



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Doctorado en Antropología**

**Facultad de Filosofía y Letras/Instituto de Investigaciones Antropológicas**

**LA CERÁMICA POLICROMA DE OAXACA:  
UNA INTERPRETACIÓN A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE DISCURSO**

**Tesis para optar por el grado de Doctora en Antropología**

**Presenta: Eréndira Dolores Camarena Ortiz**

**Director de tesis: Dr. Bernd Fähhmel Beyer**

**Instituto de Investigaciones Antropológicas**

**Tutores**

**Dr. Julio Amador Bech - Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**

**Dr. Fernando Nava López - Instituto de Investigaciones Antropológicas**

**Comité tutor**

**Dra. Noemí Cruz Cortés - Facultad de Filosofía y Letras**

**Dra. Angélica Rivero López - Cronista de Ecatepec de Morelos, Edo. Mex.**

**Ciudad Universitaria, México, D.F. enero de 2016**



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**

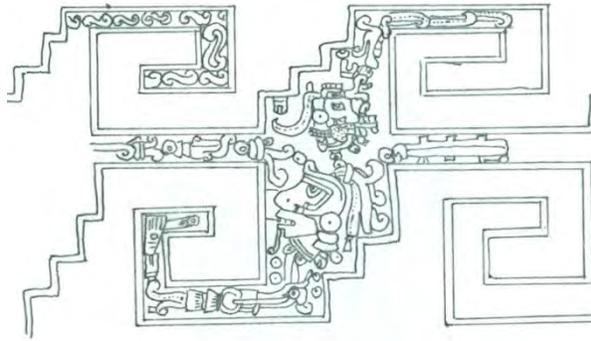
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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.



*¿Acaso de verdad se vive en la tierra?  
No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí,  
Aunque sea de jade se quiebra  
Aunque sea de oro se rompe,  
Aunque sea plumaje de quetzal se desgarrá,  
¡No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí!*

Netzahualcóyotl



*A mi madre*  
*A mi compañero de vida José R. Rodríguez-Yc*

## **Agradecimientos**

Agradezco al Posgrado de Antropología de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM por haberme permitido realizar este doctorado que era mi sueño desde hace muchos años.

Al Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM y a sus investigadores que fueron nuestros profesores y guías a lo largo de este posgrado.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por brindarme todo el apoyo necesario para realizar este trabajo.

### **Director de tesis**

Doy gracias especialmente a mi director de tesis Dr. Bernd Fährmel Beyer por sus conocimientos y por guiarme desde hace muchos años por los intrincados caminos de la arqueología de Oaxaca.

### **A mis tutores**

Dra. Beatriz Barba Ahuatzin de Piña Chan, profesora inolvidable, quien me acompañó a lo largo de cuatro años en esta aventura iconográfica y sólo al final se retiró por motivos de salud.

Dr. Julio Amador Bech, excelente profesor, quien me enseñó los fundamentos del arte y los primeros pasos del difícil proceso de la interpretación.

Dr. Fernando Nava López, coordinador del Posgrado, que me brindó generosamente sus valiosos conocimientos y su invaluable ayuda en los múltiples trámites.

### **A mi comité tutor**

Dra. Noemí Cruz Cortés, gracias por ofrecerme su amistad, su tiempo y comprensión sobre cosmogonía y religión.

Dra. Angélica Rivero López, quien también me brindó su amistad, conocimientos y amplia experiencia en arqueología de Oaxaca, muchas gracias.

**Agradezco a mis profesores** por compartir su conocimiento y su tiempo:

Dra. Anick Daneels Verriest

Dr. Julio Amador Bech

Dr. Mauricio Beuchot Puente

Dr. Alfredo López Austin

Dr. Edgar Sandoval Sandoval

En especial **a mi esposo**

Dr. José R. Rodríguez-Yc, sin cuyo apoyo incondicional y ayuda con los dibujos y las revisiones de los textos, jamás habría podido terminar esta tesis.

Agradezco también a mis colegas, familiares, compañeros de trabajo y amigos que estuvieron al tanto de mi trabajo a lo largo de estos años.

## **Reconocimiento:**

Deseo expresar mi gratitud y reconocimiento al fallecido arqueólogo Felipe Solís Olguín, Ex-director del Museo Nacional de Antropología por su gran calidad de amigo, profesor e investigador. Por brindarnos su valioso tiempo, conocimiento y por permitir generosamente el acceso a las colecciones. Muchas gracias maestro, nunca lo olvidaremos.

## **Créditos**

### **Dibujos**

Dr. José Ruperto Rodríguez-Yc (Diseños pintados).

Dibujante Manuel Urdapilleta G. (Formas cerámicas).

Lic. Thelma Gómez Arias (Piezas números: 76, 77, 140, 329, 333 y 335).

### **Fotografía sala MNA**

José de los Reyes Medina

Jaime Soto Cruz

### **Fotografía bodega MNA**

Miguel Bayardo

Agradezco también la ayuda recibida por parte del maestro Pablo Lozano para realizar los cálculos estadísticos.

## ÍNDICE

### LA CERÁMICA POLICROMA DE OAXACA: UNA INTERPRETACIÓN A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE DISCURSO

|  |     |
|--|-----|
| Dedicatoria.....   | ii  |
| Agradecimientos.....   | iii |
| Índice.....  | vi  |
| Introducción.....  | 1   |
| CAPÍTULO I. GENERALIDADES.....                                     | 5   |
| 1.1.- Justificación de la investigación.....                       | 5   |
| 1.1.1.- Preguntas de investigación .....                           | 6   |
| 1.1.2.- Objetivos.....   | 6   |
| 1.2.- Características generales de la región de estudio .....      | 6   |
| 1.2.1.- Datos geográficos.....                                     | 6   |
| 1.2.2.- El arte zapoteco y mixteco del Posclásico.....             | 10  |
| 1.2.3.- Cerámica de Oaxaca.....                                    | 12  |
| 1.3.- Creencias y contexto religioso de los pueblos de Oaxaca..... | 15  |
| <br>   |     |
| CAPÍTULO II. TEORÍA Y MÉTODO.....                                  | 19  |
| 2.1.- Procedimiento teórico.....                                   | 19  |
| 2.1.1.- La interpretación en arqueología.....                      | 19  |
| 2.1.2.- Hermenéutica.....  | 21  |
| 2.1.3.- Gadamer, el punto de vista antropológico .....             | 25  |
| 2.1.4.- La analogía.....   | 27  |
| 2.2.- Procedimiento metodológico.....                              | 29  |
| 2.2.1.- El estudio de caso .....                                   | 30  |
| 2.2.2.- Metodología cualitativa y cuantitativa.....                | 31  |
| 2.3.- Forma, función y uso .....                                   | 32  |
| 2.4.- Estilo.....  | 38  |
| 2.5.- Discursos.....   | 41  |

|   |     |
|---|-----|
| CAPÍTULO III. ANÁLISIS INTERPRETATIVO POR REGIÓN.....   | 53  |
| 3.0.) Los discursos: tema, estilo y forma .....   | 53  |
| 3.1) Estilo Valles Centrales.....   | 56  |
| 3.1.1) Valles Centrales, Zaachila - vasijas cabezas.....  | 57  |
| 3.1.2) Valles Centrales, Zaachila - vasijas antropomorfas y zoomorfas .....                             | 59  |
| 3.1.3) Valles Centrales, Zaachila - jarras con bandas verticales .....                                  | 61  |
| 3.1.4) Valles Centrales, Zaachila - cajete con bandas verticales .....                                  | 65  |
| 3.1.5) Valles Centrales, Zaachila - cajete oval .....   | 66  |
| 3.1.6) Valles Centrales, Zaachila - cajetes con plumas .....  | 67  |
| 3.1.7) Valles Centrales, Zaachila - serpientes y flores .....   | 73  |
| 3.1.8) Valles Centrales, Zaachila - cajetes con flores .....  | 76  |
| 3.1.9) Valles Centrales, Zaachila - cajetes cóncavos con reptiles .....                                 | 78  |
| 3.1.10) Valles Centrales, Zaachila - cajetes pequeños con reptiles .....                                | 80  |
| 3.1.11) Valles Centrales, Zaachila - cajetes con líneas .....   | 83  |
| 3.1.12) Valles Centrales, Zaachila - cajetes con soportes zoomorfos .....                               | 85  |
| 3.1.13) Valles Centrales, Zaachila - vasijas lisas .....  | 87  |
| 3.1.14) Valles Centrales, Zaachila - vasos lisos con una banda naranja .....                            | 91  |
| 3.1.15) Valles Centrales, Zaachila - cajetes con figuras punteadas .....                                | 94  |
| 3.1.16) Valles Centrales, Zaachila - vasos con plumas .....   | 96  |
| 3.1.17) Valles Centrales, Zaachila - vasos garra de felino .....  | 98  |
| 3.1.18) Valles Centrales, Zaachila - vasijas con cuentas .....  | 100 |
| 3.1.19) Valles Centrales, Zaachila - ollas con grecas .....   | 103 |
| 3.1.20) Valles Centrales, Zaachila - jarras con grandes grecas en banda horizontal...                   | 105 |
| 3.1.21) Valles Centrales, Zaachila - jarra con girasoles .....  | 107 |
| 3.1.22) Valles Centrales, Zaachila - Nochixtlán - copas con diseños antropomorfos<br>y zoomorfos .....  | 108 |
| 3.1.23) Valles Centrales, Zaachila - Nochixtlán - cajete con diseños antropomorfos<br>y zoomorfos ..... | 110 |
| 3.1.24) Valles Centrales, Zaachila - cajete con grecas .....  | 112 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.1.25) Valles Centrales, Yagul Blanco - ollas y jarra con espirales y grecas sobre blanco .....                       | 113 |
| 3.1.26) Valles Centrales, Yagul Blanco - vasijas con pequeños cuadros negros con un punto al centro sobre blanco ..... | 117 |
| 3.1.27) Valles Centrales, Yagul Blanco - pequeñas jarras con bandas horizontales sobre blanco .....                    | 120 |
| 3.1.28) Valles Centrales, Yagul Blanco - vasijas con figuras antropomorfas sobre blanco .....                          | 122 |
| 3.1.29) Valles Centrales, Yagul Blanco - jarra con plumas .....  | 125 |
| 3.1.30) Valles Centrales, Yagul - jarra con nubes .....  | 126 |
| 3.1.31) Valles Centrales, Yagul – plato trípode con nubes.....   | 127 |
| 3.1.32) Valles Centrales, Monte Albán - ETLA - vaso garra de felino .....  | 131 |
| 3.1.33) Valles Centrales, Monte Albán - ETLA - vasos pie humano .....  | 132 |
| 3.1.34) Valles Centrales, Monte Albán - ETLA - ollas con diseños circulares .....                                      | 134 |
| 3.1.35) Valles Centrales, Monte Albán - ETLA - ollas con nubes .....   | 136 |
| 3.1.36) Valles Centrales, Monte Albán - ETLA - vasijas con grecas delineadas .....                                     | 140 |
| 3.1.37) Valles Centrales, Monte Albán - ETLA - vasijas con grecas naranja y rojo.....                                  | 141 |
| 3.1.38) Valles Centrales, Monte Albán - ETLA - cajete decoración borrada .....   | 144 |
| 3.1.39) Valles Centrales - vasijas con elementos excavados y pintura laca .....  | 145 |
| <br>   |     |
| 3.2.- Estilo Mixteca Alta .....  | 148 |
| 3.2.1) Mixteca Alta, Nochixtlán - ollas y jarra con diseños antropomorfos tipo código .....                            | 148 |
| 3.2.2) Mixteca Alta, Nochixtlán - vasijas con diseños antropomorfos con azul .....                                     | 154 |
| 3.2.3) Mixteca Alta, Nochixtlán - vasijas con diseños en pequeños cuadros .....  | 156 |
| 3.2.4) Mixteca Alta, Nochixtlán - ollas con flores y volutas de fuego .....  | 160 |
| 3.2.5) Mixteca Alta, Nochixtlán - soportes zoomorfos .....   | 164 |
| 3.2.6) Mixteca Alta, Nochixtlán - vasos con manchas de jaguar .....  | 166 |
| 3.2.7) Mixteca Alta, Nochixtlán - jarra con manchas de jaguar .....  | 167 |
| 3.2.8) Mixteca Alta, Nochixtlán - olla colonial .....  | 168 |
| 3.2.9) Mixteca Alta, Nochixtlán - copas negras con aves .....  | 169 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.2.10) Mixteca Alta, Nochixtlán - cajetes con diseños cafés .....                                   | 172 |
| 3.2.11) Mixteca Alta, Nochixtlán - cajetes con cruces de espirales .....                             | 175 |
| 3.2.12) Mixteca Alta, Nochixtlán - plato trípode con mariposa .....                                  | 177 |
| 3.2.13) Mixteca Alta, Yanhuitlán - blanco y negro con cuentas .....                                  | 179 |
| 3.2.14) Mixteca Alta, Coixtlahuaca - platos y cajetes mate con diseños geométricos                   | 183 |
| 3.2.15) Mixteca Alta, Coixtlahuaca - tomatate de cabeza de ave .....                                 | 187 |
| 3.2.16) Mixteca Alta, Golfo De México - grandes vasos tipo códice .....                              | 188 |
| <br>   |     |
| 3.2.17) Mixteca, no especificado - copas con plumas y grecas .....                                   | 191 |
| 3.2.18) Mixteca, no especificado - cajetes con líneas y soportes de bala .....                       | 193 |
| 3.2.19) Mixteca, no especificado - cabezas zoomorfas con pintura laca .....                          | 194 |
| 3.2.20) Mixteca, no especificado - cajetes beige gruesos con figuras geométricas y<br>zoomorfas..... | 196 |
| 3.2.21) Mixteca, no especificado - discos y miscelánea con grecas .....                              | 199 |
| 3.2.22) Mixteca, no especificado - cajete naranja con diseños geométricos .....                      | 201 |
| 3.2.23) Mixteca, no especificado - vasijas con triángulos en el borde .....                          | 202 |
| 3.2.24) Mixteca, no especificado - jarras con diseños geométricos mate .....                         | 203 |
| 3.2.25) Mixteca, no especificado - ollas miscelánea con decoración varia .....                       | 205 |
| 3.2.26) Mixteca, no especificado - pequeños cajetes trípodes con grecas .....                        | 207 |
| 3.2.27) Mixteca, no especificado - vasijas con diseños vegetales .....                               | 208 |
| 3.2.28) Mixteca, no especificado - cajetes miscelánea con diseños geométricos .....                  | 209 |
| <br>   |     |
| 3.3) Estilos La Cañada, el Istmo, La Chinantla y Centro de México .....                              | 214 |
| 3.3.1) La Cañada - ollas con rostros geométricos .....   | 214 |
| 3.3.2) La Cañada - cajetes con serpientes de fuego .....   | 219 |
| 3.3.3) La Cañada, Teotitlán del Camino - figuras xantiles .....                                      | 220 |
| 3.3.4) La Cañada - cajetes trípodes con fondos sellados .....  | 227 |
| 3.3.5) La Cañada - copa con fondo guinda .....   | 230 |
| 3.3.6) La Costa, Putla - cajete con espirales y grecas .....   | 232 |
| 3.3.7) Istmo - cajete con figuras al negativo .....  | 234 |
| 3.3.8) Istmo - cajete con cruces .....   | 235 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.3.9) La Chinantla - vasijas con alas de libélula .....                             | 238 |
| 3.3.10) La Chinantla - cajetes con alas de libélula rayadas .....                    | 243 |
| 3.3.11) La Chinantla - vasijas con bandas amarillo pastel .....                      | 244 |
| 3.3.12) La Chinantla - cajete fino con elementos amarillo pastel .....               | 245 |
| 3.3.13) La Chinantla - copas con plumas y serpientes amarillo pastel .....           | 246 |
| 3.3.14) La Chinantla - copas con diseños amarillo pastel .....                       | 249 |
| 3.3.15) La Chinantla- vasos trípodes con diseños amarillo pastel .....               | 252 |
| 3.3.16) La Chinantla - vasos trípodes con aves y guerreros azul pastel.....          | 254 |
| 3.3.17) La Chinantla - cajete con bandas horizontales azul.....                      | 256 |
| 3.3.18) La Chinantla - vasijas con grecas azul pastel .....                          | 257 |
| 3.3.19) La Chinantla - vasos trípodes con diseños rosa pastel y bandas verticales .. | 258 |
| 3.3.20) La Chinantla - vasos trípodes con plumas y otros diseños rosa pastel .....   | 262 |
| 3.3.21) La Chinantla - vasos trípodes con rayos solares y plumas rosa pastel .....   | 268 |
| 3.3.22) La Chinantla - vasos trípodes con aves y cruces .....                        | 271 |
| 3.3.23) La Chinantla - ollas trípodes con flores blancas.....                        | 273 |
| 3.3.24) La Chinantla - vasijas con elementos de jaguar .....                         | 275 |
| 3.3.25) La Chinantla - - vasijas guinda con diseños amarillos y puntos plateados ... | 277 |
| 3.3.26) La Chinantla - cajetes trípodes con cuentas .....                            | 279 |
| 3.3.27) La Chinantla - plato trípode con ave.....                                    | 282 |
| 3.3.28) La Chinantla - cajetes trípodes con soportes de garras .....                 | 283 |
| 3.3.29) La Chinantla - vasijas con grecas negro sobre blanco .....                   | 285 |
| 3.3.30) La Chinantla - ollas trípodes con círculos y líneas radiales.....            | 287 |
| 3.3.31) La Chinantla - ollas trípodes con serpientes y plumas.....                   | 291 |
| 3.3.32) La Chinantla - ollas trípodes con cuentas .....                              | 294 |
| 3.3.33) La Chinantla - ollas trípodes con retículas.....                             | 296 |
| 3.3.34) La Chinantla - vaso con greca grande.....                                    | 298 |
| 3.3.35) La Chinantla - copas con ojos emplumados.....                                | 299 |
| 3.3.36) La Chinantla - copas con aves-serpiente de perfil .....                      | 302 |
| 3.3.37) La Chinantla - copas con volutas de fuego .....                              | 304 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.3.38) La Chinantla - copas y cajete con grecas punteadas .....         | 307 |
| 3.3.39) La Chinantla - vasijas con grecas punteadas y pintura firme..... | 310 |
| 3.3.40) La Chinantla - copas con retículas .....                         | 312 |
| 3.3.41) La Chinantla - jarras con diseños en pintura mate .....          | 314 |
| 3.3.42) Cholula - platos extendidos con diseños radiales.....            | 318 |
| 3.3.43) Cholula - plato trípode con líneas onduladas.....                | 321 |
| 3.3.44) Cholula - cajetes trípodes con diseños varios.....               | 321 |
| 3.3.45) Cholula - jarras con asa bebedera roja .....                     | 323 |
| 3.3.46) Cholula - copa con cráneo pintado.....                           | 325 |
| 3.3.47) Cholula - copas con cráneos y huesos pintados .....              | 326 |
| 3.3.48) Cholula - soporte con flor .....                                 | 327 |
| 3.3.49) Cholula - cajete.....  | 328 |
| 3.3.50) Centro de México - miscelánea de vasijas y soporte .....         | 329 |
| 3.3.51) Centro de México - vasijas con forma de cráneo .....             | 333 |
| 3.3.52) Centro de México – copas con líneas verticales .....             | 334 |

#### CAPÍTULO IV. PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN Y REFLEXIONES

|   |     |
|---|-----|
| FINALES .....   | 337 |
| 4.1.- Valles Centrales.....   | 343 |
| 4.1.1.- Valles Centrales 01 -Vasija número 334, 7-2632, Zaachila.....             | 343 |
| 4.1.2.- Valles Centrales 02 -Vasija número 329, 7-2672, Zaachila.....             | 345 |
| 4.1.3.- Valles Centrales 03 -Vasija número 287, 7-2326, Etlá.....                 | 347 |
| 4.1.4.- Valles Centrales 04 - Vasija número 77, 7-2667, Zaachila.....             | 349 |
| 4.1.5.- Valles Centrales 05 - Vasija número 301, 7-2344, Zaachila .....           | 357 |
| 4.2.- Mixteca Alta.....   | 359 |
| 4.2.1.- Mixteca Alta 01 -Vasija número 315, 7-2434, Zahuatlán, Nochixtlán.....    | 359 |
| 4.2.2.- Mixteca Alta 02 -Vasija número 332, 7-2337, Nochixtlán.....               | 361 |
| 4.2.3.- Mixteca Alta 03 -Vasija número 257, 7-2320, Nochixtlán.....               | 363 |
| 4.2.4.- Mixteca alta 04 -Vasija número 299, 7-2317, Pueblo Viejo, Nochixtlán..... | 365 |
| 4.2.5.- Mixteca Alta 05 -Vasija número 294, 7-3212 Tiltepec.....                  | 367 |

|  |     |
|--|-----|
| 4.3.- La Cañada.....   | 369 |
| 4.3.1.- La Cañada 01 - Vasija número 266, 7-2495, Cuicatlán.....                 | 369 |
| 4.3.2.- La Cañada 02 - Vasija número 105, 7-2485, procedencia desconocida.....   | 371 |
| 4.3.3.- La Cañada 03 - Figura número 339, 7-1696, Teotitlán del Camino.....      | 373 |
| 4.3.4.- La Cañada 04 - Vasija número 191, 7-635, procedencia desconocida.....    | 375 |
| 4.3.5.- La Cañada 05 -Vasija número 180, 7-670, Cuicatlán.....                   | 377 |
| 4.4.- La Chinantla.....  | 379 |
| 4.4.1.- La Chinantla 01 -Vasija número 91, 7-1657, objeto núm. 7, Cerro Bobo.... | 379 |
| 4.4.2.- La Chinantla 02 -Vasija número 254, 7-11, Cerro Bobo.....                | 381 |
| 4.4.3.- La Chinantla 03 -Vasija número 250, 7-256, Cerro Bobo.....               | 383 |
| 4.4.4.- La Chinantla 04 -Vasija número 124, 7-1656, Cerro Bobo.....              | 385 |
| 4.4.5.- La Chinantla 05 -Vasija número 220, 7-431, Hondura Viejo.....            | 387 |
| 4.5.- Reflexiones finales.....   | 389 |
| Bibliografía.....  | 393 |
| Anexo 1.....   | 433 |
| Anexo 2.....   | 439 |
| Anexo 3.. ..   | 470 |

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral es producto de una investigación realizada a lo largo de varios años. El análisis de la cerámica policroma inicia en la década de los noventa, con el Proyecto Catálogo del Museo Nacional de Antropología<sup>1</sup> bajo la dirección del arqueólogo Felipe Solís Olguín, cuyos objetivos eran reunir, ordenar, clasificar y catalogar las principales colecciones arqueológicas pertenecientes al museo. De ahí surgió la idea de realizar un análisis más detallado, encaminado a articular dentro de la historia cultural mesoamericana la colección de piezas cerámicas policromas del Posclásico de las Colecciones de Oaxaca del MNA.

El motivo que nos impulsó a elegir el tema de la cerámica policroma, fue el observar dentro ese acervo, —que es el mayor existente en su género—, sus diferencias, evidentes a simple vista, sabiendo que desde los años treinta existe una gran discusión acerca del denominado estilo Mixteca-Puebla y el que pocos especialistas se hayan ocupado por definir las características de los materiales cerámicos mediante un cuerpo consistente de datos.

Acercarnos a Oaxaca es hablar de infinidad de historias y estilos en variados paisajes y lenguas que van del océano Pacífico a las praderas, las montañas y los desiertos. Es un área donde los intercambios culturales se entretajan y que podemos observar en los vestigios que nos dejaron los grupos humanos, donde es posible reconocer la manera como desarrollaban su vida cotidiana, pero también su vida en el más allá. Con ellos también logramos estudiar los rasgos que compartían con otros pueblos mesoamericanos y sus vínculos.

La arqueología y el arte de Oaxaca expresan la conciencia de los diferentes pueblos que lo han conformado a través de los siglos, marcado por las circunstancias y contexto que lo rodean. Los artistas representan la herencia de su pasado y su presente, reconocen y respetan la tradición, pero sin dejar de lado la creación propia dentro de sus cánones. Entrelazan el mundo mítico, el hombre y la naturaleza, todo esto se conjunta en una esfera que es la del arte y arqueología prehispánicos. La colección que estudiamos está conformada por objetos preconcebidos que hoy son los testimonios que emergen del tiempo. Nos narran la historia,

---

<sup>1</sup> MNA *doravante*, de aquí en adelante.

la ideología y las relaciones culturales, mientras que la historia del arte pretende transformar esta variedad de testimonios del hombre y su cultura (Panofsky, 1983: 21).

El tema central de este estudio son los discursos que se conforman a partir de las formas y los diseños pintados y el estilo de las 378 piezas pertenecientes a las Colecciones de Oaxaca del MNA dividido por regiones. Este trabajo está conformado por cinco capítulos. En el primer capítulo se aborda la justificación, las preguntas de investigación, los objetivos del estudio, algunos datos geográficos relativos a las regiones de Oaxaca, generalidades sobre el arte de la época, la cerámica de la última época prehispánica y una semblanza general del contexto religioso del área durante el Posclásico<sup>2</sup>. En el segundo capítulo se habla de la teoría y métodos utilizados para aproximarse al tema, como es la hermenéutica y el estudio de caso. A continuación se exponen las categorías de forma, función y uso de las piezas. Se discute también el estilo como uno de los elementos más importantes de clasificación y de identificación del discurso.

El Capítulo III es el análisis propiamente. Se aborda en primer lugar, la concepción de discurso desde las categorías de tema, estilo y forma. Se clasificaron las piezas de acuerdo a región y estilo, este último determinado a través de afinidades de formas, acabados, tipo diseños, tipo de pintura y colores de la arcilla en los siguientes grupos: Valles Centrales, Mixteca Alta, La Cañada y la Chinantla. Se analizan también dos vasijas del Istmo y una de La Costa, más un grupo misceláneo de Cholula y el Centro de México. Cada grupo cuenta con la foto de la pieza y el dibujo del tema principal. Hay una sección de descripción e identificación donde se detallan las piezas brevemente y se contrastan con los códices mixtecos, del *Grupo Borgia* y algunos documentos del Centro de México. La parte a seguir es la sección de interpretación, donde se habla del tema principal, de la forma u organización de éste como un discurso particular.

---

<sup>2</sup> Se ha basado la cronología cerámica de acuerdo con los estudios de Caso y Bernal (1967) de la siguiente manera: Preclásico I 700-300 a.C., Preclásico II 300-100 a.C., Transición 100-200 d.C., Clásico 200-650 d.C., abandono de Monte Albán 650-1000 d.C., Posclásico Temprano 1000-1325 d.C., Posclásico Tardío 1325-1521 d.C.

En el capítulo IV se hacen las interpretaciones de forma individual de cinco piezas por cada una de las principales regiones oaxaqueñas antes mencionadas. En ellas se habla de nuevo de tema, estilo y forma, que nos remiten al discurso mítico, religioso y al ritual funerario de los señores de las tumbas y los entierros. Utilizando para ello signos de diversa naturaleza —no necesariamente lingüísticos—, que requieren ser leídos para su interpretación en un lenguaje particular mesoamericano que va de la expresión plástica, al signo lingüístico y al uso ritual funerario de las clases altas de estos pueblos.

Por último están tres anexos; en el primero se presentan los datos estadísticos sobre las piezas: cantidad de piezas por región, los sitios de proveniencia, el tipo de acabado, el tipo de pintura, el tipo de manufactura, etcétera; ya que era necesario hacer un recuento de las características principales de la colección. El segundo es un catálogo de formas y el tercero es una breve semblanza del uso de estas vasijas en algunos códices.

Con esta investigación pretendemos entender la dinámica del texto, expresión plástica y mitología, para relacionar lo discursivo con lo social y así comprender el ritual. Finalmente, Oaxaca es un estado aun parcialmente desconocido, tiene mucho que brindarnos en el campo de la arqueología, del arte y de la historia. Nos interesa continuar, difundir y fomentar las investigaciones sobre el tema para establecer un diálogo entre el pasado y el México actual.



## **CAPÍTULO I. GENERALIDADES**

### **1.1.- Justificación de la investigación**

En esta investigación se retoma la colección 378 piezas policromas<sup>3</sup> de la Sección de Oaxaca del Museo Nacional de Antropología para realizar una propuesta de interpretación de las piezas cerámicas y sus diseños pintados que están incluidas en el llamado estilo Mixteca-Puebla. En la arqueología mesoamericana este es un problema que se ha venido trabajando desde la primera mitad del siglo XX. Fue el investigador George Vaillant quien institucionalizó el término: Mixteca-Puebla, al aplicarlo a partir de 1938 para nombrar un horizonte, una cultura, un periodo, una fase, una civilización y un complejo cultural, incluyendo en él una gran variedad de objetos como vasijas policromas, documentos indígenas o códices, huesos tallados, objetos de metal, pinturas murales, etcétera, portadores de una decoración distintiva, pero que a la fecha aún no está definida del todo (Nicholson & Quiñones, 1994: vii).

Así, el estilo Mixteca-Puebla acabó siendo un concepto descriptivo utilizado por muchos arqueólogos que estudian Mesoamérica para referirse a una expresión plástica surgida tras la caída de Teotihuacan y ampliamente difundida en la época Posclásica. Presumiblemente se desarrolló en el norte de Oaxaca, Puebla y parte de Guerrero, difundiéndose por una considerable porción de Mesoamérica, alcanzando incluso algunos puntos de Centroamérica (Smith & Heath-Smith, 1980: 15-50).

En un principio, este término fue de gran utilidad para identificar el objeto de estudio y rastrearlo por los estados de Oaxaca, Puebla, Valle de México y Tlaxcala. La indefinición del estilo Mixteca-Puebla en vez de ayudar, ha significado confusiones en los trabajos de investigación al atribuir indistintamente elementos y objetos culturales de un grupo a otro. Desde entonces ha sido materia de gran discusión el uso o no de este término. Esta situación ha dado como resultado que esta expresión, en vez de ser diagnóstica, haya sido motivo de

---

<sup>3</sup> Se consideraron policromas las piezas pintadas con tres colores o más.

serios problemas de identificación. Esto hace que a pesar de ser un tema ampliamente tratado, no se haya agotado.

### **1.1.1.- Preguntas de investigación**

Lo anterior nos lleva a los siguientes cuestionamientos:

¿Cómo son los materiales cerámicos policromos de Oaxaca del Posclásico?

¿Qué semejanzas y diferencias existen entre ellos?

¿Es posible que exista una relación entre formas y diseños pintados?

¿Los diseños plasmados en las vasijas serán portadores de algún discurso?

### **1.1.2.- Objetivos**

Reconocer e interpretar los posibles significados de las vasijas policromas posclásicas de las colecciones de Oaxaca del MNA.

-Clasificar los grupos cerámicos.

-Identificar los elementos pintados en las piezas.

-Relacionar el estilo las formas de las piezas y los elementos pintados por regiones.

-Encontrar a través de los puntos anteriores las composiciones principales.

-Distinguir los posibles discursos por tema, forma y estilo.

## **1.2.- Características generales de la región de estudio**

### **1.2.1.- Datos geográficos**

El estado de Oaxaca es uno de los 32 estados que conforman la República Mexicana. Se localiza en la porción sureste de la República, hacia el extremo suroeste del Istmo de Tehuantepec, entre los 15°39' y 18°42' de latitud norte, y los 93° 52' y 98°32' de longitud oeste. Limita al norte con Veracruz, al noroeste con Puebla, al este con Chiapas, al oeste con

el estado de Guerrero y al sur con el Océano Pacífico, con una extensión de casi 600 km de costa. Se encuentra a una altitud que varía del nivel del mar, hasta los 3,750 msnm.

Con 570 municipios, Oaxaca es la entidad con mayor diversidad étnica y lingüística de México. En el actual territorio oaxaqueño conviven 18 grupos étnicos: mixtecos, zapotecos, triquis, mixes, chatinos, chinantecos, huaves, mazatecos, amuzgos, nahuas, zoques, chontales de Oaxaca, cuicatecos, ixcatecos, chocholtecos, tacuates, afromestizos de la costa chica y en menor medida tzotziles; que en conjunto superan el millón de habitantes –alrededor del 34.2% del total- distribuidos en 2.563 localidades (<http://www.oaxaca.gob.mx>).

Actualmente se han definido las siguientes regiones del estado: Valles Centrales, la Mixteca, Papaloapan, Cañada, Sierra Norte, Sierra Sur, Costa e Istmo (<http://www.oaxaca.gob.mx>). Sin embargo, para efecto de los estudios arqueológicos el estado de Oaxaca se ha dividido en las siguientes regiones:

Los Valles Centrales. Es una zona templada en el centro del estado, comprende los valles de Etila, Tlacolula y Zimatlán abarcando la mayor área de terreno plano en los altos de Oaxaca (González Licón, 1990:13).

La Mixteca Baja. Es una región cálida y seca al oeste y noroeste del estado de Oaxaca, que incluye asimismo el suroeste del actual estado de Puebla y el este del estado de Guerrero respectivamente (Winter et al., 1990: 20).

La Mixteca Alta. Es una zona templada y montañosa contigua a la Mixteca Baja en orientación este y sur está situada al oeste del Valle de Oaxaca, con numerosos valles pequeños (Ídem).

La Costa. Es una región tropical sobre el Océano Pacífico y las tierras bajas colindantes (Dahlgren, 1954: 55).

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

El Istmo. Es una extensa planicie costera ubicada entre Tehuantepec y Coatzacoalcos en el colindante estado de Veracruz (Ídem).

La Chinantla. Es un área relativamente pequeña en la parte norte del estado Oaxaca, colinda con Veracruz, sobre las laderas de la Sierra Madre (Bevan, 1938: 15).

Mixteca Poblana y Guerrerense. La zona mixteca abarca también una porción de los estados de Guerrero y Puebla. En Guerrero se le llama región de la Montaña y en Puebla corresponde a los municipios de Huehuetlán el Chico, Chietla y Chiautla de Tapia ([www.cumix.org.mx](http://www.cumix.org.mx)).



Mapa 1. Las regiones de Oaxaca (tomado de González Licón, 1990: 14).

### **1.2.2.- El arte zapoteco y mixteco del Posclásico**

El arte oaxaqueño prehispánico está ampliamente relacionado con la religión y el ritual. Algunos de los objetos más suntuosos estaban destinados a los altares de los templos y usos ceremoniales, aunque también hay otros objetos que fueron usados por la élite política y religiosa, y que estaban destinados al disfrute cotidiano. La sociedad zapoteca favoreció la creación de arquitectura, estelas y cerámica; mientras que la mixteca desarrolló las artes de pequeño formato. Por otra parte, los fuertes lazos comerciales entre las comunidades del Posclásico propiciaron que los objetos suntuarios de las clases dominantes fueran objeto de intercambio a larga distancia, lo que podría explicar en parte la difusión del estilo Posclásico llamado Mixteca-Puebla.

El material artístico Posclásico de Oaxaca puede dividirse en cuatro grandes grupos: lapidaria, orfebrería, cerámica y códices.

1) Lapidaria. Mientras que en arquitectura y lapidaria monumental los zapotecos demostraron gran maestría, los mixtecos probaron ser maestros en el campo de las piezas de pequeño formato. Muestra de ello son las tallas en jade, cristal de roca, alabastro, obsidiana, ámbar, turquesa, etcétera. El trabajo en jade tiene orígenes en la Mixtequilla, en una época quizás tan antigua como La Venta. Manufacturados en jade encontramos gran variedad de objetos en su mayoría suntuarios o de adorno, como orejeras, bezotes, penates, pectorales, collares, pendientes y otros. Un aspecto importante de la lapidaria mixteca son los mosaicos de turquesa a veces sobre madera o sobre placas de oro, con bellos diseños simbólicos. Otro ejemplo son las tallas en hueso, madera y concha que se ha considerado como “la piedra del mar” (Melgar, 2009). Como la colección de 30 huesos tallados en forma de espátula con alto relieve de escenas tipo códice, procedentes de la tumba 7 de Monte Albán, aunque no es lapidaria (Caso, 1965: 1-37).

2) Orfebrería. Indudablemente es de influencia de Centro y Sudamérica, como la Coclé de Panamá y de Colombia con materiales como la tumbaga. Los investigadores están de acuerdo en que existieron redes comerciales que unían el occidente de México y la región oaxaqueña

con los lejanos reinos del sur, de Costa Rica, Ecuador, Colombia y Perú (Melgar, 1999: 14-15), donde la metalurgia era una tradición que databa de siglos anteriores (Ibidem: 19). Sin embargo, los oaxaqueños alcanzaron paulatinamente un estilo propio, llegando a ser los más prestigiados orfebres de todo Mesoamérica, como nos lo demuestra el fabuloso ajuar de la tumba 7 de Monte Albán. Entre los objetos de metal se incluía joyería en oro y plata, como pectorales, anillos, orejeras, diademas, cuentas, pendientes, uñas falsas, cascabeles, etcétera, hechos con distintas técnicas en frío y en caliente, como martillado, repujado, corte y la cera perdida, la técnica más relevante con la que crearon las piezas más importantes. Por otro lado, fabricaron una serie de objetos utilitarios en cobre y bronce, como pinzas, hachuelas, azuelas, agujas, anzuelos (Caso, 1965: 38-75).

3) Cerámica. La mayor parte de las piezas cerámicas policromas que se conoce corresponde al Posclásico, está estrechamente ligada en cuanto a estilo con las áreas de Puebla, Tlaxcala y México. En ellas se representaron imágenes de dioses, glifos, motivos, geométricos, zoomorfos, vegetales y fantásticos, únicos en Mesoamérica (Fuente, 1967: 21). Esta cerámica además muestra estilos característicos que se detallarán más adelante. Además de las piezas ubicadas en el MNA, en la superficie de numerosos sitios de Oaxaca.

4) Códices. Los pueblos oaxaqueños se proyectaron magistralmente en sus códices prehispánicos como es el *Nuttall*, el *Bodley*, el *Selden*, etc., además de coloniales. Los primeros son documentos doblados en forma de biombo, elaborados en tiras de piel de venado, finamente alisados y recubiertos de una delgada capa de estuco, sobre la que se representaron pictográfica e ideográficamente sucesos relacionados con la historia y mitología (Ibidem: 21-22). Por otro lado, aunque la escritura zapoteca es de las más antiguas de Mesoamérica, sólo sobreviven algunos códices zapotecos de la época colonial como el *Lienzo de Guevea*, la *Genealogía Ilxóchitl*, la *Genealogía de Quilaoo*, entre otros, con información sobre linajes y sobre tierras (Romero Frizzi, 2003: 43-44).

El origen de los manuscritos indígenas mixtecos data muy probablemente del horizonte correspondiente a la época de la cerámica policroma, es decir, del Posclásico Tardío. Por otro lado, la manufactura de códices no llegó a su fin con la conquista por parte de los españoles

y tenemos bastantes manuscritos que no son prehispánicos (Gutiérrez, 1992: 81). Estos documentos muestran, al igual que la cerámica policroma, guarda estrecha relación con las regiones de Puebla y Tlaxcala, a través de los códices del *Grupo Borgia* y las pinturas de Tizatlán. Los frescos de Mitla por ejemplo, son de manufactura zapoteca, pero presentan una fuerte influencia del estilo Mixteca-Puebla (Fahmel, 2014).

### **1.2.3.- Cerámica de Oaxaca**

La última época del Posclásico (1350-1521 d.C.) Monte Albán V en los Valles Centrales y Natividad en la Mixteca Alta corresponde a la dominación mixteca en los Valles Centrales de Oaxaca. Se presentan cerámicas totalmente diferentes a la zapoteca de Monte Albán, aunque también encontramos el uso generalizado de la cerámica gris utilitaria tanto en los asentamientos zapotecos como mixtecos (Flannery & Marcus, 1983: 278). En el valle de Nochixtlán se aprecian las cerámicas crema fina de Yanhuatlán, cerámica crema arenosa de Chachoapan, cerámica gris de Nochixtlán, mixteca policroma, cerámica mixteca grafito sobre naranja, cerámica herrumbrosa de Nochixtlán y los fondos sellados (Lind, 2008).

En lo que se refiere a otros sitios de fundación mixteca, uno de las más importantes es Coixtlahuaca. La cerámica policroma de Coixtlahuaca estudiada por Ignacio Bernal es de muchas maneras similar a la cerámica de laca que encontró Noguera en Cholula, a la de la ofrenda del Ex-Volador y a la cerámica mixteca de otros sitios como Monte Negro, Nochixtlán, Teposcolula, Yanhuatlán y Tamazulapan, sobre todo en el aspecto de la factura (Bernal, 1949: 34-38). Como mencionamos antes, a todas ellas se les ha calificado de estilo Mixteca-Puebla; sin embargo existen considerables variantes en la Mixteca que se detallarán en el Capítulo III.

La cerámica policroma de la Mixteca Alta en las variedades propuestas por Ronald Spores (1972) nombradas Las Pilitas y La Iglesia, está hecha generalmente sobre un barro café delgado. Sobre estas vasijas se aplicaron los colores, formando variados motivos en pintura mate, firme y laca (Noguera, 1965: 45) con motivos geométricos, antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos y otros. Las formas son: ollas trípodes policromas, cajetes trípodes policromos,

jarras con vertedera de alcatraz, soportes zoomorfos en forma de cabeza de águila o de serpiente, soportes cónicos de bala, soportes fálcos, también hay cerámica gris delgada y pulida en ollas, patojos, cajetes simples y de silueta compuesta y vasos (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 447-484). Se trata en general de cerámica de lujo encontrada la mayor parte en tumbas, es decir, asociada a ritos funerarios.

Finalmente, tenemos la cerámica mixteca colonial, donde se observa una continuidad con la de la época anterior a la conquista, como la moderna y colonial Convento, crema fina de Yanhuitlán, crema arenosa de Chachoapan, gris de Nochixtlán, mixteca policroma y herrumbrosa de Nochixtlán (Spores, 1972).

No conocemos ni el origen ni la cronología exactas de la cerámica policroma objeto del presente estudio; Paddock sugiere que pudo originarse no en Puebla, sino del estilo Nuiñe de la Mixteca Baja, compuesto por material derivado de Monte Albán y Teotihuacan, anterior tanto al periodo Mixteco urbano tardío como al estilo Mixteca-Puebla tardío (Paddock, 1966: 182-183). Lo que sí se sabe es que la cerámica policroma en general viene de épocas anteriores, pero la de estas características aparece cuando las grandes urbes de Oaxaca y el valle de México decaen (Paddock, 1982: 3)

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

Para Chadwick (1971: 228, 233, 247, 248) sus orígenes parecen ser en parte zapotecos, teotihuacanos, mayas o por inmigrantes toltecas que se establecieron en Cholula y a lo largo de la frontera norte de la Mixteca. Indudablemente, otro factor importante debió ser el auge general de la cultura mixteca y de la región, desde tiempos del señor 8 Venado, cuyas lejanas expediciones y activas redes de comercio pusieron a los mixtecos en contacto con otras culturas desde Tula hasta los mayas, o quizá de culturas más al sur.

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

Ahora bien, Noemí Castillo (1974: 11-18) afirma que fue en Cholula donde surgió la cerámica policroma a finales del Clásico, por 600 d.C., apareciendo grandes cantidades en Puebla y Tlaxcala, especialmente del grupo cerámico llamado Tepepa Atoyac y Tepepa anaranjado policromo, probablemente realizado en Cholula. También encontramos en Xochiac el anaranjado policromo y en el Coatepec anaranjado policromo. Por otro lado, el análisis de cerámica demostró que los policromos poblanos fueron realizados en la misma región y no en Oaxaca (Neff, *et al.*, 1994: 117). Noemí Castillo (1974: 11-18) va hasta 600 d.C., y afirma que la policroma oaxaqueña era una cerámica de comercio con fines funerarios y que a veces sirvió de modelo para cerámicas locales en otras regiones de Mesoamérica.

Pensamos que la difusión y expansión de la cerámica policroma radican en la gran cantidad de pueblos que se pusieron en movimiento durante la época del Posclásico. Según diversos autores, llegó a Cholula una gran cantidad de grupos humanos, herederos de la perdida grandeza de Teotihuacan e incluían a los mixtecos, popolocas, toltecas y otros.

El estado de Tlaxcala fue poco estudiado en las épocas de Caso y Bernal, pero actualmente las recientes investigaciones ponen de manifiesto un material riquísimo que no es mixteco. Pero más importante es el hecho que nos demuestra una simbiosis entre distintos sitios y culturas. Pensamos que estos casos fueron comunes entre los siglos VII y XVI de nuestra era, donde la cerámica policroma debió considerarse un artículo de lujo en estos nuevos centros urbanos (Paddock, 1966: 200). Bernal Díaz del Castillo relata que en Cholula se hacía “muy buena loza de barro, colorado y prieto y blanco, de diversas pinturas”, y que Moctezuma II, emperador mexica entre 1502 y 1520, comía en “loza colorada de Cholula”.

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

Finalmente, las colecciones arqueológicas oaxaqueñas depositadas en custodia en el Museo Nacional de Antropología se componen básicamente de materiales obtenidos en exploraciones arqueológicas, del acervo del viejo museo de Moneda 13 y en menor número por donaciones, decomisos y compras. Las de exploración provienen de excavaciones en un sinnúmero de sitios, principalmente del estado de Oaxaca, así como de algunas zonas mixtecas de los estados de Puebla, Guerrero y piezas del Estado de México y del Distrito Federal.

### **1.3.- Creencias y contexto religioso de los pueblos de Oaxaca**

La religión mesoamericana durante el Posclásico en Oaxaca presenta un panteón complejo y un ritual muy desarrollado con disposición al ritual funerario y al sacrificio. De acuerdo con la información obtenida en los códices, las fuentes históricas coloniales y a través del análisis de la evidencia arqueológica, se puede decir que Oaxaca comparte con otras religiones mesoamericanas rasgos muy característicos, como la creencia en un principio dual primigenio que dio origen al mundo, en la serpiente emplumada, la creencia de que el mundo ha sido creado y destruido en el transcurso de varios eras cósmicas (Romero, 1990: 121).

Asimismo, cada sitio contaba con un dios tutelar, además de una larga serie de deidades para diferentes ocasiones de su vida cotidiana y ritual (González y Márquez, 1995: 74). Existían dioses comunes a todos los pueblos mixtecos como por ejemplo: las parturientas acudían a la diosa de los baños y los guerreros al sol; sin embargo, el dios principal rara vez era el mismo en dos pueblos (Dahlgren, 1954: 209).

Para el culto a sus deidades que con frecuencia se representaban en figuras de piedra, cada pueblo tenía en el centro un templo, también adoratorios en las cuevas y cerros de las inmediaciones. Cada dios tenía un sacerdote principal, sacerdotes e iniciados que eran elegidos por el cacique entre los jóvenes. Estos sacerdotes se encargaban de llevar a cabo las festividades calendáricas y ofrendas correspondientes. Las ofrendas más comunes eran el autosacrificio, extrayendo sangre de las orejas y lengua, o copal, aves y sacrificios humanos. Las fiestas duraban varios días y consistían en los autosacrificios de los nobles y sacerdotes, había grandes comidas y tal vez incluso libaciones y bailes (Dahlgren, 1954: 212).

Los zapotecos se llamaban a sí mismos “binnizá”, o gente que proviene de las nubes, mientras que la designación zapoteca que conocemos, es en lengua náhuatl. La religión estatal zapoteca tenía un panteón de deidades muy diverso que incluía dioses del sustento, de la creación, la muerte, del inframundo y fuerzas de la naturaleza. Entre los zapotecos el rayo parece haber sido la potencia sobrenatural dominante, además de otras fuerzas de la naturaleza como vientos, terremotos, nubes, lluvia, etc. El fuego que cae del cielo era un símbolo poderoso, conocido como Cocijo, era interpretado como señor del agua, de los cuatro rumbos y como fuerza del cielo. Las representaciones del terremoto Xoo, eran potencia de la tierra. Mientras que Pitao Cozaana y Pitao Nohuichana, representaban la dualidad que también aparece en las otras regiones de Mesoamérica (Ruiz, 2011: 61; Pipitone, 2006: 23).

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

Por otra parte, documentos como el mismo *Códice Vindobonensis*, *Lienzo Seler II*, el *Rollo Selden* y el *Lienzo de Antonio de León* entre otros, enlazan a los dioses creadores mixtecos con la figura del dios Quetzalcóatl como fundador de las dinastías reales de Mesoamérica, cuestión que se refleja en las pinturas de las vasijas. Quetzalcóatl aparece en los códices bajo el nombre calendárico de 9 Viento, dios que fue enviado a la tierra para fundar las dinastías reales; por este motivo preside el nacimiento de 53 personajes surgidos de los árboles sagrados de Apoala, entre ellos; 1 Flor y su esposa 13 Flor, quienes solicitan a Quetzalcóatl su intervención para que su hija 9 Lagarto se casase con el señor 5 Viento. De esta pareja real nace la dinastía de Apoala (Caso, 1977: 118-119 y 127; Nicholson, 1978: 62, 81, 82 y 88).

Los mixtecos se llamaban a sí mismos "ñusabi" en mixteco o "quiahuizteca" en náhuatl, que significa lluvia, lo que nos evidencia de alguna manera el culto al dios de la lluvia. Por ejemplo en Yanhuitlán y Putla se adoraba a Dzauí. Por su parte Sahagún menciona que la tierra de la Mixtequilla se llamaba Tlalocan y su gente se decía descendiente de Quetzalcóatl. Sahagún añade que los mixtecos adoraban a Tlazoltéotl, o la vieja diosa de la tierra y de la luna, también madre de los dioses (Sahagún, 1989: 36, 609, 699). Ambas deidades son terrestres y su culto data en el caso del dios de la lluvia desde el Preclásico en Oaxaca, y en el caso de Tlazotéotl desde el periodo Clásico. Por otra parte, Covarrubias ha mostrado la evolución y transformación del jaguar de la cultura olmeca a la máscara de serpiente de Teotihuacan y Oaxaca. La presencia del dios Quetzalcóatl es notoria en Oaxaca desde épocas muy remotas en la Mixteca (Covarrubias, 1954: 8-9).

Las imágenes se guardaban en los templos y los sacerdotes las custodiaban en envoltorios, donde fueron encontradas en gran número por los misioneros españoles. Esto coincide quizás con los bultos que se ven dibujados en los códices sobre las gradas de los templos. Por otro lado, la clase sacerdotal tenía funciones muy específicas del resto de la población. Los dioses patronos de oficios y ocasiones especiales eran por ejemplo el dios de la guerra, el dios de la lluvia, de los cazadores, de los comerciantes, etcétera. Aparentemente eran los mismos en toda la región oaxaqueña (Dahlgren, 1954: 214-215; González y Márquez, 1995: 69).

La identificación de los innumerables nombres calendáricos de los dioses de Oaxaca, que en algunos casos no coinciden con los mexicas, es una ardua tarea que aún no se ha podido conseguir. Sin embargo, la religión oaxaqueña del Posclásico Tardío se caracteriza por la posesión y reconocimiento de dioses que eran comunes en esa época como Tláloc, Xipe, la serpiente emplumada y otros del panteón mexica, pero muchos con nombres en lenguas locales. Así, estas culturas comparten algunas deidades y ofrecen un buen número de semejanzas (Spores, 1967: 23).

## **CAPÍTULO II. TEORÍA Y MÉTODO**

Este capítulo centra su atención en la teoría y el método. En primer lugar se explica el marco teórico que nos permitió construir la interpretación. En segundo lugar, se menciona paso a paso el procedimiento metodológico que se llevó a cabo en la sistematización de los datos de la colección estudiada.

### **2.1.- Procedimiento teórico**

La comunicación es un medio básico de convivencia humana que se lleva a cabo a través de múltiples habilidades y recursos. Los humanos para poder convivir interpretamos actos, pensamientos, actitudes, creaciones, etcétera; debemos entonces entender la comunicación humana como práctica cultural, inserta en contextos concretos entendiendo a ésta como una compleja construcción pública de redes simbólicas que establece lo que una persona debe saber y hacer para ser aceptable en una sociedad. El hombre está dentro de tramas de significación que él mismo ha tejido, —que es la cultura—, por lo que su estudio debe ser una ciencia interpretativa en busca de significaciones (Amador, 2015: 12-13; Geertz, 2006: 26, 88 y 290).

#### **2.1.1.- La interpretación en arqueología**

Es evidente que hay un interés antropológico por la cultura material y también que hay infinidad de dificultades para realizar una arqueología en profundidad. Estamos conscientes de la necesidad de una comprensión más allá de un registro y descripción de los enfoques tradicionales, pues la cultura material encierra múltiples dimensiones. Buscamos entonces un modelo que no fuera simple inferencia. Para evitar la especulación irreflexiva este estudio tiene una parte de datos estadísticos que responde a cuántos, cómo son, de dónde provienen, etcétera, es decir, un cuerpo consistente de datos, más una interpretación hermenéutica.

La arqueología es en sí interdisciplinaria y de acuerdo con Hodder (1988: 13-4), la cultura material está constituida de manera significativa. Es preciso que el individuo forme parte también de las teorías de la cultura material y cambio social, por lo que existen lazos muy estrechos con otras disciplinas como la etnografía y la historia. La cultura material es un reflejo indirecto de la sociedad, pues son las ideas, las creencias y significados los que influyen entre las personas y las cosas.

En arqueología toda inferencia se realiza a través de la cultura material y toda ella tiene una dimensión simbólica. Las formas no siempre son producto de la adaptación al medio físico y social, dependen más de una serie de actitudes culturales que no se pueden predecir a partir del medio. La tarea de los arqueólogos es interpretar para que pueda leerse la sociedad que se encuentra tras esa cultura material (Ídem: 16-17).

La sistematización y organización de los materiales, más los datos obtenidos nos permitieron encontrar parte de las claves de un significado. Al no tener completos los contextos que son tan importantes en arqueología, nos abocamos a sus semejantes que son los códigos, para construir significados a través de asociaciones, semejanzas y diferencias que responden a por qué elegir determinado diseño pintado más adecuado para un contexto dado, que son reglas —a menudo inconscientes— de un grupo y su cultura (Ídem: 18-19).

Gran parte de nuestro material proviene de tumbas y entierros, estos objetos adoptan diferentes formas que dependen de la actitud de estas sociedades hacia la muerte. Fue posible identificar grupos humanos por sus artefactos cerámicos, estilo y región, pero no podemos marcar fronteras específicas o muy definidas. Lo que sí pudimos vislumbrar fue su rol activo en el grupo al que pertenecieron para crear diferencias e identidades sociales dentro de ese grupo (Ídem: 21).

Hay regularidades interculturales, pero no podemos ofrecer generalizaciones, por lo mismo; abarcamos un buen número de pueblos y lenguas. Las tradiciones culturales se están transformando continuamente, son regeneradas y renegociadas todo el tiempo. La cultura

material ya es en sí un texto susceptible de leerse e interpretarse y nosotros obtuvimos un cuerpo de datos consistente para crear argumentos para explicar esta colección.

### **2.1.2.- Hermenéutica**

La hermenéutica es la disciplina cuyo fin es interpretar textos. En este caso nosotros pretendemos interpretar los discursos de las vasijas policromas posclásicas de Oaxaca, entendiéndolos como aquellos textos que van más allá de las palabras y los enunciados. El texto puede ser de varias clases: escrito, dialógico, etcétera; pero el discurso es un texto con acción significativa social (Beuchot, 2009: 13-14). Para ello nos basamos en Gadamer, quien amplía la noción de texto al discurso y a lo que nos interesa, que es el discurso abierto. Paul Ricoeur añade al texto la acción significativa, que es finalmente lo que estudian la antropología, la sociología y el arte. Así, para este estudioso, la hermenéutica ya no se dedica únicamente al desciframiento de textos y signos, sino que se ocupa de cualquier conjunto significativo susceptible de ser comprendido y que convierte al texto en objeto de reflexión. Mientras la lingüística y la semiología establecen como unidad básica de estudio los signos, la hermenéutica define como objeto de análisis el discurso. Éste aunque se nutre de signos, no se reduce a la suma de los signos que lo componen. Más que ser una serie, es una unidad original que responde a un orden interno: el orden derivado de la estructura oracional o del contenido proposicional. Sobre la distinción entre signos y enunciados, Ricoeur puntualiza cuatro diferencias esenciales entre el acontecimiento del discurso y el código de la lengua: temporal, autorreferencial, referencial y comunicativa. Temporal, porque el discurso, a diferencia del sistema de la lengua que se sustrae a la ocurrencia en el tiempo, acontece siempre en una coordenada temporal precisa, relativa a la situación comunicativa en la que dos individuos se encuentren. Autorreferencial, porque el discurso, a diferencia de la lengua, se refiere en principio, mediante los denominados mecanismos de enunciación, a los sujetos. Referencial, porque el discurso, a diferencia de la lengua —que es estructura cerrada en sí misma y dotada de un funcionamiento particular—, es siempre manifestación verbal acerca de algo del mundo, de la realidad, de sí mismo; y comunicativa, porque el discurso, a diferencia de la lengua que es mera posibilidad de comunicación, admite ser

definido realización lingüística para otro que entienda, justamente aquel que motiva la actualización misma (Vélez, 2010: 89-90).

También nos basamos en la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot (2009). La hermenéutica, la semiótica y la pragmática se encuentran íntimamente ligadas. Como sabemos, la semiótica cuenta con tres grandes áreas, la sintaxis, la semántica y la pragmática. Esta última es donde se busca el significado del creador del mensaje y es ahí donde una disciplina se une a la otra. Pero finalmente, ni la hermenéutica se ha quedado en los escritos, ni la pragmática se ha quedado en los actos de habla y la finalidad en ambos es la misma: desentrañar el significado de las cosas (Beuchot, 2012).

No siempre se puede tener la intencionalidad del autor, sobre todo cuando se trata, —como en nuestro caso—, de textos abiertos y de objetos arqueológicos. Pero podemos apelar al sentido: la discusión de la hermenéutica está entre el sentido literal y el sentido alegórico. Es a este último al que nosotros recurrimos, pero basándonos en la arqueología, en el estilo y en los elementos que lo conforman, que es lo que visualmente nos permitió organizar la colección en grupos afines. La etnohistoria fue una herramienta útil en el área de la iconografía que nos orientó en la significación de acuerdo a referentes de códices y otras fuentes. La semiótica que es cómo desde los estudios anteriores se hizo una clasificación de elementos a través de la recurrencia —dentro del propio universo—, para conformar un sistema único y propio del lenguaje de estas piezas (Eco, 1999: 11-12).

Foucault (1968) afirma que la semiótica estudia el signo, mientras que la hermenéutica analiza al símbolo. Nosotros encontramos en esta colección, que un concepto se dice de muchas formas y una forma puede tener muchos significados y la mayoría son símbolos (Camarena, 1999 y 2003). De acuerdo con Durand (1987: 9-12) el mundo dispone de dos maneras de representar, una directa en la cual la cosa parece presentarse como en la percepción sensible. Otra indirecta, cuando la cosa no puede mostrarse tal cual a la sensibilidad, sino que lo hace mediante una imagen, un signo asignado autónomo del significado, lo que lo convierte en un símbolo. Estos símbolos están sujetos a convenciones culturales y su función es evocar. Son fuente de ideas inefables, de cosas que no se pueden

explicar con palabras, son intangibles, ausentes. Estas cosas inaccesibles o imposibles como son los dioses, el espíritu, la vida o la muerte, de percibir, son temas privilegiados por el arte.

En arqueología, de una pieza se infieren contextos, rituales, relaciones sociales, económicas y religiosas. Así nosotros tratamos de reconstruir a partir de las piezas, los mensajes, partes de la cultura de los grupos humanos a los que pertenecieron. No queremos hacer una hermenéutica unívoca que intenta una exactitud rigurosa del significado de los textos, sino que buscamos un significado intermedio, —que es otro modo de significar—, un tanto abierto. No se busca un significado unívoco, pero tampoco podemos pretender que cualquier interpretación sea válida. Nosotros pretendemos hacer una hermenéutica analógica basada en otras fuentes como son los códices, los estudios de otros investigadores, la experiencia propia y en el material mismo, es decir, con cierto sentido de la proporción (Beuchot, 2009: 46).

De esta forma, para efectos de la interpretación de las vasijas con diseños pintados nos abocaremos a la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot y a la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer. Éste último sostiene que la interpretación debe centrar su mirada en las cosas mismas, en los textos y en las cosas que son susceptibles de “ser leídos”, de hecho habla del lenguaje de las cosas supeditado al humano (Aguilar, 2004; Gadamer, 1998: 79-80).

Gadamer sostiene que el individuo tiene una conciencia históricamente moldeada, es decir, que la conciencia es un efecto de la historia y que estamos insertos plenamente en la cultura e historia de nuestro tiempo. Así, interpretó que un texto comprende lo que él denominó “fusión de horizontes” donde el estudioso encuentra la articulación entre historia del texto y nuestro propio trasfondo cultural e histórico que permite entender al hombre por medio de la experiencia humana del lenguaje y la interpretación como inherente a la persona (Aguilar, 2004). Esto implica una confrontación de dos horizontes, el del lector y el del lector que proyectará sus categorías de pensamiento en su interpretación. Esta se basa en un “ver previo” de acuerdo con una determinada posibilidad de interpretación. Lo tenido en el “tener y visto previo” se vuelve comprensible por la interpretación. Conciene a la totalidad de relaciones que establecen los seres humanos entre sí y con el mundo (Amador, 2015: 149-150).

En la obra *Verdad y método* (1998) muestra una descripción de lo que hacemos permanentemente cuando interpretamos cosas, incluso desconociendo que dicho proceso de interpretación se está produciendo. Además fue él quien trasladó definitivamente la hermenéutica del objeto tradicional, —que eran los textos sagrados—, a los hechos sociales. Todo individuo pertenece a una sociedad y está inmerso dentro de una tradición y una serie de juicios previos que le permiten comprenderse en su contexto y su momento histórico. Gadamer recupera el sentido constructivo del término prejuicio y lo coloca no como un concepto negativo, sino como parte importante de todo el armazón cognitivo del individuo, para él “prejuicio” quiere decir un juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes.

De este modo el individuo está delimitado en su comportamiento por una tradición, la cual confiere a éste un conjunto de prejuicios con los cuales entiende y se entiende a sí mismo dentro del proceso histórico que vive. Los prejuicios son componentes de la realidad histórica de todo individuo y le confieren categorías *a priori* para comprender, este comprender es una integración del pasado y del presente que se expresa en muchas formas culturales y que son indesligables del proceso histórico, de este modo los prejuicios, en el individuo, son la realidad histórica de su ser.

Gadamer es un ejemplo de interpretación, comprensión y aplicación de horizonte y temporalidad. El proceso hermenéutico se desarrolla así, a partir del reconocimiento de la otredad y con el método de preguntas y respuestas se llega a establecer un entendimiento. Este entendimiento, comprensión que se da entre dos otredades de distintos horizontes y éstos no son fijos ni cerrados sino que son capaces de fusionarse o establecer áreas comunes extendiendo las áreas de entendimiento (López Sáenz, 2010; <http://www.filosofia.mx/index.php>). Ve la hermenéutica como acercamiento al pasado a través de la comprensión del interlocutor y sus posiciones. Esto permite fundamentar diversas formas de experiencia humana, incluyendo las religiosas, estéticas, históricas, etcétera. En las obras de arte y en las lingüísticas hay una estructura dialógica de la comprensión y el entendimiento. Aunque no haya un autor que responda como interlocutor, la obra textual está ahí en sí misma el arte

más que representacional es una posibilidad de apertura del mundo y a la verdad (Gadamer, 1998: 14; Stanford Encyclopedia of Philosophy).

### **2.1.3.- Gadamer, el punto de vista antropológico**

Todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia, se trata de un conocimiento adquirido a través de la experiencia denominada práctica, que se va recopilando en el transcurso de la vida. No sólo en una profesión u oficio, sino también en la vida personal y con sus semejantes. También los conocimientos fluyen a través de la transmisión de la cultura, sobre todo en las artes, filosofía, historia y otras ciencias afines. Este conocimiento es cambiante y no se puede controlar del todo. Pero es un conocimiento que la ciencia no puede desatender y que se ha vislumbrado desde la antigüedad (Gadamer, 1975: ix). Las ciencias comprobables a través de un método positivista encuentran su justificación; y todo el conocimiento fuera de esta ciencia, como es nuestro caso, es el que se da a través de la experiencia y la tradición, tiene su propia metodología que se puede calificar como ciencia de la experiencia. De esta forma, algo imprevisible también se encuentra en la universalidad de la ciencia. Por su naturaleza el progreso de la ciencia se produce a través de su autocorrección continuada (Gadamer, 1975: x-xi).

Actualmente, la contribución de la antropología a la ciencia del hombre es enorme. Este ha transformado su medio ambiente en un ambiente cultural, lo cual le permite combinar ciencias naturales con ciencias sociales y hermenéutica, así, se puede comprobar con diversos métodos el mismo objeto. De la vida humana se originan formas diferentes en que se desarrolla su manera particular, que hoy se llama cultura; lenguaje, religión, arte, ciencia, filosofía son testimonio de la cultura del hombre (Gadamer, 1975: xviii).

La ciencia intenta todo lo que le permiten sus métodos que constantemente se complementan y es aquí donde entra la capacidad teórica del hombre. Para ello es necesario un control de relaciones y la ordenación consciente en un sistema de fines. Mientras que el lenguaje humano es un sistema de signos de comunicación que puede materializar de alguna manera

estos contenidos y relaciones. Así, se vincula el uso de medios para distintos fines y el uso de diferentes medios con un mismo fin.

Aparece de esta forma la posibilidad de ordenar cosas y actividades con fines sociales, o sea, dirigido a la sociedad. La cultura y la lengua de alguna manera son reglas de acción coherentes entre sí, como sistema semiótico buscan los conjuntos interrelacionados de signos donde la cultura es el contexto en el cual o con el cual se pueden explicar. Se construye el dato científico desde la perspectiva interpretativa estableciendo estos vínculos, así la investigación no será arbitraria, sino construida por los objetos, el medio y sus actores. En resumen, cultura es lo que el hombre hace del hombre y es necesario entender su terminología a través de los códigos compartidos de esa comunidad (Geertz, 2006). Para comprender algo hay que entender la fuente, el contexto y regirlo por un método en un trabajo coherente. Leer un discurso, un signo, es señal de comunicación. Nosotros pretendemos comprender a la comunidad a partir del lenguaje propio, de lo que dicen y de lo que hacen con él. El autor está sujeto al horizonte de pensamiento de una época y el lector está sujeto a otra época y contexto. Entender esto dará sentido al texto, así como ubicar al discurso dentro de su contexto para así comprenderlo e interpretarlo. Debemos aprender a describir, clasificar, explicar, jerarquizar, ordenar, conceptualizar y teorizar. Entender los objetos como un conjunto de relaciones como parte de una cultura.

Todos somos herederos de una cultura y todos los objetos tienen una historia que justifica su existencia. Explicar estos vestigios del pasado y hacerlo científica e históricamente en términos del presente es la labor de la arqueología. El arqueólogo como investigador intenta comprender el desarrollo cultural y la dinámica de los grupos humanos y las sociedades desaparecidas a partir de estos restos materiales obtenidos a través de excavaciones, investigaciones o recopilaciones (Robles, 1990: 15).

Finalmente, el análisis histórico antropológico se traduce como una forma de conocimiento y esto incluye: elegir un tema, seleccionar un grupo humano, describir sus modos de vida, reconocer y describir sus objetos, hacer inferencias, realizar cronologías, sistematizar, interpretar. El esfuerzo intelectual se hace a través de la descripción que es realmente pensar

y reflexionar para finalmente interpretar. Los comportamientos han de ser deliberados, enviados a alguien en particular, para enviar un mensaje particular debe haber un acuerdo, un código establecido. Las descripciones son realmente la construcción de la construcción de los otros (Geertz, 2006). Este análisis es la selección de estructuras de significación; su reconocimiento y caracterización. Estas estructuras están a su vez enlazadas y ligadas a otras. Nosotros trataremos de encontrar una posible explicación y comprender lo que hasta ahora ha sido parcialmente incomprensible o aparentemente irregular.

#### **2.1.4.- La analogía**

La hermenéutica analógica se ubica como una alternativa y punto intermedio entre el univocismo y el equivocismo, —aunque da predominio a la última—, abriendo el campo a más de una interpretación válida, pero otorgándole cierta unidad. En principio, en los discursos hay sutileza y polisemia. Los diseños y formas de las piezas estudiadas son un tanto inexplorados y la hermenéutica analógica nos permite dejar las características superficiales para acceder a un nivel más profundo, o bien encontrar varios sentidos cuando parecía sólo tener uno. El trabajo trata de encontrar un sentido más cercano a la intención, lo que quiso decir el autor, a través de una labor analítica (Beuchot, 2009: 7-8, 14).

La analogía es una forma de asociación que nos permite establecer paralelismos entre distintas realidades, tornándose así en un valioso instrumento, para el pensamiento así como para la explicación. En la analogía se recurre a un dominio conocido o dominio fuente, para conocer y comprender mejor otro que resulta desconocido que es el dominio meta. Esto se logra proyectando la estructura del dominio conocido sobre el desconocido; hace familiar un dominio extraño proyectando sobre él un punto de vista sabido para hacerlo comprensible. Esto en el establecimiento de las conexiones entre la realidad, la imaginación y la creatividad, juega un papel básico para proponer una argumentación válida. El investigador recurre a esquemas ya conocidos cuando entra en contacto con ámbitos desconocidos y le permite percibir relaciones que hasta entonces no se habían vislumbrado, ofreciendo así una mejor comprensión, de manera es que no todas las interpretaciones son válidas (Pérez Bernal, 2007: 202-203; Beuchot, 2009: 34). Una analogía acertada nos permite ir de lo desconocido a lo

conocido evitando la dispersión del sentido, por lo que tiene un papel destacado para ayudar a la comprensión y solución de problemas.

Seguimos en general el camino que propone Paul Ricoeur (2013: 113-161) en la triple mimesis o imitación de la naturaleza y como una forma de atrapar lo más abstracto. El objeto de estudio en este análisis es el arte prehispánico, pretendemos visualizar el proceso creativo como un proceso de experiencia a partir de la triple mimesis de Paul Ricoeur, en el sentido de que ninguna pieza se origina de la nada pues todo parte de una referencia, desde las experiencias del artista, los aprendizajes del maestro, algo visto, escuchado, una imagen, una pieza de música, etcétera.

Mimesis I preconfiguración. En primer lugar reconocimos que los maestros pintores y alfareros, creadores de las piezas tomaron parte del mundo y lo representaron en su obra en una precomprensión de la experiencia del mundo. Ellos utilizaron fragmentos de la realidad y los transformaron en una imitación de las ideas mesoamericanas; es el área de intersección entre el mundo “real” y el mundo de la representación. Así, los autores tomaron parte del mundo y lo representaron en sus obras haciendo una preconfiguración. Se trata de comprender a la vez el lenguaje y la tradición cultural a la cual pertenece. Para entenderlos fue preciso describir las piezas, exponer brevemente el horizonte cerámico y cultural de los creadores, contextualizar los materiales hasta donde fue posible y así formarnos una preconcepción. Para ello recopilamos el material en las bodegas del MNA, después lo organizamos en grupos coherentes, y se consultaron fuentes históricas y arqueológicas.

Mimesis II construcción. Después es la configuración, es decir, la imitación del mundo, la disposición de los hechos en que se desarrolla la actividad. Es una mediación que transforma acontecimientos en una historia narrada. Los autores crearon representaciones que son en algunos aspectos descriptivos, pero principalmente poéticos —pues no se expresan un lenguaje cotidiano— dispuestas para ser entendidas por alguien. Nosotros para poder comprender esta etapa se realizó el análisis estructural en el cual encontramos los principios semióticos: signos, sistemas de signos, códigos, descripción e imagen. Además de la contrastación con otros materiales prehispánicos y fuentes disponibles.

Mimesis III interpretación. Finalmente está la reconfiguración, la parte hermenéutica; el observador toma el discurso y lo interpreta, a sabiendas de que para cada persona hay una mimesis distinta, una imitación y representación de lo que la obra le dice, le cuenta y le sugiere, por medio y gracias a su experiencia. Comprendimos parcialmente las piezas e incluso pudimos llegar vislumbrar parte del comportamiento y pensamiento de los pueblos de una época en esta mediación. De esta manera nos acercamos al mundo que imitó el autor y se hizo una propuesta de lectura desde el campo específico del análisis de discurso, donde la obra cita a su propio contexto y da cuenta de ideas, creencias, sociedad, mitos y rituales.

## **2.2.- Procedimiento metodológico**

Los métodos y técnicas de análisis arqueológico han experimentado una importante evolución a lo largo de estos últimos años con la incorporación de las tecnologías, pero sobre todo con nuevos puntos de vista. En este estudio se cuenta una experiencia de investigación, donde intentamos compaginar los planteamientos más tradicionales respecto a la cerámica policroma con prácticas novedosas en el campo de la interpretación, como es la hermenéutica. Al analizar un objeto arqueológico tomamos en cuenta su forma, función, uso, estética y significado.

En ese sentido, es conveniente mencionar nuestras diversas instancias metodológicas de las cuales hicimos acopio. En nuestra investigación integramos tres niveles de conocimiento de acuerdo con Bate (1982: 45).

a) Obtención y observación de los datos. En este punto procuramos el máximo grado de confiabilidad. Así, en esta investigación se obtuvo la mayor cantidad de información a través de la observación directa de la colección. En nuestro caso, accedimos en su momento a las Colecciones de Oaxaca del MNA y se hizo una recopilación de piezas con tres colores o más que son las que se consideran policromas, las cuales fueron fotografiadas en b/n y se obtuvieron las dimensiones.

b) Ordenación de la información: se encuentran los criterios de análisis al descubrir las características de los datos y se ordenan taxonómicamente en conjuntos, estableciendo relaciones entre ellos. Los objetos arqueológicos contienen un sinnúmero de atributos que son elementos de análisis, por lo que los criterios para su clasificación y descripción son muy heterogéneos, dan como resultado una infinidad de métodos de acuerdo con sus propias características y en función de los objetivos de la investigación (Robles, 1990: 25). Corresponde al investigador decidir el sistema de clasificación que le conviene a condición de que sea sistemático, es decir, que cuente con uniformidad de criterios. En este rubro, durante los trabajos de catalogación de la colección, tuvimos la oportunidad de observar y clasificar las vasijas por su morfología, color de arcilla, grosor, acabado de superficie, tipo de pintura, diseños y procedencia.

c) Interpretación: aquí se formuló la interpretación basándonos en el conocimiento de las relaciones, regularidades y leyes que operan en el fenómeno. Para llegar a este nivel se llevaron a cabo una serie de procesos de comparación y establecimiento de relaciones entre los grupos ordenados de información. Una vez definido el objetivo de nuestra investigación y debido a sus características particulares, se optó por el modelo metodológico más adecuado al tipo de estudio de caso que es el paradigma de investigación cualitativo, descripción densa e interpretativa a través del análisis de discurso.

### **2.2.1.- El estudio de caso**

El estudio de caso se caracteriza por su simplicidad, se trata de la investigación de la particularidad y complejidad de un sólo caso o bien —como la presente investigación—, de un conjunto de casos, comprometiéndose a entenderlo dentro de sus propias circunstancias. El estudio de caso, se caracteriza por la profundidad e intensidad de las diversas facetas de un fenómeno que constituye el ciclo de vida de la unidad de análisis (Cohen y Manion, 1985: 106). Tal exploración profunda brinda la oportunidad de estudiar los factores que constituyen la singularidad, donde, para entender un elemento de esta singularidad es necesario entender otros elementos y la interacción entre ellos, es decir, ofrece el estudio como un todo basado en la exploración intrínseca de sus partes. Esencialmente permite que la investigación se

enfoque en el proceso, relaciones, contexto y descubrimiento de características, más que en variables específicas y en su verificación (Lazaraton, 2002: 33).

Aunque los estudios de caso generalmente son interpretativos (Stake, 1995; Bassey, 1999), existen otros de carácter: descriptivo, exploratorio, para solucionar problemas y verificadores de teorías. Nosotros realizamos un estudio de caso descriptivo e interpretativo que permitió un estudio intrínseco de las piezas (Yin, 1994). De esta manera, permitió cierta flexibilidad en el itinerario de la investigación; hizo posible aproximaciones tanto secuenciales, como paralelas. Las primeras van en sucesión, es decir, una parte sigue a la otra y generalmente son conducidas por un sólo investigador como en la presente tesis.

Otro punto positivo de los estudios de caso es que, los métodos de recogida de datos no están limitados, permiten al investigador usar un rango de recolección de datos y fuentes. Por ejemplo, observaciones directas y otros documentos que se puede utilizar para analizar. Así, los datos fueron recolectados por una amplia variedad de métodos y se obtuvieron de diferentes fuentes de acuerdo a las necesidades específicas del caso (Block, 2000: 757). La búsqueda de significado en los estudios de caso es una indagación sistemática donde se describen y organizan datos, y se interpreta el fenómeno bajo observación (Flick, 2004). Por su parte Stake (1995), explica que en los estudios de caso se pueden hacer varios tipos estratégicos de análisis, sin embargo, el principio es describir el caso holísticamente. Los reportes de investigación de los estudios de caso son también tan variados como los casos y tan flexibles como se requiera.

### **2.2.2.- Metodología cualitativa y cuantitativa**

En la presente investigación se utilizó una metodología híbrida, tanto cuantitativa, como cualitativa. La primera se centró en los aspectos observables susceptibles de cuantificación para lo cual utilizamos la estadística para el análisis de datos de 353 piezas, pues no debemos dejar de lado el rigor del registro arqueológico (Anexo1); las 25 restantes no fue posible medirlas por encontrarse en vitrinas o en exposiciones fuera del MNA. La pieza cerámica es una realidad observable, medible, que se puede percibir de manera precisa y las variables de

medidas, tipo de acabado, tipo de pintura, diseños, procedencia, etcétera, fueron tratadas con procedimientos estadísticos. En algún momento, se contrasta con la metodología cualitativa o interpretativa. De esta manera se pretende una descripción y análisis profundo de finos detalles.

La investigación cualitativa por su parte, pretende una comprensión holística poniendo énfasis en la profundidad. Es intensiva e introspectiva, y una de sus principales aportaciones en la investigación en ciencias humanas es que permite hacer aproximaciones semióticas y hermenéuticas de las acciones y las relaciones interpersonales o grupales (Bisquerra, 1988: 253-278). De esta forma pudimos acercarnos a la complejidad de una pieza cerámica que **no** es simplemente una “vasija con decoración pintada”.

### **2.3.- Forma, función y uso**

En este apartado abordaremos los conceptos de forma, función y uso como una relación categorial, por la necesidad de hacer una lectura integral, y no sólo la descripción de los diseños pintados en la vasija. En ese sentido, es necesario dejar claro los conceptos. De acuerdo con la Real Academia de la Lengua, forma es, en su primera acepción, la configuración externa de algo (<http://www.rae.es/>).

En la naturaleza todo lo que nos rodea parece tener una estructura determinada de acuerdo a la función que va a cumplir, así por ejemplo, las hojas de los árboles están hechas de una forma que facilita la captación de la luz solar. En los objetos creados por el hombre muchas veces es así, la concepción de una forma generalmente se basa en un razonamiento: se tienen ciertas necesidades que requieren de una estructura formal, la cual ha de realizar una cierta función o servicio. Acorde con esto, generalmente la función determina la estructura de un objeto que se dimensiona y optimiza para cumplir una serie de requisitos de funcionalidad y eficiencia.

La forma es el límite, expresión sensible de un objeto y la manera académica de llegar al concepto de forma es recurrir a la geometría partiendo de los elementos de una dimensión

hasta llegar a las tres dimensiones: primero es el punto, éste genera rectas y curvas, con ellas se crean superficies y éstas a su vez generan volúmenes<sup>1</sup>.

Las formas cerámicas básicas tomadas en este trabajo de acuerdo con Bagot (1997) son: ollas, cajetes, platos, vasos, copas, jarras y figuras. Cada una de estas con sus variantes como ollas trípodes, ollas con figuras adosadas, ollas de silueta compuesta, cajetes trípodes, cajetes unidos, platos trípodes, vasos trípodes, vasos de silueta compuesta, vasos con forma de pie, copas de pie corto, etcétera (Anexo 2).

Los elementos que definen las formas en esta colección son como se detalla a seguir:

- 1) Olla: se considera olla a cualquier vasija con los siguientes elementos (de arriba hacia abajo): cuello, hombro, cuerpo (globular, ovoide, silueta compuesta u otro) y base (plana, cóncava o convexa).
- 2) Cajete: es la vasija que cuenta con paredes (rectas, curvo divergentes, recto divergentes u otras) y base (plana, cóncava o convexa) cuya altura de las paredes va del 30 al 50% del diámetro de la pieza.
- 3) Plato: es la pieza con paredes (curvo divergentes, recto divergentes u otras) y base (plana, cóncava o convexa) donde la altura equivale a menos del 30 % del diámetro y la inclinación de las paredes es de más de 45°.
- 4) Vaso: es el recipiente cuyas paredes (recto divergentes, convergentes, de silueta compuesta u otro) superan el 50% del diámetro.
- 5) Copa: es la vasija con un cuerpo de forma variada (recta, divergente, cóncava, silueta compuesta u otra), que cuenta con un soporte o pie, ya sea alto o corto. En esta colección son siempre soportes cónicos truncados cortos.
- 6) Jarra: es una vasija de tamaño y cuerpo variado, pero que cuenta con vertedera y asa.
- 7) Figura: son representaciones humanas o animales que pueden o no ser vasijas.
- 8) Tecomate: son vasijas generalmente globulares o con formas de cabezas cuya boca no supera el 20% del diámetro.

---

<sup>1</sup> En el presente análisis sólo hablaremos de las formas generales, ya que la descripción sistemática de las vasijas, sus medidas, acabado y tipos de pintura se pueden consultar en la tesis: *La Cerámica policroma mixteca como instrumento de análisis: el caso del MNA* (Camarena, 1999).

Ejemplos de formas más comunes en esta colección (catálogo completo en el Anexo 2):



Olla



Plato



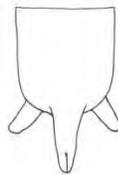
Copa



Figura



Cajete



Vaso



Jarra



Tecomate

Así, los volúmenes tienen la forma que les proporcionan las superficies, que a su vez tienen una serie de propiedades de las cuales vamos a destacar (Anexo 1):

- a) El tamaño, que para lo que aquí interesa, en general va a ser una propiedad relativa y no absoluta que depende del tamaño de las otras formas próximas con las que se comparan. En esta colección tenemos como media: ollas de 20 a 25 cm de altura, cajetes de 12 a 15 cm, copas de 20 a 25 cm, jarras de 20 a 30 cm, platos de 05 a 10 cm, vasos de 15 a 30 cm. Fuera del rango medio podríamos decir que son piezas grandes o pequeñas.
- b) En lo que respecta al color del barro, en cerámica éste no siempre es un elemento de selección pues es dado por el barro de la región y mezclas de los alfareros: 46.5% de arcilla café, 24.1% naranja, 16.1% beige, 9.6% blanca, amarilla 2.0% y gris 1.7%.
- c) Se clasificó la pasta por su grosor medido en los bordes en: fina entre 0.2-0.5 cm, media de 0.5 a 0.6 cm que es la más abundante y gruesa de más de 0.6 cm.

- d) El color sí es un elemento de selección de diseño en la pintura aplicada en la superficie. Al contrario de los códices, donde hay una amplia gama de colores, tenemos que en la colección predominan los siguientes colores: rojo guinda, naranja, negro y blanco. Existen otros colores utilizados pero en menor proporción. Para ver este rubro a detalle se consultar en el trabajo antes mencionado (Camarena, 1999).
- e) A nivel general, la textura está vinculada a la superficie externa del cuerpo. Se trata de una propiedad que es captada a través del sentido del tacto y de la vista. La suavidad, la aspereza y la rugosidad son sensaciones que transmite la textura. Es una propiedad que se aprecia en las distancias cortas y es importante en las descripciones en general. Podemos decir que en esta colección se cuenta vasijas alisadas 1%, pulidas 88% y bruñidas 11%. Se presentan pocas piezas incisiones o excavaciones, etcétera, en la colección este tipo de decoración es menos relevante que la pintura.
- f) La colección presenta tres tipos de acabado de superficie que son relativos, pues se refieren exclusivamente a cerámica policroma de Oaxaca del Posclásico: mate 33.7%, cuya característica es que no tiene brillo; firme con cierto brillo 35.4%, y laca el más brillante 30.9% y puede incluso parecerse a la cerámica vidriada<sup>2</sup> (Camarena, 1999).

## **Función y uso**

La definición de función desempeñada por las piezas cerámicas implica reconocer, en primer término la complejidad del sistema de funciones y usos en el que se sitúan, lo que descartaría las aproximaciones simplistas y reduccionistas que tienden a limitarse a una perspectiva unifuncional: una vasija es para contener.

No es así en el caso que nos ocupa, como veremos existe una función general y usos muy importantes que estas vasijas cumplen en el ritual y en el ajuar funerario. Por otro lado, la

---

<sup>2</sup> Es necesario aclarar que ninguna cerámica prehispánica es vidriada, pues esta técnica llegó en el siglo XVI con los europeos.

relación entre la forma estructural y el espacio al que se vincula, debe asociar virtudes de tecnología y creatividad (Dembo, 2003: 229). Además de su estética y tradicional lenguaje formal hay una inteligente solución estructural, que fue determinante para la distribución del material de los espacios y de ahí la utilización de este espacio para colocar la pintura y los complejos diseños.

Habitualmente la función está relacionada con el uso que se le da a la vasija en la actividad humana, aunque no siempre es así. La función es la que cumple la pieza dentro de los propósitos y patrones generales, y el uso es el que finalmente le da el usuario. Al hablar de esto debemos pensar en los roles del ritual en la sociedad y en la mirada del arte prehispánico. Todos los elementos están organizados para que el objeto esté acorde con un determinado propósito y el orden es la colocación de las cosas en el lugar que les corresponde.

El espacio es un continente de todos los objetos sensibles, características y relaciones con el uso común, lo cotidiano, o como en nuestro caso con el uso ceremonial y ritual. No se puede hablar de la forma y la función desde éste punto de vista, sin hablar del espacio, sus proporciones, la organización, el equipamiento, el acondicionamiento y necesariamente de la vida ritual y sus transformaciones.

Debemos mencionar lo versátil, es decir la capacidad del espacio de las piezas de admitir el desarrollo de múltiples actividades además de contener, como son: ofrendar, comunicar, agradar, propiciar, abogar, etcétera y la diversidad de cosas que podían contener: alimentos, bebidas, sangre, semillas, animales sacrificados, etcétera. Comenzaremos con la dualidad del espacio especializado, además de la forma, están los diseños pintados y el orden como estos fueron dispuestos. Esto apunta a la condición en que cada una de las partes de un conjunto está correctamente dispuesta con respecto a las demás y al propósito final, de tal manera que dan una organización armoniosa. Así, se ordenan los diseños en primer lugar en dos grupos: los elementos positivos que se perciben como figuras y los elementos negativos que se perciben como fondo. Los primeros son los signos principales que denotan el tema y los secundarios que complementan y apoyan. Aunque a veces resulta imprecisa la relación entre fondo y figura, se acepta en todo caso que los elementos positivos son los que atraen la

atención, mientras que los demás son el contraste el fondo que enmarca a los positivos, además de los organizadores del discurso. Llegar a comprender en la medida de lo posible las soluciones técnicas y culturales que han desarrollado los grupos humanos a lo largo de su historia nos ayudará comprender las culturas que estamos investigando.

La función condiciona la forma del objeto para que sea eficiente a su cometido marcando unos requisitos mínimos: como que una vasija requiere de una oquedad para contener, generalmente es simétrica, transportable, a menudo cuenta con aditamentos para esta transportación como asas, debe tener cierto grosor y dureza la arcilla, etcétera. A partir de éstos comienzan a actuar la tradición, la religión, las costumbres, en suma, la cultura. Es por los rasgos generales que en la cerámica de muchas épocas y lugares geográficamente distantes se llegan a parecer. En la tradición mesoamericana hay formas generales de: olla, plato, cajete, jarra, vaso y copa. Con mayores o menores similitudes dependiendo de su entorno físico que determinará materiales y formas en relación con su eficacia funcional. En este rubro pudimos observar en los códices a los personajes utilizando una o ambas manos para manipular y transportar las vasijas. Los tamaños, los aditamentos como asas y demás características están hechos para manejar las vasijas fácilmente, con excepción de los grandes vasos presentes en la colección estudiada con los números: 110, 111, 112, 342, 336 y 337 que parecen haber sido hechos para estar fijos.

En los preceptos económicos, funcionales y estéticos hemos adjuntado antes varias veces el término cultural. En un objeto siempre los dos primeros operan unos sobre otros, pero mediados por la cultura, tradiciones y costumbre arraigadas, conceptualizaciones, etcétera. Y esto lo podemos ver en la no homogeneización de un objeto, como por ejemplo un cajete, donde cada cultura le ha dado un tamaño, forma y aspecto diferentes y esto a su vez provoca encontrar objetos muy diferentes con una misma función. Esto no sólo lo podemos atribuir al principio estilístico-cultural, sino también a maneras diferentes para solucionar o satisfacer una misma necesidad (Calvo, 2007: 42). En nuestro caso encontramos: 353 piezas, de las cuales 335 son vasijas: 34.6% cajetes, 19.4% vasos, 17.6% ollas, jarras 7.2%, platos 4.8%, tecomates 1.2%, vasos zoomorfos 0.6%, sahumeros 0.6 %, incensarios 0.6% y braseros 0.3%, de las cuales 151 son trípodes (Anexos 1 y 2).

Así, nos encontramos ante objetos que tienen un cierto grado de estandarización y homogenización, características que les vienen dadas por su función que es contener. El uso, en su mayoría sabemos por el contexto donde fueron encontrados, que es ritual (Anexo 3). Mientras que las diferencias en los diseños pintados se dan por aspectos culturales, temporales y geográficos; no así en los temas centrales, que son característicos de Mesoamérica Posclásica.

Sabemos de sus usos por parte de la élite en el ritual de la muerte como nos muestra esta colección; también en ofrendas a los dioses como podemos apreciar en los códices (Anexo 3), pero no son únicos. En una investigación reciente de Levine *et al.* (2015: 319-322), se realizaron estudios petrográficos de la composición de la cerámica policroma de Tututepec en la Costa, que arrojaron datos que apuntan a que hubo múltiples productores y que estas vasijas fueron objeto de intenso comercio en mercados. También que fueron parte de los usos rituales, no sólo de la élite, sino de la gente del pueblo. En las excavaciones se encontraron un buen número de muestras en entornos domésticos lo que nos indica que formaron parte de rituales de escala menor y que en efecto, se usaron para comer y beber en celebraciones sociales en entornos familiares. Se creía que solo la más alta jerarquía social usaba estas vasijas, pero este estudio nos indica que también la gente del pueblo tuvo acceso a estas.

Hemos dicho que las características de la cerámica policroma de Oaxaca se pueden explicar por el principio funcional y por el principio estilístico-cultural. Pero esto no significa que las clasificaciones que nosotros hemos realizados coincidan con las de otros especialistas, sobre todo si fueron hechas con un estilo único en mente: el Mixteca-Puebla, que nosotros preferimos desglosar por regiones. También es necesario recordar que las clasificaciones tipológicas guardan una coherencia lógica interna que permite una explicación de la realidad material (Calvo, 2007: 45).

#### **2.4.- Estilo**

Los estilos son sistemas formales y conceptuales de la creación artística, la valoración estética y la interpretación simbólica que son propios de cada cultura en una determinada

época. Entendemos sistema como una articulación compleja y plural de distintos órdenes que guardan relaciones de afinidad, desafinidad, regularidad, irregularidad, que tienen también una función identitaria y de integración social. Así, estilo es el conjunto vinculado de materiales, técnicas, medios de expresión de las artes de un sitio en una época determinada (Amador, 2008: 59-61).

La iconografía, formas, temas y contenido muestran sistemas de pensamiento, valores sociales, espirituales y estéticos que se presentan articulados en interdependencia en una obra revelan un estilo. Las relaciones de estos elementos con una sociedad tienen sentido, coherencia y pertenecen a un conjunto intencional (Amador, 2008: 62). Los estilos en esta colección son, ante todo, una manifestación de la cultura que tiene una base general, que es la cultura mesoamericana. Son la manifestación en cerámica de varias culturas de Oaxaca en el Posclásico.

Los signos pintados, además de las formas de las piezas conforman discursos con un imaginario específico de humanos, animales, vegetales, dioses, seres fantásticos, elementos del cosmos, fuerzas de la naturaleza y símbolos sagrados, que revelan rasgos de su estilo y temas (Amador, 2008: 61). El estilo los dota de unidad y coherencia por un periodo en una zona geográfica determinada. La otra fuerza que condiciona la creación de un estilo es la voluntad de la forma, es esa manera especial de sentir y expresar la forma que es propia de cada artista o creador y su diálogo consigo mismo.

Geertz (2006: 89) afirma que los símbolos sagrados tienen la función de sintetizar el ethos o forma común de vida y de comportamiento que adopta un grupo de individuos que pertenecen a una misma sociedad. Es decir, el tono, el carácter, la calidad de vida, estilo moral y estético y su cosmovisión (Amador, 2008: 63).

Hay dos niveles que definen las características más generales subyacentes y que serían las del estilo mesoamericano y del Mixteca Puebla. Los estilos presentados en el capítulo III son las variantes dentro de este orden y se dividieron en: Valles Centrales, Mixteca Alta, la Cañada y la Chinantla.

El primer paso para identificar atributos estilísticos fue: la recurrencia y la variedad en el conjunto. Dos tipos de atributos se presentan en la colección: los métricos que se refieren a medidas de ancho, largo y espesor. Y los rasgos cualitativos que son los que cambian en forma, tipo de arcilla, acabado y diseños.

Las formas de la cerámica policroma de las diversas regiones de Oaxaca tienen características propias; aunque varias son compartidas con el resto de Mesoamérica. Hay un principio de simetría, y a diferencia de otras cerámicas, rara vez se agregan diseños incisos, raspados, o al pastillaje, etcétera. En esta colección las formas en general son simples, pero la pintura suele ser muy compleja. Compiten en la atención del observador la forma y la pintura, pero definitivamente ésta última parece ser más relevante. Las vasija efigie son otro caso, son formas sobre las cuales se preserva la mitología está que firmemente asentadas en el ámbito del arte Posclásico mesoamericano. Hay una compleja articulación que se da entre estas tradiciones míticas con sus rasgos culturales y la manufactura de estos objetos.

Entre las vasijas que hablan de mitología es importante mencionar las antropomorfos y zoomorfos. Cuando se trata de formas de la naturaleza como animales y hombres, son naturalistas, en tanto que las pinturas en su superficie suelen ser fantásticas mitológicas, con todos los elementos tangibles y no tangibles que esto implica.

En el caso de estas piezas es posible observar una multifuncionalidad. Asimismo, estamos hablando de objetos que probablemente se consideraron bellos de acuerdo a su propio concepto. Habría que demostrar que el arte —actividad inminentemente humana que contiene valores espirituales— es resultado de algo precedente, por lo que es considerado estético según su propio parámetro. Excluyendo lo bello de la naturaleza —que es otra discusión—, la belleza del arte es cultural; lo que es bello en un lugar y una época determinados, no lo será para otro grupo, o para otra época (Hegel, 1989: 24-25).

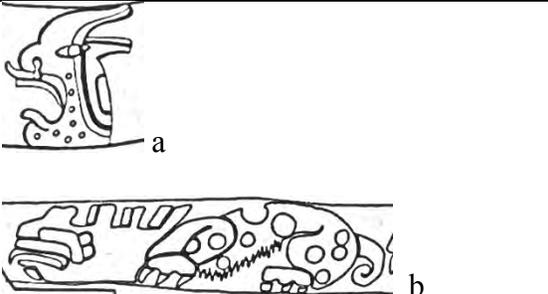
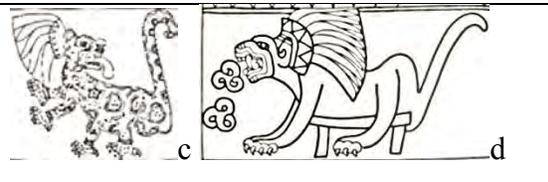
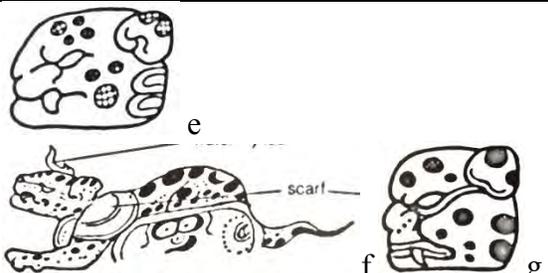
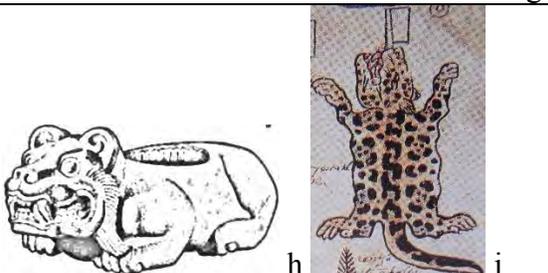
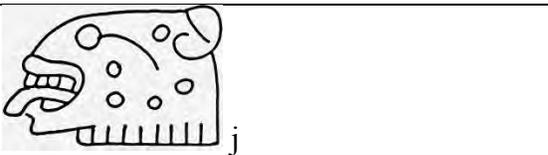
## 2.5.- Discursos

Los pueblos de Oaxaca apuestan por el discurso poético, mítico y religioso. Lo construyen con símbolos que nos remiten a la metáfora y la analogía, por encima de la representación realista. La metáfora es la aplicación de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no lo denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación con otro objeto o concepto y así facilitar su comprensión (<http://www.rae.es/>). La metáfora es una de las formas de lo análogo que puede entenderse como semejanza o proporción. Analogía, por tanto, es un término que indica una relación de semejanza entre cosas distintas (<http://definicion.de/analogia/#ixzz3s20mts70>). De acuerdo con Beuchot (2009, 13-14 y 2012), la analogía es un modo de conocer intermedio entre la interpretación literal y la abierta. Y es que toda imagen es analógica, es decir, no es exactamente como lo representado, sino que guarda con él alguna semejanza o analogía. De esta manera, la hermenéutica analógica nos ha ayudado a entender este conjunto de piezas cerámicas

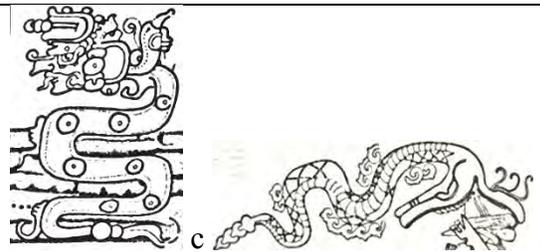
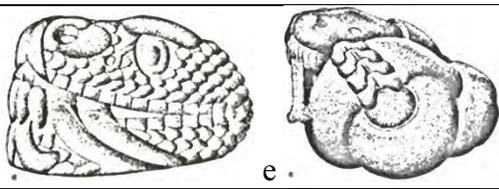
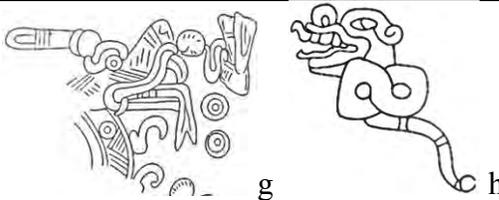
Existe una clasificación de discursos de acuerdo con sus características y cada autor tiene su propia categorización. Pero todos coinciden en que estos se dan de acuerdo a propiedades generales que poseen los textos que están regidos por una serie de principios generales, como son los principios de coherencia, coordinación, comunicación, composición, etcétera. En este caso tenemos discursos públicos, formales e imaginativos, pero básicamente son míticos y religiosos (Charadeau, 1997: 135) que se reconocieron a través del tema del signo principal, que en general corresponde a la parte central de la vasija. Una de las características de esta colección, es que aparentemente no todos los signos son lingüísticos. Otra es que no conocemos a los autores y de ahí la tarea hermenéutica de reconstruir —hasta donde fue posible—, parte de su contexto para poderles dotar de vida y significado. Como son textos diferidos espacial, temporal y culturalmente, el observador lector o el especialista debe reconstruir el significado a partir de su conocimiento y experiencia (Amador, 2015: 145-146). Así, tenemos identificados 30 temas, más un grupo de vasijas no identificable que han perdido casi toda su pintura:

|                            |          |                                   |     |
|----------------------------|----------|-----------------------------------|-----|
| 1.- Grecas escalonadas:    | 45 casos | 17.- Cráneos:                     | 09  |
| 2.- Ojos emplumados:       | 30       | 18.- Soles:                       | 08  |
| 3.- Figuras geométricas:   | 30       | 19.- Cabezas:                     | 07  |
| 4.- Aves:                  | 26       | 20.- Sangre:                      | 07  |
| 5.- Plumas:                | 24       | 21.- Espirales:                   | 05  |
| 6.- Cuentas:               | 22       | 22.- Ilhuítl:                     | 05  |
| 7.- Serpientes y reptiles: | 17       | 23.- Mariposas:                   | 05  |
| 8.- Flores y plantas:      | 17       | 24.- Rostros peruanos:            | 05  |
| 9.- Cruces:                | 15       | 25.- Pies:                        | 05  |
| 10.- Escenas tipo códice:  | 14       | 26.- Sahumadores:                 | 04  |
| 11.- Nubes:                | 14       | 27.- Soportes:                    | 04  |
| 12.- Libélulas:            | 12       | 28.- Tlacuaches:                  | 03  |
| 13.- Pintura perdida:      | 12       | 29.- Fondos sellados:             | 03  |
| 14.- Jaguares:             | 10       | 30.- Caracoles cortados:          | 02  |
| 15.- Lisas:                | 06       | 31.- Figurillas de cuerpo entero: | 02  |
| 16.- Xantiles:             | 10       | Total:                            | 378 |

Por último, realizamos un ejercicio con 10 imágenes representadas en la colección de estudio que aparecen reiteradamente en las diferentes regiones de la presente tesis como es el jaguar, la serpiente, el águila, las plumas, las flores, las grecas, las nubes, la sangre, las mariposas y el ojo emplumado. En él, se puede observar como cada pueblo plasmó de manera particular los rasgos que caracterizan a cada una de las culturas que ahí se mencionan.

| Cultura   | Jaguar   |
|---|--|
| <p>Olmeca</p> <p>a) Piña Chan (1995), pág. 36</p> <p>b) Joralemon (1990), pág. 38</p>   |    |
| <p>Teotihuacan</p> <p>c) De la Fuente (1995), pág. 285</p> <p>d) De la Fuente (1995), pág. 292</p>                                    |    |
| <p>Mayas</p> <p>e) Schele y Freidel (1999), pág. 52</p> <p>f) Schele y Miller (1986), pág. 51</p> <p>g) Arellano (2001), pág. 332</p> |   |
| <p>Mexicas</p> <p>h) Gendrop (1990), pág. 262</p> <p>i) <i>Matricula de Tributos</i>, lám. 25</p>                                     |  |
| <p>Zapotecos</p> <p>j) Escalante y Yanagisawa (2008), pág. 689</p>  |  |
| <p>Mixtecos</p> <p>k) Camarena (1999), lám.21</p>   |  |

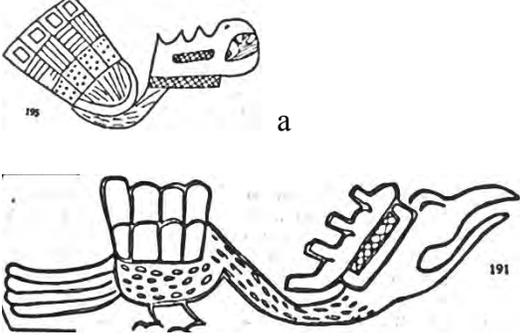
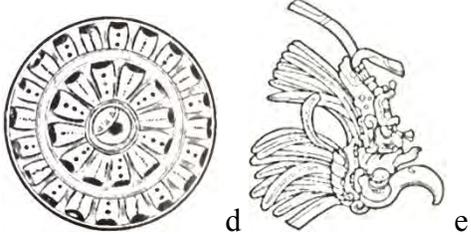
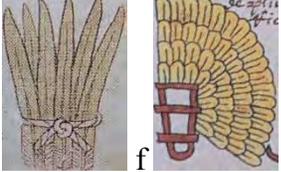
Cuadro 1.- Jaguar. Fuente: Elaboración propia.

| Cultura  | Serpiente  |
|--|--|
| Olmeca<br>a) Joralemon (1990), pág. 80   |  <p>A line drawing of an Olmeca serpent sculpture, showing a coiled snake with a human-like face and a tail that ends in a bird's tail.</p> <p style="text-align: right;">a</p>  |
| Teotihuacan<br>b) De la Fuente (1995), pág. 60   |  <p>A line drawing of a Teotihuacan serpent sculpture, featuring a square face with a large eye and a coiled body.</p> <p style="text-align: right;">b</p>   |
| Mayas<br>c) De la Garza (1995), pág. 40<br>d) ) Coe (1990), pág. 170                                   |  <p>Two line drawings of Maya serpent sculptures. The left one (c) is a vertical, stylized serpent with a human face. The right one (d) is a more realistic, coiled serpent with a human face.</p> <p style="text-align: right;">c d</p> |
| Mexicas<br>e) Gendrop (1990), pág. 262<br>f) Gendrop (1990), pág. 261                                  |  <p>Two line drawings of Mexican serpent sculptures. The left one (e) is a large, coiled serpent with a human face. The right one (f) is a smaller, more stylized serpent with a human face.</p> <p style="text-align: right;">e f</p>  |
| Zapotecos<br>g) Navarijo y Guzmán-Villa (2008), pág. 290<br>h) Escalante y Yanagisawa (2008), pág. 693 |  <p>Two line drawings of Zapoteco serpent sculptures. The left one (g) is a complex, multi-headed serpent. The right one (h) is a stylized serpent with a human face.</p> <p style="text-align: right;">g h</p>                        |
| Mixtecos<br>i) Camarena (1999), lám. 22  |  <p>A line drawing of a Mixtec serpent sculpture, showing a coiled snake with a human face and a tail that ends in a bird's tail.</p> <p style="text-align: right;">i</p>  |

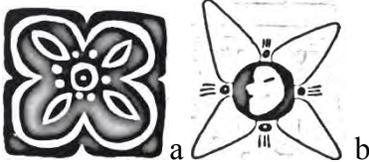
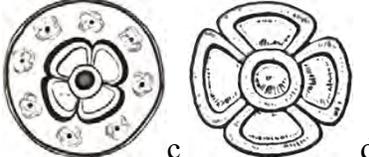
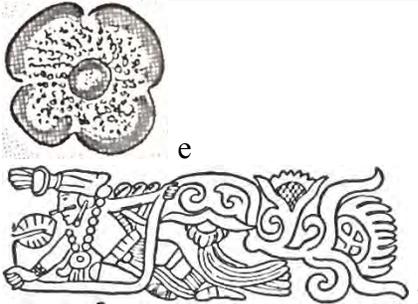
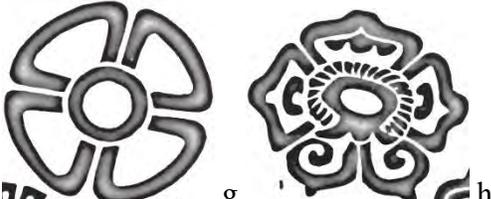
Cuadro 2.- Serpientes. Fuente: Elaboración propia.

| Cultura  | Águila  |
|--|---|
| Olmeca<br>a) Joralemon, Peter D. (1990), pág. 67                               | <br>a   |
| Teotihuacan<br>b) De la Fuente (1995), pág. 290<br>c) Sejourné (1984), pág. 90 |  <br>b c |
| Mayas  |   |
| Mexicas<br>d) <i>Códice Mendocino</i> , portada                                | <br>d   |
| Zapotecos<br>e) Navarijo (2008), pág. 276                                      | <br>e  |
| Mixtecos<br>f) Camarena (1999), lám. 28  | <br>f   |

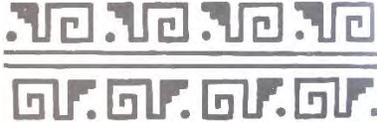
Cuadro 3.- Águila. Fuente: Elaboración propia.

| Cultura  | Plumas   |
|--|--|
| <p>Olmeca<br/>a) y b) Joralemon (1990), pág. 66</p>  |  <p>195 a</p> <p>191 b</p> |
| <p>Teotihuacan<br/>c) Navarijo (1996), pág. 336</p>  |  <p>c</p>                  |
| <p>Mayas<br/>d) Foncerrada y Lombardo (1979), pág. 200<br/>e) Schele y Miller (1986), pág. 68</p>          |  <p>d e</p>               |
| <p>Mexicas<br/>f) <i>Matricula de Tributos</i>, lám. 25.<br/>g) <i>Matricula de Tributos</i>, lám. 32.</p> |  <p>f g</p>              |
| <p>Zapotecos<br/>h) Navarijo (2008), pág. 258</p>  |  <p>h</p>                |
| <p>Mixtecos<br/>i) Camarena (1999), lám. 31</p>  |  <p>i</p>                |

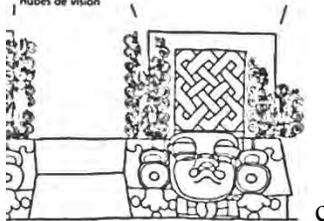
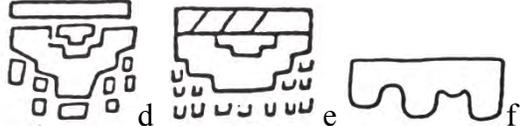
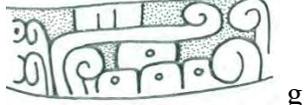
Cuadro 4.- Plumas. Fuente: Elaboración propia.

| Cultura   | Flores   |
|---|--|
| <p>Olmeca</p> <p>a) Joralemon (1990), lám. 66</p> <p>b) Soustelle (1989), pág. 22</p>           |    |
| <p>Teotihuacan</p> <p>c) Sejourné (1984), pág. 56</p> <p>d) Gendrop (1990), pág. 64</p>         |    |
| <p>Mayas</p> <p>e) Foncerrada y Lombardo (1979), pág. 188</p> <p>f) Spinden (1975), pág. 18</p> |    |
| <p>Mexicas</p> <p>g) Enciso (1953), pág. 45</p> <p>h) Enciso (1953), pág.43</p>                 |  |
| <p>Zapotecos</p> <p>i) Piña (1995), pág. 202</p>  |  |
| <p>Mixtecos</p> <p>j) Camarena (1999), lám. 44</p>  |  |

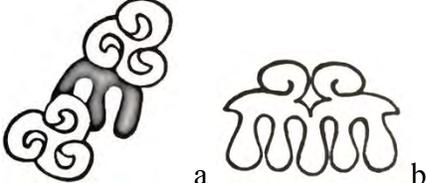
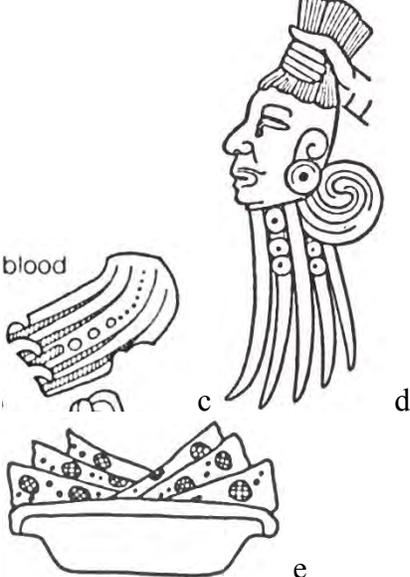
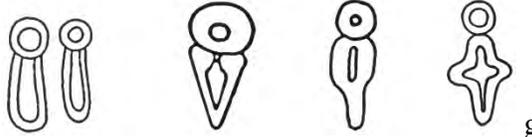
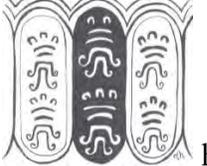
Cuadro 5.- Flores. Fuente: Elaboración propia.

| Cultura  | Grecas   |
|--|--|
| Olmeca<br>a) Joralemon (1990), pág. 27                 |  <p>A complex meander pattern with thick, blocky lines forming a series of interlocking, slightly irregular rectangular shapes.</p>  |
| Teotihuacan<br>b) Séjourné en Lombardo (1995), pág. 36 |  <p>A meander pattern with thin, elegant lines, featuring a central circular motif and a more fluid, organic feel compared to the Olmeca version.</p>  |
| Mayas<br>c) Foncerrada y Lombardo (1979), pág. 24      |  <p>A meander pattern with thin lines, characterized by a series of small, repeating rectangular motifs that create a dense, textured appearance.</p>  |
| Mexicas<br>d) Enciso (1953), pág. 24                   |  <p>Two distinct meander patterns. The top one features a series of small, repeating square motifs with a central dot. The bottom one consists of larger, more regular rectangular blocks.</p> |
| Zapotecos<br>e) González (1990), pág. 95               |  <p>A meander pattern with thin lines, featuring a complex, interlocking design with a central square motif and a more intricate, maze-like structure.</p>                                     |
| Mixtecos<br>f) Camarena (1999), lám. 13                |  <p>A meander pattern with thick lines, featuring a central square motif with a spiral-like design inside, and a more geometric, blocky overall structure.</p>                                |

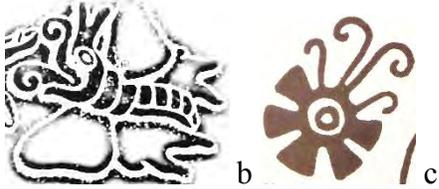
Cuadro 6.- Grecas. Fuente: Elaboración propia.

| Cultura  | Nubes  |
|--|--|
| Olmeca<br>a) Piña (1995), pág. 41  |    |
| Teotihuacan<br>b) Angulo (1995), pág. 74   |    |
| Mayas<br>c) Freidel, Schele, y Parker (1999), pág. 139                           |    |
| Mexicas<br>Zapotecos<br>d) y e) Piña (1995) pág. 200<br>f) Piña (1995). pág. 196 |   |
| Mixtecos<br>g) Camarena (1999), lám. 48  |  |

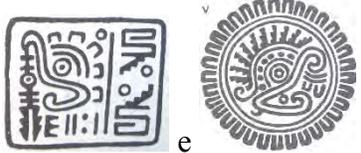
Cuadro 7.- Nubes. Fuente: Elaboración propia.

| Cultura   | Sangre   |
|---|--|
| Olmeca  |  |
| Teotihuacan<br>a y b) Angulo (1995), pág. 78  |    |
| Mayas<br>c) Schele y Miller (1986), pág. 192<br>d) Tejada y Lowe (1993), pág. 115<br>e) Freidel, Schele y Parker (1999), pág. 210 |   |
| Mexicas<br>f) González (1995), pág. 8   |   |
| Zapotecos<br>g) Urcid (2008), pág. 585  |  |
| Mixtecos<br>h) Camarena (1999), lám. 60   |  |

Cuadro 8.- Sangre. Fuente: Elaboración propia.

| Cultura   | Mariposas  |
|---|--|
| Olmeca  |  |
| Teotihuacan<br>a) Angulo (1995), pág. 149                               |  a   |
| Mayas   |  |
| Mexicas<br>b) Bye y Linares (1999), pág. 8<br>c) Enciso (1953), pág. 66 |  b c |
| Zapotecos   |  |
| Mixtecos<br>d) Camarena (1999), lám. 60                                 |  d   |

Cuadro 9.- Mariposas. Fuente: Elaboración propia.

| Cultura  | Ojo emplumado   |
|--|---|
| Olmeca<br>a) Joralemon (1990), pág. 40                                 |  <p>A stylized Olmec eye symbol consisting of a square frame with a central 'C' shape and radiating lines.</p>  |
| Teotihuacan<br>b) Winning (1987), lám. 10<br>c) Winning (1987), lám. 4 |  <p>Two Teotihuacan eye symbols: (b) a rectangular symbol with a central eye and radiating lines, and (c) a circular symbol with a central eye and radiating lines.</p> |
| Mayas<br>d) Freidel, Schele y Parker (1999), pág. 213                  |  <p>A circular Maya eye symbol with a central eye and radiating lines, surrounded by intricate geometric patterns.</p>  |
| Mexicas<br>e) y f) Enciso (1953), pág. 81                              |  <p>Two Mexica eye symbols: (e) a rectangular symbol with a central eye and radiating lines, and (f) a circular symbol with a central eye and radiating lines.</p>     |
| Zapotecos  |   |
| Mixtecos<br>g) Camarena (1999), lám. 25                                |  <p>A Mixtec eye symbol consisting of a stylized eye with radiating lines and a curved shape above it.</p>  |

Cuadro 10.- Ojo emplumado. Fuente: Elaboración propia.

## CAPÍTULO III. ANÁLISIS INTERPRETATIVO POR REGIÓN

### 3.0.- Los discursos: tema, estilo y forma

Otros estudios de cerámica policroma han sido enfocados únicamente a la iconografía. No así en nuestra investigación, donde intentamos abordar varios rubros. Para analizar los discursos nos hemos basado en Bahktin (2009: 248-255), quien afirma que todas las actividades humanas están relacionadas con enunciados orales, escritos y visuales, todos ellos concretos y singulares. Discurso, en este estudio se entiende como la materialización de cualquier forma de expresión o construcción de lenguaje concatenada a un contexto social en el que se desarrolla el texto. Es un texto cultural, un mensaje, no sólo verbal, sino también visual y lo que conlleva: sentido, ceremonia, plegaria, tumba, clase social, ciudad, región, época, ofrenda, oración, etcétera. Estos discursos reflejan condiciones específicas y ciertos objetivos: primero, por su contenido o tema; segundo, por su estilo o selección de recursos expresivos y tercero, por su forma o estructura de los mismos o composición. Estos tres puntos determinan el discurso y su comunicación que es tanto individual, como social.

Hay ciertas esferas de uso que tienen tipos relativamente estables de enunciados que se llaman géneros discursivos, cuya variedad puede ser muy grande; pero en el caso que nos ocupa, los discursos son bastante homogéneos —hasta donde pudimos identificar en esta colección—, pues tienen una naturaleza común. De 378 vasijas, 149 son de procedencia desconocida, las 229 restantes tienen lugar de procedencia y 100 de estas tienen especificado que provienen de tumbas y enterramientos. De las 129 que tienen procedencia, pero que no se especifica si son de tumbas, podemos afirmar que algunas sí lo son, pues están fotografiadas por ejemplo, en las excavaciones de las tumbas 1 y 2 de Zaachila.

Las formas y los diseños pintados en las vasijas tienen elementos en común con los códices, -los objetos mesoamericanos prehispánicos más claramente considerados como documentos escritos-. Así como con la pintura mural, por ejemplo la de Mitla; con la orfebrería como la encontrada en la tumba 7 de Monte Albán, en huesos tallados y algunos elementos arquitectónicos. Por sus características únicas, podríamos considerarlos una expresión artística y un género literario que está ligado a una naturaleza lingüística y retórica. No se trata de una expresión cotidiana, es un discurso formal, porque está hecho para una situación particular. Asimismo, es un discurso secundario porque no es un espontáneo o de la vida cotidiana, es una producción construida e institucionalizada y compleja con la repetición frecuente de

una misma idea y con ciertas virtudes de estilo surgidas de una comunicación cultural muy desarrollada con un contenido religioso y socio-político no inmediato.

La forma u organización del discurso, es tan importante como el contenido y este último dada la naturaleza de esta expresión, no podríamos ponerlo en palabras. El estilo está definitivamente ligado al discurso y a las formas típicas de expresión de una determinada región, en una época determinada, aunque los elementos que lo componen, como veremos, llevaban ya muchos siglos de uso en Mesoamérica (véase cuadros 1-10, capítulo 2). Cada una de las 378 vasijas es diferente, es decir, que es única e irrepetible, pero cuentan con elementos comunes y discursos que se repiten. Cada pieza refleja la individualidad del creador, es decir que posee expresión propia y hasta se logra reconocer en algunas, la mano de algún maestro pintor. Aunque dentro del marco de un estilo general relacionado con un sitio y región que ofrecen diferentes posibilidades para expresarse. En los discursos mesoamericanos existe cierto grado de estandarización, en el código y en el discurso escrito y visual que cuenta con diferentes estratos. Además observamos un macro-estilo que está presente en la Mixteca Alta, Valles Centrales y la Cañada que está muy relacionado al llamado estilo Mixteca-Puebla, excepto en La Chinantla donde los estilos y elementos pintados son diferentes.

El discurso narrativo en esta colección responde también a condiciones muy específicas, como que está expresado en el espacio restringido, curvo, tridimensional de una vasija o figura destinada a una ofrenda. Tiene como una función determinada que, como ya hemos mencionado, es contener y un uso que generalmente es ritual. Es además una expresión que fue hecha para ser vista, leída y comprendida por los dioses a quienes pretende agradar, por lo que debían dirigirse a ellos en una forma ritualizada.

El estilo y la forma están indisolublemente vinculados con particulares unidades temáticas, determinadas en los casos estudiados, por una deidad o más deidades y relacionadas con unidades composicionales o de estructuración, establecidas de acuerdo con su mitología. Donde además existe un estilo y un género, así, estamos ante discursos míticos. En ellos no hay principio ni fin, son por la naturaleza de la mitología, cíclicos y por el soporte cerámico son giratorios y repetitivos, —como muchos discursos religiosos—, además responden a una determinada esfera de actividad que es ritual.

Se trata de formas discursivas allegados a lo poético, a lo artístico, a la forma de la esfera religiosa que tuvieron un largo desarrollo en la historia de Mesoamérica y además ostentaron un significado mientras la cultura estuvo vigente y que nosotros tratamos de comprender desde nuestro horizonte. No son

genealógicos o históricos como los códices, no tienen tiempo o espacio en la tierra, ni en la vida cotidiana. Es un género único relacionado con los códices, con participantes humanos muertos y deidades a las cuales se quiere agradar en varios niveles. Con la vasija, los diseños pintados y lo que implica el ceremonial; como con los contenidos de las vasijas, —de los que no existen datos arqueobotánicos—, pero que según vemos en los códices pueden ser de sangre, aves, corazones, garras de jaguar, carne humana, pulque, flores, etcétera. Demuestran también un sistema de valores. De alguna manera denota una interacción dialógica, aunque el interlocutor divino está ausente, pero se pretende que escuche y atienda a los ruegos, como suele suceder en muchos actos religiosos. Se toma en cuenta principalmente al participante ausente, pero omnipresente como la mayoría de los dioses.

Los signos, elementos pictóricos y de escritura, se articulan orgánicamente de manera natural, pues no hay una clara separación entre ellos. En algunos casos podemos decir que la transición entre estilos no es muy clara. Hay elementos que se traslapan, y donde pudimos observar un sistema de signos con claras diferencias fue en la Chinantla. Como dijimos antes, los discursos extraídos no los podemos “traducir”, pero estamos conscientes de que representan una multitud de lenguas y culturas de la región oaxaqueña, que hasta la fecha se reflejan en el mosaico cultural que es el estado de Oaxaca donde se habla mixteco y sus variantes, zapoteco, chinanteco, mazateco, etcétera. Lo único que podemos hacer es proponer una interpretación que presentamos a continuación. Por último, para hablar de las piezas Oaxaca de los Valles Centrales, de la Cañada y de la Chinantla, debido a la falta de documentos, fue necesario comparar personajes y demás elementos con las imágenes de códices mixtecos y nahuas (Fahmel, 2014: 91).

### **3.1) Estilo Valles Centrales**

#### **Valles Centrales – Zaachila**

Zaachila en el Posclásico fue un gran centro de poder a nivel regional, sobre todo después del colapso político de Monte Albán (Vicente y Urcid, 2014: 157). La colección de piezas de Zaachila es una de las más importantes dentro de la cerámica policroma oaxaqueña del Posclásico y el grupo más numeroso entre las piezas de los Valles Centrales. De origen zapoteco, sus formas son variadas y características, predominando los cajetes trípodes con soportes fálcos, las jarras adornadas con bandas verticales, las cabezas de personajes y animales, los vasos de garra de felino y los grandes vasos trípodes con un ligero abultamiento en la parte inferior. El barro utilizado en esta colección es de un color café rojizo que seguramente se halla en la zona, pues se observa esta característica en la mayoría de las piezas, grosor medio y superficie no muy tersa al tacto.

La mayor parte de sus piezas están en pintura firme o laca. Es muy difícil distinguir entre ellas, pues esta última no es tan brillante como la laca de la Mixteca Alta o de Cholula. Además, muchas de estas piezas por el paso de los años han perdido parte de su brillo original; esto se logró observar en ciertas partes de la vasija que no estuvo sujeta al polvo y a la humedad, donde presentan mayor brillo y tersura. En cuanto a los diseños pintados, podemos inferir que intervinieron varios alfareros y pintores en Zaachila, pues, aunque son similares en color y estilo, se observan trazos distintos.

### 3.1.1) Valles Centrales, Zaachila - vasijas cabezas

- 1) 76, 7-2668<sup>1</sup>, desconocida.
- 2) 140, 7-1056, San Janino el Alto, Zimatlán, Oaxaca, tumba<sup>2</sup>. Valles Centrales.
- 3) 329, 7-2672, Zaachila, Oaxaca, Tumba 1. Valles Centrales.



1) 76, 7-2668



2) 140, 7-1056



<sup>1</sup> El primer número pertenece al número consecutivo de la Colección Mixteca (Camarena, 1999) y el número antecedido por 7- corresponde al número de catálogo del MNA.

<sup>2</sup> Referencia de procedencia escrita directamente en la base de la vasija.



3) 329, 7-2672



### Descripción e identificación

La característica de este grupo es la forma de las cabezas y el soporte cónico truncado. Están pintados finamente con acabado laca, marcando los rasgos físicos de manera realista. El personaje es el señor Cinco Flor se puede reconocer por su pintura facial de mano o mariposa sobre la boca y su tocado —una especie de diadema— de flores y cresta de ave, como se especifica en el *Códice Matritense* (León Portilla, 1992: 144-145). Es muy similar al que se detalla para varios dioses y deidades del *Códice Borgia*, *Vaticano*, *Bolonia* y *Fejérváry-Mayer* (Spranz, 1993: 298-299).

### Interpretación

Se trata de una vasija antropomorfa y dos vasijas zoomorfas. Son el Señor Coquebila, en los códices Cinco Flor, y las cabezas de un jaguar y un águila. En este conjunto el elemento principal es la forma, que es representativa y la pintura es un elemento secundario. Son piezas que reflejan gran realismo y maestría. No son simplemente una figura humana y dos animales; se trata de personajes que actúan, producto de la mitología mesoamericana (Camarena, 2003: 59). El personaje con nombre propio Coquebila o Macuilxóchitl —que significa Cinco Flor—, es señor de la renovación<sup>3</sup> y de la música de acuerdo a las glosas del *Códice Magliabechiano* y del *Códice Tudela*. Está relacionado con las flores, la

---

<sup>3</sup> Por ser señor de la renovación se le ha identificado también como de la primavera, pero este concepto de estación anual no existía en el mundo mesoamericano (Noemí Cruz, comunicación personal).

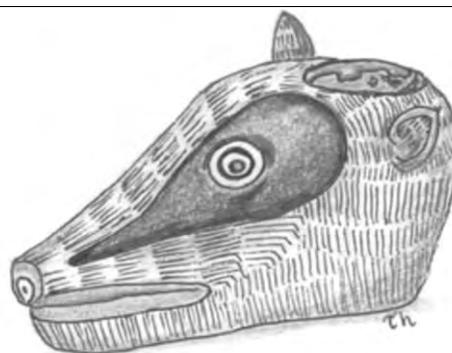
música, el juego de pelota; es también una deidad solar que encabeza una veintena del calendario (Aguilera, 2004, 69-74). El jaguar representa la fertilidad y la noche; el águila solar de los guerreros (Aguilera, 1985: 63-64). Los tres nos remiten a una personalidad, o conjunto de rasgos y cualidades que configuran su manera de ser, tan versátil en el ámbito de la religión mesoamericana como los personajes mismos de los códices y en un estilo muy afín a ellos. Podríamos decir que se trata de figuras de códices en tres dimensiones, especialmente el señor Coquebila que ostenta todos los atavíos propios de los dioses en los códices mixtecos. El tema son ellos mismos y el discurso nos remite a su propia historia mitológica.

### 3.1.2) Valles Centrales, Zaachila - vasijas antropomorfas y zoomorfas

- 1) 284, 7-2539, desconocida.
- 2) 333, 7-2188, desconocida.
- 3) 335, 7-4653, desconocida.



1) 284, 7-2539



2) 333, 7-2188





3) 335, 7-4653



### Descripción e identificación

La característica de este grupo es el modelado y pintura apegados al modelo natural. Aunque son de tamaño más pequeño con respecto a la realidad, excepto la cabeza de tlacuache que es de tamaño real. Un tlacuache número 284 tiene técnica de rayado y el 335 de cuerpo entero de punteado. Son vasijas con pintura firme y acabado típico de Zaachila, pero de procedencia desconocida. Facciones muy similares observamos en el tlacuache del *Códice Fejérváry-Mayer*, p.43, y en el Señor 7 Venado del *Códice Vindobonensis*, p.25. Mientras que el cráneo probablemente el señor de la muerte, muestra manchas en forma de círculos con rayas alrededor que nos hablan de la descomposición del cuerpo.

### Interpretación

Se tiene un tlacuache de cuerpo entero, una cabeza y un cráneo humano. El elemento y tema principal son la forma en sí, que se caracterizan por el realismo en el modelado y la pintura detallada marcando los rasgos sobre blanco. El tlacuache es un animal que forma parte de los mitos de creación mesoamericanos. Se trata de una especie de héroe cultural que roba el fuego a los dioses para entregárselo a los hombres. En la aventura se quema y por eso la cola pelona (López Austin, 2003: 251-252). La vasija ofrece un realismo que no trata de copiar al animal, sino de representar la esencia de este personaje que nos remite más allá de los tiempos. En el caso del tlacuache de cuerpo entero, porta una vasija al hombro

que de acuerdo con la mitología es de pulque (como la jarra número 73), que nos remite a la noche y a la bebida ritual. En Tlapacoyan se descubrió una figura de barro que lo representa, fechada hacia el año 1000 antes de nuestra era. Algunos códices como el *Dresde* y el *Vaticano* lo relacionan con el juego de pelota, la decapitación, la luna, el pulque, las ceremonias de año nuevo y el cruce de caminos (López Austin, 2014). El cráneo nos habla del ritual de la muerte y de lo efímero de la vida mostrando las manchas características que representan el decaimiento y la descomposición física. En la interpretación analógica se trata de buscar un tipo de comparación aunque la semejanza sólo está presente de modo relativo. Así no buscamos llegar a una interpretación única, sino a varias posibles interpretaciones con base en la mitología y en el contexto histórico-cultural (Alcántara, 2003). Aunque no tengamos el contexto específico de este conjunto, tenemos el de Zaachila para guiarnos y parte de lo que el autor quiso decir se lee a partir de ese contexto general.

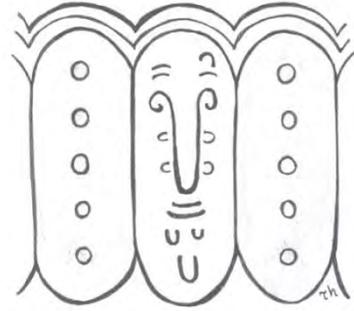
### 3.1.3) Valles Centrales, Zaachila - jarras con bandas verticales

- 1) 20, 7-4658, Zaachila, Oaxaca, tumba 2, objeto 26. Valles Centrales.
- 2) 74, 7-2674, Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 25. Valles Centrales.
- 3) 301, 7-2344, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.
- 4) 330, 7-2676, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 28. Valles Centrales.
- 5) 354, 7-2673, desconocida.

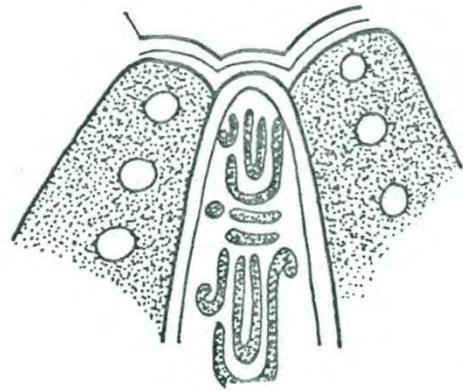




2) 74, 7-2674



3) 301, 7-2344

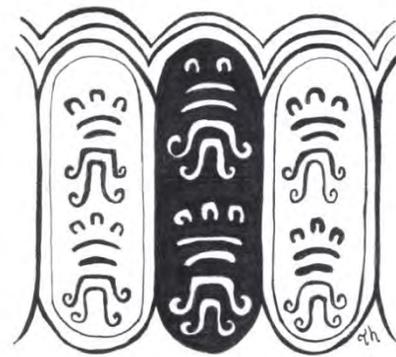




4) 330, 7-2676



5) 354, 7-2673



### Descripción e identificación

Este grupo lo integran jarras con formas típicas de los Valles Centrales; su signo principal son los ganchos omega que representan al color rojo, por lo que el tema es la sangre, como podemos ver en el *Códice Nuttall*, p.8, entre otros. Todas las piezas muestran bandas verticales terminadas en forma de pétalo de flor, en colores rojo guinda, naranja, blanco y dentro de éstas se ubican los ganchos, símbolos de la sangre

de sacrificio, como se observa en la que mana de un árbol, p.37, y del niño sacrificado que es Tonatiuh, p.38, del *Códice Laud*; en la sangre del cielo durante un eclipse en el *Códice Vaticano B*, p.26; y en la sangre de sacrificio en el *Códice Fejérváry-Mayer*, p.v41. Ordenando los signos en una jerarquía, los ganchos omega son principales y las bandas y flores son secundarias, pues complementan a la sangre. En algunas se presentan en la parte superior flores de muchos pétalos, que a veces aparecen en los puñales de sacrificio, como podemos ver en *Códice Laud*, p.31(40); o grandes puntos guinda rodeados de puntitos que representan a las manchas de descomposición de la muerte en el fardo mortuorio del *Códice Fejérváry-Mayer*, p.v23; en el cráneo del señor de la muerte, Miquiztli, en la p.26 del *Códice Borgia*; en el fardo mortuorio del *Códice Laud*, p.44 (27); en la oscuridad del *Códice Vaticano B*, p.244, y en las alas del dios murciélago, en la p.24 del mismo código. Un punto de acuerdo entre los especialistas es que el autosacrificio y el sacrificio humano fueron prácticas comunes entre los pueblos prehispánicos y deben ser entendidos en un contexto histórico y cultural. Los antropólogos físicos han analizado de las diversas marcas que presentan algunos restos óseos y han podido determinar que se realizaba un tipo de muerte ritual por extracción del corazón, decapitación, etcétera. Las representaciones de estos sacrificios humanos se han conservado en pinturas y bajorrelieves realizados mucho antes de la Conquista. En varios códigos o manuscritos pictográficos prehispánicos aparecen claramente escenas de ejecución ritual en honor a los dioses del panteón mesoamericano (Olivier, 2010). No obstante lo anterior, no se observan en el interior de estas jarras rastros de haber contenido alguna vez sangre u otro líquido, ni se menciona nada al respecto en las publicaciones del hallazgo.

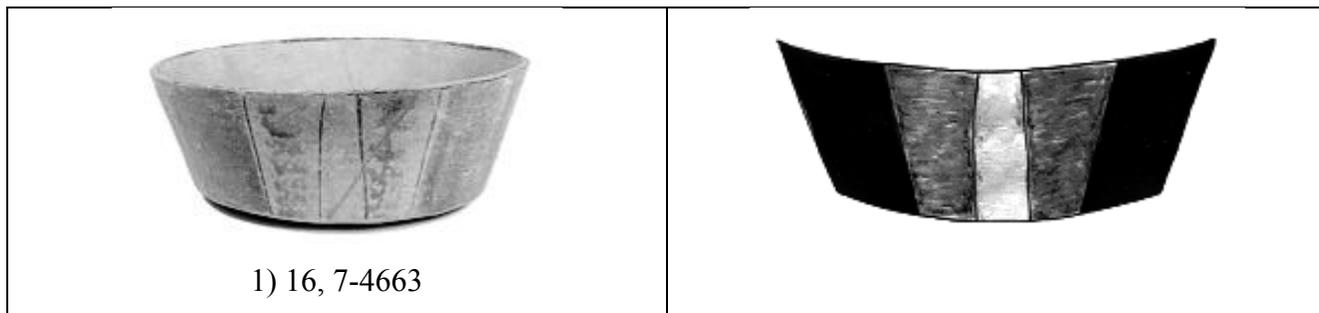
## Interpretación

Se representa la sangre como tema principal de acuerdo a los códigos, como signo en forma de ganchos rojos cuyas curvas muestran además la fluidez de éste elemento vital y principal en las ceremonias religiosas prehispánicas. Estos ganchos son enmarcados por bandas verticales para localizar lo que se debe mirar en primer lugar. Son las jarras más vistosas de toda la colección, provenientes de las dos tumbas más importantes de Zaachila están relacionadas con el ritual de la muerte, el más allá, la sangre y el sacrificio. Una de ellas tiene como vertedera una cabeza de venado con una abertura posterior para colocar el contenido. Este animal tenía un significado múltiple, era objeto de culto, cacería y alimento y cuya piel fue utilizada también para la elaboración de códigos. En Mesoamérica la práctica del sacrificio humano estaba estrechamente vinculado con la guerra, que tenía un doble objetivo: conformar grandes unidades políticas y dominar a otros pueblos. Los mitos y rituales presentan a algunas deidades como prototipos de los sacrificados. También existía una equivalencia entre la cacería y la guerra que se

manifiesta por el tratamiento ritual tanto de los guerreros, como de los venados, sus dobles, ambos víctimas sacrificiales por excelencia. Este modelo del sacrificio asociado con la guerra-caza fundamentó los ritos de acceso al poder, en particular los ritos de entronización (Graulich, 1997). Los mitos dan cuenta claramente de esta asimilación entre cacería y guerra; por ejemplo, en el relato de origen de la Guerra sagrada, los 400 Mimixcoa, dotados de magníficas armas por el sol, no ofrecieron sus presas de caza al astro y a la tierra. El sol creó entonces, otros cinco guerreros con armas rústicas que cazaron a sus hermanos mayores como si fueran animales. Los inmolaron para ofrendarlos según un modelo que se encuentra en muchos rituales de sacrificio. En los Valles Centrales Chilaila Gobitza era el dios de los montes y los venados; y en la tradición mixteca era Uno Venado, padre y madre de todos los dioses, principio dual del cosmos (<http://www.laregion.com.mx/oaxaca/especiales/cultura/montealban/cultura2.php>). Pensamos entonces que las jarras en algún momento contuvieron sangre, y en el caso de la jarra con vertedera de venado, posiblemente sangre de este animal. Los enunciados de este código cultural son mitos implícitos, están expresados de ese modo por convenio del propio código y éste a su vez refleja una sociedad.

### 3.1.4) Valles Centrales, Zaachila - cajete con bandas verticales

1) 16, 7-4663, Zaachila.



#### Descripción e identificación

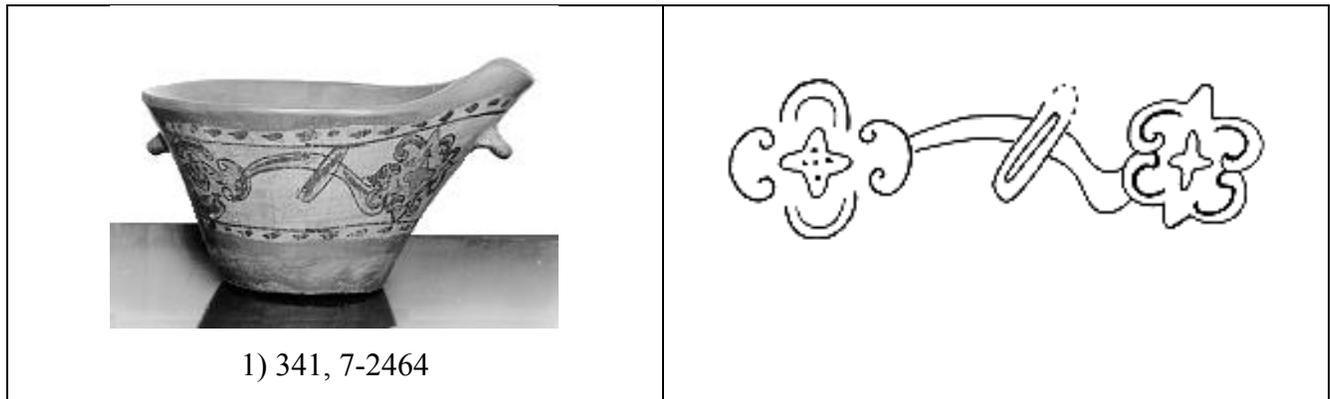
Es una pieza única por su forma y el diseño pintado. Son solamente bandas verticales de diferentes colores: naranja, blanco y guinda, separadas por una fina línea negra. Es una composición lineal primaria que sin embargo, por los colores brinda un efecto de calidez. No hay otra pieza con una decoración similar, sencilla, que da un efecto visual de cadencia.

## Interpretación

Hay un ritmo en el diseño, el maestro pintor procedió con unos cuantos elementos mediante disposiciones fluidas y discontinuas por líneas rectas e inclinadas para crear este efecto utilizando los colores más característicos de las colecciones de los Valles de Oaxaca. Al contrario de otras piezas, no presenta figuras humanas, animales o vegetales. Sin embargo, la composición con estos pocos elementos -línea, color, textura- hace que se distribuyen en el plano y se presentan en un todo armónico y expresivo muy acorde a la sencilla forma de la vasija.

### 3.1.5) Valles Centrales, Zaachila - cajete oval

1) 341, 7-2464 desconocida. Época Colonial.



## Descripción e identificación

Es un cajete de boca oval con vertedera cuadrada (igual que en las jarras de Zaachila), está decorada con flores más cercanas a la tradición mexicana, como las que se observan en la escultura del dios Xochipilli de la Sala Mexica del MNA. Se integró al grupo de vasijas de los Valles Centrales por su tipo de barro color café rojizo, que es característico de esta zona.

## Interpretación

Por los diseños tan diferentes en forma y pintura, podemos suponer que tal vez se trata de una vasija ya de la época de contacto en el siglo XVI. El tema principal son las flores, que por su dinamismo, fluidez y utilización de la curva se acercan a los diseños barrocos, aunque los colores siguen siendo los mismos

que en la época prehispánica. Contrasta su movilidad con lo sereno del estilo puramente prehispánico (Toussaint, 1974: 154).

### 3.1.6) Valles Centrales, Zaachila - cajetes con plumas

- 1) 55, 7-4304, desconocida.
- 2) 84, 7-2645, desconocida.
- 3) 96, 7-2650, desconocida.
- 4) 97, 7-2648, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 1.
- 5) 307, 10-140, desconocida.
- 6) 355, 7-2647, desconocida.
- 7) 356, 7-2640, desconocida.
- 8) 357, 7-2649, desconocida.
- 9) 358, 7-4546, desconocida.
- 10) 359, 7-4236, desconocida.
- 11) 360, 7-2644, desconocida.
- 12) 361, 7-4346, desconocida.



1) 55, 7-4304





2) 84, 7-2645



3) 96, 7-2650

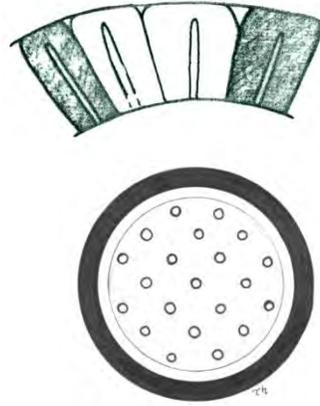


4) 97, 7-2648





5) 307, 10-140



6) 355, 7-2647

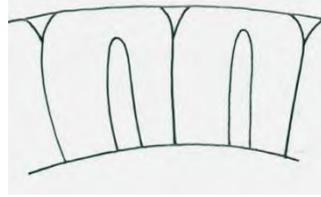


7) 356, 7-2640





8) 357, 7-2649

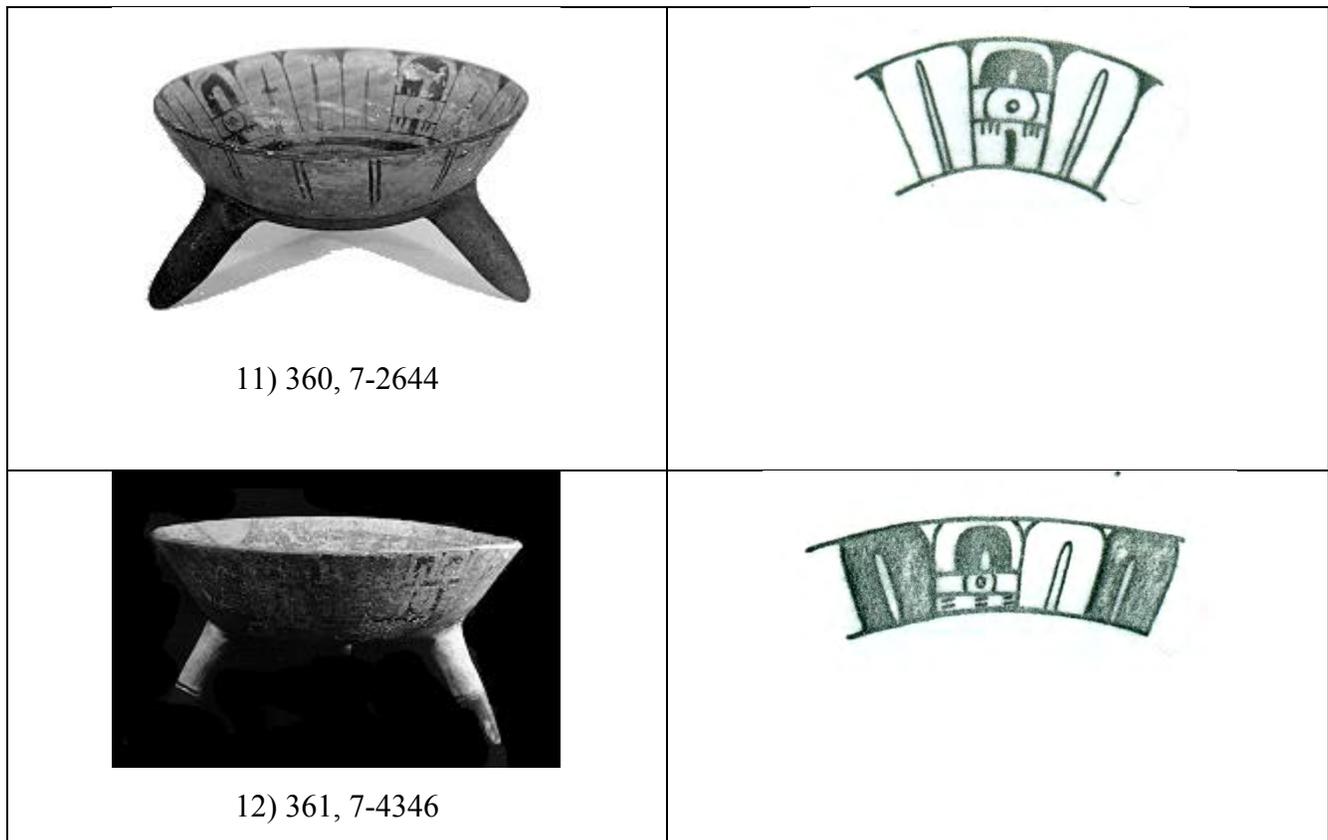


9) 358, 7-4546



10) 359, 7-4236





### Descripción e identificación

Este grupo está integrado por 12 cajetes trípodes de paredes recto-divergentes y soportes fálcos. Estos rasgos físicos hacen de las vasijas de Zaachila su principal características. Más dos ejemplares que tienen soportes cónicos de pezuña de venado. Sólo uno, el número 97, tiene procedencia de Zaachila; sin embargo, los cajetes 55, 84, 96 y 307 que aún se encuentran en las colecciones del MNA<sup>4</sup>, muestran todas las características de ser originarios de Zaachila, como: barro color café rojizo, pintura firme, o la laca de Zaachila que es menos brillante que la de Nochixtlán o de Cholula; utilización de colores guinda, negro, naranja y un poco de blanco; los diseños son detallados dentro de dos sistemas bien definidos como son: plumas-serpientes emplumadas y plumas-flores.

Un rasgo importante de estos cajetes son las plumas pintadas en naranja o blanco y delineadas en negro, que se encuentran en la parte interna o externa y en algunos casos en ambos lados. Éstas pertenecen a tres categorías: plumas simples como las que se observan en todos los códices *Borgia*, mixtecos y mexicas en tocados, atavíos y complementos como, por ejemplo, el chimalli del *Códice Bodley*, p.33;

<sup>4</sup>Algunas piezas han sido enviadas al Museo de las Culturas de Oaxaca, Santo Domingo.

plumas de águila o con cuentas enlazadas similares a las del *Códice Nuttall*, p.58, y *Vindobonensis*, p.II; y plumas con medios círculos negros a un lado. Los reptiles y serpientes emplumadas muy característicos de Zaachila son sumamente estilizados, presentan un gran ojo redondo al centro, que muestra algún tipo de similitud con el símbolo del agua o lluvia en el *Códice Vaticano B*, p.71, el símbolo de Tláloc del *Códice Nuttall*, p.39, y en menor grado a la Xiuhcóatl del *Códice Laud*, p.41(30). Actualmente, los cajetes 355, 356, 357, 358, 359, 360 y 361 ya no pertenecen a la colección del MNA, sino al Museo de Oaxaca. La vasija número 5 representa un girasol, en el *Códice Florentino* podemos ver en el libro 1, p.6 y libro 9, p.8 a personas ofreciendo girasoles al señor de la guerra Huitzilopochtli (véase cuadro 4, capítulo 2).

### Interpretación

Estas vasijas características del estilo zapoteco de los Valles Centrales en las que el tema principal son los seres que fusionan reptiles-aves-mariposas y como diseño secundario las plumas, que complementa el discurso al tema central. En este caso debemos abordar la cuestión de la representación; en primer lugar debemos tocar los reptiles emplumados en estas vasijas, que son reflejos míticos en los se anuncia un núcleo común de deidades que cuenta una historia sagrada, un hecho que tuvo lugar en los comienzos (Pabello, 1981: 58-59). Es una representación simbólica de seres que, como en muchas ocasiones en Mesoamérica, son fusión entre diversos animales del cielo y la tierra. Como sabemos las mariposas eran la representación de personas importantes que habían muerto; también lo eran los guerreros caídos o sacrificados, así como de las mujeres muertas en el parto. Estos se transformaban después en colibríes de rico plumaje o en mariposas. Asimismo se les relaciona con Venus por ciertas similitudes como la transformación, a lo largo de cuatro fases y dos manifestaciones, matutina y vespertina. Por esto, no es extraño que se identifiquen también con serpientes emplumadas (Galindo y Ruiz, 1998: 138-139). Las flores por su parte, son diseños secundarios que complementan la idea de la renovación. Una de ellas, la 307, la podemos reconocer como tema individual el girasol; se le asocia con los cautivos de guerra, y por su afinidad con el sol con la guerra misma y los guerreros. Por su forma se hace analogía al escudo de los guerreros y así lo llaman en la zona centro en lengua náhuatl, *chimalxóchitl* (Heyden, 1983: 18). En el caso de los reptiles podemos afirmar que se trata de seres que fusionan distintas cualidades. Se refieren o designan una pluralidad de cosas, y entre unos y otros se refieren a algo igual, pero en parte diferente; que son el retorno, la renovación, la trascendencia. Así vemos en el ícono el característico signo en el que hay algo de natural y algo de culturalmente convencional (Herrera, 2009). En este caso no se trata de copiar lo real, sino en repetir modelos que se han forjado a lo largo de muchos siglos de cultura

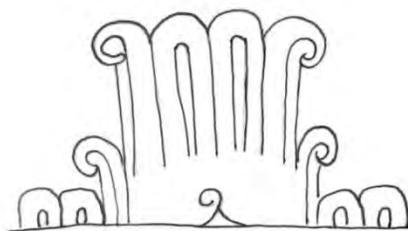
mesoamericana. Es una visión multifacética de lo divino que pone estrecha relación mito, objetos simbólicos, expresión y rituales con el estatus social en determinados grupos.

### 3.1.7) Valles Centrales, Zaachila - serpientes y flores

- 1) 35, 7-4547, desconocida.
- 2) 83, 7-2653, desconocida.
- 3) 94, 7-2652, desconocida.
- 4) 99, 7-2642, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 17. Valles Centrales.



1) 35, 7-4547



2) 83, 7-2653

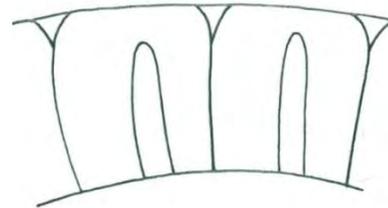




3) 94, 7-2652



4) 99, 7-2642



### Descripción e identificación

Es un conjunto de cuatro cajetes trípodes de paredes rectos divergentes y soportes fálcos. En estos se observan flores en las paredes internas de dos de ellos, los restantes muestran en el fondo la serpiente emplumada (ver anterior) y uno solamente con un ojo con manojos de plumas probablemente se trate de una serpiente emplumada. La pieza número 83 se parece en forma, mas no en el diseño pintado, ya que su serpiente-mariposa no se asemeja a ninguna y sus paredes internas muestran diseños muy similares a las representaciones de palma o petate en algunos códices. Por ejemplo, en el techo del Templo de Cihuacóatl, de la p.15 del *Códice Vindobonensis*; en el hombre muerto frente a Itzpapalotl, en la p.63 anverso del *Códice Vaticano B*; en el techo del templo, de la p.v30 del *Códice Fejérváry-Mayer*. Por otro lado, estos diseños aparecen como decoración en algunos elementos arquitectónicos representados en varios códices: en la plataforma piramidal del templo, de la p.25 del *Códice Nuttall*; en el altar de los

muchos cantos, de la p.23 del *Códice Vindobonensis*, etcétera. Quizá algunas otras partes de los templos, además de los techos, se cubrían con palma o petates.

Las flores que están en las paredes internas de dos piezas, son un tipo muy representado en la cerámica policroma mixteca. Así como en los códices del grupo *Borgia* y en los códices mixtecos. Son flores de cuatro o cinco pétalos, dos o tres al centro y uno en forma de voluta a cada lado. Éstas se observan en casi todos los códices analizados como *Fejérváry-Mayer*, p.7, 42, 79; *Borgia*, p.1; 17, etcétera; *Becker I*, p.II; *Becker II*, p.2; *Vaticano B*, p.3; *Cospi*, p.3; *Vindobonensis*, p.17; *Laud*, p.6(19); *Selden*, p.5, 8; *Bodley*, p.12, 16; *Egerton*, p.19 e incluso en los códices mexicas como *Aubin*, p.5. Las flores son de significados múltiples. Éstas parecen ser signo del calendario, representan también la sangre de sacrificio, el amor, la belleza y los juegos entre otros (González Torres, 1991: 74). También las flores son el símbolo calendárico del día 20 o flor.

No hay ninguna exactamente igual, sin embargo, las más parecidas las encontramos en el *Códice Borgia*, p.17, 24, etcétera. A través de esta observación suponemos que este tipo de diseños de flores son mesoamericanos y no podemos llamarlos mixtecos, ni cholultecas, ni tlaxcaltecas. No logramos tampoco identificar el tipo de flor, aparentemente es un diseño estandarizado de flor, pues de manera muy similar representan las flores de maguey en el *Códice Laud*, p.XVI, y un poco distintas, más angulares y con pistilos son las flores de zapote, *Códice Hernández*, II-91; las flores de nopal, folio 19 r. del *Códice Mendocino*, etcétera. Por otro lado, flores muy similares a estas las identifica Jorge Enciso (1953: 46) como la tierra floreciendo (véase cuadro 5, capítulo 2).

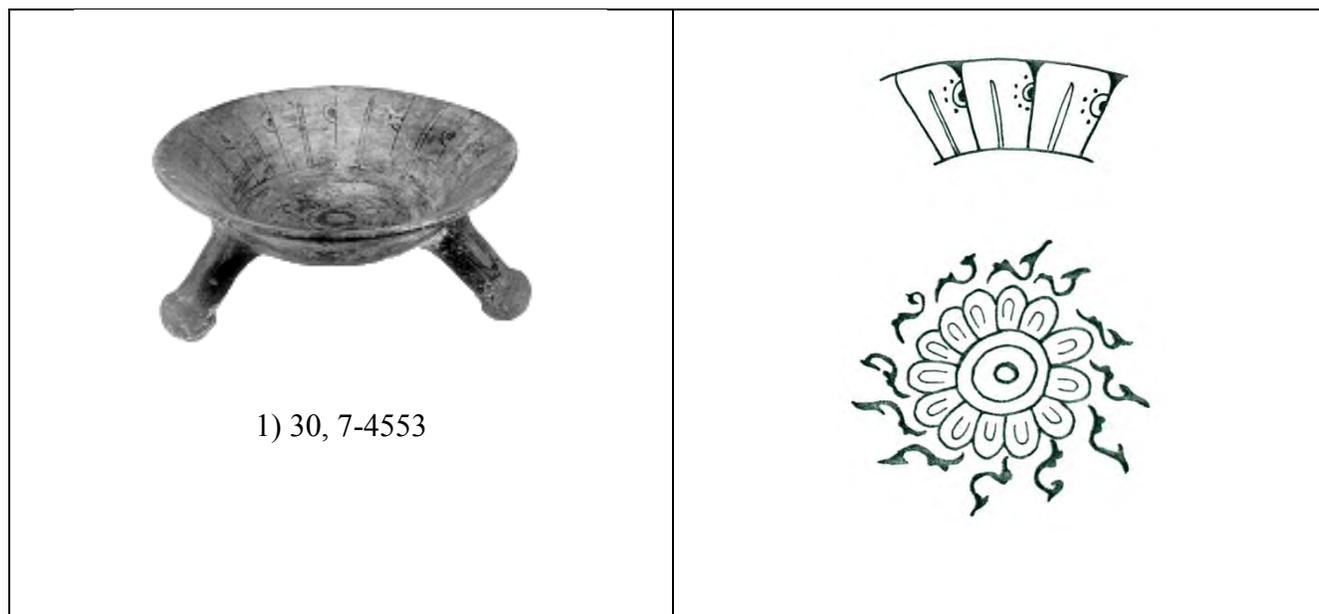
## Interpretación

Estas piezas están muy relacionadas con el grupo anterior. De nuevo estamos ante el tema principal de los seres híbridos serpientes-mariposas, complementado con flores. Estas representaciones están muy poco relacionadas estilísticamente con las mariposas de épocas anteriores, como son las teotihuacanas; además son expresiones plásticas de seres desapegados de su modelo real y de la representación naturalista. Por esa razón son de difícil identificación y no podemos emitir juicios de veracidad a partir de semejanza o proporción con animales reales (Lizarazo, 2009: 95). Son imágenes poéticas que nos remiten a la fusión de seres, a los mitos primordiales de la tierra y del cielo. Además son abstracciones cuyo proceso está muy relacionado con la esquematización, pues es un procedimiento de depuración en el que se han reducido los factores visuales múltiples hasta los rasgos esenciales y más específicos de lo

representado. En todo caso, la forma final obedece a la necesidad de comunicación. Ésta puede seguir varios caminos: la abstracción hacia el simbolismo con significado predeterminado o a veces con un significado experimental; en otras ocasiones con significado arbitrariamente atribuido (Dondis, 1992: 88). Sin embargo, sus atributos nos ayudan a establecer una relación basada en las similitudes entre dos conceptos o ideas y nos llevan a la serpiente emplumada que era llamada en Oaxaca Nueve Viento en su nombre calendárico o con su nombre propio Coo Dzahui, que quiere decir serpiente de lluvia, era el ancestro divino de los mixtecos. De acuerdo con el *Códice Vindobonensis*, Nueve Viento ascendió al cielo y recibió de los dos dioses creadores Uno Ciervo, los distintivos que lo identifican dentro del panteón, y luego descendió a la tierra para enseñar a los hombres las bases de la civilización. A Nueve Viento se le veneraba en las cuevas y básicamente era una deidad de la tierra, relacionada con Dzahui, el dios tutelar de los mixtecos, y además era la figura mítica en la que radicaba la legitimidad de los linajes reinantes en los numerosos ñuu o señoríos en que estaba dividida la Mixteca (Castellón, 2002: 28-29).

### 3.1.8) Valles Centrales, Zaachila - cajetes con flores

- 1) 30, 7-4553, desconocida.
- 2) 33, 7-4550, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 44. Valles Centrales.
- 3) 34, 7-4549, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.

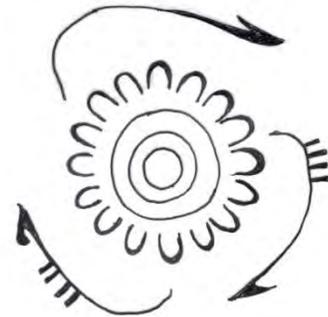




2) 33, 7-4550



3) 34, 7-4549



### Descripción e identificación

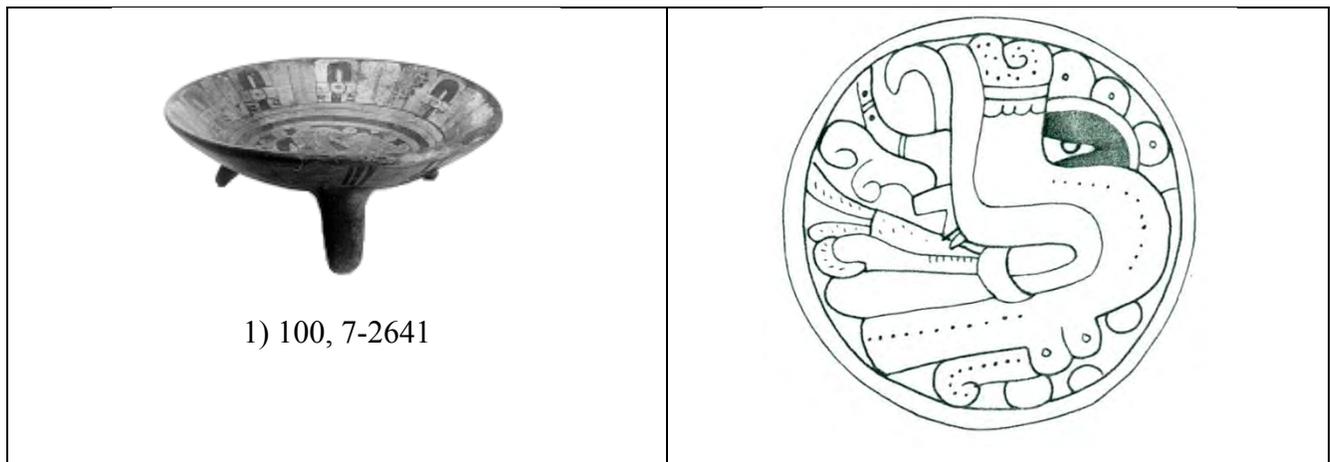
Estamos ante un grupo de tres cajetes trípodes de Zaachila, con paredes divergentes y soportes fálcos. Estos cajetes muestran diseños delineados en negro sobre un fondo naranja y algunos detalles guinda. Las flores de muchos pétalos se asemejan a las del *Códice Colombino*, p.VIII; y del *Códice Vindobonensis*, p.VIII. La pieza 34 se parece más a las flores en el cuerpo del jaguar que caza Mixcóatl, p.224, en el Templo de Tepeyolótl, p.222, en los comentarios al *Códice Vaticano B*. O bien podría tratarse de flores blancas, como las que adornan la cabeza de Xochiquetzal en las p.58-59 del *Códice Borgia* (1993).

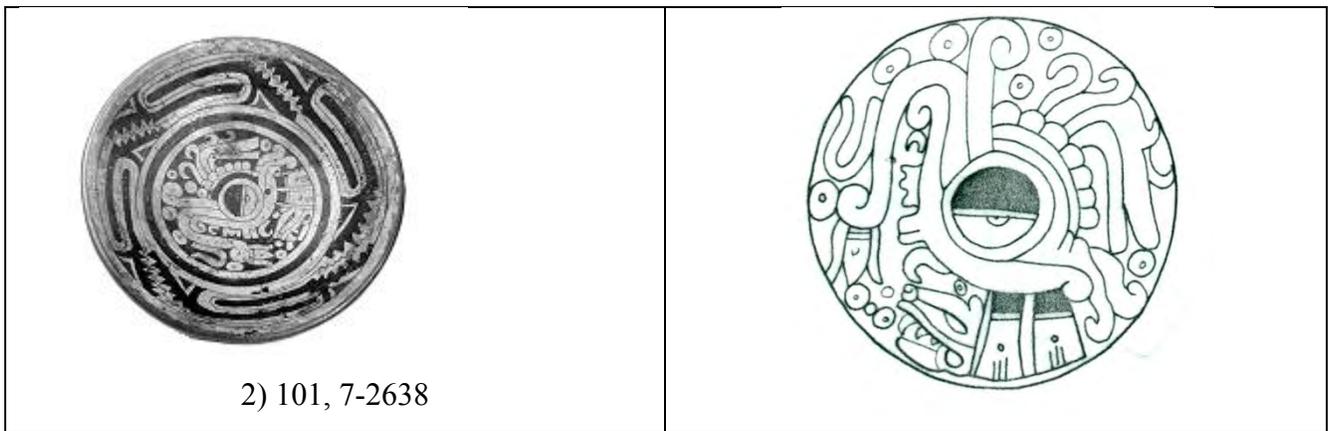
## Interpretación

El tema son las flores y la renovación. La forma u organización del discurso es sencillo: en los tres se observan flores en el fondo de la vasija, con muchos pétalos, como signo principal y plumas como tema secundario, en dos casos con pequeños círculos negros laterales. Es probable que estos diseños sean analogía de atribución de las flores como renovación y las plumas de las aves como el renacimiento, ya que guardan una relación con el significado del retorno. El desarrollo de las plantas y los animales han sido aprehendidos a través de la observación de la naturaleza. Este saber es resultado de un largo proceso de cognición acumulada; se han creado estos modelos por experiencia, pero también se ha formado una convención que sirvió para identificar de esta manera a las flores. Estas conllevan diversos simbolismos y significados, usos rituales y cotidianos. También como inspiración para poemas y cantares, como por ejemplo el famoso *In xóchitl, in cuicatl* que nos hablan de las flores y la palabra florida, es decir los cantos y la poesía (Heyden, 1983).

### 3.1.9) Valles Centrales, Zaachila - cajetes cóncavos con reptiles

- 1) 100, 7-2641 Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 64. Valles Centrales.
- 2) 101, 7-2638 Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 23. Valles Centrales.





### Descripción e identificación

Este grupo de cajetes de Zaachila, tienen forma cóncava y soportes planos de extremos redondeados. La pieza 100 parece tener en el fondo un cipactli o lagarto, este último es símbolo del día 1 en el calendario mesoamericano, cuyo patrón en el ámbito nahua es Tonacatecuhtli. Es muy semejante al Cipactli del *Códice Magliabechiano*, p.11. Sin embargo, en cuanto a estilo se parece más en trazo a las serpientes del *Códice Borgia*, p.72. Por otro lado, también parece una serpiente de fuego, de acuerdo a la escultura que está en la Sala Mexica del MNA. Mientras que el reptil de la vasija número 101 parece ser una serpiente-mariposa emplumada, de los seres típicos de Zaachila que son sumamente estilizados; presentan un gran ojo redondo al centro, colmillos, plumas y cuentas alrededor. Guardan algún tipo de similitud con el símbolo del agua o lluvia en el *Códice Vaticano B*, p.71; al símbolo de Tláloc del *Códice Nuttall*, p.39, y en menor grado a la Xiuhcóatl del *Códice Laud*, p.41 (30). No es de extrañar que aparezcan fusionadas serpientes y mariposas si recordamos las palabras del *Huehuetlahtolli* o antigua palabra, recogidas por Olmos; pero también por un verso del *Códice Matritense* que dice: “Dios es uno, Quetzalcóatl es su nombre. Nada pide, sólo serpientes y mariposas le ofreceréis”, así, vemos mariposas como ofrenda en el *Códice Borgia* en la p.6., entre otras (véase cuadro 2, capítulo 2).

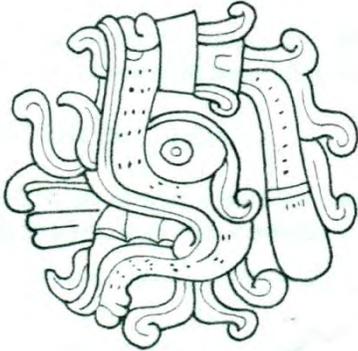
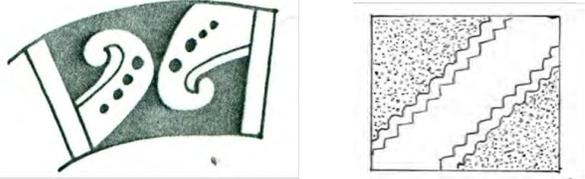
### Interpretación

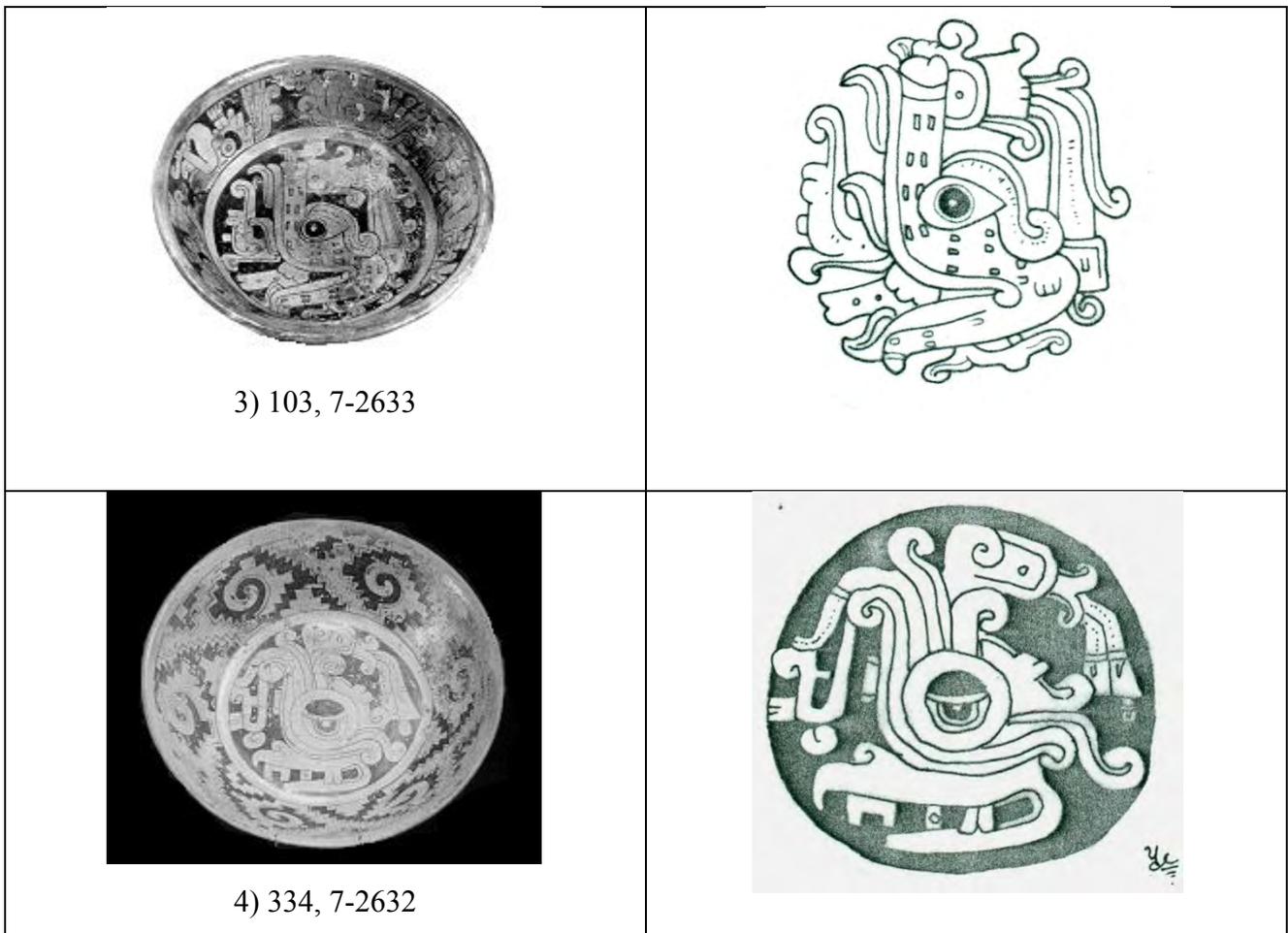
El tema son los reptiles míticos de formas fantásticas que nos remiten a las eras primordiales, mitos transmitidos por generaciones oralmente y plasmados con símbolos sintetizadores, que daban una idea coherente del mundo y del cosmos. En este caso, vemos que, para descifrar el primer nivel de significado, necesitamos de la asociación, es decir de la capacidad de relacionar formas visibles de seres y cosas de la experiencia cotidiana con la imagen para entender de alguna manera a los seres invisibles, pero

presentes y plasmados en las vasijas. En este acto se pone en juego el universo de significaciones que están presente en una cultura dada. Para Gadamer (1999), el reconocimiento de esta tensión básica entre tradición y presente histórico es el punto de partida para interpretación y la comprensión. En el 101 de nuevo estamos ante el sistema de tema principal reptiles emplumados y como signo secundario plumas y grecas escalonadas. Observamos muy relacionados dentro de este sistema de representación la composición de reptiles con plumas, flores y/o grecas escalonadas como complemento y que tal vez funcionen de manera adjetiva como complemento y que en conjunto conforman un motivo (Amador, 2008: 21).

### 3.1.10) Valles Centrales, Zaachila - cajetes pequeños con reptiles

- 1) 50, 7- 4335, desconocida.
- 2) 72, 7-2682, Zaachila, Oaxaca, tumba I, Objeto 91. Valles Centrales.
- 3) 103, 7-2633, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 73. Valles Centrales.
- 4) 334, 7-2632, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 22. Valles Centrales.

|  |  |
|--|--|
|  <p>1) 50, 7- 4335</p> |  |
|  <p>2) 72, 7-2682</p> |  |



### Descripción e identificación

Este grupo lo integran cajetes de paredes recto-divergentes, de base plana, pequeños en relación con el tamaño de las demás vasijas. Tienen Las piezas 103, 72 y 50 son sumamente parecidas a las serpientes de la p.72 y a las serpientes de fuego Xiuhcóatl de la p.46 del *Códice Borgia*. Tres de ellos, —por la textura rugosa de la piel—, podrían ser cipactlis, pero en la forma de la cabeza son sumamente similares al reptil con cuerpo de Xiuhcóatl, que está sobre un cerro en el *Códice Nuttall*, p.79 y al que devora un juego de pelota en la p.15 del mismo código; también se parecen a la serpiente del templo, en la p.8 del *Códice Vindobonensis*. La otra vasija 334 muestra un ave-serpiente de ojo redondo característica de Zaachila, bastante semejante a la cabeza de la Xiuhcóatl del *Códice Borgia*, p.33. En un caso se observan cabezas de ave en las paredes internas que se asemeja al Quetzalpápalotl de la p.11 del *Códice Borgia*, que está con Tecciztécatl, diosa de la luna.

## Interpretación

En este grupo, como signo y tema principal vemos en el fondo de las vasijas reptiles fantásticos pintados y en las paredes aves, grecas escalonadas e ilhuítls. Se observa una gran afinidad con los códices y a través de ellos podemos decir que parecen ser serpientes emplumadas y serpientes de fuego. De nuevo estamos ante el discurso serpientes con plumas que son divinidades, en esta ocasión adicionado de ilhuítls o símbolos de día y de celebración (Müller, 1978: 155-178), y grecas escalonadas complementarias. Todos estos designan propiedades, aquellas que pertenecen a tema principal que son las deidades serpentinas. El metalenguaje asignado por la mitología nos lleva a considerar que la cultura lo reivindica como concepto mítico religioso que tiene un valor claro ante su sociedad, pero de un significado un tanto abierto (Ducrot, 1986: 123). La arqueóloga Mercedes de la Garza (1984) ha estudiado más a profundidad estos animales sobrenaturales en el área maya y los ha denominado “dragones”, debido a que precisamente combinan rasgos de diversos animales predominando el carácter serpentino de los mismos. Por su parte, la serpiente de fuego es conocida en el mundo prehispánico de Mesoamérica, en el altiplano como Xiuhcōatl. Es un ser que forma parte de un complejo simbólico que tuvo una amplia distribución en Oaxaca y Centro de México. En la Mixteca se le conocía como Yahui y es por los códices como podemos acercarnos a sus posibles significados dentro de la amplia esfera de las tradiciones mesoamericanas. De acuerdo con Hermann (2009: 64 y 67) en esta deidad se combinan elementos de diferentes animales: cabeza y cuerpo de serpiente, fauces del monstruo de la tierra o de un gran lagarto y extremidades o patas con garras de águila o cocodrilo. Es una serpiente brillante y solar. En zona nahua, es el arma más poderosa de los dioses mexicas empuñada por el dios de la guerra Huitzilopochtli, con la cual mató a 400 de sus hermanos y a su hermana la diosa Coyolxauhqui. De esta mítica serpiente de fuego podemos ver sus representaciones sobre todo en códices mixtecos y en la escultura mexicana conocida como: Piedra del Sol. Desde luego no podemos dar una interpretación totalmente clara, pues estamos a siglos de distancia. Se trata sin duda, símbolos de relatos míticos. Los símbolos son importantes para la antropología y la cultura, ya que son los que determinan la identidad cultural y nos ayudan a reconocer la alteridad. Así, el papel del símbolo resulta fundamental para comprender el mundo social del pasado; se relaciona con grupos humanos, que se congregan ante el símbolo como ante el fuego. Estamos ante un discurso mítico de la esfera religiosa pues alude a las fuerzas primordiales terrestres y acuáticas de la serpiente, expresado de manera sintética. Sin embargo, es descriptivo por su modo de construcción (Méndez, 2007; Bahktin, 2009).

### 3.1.11) Valles Centrales, Zaachila - cajetes con líneas

- 1) 31, 7-4552, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 54. Valles Centrales.
- 2) 138, 7-1059, desconocida.
- 3) 247, 7-287, desconocida.



1) 31, 7-4552



2) 138, 7-1059



3) 247, 7-287, desconocida



## Descripción e identificación

Grupo compuesto por tres cajetes distintos: el número 31 pertenece al grupo de cajetes con plumas sencillas y soportes fálcos típico de Zaachila, y los otros dos son cajetes sencillos. Los tres tienen la característica de estar decorados con grupos de líneas paralelas en colores naranja, rojo y algunos detalles en negro como elemento principal. El cajete 31 proveniente de Zaachila tiene además las líneas dispuestas en cruz que evocan los rumbos del universo. Es probable que los otros dos también sean del mismo sitio por el tipo de pasta. En geometría, la línea es un elemento básico en toda composición gráfica y es el elemento más utilizado. La línea a pesar de sencilla, es dinámica, variada y las líneas paralelas son dos o más líneas que no se intersectan. En este caso nos señalan movimiento, una trayectoria, una dirección. Poseen gran expresividad, energía, dinamismo, crean tensión en la composición, sirven también como separador de espacios, como unión de elementos y además generan planos o texturas con la sucesión de líneas próximas.

## Interpretación

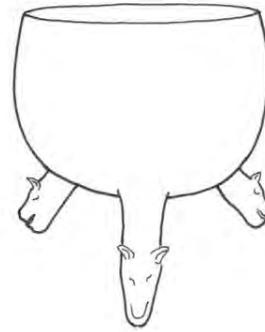
El valor simbólico del color se determina histórica y culturalmente. En el caso de Oaxaca el naranja, rojo, blanco y negro son característicos en la cerámica policroma. En el mundo prehispánico había un complejo sistema de significación adherido a los glifos y a la escritura otorgándoles significados distintos de acuerdo al color. Barthes (2003) afirma que la semiología estudia todo sistema de signos incluyendo desde luego los colores, que se encuentran en ritos, protocolos o espectáculos constituyen sistemas de significación. Y en esta cuestión debemos apelar al mundo nahua que es el mejor documentado de la época prehispánica. Tenemos que el color rojo representaba a Tezcatlipoca que simbolizaba la resurrección, fertilidad, juventud, luz, etcétera, y su rumbo era el Este. El negro también representaba a la misma deidad y simboliza la noche, la oscuridad, el frío, sequía, guerra, muerte, y su rumbo era el Norte. El color azul que era el Sur y el blanco representaba a Quetzalcóatl que aludía al nacimiento y la decadencia, la antigüedad, así como el origen y el fin, cuyo rumbo era el Oeste (Ferrer, 2000: 219; Martí, 1960).

**3.1.12) Valles Centrales, Zaachila - cajetes con soportes zoomorfos**

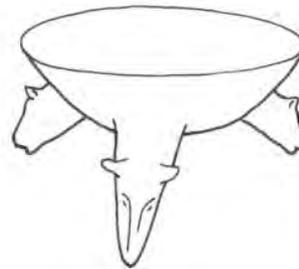
- 1) 81, 7-2661, desconocida.
- 2) 95, 7-2651, desconocida.
- 3) 102, 7-2634, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.



1) 81, 7-2661



2) 95, 7-2651



4) 102, 7-2634



## Descripción e identificación

Este grupo integrado por tres vasijas se distingue por tener diseños pintados al estilo de los manuscritos prehispánicos y es por eso que se le ha llamado *Tipo Códice* (Robertson 1961: 4). Eduard Seler (1908: 522) desde principios del siglo XX reconoció que los motivos plasmados en ella eran parte del corpus iconográfico y de escritura de los códices del *Grupo Borgia* y de los códices mixtecos. Por su parte, Hermann Beyer (1965: 469), en su estudio de una vasija de Cholula, señaló que la alta calidad de esta cerámica sugería un uso ceremonial. Ambas ideas siguen siendo retomadas en la literatura (por ejemplo: Chadwick 1971: 240; Contreras 1994: 12; Lind 1967, 1994: 87, 93; McCafferty 1994: 72; Müller 1978, 1978; Nicholson 1982: 243; Quiñones 1994; Ramsey 1982; Smith y Heath-Smith 1980: 33). Aunque hasta ahora se han hecho muy pocos análisis interpretativo de los diseños de estas vasijas como discursos. Es importante observar ejemplos de uso ritual de estos cajetes con soportes de cabezas de animales destinados a depositar ofrendas como se observa en la ofrenda de pulque y otra de cacao, ambas en la p.5 del *Códice Nuttall*, y en la ofrenda a Xólotl, con una pata de venado en el *Códice Vaticano B*, p.64 anv.

## Interpretación

Son tres piezas que poseen soportes zoomorfos. Las números 95 y 102 de tlacuache, mientras que la número 81 aparentemente son cabezas de felino. Una característica es que al discurso visual, se agrega el sonido de los soportes de sonaja. La vasija número 81 ha perdido toda su decoración, sólo le quedan algunos residuos de pintura de distintos colores. Los otros dos son cajetes pequeños y de las pocas piezas que presentan realmente decoración tipo códice como tema principal. Tiene como elementos fundamentales que se integra en un código visual, sonoro y lingüístico bajo el marco de discursos determinados. La designación *Tipo Códice* se ha usado a menudo, pero pocas veces se ajusta tan bien el término como en estas vasijas. La pieza número 95 muestra restos de elementos que sugieren un ojo estelar. El cajete 102 muestra de acuerdo con la identificación por códices es el rostro de Ehécatl Quetzalcóatl, segundo signo del calendario de 260 días, reconocido por su máscara bucal (González Torres, 1991: 69; Spranz, 1993: 140-141) y el otro tiene un ojo estelar, podría tratarse de la serpiente de nubes Mixcóatl (González Torres, 1991: 72). El primero en la mitología de Mesoamérica, era el dios del viento, es una de las manifestaciones de la serpiente emplumada llamada en Oaxaca señor 9 Viento o Koo Sau (Lind, 2008: 29), aparece en el aliento de los seres vivos y en las brisas que traen las nubes con lluvia para los sembradíos. Es uno de los dioses principales de la creación y héroe cultural en las mitologías de creación del mundo. Su aliento inicia el movimiento del Sol, anuncia y hace a un lado a la

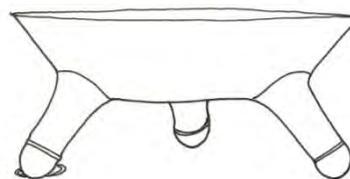
lluvia. Trae vida a lo que está inerte, es el dios que interviene en la creación del quinto sol del mundo nahua. En el periodo Clásico y en la transición entre esta época y el Posclásico, la figura dominante entre los dioses es la de Ehécatl, según se aprecia en los testimonios provenientes de Tollan-Teotihuacán, Tilantongo y los señoríos de Puebla y la Mixteca (Florescano, 2003). Por su parte, la serpiente de nubes fue una deidad muy importante para los grupos de Posclásico, en la mitología era el dios de las tempestades, de la guerra y de la cacería. La Vía Láctea era una representación de éste dios; considerado padre de Quetzalcóatl, sus 400 hijos son las estrellas de la Vía Láctea (Bingham, 2004). Estamos ante discursos míticos que evocan las hazañas de los dioses en un tiempo ancestral, en los comienzos de los tiempos. Estos seres divinos crearon el cosmos y el mundo, y los hombres deben, de alguna manera, dar testimonio de ello.

### 3.1.13) Valles Centrales, Zaachila - vasijas lisas

- 1) 32, 7-4551, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.
- 2) 39, 7-4444, Zaachila, Oaxaca, tumba I, pieza 57. Valles Centrales.
- 3) 75, 7-2670, Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 40. Valles Centrales.
- 4) 345, 7-2637, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 25. Valles Centrales.
- 5) 347, 7-4432, Zaachila, Oaxaca, Tumba 2, objeto 33. Valles Centrales.
- 6) 363, 7-4529, desconocida.
- 7) 364, 7-4599, desconocida.

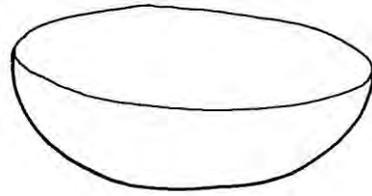


1) 32, 7-4551

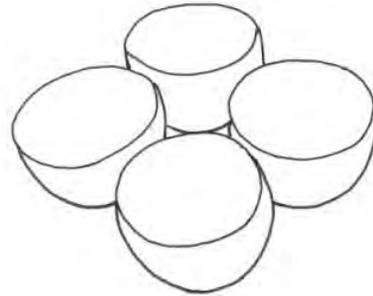




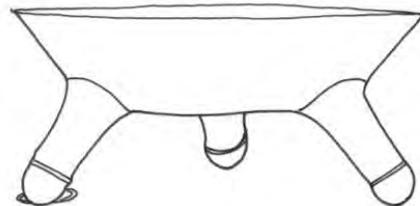
2) 39, 7-4444



3) 345, 7-2637

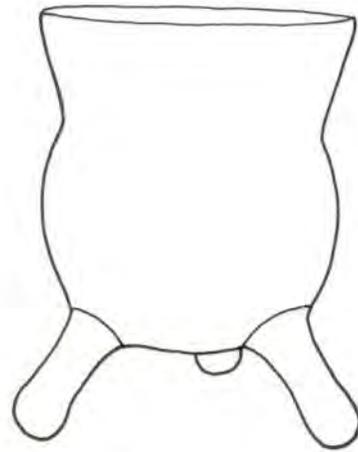


4) 347, 7-4432

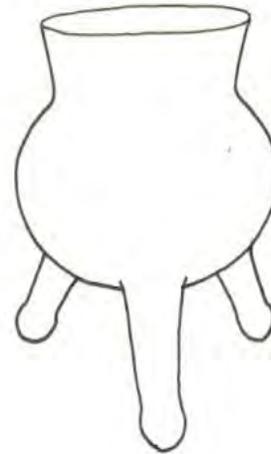




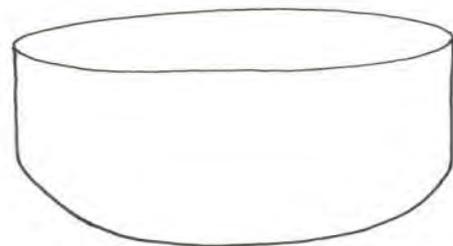
5) 347, 7-4432



6) 363, 7-4529



7) 364, 7-4599



## Descripción e identificación

Este grupo está formado por dos cajetes trípodes, dos cajetes sin soportes, dos ollas trípodes y una pieza que es única al estar integrada por cuatro cajetes miniatura. Una de las características que une a todas estas piezas es la decoración en colores lisos, predominando el color rojo guinda en el cuerpo, con algunos detalles en otros colores. Sus formas, acabados y pintura nos dicen que probablemente son de Zaachila. Otra característica es el tipo de barro utilizado color café rojizo que las identifica como de esta zona. Las ollas trípodes con soportes fálicos se observan con ofrendas de chocolate y otras bebidas en la p.18 del *Códice Vindobonensis*, en la p.28 del *Códice Nuttall*, entre otros. Otras ollas trípodes con ofrendas se observan en la p.35 y 36 del *Códice Fejérváry-Meyer*, p.XII del *Becker I*, p.XIX del *Colombino*, etcétera.

## Interpretación

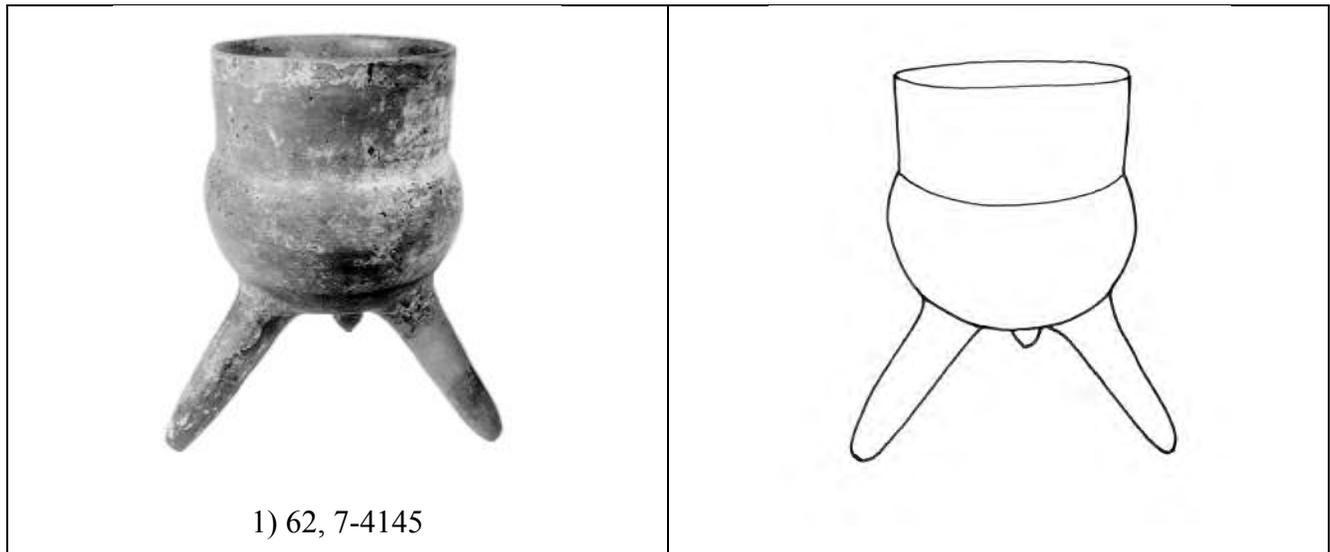
Estas vasijas no tienen figuras pintadas y sólo con colores lisos se comunican con el observador a través del sentido y referencia del color, y su múltiple significación. Los colores negro, blanco, naranja y rojo se repiten constantemente en esta colección. Estos se plasmaban con pocas diferencias cromáticas, cada uno con un significado que se usaba para representar y comunicar. El tono o color es, en primer lugar, un signo que tiene un significado en relación con otros colores y figuras. Lo primero que se debe identificar, son los límites, es decir, se debe demarcar los colores que son ocupados por cada cultura y precisar tentativamente sus fronteras. La puesta en escena del ritual no permite interpretar el color de cualquier forma, sino que a través de la tradición, por lo que se reconocen sus significados a través de sus referentes de época y de contexto. Para la población prehispánica, el color era lo que le podía dotar a una imagen de su carácter de fertilidad o sequedad, de vida o muerte.

En este contexto, el rojo quizás obtenido por la grana cochinilla tuvo como principal significado la sangre derramada en el sacrificio. También era considerado como el color del poder y se relacionaba íntimamente con la clase gobernante; esto se atestigua en las paredes encarnadas de los Templos Rojos y de la Casa de las Águilas de Tenochtitlan (Olmedo, 2002). El blanco obtenido por la cal es la máxima expresión de luz. La primera asociación que se le puede dar al blanco es con la nobleza, al ser este color con el que se acostumbraba a ver vestidos a los dirigentes por las calles. También, junto al rojo era el color de la luz (Castillo, 2000: 110). En la tradición prehispánica, el amarillo en todos sus tonos hasta el

naranja y el ocre representaban a la tierra y su cualidad de fértil. Se le asociaba con el señor de la fertilidad, deidad que como se muestra en el *Códice Fejérváry-Mayer*, se acostumbraba representar vestido con la piel del inmolado. El negro entre sus principales asociaciones se encuentra lo oscuro, como falta de luz. La oscuridad era un elemento primario en la morada del señor de los muertos, por lo que el negro simboliza también la muerte (Ferrer, 2000).

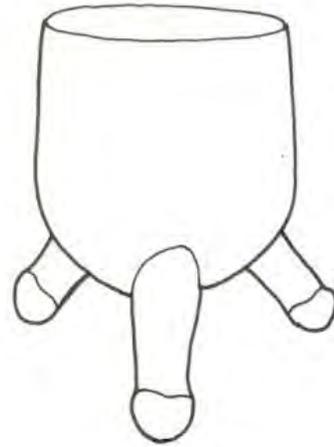
### 3.1.14) Valles Centrales, Zaachila - vasos lisos con una banda naranja

- 1) 62, 7-4145, desconocida.
- 2) 63, 7-4144, desconocida.
- 3) 68, 7-3902, Yagul, Oaxaca, patio F, cuarto 5, bajo el tlecuil. Valles Centrales.
- 4) 92, 7-1069, Tlacolula, Oaxaca. Valles Centrales.

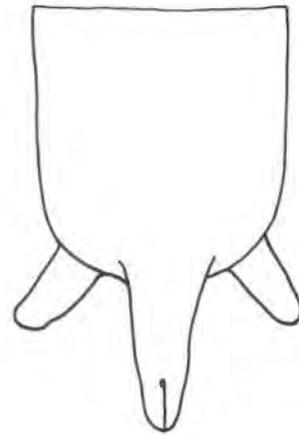


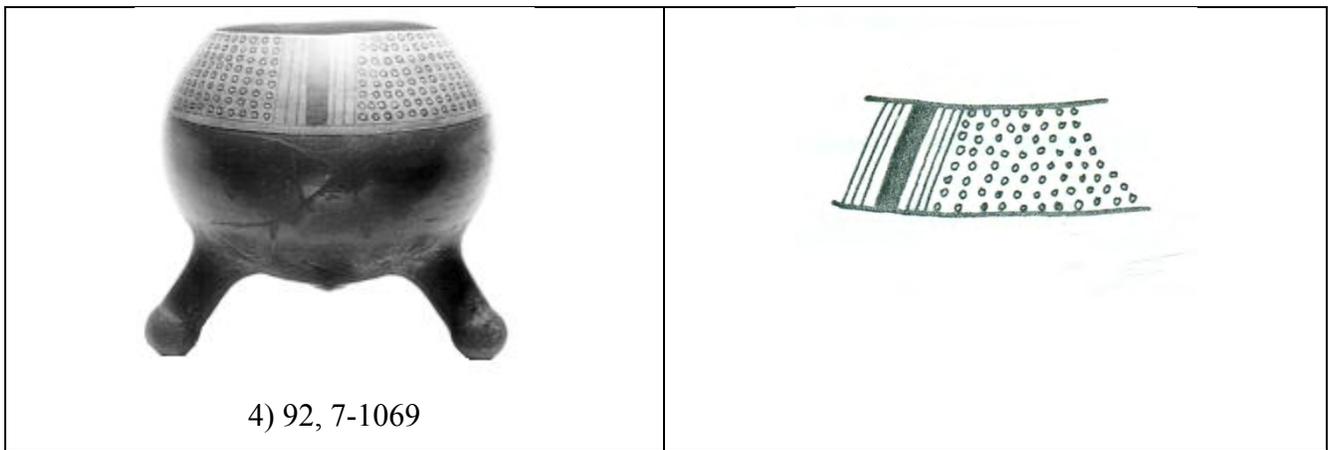


2) 63, 7-4144



3) 68, 7-3902





### Descripción e identificación

Grupo integrado por vasos y ollas trípodes se observan con ofrendas de chocolate, pulque, flores, en la p.28, 29, 31, etcétera del *Códice Nuttall*, así como en el *Códice Borgia*, p.61, 63 y 69 entre otros (*pássim*). Por lo que su importancia también viene dada en la función ritual de ofrecer a los dioses y a las personas de alta jerarquía con el objeto de complacerlos. Son dos vasos y dos ollas de formas distintas; una vasija con soportes cónicos, otra con soportes de pezuña de venado y dos con soportes fálcos que complementan su significado. Una de las características de estas vasijas es que en las escenas de códices, son personajes femeninos los que ofrecen las bebidas.

### Interpretación

Aunque no tienen figuras pintadas en la superficie, la conjugación estilística de sus elementos nos habla de los Valles Centrales por sus colores y sus formas. En estos hay una jerarquía que posiblemente obedece al significado de los colores, más que a la situación estética; así, toman sentido elementos que no son visibles y que tienen múltiple significación. Su característica general es que muestran la mitad del cuerpo de un color y la otra mitad de otro color: naranja y rojo. El ejemplo número 92 tiene decoración además de pequeños círculos o cuentas que nos manifiesta el valor de su contenido. Las cuentas significan piedra preciosa que alumbra o gema y se aplica a las cosas que tienen la connotación de precioso o valioso. También significaban fertilidad, vida, poder y riqueza.

### 3.1.15) Valles Centrales, Zaachila - cajetes con figuras punteadas

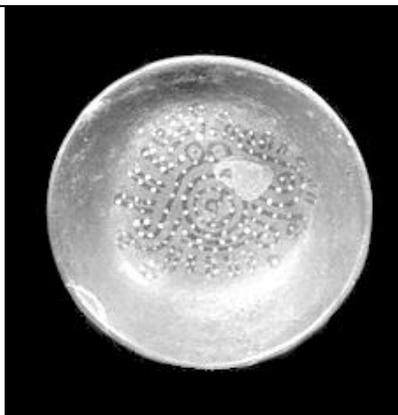
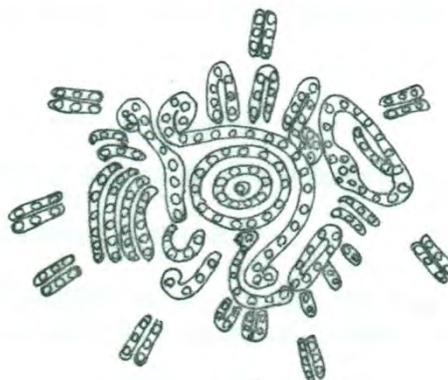
- 1) 41, 7-4447, desconocida.
- 2) 85, 7-2631, Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 43, bis. Valles Centrales.
- 3) 365, 7-4439, desconocida.



1) 41, 7-4447



2) 85, 7-2631



3) 365, 7-4439



## Descripción e identificación

Este grupo formado por tres pequeños cajetes color guinda en los que se muestran figuras en el fondo con líneas negras y pequeños puntos en amarillo o blanco amarillento. En cuanto a la organización, tienen un solo diseño principal. Dos presentan serpientes de perfil, signo que se va a repetir en un buen número de piezas de la Colección Oaxaca de diferentes maneras; es muy probable que se encuentren muy asociadas a los maestros pintores y a los tlacuilos de códices, pues la observamos en la plataforma bajo el Señor 9 Viento, personaje que escribe con tinta negra y roja en la p.48 del *Códice Vindobonensis*. También se observa en la plataforma del templo de Quetzalcóatl, en la p.9 del *Códice Nuttall*, y diseñada en los instrumentos para cepillar, cincelar y pintar, en la p.18 del *Códice Vindobonensis*. Se cree que este motivo es de filiación tolteca. Sólo una vasija muestra una flor de muchos pétalos parecida a la que se ve en el cuerpo del jaguar que caza Mixcóatl, p.224, y en el templo de Tepeyolótl, p.222, en los comentarios al *Códice Vaticano B*. También se ven diseños semejantes en los sellos de flores encontrados en la ciudad de México y en Guerrero (Enciso, 1953: 49). La flor es un diseño estándar y genérico que se ve en casi toda Mesoamérica.

## Interpretación

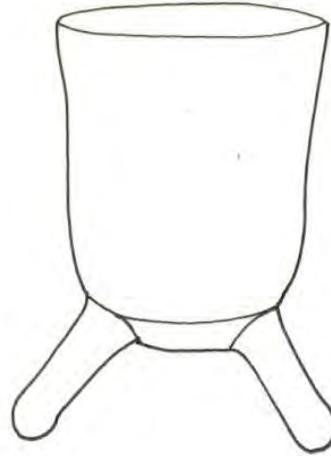
Estas piezas de claro estilo Valles Centrales presentan como tema en el fondo, dos serpientes que Enciso identifica en el Centro de México como serpiente de fuego (Ibidem: 78-81). Estamos ante un diseño muy frecuente en la cerámica del Posclásico que es un híbrido que algunos autores denominan el ojo emplumado. Encarnan un discurso celeste cargado con poderosos significados simbólicos, síntesis de varios mundos. Esta sierpe brillante es la constelación llamada cetro de Quetzalcóatl que en el cielo tiene forma de un báculo terminado en espiral y que en Teotihuacan parece marcar el lugar donde Quetzalcóatl fusiona el cielo y la tierra (Sejourné, 2004: 86). Esto nos hace pensar que representan estrellas en el cielo nocturno. En el caso de la pieza número 41 muestra una flor de muchos pétalos. Inferimos que también son representaciones de constelaciones. Las flores de muchos pétalos es la manera como a menudo se representan las manchas del jaguar. La piel del felino era el cielo nocturno y sus manchas las estrellas (ver vasijas números 80 y 366). Es interesante observar además que estos diseños son muy parecidos a las figuras hechas con sellos en el Centro de México.

### 3.1.16) Valles Centrales, Zaachila - vasos con plumas

- 1) 43, 7-4433, Zaachila, Oaxaca, tumba 2, objeto 21. Valles Centrales.
- 2) 349, 10-227, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.



1) 43, 7-4433



2) 349, 10-227



#### Descripción e identificación

Este grupo lo integran dos piezas de grandes dimensiones en relación con el resto de la colección. Se trata de vasos trípodas con soportes fálcos y paredes rectos divergentes con un ligero abultamiento en la

parte inferior. Uno ha perdido toda su pintura y el número 349 tiene el ojo emplumado del reptil como signo principal y plumas como diseño secundario. Se observan vasos trípodes similares con ofrendas de chocolate, en la p.31 del *Códice Nuttall*, entre otros. En el *Códice Borgia* p.64 se ve a uno de los dioses del pulque, Ixtlilton, señor de las fiestas, la medicina y los juegos con una ofrenda de pulque frente a él en una vasija de estas características.

## Interpretación

Estas vasijas de estilo Zaachila se enmarcan en las narrativas no lineales, en discursos que requieren de una sintaxis particular donde se conjugan las formas cerámicas, los diseños pintados y la función de ciertas figuras que podemos observar en los códices. Uno ha perdido casi por completo los diseños pintados; es común encontrar vasijas que se han descascarado casi por completo. Esto debido a la técnica de manufactura que hace muy frágil a la pintura. Mientras que en otro se observa como tema principal el ojo de la serpiente rodeado de plumas de águila que son los diseños secundarios. Este ojo parece estelar, de manera que, en este discurso se conjugan elementos del cielo, de la tierra y del renacimiento. Mientras que los soportes fálicos, relación secundaria, suelen asociarse a lo masculino y al poder guerrero<sup>5</sup> por analogía que es un recurso que ayuda a establecer una relación basada en las similitudes entre dos conceptos o ideas, en este caso se comparte el mismo atributo (Llico, 2012). Es necesario el reconocimiento de la relación entre una forma de expresión y el contexto en que se produce. Ambas son de un contexto funerario por lo que podemos inferir que se usaron para contener alimentos o bebidas destinadas a agradar a los dioses para asegurar el paso del señor muerto por el inframundo y su retorno.

---

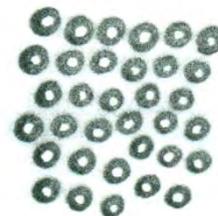
<sup>5</sup> Estos diseños se han encontrado en diversas culturas del viejo mundo, como Grecia, Roma, etcétera. Por analogía han sido asociados a la fuerza masculina, a la fertilidad y abundancia.

### 3.1.17) Valles Centrales, Zaachila - vasos garra de felino

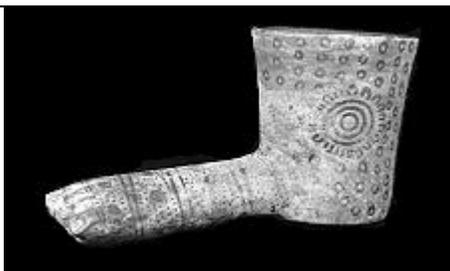
- 1) 79, 7-2665, Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 16. Valles Centrales.
- 2) 80, 7-2664, Zaachila, Oaxaca, tumba núm.? objeto 62. Valles Centrales.
- 3) 366, 7-4427, Zaachila, Oaxaca, tumba I, esq. SE. de la antecámara. Valles Centrales.



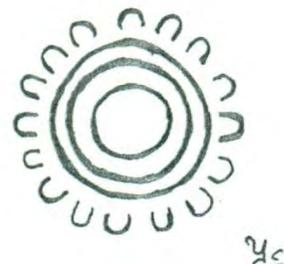
1) 79, 7-2665



2) 80, 7-2664



3) 366, 7-4427



## Descripción e identificación

Este grupo lo integran tres vasos con forma de garra de jaguar. La piel de felino se representa con pequeños círculos negros, así se observa en casi todo los códices, como el Señor Jaguar p.29, el atavío de jaguar, p.10, en el cerro del jaguar p.8 del *Códice Vindobonensis*. La piel de jaguar en un trono y las garras ofrenda de la p.4, 5 del *Códice Vaticano B*. En el ocelotl p.19 y 29 del *Egerton*. En el ocelotl, p.14 del *Códice Bodley*, etcétera. Es importante hacer notar que las garras de felino aparecen a menudo como ofrenda del *Códice Vaticano B (pássim)*<sup>6</sup> y como bolsa de un personaje en el *Códice Nuttall*, p.81. Dos de las piezas muestran flores como representación de manchas de piel de jaguar, como se observa en la p.224 en los comentarios al *Códice Vaticano B*. A menudo se presentan las garras de jaguar como ofrenda en los códices *Borgia*, *Cospi*, *Vaticano B*, etcétera (Nicholson y Quiñones-Keber, 1994: 110). También es probable que se trate de sahumadores, como podemos ver en los códices antes mencionados.

## Interpretación

Aquí, como en casi todas las piezas de la colección, existe un diálogo entre lo artístico y lo social. Vemos una manufactura, un sentido de creación simbólica excepcional; se trata de vasos con mango de garra de jaguar realista, uno híbrido con características de piel de felino con pie humano. Es una razón proporcional simbólica donde se toman las características del felino y se aplican a una deidad nocturna, como es el ocelote en un lenguaje que tuvo como base la fase original de imitación de la naturaleza, es decir, un lenguaje mimético (Beuchot, 2005: 124) La denotación del objeto es el animal, por otra parte, la connotación de una palabra u objeto y su gama de posibilidades de significación subjetiva, figurada, —como en el lenguaje poético y narrativo—. Así, el jaguar representaba en la zona a la deidad de la noche, su piel era el cielo estrellado con todo lo que ello conlleva. Fue entre los aztecas Tezcatlipoca el dios de la noche y que, tanto daba como quitaba todos los bienes materiales. Era el dios supremo que estaba en todas partes. También era el corazón del monte, relacionado con las cuevas y con el eco (Heyden, 1985: 83-85). Sin embargo, sabemos que aunque el artista no tenía control total sobre las piezas que realizaba, tampoco podía controlar el sentido último de su trabajo. Era mandado a hacer una pieza con ciertas características, sin embargo, él imprimía su propia creatividad y maestría (Canclini, 1984: 11).

---

<sup>6</sup> RAE: En las anotaciones de impresos y manuscritos castellanos, aquí y allí, en una y otra parte, en lugares diversos.

### 3.1.18) Valles Centrales, Zaachila - vasijas con cuentas

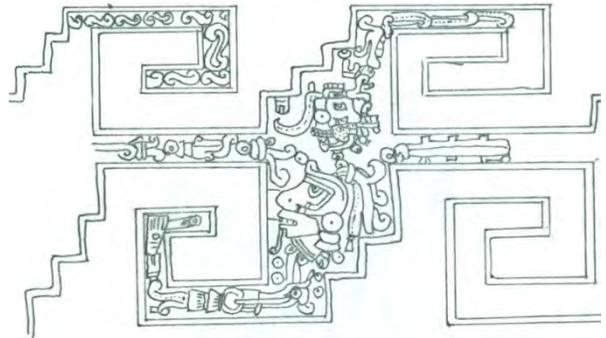
1) 77, 7-2667, Zaachila, Oaxaca. Tumba 1, Cámara de la ofrenda del personaje principal. Valles Centrales.

2) 78, 7-2666, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.

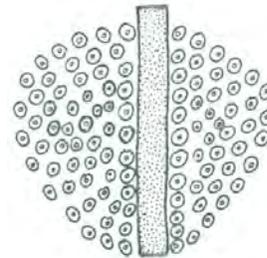
3) 269, 7-2343, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.

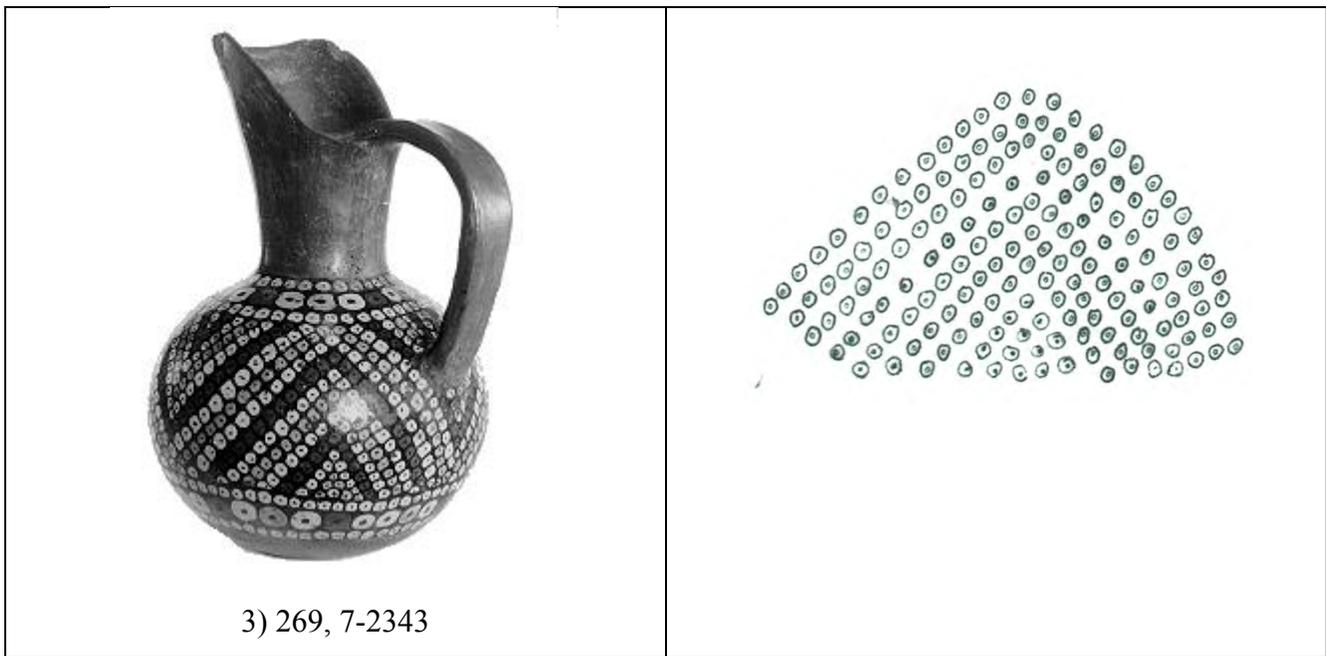


1) 77, 7-2667



2) 78, 7-2666





### Descripción e identificación

Este grupo está integrado por tres vasijas que tienen una decoración formada por bandas de pequeñas cuentas de colores sobre fondo negro. Este tipo de ornamentación se observa en el *Códice Vaticano B* en una vasija de ofrenda de carne humana en la p.7, en la decoración del muro del templo de Xochipilli en la p.9 y en la manta que cubre a la pareja procreando en la p.28. En el *Códice Borgia* se ve este tipo de decoración en un vasija correspondiente a la trecena 20, p.61, y en rostro del dios Quetzalcóatl, en la p.73, o en la decoración de una vasija en la P.57. En el *Códice Vindobonensis* se observa también en el cuerpo de un ave sacrificada p.22.

### Interpretación

Estas tres piezas tienen como tema principal sartaes de cuentas. Dentro del sistema de valores mesoamericano, significa lo precioso, lo valioso. Pero el símbolo no se agota, es multisignificativo concibe ideas y las contiene. En conjunto estas vasijas nos expresan el valor por complementariedad. Primero por el valor de su contenido, segundo su valor simbólico en el discurso pintado y en el contexto. Las cuentas fueron objeto de ofrenda como podemos ver por ejemplo en las pirámides del Sol y de la Luna en Teotihuacan, en Templo Mayor y en la época olmeca como nos evidencia un entierro de Izapa en el Soconusco chiapaneca que datan de la época olmeca, 800 a.C. Estas cuentas daban relevancia en vida al individuo, como un símbolo de su status político y social lo acompañaban en su funeral. El adorno

corporal en el México prehispánico incluía variantes temporales o permanentes. Entre las primeras están la pintura corporal, el vestido y la joyería, como anillos, collares, tocados, diademas entre los que sobresalen los sartales de piedra verde que eran símbolo de estatus y prestigio. Poseía dos sentidos básicos: señalar una identidad social y sumar una cualidad determinada a la persona en ocasiones señaladas (Castellanos, 2015). En cuanto al simbolismo del color, aunque los chalchihuites en Mesoamérica generalmente son azules o verdes, aquí tenemos los colores básicos de la colección Valles Centrales —negro, rojo, naranja y blanco—. Estas cuentas a través de la tradición y experiencia cultural daban la adjetivación de ser algo fino y valioso.

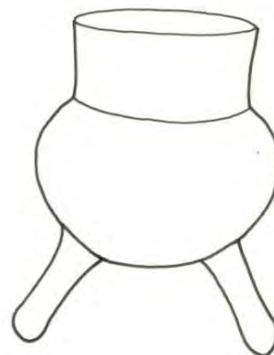
El vaso 77 tiene un texto completo tipo códice que se abordará a detalle más adelante. Es una de las vasijas complejas y mejor realizadas de la colección, con sus grandes grecas rodeadas de cuentas, en cuyo interior observamos rostros de personajes humanos con cuerpo serpentino de volutas de fuego o nubes, la serpiente de fuego, la serpiente de nubes y una deidad del pulque, también señor del agua negra, dios de la medicina, de las danzas, de los festivales y de los juegos y muy estrechamente asociado con el pulque. Uno de los rostros es el cráneo del dios de la muerte Pitao Pecelao (Lind, 2008). Probablemente estas vasijas estaban destinadas a ofrendas y sacrificios. De acuerdo con las modalidades de representación gráfica y bajo los criterios de integración temática se aborda la lectura de las escenas considerando a los otros elementos iconográficos que las integran.

### 3.1.19) Valles Centrales, Zaachila - ollas con grecas

- 1) 53, 7-4308, desconocida.
- 2) 353, 7-2534, desconocida.
- 3) 373, 7-682, desconocida.



1) 53, 7-4308



2) 353, 7-2534





### Descripción e identificación

Este grupo está conformado por tres piezas de formas no tan semejantes, pero sí con acabados y tipo arcilla muy parecidos. La vasija 353 y la 373 muestran como tema principal grecas escalonadas espirales en negro en la parte medial del cuerpo sobre fondo naranja. La pieza 353 muestra además cabezas de serpiente en el cuello y la 373, plumas como diseños secundarios. La 53 ha perdido su decoración casi por completo, pero aún se vislumbran partes de las grecas. Por el tipo de barro, es probable que sean de Zaachila. Estas formas de vasijas se muestran con ofrendas en varios códices. Las ollas trípodes con soportes fálcos se observan con ofrendas de chocolate en la p.18 del *Códice Vindobonensis*, en la p.28 del *Códice Nuttall*, entre otros.

### Interpretación

Estos ejemplares muestran como tema principal grecas escalonadas que son signos de forma abierta, de forma regular y geométrica (Amador, 2008: 94) que evocan el caracol cortado, símbolo del señor del viento y del aliento de vida, asociado también a la lluvia. En su diseño la greca tiene un ritmo dinámico que surge de sus elementos opuestos de líneas rectas escalonadas y curvas, el ascenso y descenso. La escalera es un ascender mientras que el gancho rompe este movimiento, lo modifica y desciende. Posee una condensación extrema, que deriva de la economía formal integrada y de la potencia alusiva (Amador, 2008: 94) que rememora a su ancestro divino Quetzalcóatl. Como acompañante de la vasija 353, está justamente una serpiente de perfil con un ojo emplumado que desciende. La greca es parte de la identidad de los grupos de los Valles Centrales en el Posclásico, como se puede observar en Mitla.

**3.1.20) Valles Centrales, Zaachila - jarras con grandes grecas en banda horizontal**

1) 56, 7-4239, La Chinantla, Oaxaca, temporada II, objeto 24. La Chinantla.

2) 73, 7-2675, Zaachila, Oaxaca, tumba I, objeto 76. Valles Centrales.



**Descripción e identificación**

Este grupo lo integran dos vasijas, una jarra grande y una pequeña con acabados similares, consistente en oscuras grecas escalonadas dispuestas en banda horizontal en la mayor parte del cuerpo como tema principal. En estas vasijas la decoración es semejante, no así el tamaño de las mismas. Es de llamar la atención la mala manufactura de la jarra 73 de Zaachila, pues no muestra ni lejanamente la maestría de

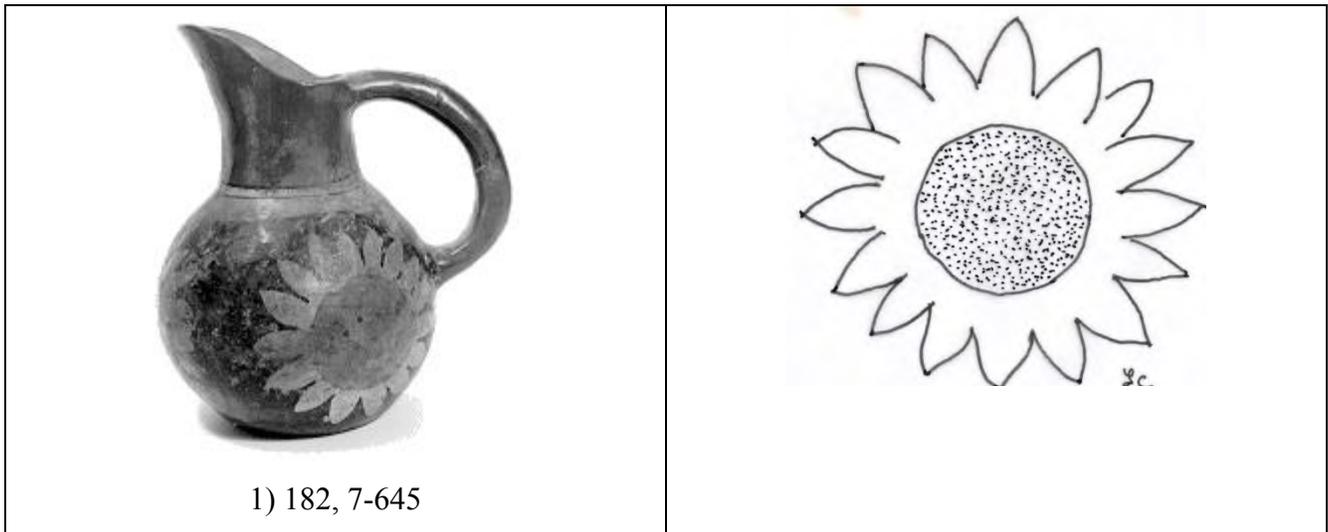
las otras piezas de esta colección. Ésta presenta en el cuello los diseños de ganchos y puntos, o sea, líquido que no es claro, probablemente pulque. De igual manera se observa en el *Códice Fejérváry-Mayer*, p.8, 26, etcétera; *Nuttall*, p.84; *Borgia*, p.12; *Vaticano B*, p.71; *Vindobonensis*, p.1, 13, etcétera, entre muchos otros, además proviene de una tumba. La otra jarra muestra grecas escalonadas de espiral y grecas escalonadas cuadrangulares. En el cuello se observan flores blancas, que son de múltiples significados y pueden ser signo del calendario, aunque no parece ser este el caso, representan también la sangre del sacrificio, la belleza y los juegos entre otros, pero también se asocia con el pulque (González Torres, 1991: 74).

### Interpretación

Como se ha mencionado anteriormente, la greca escalonada es un elemento fundamental de la plástica en Mesoamérica, es un motivo simbólico y artístico que por su misma naturaleza tiene un alto valor estético tuvo amplia difusión por toda la región, durante varias épocas, pero con mayor predominancia en el Posclásico como en Mitla donde se observan 13 variantes del mismo tema (Orozpe, 2010: 219), de la misma manera en esta colección tenemos 53 variantes (Camarena, 1999: láminas 11 a 19). Este diseño en apariencia sencillo es en realidad un complejo símbolo del principio y del fin, de movimiento y del renacimiento y cuenta con tres elementos que se distinguen en la forma básica: la escalera, el centro y el gancho. Por otro lado, la jarra número 73 muestra en el cuello y vertedera escrito su contenido: pulque, como lo podemos constatar en diversas partes del *Códice Nuttall*. Son, una muestra de lo que es un discurso relacionado con la forma de la vasija, pues éste nos habla del contenido de las jarras que es un líquido expresado con ganchos, pero turbio que se enuncia con los puntos, más la grecas que dicen que es un objeto especial en sentido connotativo, es decir que lleva una carga emotiva u otro significado por asociación, compartido por miembros de una cultura en particular.

### 3.1.21) Valles Centrales, Zaachila - jarra con girasoles

1) 182, 7-645



#### Descripción e identificación

Es una pequeña jarra con vertedera de alcatraz característica de los Valles Centrales, única por su decoración de grandes girasoles de diseño naturalista en el cuerpo sobre un fondo negro. El tipo de diseño de la flor nos hace suponer que se trata de una vasija colonial.

#### Interpretación

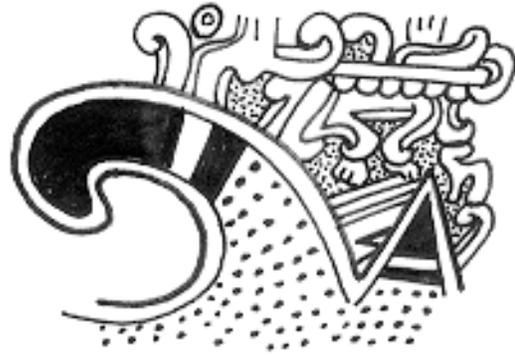
Los girasoles son el tema principal de esta pequeña jarra de fina manufactura. No se ha observado este tipo de flores en otras vasijas, ni en los códices analizados; sin embargo se sabe que los girasoles llamados en náhuatl *chimalxóchitl*, se asociaban al sol por su capacidad de seguirlo y por su color. De acuerdo con Sahagún (1989: 504-504) es una de las flores preciosas; se sabe que en la zona mexicana estas flores se ofrecían en los banquetes de los mercaderes, en los altares a las deidades de la guerra (Ibíd., 242), así como pulque lo que probablemente nos habla de la función de esta vasija: ofrecer pulque a las divinidades guerreras y solares. Suponemos por el estilo del diseño que se trata quizás de una vasija de la época de contacto, aunque la forma de la jarra es netamente prehispánica. Mientras que la flor, —al contrario de los diseños prehispánicos que los hay estandarizados—, trata de imitar a la flor, es decir que es una imagen que surge a partir de percepciones o sensaciones reales, de una estimulación visual.

### 3.1.22) Valles Centrales, Zaachila - Nochixtlán - copas con diseños antropomorfos y zoomorfos

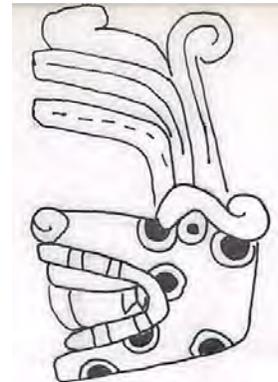
- 1) 82, 7-2490, desconocida.
- 2) 328, 7-2342, Zaachila, Oaxaca, tumba 1.



1) 82, 7-2490



2) 328, 7-2342



#### Descripción e identificación

Este grupo por dos ejemplares, es un estilo distinto a las otras vasijas provenientes de las tumbas de Zaachila. De tipo códice, muestran un mayor colorido y profusión de diseños en pintura laca, que son comunes en la Mixteca Alta. La número 82 es probable que se trate de la serpiente de nubes, la Vía Láctea, o bien de la serpiente de fuego (Ibidem: 119). Se observa este tipo de vasijas en ofrendas como las del muerto en la p.68 del *Códice Magliabechiano* y en la ofrenda de pulque del *Códice Bodley*, p.36, el *Códice Laud* 17 (8) donde una deidad hace fuego sobre ella, entre otros. La número 328 se parece en

colores a las piezas de Nochixtlán, no así en el estilo de las cabezas de personajes y animales. Además tiene una figurilla realista en forma y dimensiones de un colibrí azul en el borde. Presenta una cabeza de jaguar con manchas redondas circundadas por una línea. Este tipo de manchas se observó en algunas serpientes del *Códice Vaticano B*, por ejemplo, p.45. El trazo es fino, firme, y las figuras están bien diseñadas, semejantes en trazo a las de los códices del *Grupo Borgia*. La otra, al igual, muestra grecas en la parte inferior y en la superior observamos serpientes formadas de volutas.

## Interpretación

Estas vasijas de gran colorido muestran complejos diseños que son verdaderos discursos mesoamericanos relacionados al símbolo como manifestación de lo sagrado, dentro de un contexto semántico y discursivo asociado al origen, al menos en la primera copa. Mientras que en la segunda se relaciona al tema del retorno. En la mentalidad prehispánica los objetos del mundo, como los actos humanos propiamente dichos, no tienen valor intrínseco autónomo. Un diseño será sagrado por el hecho de que su forma acusa una participación en un símbolo determinado o también, porque constituye una hierofanía o manifestación de lo sagrado, posee carácter divino y conmemora un acto mítico. En la número 82 están ahí como tema principal las serpientes de nubes, la vía láctea —entre otros muchos significados—, sobre unos ganchos que quizás nos remitan a las montañas, entidades con atributos que se relacionaban con distintas deidades (Fahmel, 2013: 13), muy características del entorno oaxaqueño, y como acompañamiento las grecas escalonadas. Todos son elementos cuya realidad es función de la repetición, de la imitación de un arquetipo celeste (Eliade, 1988: 7-11). Debemos recordar que éstos son los pueblos de las nubes y que su significado quizás esté relacionado con su identidad. La segunda vasija, la número 328, nos remite a los dioses en sus representaciones de felino y de aves, ambos solares, pero también a la renovación, fertilidad y potencia masculina.

Los rituales sólo poseen el sentido sagrado que se les da, porque repiten deliberadamente hechos planteados por dioses, héroes o antepasados (Ibídem: 8). Como en este caso que está el jaguar, numen del dios Ya Ainú Chúma de la noche y lunar, dueño de las batallas y el omnipresente; es una deidad compleja y contrastante que también nos remite a las montañas en su versión de corazón del monte y de las cuevas (Fahmel, 2013: 9-10; Heyden, 1985: 84-85). Mientras que el colibrí en color azul maya, bebe desde el borde las mieles de la copa. Esta ave entre los mexicas era huitzilín y se asociaba al señor de la guerra, por lo que es común encontrar a estas aves ofrendadas en las tumbas de los guerreros (López, et al., 2012: 14). Por otro lado, las plumas de colibrí adornaban las rodela o escudos de los guerreros como

se puede observar en el chimalli prehispánico que perteneció al emperador Maximiliano de Austria y que actualmente se encuentra en las colecciones del museo del Castillo de Chapultepec. Así esta vasija es probable que hable del carácter guerrero del personaje enterrado en la tumba 1 de Zaachila (Valentín y Gallardo, 2007; <http://www.inah.gov.mx/especiales/231-colibries-en-ofrendas-a-huitzilopochtli>).

### 3.1.23) Valles Centrales, Zaachila - Nochixtlán - cajete con diseños antropomorfos y zoomorfos

1) 286, 7-2636, Zaachila, Oaxaca, tumba 1, objeto 31.



1) 286, 7-2636



Imagen: Gallegos, 2014: 115.



## Descripción e identificación

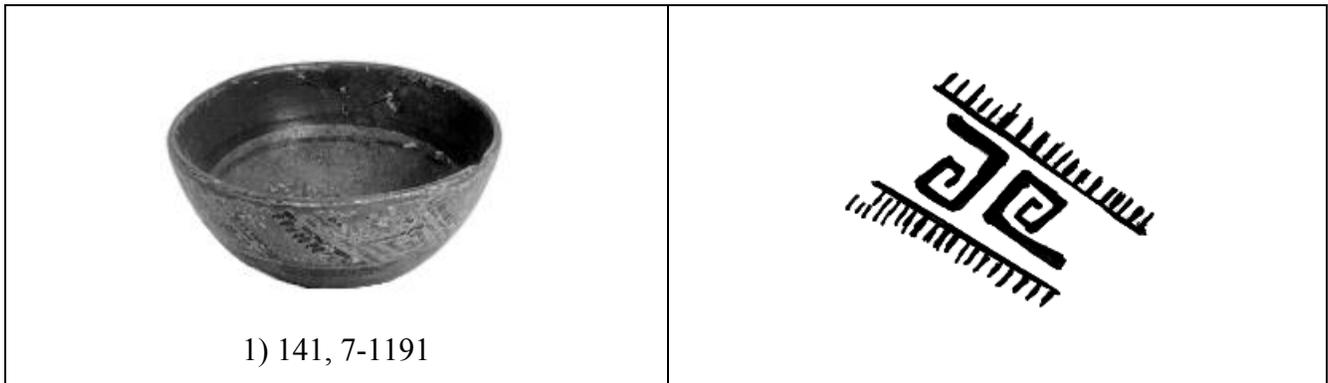
Es un cajete trípode con diseños muy similares a los códices, consta de cabezas zoomorfas, antropomorfas y plumas. Al igual que el anterior, el trazo es fino y firme, las figuras están bien diseñadas. De nuevo, las figuras de hombres y animales son semejantes en su estilo a las de los códices del grupo *Borgia*. Por ejemplo la piel de jaguar de la p.36 (35) del *Códice Laud*, o bien el jaguar de la p.82 del *Códice Nuttall*. La figura de jaguar nos remite a la imagen de Tepeyolótl en el código *Telleriano Remensis*. Los cajetes con soportes de patas o cabezas de venado o cabezas de serpiente, se observan como ofrendas de chocolate o pulque en los *Códices Nuttall*, p.5, *Vaticano B*, p.64, entre otros.

## Interpretación

Esta vasija con soportes de pezuña de venado de gran colorido nos muestra figuras similares a los códices de la región en estudio. En las paredes presenta dos jaguares y un ave que acompañan el tema principal del fondo, un personaje con tocado o diadema de ave. Es un discurso relacionado con el jaguar, una deidad asociada a la realeza, que por sus costumbres nocturnas, se le relacionaba con la noche y su piel representaba el cielo estrellado de noche. Dice Sahagún (1989: 44) que era “tenido por verdadero dios, e invisible, el cual andaba en todo lugar, en el cielo, en la tierra y en el infierno; y tenía que cuando andaba en la tierra, movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultaban muchas fatigas y desasosiegos”. Pero también daba riquezas, fama, prosperidad y había 360 nombres para dirigirse a él. El jaguar se presenta en Mesoamérica desde el primer milenio antes de nuestra era, cuando los olmecas elaboraron un arte que otorga al gran felino una omnipresencia remarcable, hasta las épocas Clásica y Postclásica cuando también tiene gran fuerza, y no podemos ignorar que perdura en los ritos y relatos indígenas actuales (Olivier, 2004) (véase cuadro 2, capítulo 2). En esta pieza, las figuras se articulan con el sentido de representar un tema mitológico como una unidad formal y significativa (Amador, 2008: 56) que además es coherente con el contexto funerario de la tumba de un señor de Zaachila.

### 3.1.24) Valles Centrales, Zaachila - cajete con grecas

1) 141, 7-1191, Yocodono.



#### Descripción

Cajete de pequeñas dimensiones con diseños geométricos de espirales y bandas en el interior en colores naranja, rojo y negro en la parte externa. Es un diseño constante en los diseños prehispánicos, donde tenemos muchos ejemplos de espirales curvas, romboidales o cuadrangulares que dan giran alrededor de un punto.

#### Interpretación

La espiral es un diseño muy repetido en esta colección. Es una formación natural frecuente en el reino natural, su tema evoca la evolución de una fuerza, de un estado. Se les asocia con el caracol cortado el dios del viento y con las serpientes; con la lluvia, la tierra, la fertilidad y por derivación con el renacer. La espiral por lo tanto, simboliza el proceso de crecimiento y evolución, representa el proceso de volver al mismo punto una y otra vez, pero en un nivel diferente, de este modo, todo se ve como un nuevo inicio. Es continuidad, desarrollo, emancipación, rotación creacional; en una palabra la espiral es fertilidad con todo lo que connota; inicio y fin, nacimiento, finitud y transformación.

## **Valles Centrales - Yagul**

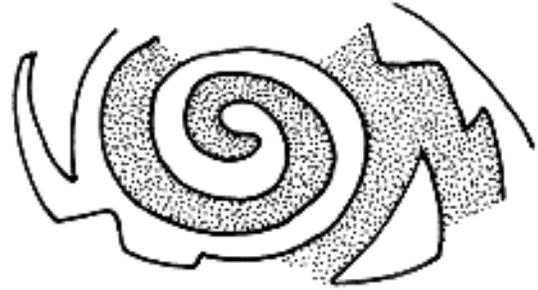
Una de las ciudades más importantes de los Valles Centrales fue Yagul. Su nombre quiere decir en zapoteco "árbol o palo viejo", pero los habitantes de la población de Tlacolula lo identifican como Yugul, es decir "pueblo viejo". Está asentada sobre una vasta plataforma alta, desde donde se domina el extenso valle, está además fortificada lo que apoya la idea de los arqueólogos, de que la función primordial de Yagul tuvo carácter militar, surge como centro rector tras el declive de Monte Albán, por lo que se le identifica como parte de las ciudades estado características del Clásico Tardío o Epiclásico. Cuenta además con el mayor juego de pelota de la zona (<http://www.inah.gob.mx/component/content/article/265-red-zonasarqueologicas/5479-zona-arqueologica-de-yagul>). La cerámica de estilo único también, muestra pintura firme, preferencia por los fondos blancos y los diseños de grandes grecas y espirales con gran movimiento. Otra característica es la textura que revelan en las plumas y en los diseños de pequeños cuadros que nos dicen que eran hueso, concha o piel de reptil, pero más probablemente por estar adjudicados a grecas, caracoles cortados.

### **3.1.25) Valles Centrales, Yagul Blanco – ollas y jarra con espirales y grecas sobre blanco**

- 1) 67,7-3903, Yagul, Oaxaca, patio F, esquina noroeste. Valles Centrales.
- 2) 69, 7-3901, Yagul, Oaxaca, patio F, edificio sur, bajo el tlecuil. Valles Centrales.
- 3) 282, 7-2476, desconocida.
- 4) 324, 7-2424, Coixtlahuaca, Oaxaca, II temporada, ofenda 14, objeto 5. Mixteca Alta.
- 5) 331, 7-3900, Yagul, Oaxaca, 60 H, cuarto 16. Valles Centrales.



1) 67,7-3903

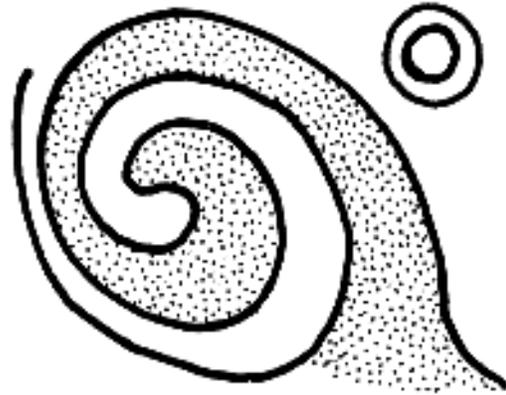


2) 69, 7-3901

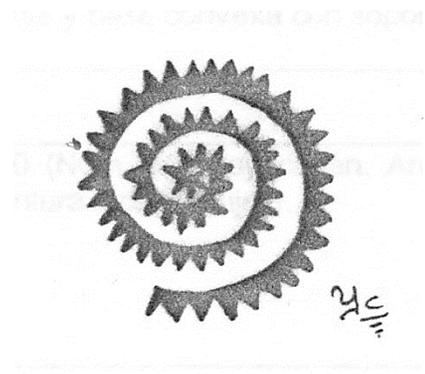




3) 282, 7-2476

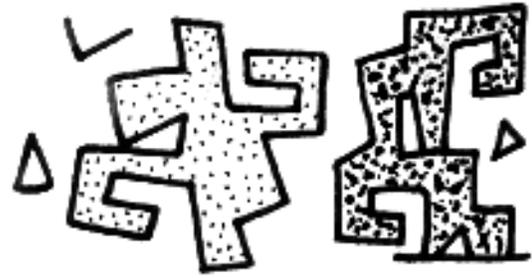


4) 324, 7-2424





5) 331, 7-3900



### Descripción e identificación

Este grupo está integrado por cuatro ollas trípodes y una jarra. Su característica son los diseños espirales y grandes grecas sobre fondo blanco. Dos ollas, la número 67 y la 324, muestran grandes espirales sobre blanco en el cuerpo, una espiral (en la pieza 324) es un caracol cortado. Mientras que la jarra 282 muestra igualmente una espiral en el cuerpo, sobre fondo naranja. La pieza 331 presenta solamente grecas escalonadas en el cuello y el cuerpo blanco, este tipo de grecas son parecidas a las de la cultura Tonosí de Costa Rica y se les conoce como “papel picado” (Ichon, 1980: ilustraciones XXVI y XXVII). La pieza 69 es un poco distinta; muestra aves en el cuello, grecas escalonadas y ganchos omega de sangre en el cuerpo (véase jarras de Zaachila). Las ollas trípodes se observan con ofrendas de chocolate y pulque en la p.18 y 44 del *Códice Vindobonensis*, en la p.28 del *Códice Nuttall*, en la p.35 y 36 del *Códice Fejérváry-Meyer*; XII del *Becker I*, p.XIX del *Colombino*, etcétera.

### Interpretación

El tema principal de estas vasijas son las espirales, que como se dijo con anterioridad hacen referencia al caracol cortado del dios del viento Koo Sau, ancestro divino de los pueblos de Oaxaca en el Posclásico. Para entender un símbolo, Ricoeur (2000) afirma que es necesario conocer el concepto de mimesis desde su origen, que es la imitación de la naturaleza con fines artísticos. En otras palabras, es la imitación del mundo para volverlo arte: pintura, música, literatura. Así, estas imágenes son síntesis, simbolizan el

viento, el aliento de vida, la lluvia la fertilidad. Hay en ellas la connotación de poder, pues los símbolos además de transmitir información se convierten en depósitos de poder. Demarcan un determinado sector de la comunidad y vuelven legítimo su ejercicio de poder. Hay una intencionalidad, un sentido, siempre polisémico.

**3.1.26) Valles Centrales, Yagul Blanco – vasijas con pequeños cuadros negros con un punto al centro sobre blanco**

- 1) 172, 7-693, desconocida.
- 2) 288, 7-2441, La Mixteca, Oaxaca (no especificado).
- 3) 350, 10-226, Zaachila, Oaxaca. Valles Centrales.



1) 172, 7-693

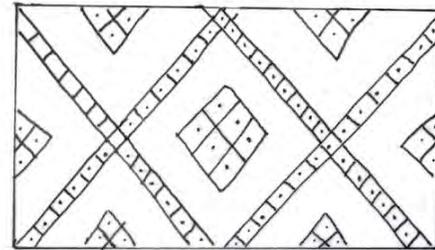




2) 288, 7-2441



3) 350, 10-226



### Descripción e identificación

Grupo integrado por tres ejemplares, se trata de piezas de distintas formas y procedencias, cuya característica consiste en que están decoradas con pintura firme, el fondo en blanco y entre sus figuras sobresalen los pequeños cuadros delineados en negro con un punto negro al centro. Se han clasificado como Yagul por tener el característico fondo blanco. Este diseño no es muy común en los códices, excepto en el *grupo Borgia*; por ejemplo, en color naranja en la vasija de ofrenda de pulque en la p.63 y

en gris en la vasija con ofrenda de plumas de la p.62 del *Códice Borgia*. Por otro lado, diseños similares se observan en la lado este del altar de Ocotelulco, Tlaxcala (Contreras, 1994: 18-20).

La jarra 288 muestra una gran greca espiral en el cuerpo. En el cuello presenta los puntos rodeados de pequeños puntos símbolos de la muerte y descomposición: ejemplo fardo mortuorio del *Códice Fejérváry-Mayer*, p.v23; en el cráneo del señor de la muerte Miquiztli, en la p.26 del *Códice Borgia*; en el fardo mortuorio del *Códice Laud*, p.44 (27); en la oscuridad del *Códice Vaticano B*, p.244, y en las alas del dios murciélago en la p.24 del mismo código. Otra representación importante en esta vasija son los ganchos de agua u ofrenda de pulque. Como agua los vemos con Tláloc en la p.14 del *Códice Borgia*; en los símbolos de agua del *Códice Fejérváry-Mayer*, p.8 y p.17, 16, etcétera, así como en diversas páginas de casi todos los códigos analizados. Como pulque se observa en diversas vasijas: *Códice Fejérváry-Mayer*, p.8, 26, etcétera; *Nuttall*, p.84; *Borgia*, p.12; *Vaticano B*, p.71; *Vindobonensis*, p.1, 13, etcétera. No lo encontramos dibujado en jarras, pero suponemos que esta vasija sirvió para ofrendar pulque, pues los puntos rodeados de puntos de menor tamaño también representan vapores, como se observa en las volutas de humo del *Códice Fejérváry-Mayer*, p.14, y en la oscuridad de los comentarios al *Códice Vaticano B*, p.224, y en las nubes de Tláloc, en la p.43 del mismo código, entre otros. Donde se observa mejor esto es en la ofrenda de pulque del *Códice Vindobonensis*, p.18-I.

## Interpretación

Para poder describir algo más allá del lenguaje natural, estos grupos apelan otros medios que no son de la escritura alfabética. Toda forma de hacer referencia a algo es una posibilidad entre tantas otras y en este caso se trata de usar el lenguaje visual para hacer descripciones. Así estos cuadros blancos con puntos negros apelan a un adjetivo, a la textura y dureza del hueso o de la concha de caracol. Según hemos podido ver en los códigos, podría referirse a cualidades sensoriales, táctiles. El conocimiento simbólico no sólo se aprende con la verbalización, también se aprende a través de la imitación, los objetos y las imágenes. Así, en la medida en que nos movemos de distintas formas en el horizonte se han encontrado analogías sobre todo en los códigos. El tema que sobresale como principal son las grecas escalonadas con estas figuras blancas pensamos que nos remiten a los caracoles marinos en las piezas número 172 y 288. Esta última es una jarra que nos dice que su contenido es líquido, pero no agua clara, los puntos nos habla de un líquido turbio, que suponemos sea pulque. Mientras que el vaso 350 nos habla de las rugosas pieles de serpiente como en la escultura mexicana la cabeza de Coatlicue del MNA y las faldas de las diosas asociadas a las serpientes como en el *Códice Borgia* p.17. De nuevo todos los caracoles y las serpientes

nos conducen al ancestro divino Quetzalcóatl. Esta interpretación es analógica plural, pues en la cultura convergen muchas cosas que configuran la expresión de un pueblo, creencias religiosas y conocimientos, así como sistemas económicos, políticos y sociales (Salcedo, 2000: 164). Por esta razón nos remitimos siempre al referente más cercano que son códices mixtecos y del *Grupo Borgia*.

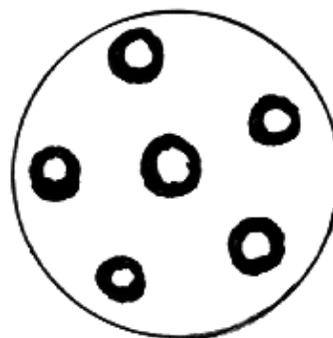
### 3.1.27) Valles Centrales, Yagul Blanco – pequeñas jarras con bandas horizontales sobre blanco

1) 273, 7-2318, desconocida.

2) 291, 7-2348, desconocida.



1) 273, 7-2318



2) 291, 7-2348



## Descripción e identificación

Entre las vasijas con vertedera con forma de alcatraz, características de los Valles Centrales, tenemos estas dos pequeñas jarras con decoración de bandas horizontales. Una sobre blanco muestra detallada decoración muy bien realizada y con seis círculos, y la otra sólo presenta bandas horizontales pintadas con menos maestría. Por su fondo blanco es probable que provengan de Yagul, especialmente la número 273. Podemos ver jarras de este tipo en el *Códice Vindobonensis* p.12 donde un personaje se echa agua con jarra semejante a estas.

## Interpretación

Estas pequeñas jarras probablemente sean para pulque o agua como podemos observar en algunos códices como en el *Vindobonensis*. Las jarras han aparecido en ofrendas funerarias en Oaxaca y también en el Centro de México, como las encontradas por Miguel Hernández en 2009 (<http://www.elojodelosdioses.com/español/articulos.php?i=98>). Hay en las piezas una funcionalidad clara, que es la de contener líquidos, al mismo tiempo se recrean los modelos tradicionales, pues casi todo parte de una referencia; sin embargo, cada uno de los objetos es único. De acuerdo con Ricoeur (2000) la mimesis nos permite el reconocimiento de las cosas que vamos adquiriendo cotidianamente. Pero también hay una capacidad imaginativa, que nos permite la creatividad.

**3.1.28) Valles Centrales, Yagul Blanco - vasijas con figuras antropomorfas sobre blanco**

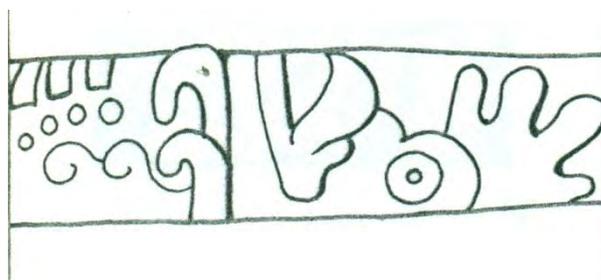
- 1) 2, 7-4677, Yagul, Oaxaca. Valles Centrales.
- 2) 66,7-3904, Yagul, Oaxaca, patio F, esquina suroeste del edificio sur. Valles Centrales.
- 3) 170, 7-696, Telixtlahuaca, Oaxaca. Valles Centrales.
- 4) 274, 7-2321, Etna, Oaxaca. Valles Centrales.
- 5) 314, 7-695, Telixtlahuaca, Oaxaca. Valles Centrales.



1) 2, 7-4677



2) 66,7-3904

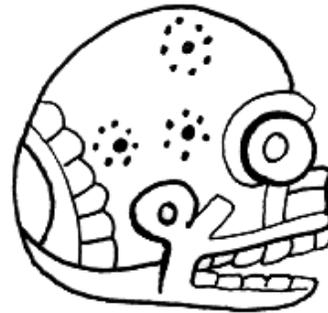




3) 170, 7-696



4) 274, 7-2321



5) 314, 7-695



## Descripción e identificación

Grupo conformado por dos incensarios, una jarra, un cajete y un vaso con diseños y personajes similares a los que se observan en los códices. Pero a diferencia de los de Zaachila y Nochixtlán, los diseños son de trazo menos firme. El cajete número 66 guarda bastante parecido con el vaso 2 en su delineado grueso sobre blanco; ambos son de Yagul. La pieza 66 tiene trazo grueso simple y firme; mientras que el vaso número 2 es de trazo más fino y menos firme. La pequeña jarra muestra mango de serpiente coralillo que no muy común en esta colección, pero sí en los códices. Por ejemplo, en el *Códice Fejérváry-Mayer*, p.v27. Los ganchos del borde se ven en la ofrenda de pulque en el *Códice Nuttall*, p.84; *Borgia*, p.12, etcétera. En el cuerpo muestra cuadros enmarcando un ave, un cráneo, un rostro humano, curiosamente de frente y en verde. Los dos incensarios conformarían un subgrupo, pues muestran rostros de personajes de perfil sobre blanco, que no fue posible identificar —son las únicas que tienen numerales—. Los soportes anulares de serpiente de ambos se observan también a menudo en las vasijas mayores, sobre todo ollas con ofrendas en los códices, por ejemplo en el *Códice Vindobonensis*, p.35, entre otros.

## Interpretación

Estas vasijas procedentes de Yagul tienen en común el presentar las figuras tipo códice pintadas sobre un fondo blanco. Este grupo fue hecho por manos distintas, sin embargo, guardan semejanzas en cuanto a estilo, al tiempo que informan al observador. La vasija número 2 muestra a un personaje de cuerpo entero, probablemente Yacatecuhtli (Fahmel, comunicación personal), señor de la nariz, deidad del comercio y patrón de los mercaderes, identificado por el haz de varas que porta en la mano. Cuando los mercaderes iban en caravana y llegaba la hora de dormir, los bastones de todos los pochtecas se ponían formando un atado, le ofrecían su sangre que punzaban de la lengua, orejas, brazos o piernas, y quemaban copal para que los protegiese de los innumerables peligros a los que se exponían en los caminos. Este báculo, llamado otatl en náhuatl, estaba hecho de una caña muy fuerte y resistente. A este dios se le ofrecían bebidas, comida y flores (<http://www.gdn.unam.mx/diccionario/consultar/palabra/yacatecuhtli>; León Portilla, 2013: 42-44).

Hay una interacción entre lo material y lo verbal de gran complejidad que los convierten en un discurso único. Esta articulación nos permite ver más allá de las simples vasijas. Vemos discursos de poder en los personajes y solares en el ejemplo de las aves en el cajete número 66, de la muerte en la jarra 247 y de la guerra en las otras piezas que muestran guerreros y deidades como temas principales. Todos estos juegan

un papel fundamental son la guía de acceso al significado, son el soporte material de los discursos verbales míticos repetidos infinidad de veces. Pero también hay una dosis de creatividad por parte de los maestros ceramistas y pintores, aunque haya imitación de las formas míticas y de ciertas formas de vida.

### 3.1.29) Valles Centrales, Yagul Blanco - jarra con plumas

1) 171, 7-694, La Mixteca, Oaxaca.



#### Descripción e identificación

Es una jarra con vertedera corta de alcatraz de los Valles Centrales adornada en el cuello con plumas blancas. El cuerpo está erosionado y no es posible determinar sus diseños. Podemos ver jarras de este tipo en el *Códice Vindobonensis* p.12 donde un personaje se echa agua semejante a esta.

#### Interpretación

De esta vasija sólo podemos hablar del elemento secundario que son las plumas, pues el resto de la pintura se ha perdido. En el cuerpo quedan restos de diseños en pintura negra en una banda horizontal, pero no podemos reconocer las figuras. El primer acercamiento a la obra es su dimensión formal, y esta es la típica dentro del consenso de Oaxaca en el Posclásico. Pero en este caso tenemos sólo una parte del

mensaje, por lo que únicamente se puede hablar de su distribución formal y del género del discurso que es ritual.

### 3.1.30) Valles Centrales, Yagul - jarra con nubes

1) 104, 7-2501 desconocida.



#### Descripción e identificación

Es una jarra con vertedera de alcatraz característica de los Valles Centrales, adornada con varias bandas horizontales. Una formada por una serpiente de volutas de fuego o nubes, similar a la serpiente del *Códice Laud*, p.2 (23), y otra con volutas de nubes como en el *Códice Laud*, p.8 (17); *Becker I*, p.VII, etcétera.

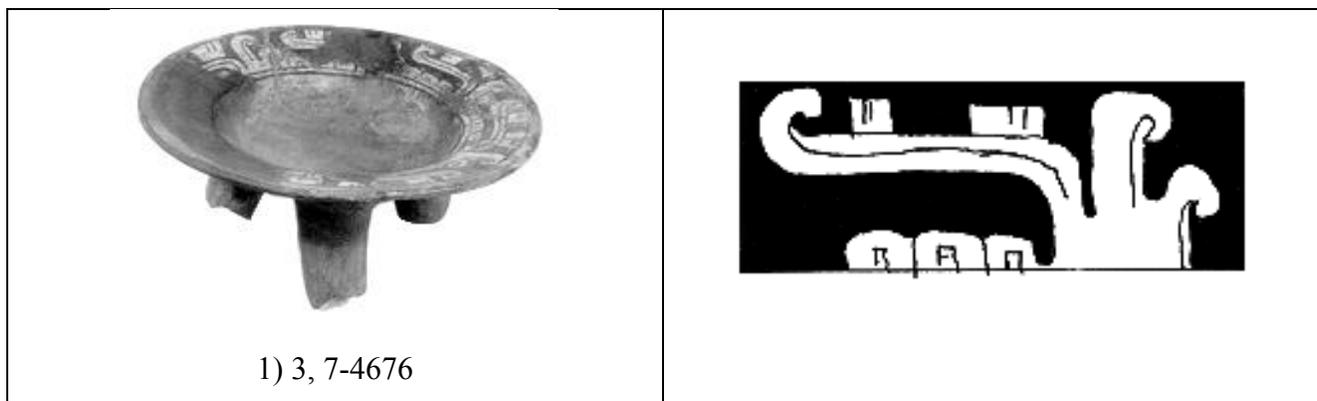
#### Interpretación

Esta jarra contiene como tema símbolos poderosos, como son las nubes en primer plano y la serpiente de nubes a continuación como elemento de apoyo. Se trata de una realidad enriquecida por la cultura. Se le conoce también como serpiente de lluvia y se le reconoce por su extenso cuerpo de animal fantástico que se compone de una cadena de volutas blancas colocadas en forma sucesiva, a esta deidad se le asocia con

la lluvia y con la Vía Láctea. Esta divinidad toma diferentes sentidos de acuerdo al contexto, a los signos acompañantes y circunstancias que lo rodean. En el mundo nahua, se conoce como que Mixcóatl, nombre que Tezcatlipoca tomó en el año 2 Caña, cuando el espejo humeante se transformó en serpiente de nubes blancas como vemos en la narración mítica de los Anales de Cuauhtitlán (Sejourné, 1996: 48). Por otro lado, en Oaxaca la serpiente de lluvia aparece decapitada durante una escena ritual que parece vincularse con la fundación o inauguración de un señorío, sobre todo, en escenas que aparecen registradas en los llamados lienzos y códices del valle de Coixtlahuaca y en la Mixteca de la Costa se habla de una serpiente que vive en los mares llamada Koo Tai Xaan y que se convierte en un gran huracán (Hermann, 2010: 179 y 192).

### 3.1.31) Valles Centrales, Yagul – plato trípode con nubes

1) 3, 7-4676, Yagul, Oaxaca. Valles Centrales.



#### Descripción e identificación

Plato procedente de Yagul, que muestra el típico diseño de nubes y soportes fracturados. Podemos suponer que éstos fueron curvo cónicos como los de Monte Albán.

#### Interpretación

El tema de esta pieza son las nubes que están pintadas en blanco sobre rojo en el borde interior del plato. Los oaxaqueños son los pueblos de las nubes. El rayo y las nubes parecen haber sido —entre las otras fuerzas— como los vientos y los terremotos, potencias sobrenaturales dominantes entre los pobladores. El rayo, la lluvia, las nubes y el agua en general se representaban por el dios Cocijo, quien podría ser

interpretado como “fuerza del cielo”, mientras que el terremoto Xoo, “fuerza de la Tierra” (Pipitone, 2006: 23). Todo esto estimamos que está muy relacionado con el entorno geográfico de Yagul y Monte Albán que son sitios en partes altas, muy cerca de las nubes. En primer lugar se requiere una relación de asociación entre las cosas y los seres con su representación. La comprensión de este primer paso pone en juego la cultura en la que se desarrolló el creador al igual que la cultura del intérprete que somos nosotros. De acuerdo con Gadamer (1999), se ponen en juego las significaciones de la cultura específica donde se ha desarrollado el creador de la obra.

## **Monte Albán**

La antigua ciudad de Monte Albán se encuentra asentada estratégicamente en la cima de una montaña en la intersección de los Valles Centrales de Oaxaca, es una de las más antiguas de Mesoamérica. Sus fundadores fueron zapotecos, quienes se establecieron en el lugar alrededor del año 700 a.C., llegando a tener influencia y control sobre otras poblaciones de los Valles Centrales. Uno de los rasgos más importantes es que desde el Preclásico contaba con un sistema de numeración, registro del tiempo y escritura como se evidencia en las estelas 12 y 13 de fundación de Monte Albán que puede considerarse de los primeros de Mesoamérica (Piña Chan, 1995: 78-82). Entre 250-650 d.C. recibe influencias de la mayor urbe del centro, Teotihuacán, las cuales se manifiestan en la arquitectura de sus edificios. Mientras que la cerámica y la construcción de tumbas muestran estilos más bien propios. La tercera etapa inicia a la caída de Teotihuacán y termina en 800 d.C., época cuando fue construida buena parte de los edificios que se pueden apreciar hoy, sobre los de épocas anteriores. La época Monte Albán IV (800-1325 d.C.), abarca hasta la caída de los grandes centros urbanos y el surgimiento de señoríos y cacicazgos que poblaron ciudades más pequeñas, presentándose el cese de la construcción de estructuras monumentales y disminución de población. El Posclásico Tardío es la época que nos interesa (1325-1521 d.C.), es conocida porque los mixtecos influenciaron a los pobladores de los Valles Centrales, cuestión que se aprecia en la cerámica y orfebrería como por ejemplo de la Tumba 7, además de instalarse en Zaachila y Xoxocotlán por medio de matrimonios reales. Los zapotecos creían que las almas de los antepasados reales pasaban a una especie de paraíso donde ellos vivían, tanto como en vida, excepto que tenían que actuar como intercesores entre los dioses y los hombres. Ellos eran invocados para favorecer la fertilidad agrícola o para curar enfermedades que se pensaba eran causadas por transgresiones contra las fuerzas espirituales en la naturaleza. Por consiguiente sus descendientes honraban su memoria dedicando rituales a sus restos (Pohl, 2010).

La cerámica en Monte Albán se remonta a la época I en el Preclásico y continúa en diferentes estilos hasta el final del Posclásico en 1521 (Rivero, 1997: 19-20). La que estudiamos es de filiación zapoteca, aunque también se evidencian influencias mixtecas. Presenta formas particulares como son los vasos con formas de garra de jaguar, de pie humano e híbridas de pie-garra, como se reporta las excavaciones de Caso, Bernal y Acosta (1967) y que vemos en los grupos 3.1.32 y 3.1.33. Los jaguares estuvieron asociados a la nobleza desde épocas tempranas como se parecía en la lápida del danzante del montículo J que de acuerdo con Piña Chan (1995: 89) dice “el señor jaguar era sacerdote de la deidad Cocijo y al mismo tiempo era sacrificador en el lugar de las nubes”.



Caso, Bernal y Acosta, 1967: Lám. XXX

Por otro lado, se repiten los bordes de vasijas con diseños de nubes como veremos en el grupo 3.1.35. Éstas generalmente son color naranja o blanco y aparecen sobre oscuros cielos, probablemente nocturnos. Es probable que se asocien al agua si recordamos que la deidad suprema de Monte Albán durante el Clásico fue el señor de la lluvia Cocijo.





Caso y Bernal, 1967: Lám. XXII



Caso, Bernal y Acosta, 1967: Lám. XXII

Otro diseño que se encuentra muy a menudo en los Valles Centrales es el ojo emplumado, que en el caso de Monte Albán es más reptiloide que de ave. El ojo emplumado es un símbolo sintético posee una línea de tiempo y un escenario de enorme significado que incluye capas de narraciones míticas y un referente religioso. Es evocación de la serpiente, del ave y en ocasiones de mariposa. Es relevante por lo que muestra, pero también por todo el trasfondo que oculta. Entre especialistas, no se ha podido llegar a un consenso sobre su significado, pues tiene múltiples sentidos. El nexo de sentido que nos brinda la analogía nos lleva a las deidades de la tierra y del cielo como Venus, estrella del alba (Garza, 1984: 184-185).

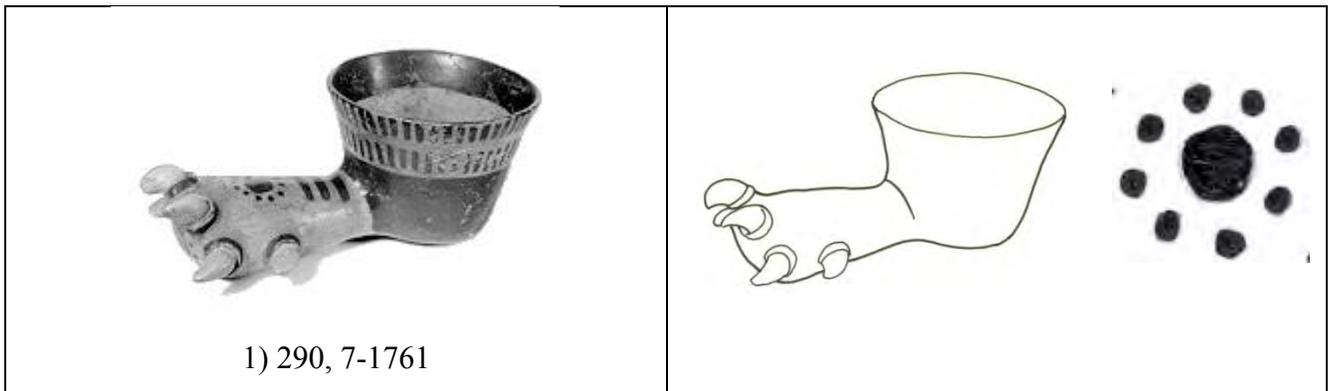




Caso, Bernal y Acosta, 1967: Lám. XXX

### 3.1.32) Valles Centrales, Monte Albán - Etlá - vaso garra de felino

1) 290, 7-1761, Etlá, Oaxaca. Valles Centrales.



1) 290, 7-1761

#### Descripción e identificación

El ejemplo en cuestión es un vaso garra excavado en Etlá, Oaxaca, en 1948; reportado por Caso en su cerámica policroma del Monte Albán V (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 471 y lám. XXXII-B). Muestra en la garra los puntos rojos que representan coágulos de sangre o descomposición. Proviene de una tumba de personajes importantes. La ciudad de Etlá o Loohvana en zapoteco, es el lugar del mantenimiento y hace referencia a la fertilidad y riqueza que ofrecía esta región. En las cercanías se encuentra San José Mogote, lo que nos habla de una zona habitada de manera continua desde el preclásico (<http://www.inah.gob.mx/component/content/article/266-monumentos-historicos/5781-museo-de-san-jose-el-mogote>).

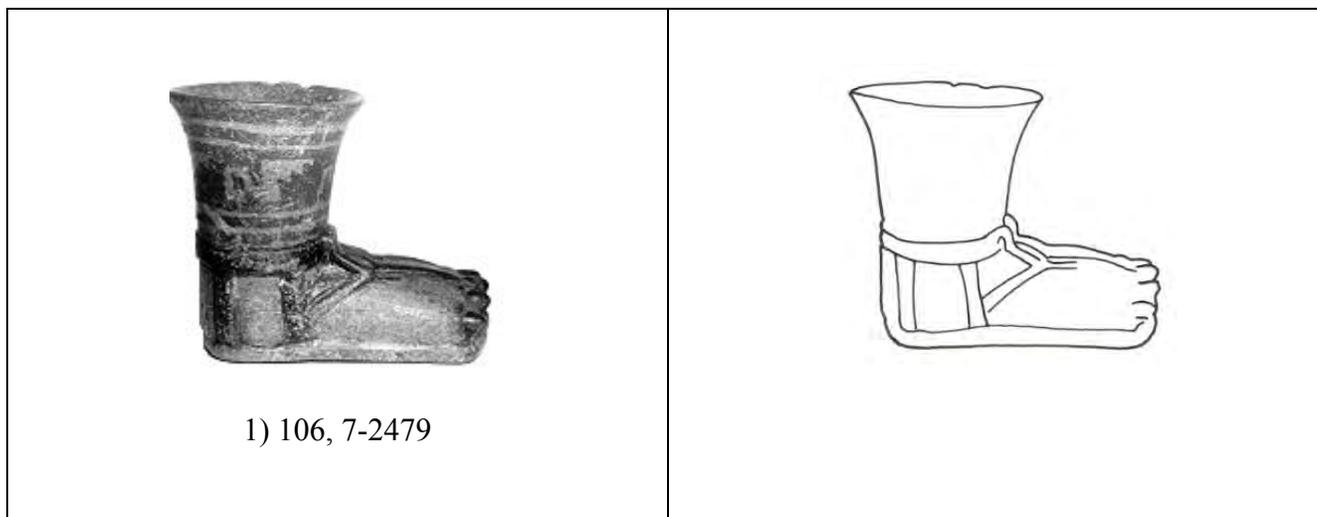
#### Interpretación

La garra de un felino, probablemente un jaguar es un tema que nos alude simbólicamente a un dios nocturno, Tezcatlipoca. También conocido en Oaxaca como el Corazón del Monte, tenía poderes en la

naturaleza como señor del monte; en su ámbito divino es un dios mítico cuyo nahual es el jaguar y su territorio es también el cielo, pues su piel representa el cielo estrellado y en ocasiones los cometas. Entre los nahuas era una divinidad que tomó parte en la creación del mundo, junto con otros dioses como Quetzalcóatl y Huitzilopochtli. Tuvo la capacidad tanto para hacer el bien, como para hacer el mal. Daba bienes a los hombres, pero también los quitaba, pero además promovía guerras y discordias. Estaba en todos lados y todos estos atributos lo dotaban de gran poder (Fahmel, 2013). Aunque hay algunos especialistas que suponen que este dios no tuvo gran importancia entre los oaxaqueños prehispánicos. La evidencia que vemos en esta cerámica y en los códices nos dicen lo contrario.

### 3.1.33) Valles Centrales, Monte Albán - ETLA - vasos pie humano

- 1) 106, 7-2479, desconocida.
- 2) 343, 6-120, San Antonio el Alto, Zimatlán<sup>7</sup>, Oaxaca. Valles Centrales.
- 3) 302, 7-2450, desconocida.



<sup>7</sup> La historia de Zimatlán se remonta a antes del establecimiento de Monte Albán. En zapoteco se le denominaba Uiiée' lachi o Guichihuio, pueblo de guayabas, pero predominó nombre de Zimatlán, que en náhuatl significa, tierra de raíces. Fue Fray Bernardo Acuña Alburquerque, quien erigió Zimatlán colonial atrayendo pobladores de Santa Cruz Mixtepec y de Magdalena Mixtepec entre el año de 1558 y 1560 (Méndez P. 2012).



### Descripción e identificación

Grupo integrado por tres vasos en forma de pie humano con sandalia, adornados con diseños geométricos pintados. El vaso 302 muestra pintura laca sumamente brillante de acuerdo al modelo natural y el número 106 presenta un pie humano con garras de felino y pintura con diseños de grecas. En todos los casos estos vasos nos brindan una valiosa información etnográfica sobre el calzado o cactli usados en el Posclásico.

### Interpretación

En el primer caso, tenemos la vasija 106 con forma de pie humano, pero con garras de jaguar. Como se dijo anteriormente, el jaguar ha sido una divinidad importantísima en Mesoamérica, señor de la noche, del cielo estrellado, los cometas, la creación y la fertilidad. Esta pieza alude a una composición mixta que López (2009) denomina teratomorfos. En la mayoría de las sociedades el cuerpo tiene la función de dar cuenta del orden social y se representa con las diferentes partes del cuerpo. Se relacionan con lo

divino como el jaguar, legitiman el poder como en este ejemplo, que es un mensaje para la sociedad. En las otras dos vasijas, son un tema similar; son dos pies humanos sumamente realistas en su modelado y tamaño. Es una simbología del cuerpo, en las todas las sociedades existen como procesos sociológicos unos mecanismos de los cuales los individuos quizás no sea conscientes, pero cuya conformación resulta ser la estructura de la sociedad que en ella se expresa (Godelier, 1997: 17-20). Así las huellas de pies en los códices significan camino o andar, por otra parte, en la cultura nahua en el repertorio de las partes del cuerpo humano que constituyen adornos de seres del inframundo, tenemos pies, ojos o huesos cruzados. Y acerca de su función, hay un fragmento revelador en los Primeros Memoriales de Sahagún, que dice que Mictlantecuhtli y Mictecacihuatl allá en Mictlan comen pies y manos: su guiso es de escarabajos bermejos, su atole está podrido y lo beben de calaveras. En estos casos inferimos que tiene elementos de muerte y su significado es el de demostrar poder y alimentar a los dioses, además del valor etnológico que es el tener registrado detalladamente el tipo de calzado de la época Posclásica (Mikulska, 2007: 20-21).

### 3.1.34) Valles Centrales, Monte Albán - ETLA - ollas con diseños circulares

- 1) 367, 7-688, Monte Albán. Valles Centrales.
- 2) 368, 7-4348, desconocida.

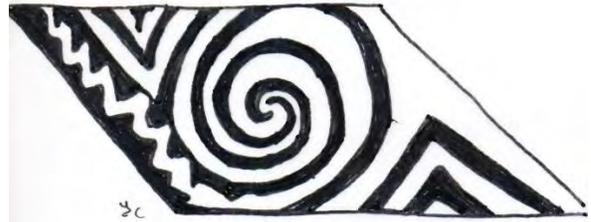


1) 367, 7-688





2) 368, 7-4348



### Descripción e identificación

Grupo integrado por dos ollas trípodes, la primera procedente de Monte Albán que actualmente pertenece a la colección del Museo Santo Domingo de Oaxaca. El número 367 la descubrió Alfonso Caso en sus excavaciones de la 5ª temporada, cuando se comenzó a reconocer la cerámica policroma posclásica correspondiente a la última fase de Monte Albán. Caso identifica el diseño como solar (Caso, Bernal y Acosta, 1967: 470 y 482, lám. XXIX). La otra es igualmente una olla trípode, aunque está registrada en el MNA como cajete, debido a que ha perdido cuello y borde.

### Interpretación

Desde nuestro punto de vista, la primera olla tiene un tema estelar. Las estrellas se manifestaban en la época prehispánica con la comparación de “los ojos que miran desde el cielo”. Es una metáfora donde a los objetos se les atribuyen cualidades de seres humanos o animales. Así, —en la puesta en escena de los dioses y el cielo— siempre están presentes: las estrellas, los planetas y el sol como entes vivos, no inertes. Por ejemplo, en los mitos del centro de México se les relaciona con Coyolxauhqui y sus hermanos que se convirtieron en la luna y las estrellas cuando Huitzilopochtli les dio muerte. Entre los mayas sabemos por el *Códice Dresde*, que aparece Venus como estrella de la mañana y de la tarde que son Kukulcán o Quetzalcóatl. En el *Códice Borgia* está el señor Tlahuizcalpantecuhtli, el dios del amanecer, la deidad de la aurora, como su nombre lo indica señor de la estrella del alba. Esta deidad fue adoptada por los toltecas y posteriormente por otras culturas de otras regiones como son los pueblos de Oaxaca en el Posclásico. Se le relaciona con el dios Quetzalcóatl simbolizado por el planeta Venus. Además como estrella de la

tarde se conocía por el nombre de Xólotl, su hermano gemelo (Bierhorst, 1992). Mientras que el borde muestra las nubes, que identifican a los pueblos de Oaxaca.

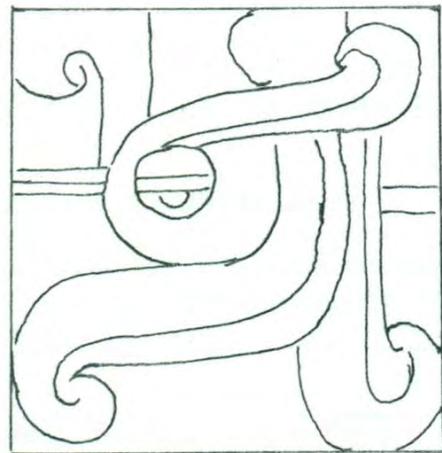
En la segunda observamos una espiral que termina en líneas quebradas. Suponemos que representa un caracol cortado. El simbolismo de la concha es más complejo, porque también está asociada a las divinidades celestes, dado que muchos pueblos de Mesoamérica, entre ellos los mexicas, creían que los astros como el sol, Venus o las estrellas, eran guerreros estelares que penetraban cíclicamente en la tierra para fecundarla. Las conchas y caracoles simbolizan el mundo acuático, la fertilidad y la regeneración de la vida. Los caracoles se asocian a al señor del viento, cuyo símbolo es el caracol cortado o joyel del viento. Para los pueblos mesoamericanos era un material precioso, como las piedras verdes, la turquesa, las plumas de aves exóticas o incluso el oro (Sáenz, 2012)

### 3.1.35) Valles Centrales, Monte Albán - Etlá - ollas con nubes

- 1) 139, 7-2531, Etlá, Oaxaca. Valles Centrales.
- 2) 258, 7-2324, Pueblo Viejo, Nochixtlán, Oaxaca, entierro. Mixteca Alta.
- 3) 287, 7-2326, Etlá, Oaxaca. Valles Centrales.



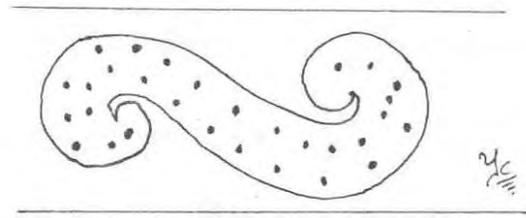
1) 139, 7-2531



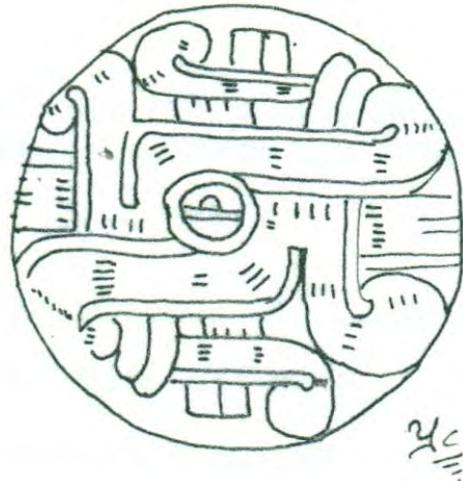
45



2) 258, 7-2324



3) 287, 7-2326



### Descripción e identificación

Grupo conformado por tres ollas trípodes donde predominan los colores claros en diseños de nubes, flores y cabezas de reptil, todas formadas con volutas. Las piezas número 139 y 287 muestran como diseño principal serpientes de perfil que se van a repetir muy a menudo en las vasijas oaxaqueñas del Posclásico. Michael Lind (1967) las identifica como un tipo de serpientes emplumadas —nosotros también—, pero es necesario hacer notar que los diseños cercanos de ojos rodeados de volutas, los encontramos en la representación de la lluvia y del agua, p.71 del *Códice Vaticano B*; del agua en el *Códice Egerton* p.27, y en el diseño de mariposa, p.XI del *Códice Vindobonensis*, etcétera. En las

mariposas atributo de algunas deidades, como en el dios Xochipilli representado como venado del *Códice Borgia*, p.53, entre otros.

Las piezas 258, 287, muestran diseños de nubes en el cuello. Éstos son muy importantes, se van a repetir constantemente como diseño secundario en las tres regiones predominantes de la colección: Valles Centrales, Mixteca Alta y la Chinantla. Pensamos que es posible que este diseño de nubes sea emblema de algunos pueblos de Oaxaca que se llaman a sí mismos “gente de las nubes”. Éstas se observan con mucha frecuencia también en los códices mixtecos y los del grupo *Borgia*; por ejemplo en las nubes de la p.27 y en mixtli o nube, p.16 del *Códice Borgia*; en las nubes del Tláloc, en la p.43 del *Códice Vaticano B*; en el cabello de nube del personaje de la p.16 del *Códice Bodley*; en las nubes de Tláloc de la p.23(2) y 13(12) del *Códice Laud*; en las nubes del *Códice Selden* p.6, etcétera (véase cuadro 7, capítulo 2).

La vasija 258 muestra grandes xonecuillis, o gusanos azules, símbolos de una constelación llamada cetro de Quetzalcóatl (Enciso, 1953: 55-60). Por otro lado se observan estos diseños a menudo como diseños textiles, por ejemplo en la manta que cubre a la pareja, p.19 del *Códice Nuttall*; en la falda de la señora Muerte Cihuacóatl, p.15 del *Códice Vindobonensis*; en el quexquémitl de Xochiquetzal, p.59 del *Códice Borgia*; en un atavío en la p.7 del *Códice Selden*, y en el Templo del Tecolote en la p.13 del *Códice Vaticano B*, entre muchos otros.

## Interpretación

Las tres vasijas abren sus discursos con las representaciones de nimbos que caracterizan a los llamados pueblos de las nubes y que era parte de su identidad. Para estas personas las nubes tenían corazón, que era el equivalente al alma o entidad anímica, donde residía la esencia de todos los seres (López Austin, 2009: 37 y 70). La primera muestra como diseño principal el ojo emplumado que es a su vez la serpiente, híbrido puente entre el cielo, la tierra y el inframundo. Este guía la mirada del espectador al centro, y a su vez este nos mira. Debió contar con un proceso mítico, pero no lo conocemos y tampoco sabemos si pertenece a alguna narrativa. Por sus características pensamos que se trata de un ser de regeneración y retorno. Por el contexto de nubes sobre un fondo oscuro, nocturno, es posible que el ojo aluda al cielo estelar.

El tema de la segunda pieza número 258 es estelar. Tiene en el cuerpo el xonecuilli, o zig zag de estrellas, Cetro de Quetzalcóatl, que era de plumas o estrellas y atravesaba piedra y madera sin dañarlas. El

xonecuilli tiene varias acepciones: una de ellas es “pie torcido”, o bien como citlaxonecuilli que corresponde a la Osa Menor y la estrella del norte, Septentrión o Polaris; también representa a la pierna de Tezcatlipoca perdida en sus míticos combates. El xonecuilli, según Fernando Ortiz, podría ser el arma curva de los dioses. De acuerdo con Sahagún (1989), es una especie de pan sagrado que imita la forma de rayo o de pie torcido, en zig zag. Algunos autores sugieren que la principal estrella de esta constelación, Polaris, podría ser el dios Yacatecuhtli, dios de los viajeros y mercaderes. También entre los mexicas el dios Huitzilopochtli lleva en la mano un arma que es un rayo o sierpe xonecuilli (Fernández y Navarrete, 2005). La mayoría de los autores se apoyan en la Crónica Mexicana de Tezozómoc (1598), para afirmar su esencia estelar en las recomendaciones que hacen a Moctezuma II al subir al trono como gobernante de México. *“Y sobre todas estas cosas de abisos, consexos, el tener espeçial cuidado de lebantaros a medianoche, llaman Yohualitqui Mamalhuaztli (las Llaues llaman de San Pedro) de las estrellas del çielo, Çitlaltlactli, el Norte y su rrueda, y Tianquiztli (las Cabrillas), la Estrella del Alacrán figurado (Colotlyxayac), son significadas las quatro partes del mundo guiadas por el çielo; y al tiempo ba ya amaneciendo, tener gran cuenta con la estrella Xonecuilli, que es la comienda de Santiago, es la que está por parte del sur hazia a las Yndias y chinos”* (Rendón, 2008).

La tercera pieza, número 287 tiene como diseño principal un ojo de serpiente emplumado doble. Es decir que son dos reptiles que se complementan entre sí con fauces abiertas y colmillos. Las serpientes dobles no son raras en las concepciones mesoamericanas. Así las vemos rodeando los ojos de Tláloc como anteojeras. Al enfrentarse, las fauces de las dos serpientes dibujan una boca, como se observa en la vasija del Posclásico Tardío del Museo del Templo Mayor. El carácter dual de muchos dioses mesoamericanos se hace patente en este diseño, como el caso del dios del Centro de México Ometeotl, “nuestro padre y nuestra madre” (León Portilla, 1999: 133). La serpiente emplumada de Quetzalcóatl y su contraparte Tezcatlipoca, tuvieron diversas confrontaciones, pero también aparecen juntos unidos por la espalda en el *Códice Borgia*, p.147. Quetzalcóatl en sí ya es un ser dual, pájaro y serpiente, que a su vez tiene como gemelo divino a Xólotl que es Xólotl estrella relacionado con Venus. Como diseño secundario que complementan al tema están las nubes que abren el discurso hacia la parte central de la vasija.

### 3.1.36) Valles Centrales, Monte Albán - Etna - vasijas con grecas delineadas

- 1) 169, 7-703, desconocida.
- 2) 323, 7-2423, Zautla, Etna, Oaxaca, tumba. Valles Centrales.



#### Descripción e identificación

Grupo integrado por un cajete y la olla trípode que muestran enorme parecido en sus soportes, acabado, colores y diseños. Observamos grecas escalonadas naranja claro y delineadas con guinda. Son el diseño más común de toda la colección, se presentan como decoración principal y secundaria. Existen grandes variantes entre ellas, y en este caso son grecas escalonadas espirales delineadas.

## Interpretación

La greca escalonada es un elemento fundamental dentro de los discursos de Mesoamérica. Es un tema que por su misma naturaleza tiene un alto valor estético y simbólico, que contiene gran capacidad de síntesis y abstracción. Es decir que presenta de una manera visual y fácil, lo que es difícil de explicar. Es el diseño más recurrente en la colección y una de los más representados en la cerámica y en la arquitectura de Oaxaca Posclásica. Corresponde a la idea conceptual de arte prehispánico que la utilizaba como símbolo interpretado de distintas maneras como son el caracol marino cortado, metáfora de nacimiento serpiente y fecundidad, representación del dios del viento Ehécatl Quetzalcóatl, etcétera, se le identifica también con el rayo, con el viento o las olas (Orozpe, 2010) (véase cuadro 6, capítulo 2). La hermenéutica analógica destaca la importancia de la sutileza en la interpretación, evitando caer en sentidos infinitos o únicos al buscar vías intermedias como son las semejanzas con fenómenos y cosas de la naturaleza (Beuchot, 2009: 8 y 13). Así Herman Beyer (1965) recopila 250 ejemplos de grecas y los correlaciona con los diseños de serpientes y caracoles marinos de diversas especies.

### 3.1.37) Valles Centrales, Monte Albán - ETLA - vasijas con grecas naranja y rojo

- 1) 38, 7-4545, desconocida.
- 2) 65, 7-3996, desconocida.
- 3) 93, 7-2733, desconocida.
- 4) 126, 7-1647, Monte Albán, Oaxaca, Horno A, a la entrada de la tumba, 64, lado norte. Valles Centrales.
- 5) 156, 7-969, La Mixteca, Oaxaca. Mixteca.
- 6) 163, 7-865, La Mixteca, Oaxaca. Mixteca.

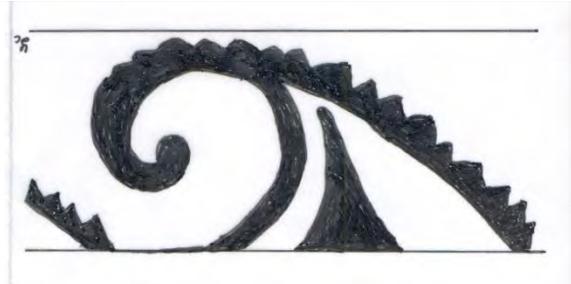


1) 38, 7-4545

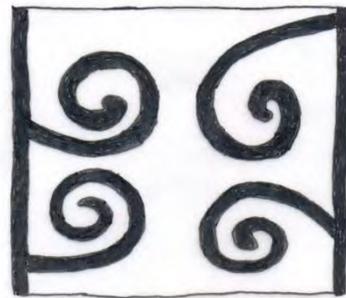




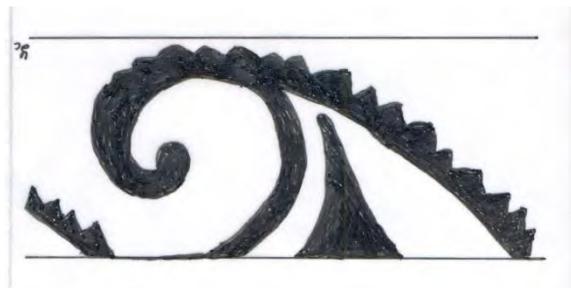
2) 65, 7-3996



3) 93, 7-2733

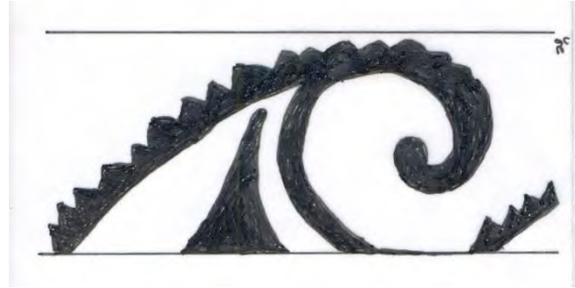


4) 126, 7-1647





5) 156, 7-969



6) 163, 7-865



### Descripción e identificación

Grupo integrado por piezas de distintas formas: dos platos trípodes, dos cajetes, un cajete con base anular y una pequeña olla con asas perforadas para colgar. Los acabados y el tipo de pintura son muy semejantes, consistente en fondo blanco con grandes grecas naranja y guinda pintadas a grandes trazos y sin delineado oscuro.

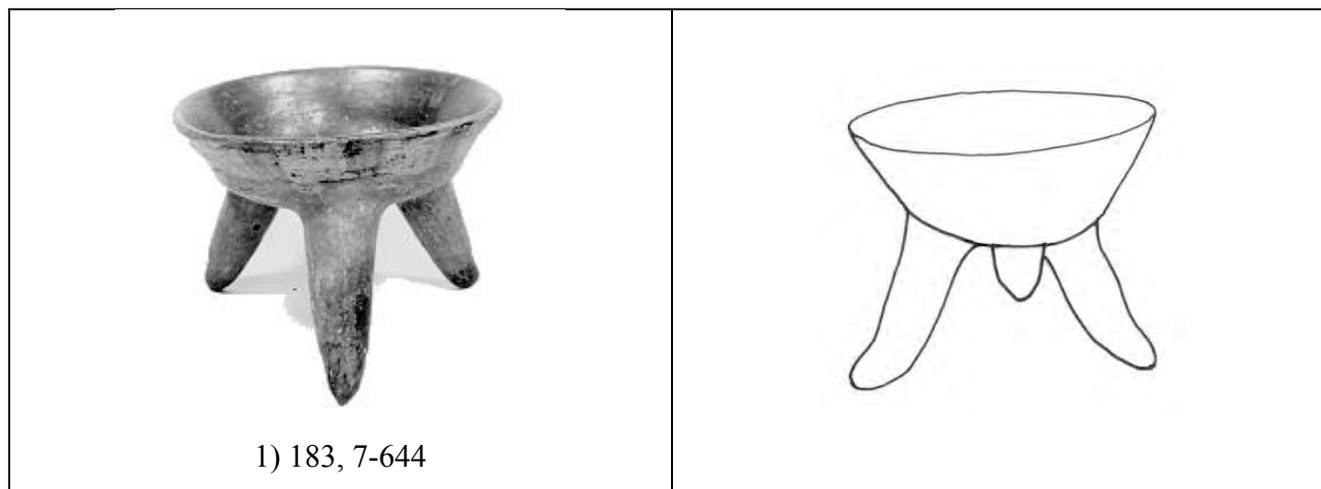
### Interpretación

Como dijimos anteriormente estamos ante el tema más recurrente de la colección: la greca escalonada. En ella hay una relación indisociable entre lo que es pasivo, —el caracol marino cortado— y lo que es activo, —el viento—. Es el segundo el elemento que proyecta sobre el primero, la potencia de la transformación metafórica, pero también alude al mítico hombre-dios, pájaro-serpiente (Braniff, 1974;

Tusón, 2008: 41) dándole una vida inusitada ya que contiene elementos reales y figurados. Pero la relación se da por analogía, pues comparte alguna cualidad con lo significado. De cualquier forma además de viento, es renacimiento, renovación, entre muchas otras cosas; se trata de un símbolo un signo convencional, pero con una relación de significados bastante abierto. No es puramente natural, ni puramente arbitrario, es algo ambas cosas, es analógico (Beuchot, 2009).

### 3.1.38) Valles Centrales, Monte Albán - Etlá - cajete decoración borrada

1) 183, 7-644, Zautla, Etlá, Oaxaca, tumba. Valles Centrales.



#### Descripción e identificación

Cajete trípode de soportes cónicos de pezuñas de venado, cuya característica es la decoración firme geométrica semi-borrada, aparentemente a propósito.

#### Interpretación

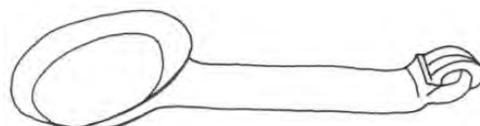
No podemos hablar mucho de los diseños de esta vasija puesto que están desvanecidos. Es interesante observar que no parece que se hayan borrado por la erosión natural ejercida a lo largo del tiempo, sino que aparentemente al momento de pintar borraron las figuras intencionalmente y quedaron las huellas de diseños geométricos.

### 3.1.39) Valles Centrales - vasijas con elementos excavados y pintura laca

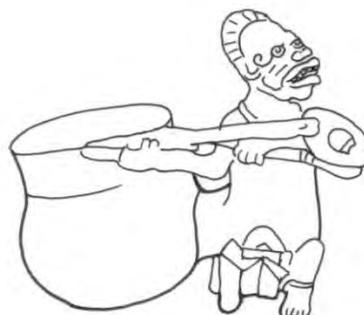
- 1) 29, 7-4555, desconocida.
- 2) 275, 7-2519, Yetla, Oaxaca. La Chinantla.
- 3) 298, 7-2446, desconocida.



1) 29, 7-4555



2) 275, 7-2519



3) 298, 7-2446

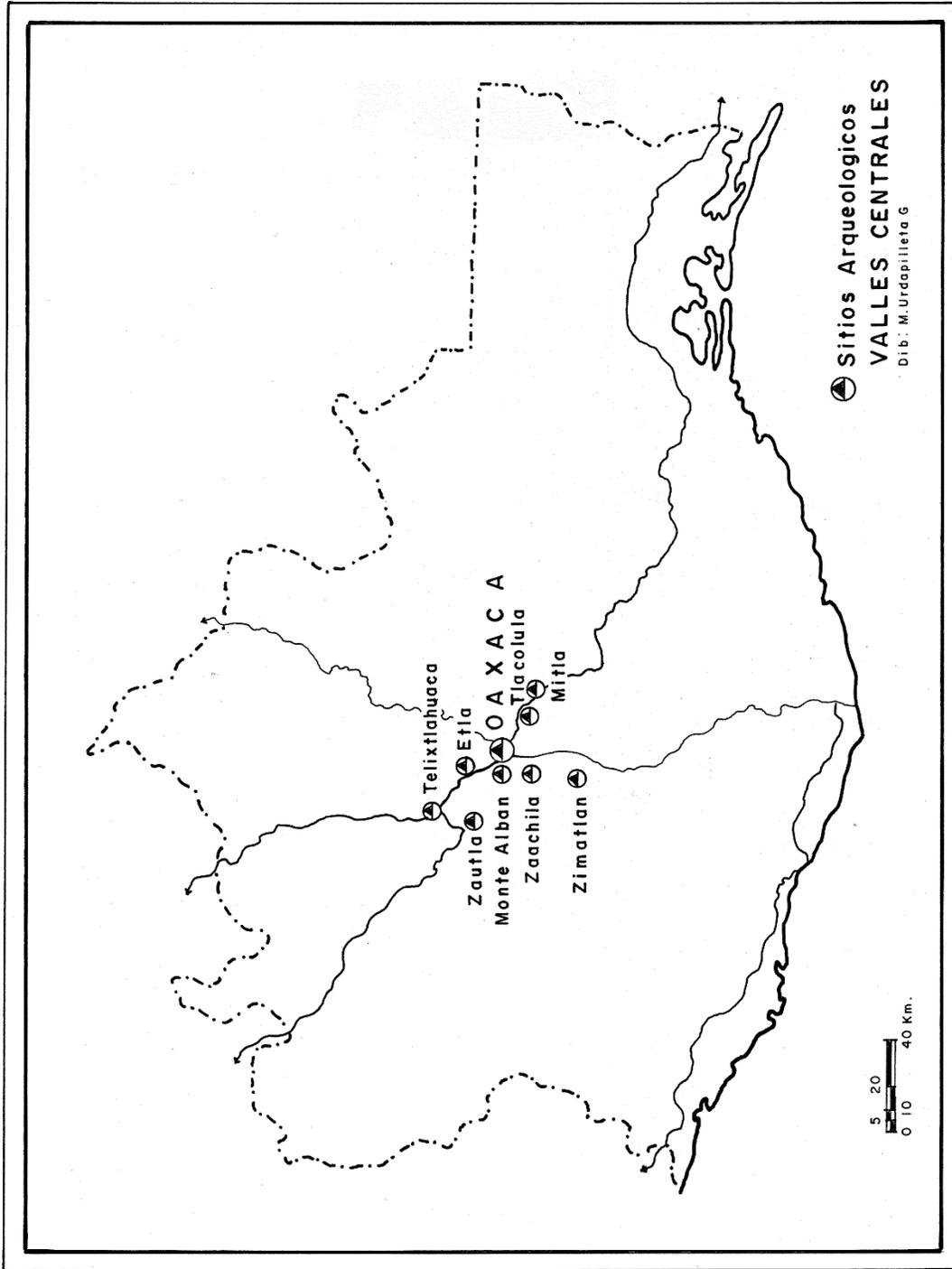


## Descripción e identificación

Grupo conformado por tres piezas cuya característica es el modelado y excavado. Tienen además fino acabado de superficie, figuras individuales y pintura laca. Se trata de dos sahumerios y una olla con una figurilla de muerte adosada (Lind, 1967). Sólo se cuenta con procedencia la olla silbadora número 275, que está dentro del grupo Valles Centrales por su tipo de barro y acabados. Los silbatos de cerámica eran comunes en el área zapoteca desde el Clásico (350-900 d.C.). Esta es una olla silbadora, un aerófono que no permite cambio de altura (Sánchez, 2005). Por otro lado, los dos sahumerios se clasificaron también como Valles Centrales a través de las publicaciones de Alfonso Caso de cerámica de Monte Albán (Caso, Bernal y Acosta, 1967: tabla XVIII y lám. XXXI).

## Interpretación

Estas piezas se agruparon por su técnica de manufactura y su acabado, no por sus formas. La 29 es un sahumerio con mango de garra de ave que nos remite a las garras de águila, ave solar por excelencia. La segunda, la número 275 es una olla silbadora con la muerte adosada, —Pitao Pecelao señor del inframundo—, vestido de guerrero con chimalli portando una lanzadera y con atributos de Tláloc. Pieza modelada y excavada con gran detalle que alude a los guerreros muertos. Y finalmente la número 298 tiene un mango de cola de serpiente de fuego y soportes típicos de la zona de los Valles Centrales. La representación es de alguna manera realista puesto que se apegan a los modelos de garra, esqueleto y serpiente, aunque las figuras en sí son fantásticas. Debemos recordar que existía una estructuración simbólica del saber y la observación de la naturaleza por parte de los grupos prehispánicos, se combinaba con los mitos. Así, pudieron explicarse muchas cosas que veían y sentían. Es un proceso de mimesis, el hombre imita para conocer y comprender (Johansson, 2002: 51-51 y 54). Conjeturamos que son objetos pertenecientes al ritual de la muerte y de ofrecimiento que establecen un lazo social entre la tierra y el más allá, e instituyen un orden entre los hombres y los dioses.



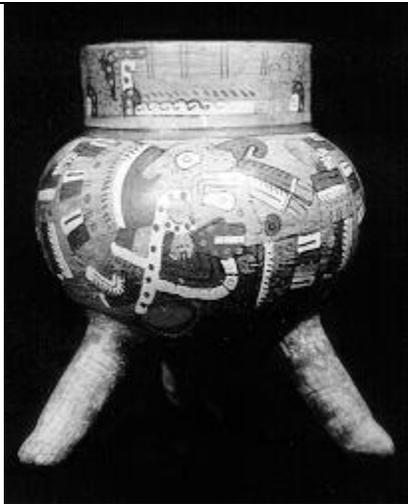
Mapa 2.- Valles centrales. Fuente: elaboración propia.

### 3.2.- Estilo Mixteca Alta

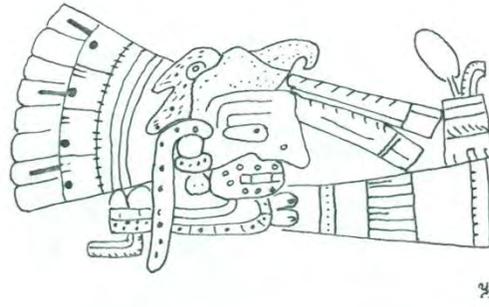
#### Mixteca Alta - Nochixtlán

##### 3.2.1) Mixteca Alta, Nochixtlán - ollas y jarra con diseños antropomorfos tipo códice

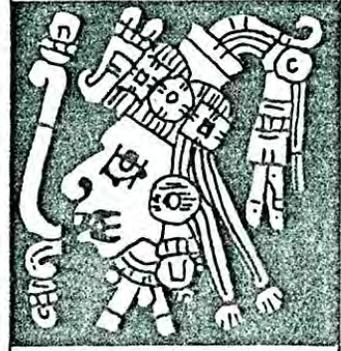
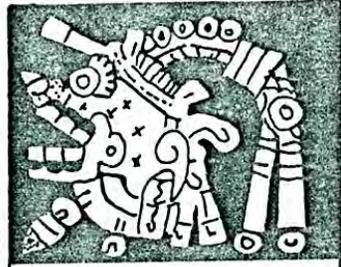
- 1) 90, 7-2340, Zayacatlán, Cuicatlán, Oaxaca.
- 2) 257, 7-2320, Nochixtlán, Oaxaca.
- 3) 332, 7-2337, Nochixtlán, Oaxaca.
- 4) 370, 7-2442, desconocida.



1) 90, 7-2340



2) 257, 7-2320

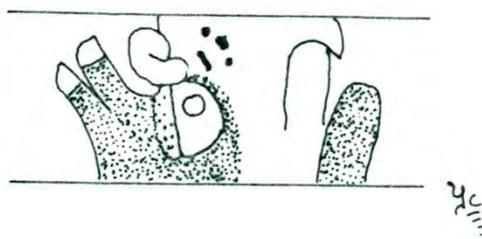




3) 332, 7-2337



4) 370, 7-2442



## Descripción e identificación

A lo largo de la investigación, se utilizó poco la clasificación de “cerámica tipo código” que tanto agrada a algunos estudiosos del Posclásico. Sabemos es que este término se usó de manera netamente visual, sin tomar en cuenta elementos, formato y estructura. Pero utilizando los criterios de lo que es una escritura, podemos decir que estas son las vasijas más parecidas a los manuscritos (Quiñones-Keber, 1994: 143-152).

Son tres ollas trípodes y una jarra con pintura laca: una olla con algunos diseños de aves en el cuello, una jarra con recuadros con personajes, otra con personajes de perfil que Seler identificó como el dios de la muerte, el dios del sol, el dios del fuego y el dios del maíz (Ibidem: 146). Finalmente, la vasija mejor realizada de la colección que es la número 332 tipo código de Nochixtlán, en la que se diseñaron no sólo representaciones de dioses, sino toda una escena frente al monstruo de la tierra. Todas ellas muestran finos detalles y, como en los códigos las figuras humanas están de perfil con todos sus atavíos. Las figuras, asimismo, están delineadas en negro, siguiendo la costumbre de los tlacuilos.

La olla 332 presenta las fauces del monstruo de la tierra, similar al que se observa en el *Códice Selden*, p.10; pero más se parece al monstruo-cueva del *Códice Bodley*, p.9, sobre el cual se observa un árbol o planta de maíz. Entre el monstruo y el árbol se ve una decoración rojo sobre blanco con rayas diagonales muy similares a las del árbol de Apoala en el *Códice Vindobonensis*, p.37. A la derecha observamos a Ehécatl Quetzalcóatl con su pico de ave, relacionado con los del *Códice Borgia* (Spranz, 1993: 141 y 144), segundo signo del calendario Tonalpohualli (González Torres, 1991: 69), sentado sobre un trono análogo al de Huehuecáyotl en el *Códice Borgia*, p.17, o el icpalli del *Códice Colombino*, 18-2 (Caso, 1996, lám. IX-h), y con una cabeza de sacrificado en la mano; a la izquierda, Tezcatlipoca con su tocado de océlotl y su espejo humeante o según Quiñones-Keber (1994: 146) se trata de Tonacatecuhtli, o Yalli Ehécatl, viento nocturno; contraparte y enemigo de Quetzalcóatl. Ambos son dioses relacionados con la creación y destrucción de los soles así como rumbos del universo (González Torres, 1991: 167-168). En esta vasija se observan elementos de un claro estilo relacionado con los códigos mixtecos, como son el *Nuttall*, *Viena* y *Bodley*. Sin embargo, las deidades en sus atavíos y estilo de rasgos son similares al *Códice Borgia*, y en sus plumas alargadas se parecen más a las deidades del *Códice Cospi*, y las cenefas del cuello donde apreciamos diseños de cuevas y flores a las del *Códice Borgia*, como se ve en la p.44. Estamos de acuerdo con Alfonso Caso, quien afirmó que las vasijas de Nochixtlán muestran más estilo *Códice Borgia* que cualquier otro (Quiñones-Keber, 1994: 144-151). Para terminar el análisis de estas

extraordinarias piezas, sólo diremos que los diseños se refieren a la creación. Los rostros de la vasija 7-2320 también muestran características del grupo Borgia. Mientras que los diseños de la pieza 90, 7-2340 se parecen mucho más en su estilo y trazo a los diseños de los códices mexicas; ejemplo *Códice Borbónico* (en González Torres, 1991: 140-141) y *Códice Magliabechiano* (Ibidem: 161)

## Interpretación

La primera vasija número 90 muestra un hombre con yelmo de ave de perfil que refiere la historia del Posclásico mesoamericano que, por las evidencias arqueológicas y documentos, sabemos hubo una fuerte militarización. Entendemos que el tema es la guerra, en estilo tipo códice y que se trata de un caballero águila, que de acuerdo con crónicas del Centro de México como la *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme* de Fray Diego Durán, pertenecían a la élite militar. Por los códices de la región como el *Nuttall*, sabemos que existió en Oaxaca una colectividad de hombres dispuestos a ir a la guerra y esto supone una serie de elementos para su desempeño en la batalla. En el proceso de las campañas militares estos hombres, algunos de mayor rango y experiencia, portaban una vestimenta emblemática representado por animales cuya carga simbólica era clara: los guerreros jaguar y caballeros águila que los denotaba como principales (Cervera, 2011:16-17). Estas aves tenían un significado solar, y como todo símbolo sagrado tienen la función de sintetizar la cosmovisión y el *ethos* o forma común de vida y de comportamiento que adopta un grupo de individuos pertenecientes a una misma sociedad. Estos están situados en una narración no lineal con otras aves de plumas grises como diseños secundarios y pezuñas de venado para complementar la narración.

La segunda número 257 de la Colección Seler, muestra a cuatro deidades: el señor de la muerte con su rostro descarnado, el sol con tocado de ave, Cinco Flor deidad de la renovación con su pintura facial sobre la boca y el último por la flecha perforando el septum de la nariz, es probablemente el señor de la noche y el cielo estrellado, relacionado con los gobernantes, también conocido en Oaxaca como Señor del Monte (Fahmel, 2013). El panteón mesoamericano suele ser muy complejo, pues no sabemos cuándo un dios se transforma en otro, en general se presume que son diferentes aspectos de un mismo dios. Lo que si nos queda claro es que a partir de las fuentes escritas y de la iconografía de los códices, se han podido deslindar algunos aspectos del panteón mesoamericano, pero sin llegar a definir totalmente a estas deidades múltiples (Olivier, 2004).

La tercera número 332 es una narración mitológica, donde se muestra a Ehécatl Quetzalcóatl divinidad fundadora y benefactora, cuya veneración se extendió entre diversas civilizaciones prehispánicas. En este discurso mítico estilo códice se enfrenta a Tezcatlipoca frente a la cueva, monstruo de la tierra. El tema es un relato de la creación del mundo, la mediación entre la luz y las sombras, entre lo visible y lo invisible, entre lo posible y lo imposible. En el mundo mesoamericano estas deidades son dualidad y antagonismo; así los vemos unidos por la espalda en el *Códice Borgia*. En uno de los mitos nahuas, Tezcatlipoca y Quetzalcóatl dieron origen al mundo. En principio existía solo un océano primigenio, donde únicamente vivía el monstruo de la tierra, Cipactli, Tezcatlipoca ofreció su pie como señuelo y el monstruo de la tierra emergió y se lo comió. Entonces, Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se apoderaron de él, y lo extendieron para convertirlo en la tierra. Sus múltiples ojos se convirtieron en lagos, las fosas nasales son las cuevas. Para resarcir el daño que le hicieron al monstruo de la tierra, Tezcatlipoca exigía ofrendas. En esta narración quizás se encuentra una lejana huella de algún acontecimiento histórico relacionado con el gobernante de Tula, que se convirtió en un tema mítico; pero más bien es la cosmogónica construcción del universo (Johansson, 1993: 179-180).

La cuarta vasija 370, 7-2442, de procedencia desconocida muestra claramente águilas y flores en el cuello como diseño principal y en segundo término grecas escalonadas. Es de las pocas vasijas donde el tema principal se encuentra en el cuello y no en el cuerpo que está pintado en color naranja liso. Mientras que en los soportes cónicos muestran xonecuillis. Las águilas de significado solar y guerrero se mezclan con la belleza de las flores. Así, los enunciados del código cultural son proverbios implícitos; están escritos de ese modo que representan un discurso social. Este a su vez refuerza la estructura de poder de los gobernantes (Barthes, 2011: 106)

### 3.2.2) Mixteca Alta, Nochixtlán - vasijas con diseños antropomorfos con azul

- 1) 264, 7-2323 Teojomulco, Oaxaca, 1425. La Costa.
- 2) 294, 7-3212 Tiltepec, Oaxaca. Mixteca Alta.



#### Descripción e identificación

Son un cajete trípode y una olla con figura de ave con diseños tipo códice con plumas y aves. Muestran trazo fino y como característica especial observamos bastantes diseños en colores azules y grises, que no son comunes en las vasijas de Oaxaca. Estos diseños de cabezas de ave y plumas son muy semejantes al atavío del personaje vestido de águila del *Códice Vindobonensis* p.26. Mientras que las serpientes de los soportes de la vasija número 264, son diferentes a los reptiles fantásticos de otras representaciones; estas son naturalistas, muy semejantes a las víboras de cascabel. Es de notar la forma de la olla 294 que representa a un águila también con sus características plumas en dos colores.

## Interpretación

En el cajete 264 vemos integrados varios símbolos del cielo y de la tierra. Las águilas solares como tema principal y las serpientes afianzadas como soportes a la tierra. Aquí se combinan y complementan el modelado con la pintura, haciendo un discurso que combina las dos dimensiones de la pintura con las tres de las figuras de bulto. No tenemos mucha información, pero se sabe que en 1463 el ejército azteca pasó por Tejomulco para realizar la conquista sobre el reinado de Tututepec y ocupó la ciudad el 12 de abril de ese año por que puede presentar influencias mexicas en su estilo (<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM20oaxaca/municipios/20516a.html>).

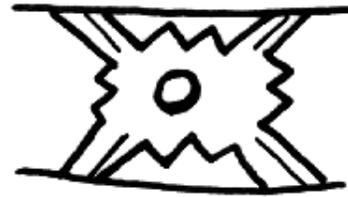
La olla número 294 con forma de águila, integra en su apariencia un concepto de belleza que es el sol, por analogía con el ave que remonta el vuelo hacia el cielo. Es una metáfora descriptiva que reúne en sus rasgos una referencia cultural que nos remite también a los guerreros. Además del posible contenido de la vasija que pudo haber sido una ofrenda a alguna deidad, doblando así su mensaje y su valor. Las águilas fueron representadas desde el Clásico, teniendo su mayor representación en el Posclásico, cuando son parte del mito fundacional de los mexicas. Así tenemos el águila del teocalli de la guerra sagrada o el cuauhxicalli, literalmente vasija de águilas donde se depositaban las ofrendas de sacrificios en el templo mayor como corazones o sangre para alimentar a los dioses (González Torres, 1991: 183) (véase cuadro 3, capítulo 2).

### 3.2.3) Mixteca Alta, Nochixtlán - vasijas con diseños en pequeños cuadros

- 1) 1, 7-4678, Teojomulco, Oaxaca, tumba. La Costa.
- 2) 299, 7-2317, Pueblo Viejo, Nochixtlán, Oaxaca, entierro, objeto 23. Mixteca Alta.
- 3) 315, 7-2434, Zahuatlán, Nochixtlán, Oaxaca. Mixteca Alta.



1) 1, 7-4678



2) 299, 7-2317





### Descripción e identificación

Se trata de dos cajetes laca de Nochixtlán y una olla con pintura firme de la Costa, con diseños finamente delineados, cuya característica es que cada uno se encuentra encasillado en pequeños cuadros o rectángulos. Entre los diseños se observan principalmente quincunces, pero también caracoles cortados, mariposas, etcétera. En cuanto a formas, las tres se encuentran entre las observadas en los códices como ofrendas.

La pieza 315, 7-2434 es la única de la colección que muestra manos en su decoración, a pesar de que Ramsey (1982: 33) afirma que es un diseño común en la cerámica mixteca en realidad no lo es; lo es en la cerámica de Cholula, pero según podemos apreciar no en la Mixteca. Por otro lado, se sabe que la mano es un símbolo multivalente en Mesoamérica, representa acción, herramienta, medida, código gestual, ofrenda de sacrificio, etcétera (Ladrón de Guevara, 1995: 93-96). Al fondo se observa un signo de movimiento u ollin que a su vez es una mariposa, similar al que se observa en el *Códice Magliabechiano*, p.3, “obeço manta del diablo”, o la “manta de agua de araña”, p.6. La pieza 1, 7-4678 muestra quincunces como los del *Códice Florentino*, Libro IV, lám. XXXV (en Caso, 1969: 35-39), y como los del *Codex Mexicanus* (en León Portilla, 1992: 57 y 60) y los quincunces de la pieza 299, 7-

2317 son muy semejantes a la manta para fiesta de cinco rosas del *Códice Magliabechiano* (en Gutiérrez, 1992: 157).

## Interpretación

El diseño que aparentemente comanda este grupo de vasijas es el quincunce, el tema son los cinco puntos que señalan los rumbos del universo, excepto en el cajete trípode número 315 donde se habla básicamente del movimiento cósmico. A saber, los quincunces o rumbos del universo son una disposición geométrica de cinco piezas formada por cuatro elementos formando un cuadrilátero, al que se añade un quinto elemento en el cruce de sus diagonales. En Mesoamérica prehispánica es un símbolo que constituye una imagen del cosmos. Mediante esta forma se postula su existencia que otorga un sentido de finitud y límite. El quincunce, es también el resultado de la observación del movimiento del Sol a lo largo de la elíptica terrestre. Dentro de estas fronteras que están más allá de lo mundano, actúan las fuerzas divinas que participan en la construcción del tiempo y el espacio. Los cinco puntos representan en la cosmovisión mesoamericana, la forma de construir una visión del mundo unitaria cerrando el movimiento en un espacio conocido y regulado por un calendario que pudiera explicar la ocurrencia de fenómenos mundanos en los ámbitos natural y social (Panico, 2009). La tradición cultural mesoamericana quiso encerrar su idea del universo en una forma específica que pudiera expresar los acontecimientos, encausándolos dentro de un esquema general que pudiera brindar una explicación de los mismos y, paralelamente, ofrecer pautas de conductas sociales y éticas. La iconografía del quincunce nos da un contenido y un significado más allá de la forma. En él la misma forma es ya un contenido, ya que expresa una mecánica cósmica donde los números dos, cuatro, cinco y las líneas diagonales a manera de cruz de San Andrés nos remiten directamente a temas cosmogónicos y míticos, por lo que no es de extrañar que se acompañe de estrellas de la bóveda celeste y de caracoles marinos cortados que nos remiten a Quetzalcóatl, los ciclos de Venus y su retorno. Así justamente lo propone Sejourné (1957: 106) como Cruz de Quetzalcóatl. El quincunce es un signo de larga tradición en Mesoamérica, en el Clásico aparece en el Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan asociado al dios Xiuhtecuhtli señor del Centro y del año o señor de la piedra preciosa y entre los mayas de la misma época, aparece como glifo que representa al sol principio supremo de movimiento, por lo que también se le asocia a los soles o eras del cosmos y por lo que a veces aparece fusionado con el signo de ollin o movimiento.

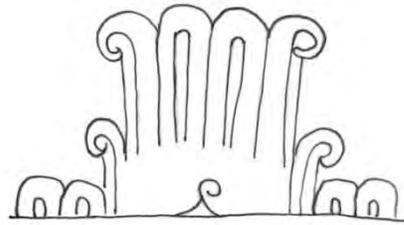
La vasija número 1 presenta sobre fondo blanco paneles con las cinco cuentas naranja sobre gris, flores naranja sobre guinda y caracoles cortados blanco sobre naranja y ojos naranja y guinda sobre blanco. Se trata de un discurso en donde el mosaico de elementos, aparentemente tienen todos la misma importancia. Vemos quincunces, con caracoles cortados y flores que representan la belleza, mientras que los ojos brillantes —las estrellas— miran desde la bóveda celeste. Como vimos anteriormente, por su significado el discurso es coherente en su conjunto que se refiere a los ciclos de renovación. La 299 asimismo tiene una serie de elementos que tampoco son un discurso lineal, pero sí coherente. Las águilas solares como diseño principal, los ojos emplumados de serpiente y en el interior quincunces acompañando como tema secundario y como elemento de tercer orden las serpientes de la tierra con un modelado naturalista. El cajete 315 es un discurso completo de la renovación. El diseño principal es un gran símbolo olin de movimiento fusionado con mariposa, rodeado de pétalos de flor para complementar su significado de retorno y como elementos secundarios están mariposas, caracoles cortados y flores. En el borde se aprecian manos humanas; es la única vasija de las colecciones de Oaxaca que tiene este elemento. Las mariposas no son nuevas, aparecen con frecuencia desde el Clásico. Por ejemplo en Teotihuacan donde se presentan con quetzales en el Templo de Quetzalpápatl (véase cuadro 9, capítulo 2). Es importante notar que entre los toltecas las mariposas se asociaban a los guerreros y así vemos que los Atlantes de Tula portan una mariposa en el pecho. A una deidad femenina de los sacrificios se le conocía como Itzapápatl, la mariposa de obsidiana, acompañante de Mixcóatl, la serpiente de nubes. Este insecto también representaba el movimiento solar olin y el quinto sol Nahui Ollin (cuatro movimiento). Asimismo, era símbolo del fuego, del alma y del movimiento. En mariposas se convertían las almas de los guerreros. Cuando las aves y las mariposas acompañaban a los señores en el tonalpohualli tenían asociaciones astronómicas y calendáricas (Ramos, 2003: 18-19).

### 3.2.4) Mixteca Alta, Nochixtlán - ollas con flores y volutas de fuego

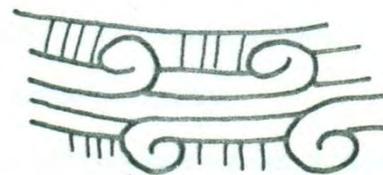
- 1) 45, 7-4429, desconocida.
- 2) 49, 7-4349, Coixtlahuaca, temporada II, tumba 14, objeto 3. Mixteca Alta.
- 3) 135, 7-1148, Nochixtlán, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 4) 369, 7-3054, desconocida.



1) 45, 7-4429



2) 49, 7-4349

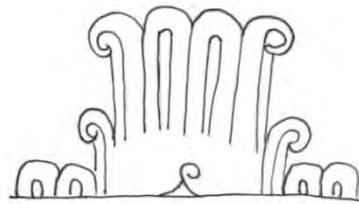




3) 135, 7-1148



4) 369, 7-3054



### Descripción e identificación

Tenemos en este grupo tres ollas trípodes y una vasija registrada en el MNA como cajete, pero en realidad es una olla trípode con el cuello fracturado y perdido. Tres de ellas muestran flores sobre fondo oscuro en el cuello y dos muestran volutas de fuego en el cuerpo. No es un trabajo tan fino como las vasijas siguientes de la Mixteca Alta, Nochixtlán, pero las formas son idénticas. Las flores que observamos en las paredes internas de dos piezas son de un tipo comúnmente representado en la cerámica policroma mixteca y en los códices del grupo Borgia y los mixtecos. Son flores de cuatro o cinco pétalos, dos o tres al centro y uno en forma de voluta a cada lado. Éstas se observan en casi todos los códices analizados, como *Fejérváry-Mayer*, p.7, 42, 79; *Borgia*, p.1, 17, etcétera; *Becker I*, p.II; *Becker II*, p.2; *Vaticano B*, p.3; *Cospi*, p.3; *Vindobonensis*, p.17; *Laud*, p.6(19); *Selden*, p.5, 8; *Bodley*, p.12, 16; *Egerton*, p.19, e incluso en los códices mexicas como *Aubin*, p.5. Las flores son de significados múltiples, parecen ser

signo del calendario, representan también la sangre de sacrificio, la belleza y los juegos, entre otros (González Torres, 1991: 74).

Las más parecidas las encontramos en el *Códice Borgia*, p.17, 24, (*pássim*). A través de esta observación suponemos que este tipo de diseños de flores es mesoamericano y no podríamos llamarlo mixteco, ni cholulteca, ni tlaxcalteca. No logro identificar el tipo de flor, pues de manera similar representa las flores de maguey, *Códice Laud*, p.XVI, y un poco distintas, más angulares y con pistilos son las flores de zapote, *Códice Hernández*, II-91; las flores de nopal, folio 19 r. del *Códice Mendocino*, etcétera (en Aguilera, 1985: 115 y 117). Por otro lado, flores similares a éstas las señala Jorge Enciso (1953: 46) como la tierra floreciendo.

### Interpretación

Estas vasijas se agruparon por las semejanzas en los diseños, tipo de pintura y acabados. La 45, 135 y 369 muestran diseños de flores en el cuello sobre fondo negro. El sentido de las flores se puede abordar desde diversos puntos de vista, como especies y variedades, como símbolo y significado que al igual que las plumas de quetzal y las cuentas, como analogía de lo bello o precioso, por sus usos rituales y cotidianos, como inspiración para poemas y cantares, como en el *xóchitl, in cuícatl* de la cultura nahua. Así las flores y los cantos es un difrasismo, es una doble metáfora que quiere decir poesía (Cardenal, 1967: 665). Además de las muchas referencias a ellas en las fuentes, que indican la importancia de las flores en la historia de las culturas prehispánicas. Era acompañante obligado de los atavíos de algunos dioses como los de la primavera y a menudo aparecen en los tocados de los dioses zapotecas o en los pectorales con el glifo flor, asociado al dios de la lluvia Cocijo; por lo general se encuentran en contextos funerarios (Selen, 2005). En los Cantares Mexicanos de Huexotzinco se pregunta si flor y canto (poesía) es quizás lo único verdadero en la tierra; responden que es lo sobrevivirá y que estas flores y cantos son el camino para encontrar a dios, es decir que son una invocación. Así nosotros pensamos que estos diseños son invocaciones y alabanzas a los dioses (Cardenal, 1967).

Pero en los casos de las vasijas 49 y 135, tenemos flor y fuego. El fuego es un elemento divino antiguo, primigenio; con él surgen las sociedades organizadas, la cultura, la cerámica. Así como los guardianes del fuego, los dioses viejos del hogar que son de los más antiguos; los relatos sobre el origen del fuego, de igual manera —y casi universalmente—, anteceden a los que nos cuentan la aparición del Sol y la Luna, del maíz. El fuego tiene su dueño, se guarda celosamente. En general, los primeros dueños del

fuego eran los dioses que se negaban a compartirlo. Es por eso que el fuego se obtiene con engaño y los ladrones eran perseguidos, maltratados y marcados, como es el caso en el mundo prehispánico del tlacuache, que tiene la cola pelada porque se la quemó al robar el fuego de los dioses que luego llevó a los hombres. Este animal era tenido en la mitología como ser astuto e intrépido (López Austin, 2003: 20-21). Por otro lado, los mexicas celebraban el año nuevo en honor del dios del fuego Xiuhtecuhtli, el encargado de la regeneración del mundo, mientras que entre los mayas se hacía una gran fiesta durante el mes Pop, que era hacia julio. De esa manera, alrededor del elemento se llevaban a cabo una serie de actos solemnes, que se hacían más grandes hasta derivar en la gran ceremonia del Fuego Nuevo (González Torres, 2007).

Desde la antigüedad, la analogía era vista como una forma de metáfora (Pérez, 2007: 201). Y la metáfora del fuego se encuentra en casi todas mitologías del mundo como la renovación. El fuego es materia ígnea en continuo movimiento, llama que tomando mil formas permanece siendo la misma, que destruye y esto permite la renovación. Es el fuego que arde en el cielo del crepúsculo y en el horizonte al amanecer del nuevo día. Esto, aunado a las flores efímeras pero que se regeneran cada ciclo anual es una forma de vivir y experimentar el mundo, una forma de enunciarlo y decirlo en una metáfora reveladora protagonizando uno de los hechos más universales que es la continuidad. Las representaciones de ambos elementos en estas vasijas son signos estandarizados y podemos ver estos modelos en códices, vasijas, esculturas, etcétera.

### 3.2.5) Mixteca Alta, Nochixtlán - soportes zoomorfos

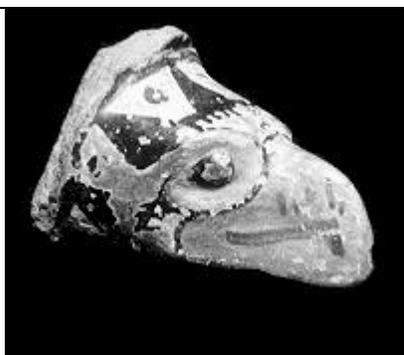
1) 179, 7-665, desconocida.

2) 199, 7-516, desconocida.

3) 200, 7-515, desconocida.



1) 179, 7-665



2) 199, 7-516



3) 200, 7-515



## Descripción e identificación

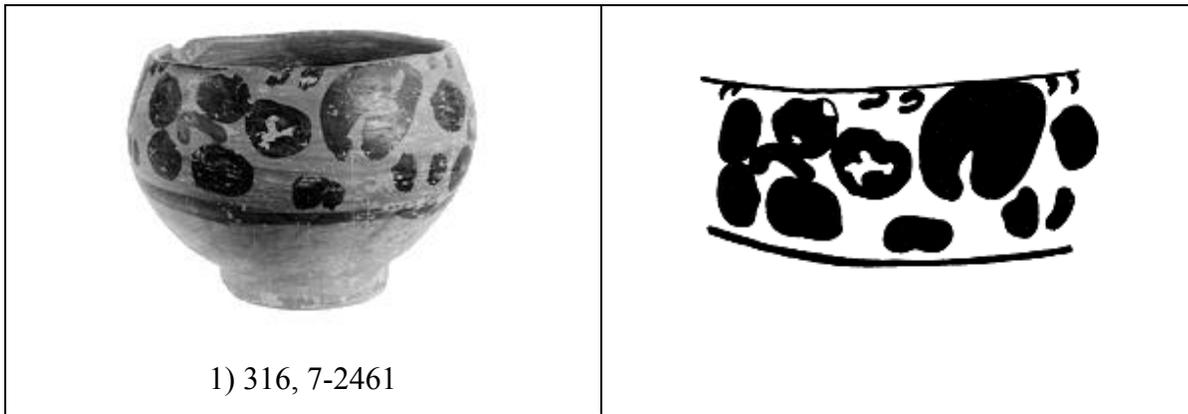
Es un cajete trípode con soportes de serpiente y dos soportes que son fragmentos de vasijas. Uno de cabeza de águila, otro con cuerpo de serpiente y cabeza con rasgos de águila con acabado laca. Los tres son moldeados, lo que nos habla de la manufactura en partes de estas vasijas. La pieza 179 está muy relacionada con la 299 en cuanto a forma, acabado de superficie y soportes zoomorfos, —mas no en los diseños pintados—, ya que la pieza número 179 es guinda lisa. La pieza 200 es sólo un soporte de cajete con el mismo tipo de forma y pintura, pero es una cabeza de águila. Se observan soportes zoomorfos con ofrendas en la p.5 del *Códice Nuttall*, en la p.64 del *Códice Vaticano B*, etcétera. En una imagen del *Códice Vindobonensis*, Dzahui baña con agua de lluvia a Nueve Viento-Coo Dzahui. Este último fue la principal divinidad de los mixtecos en la época prehispánica y Nueve Viento es el nombre calendárico de la Serpiente Emplumada entre los mixtecos.

## Interpretación

Las serpientes son en el mundo prehispánico una de las tres fuerzas base del pensamiento mesoamericano. Las serpientes de la tierra, las águilas y los quetzales del cielo y los jaguares de la noche. Es muy difícil establecer una frontera entre la metáfora y la analogía. Una de las expresiones que tradicionalmente han sido consideradas como metáforas en Mesoamérica es que las serpientes están adheridas a la tierra y se relacionan con el viento por la serpiente emplumada, la lluvia y a sus ciclos tierra-agua. Es uno de los animales de mayor complejidad simbólica; su importancia se remonta a épocas muy remotas, pero es durante el Clásico en Teotihuacan cuando se torna en símbolo del poder político como lo plantea Taube (2002: 36-37). En los códices se presentan algunas naturalistas e identificables como por ejemplo, las de cascabel y las coralillos. En el caso que aquí vemos, no son serpientes míticas, sino naturalistas; parecen ser cascabel. Mientras que el águila es símbolo solar que aparentemente vuela delante del astro. Esta ave participa en uno de los mitos de creación junto con jaguar. Ambos estrechamente vinculados con el poder y las órdenes militares del Posclásico (<http://www.conaculta.gob.mx/videoymultimedia/virtual/templomayor/simbolismo/simbolismo.html>).

### 3.2.6) Mixteca Alta, Nochixtlán - vasos con manchas de jaguar

1) 316, 7-2461, desconocida.



#### Descripción e identificación

Este vaso se caracteriza por ser uno de los pocos con soporte anular en esta colección. Su decoración principal de manchas de jaguar se observa frecuentemente en otras piezas de Nochixtlán y del resto de Oaxaca.

#### Interpretación

El tema principal es la piel de jaguar, uno de los animales más importantes dentro de la cosmovisión prehispánica. Específicamente es la representación del cielo estrellado. El jaguar simbolizaba la noche y era el nahual de los hombres más importantes como gobernantes o sacerdotes, de los hombres vinculados a lo sobrenatural como los chamanes y hechiceros y de los propios dioses. Desde el preclásico, entre los olmecas se representaban hombres con rasgos de felino. Posteriormente en el Clásico, en Teotihuacan, este animal fue un motivo muy común, pero se representaba con atributos de otros animales, como aves y serpientes. En el Posclásico hubo un gran culto al jaguar como nahual del señor de la noche.

### 3.2.7) Mixteca Alta, Nochixtlán - jarra con manchas de jaguar

1) 87, 7-2533 Nochixtlán, Oaxaca. Mixteca Alta.



#### Descripción e identificación

Se trata de una pequeña jarra con pintura laca brillante, el cuello, asa y vertedera en color guinda liso. El cuerpo muestra varias bandas: la primera, negra, cerca del cuello y con grecas escalonadas naranja, delineadas en guinda. La segunda en naranja con manchas de jaguar negras. Las manchas de jaguar son naturalistas, no como en los códices, que suelen ser redondas. Son más semejantes por ejemplo, a las representaciones de los murales de Cacaxtla.

#### Interpretación

Como se dijo anteriormente, la piel de jaguar no guarda el sentido literal, sino que representa el cielo estrellado y es el tema principal en esta vasija. Así lo podemos ver en la lámina 24 del *Códice Borgia*, y en el jaguar sentado sobre un cerro de estrellas en el mismo códice lámina 10, mostrando los caminos del cielo nocturno. Además viene acompañado por grecas escalonadas sobre una pequeña jarra. El punto focal es la noche, evocando sus misterios, sus presagios, su oscuridad y su naturaleza asociada a la muerte. La deidad de la noche representa a la muerte, afecta también encrucijadas y pasos peligrosos, está presente en muchas vasijas de barro que acompañarán al señor en su viaje al inframundo, por el color

rojo puede figurar la sangre en este discurso como metáfora sobre el fin de la vida en la tierra (Piña Chan, 1994: 21).

### 3.2.8) Mixteca Alta, Nochixtlán - olla colonial

1) 289, 7-2459, desconocida.



#### Descripción

Se trata de una olla de cuello recto divergente y cuerpo oval con tres asas verticales. La forma no corresponde a ninguna otra de las colecciones de Oaxaca, por lo que suponemos que se trata de una vasija de la época del contacto europeo, aunque el tipo de pintura y los diseños siguen los patrones prehispánicos.

#### Interpretación

En este caso vemos como tema principal el símbolo de vida y movimiento en el centro de una flor como diseño principal. Enmarcado con dos motivos complementarios: una banda en el cuello con espirales y abajo una banda con grecas escalonadas. El signo central se conoce en náhuatl como olin y es un símbolo muy completo, tanto que los antiguos mesoamericanos lo usaron para representar a una fuerza de vida, narrando emblemáticamente lo que no tiene forma. La composición es prehispánica, pero la forma y la arcilla son diferentes. En conjunto nos habla de una transición hacia nuevas formas de expresión. Es

posiblemente una producción local de la Mixteca Alta, pues los colores y la línea corresponden a la región. Podemos pensar en su uso de contener y en su función de transportar líquidos por su manufactura de barro grueso y fuerte. No es una delicada cerámica prehispánica, pero tampoco es un modelo español. Es de tradición novohispana, sobre todo de los tipos que aún no emplean vidriado como podemos ver en algunos ejemplos dados por Fournier (1998). Aunque conserva el discurso indígena, como se aprecia en los colores naranja, rojo, negro. El olin como centro de la cosmogonía prehispánica, alude al origen de la vida y el comienzo del tiempo. Es una construcción hecha con dos signos principales: en el centro hay un círculo que indica movimiento y está rodeado por pétalos de flor. Es una composición —desde el punto de vista—, encaminada a desarrollar un pensamiento o tema por medio del discurso con elementos que forman una unidad y proporcionan un todo coherente que de nuevo es la renovación por los ciclos temporales. Se trata de una metáfora visual porque permite de manera rápida y sencilla hacer comprensible una idea, por medio de una imagen estereotipada y textual.

### 3.2.9) Mixteca Alta, Nochixtlán - copas negras con aves

1) 297, 7-2455, desconocida.

2) 306, 7-2435, desconocida.



1) 297, 7-2455





### Descripción e identificación

Se calcula que el pavo o guajolote, fue domesticado en el Altiplano Central del México prehispánico alrededor del siglo II de antes de nuestra era, de acuerdo con el fechamiento del Valle de Tehuacán (Flannery, 1967). En la lengua mixteca se le denomina colo y en zapoteco verté (Hernández-Sánchez 2006). Su representación se observa en varios códices como el *Borgia*, *Borbónico*, *Tonalámatl Aubin*, *Mendoza*, *Magliabecchi*, *Fejérváry-Meyer*, *Laud*, *Vaticano*, *Dresde*, *Cortés*, etcétera. En la cerámica plomiza en el periodo Posclásico temprano hay vasijas efigie de pavo, bien elaboradas. Éstas fueron intercambiadas por los toltecas en todo Mesoamérica y aún fuera de ella (Fahmel, 1988: 25-26).

### Interpretación

Estamos ante un discurso muy característico del estilo Posclásico mixteco: el tema de aves y grecas. En el primer ejemplo con fuego, grecas, flores y nubes en color naranja sobre negro como diseño secundario y en el segundo número 306, cabezas de ave como diseño principal y grecas como secundario. En ambos casos se abre el discurso con el elemento principal que son cabezas de guajolotes.

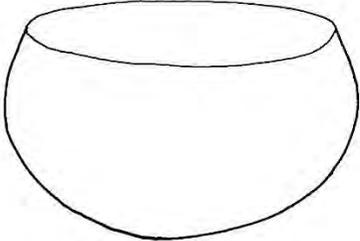
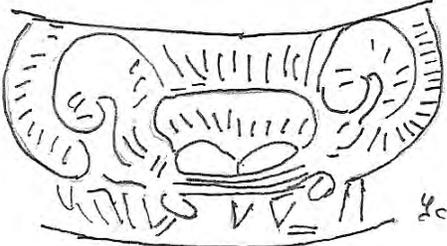
En la época prehispánica, en el Centro de México el llamado ave enjoyada o "guajolote de jade" era una de las deidades patronas de las trecenas del calendario y se asocia con representaciones de Tezcatlipoca señor de la noche que se manifestaba como *chalchiuhtotolin*. Esta deidad del panteón nahua, recibía ofrendas de pulque. En el *Códice Borbónico*, p.17 aparece disfrazado de pavo, portando sobre la cabeza la insignia que lo distingue como el "bebedor nocturno", uno de los nombres secretos de Tezcatlipoca.

En Oaxaca, el guajolote era objeto de sacrificio como se puede ver en los códices. En ellos se le representa como ofrenda de sacrificio, la mayoría de las veces sólo la cabeza o de cuerpo completo y a menudo sobre un maíz. También los mercaderes al llegar a su casa después de un viaje ofrendaban al dios del fuego, cabezas de gallinas en cajetes con su mole. Ellos mismos, cuando lograban buenas transacciones en sus viajes, tenían que dar un espléndido banquete para el cual se proveían de pavos y perros. Así podemos pensar que estas vasijas contuvieron alguna ofrenda de guajolote aunque por lo mencionado en el párrafo anterior podemos pensar también en pulque, lo que es más probable por su forma y en cualquier caso su función era agradar a los dioses.

En los documentos de la época colonial de Oaxaca, Francisco de Burgoa, provincial de los dominicos en Oaxaca entre 1649 y 1662, al referirse a las ceremonias de los oaxaqueños, escribe que para ofrendar a sus difuntos, hacían gran matanza de aves, en especial de pavos grandes de la tierra que aderezaban con chiles secos y molidos, pepitas de calabaza y hojas de hierba santa o aguacate, para cocinar el guisado llamado en náhuatl *totolmole* (Barros, 2004: 20-22).

**3.2.10) Mixteca Alta, Nochixtlán - cajetes con diseños cafés**

- 1) 159, 7-942, Tilantongo, Oaxaca.
- 2) 309, 7-2327, desconocida.
- 3) 108, 7-2467, desconocida.
- 4) 109, 7-2466, desconocida.
- 5) 114, 7-2227, desconocida.
- 6) 168, 7-704, La Mixteca.
- 7) 268, 7-2425, Inguiteria, Coixtlahuaca, Oaxaca.

|   |  |
|---|--|
|  <p>1) 159, 7-942</p>    |    |
|  <p>2) 309, 7-2327</p> |  |
|  <p>3) 108, 7-2467</p> |  |



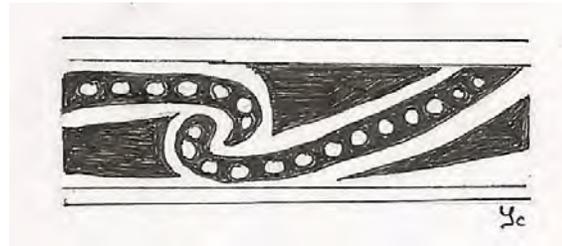
4) 109, 7-2466



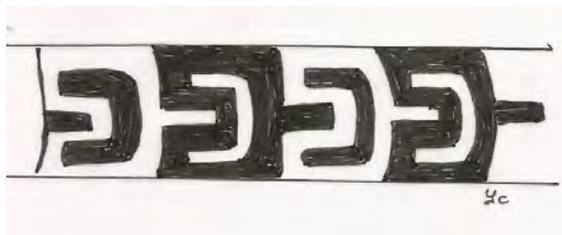
5) 114, 7-2227



6) 168, 7-704



7) 268, 7-2425



## Descripción e identificación

Son siete cajetes cuya característica es la decoración en color café con diseños geométricos en bandas horizontales. La vasija número 309, 7-2327 muestra restos de pintura café, blanco y guinda liso, con diseño de fauces de felino con colmillos. No tenemos otra pieza semejante a esta última en la colección. Mientras que la número 168 muestra un diseño que parece ser un símbolo olin.

## Interpretación

Aquí lo que tenemos en las piezas números 159, 309, 108, 109, 114 son formas similares con decoración geométrica que se encuentra en la parte externa superior, constituida por líneas horizontales como diseño principal y con líneas verticales y onduladas como elemento secundario. La línea está conceptuada como el punto en movimiento, con eso se pasa automáticamente del estado estático al dinámico. Si es recta su trayectoria es invariable y en las vasijas por su forma circular tienen la tendencia a prolongarse indefinidamente y por tanto en constante movimiento como podemos ver en este conjunto. Mientras que las verticales suben al firmamento. Por otro lado, las curvas les dan oscilación que otorga otro tipo de movimiento. En la 108 y 109 tenemos varias líneas paralelas diseñadas sucesivamente que les confieren cierto ritmo que produce un efecto de rayado (Kandinsky, 2005: 47-49; Dondis, 1992: 57; Frutiger, 1981: 21).

La pieza 168 es un caso diferente pues parece tratarse del complejo símbolo olin o movimiento, nombre del decimoséptimo signo de los días del calendario mesoamericano, abarca todos los sentidos de la noción de movimiento del sol y del devenir. Mientras que la 268 muestra unos diseños en forma de U que no hemos podido identificar. La 309 con diseños esgrafiados, aunque en otras partes de Mesoamérica son comunes, en la cerámica policroma de Oaxaca es un ejemplo único, sobre todo por su diseño de felino donde observamos que la parte funciona por el todo, así las fauces representan a todo el jaguar que a su vez es una figura metonímica de la noche, la astucia y la fiereza (<http://www.retoricas.com/2009/05/figuras-retoricas>).

### 3.2.11) Nochixtlán - cajetes con cruces de espirales

1) 190, 7-636, desconocida.

2) 263, 7-2428, desconocida.



#### Descripción e identificación

En este grupo tenemos dos cajetes pequeños semejantes en su manufactura, tienen pintura laca. Uno con diseños de ganchos y espirales romboidales y otra con el diseño de un tlacuache en el fondo. La característica entre ellas son sus dimensiones pequeñas, su forma, sus colores, las cruces hechas con espirales romboidales y su acabado. Diseños semejantes a este tlacuache, los podemos ver en diversas representaciones en los códices *Féjervary*, *Vaticano B*, *Vindobonensis*, *Nuttall* p.76 donde aparece como humano con cabeza animal y *Borgia* p.64, 65, entre otras.

#### Interpretación

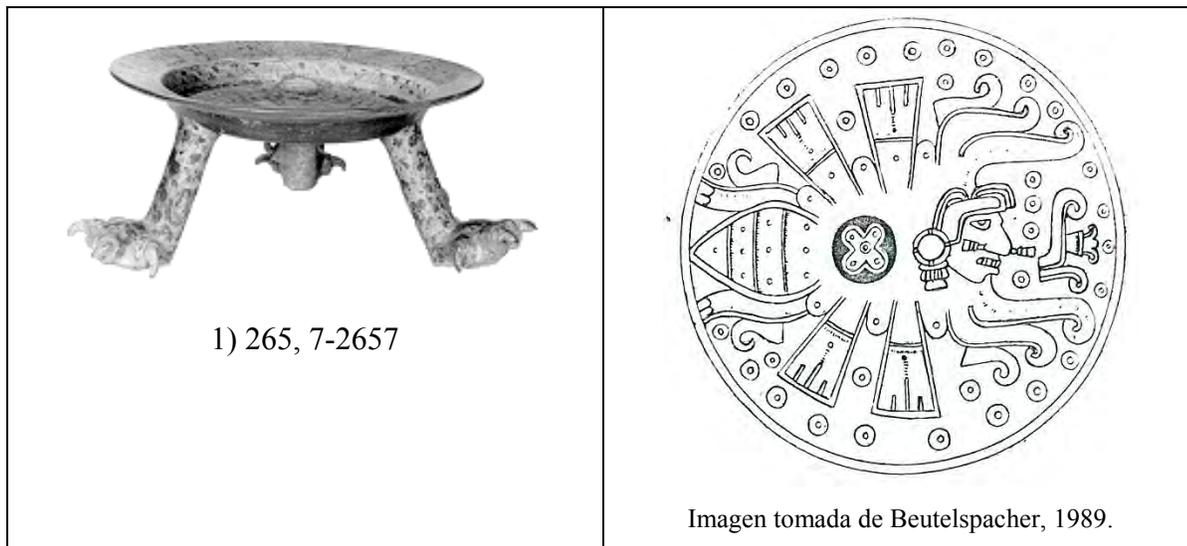
Las cruces de espirales y los ganchos son los diseños principales, mientras que los signos # son los diseños secundarios que rodean a los diseños principales de la vasija número 190. Las cruces son un

motivo recurrente en el mundo mesoamericano desde el Preclásico en la cultura olmeca. Pero no tenemos otros referentes para estos diseños.

La siguiente vasija número 263 tiene en el fondo una imagen de tlacuache como tema principal y rodeado de cruces de espiral y el ojo emplumado de la serpiente que es tan común en la cerámica mixteca policroma. Los tlacuaches son muy importantes en la mitología mesoamericana, están presente desde el preclásico en Tlapacoya y continúan hasta el Posclásico. Es un personaje mítico que a semejanza de Prometeo, roba el fuego a los dioses para dárselo a los hombres. En la aventura se quemó y es por eso que según el mito, tiene la cola pelada. Tiene fama de astuto y de ladrón, roba en todas partes, pero sus fechorías principales las lleva a cabo en el Mictlán, la tierra de los muertos, porque es un sitio de riqueza y parte del territorio de los dioses. Además el tlacuache es resistente a los golpes, “muere”, pero también resucita. El tlacuache permitió constituir un lazo entre el aquí y el ahora, que es la porción de la tierra apta para la vida humana, donde viven las criaturas, y el mundo más allá exclusivo de los dioses. Con esta distinción se establece el mundo prohibido para las criaturas, y un mundo en que los dioses y las criaturas conviven cotidiana e íntimamente, lo cual es una de las características de la religión mesoamericana; los dioses están no sólo allá-entonces, sino también presentes en el aquí-ahora. Tiene una gran carga simbólica, se le vincula al juego de pelota, al cruce de caminos, a la decapitación, a las ceremonias del año nuevo, a la luna y al pulque (López, Austin, 1998: 18 y 2014).

### 3.2.12) Nochixtlán - plato trípode con mariposa

1) 265, 7-2657, Zaachila, Tumba 2.



#### Descripción e identificación

Tenemos un plato trípode donde aparece un insecto con la cabeza de un dios solar y un signo ixe de oro en el cuerpo, acompañada por cabezas de venado y soportes de garras de jaguar. Podría tratarse de un chapulín, o una abeja como las del *Códice Madrid*, pero también puede ser una mariposa como la identifica Beutelspacher (1989), con un cuerpo parecido a las mariposas que vemos en la pintura mural de Tepantitla en Teotihuacan (Angulo, 1996: 85-86). Podemos ver repetidamente diseños de estos insectos en los códices, como la mariposa blanca muy semejante a esta en el *Códice Nuttal* p.93 y otras en el *Códice Borgia*, p.71 y en la p.53 donde aparece justamente una mariposa sobre una piel de venado con símbolos de sacrificio. También hay un dios solar portando un pectoral de oro con una ofrenda de mariposa roja en un cajete frente a él en la p.66 del mismo códice, de manera es que a menudo las podemos ver como ofrendas. Diferente de las agoreras mariposas dibujadas con la cabeza de una calavera, pues se creía que si una mariposa negra nocturna entraba en una casa era señal de muerte entre los habitantes. En cambio, en los códices *Borbónico* y *Telleriano* se le representa relacionada con un árbol roto, mismo que simbolizaba Tamoanchan, el lugar al que accedían las mujeres muertas en el primer parto. En todos los códices mencionados del Centro de México, Itzpapálotl la mariposa negra tiene la mandíbula propia de las Cihuateteo, las mujeres muertas en el parto. Pero en este caso estimamos, por el símbolo de oro, los colores naranja y rojo que es un ser solar. Suponemos que pueda ser una cospapálotl, mariposa amarilla, o una quetzalpapálotl, la sagrada mariposa monarca. Según un mito, el

poderoso Quetzalcóatl apareció por primera vez en el mundo dentro de una crisálida, de la cual emergió, dolorosamente, a la luz de la perfección simbolizada por una mariposa. También a este dios se le ofrecían serpientes, pájaros y mariposas (McAllister, 1992; Iglesias, 2006).

### Interpretación

En este plato vemos una confluencia de varios personajes míticos en estilo códice. Como tema principal está un insecto solar de rostro humano, como diseños complementarios alrededor venados y cuentas, y como elemento de tercer orden las garras de jaguar en los soportes. De acuerdo con Cassirer (1972), el hombre existe en el universo y en un universo simbólico compuesto por tres formas culturales básicas que son el lenguaje, el mito y el arte, aquí confluyen las tres formas. Los dioses mesoamericanos ni son unitarios ni están nunca solos. Un dios es muchos dioses, se transforma y se acompaña de otros dioses según el momento y la aventura mítica en la que se encuentre (López Austin, 1998: 41-45). Pensamos que se trata de una mariposa, por el tipo de cuerpo y antenas. Estos insectos en general para los pueblos prehispánicos, eran las almas de los guerreros que visitaban la tierra desde el lugar de los muertos. Fueron por la analogía de su transformación, símbolo del renacimiento y de la regeneración de los hombres. Los guerreros, después de pasar cuatro años en la morada celeste del sol, regresaban a la tierra en forma de mariposas diurnas de colores, para obtener el néctar de las flores con que alimentarse. Los muertos se convertían en mariposas y visitaban a sus familiares para protegerlos de los males que pudieran aquejarlos. Las mariposas volaban alrededor de la casa y de las flores. La mariposa amarilla de esta pieza tiene rostro humano divino y el símbolo *ixē* del oro en el cuerpo que significa que tiene cara, ojos, buena vista, hábil, prudente, inteligente (Simeon, 2004: 217), por lo tanto, es el que da la cara y cumple.

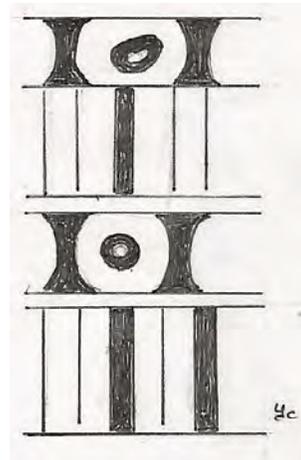
## Mixteca Alta - Yanhuitlán

### 3.2.13) Mixteca Alta, Yanhuitlán - blanco y negro con cuentas

- 1) 89, 7-2492, desconocida.
- 2) 113, 7-2430, Yanhuitlán, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 3) 133, 7-1188, Yanhuitlán, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 4) 158, 7-945, Yanhuitlán, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 5) 160, 7-928, Yanhuitlán, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 6) 162, 7-887, Yanhuitlán, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 7) 184, 7-643, Yanhuitlán, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 8) 185, 7-641, Yanhuitlán, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 9) 186, 7-640, Yanhuitlán, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 10) 187, 7-639, Yanhuitlán, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 11) 188, 7-638, Yanhuitlán, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 12) 189, 7-637, Yanhuitlán, Oaxaca. Mixteca Alta.



1) 89, 7-2492

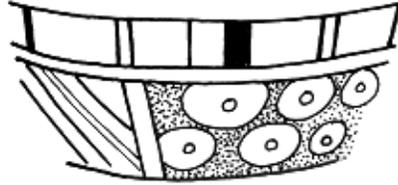


2) 113, 7-2430

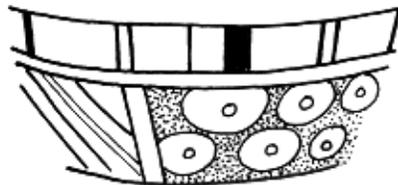




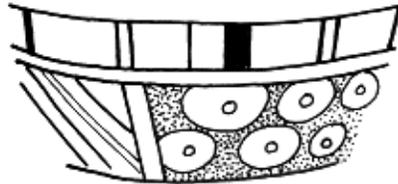
3) 133, 7-1118



4) 158, 7-945



5) 160, 7-928



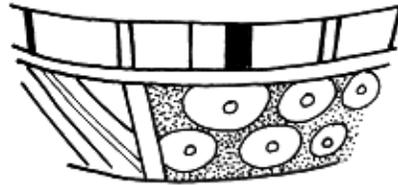
6) 162, 7-887



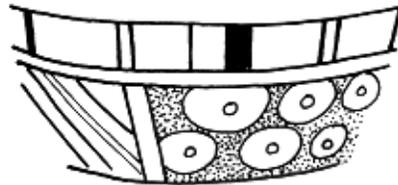
장식



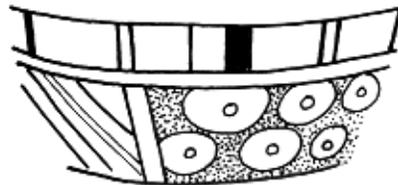
7) 184, 7-643



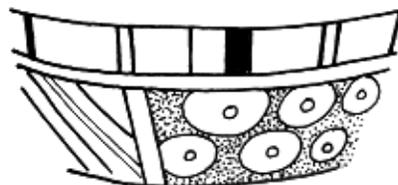
8) 185, 7-641

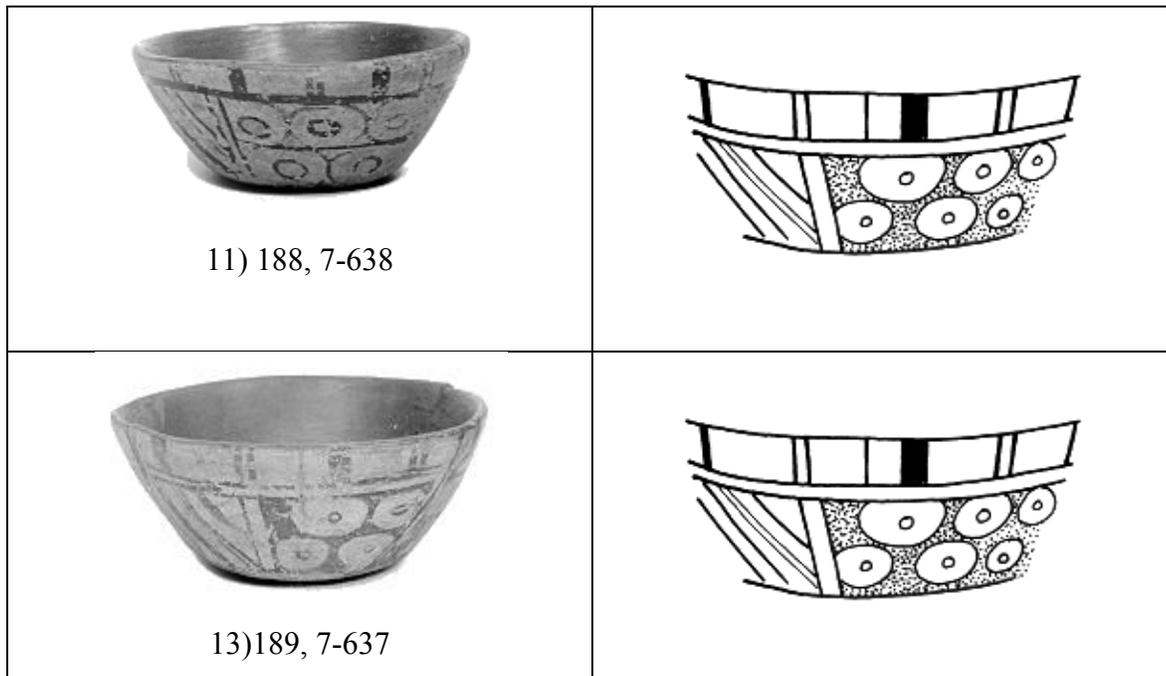


9) 186, 7-640



10) 187, 7-639





### Descripción e identificación

Son pequeños cajetes iguales, hechos aparentemente en serie y una copa con diseños de líneas en color blanco y negro, horizontales, verticales y diagonales, alternadas con paneles con cuentas blancas delineados en negro. La copa, por su forma parece ser de estilo mexicana, mientras que los cajetes de Yanhuatlán pertenecen varios de ellos a la Colección Heredia. Una decoración de cuentas y líneas en color blanco y negro se observa como diseños complementarios en los códices en indumentarias, por ejemplo: el atavío de venado de la p.96 del *Códice Vaticano B* y en atavío del personaje de la fiesta de Huitzilopochtli, de la p.43 del *Códice Magliabechiano*. Son semejantes a los cajetes de las estelas de Yaxchilán, donde se depositaban los papeles manchados de sangre de autosacrificio (Cruz, comunicación personal) (véase cuadro 8, capítulo 2).

### Interpretación

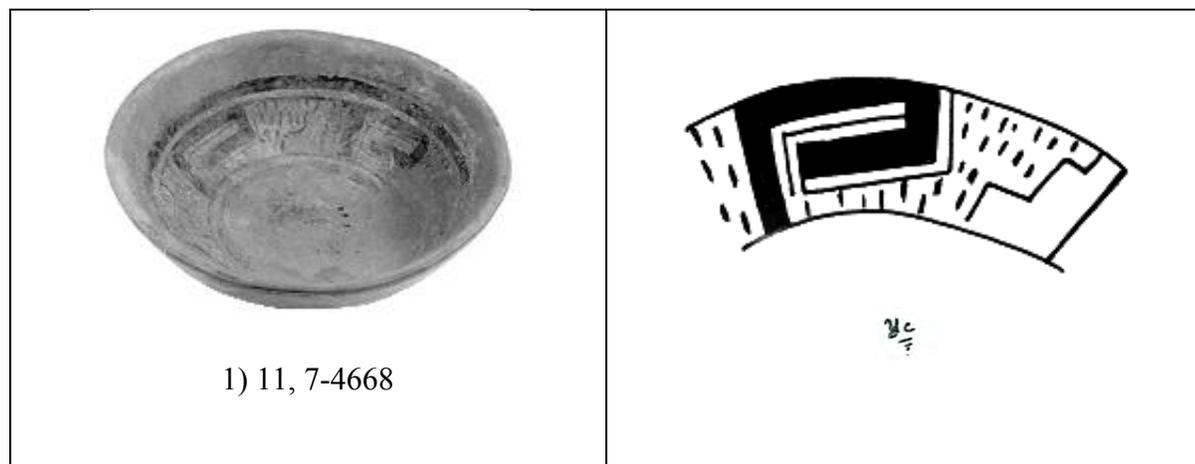
Estas vasijas presentan círculos y rayas, a nivel diseño, podemos ver que hay ritmo en la sucesión de líneas y círculos, con efecto constante de dos fuerzas contrarias y alternantes (Kandinsky, 2005: 47). Pero

en realidad el tema principal de este conjunto de pequeñas vasijas son las cuentas que en este grupo son todas son blancas con negro. Son sartales de cuentas con líneas rectas y diagonales que probablemente nos hablan del contenido precioso o valioso de los cajetes. El interior de las vasijas es color rojo por lo que podríamos pensar que quizás contuvieron ofrendas de sangre. Las cuentas querían decir piedra preciosa, servían para designar las cosas valiosas. No se tiene mayores referencias aparte de dónde fueron descubiertos, más que la antigua ciudad de Yanhuatlán y no se puede saber si fueron parte de un ajuar funerario. Pero recordemos que la obra de arte no está sola, ni se encuentra aislada de su medio social. Y este conjunto se encuentra dentro del discurso de los mixtecos del Posclásico, en un modo más simbólico que descriptivo. Así vemos una parte de cómo los oaxaqueños prehispánicos establecían las relaciones entre la ritualidad y el ejercicio del poder. Además pertenece al mismo sitio que dio importantes obras en orfebrería, como es el caso del chimalli de oro de Yanhuatlán que igualmente son parte de la escritura, de la orfebrería y del arte.

### Mixteca Alta - Coixtlahuaca

#### 3.2.14) Mixteca Alta, Coixtlahuaca - platos y cajetes mate con diseños geométricos

- 1) 11, 7-4668, Hondura Cocuyo, Yetla, Oaxaca, tumba 6, objeto 3. La Chinantla.
- 2) 37, 7-4486, Coixtlahuaca, Oaxaca, II temporada, tumba 20, objeto, 14. Mixteca Alta.
- 3) 70, 7-3757, desconocida.
- 4) 137, 7-1061, Nochixtlán, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 5) 346, 7-4482, Santo Domingo Tonaltepec, distrito de Teposcolula, Oaxaca. Mixteca Alta.
- 6) 12, 7-4667, desconocida.
- 7) 26, 7-4567, Coixtlahuaca, Oaxaca, II temporada, ofrenda II-2.





2) 37, 7-4486



37  
7



3) 70, 7-3757



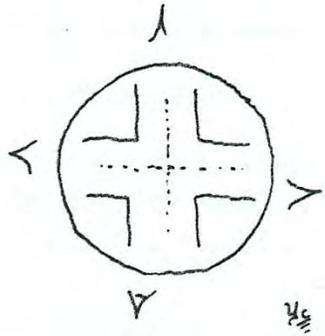
70  
7



4) 137, 7-1061



137  
7

|  |   |
|--|---|
|  <p>5) 346, 7-4482</p>  |  <p>20<br/>7</p>  |
|  <p>6) 12, 7-4667</p>  |  <p>25<br/>7</p> |
|  <p>7) 26, 7-4567</p> |                 |

### Descripción e identificación

Son platos y cajetes con pintura blanca mate de base con diseños geométricos de espirales, y líneas en rojo y naranja principalmente; en algunos casos hay detalles en negro. Sólo el número 346, 7-4482 muestra cabezas de ave, los demás son netamente geométricos. Parecen ser muy característicos de Coixtlahuaca, donde se encontraron en entierros y tumbas (Bernal, 1949: 69). En las colecciones

oaxaqueñas del MNA encontramos más de 50 vasijas similares en forma y diseños, con la única diferencia de que son bicromas. Según lo observado, es probable que en las piezas 70, 7-3757; 37, 7-4486 y 11, 7-4668 los distintos tonos de rojo y naranja se deban a efectos del tiempo.

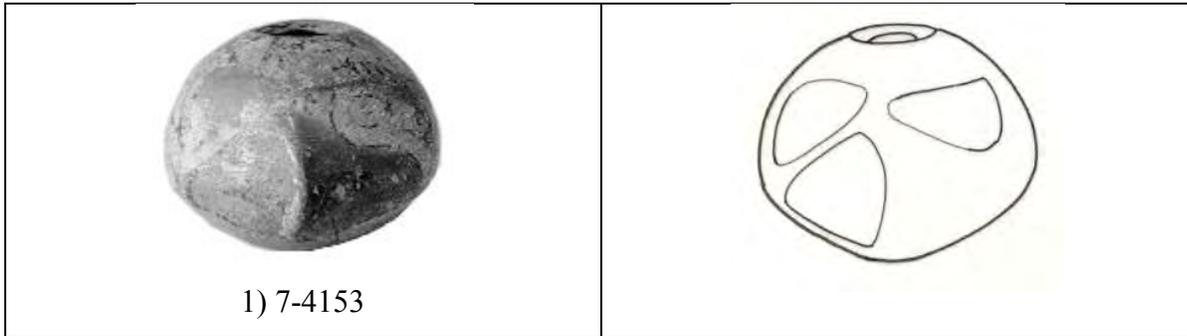
## Interpretación

Estos cajetes procedentes de tumbas se agruparon por su acabado mate y tipo de pintura. Los diseños son distintos, la pieza número 37 por ejemplo, muestra las líneas espirales, la sucesión de líneas y figuras geométricas. No se aprecian elementos de la escritura, sólo el 137 tiene un diseño zoomorfo que vemos en los códices, que son guacamayas de perfil. En general la repetición está presente, al igual que en la mayor parte de la colección. Las líneas espirales de la 346 dan la sensación de movimiento circular y podemos pensar que estas piezas fueron hechas para ser vistas desde arriba, ya que la mirada tiende a desplazarse del centro hacia afuera. No hay arriba y abajo, más que en la figura del ave. Hay ritmo, esto se refiere a la repetición de uno o más elementos en la composición de un diseño, con el fin de obtener cierta secuencia que puede llegar a ser predictiva. Una cualidad del ritmo en este grupo de vasijas, es que permite espacios entre cada elemento que lo conforma llamados intervalos, además existen otros elementos que determinan el ritmo como es la proporción, que es la relación entre el tamaño de los elementos que son constantes; el orden, que es la armonía que tienen los elementos y el movimiento, que es cuando existe alguna progresión entre los elementos. Es importante notar que el ritmo no solo está incorporado en el diseño, también se encuentra en la naturaleza, en la arquitectura, y sobre todo en la música (Kandinsky, 2005: 35-36).

## Mixteca Alta - Coixtlahuaca

### 3.2.15) Mixteca Alta, Coixtlahuaca - tecomate de cabeza de ave

1) 61, 7-4153, Coixtlahuaca, Oaxaca, temporada II, tumba 24, objeto 7.



#### Descripción e identificación

Se trata de un pequeño tecomate modelado como cabeza de águila, su pintura que casi se ha perdido, detalla los rasgos del águila. De nuevo estamos ante una figura de códice en tercera dimensión.

#### Interpretación

Ya hemos hablado mucho de las águilas como símbolos solares asociados a los guerreros y al poder. Por analogía con el vuelo del ave, representaba al sol en su cenit. Consideramos que su uso era ofrendar a los dioses y demostrar la calidad de guerrero y de noble insigne del personaje ahí enterrado. Así por ejemplo, existían en el Centro de México los recipientes de águila de piedra para recibir los corazones de los sacrificados a los dioses. Además, el águila también era también deidad de uno de los veinte meses del año mesoamericano (Aguilar-Moreno, 2008).

## Mixteca Alta - Golfo De México

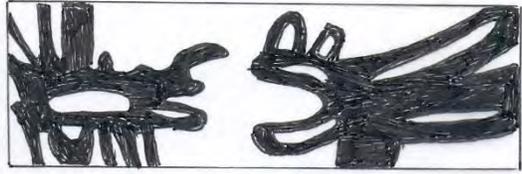
### 3.2.16) Mixteca Alta, Golfo De México - grandes vasos tipo códice

- 1) 110, 7-2448, desconocida.
- 2) 111, 7-2444, desconocida.
- 3) 112, 7-2443, desconocida.
- 4) 336, 7-2497, Zempoala, Veracruz. Golfo de México.
- 5) 337, 7-2496, Zempoala, Veracruz. Golfo de México.
- 6) 342, 7-2498, desconocida.

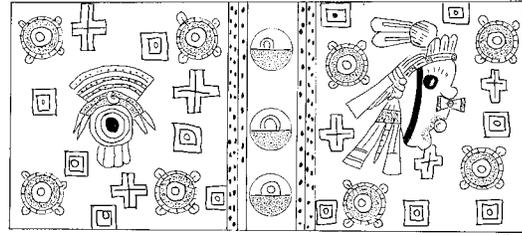




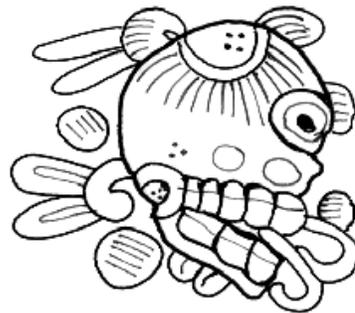
3) 112, 7-2443

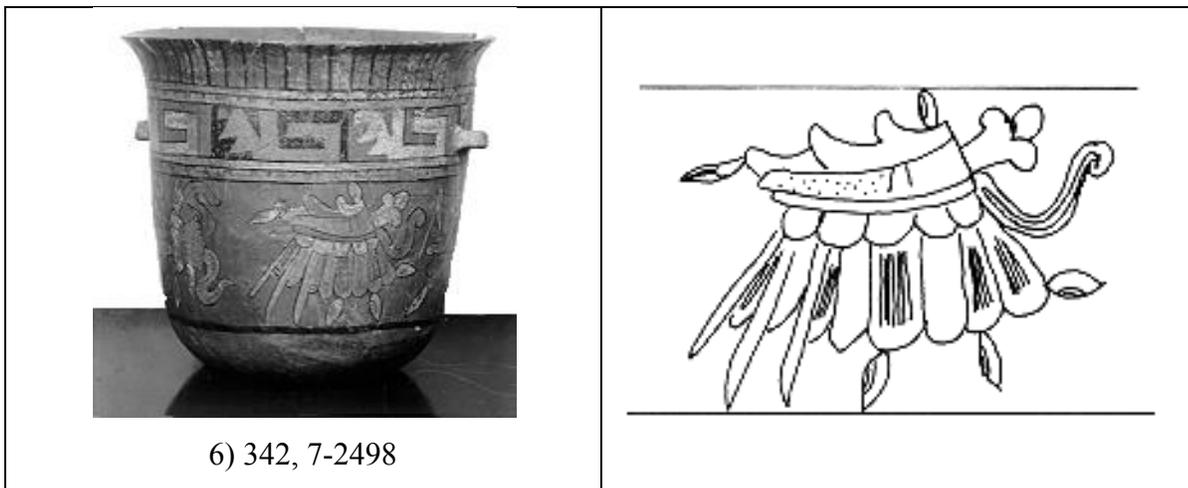


4) 336, 7-2497



5) 337, 7-2496





### Descripción e identificación

Estas formas de grandes vasos, al igual que los xantiles, son comunes en las culturas de Oaxaca y del Golfo de México. De hecho, las piezas números 336 y 342, provienen de la última época de Zempoala, Veracruz. En la primera tenemos ojos estelares, semejantes a los que vemos en el *Códice Mendocino*. En los números 336 y 337 podemos ver diseños antropomorfos de personajes y dioses. Los motivos de plumas, cráneos, cruces, cuentas, etcétera, no son desconocidos en la cerámica mixteca. La pieza 110, muestra diseños esgrafiados y pintados netamente de estilo mixteco de plumas, espirales y cabezas de serpientes. El vaso número 111, presenta diseños de huesos cruzados y plumas, muy similares a los de la cerámica Azteca y al señor del templo de la muerte en el *Códice Nuttall*, p.44. El vaso 342, muestra manojos de plumas, grecas escalonadas y plumas que bien podrían ser mixtecas o quizá mexicas, y el número 112, presenta en banda horizontal diseños negros de ganchos no identificados.

### Interpretación

Lo que une a estas vasijas son su forma, tamaño y acabados, no así sus diseños. La pieza 110 muestra una sucesión de mariposas-serpientes y rumbos del universo en cuadros alternados con las mismas dimensiones. Mientras que como diseño secundario en el borde presenta plumas. Los diseños tienen el mismo tamaño y realce visual por lo que calculamos que tienen una relación de interdependencia, es decir que el signo más específico se une a otro más general, de manera es que la serpiente-mariposa está bajo la cualidad mayor de rumbo del universo que sería el tema de este discurso y se complementa con las plumas lo que le da cualidad solar y precioso.

Los vasos 111, 112 y 337 nos hablan con sus cráneos, huesos y otros símbolos, de la muerte, son discursos funerarios. Mientras que la 336 muestra como diseño principal la noche y las estrellas (Torres, 2002: 142). Los personajes de perfil no los pudimos identificar en códices. Por su asociación con ojos estelares podría ser el señor de la noche y los puntos que los acompañan como diseños de tercer orden parecen ser la oscuridad del cielo nocturno.

**Mixteca - no especificado**

**3.2.17) Mixteca, no especificado - copas con plumas y grecas**

- 1) 296, 7-2456, desconocida.
- 2) 317, 7-2460, desconocida.



Descripción e identificación

Son dos copas, la 296, 7-2456 muestra las nubes y volutas muy comunes en la Mixteca. La número 317, 7-2460 grecas escalonadas. Sólo se parecen en sus formas y en sus acabados de superficie.

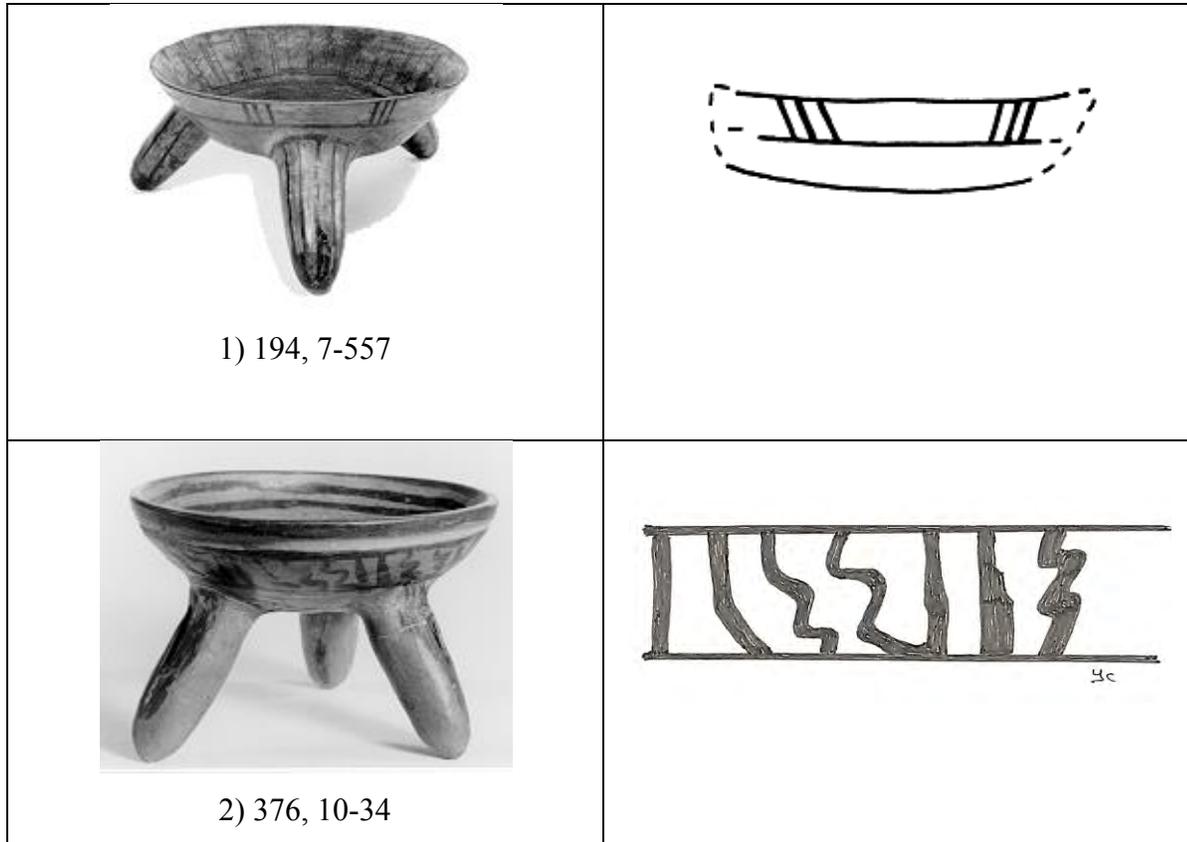
## Interpretación

El tema de la 296 son nubes en el borde y plumas como diseño secundario en la mitad del cuerpo y en el soporte. El primero hace referencia a los pueblos de las nubes y el segundo a su atributo de estar también en el cielo, agrega una cualidad a las nubes. Estos dos signos desde luego no son iguales, pero se complementan por analogía. Hablan de los pueblos mixtecos, en su origen mítico las nubes y el agua son un elemento importante, implícito en su nombre: ñu'u savi o pueblo de la lluvia. Para los mexicas eran habitantes de Mixtecapan, país de los mixtecos, o Mixtlán lugar de nubes. Los españoles, desde el siglo XVI llamaron a la región con esta designación nahua que es Mixteca (<http://www.cdi.gob.mx>).

En la segunda tenemos de nuevo grecas escalonadas que como hemos mencionado son el diseño más utilizado en el estilo mixteco y que es un símbolo de significado múltiple. La greca es parte fundamental del aparato simbólico de los pueblos mesoamericanos, más allá de una definición, podríamos hablar de conceptos asociados como el caracol cortado, el viento, la serpiente, etcétera. En Tula, ciudad de donde parten muchas tradiciones del Posclásico, el Coatepantli contiene tres frisos, el central muestra serpientes que devoran individuos semidescarnados, que representan el alma de los guerreros; los otros dos presentan grecas escalonadas, mientras que en su parte superior tiene grabados caracoles cortados transversalmente que están relacionados con Venus. Así reconocemos que el significado de este símbolo está asociado Ehécatl Quetzalcóatl, el viento, el segundo día de la veintena, símbolo del aliento de vida, el aire en movimiento, asociado con el caracol, la espiral y la greca escalonada (Tula, ciudad de Quetzalcóatl, <http://www.inah.gob.mx/boletin/3-turismo-cultural/2706>).

### 3.2.18) Mixteca, no especificado - cajetes con líneas y soportes de bala

- 1) 194, 7-557, Zoquiapan, Yólox, Oaxaca, tumba 2. La Chinantla.
- 2) 376, 10-34, desconocida.



#### Descripción e identificación

Se trata de dos platos de formas similares: son vasijas trípodes con soportes de bala característicos de la Mixteca Alta, con decoración firme geométrica en el exterior. El 194, 7-557, a pesar de proceder de la Chinantla, presenta en el interior plumas naranja propias de los Valles Centrales y ninguna de las otras características chinantecas; sin embargo, por su acabado de superficie, su forma y decoración exterior se incluyeron en la Mixteca Alta.

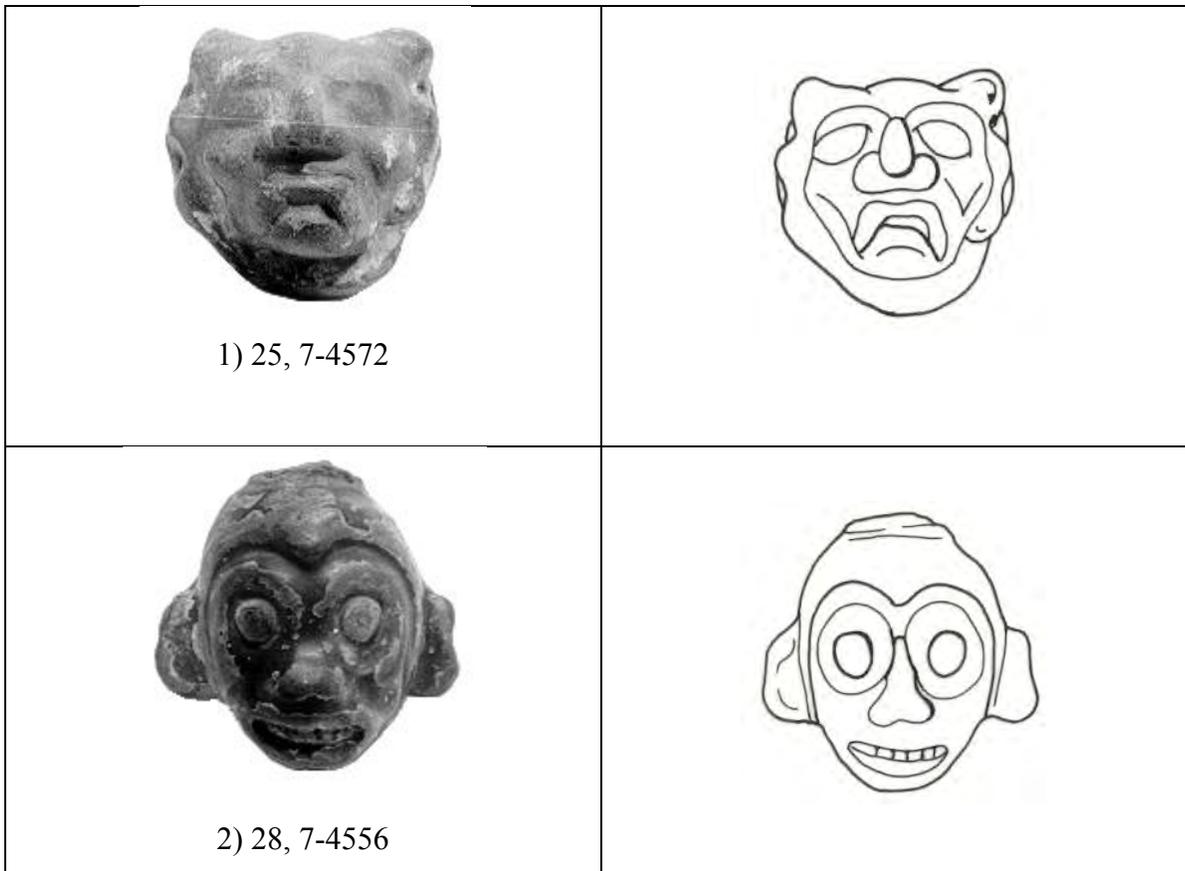
#### Interpretación

En estos dos platos sobresalen los diseños principales de líneas y los soportes en forma de bala. Las líneas dan la sensación de mucha energía y dinamismo. Su presencia crea tensión y afecta visualmente la forma

de la pieza. Estas líneas proporcionan armonía a las vasijas, ayudan a organizar los espacios, pueden dirigir el ojo en cuanto a la organización de la disposición, creando ritmo y movimiento.

### 3.2.19) Mixteca, no especificado - cabezas zoomorfas con pintura laca

- 1) 25, 7-4572, desconocida.
- 2) 28, 7-4556, desconocida.



#### Descripción e identificación

Se trata de dos cabezas, una modelada de mono y otra de hombre-murciélago de molde. Ambas muestran restos de base blanca y algunos fragmentos de pintura laca. El murciélago es un ser que despedaza, desgarrar y arranca cabezas de acuerdo con la interpretación de Seler al *Códice Borgia*. En el *Códice Vaticano B* está representado con cabezas en las manos, mientras que los códices mayas lo muestran sosteniendo en una mano el cuchillo de los sacrificios, mientras que en la otra sostiene a la víctima. En tanto, el mono aparece como signo calendárico en varias páginas del *Códice Borgia* y en la p.13 acompaña al señor 5 Flor.

## Interpretación

Estas piezas no están completas, son dos cabezas de animales. La primera, es un murciélago con rasgos humanos y la otra es un mono. El culto al murciélago comenzó hacia 500 a.C. en Mesoamérica, hay numerosas representaciones de estos en piedra, urnas de cerámica, pinturas y códices. Asimismo, en Oaxaca el murciélago se asociaba con la oscuridad, la tierra, la muerte y con ritos de decapitación, dio nombre a varias poblaciones y periodos calendáricos. Es bigidiri zinia, mariposa de carne en zapoteco y ticuchi léhle, mixteco, etc. De acuerdo al mito, el murciélago nace del semen y la sangre derramados por Quetzalcóatl en uno de sus autosacrificios. Es enviado entonces a que muerda el órgano genital de la diosa Xochiquétzal, lo entrega a los dioses, quienes lo lavan y de esa agua nacen flores olorosas (Graulich, 1986: 28-29). Luego lo llevan al inframundo y ahí el señor de los muertos, lo vuelve a lavar y de esa agua nace el cempoalxóchitl, flor de los muertos. Entre los zapotecos, el dios murciélago estaba relacionado con la fertilidad y con el dios del maíz. Pero en el Posclásico, por ser un animal oscuro y nocturno se le relacionaba con la noche y la muerte (Muñoz, 2010).

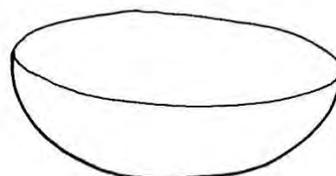
El mono por su parte, era el onceavo de la veintena, símbolo de la música y de la alegría. En la leyenda de los soles se cuenta que la humanidad, fabricada de madera de colorín por los dioses, fue transformada en monos. Solo cuando las personas fueron hechas de maíz surgió el ser humano como lo conocemos. Algunos monos decidieron seguir viviendo en los árboles y vivir de sus frutos y otros prefirieron cultivar sus alimentos y en este caso del maíz como el principal de ellos. Estos animales eran muy importantes en la mitología mesoamericana y usualmente se les representaba de manera sencilla. En el calendario azteca, el signo del mono, también llamado Ozomatli, era gobernado por Xochipilli-Macuilxóchitl, dios de la música, la danza y los festivales. Estas piezas muestran un nuevo sentido de la observación en sus superficies convexas y detalles naturalistas. Por otro lado, se encontraron vasijas con soportes de cabeza de mono en Monte Albán en el relleno de la fachada de la tumba 13 (Zanabria, 1997: 135-136).

**3.2.20) Mixteca, no especificado - cajetes beige gruesos con figuras geométricas y zoomorfas**

- 1) 155, 7-971, La Mixteca, Oaxaca.
- 2) 157, 7-963, La Mixteca, Oaxaca.
- 3) 161, 7-897, La Mixteca, Oaxaca.
- 4) 165, 7-859, desconocida.
- 5) 167, 7-838, La Mixteca, Oaxaca.
- 6) 371, 7-895, desconocida.



1) 155, 7-971



2) 157, 7-963





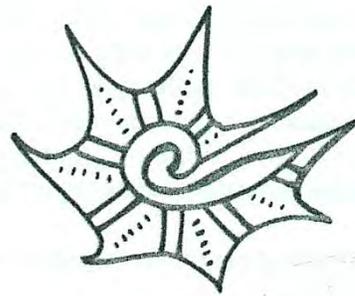
3) 161, 7-897



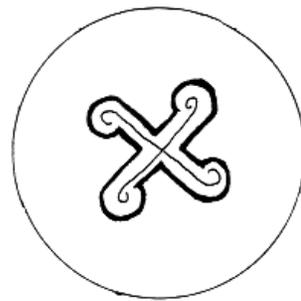
4) 165, 7-859



5) 167, 7-838



6) 371, 7-895



## Descripción e identificación

En este caso son un grupo de cajetes y un solo plato de cerámica muy gruesa con acabado de superficie terso en color beige, cuya sencilla decoración consiste en bandas rojas o cafés en el borde y algún diseño único y principal en el fondo, como: cruces, aves o caracoles en rojo. No tenemos procedencia exacta de ninguna, pero es obvia la estrecha relación existente entre ellas.

Además de que en la cerámica policroma mixteca no es común observar figuras de un sólo color diseñadas esquemáticamente con líneas, como se observa en este grupo. Los diseños parecen más de tradición Mexica o Cholula; por ejemplo, la pieza 167 muestra en el fondo un caracol similar al motivo realista de la cerámica Cholula III que se observa en el estudio de Florencia Müller sobre la alfarería cholulteca (Müller, 1978: 187, lám. 37, col. 3, y p.196, lám. 43-E). Sin embargo, ni las formas de las vasijas, ni los diseños acompañantes corresponden a las descritas por Noguera (1954) y Müller (1978) como Cholula. En las piezas 155 y 165 observamos aves esquematizadas semejantes a las aves de sellos de la ciudad de México (Enciso, 1953: 96-100). Los demás diseños son geométricos bastante sencillos de cruces. Sería muy difícil concluir su procedencia, pero pertenecen a la Colección Mixteca del MNA.

## Interpretación

Los diseños esquemáticos de este grupo, son únicos en toda la colección, pues en general se privilegian diseños complejos delineados en negro. Aquí los elementos principales se encuentran en el fondo de las vasijas sin sobreposiciones, mientras que los secundarios son sencillas líneas paralelas en los bordes interiores. Podemos apreciar que hay sincronización en un espacio sin tiempo. Son signos inconmensurables, de difícil traducción al lenguaje natural. Son abstracciones de cosas que no pertenecen al mundo real, sino al mítico.

Es necesario aclarar que no se parecen a ningún otro grupo de vasijas mixtecas aunque los temas son los recurrentes: los rumbos del universo, el caracol marino cortado, las aves. En ellas podemos ver esquematización, que es un proceso de depuración en el que se reducen los factores visuales múltiples hasta los rasgos esenciales y más específicos de lo representado. En este caso, la forma final obedece a las necesidades de la comunicación figurativa. La ulterior eliminación de detalles, la abstracción pura o

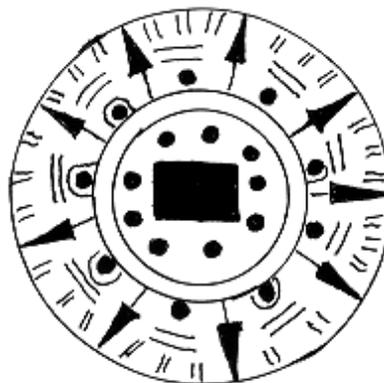
reducción de la declaración visual a los elementos básicos que guardan conexión con la información representacional extraída de la experiencia del entorno (Dondis, 1992: 87-88). Unas pocas líneas sencillas para definir un contenido extenso transmite al espectador el sentido, la base conceptual del mito que asocia en el ejemplo de las aves a los ciclos solares; el caracol, al viento, la tierra y las cruces al universo.

### 3.2.21) Mixteca, no especificado - disco y miscelánea con grecas

- 1) 276, 7-2316, disco, desconocida.
- 2) 304, 7-2382, orejera, desconocida.
- 3) 305, 7-2385, malacate, desconocida.
- 4) 372, 7-3427, orejera, desconocida.

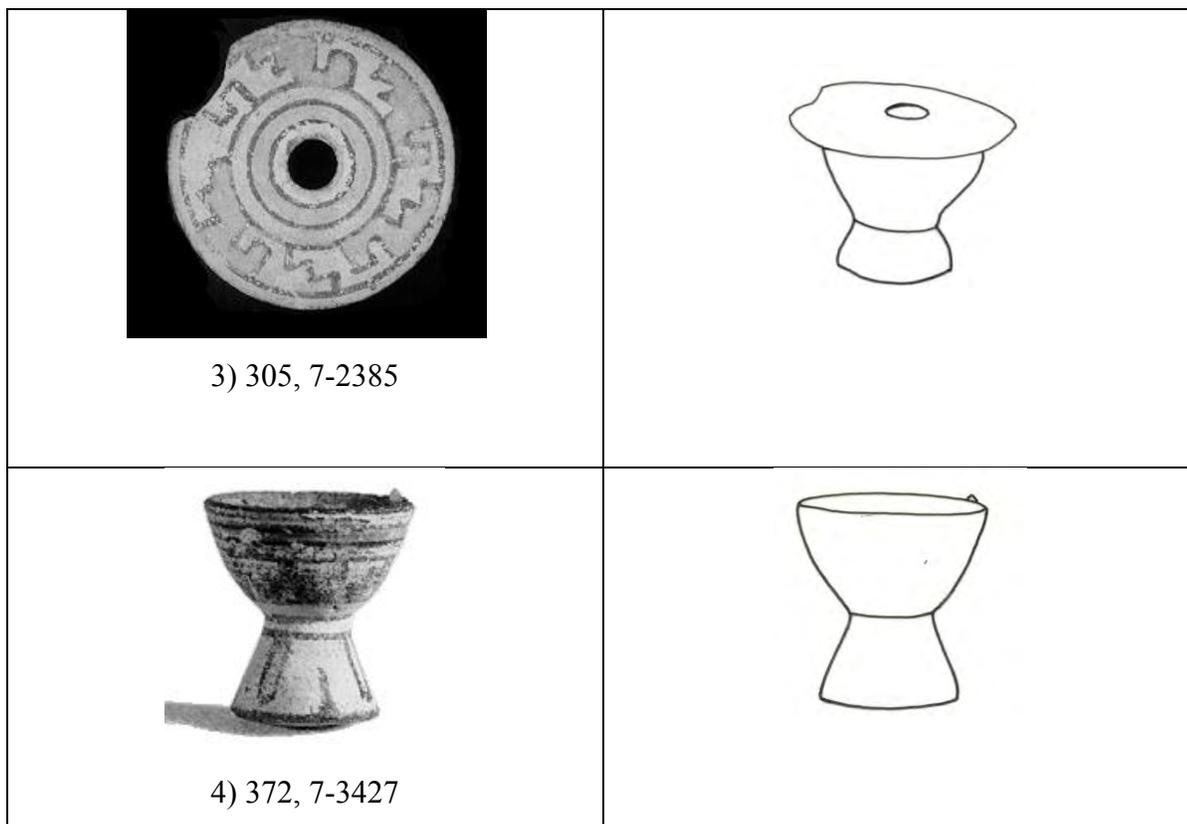


1) 276, 7-2316



2) 304, 7-2382





### Descripción e identificación

Se trata de dos orejeras, un malacate y un disco con decoraciones de grecas sobre blanco —en el caso de las orejeras y el malacate—, y diseños solares en el disco. Se observa un disco similar en el piso en la p.40 y en la mano de un personaje en la p.39 del *Códice Fejérváry-Meyer*. Los diseños se identifican en los diversos discos solares de los *Códices Borgia*, p.23; *Selden*, p.1; *Vaticano B*, p.182; *Nuttall*, p.76; *Vindobonensis*, p.23; *Fejérváry-Meyer*, p.1, etcétera. Estos diseños están delineados en negro y su pintura es mate. Se desconoce su procedencia.

### Interpretación

Estas pequeñas piezas de arcilla tienen en común el no ser vasijas. El primero es un disco con rayos alrededor que representa al sol, arquetipo o representación y estructura universal denominada en casi todos los pueblos. Es el tiempo materializado, también es arriba, el cielo, con todo lo que ahí habita. El círculo es una forma perfecta, evoca infinitud y estabilidad. Ante él el observador se encuentra con la línea perpetua y sin fin, —que no tiene comienzo ni fin—, y gira en torno a un punto invisible, pero preciso (Dondis, 1992: 58). Es probablemente uno de los signos más importantes dentro de la expresión

prehispánica. Es en sí la evocación del sol, la luna, las estrellas y su trayecto; es la sugerencia del curso del tiempo y de los ciclos de vida (Frutiger, 1981: 32).

Las otras son orejeras y un malacate. Pequeñas piezas con grecas escalonadas pintadas. Esto nos habla de la greca como un elemento que va desde elementos arquitectónicos mayores como en Mitla, hasta estas miniaturas. La greca domina los espacios de Oaxaca, estableciendo un diálogo entre lo artístico y lo social, lo colectivo. Es una demostración de poder y quizás por eso aparece en los ornamentos personales como una declaración de clase social. Es además un símbolo que estructuralmente asciende y desciende una y otra vez, como los ciclos del tiempo.

### 3.2.22) Mixteca, no especificado - cajete naranja con diseños geométricos

1) 44, 7-4430, desconocida.



#### Descripción e identificación

Esta pieza muestra diseños geométricos muy característicos, de líneas rectas y curvas. Desafortunadamente sólo tenemos una pieza de procedencia desconocida, pero es importante señalar que en la ceramoteca del MNA existían diversos fragmentos con decoración parecida. Por otro lado, notamos que no encontramos publicaciones sobre este tipo de decoración, pero suponemos que se trata de ojos estelares.

## Interpretación

El diseño principal son círculos con una especie de ceja arriba y abajo. Inferimos que son los ojos estelares que miran desde el cielo, aunque el color es naranja, lo que nos hablaría del cielo diurno y de algún fenómeno celeste del día, quizás el ocaso o el amanecer con el firmamento naranja y astros aun brillando y en segundo plano el primer sol de la mañana. No es la primera vez que se retrata el cielo diurno, lo podemos ver por ejemplo en las batallas de los murales de Bonampak y en otras representaciones; sin embargo, esta expresión es diferente, pero no es única, existen en las bodegas muchos fragmentos de cerámica con esta representación.

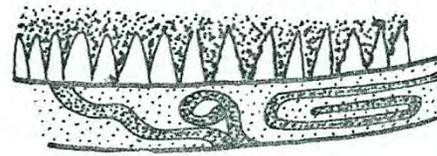
### 3.2.23) Mixteca, no especificado - vasijas con triángulos en el borde

1) 42, 7-4436, desconocida.

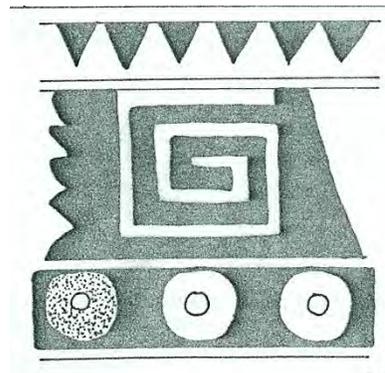
2) 175, 7-690, desconocida.



1) 42, 7-4436



2) 175, 7-690



## Descripción e identificación

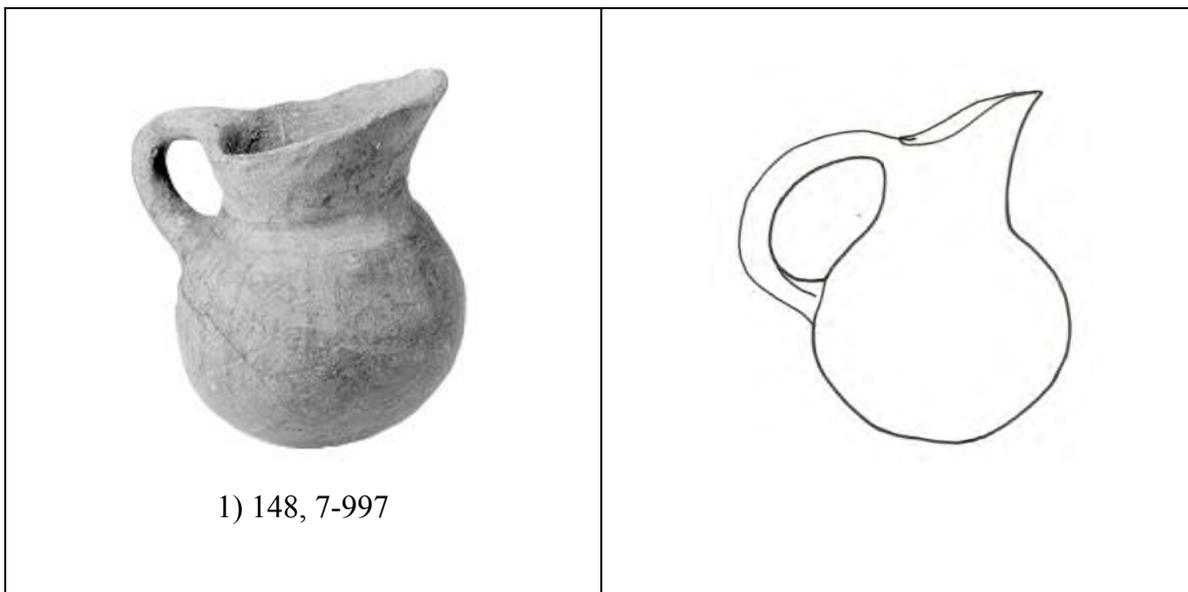
Se trata de dos vasijas: un vaso y un cajete, de procedencia desconocida, con grecas en el cuerpo y triángulos en el borde. El vaso presenta la forma y los soportes característicos de la Mixteca y decoración con grandes grecas y cuentas.

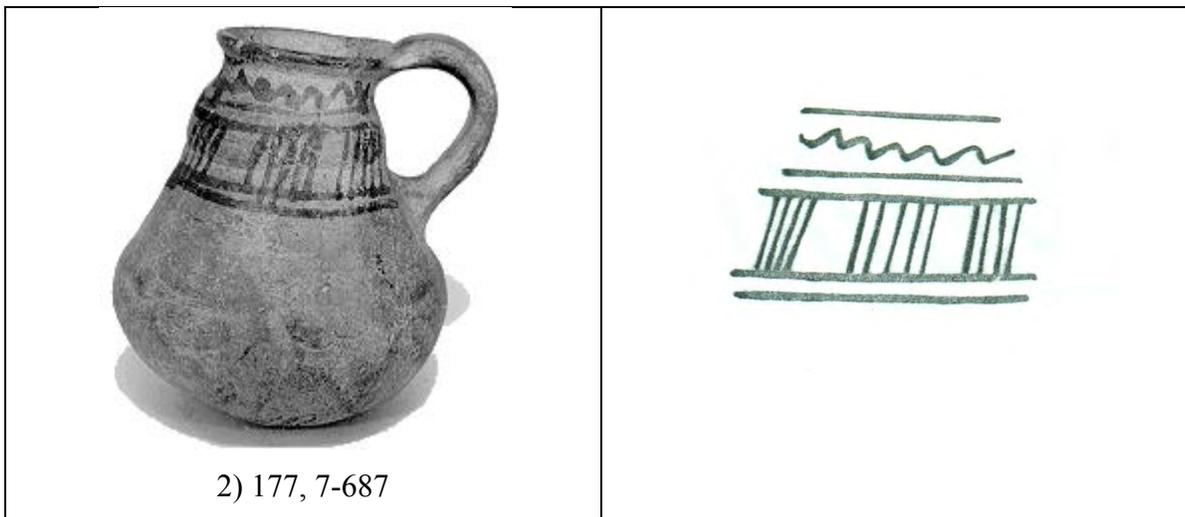
## Interpretación

Estas vasijas se agruparon por su acabado de superficie, colores y por los triángulos en el borde que acompañan al diseño principal que es una greca escalonada grande que abarca la mayor parte del cuerpo. Como dijimos anteriormente, la greca es un motivo artístico que por su misma naturaleza tiene un alto valor estético y simbólico. Como se ha mencionado con anterioridad, las grecas que son subtextos, capas de la misma historia que en esta ocasión se presentan como tema principal en vasijas de estilo mixteco.

### 3.2.24) Mixteca, no especificado - jarras con diseños geométricos mate

- 1) 148, 7-997, La Mixteca.
- 2) 177, 7-687, desconocida.





### Descripción e identificación

Son dos pequeñas jarras de manufactura muy burda y con pintura mate. Una con vertedera y otra con boca redonda. No se parecen en forma, pero sí en su acabado, tipo de pintura y diseños.

### Interpretación

Estas dos pequeñas jarras muestran una manufactura modelada pobre en comparación con el resto de la colección. Tienen sencilla decoración geométrica de líneas verticales, horizontales y quebradas. No parecen tener un tema en particular, es probable que lo especial en ellas fuera el uso, pero no tenemos su procedencia.

**3.2.25) Mixteca, no especificado - ollas miscelánea con decoración varia**

- 1) 4, 7-4675, desconocida.
- 2) 154, 7-988, desconocida.
- 3) 246, 7-296, Zimatlán, Oaxaca, objeto 62. Valles Centrales.
- 4) 51, 7-4327, desconocida.

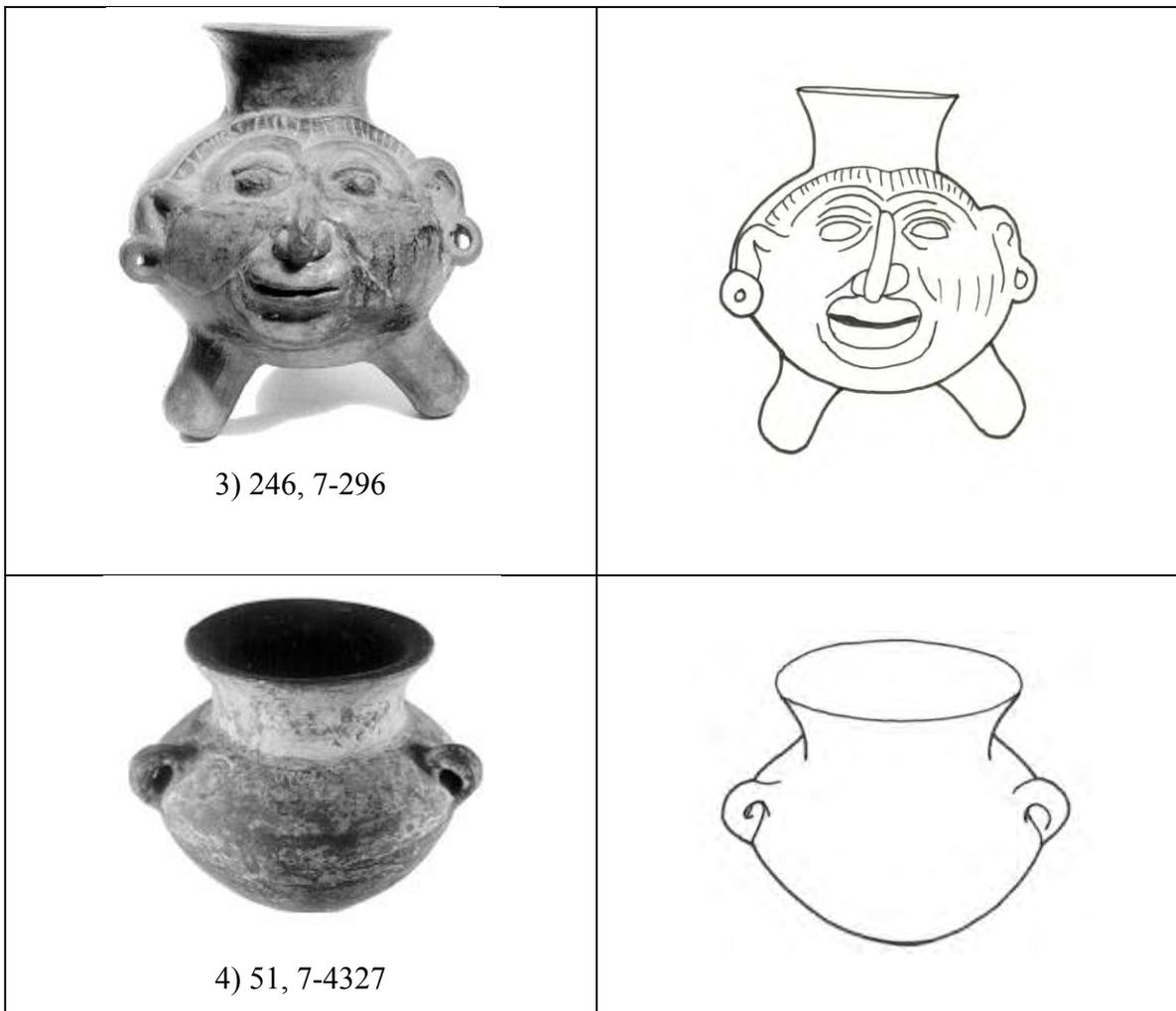


1) 4, 7-4675



2) 154, 7-988





### Descripción e identificación

Estas tres ollas no comparten parecido en decoración pintada, sino en su forma. Tienen soportes cilíndricos cuerpo curvo convergente y cuello recto divergente. Tres de ellas tienen soportes de bala. Pero no se parecen en acabado de superficie, ni en decoración. La número 4, 7-4675 tiene diseños geométricos y cuentas en pintura firme; la 154, 7-988 muestra un moño modelado y pintura mate de tradición azteca. Mientras que la 246, 7-296 de los Valles Centrales presenta modelado, inciso, y pintado firme un rostro humano y la 51 que ha perdido todos sus diseños pintados.

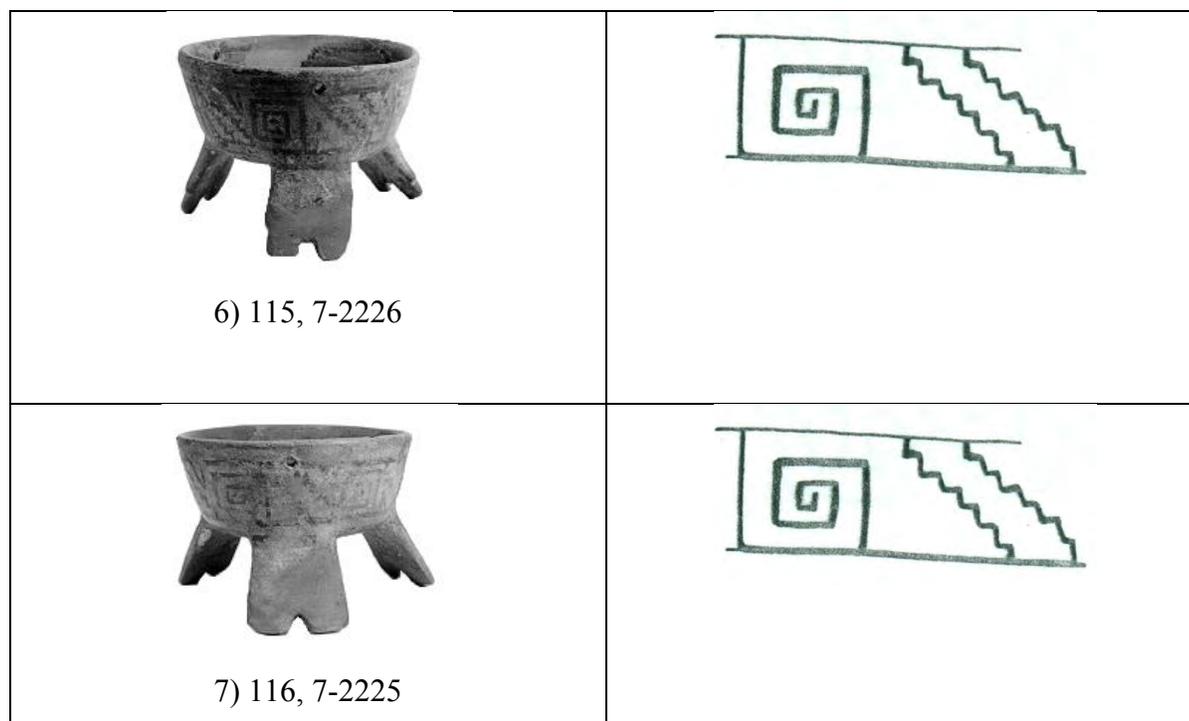
### Interpretación

La número 4 muestra cuentas como tema, acompañadas por plumas. En este caso el discurso alude a lo valioso sintetizado a través de dos objetos que se consideraban preciosos. Mientras que la número 54 es

una olla pequeña tiene como tema una especie de lazo al pastillaje que no sabemos qué representa con restos de pintura de colores en la superficie. En todo caso el tema es ese lazo. La función de la vasija se evidencia en las perforaciones que muestra en el cuello, es de las pocas piezas que son para colgar. La 246 es de la única vasija efigie de esta colección. Muestra un rostro humano naturalista, no es el modelo idealizado de los dioses que tenemos en los códices y otras representaciones. Aunque muestra pintura facial de rayas verticales, no encontramos ningún rasgo que lo identificara como algún personaje en particular. Y finalmente la número 51 cuyo tema no se conoce pues ha perdido toda su pintura. Sólo queda la base blanca y algunos vestigios de colores en su superficie.

### 3.2.26) Mixteca, no especificado - pequeños cajetes trípodas con grecas

- 1) 115, 7-2226, desconocida.
- 2) 116, 7-2225, desconocida.



#### Descripción e identificación

Se trata de dos pequeños cajetes trípodas con soportes de tipo cola de golondrina, que son semejantes a la cerámica azteca. Cuentan también con tres perforaciones, lo que sugiere que pudieron ser piezas para colgar.

## Interpretación

Como tema principal y único son las grecas escalonadas que hemos venido mencionando, son frecuentemente representadas en cerámica, escultura y códices. Beyer (1965) ha revisado numerosos trabajos y también ha elaborado también su propia interpretación. Nos dice que para Greg, la greca escalonada es un símbolo de agua; para Parry y Holmes es símbolo del viento. En cambio Strebel y Preuss ven en ella el corte de un caracol marino y que por lo tanto es el seno de la tierra. Lo que sabemos es que la greca escalonada tiene carácter simbólico, una significación general de la belleza, alegría, abundancia, etc. Zelia Nuttall ahonda más en la forma y significado de la greca. Indica que las hay con gancho redondo o rectangular. A las de gancho redondo las asocia con lo de arriba, el cielo, el agua y el aire, y a las de gancho rectangular como las que vemos en estas vasijas, con lo de abajo, la tierra, la noche y la obscuridad (Vega, 1984: 155-156). Nosotros conceptuamos que su significado es, como todo símbolo, ambiguo y que es uno de los más poderosos en Mesoamérica. Son una demostración de identidad y es el más repetido de los signos a lo largo de 30 siglos, por lo que la greca escalonada no es un indicador cronológico, pero sí cultural mesoamericano. Más las formas de las vasijas que por sus características, podemos decir que son rituales y no domésticas.

### 3.2.27) Mixteca, no especificado - vasijas con diseños vegetales

- 1) 164, 7-863, desconocida.
- 2) 319, 7-2426, desconocida.





### Descripción e identificación

Se trata de dos piezas, un vaso con soporte anular y un plato que tienen como característica diseños de plantas sobre una banda horizontal. Además de que el grosor y el acabado de ambas son similares. No hemos encontrado otras parecidas, tampoco en los códices hemos encontrado este tipo de representación vegetal.

### Interpretación

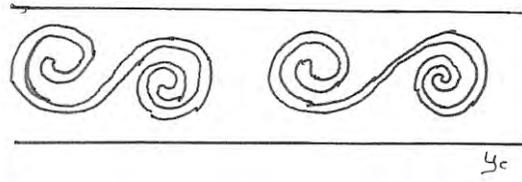
Es de llamar la atención el diseño de vegetales naturalista que tienen estas piezas como tema principal. Está la planta en sí como concepto, pero también está como referencia que es un elemento que se encuentra en la tierra, que además tiene otros atributos, como que puede ser alimento. Así, por analogía cuyo fundamento esencial es la comparación, como un instrumento que viene utilizándose desde tiempos remotos, podríamos entender la planta como sembrar y como mantenimiento. Por otro lado, como diseño son de las pocas que imitan una planta verdadera, por lo que vemos una gran fluidez, como si se trata de plantas que se encuentran bajo el efecto del viento o bajo el agua, de manera es que atrapan la vista hacia ellas, más que sobre la forma de la pieza.

### **3.2.28) Mixteca, no especificado - cajetes miscelánea con diseños geométricos**

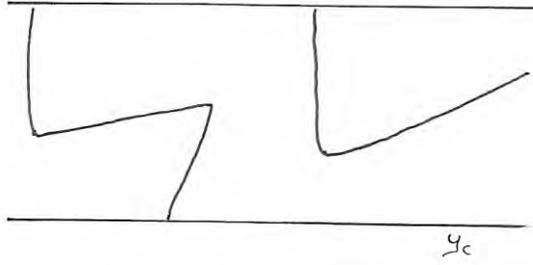
- 1) 64, 7-4097, desconocida.
- 2) 130, 7-1597, desconocida.
- 3) 136, 7-1062, desconocida.
- 4) 36, 7-4533, Zaachila.
- 5) 46, 7-4428, desconocida



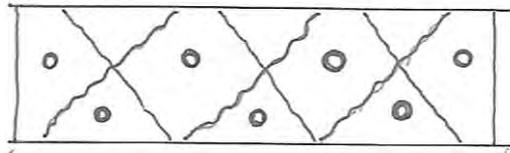
1) 64, 7-4097



2) 130, 7-1597



3) 136, 7-1062



4) 36, 7-4533





### Descripción e identificación

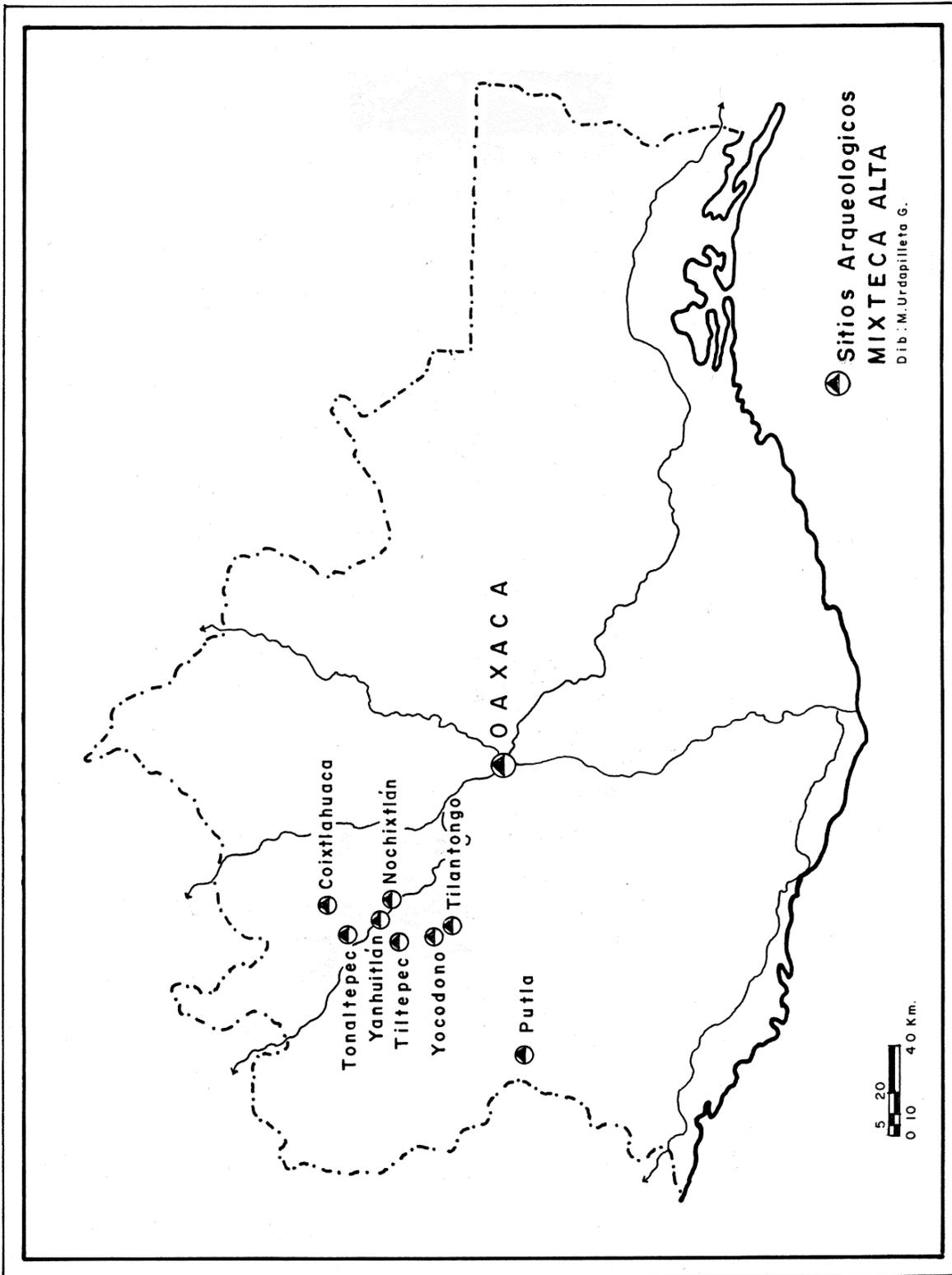
Son cuatro cajetes con decoración distinta a las demás vasijas de la colección. El primero, el número 64, 7-4097, está erosionado, pero alcanzamos a observar algunas espirales blancas. El segundo, número 130, 7-1597, es un cajete con grandes diseños geométricos sobre blanco que no se parecen a ningún otro de la colección, más que en su forma y acabado. La tercera, pieza 136, 7-1062, es un cajete con soportes del tipo de los Valles Centrales, pero con pintura mate semejante a la de la Chinantla y decoración de textura rugosa, piel de reptil o de la tierra como vemos en los campos de la lám. 53 del *Códice Borgia*. La 36 tiene líneas onduladas sobre una banda de líneas horizontales y la 46 con diseños geométricos esgrafiados sobre la pintura.

### Interpretación

En la número 64 tenemos espirales como signo principal. Estos se asocian a las constelaciones estelares y al agua. Las sensaciones de ésta no son más que diversas maneras de fluir internamente los movimientos del agua primordial que da la vida. Así, el hombre, en su inquietud por comprender los fenómenos naturales, en su afán por comprender la naturaleza, ha ido descubriendo muchas maneras de asociar los elementos de su entorno. En el segundo número 130, vemos como tema, grandes bandas quebradas. Es un diseño único, que no se repite en toda la colección. De aspecto nítido y solitario, nos da la sensación de movimiento. Las líneas quebradas están construidas por ángulos que son la acción de dos fuerzas que chocan y que le dan fuerza al diseño (Kandinsky, 2005: 60)

La analogía emerge cuando el ser humano empieza a relacionar las cosas sobre la base de las características semejantes que poseen. Así la pieza 136 que tiene diseño de piel de reptil no habla de la

tierra y de sus conceptos asociados. Mientras que los números 36 y 46 parecen ser simplemente diseños geométricos que en la estética mesoamericana pensamos que en parte se definía lo bello por la repetición que produce armonía, pues así lo vemos en esta colección y en la arquitectura. Además, ciertamente el ritmo está determinado por un movimiento creado por el maestro pintor mediante la combinación de líneas, color y valor.



Mapa 3.- Mixteca Alta. Fuente: elaboración propia.

### 3.3) Estilos La Cañada, el Istmo, La Chinantla y Centro de México

#### La Cañada

La Cañada de Cuicatlán es una región de múltiples contrastes, dentro del contexto oaxaqueño, tiene una accidentada orografía, es una zona pequeña con clima semidesértico, pero que cuenta desde la época prehispánica con diversos grupos culturales como cuicatecos, mazatecos, ixcatecos y nahuas (Spencer y Redmond, 1997). Actualmente la forman los distritos de Cuicatlán y Teotitlán, es la zona del estado más cercana al Golfo de México, por lo que cuenta con diversas influencias, además de ser paso de los mexicas hacia el Istmo de Tehuantepec.

#### 3.3.1) La Cañada - ollas con rostros geométricos

- 1) 86, 7-2535, Cuicatlán, Oaxaca, objeto 29.
- 2) 105, 7-2485, desconocida.
- 3) 131, 7-1527, Cuicatlán, Oaxaca.
- 4) 178, 7-678, Yanhuítlán, Oaxaca.
- 5) 266, 7-2495, desconocida.
- 6) 54, 7-4307, desconocida.



1) 86, 7-2535

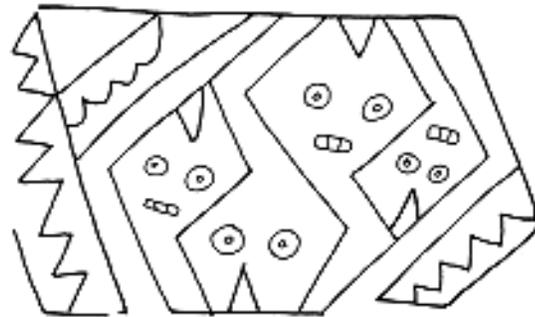




2) 105, 7-2485

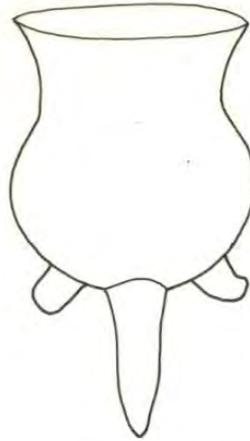


3) 131, 7-1527

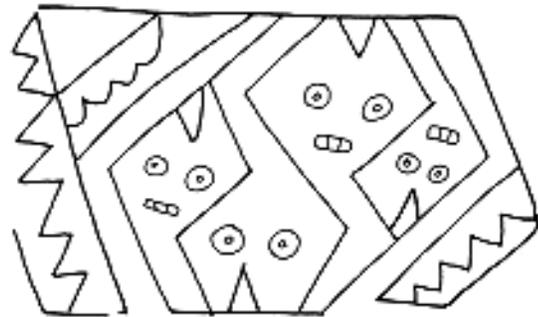




4) 178, 7-678



5) 266, 7-2495





### Descripción e identificación

Grupo integrado por seis vasijas. La característica que las distingue es el diseño llamado rostros “peruanos” por su similitud con ciertos diseños en textiles peruanos<sup>8</sup> descritos por Eduard Seler y comentados por Alfonso Caso (1969: 469), como cerámica estilo positivo-negativo y típicamente mixteca. Estas vasijas de distintas formas, —pero con predominación de ollas trípodes—, muestran pintura firme con rostros antropomorfos geométricos con ojos redondos y dientes; los cuales son asociados con la serpiente de fuego Xiuhcóatl, sin la nariz torcida, como aparecen en el *Códice Laud* 17(8).

Las figuras de la pieza 105 son distintas pues unas parecen ser soles y otras estrellas (Vega, 1975: 94-95). Es posible que estas estrellas se puedan referir a Mixcóatl, deidad de la Vía Láctea (González Torres, 1991: 119). Por otro parte, existen diseños muy similares en el *Códice Borgia* p.34 que girasoles en el *Códice Borbónico* p.20, 16, etcétera.

El investigador Agustín Delgado fue enviado en julio de 1960 a explorar Cerro Guacamaya, en la Chinantla, donde se encontraron tumbas pintadas sobre estuco con grecas escalonadas y figuras zoomorfas que además presentaban nichos en los muros en donde se encontraron vasijas. Es importante

<sup>8</sup> Sabemos que existía una ruta comercial prehispánica costera y de cabotaje, que iba de Oaxaca a Huanchaco y Chincha (Melgar, 2009: 7-9).

hacer notar que las decoraciones pintadas de los muros ostentan figuras antropomorfas estilizadas, de rostros geométricos con dientes, muy parecidas a los diseños de este grupo (Delgado, 1966).

## Interpretación

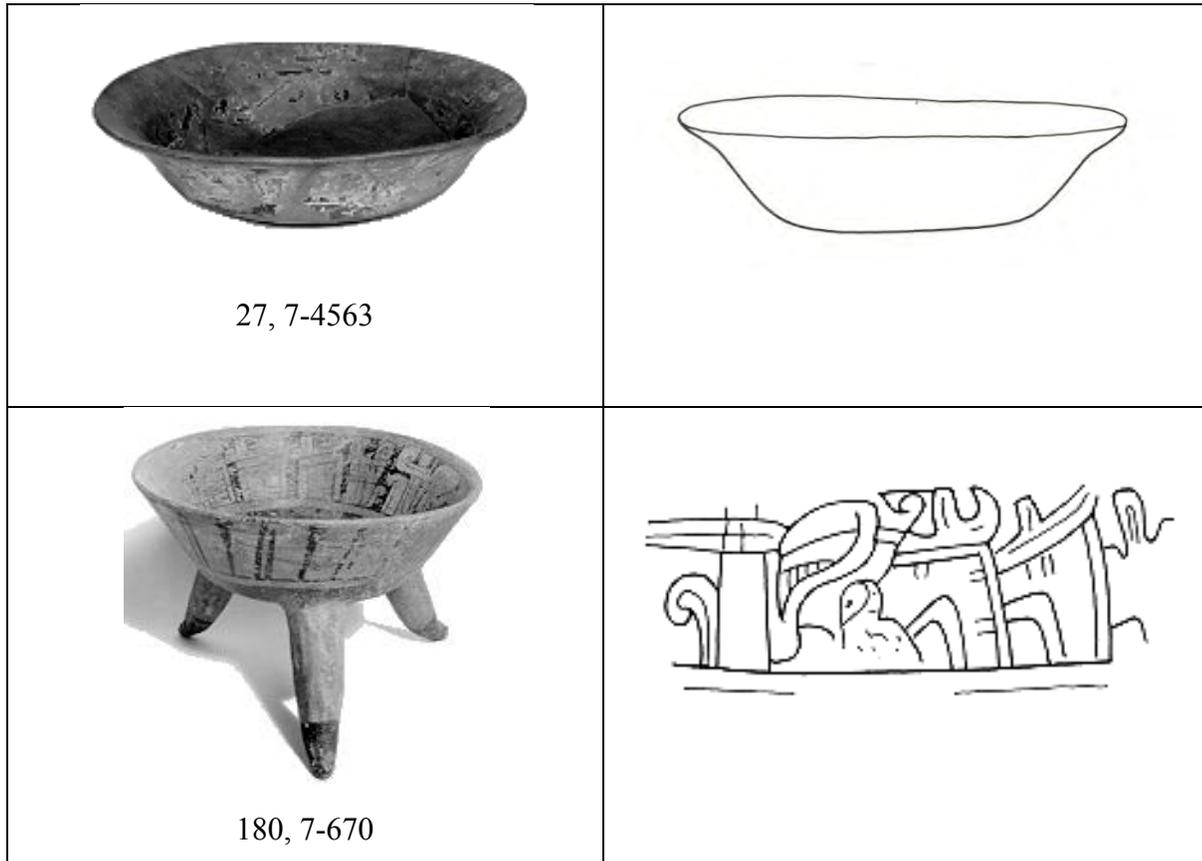
Aunque no lo podemos asegurar, podríamos pensar que hay una influencia peruana en estas vasijas, sobre todo si recordamos que la orfebrería llegó a Oaxaca por el Pacífico desde Ecuador y Perú. Hay algunos rostros semejantes con dientes de felino en la orfebrería Chavín que son deidades solares y otros más parecidos en los textiles como algunos de la colección de la Fundación Museo Amano de Perú, sobre todo los textiles de la cultura Chimú (1000 d.C.) desarrollada en la costa de Perú y que corresponde al Posclásico temprano de Mesoamérica. Estos pueblos hacían culto a la luna, al sol y tenían una orfebrería muy desarrollada (Valcárcel: 1985).

El tema es celeste, el estilo de la Cañada y la organización del discurso son seres estelares en cuerpo, complementados por serpientes de fuego. En Mesoamérica, los soles también tienen rostros como podemos ver en la piedra del sol mexicana que también es del Posclásico. Los fenómenos astronómicos conocidos y registrados por los pueblos antiguos pasan a formar parte de su cosmovisión y de su mitología. Así, estos conocimientos sobre dos movimientos aparentes del Sol, de este a oeste y el que efectúa de sur a norte en una época del año y de norte a sur en la parte restante permitieron a los pueblos mesoamericano conocer el orden del universo. Este conocimiento pasó a formar parte importante de su cosmovisión y por lo tanto de su religión, mitos y sistema calendárico (Vega, 1985: 162). Por sus colores alternados, podríamos pensar fenómenos diurnos y nocturnos, pero quizás se trata de representaciones de eclipses. Otra posibilidad mencionada por algunos especialistas es los rostros felinos. Nosotros nos inclinamos por la versión celeste, pues las dos bandas cruzadas, el signo secundario nos remite al cielo (Torres, 1999).

La serpiente de fuego que aparece en dos de las vasijas y que se reconoce por su cuerpo en ángulos, corresponde a Yahui o en náhuatl Xiuhcōatl. Se cree que hay un vínculo cercano entre la serpiente de fuego y el concepto de nagual ampliamente distribuido en varias partes de Mesoamérica, que asocian a la serpiente de fuego con los gobernantes (Hermann, 2009: 65). También la serpiente de fuego entre los mexicanos era el arma con la cual Huitzilopochtli mató a sus 400 hermanos y a la luna Coyolxauhqui. Finalmente, se puede ver en la Piedra del Sol, cuyos cuerpos son el firmamento y están formados por los años.

### 3.3.2) La Cañada - cajetes con serpientes de fuego

- 1) 27, 7-4563 Zaachila, Oaxaca, tumba 3, objeto 30.
- 2) 180, 7-y por ca670 Cuicatlán, Oaxaca.



#### Descripción e identificación

Grupo conformado por dos ejemplares, se encuentra estrechamente relacionado con el anterior. En estas dos piezas se presenta como decoración principal la serpiente de fuego o Xiuhcōatl como las podemos encontrar en la p.46 y p.37 del *Códice Borgia*. Otro reptil semejante se observa como Cipactli en el mismo códice, p.34; en el *Códice Laud*, p.17 (8), 41(30), y como reptil sobre un cerro en la p.79 del *Códice Nuttall*, entre otros.

## Interpretación

El tema de estas piezas son las serpientes Xiuhcōatl o Yahui. Aunque son seres fantásticos, por analogía identificamos que se trata de serpientes pues podemos relacionar su cuerpo y cabeza con otras similares. Así, por características generales son reptiles y por rasgos iconográficos particulares son de fuego. En los códices mixtecos se les representa como un reptil con elementos que identifican a otros seres de la naturaleza como una cabeza de serpiente con las fauces abiertas de modo similar al “monstruo de la tierra”. El cuerpo de este animal fantástico es alargado y se le reconoce porque se compone por cadena de rectángulos colocados en forma sucesiva (Herman, 2009). Los de esta colección no tienen la nariz levantada, por lo que se parecen especialmente a las serpientes de fuego del *Códice Laud*, p.8 y 42. Sabemos que los gobernantes tuvieron una participación muy activa en los aspectos religiosos de la comunidad y estas serpientes. En la 670, además funge como diseño secundario. Tiene plumas que la adornan y complementan. Estimamos que se otorgaba gran valor a estas representaciones y que las reglas de encadenamiento del discurso nos indican que las plumas daban un mayor valor a esta serpiente fantástica. Todo esto hace en su conjunto una significación particular de la nobleza en la Cañada.

### 3.3.3) La Cañada, Teotitlán del Camino - figuras xantiles

- 1) 57, 7-4178, desconocida.
- 2) 58, 7-4157, desconocida.
- 3) 59, 7-4156, desconocida.
- 4) 60, 7-4155, desconocida.
- 5) 121, 7-1718, Tehuacán, Puebla, Poblana.
- 6) 122, 7-1700, desconocida.
- 7) 338, 7-2331, Teotitlán del Camino, Oaxaca, encontrado en el patio, de la casa de la señora Saucedo, La Cañada.
- 8) 339, 7-1696, Teotitlán del Camino, Oaxaca, encontrado en el patio, de la casa de la señora Saucedo, La Cañada.
- 9) 340, 7-1695, Teotitlán del Camino, Oaxaca, encontrado en el patio, de la casa de la señora Saucedo, La Cañada.
- 10) 344, 7-4517, Teotitlán del Camino, Oaxaca, La Cañada.



1) 57, 7-4178



2) 58, 7-4157





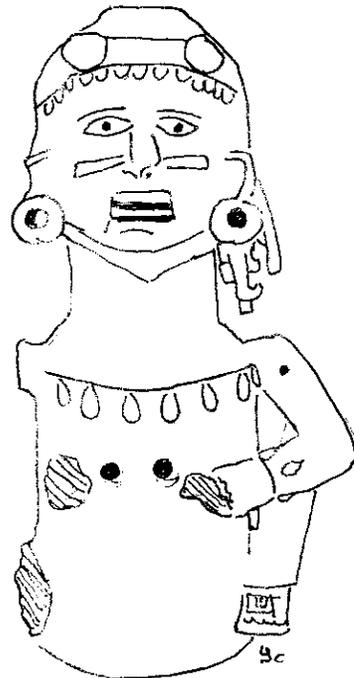
3) 59, 7-4156



3



4) 60, 7-4155



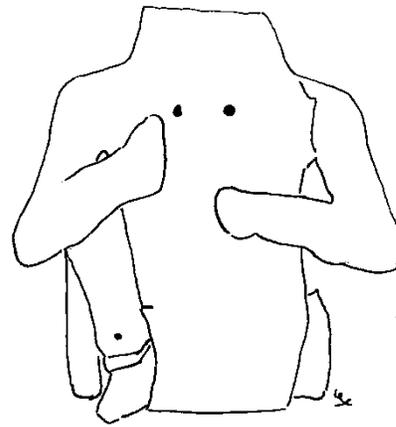
4



5) 121, 7-1718

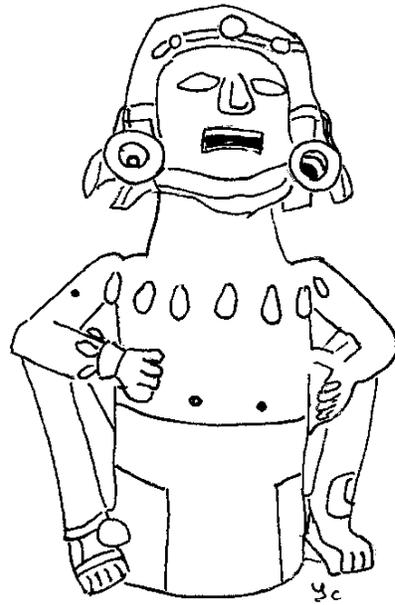


6) 122, 7-1700





7) 338, 7-2331

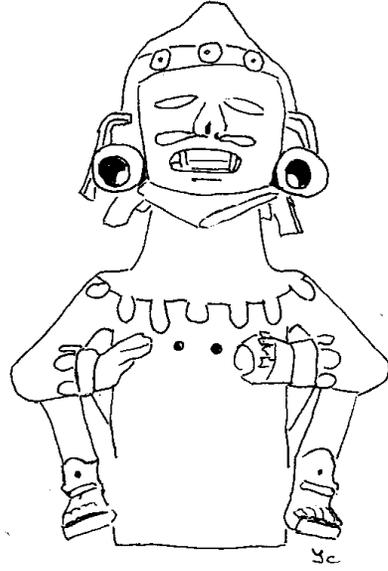


7) 339, 7-1696





9) 340, 7- 1695



10) 344, 7-4517



### Descripción e identificación

Grupo integrado por diez ejemplares. Los “señores” o xantiles son figuras de cerámica gruesa color beige o naranja, de manufactura burda. Representan dioses como: Xochipilli, pieza número 339, Tláloc en la figura 344, o bien personajes no identificados. Estas piezas son lo bastante grandes como para ser

consideradas esculturas<sup>9</sup>. Las piezas 121, 344, y 57 son únicamente la cabeza. La número 57 parece haber formado parte de una figura articulada. Las restantes son figuras sedentes modeladas a partir de un cuerpo hueco tubular con una o dos perforaciones. Se cree que se colocaban encima de los braseros, pero en realidad no se observa ningún rastro de que hayan estado expuestas al fuego. Muestran pintura mate exterior sobre una capa blanca, probablemente de estuco, detallando los rasgos del personaje; mientras que los adornos están hechos al pastillaje.

La mayoría de estas piezas se han registrado en los sitios prehispánicos de Tehuacán, Coxcatlán y Teotitlán del Camino y zonas aledañas. El área de su mayor concentración de esta tradición se encuentra en el Valle de Tehuacán y en la Cañada Oaxaqueña. También se han localizado en regiones cercanas como la Sierra de Zongolica en Veracruz, Sierra Negra de Puebla, la Mixteca Alta, así como en Tepeaca, Tecamachalco-Quechola y Tlacotepec, Puebla. Datan del periodo Clásico y Posclásico.

### Interpretación

Los xantiles son figuras humanas manufacturadas en barro, algunas con los atributos de dioses, como el de la renovación y de las flores Xochipilli. Los xantiles eran representaciones que se elaboraban cuando moría una persona y representaban a la deidad con la que el difunto se identificaba en vida. Se encuentran en posición sentada, aunque hay casos donde sólo se conservan las cabezas, lo que nos habla de otro modelo de xantiles articulados. Los cuerpos y extremidades están desproporcionados en relación con las cabezas. Estas son naturalistas, no así los cuerpos y las extremidades que son pequeñas, delgadas y encogidas. Algunas tienen atributos que las caracterizan e identifican como dioses. Hay referencia a los xantiles en la región del Valle de Tehuacán en los primeros años de la conquista española, cuando los cronistas religiosos comenzaron a referirse a estas esculturas, pero no las mencionan con tal nombre, sólo refieren que son figuras “feas, horribles y obras del demonio”. Decían que se debían destruir a toda costa para que se impusiera la nueva religión. Benavente en el siglo XVI menciona que: “estos principales ídolos con las insignias y ornamentos o vestidos de los demonios, escondieron los indios, unos so tierra, otros en cuevas (y) otros en los montes...”. Estas representaciones religiosas no se pueden desligarse de su entorno natural, se les relaciona con la flora y la fauna de las que dependían para alimentarse, habitar, vestir y como elementos simbólicos (Gálvez, 2015).

---

<sup>9</sup> Miden entre 38 y 50 cm de altura, están clasificadas en el MNA como figurillas.

### 3.3.4) La Cañada - cajetes trípodes con fondos sellados

- 1) 191, 7-635, desconocida.
- 2) 193, 7-634, desconocida.
- 3) 308, 7-2334, Acatlán, Puebla.
- 4) 320, 7-2482, desconocida.
- 5) 326, 10-103, Cholula, Puebla.

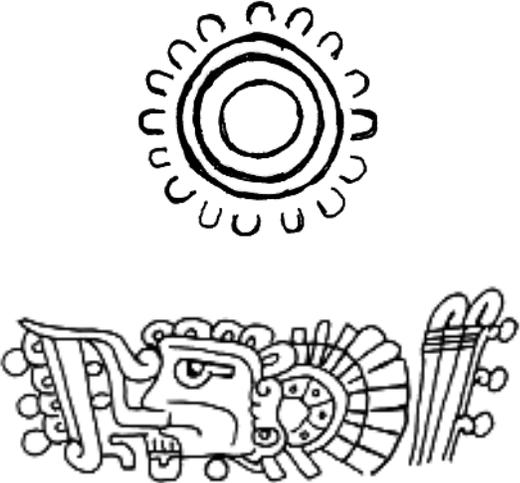
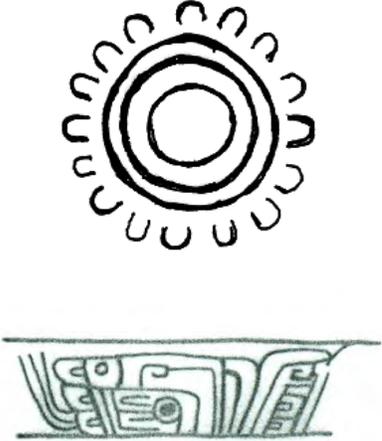
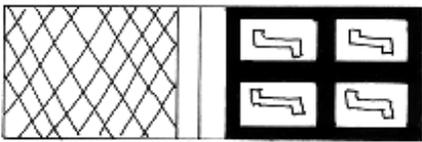


1) 191, 7-635



2) 193, 7-634



|   |  |
|---|--|
|  <p data-bbox="354 541 548 583">3) 308, 7-2334</p>     |    |
|  <p data-bbox="354 1003 548 1045">4) 320, 7-2482</p>   |   |
|  <p data-bbox="354 1549 548 1591">5) 326, 10-103</p> |  |

Descripción e interpretación

Los fondos sellados son vasijas con una técnica de manufactura modelada, en cuyo fondo se imprime un sello moldeado que deja rebordes con algún diseño. Cuatro de estos cajetes presentan fondos sellados con las siguientes figuras: la número 191 con una cabeza de ave, la 193 un personaje de perfil, la 320

con una flor, la 326 coincide en forma, pero no tiene fondo sellado. Los dos primeros tienen una decoración exterior pintada de grecas escalonadas semejante, con trazos parecidos, lo que nos hace pensar en la mano de un mismo maestro alfarero y de un mismo maestro pintor. La número 308 tiene personajes en la parte externa, la 320 ave de perfil y la 326 decoración geométrica de cuadrículas. Aunque tenemos una muestra reducida, los fondos sellados son piezas cerámicas representativas de la Cañada. Los diseños sellados suelen ser afines al resto de Oaxaca Posclásica como son: figuras geométricas, flores, aves, ojos emplumados, olin, rumbos del universo, diseños estelares, etcétera. Una de las características de esta cerámica que aún se fabrica en algunas zonas de Oaxaca y se venden como molcajetes o chilmoleras, para moler alimentos suaves (Ramírez, 2009: 415-443 y 487).

### Interpretación

Como se mencionó antes, entre las piezas características del estilo de la Cañada están los cajetes trípodes con fondos sellados. La presencia de éstos se localiza en Oaxaca en Teotitlán, Cuicatlán, Jaltepetongo y en la Mixteca Alta en Coixtlahuaca (Matadamas y Ramírez, 2011). Las formas, los fondos que determinan el tema y la pintura exterior, conforman un discurso propio y un estilo característico de la zona. Se trata de vasijas rituales de tamaño relativamente pequeño. En esta muestra no se advierten huellas de uso y tampoco sabemos qué contuvieron, pero al encontrarse muchas en contextos funerarios muy probablemente se utilizaron para depositar ofrendas, es decir, que son de uso ritual. Este es considerado como una acción simbólica que se repite y está regulada por diversos condicionamientos sociales y por diferentes ideas y creencias (Pardo, 2005: 139). Una particularidad es que algunas se han usado como tapas de vasijas similares en contextos funerarios de Acatlán, Puebla (Ramírez, 2009: 365). Las grecas escalonadas o retículas, los fondos con figuras y la forma del cajete son diversas capas de la misma historia. No se trata únicamente de comunicación verbal o con signos lingüísticos, son imágenes visuales y táctiles integradas (Leach, 1993: 24). La número 191 tiene un ave, que por sus rasgos inferimos que es un águila; se reporta también de la zona de Acatlán una pieza muy semejante, pero con pico achatado y se le identifica como guacamaya (Ramírez, 2009: 366). En conjunto las águilas, los personajes, las flores, las grecas escalonadas nos hablan metafóricamente de las almas de los guerreros. Son textos de múltiple significación; uno aparente que es una decoración geométrica, o con personajes; y otro oculto profundo que nos lleva a los mitos de los guerreros transformados en aves y mariposas que van por el cielo acompañando al sol.

### 3.3.5) La Cañada - copa con fondo guinda

1) 270, 7-2538, desconocida

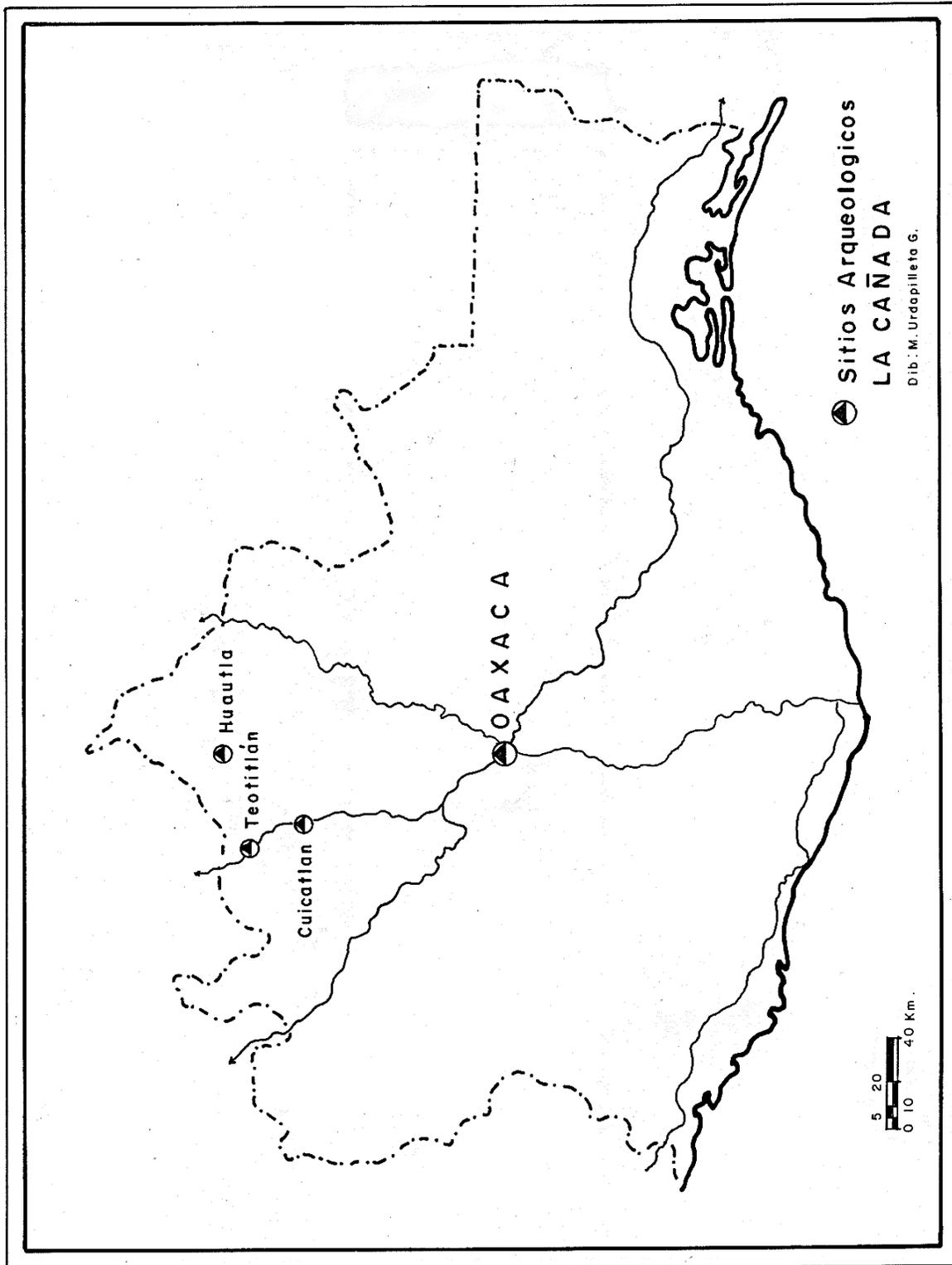


#### Descripción e identificación

Se trata de una copa con ojos emplumados que son esa fusión que se ha mencionado de serpientes con aves Enciso (1953: 64, 66, 76, 77). Van acompañados de varios diseños de grecas escalonadas y plumas en la base.

#### Interpretación

Es un discurso simbólico, que tiene como ingrediente principal la metáfora. Está en una esfera donde se unen en una sola entidad aves que pertenecen al cielo, con las serpientes del ámbito terrestre —que son el diseño y tema principal—. Pero no es suficiente ver el signo aislado, es necesario el discurso para entender esta pieza (Beuchot, 2009: 33). Debemos remitirnos al conjunto de enunciados del mito dentro de su contexto mesoamericano. Así, podríamos entenderlo como el pasaje de la tierra al cielo. Las grecas que son el diseño de segundo orden nos hablan de ciclos, mientras que las plumas apoyan y complementan el tema celeste. La puesta en escena de lo ritual incluía, para el pueblo de la lluvia, oraciones e invocaciones en un lenguaje especializado como el propio de las vasijas.

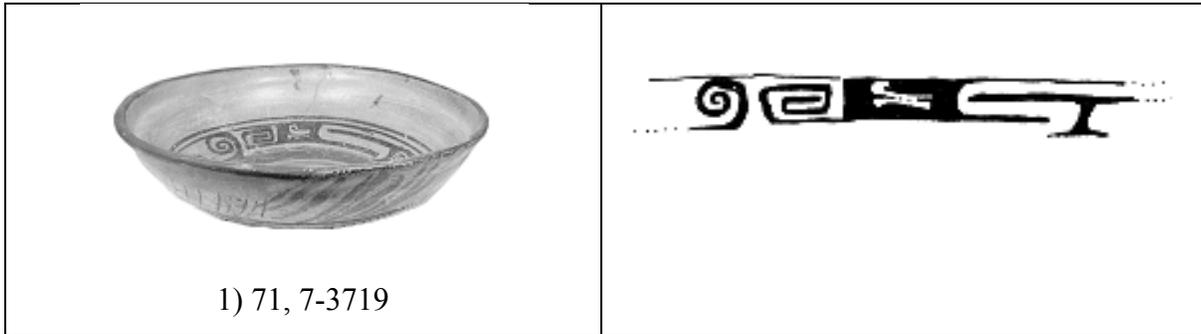


Mapa 4.- La Cañada. Fuente: elaboración propia.

## La Costa

### 3.3.6) La Costa, Putla - cajete con espirales y grecas

1) 71, 7-3719, Putla, Oaxaca. Mixteca Alta.



#### Descripción e identificación

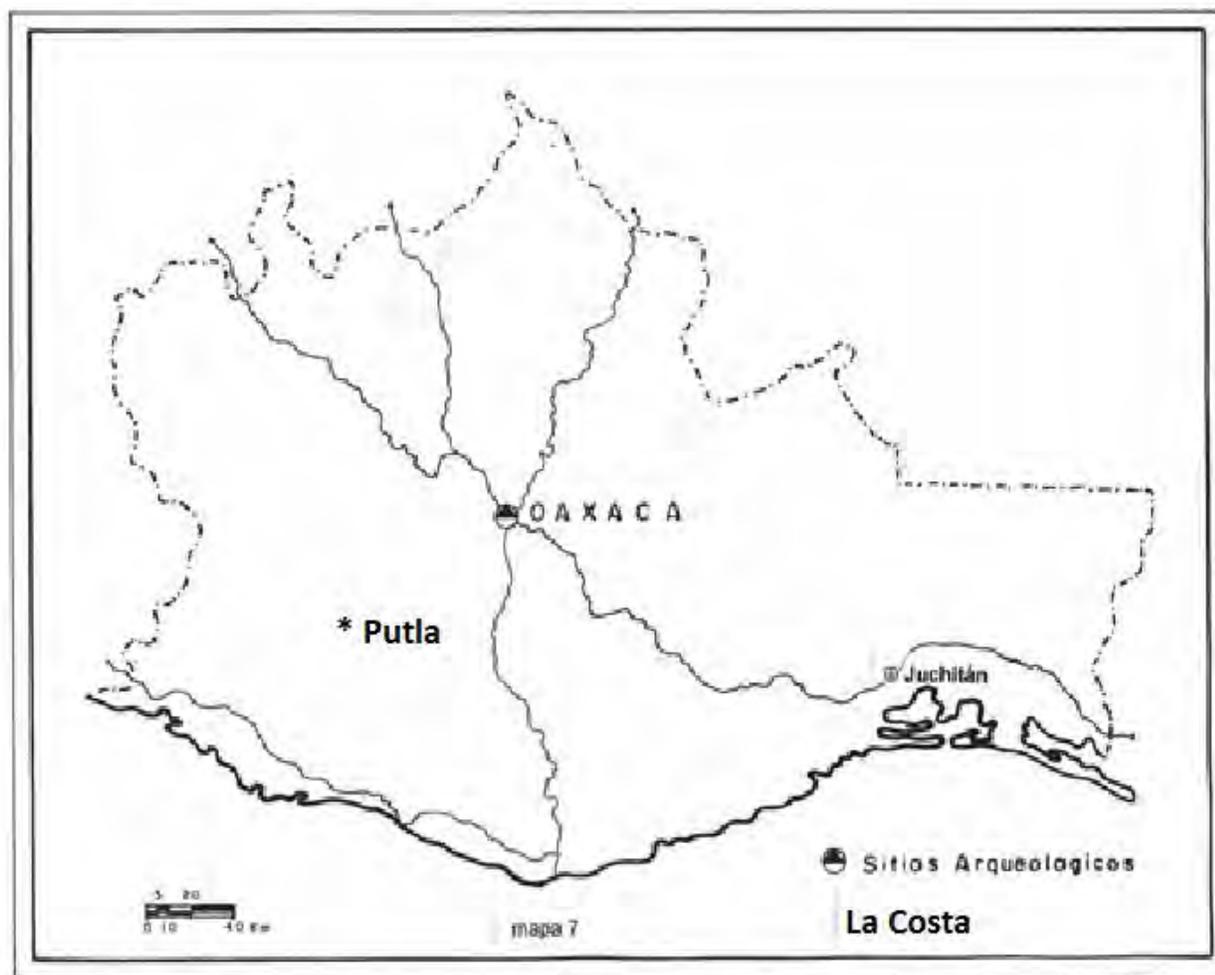
Única pieza procedente de la Costa, en específico, de Putla<sup>10</sup>, en mixteco Ñuu Kaa, "tierra de humo", o "lugar de niebla" (Beaty, et al., 2012). En náhuatl el nombre de la población fue Pochtlan, lugar de mercaderes en náhuatl, lo que indica su importancia como lugar de comercio. En toda el área se desarrollaba una intensa actividad comercial entre los señoríos de la costa y la Mixteca oaxaqueña. Este plato está tiene diseños geométricos con pintura firme de grecas y espirales. No se parece a ninguna otra pieza de la colección. En esta localidad llegaron grupos mixtecos de San Juan Lagunas que estaban bajo la tutela de los señoríos de Tlaxiaco y más tarde Tututepec.

#### Interpretación

Tenemos pocos referentes para hacer una interpretación de esta pieza, pues es una sola y no hay más ejemplos para confrontar o formar un grupo. El tema son espirales y grecas en las paredes del interior y círculos concéntricos en el fondo. Los diseños secundarios en líneas diagonales en el exterior. Tiene una protuberancia en el fondo, lo cual nos habla de un uso específico que no se ha podido dilucidar. Sin embargo, suponemos que las grecas y las espirales nos remiten a los ciclos cósmicos y a la representación de fenómenos naturales. Se encuentran en códices, cerámicas y elementos arquitectónicos, lo que nos

<sup>10</sup> Esto no quiere decir que no hubiera producción de cerámica policroma en la zona, sino que por alguna razón no llegaron a este Museo; sobre todo porque en las últimas décadas las piezas excavadas en Oaxaca, se quedaron en los museos de la zona.

manifiesta la importancia que tuvieron como parte del discurso de la belleza, pero sobre todo del poder. Por otro lado, el diseño de grecas, espirales, círculos, más las líneas diagonales dan en conjunto una sensación de fluidez y movimiento notable.

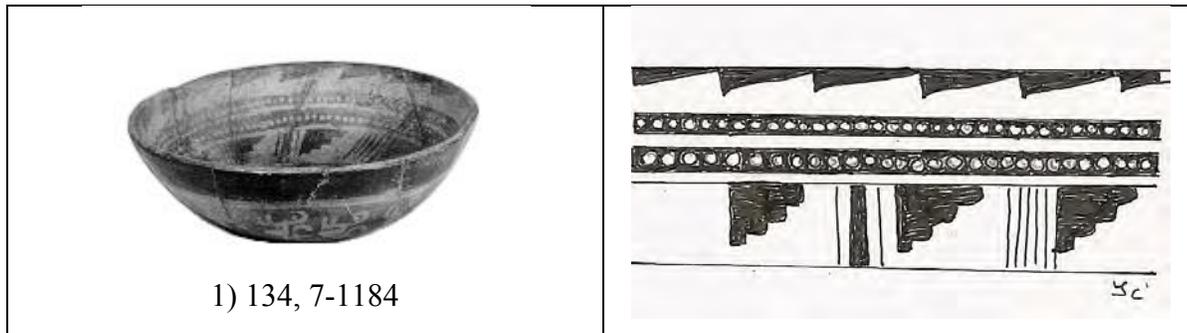


Mapa 5.- La Costa. Fuente: elaboración propia.

## El Istmo

### 3.3.7) Istmo - cajete con figuras al negativo

1) 134, 7-1184, Juchitán, Oaxaca. Istmo.



Descripción e identificación.

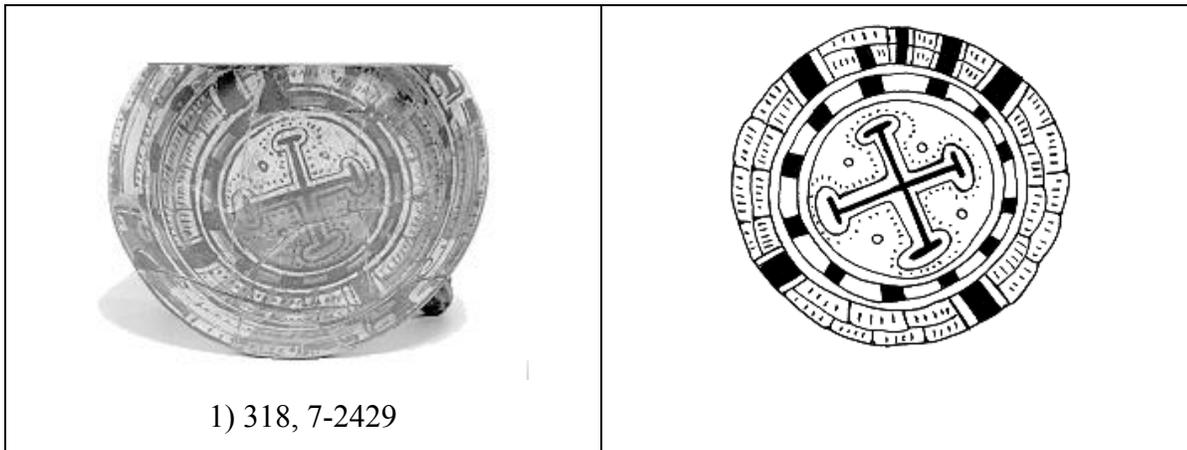
Uno de los pocos ejemplares del Istmo de Tehuantepec en la Colecciones de Oaxaca del MNA. Procede del sitio de Laguna Zope, uno de los sitios arqueológicos más importantes de la zona desde el Preclásico. Laguna Zope parece que se desarrolló por el intercambio a larga distancia que marcó el factor clave en el cambio evolutivo del sitio (Joyce, 2013). Su decoración es totalmente diferente a todas las demás, pues al interior muestra grecas y el exterior figuras abstractas que parecen animales estilizados. Elaborado en barro blanco, tiene una pasta de textura cremosa, probablemente a base de caolín. Lo que distingue al periodo cerámico Clásico en la zona es la introducción de nuevas pastas y formas decorativas. Se sabe que hubo relaciones con otras zonas que nos hacen suponer una interacción con la Costa del Golfo (Ramón, 2010: 135 y137).

Interpretación

Es una vasija que tiene diseños pintados diferentes al resto de la colección y no hay otras piezas con las cuales agruparla o compararla. Se trata de un cajete con diseños al negativo. En el exterior, como diseño principal presenta unas formas de ganchos que a la distancia parecen venados, pero que de cerca no son ninguna forma animal específica. Mientras que en el interior predominan los diseños geométricos.

### 3.3.8) Istmo - cajete con cruces

1) 318, 7-2429, Juchitán, Oaxaca. Istmo.

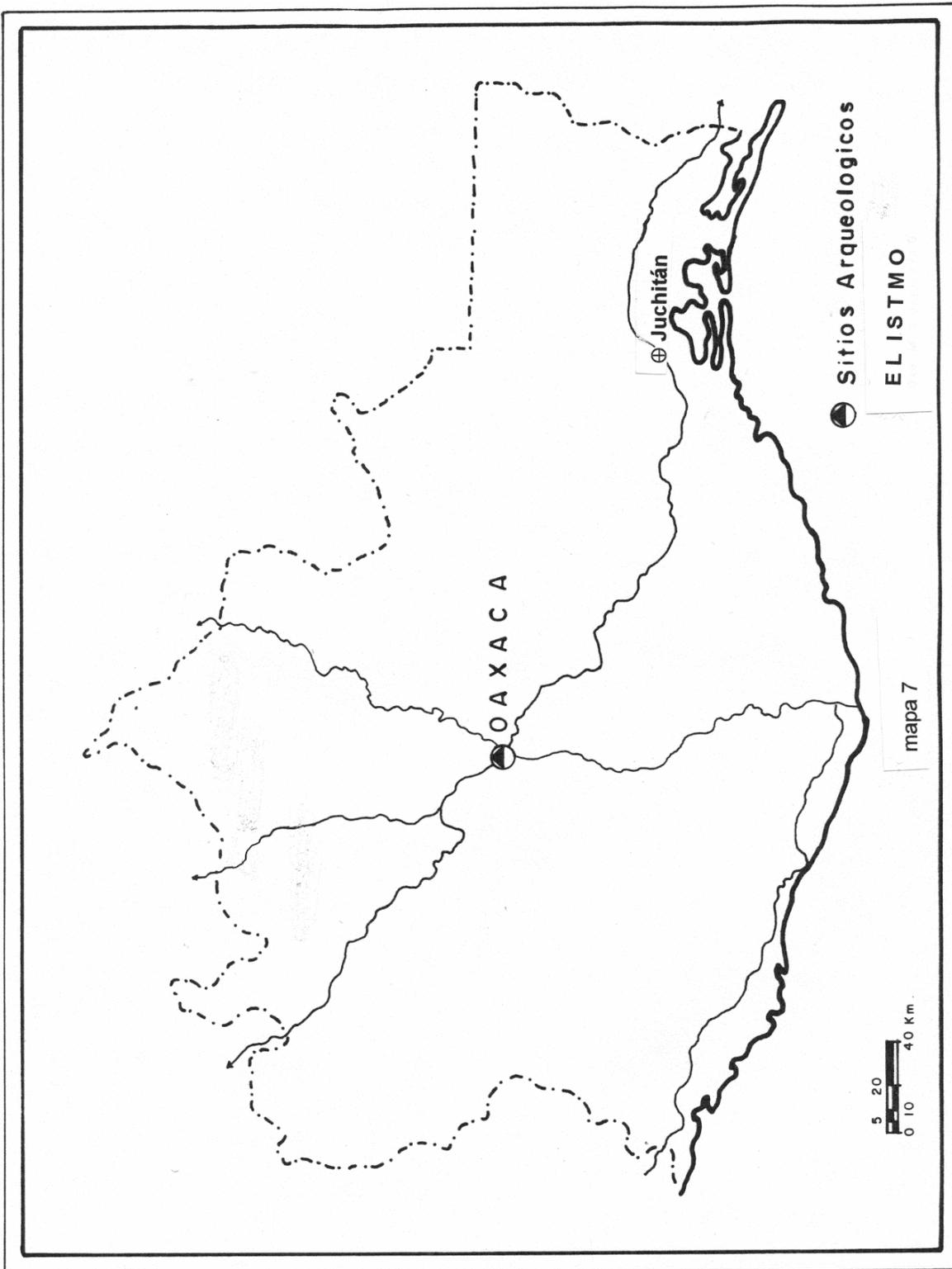


#### Descripción e identificación

Grupo integrado por un solo ejemplar procedente Juchitán en el Istmo de Tehuantepec, elaborado en barro blanco y con pintura mate. Comparte con la Chinantla la elección de algunos diseños, aunque el estilo es totalmente distinto. En las paredes muestra plumas y el fondo la cruz griega patada que se observa en los cajetes chinantecos; aunque sin relación alguna. También aparecen varias series de plumas y los soportes de cabezas de jaguar.

#### Interpretación

El tema del discurso de esta pieza son los rumbos del universo. La ubicación del hombre no solo en el tiempo, sino también en el espacio, es una de las constantes de las culturas mesoamericanas. Hace uso de un lenguaje que no es ordinario, sino ritual y además debe satisfacer ciertas condiciones como la elección del lugar donde se coloca la cruz que representa los puntos del universo, que siempre es al centro y aparece como diseño principal. Como elementos complementarios las plumas, que hablan del cielo diurno y los soportes de jaguar que hacen referencia al cielo nocturno. Suponemos que es un discurso para hacer una afirmación, para atribuir ciertos dones a la persona que hace la ofrenda y para legitimar el poder.



Mapa 6.- El Istmo. Fuente: elaboración propia.

## La Chinantla

La Chinantla cuyo nombre deriva de la palabra náhuatl chinamitl que quiere decir espacio cerrado. Los chinantecos en su lengua se llaman a sí mismos "Tsa ju jmí", que significa gente de palabra antigua, entendiéndose por ello que son herederos de un conocimiento milenario depositado en su lenguaje. Sin embargo, cada uno de los pueblos posee además su propio apelativo antecedido por la palabra "tsa, dsa o alla", que significa gente y se combina con otros términos que generalmente hacen referencia a un origen común; en todos los casos se reconocen como pobladores de la Chinantla (Berumen, 2011). Es una zona geográfica y cultural localizada en la parte noreste del estado de Oaxaca que no ha sido estudiada a fondo. En la antigua publicación de Bevan de 1938, se menciona que la Chinantla era paso comercial entre regiones. De acuerdo con el *Códice Mendocino*, Lam. XLI, F. 39, recto, los chinantecos fueron tributarios de los mexicas durante el Posclásico Tardío. Recaudaban oro de diversas regiones, durante las ceremonias para honrar a Toci, Huitzilopochtli, Xipe Tote y Tláloc. La Chinantla fue parte de la amplia red comercial de los mexicas y como era una de las principales regiones auríferas de la época tributaban oro, pero también plumas, textiles, cuentas, ámbar y otros bienes suntuarios, alimentarios y mano de obra (Contreras, 2013: 25-26).

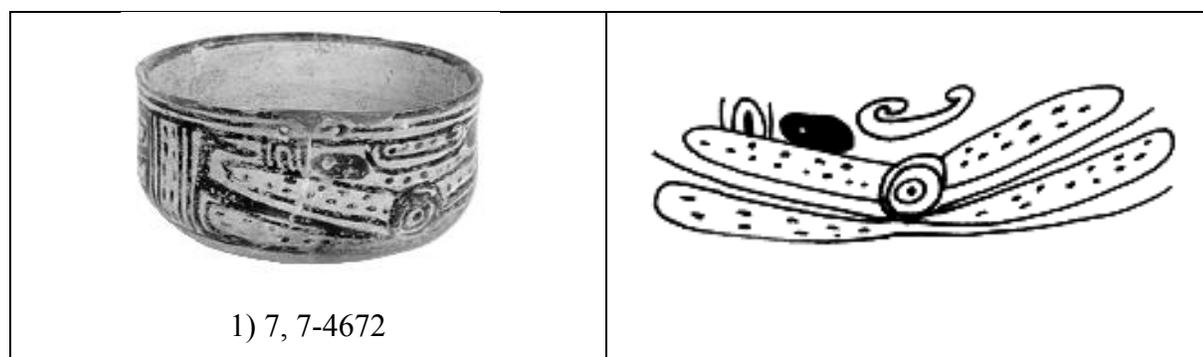
De cualquier forma, la Chinantla merece una sección aparte, porque su cerámica es única. No se parece a ninguna otra policroma del Posclásico. En primer lugar, las formas son distintas, predominan las copas, ollas trípodes bajas y anchas; así como vasos trípodes de silueta compuesta y cajetes con soportes moldeados de cabezas de águila. Weitlaner (1953) divide la cerámica chinanteca en cinco lotes: a) negra pulida y barro rojizo, mal cocida excepto una muy delgada de calidad excelente. Ambas con desgrasantes minerales. b) La segunda es la crema con cocimiento regular, bicroma y policroma con motivos de ehecacózcatl y grecas en las bases. c) El tercer grupo es gris, con cocimiento regular, formas trípodes sin decoración y desgrasante mineral. d) El número cuatro es naranja, con cocimiento regular, pigmento fino y desgrasante mineral. e) Por último la blanca con desgrasante mineral. Todo el material procede de tumbas, excepto el rojizo natural en el exterior y negro mal pulido en el interior. En el informe no se incluyeron las formas y las cerámicas domésticas. Estas tumbas son de estilo zapoteco, con escalones en la entrada y nichos.

En grupo que nos ocupa es de excelente manufactura, la pasta es de colores claros en beige, amarillo, naranja o incluso totalmente blanca. Es tersa al tacto y de un grosor extremadamente delgado, algunas inclusive podrían parecer porcelana. Su pintura aplicada es mate, con la consistencia de fina arcilla caliza

y tonos pastel. La pintura es más o menos fugaz, muchas de sus piezas han perdido casi por completo su decoración pintada. Aparentemente se trata de pintura al temple, aplicada después de la cocción. Además, podemos hablar de tres grupos de colores pastel que en las otras regiones no existen: el amarillo, el azul y el rosa. Sin embargo, comparte con las otras policromas del Posclásico muchos de los diseños pintados en las demás regiones. Las formas y diseños nos hablan de que existía un convencionalismo y uniformidad en la producción. Desde luego, se observa que muchas son obra de la misma mano, es decir, de un mismo maestro artesano. Pero por otra parte, muchas piezas demuestran distintos trazos, por lo que se infiere que debió existir un grupo de artistas artesanos que seguían rígidas convenciones. Sin duda, se advierte que el estilo chinanteco estaba bastante estandarizado en el Posclásico Tardío, ya que los sitios que tenemos corresponden a una ocupación temporal de 1450-1519 (Contreras, 2013: 126).

### 3.3.9) La Chinantla - vasijas alas de libélula

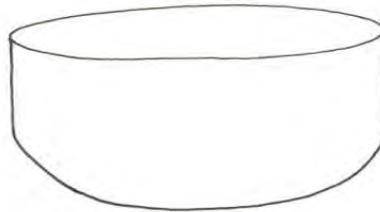
- 1) 7, 7-4672, Cerro Guacamaya, Carrizal<sup>11</sup>, Yólox, Oaxaca, tumba. La Chinantla.
- 2) 21, 7-4605, Paso del Jobo, Oaxaca, ofrenda 2, objeto 37. La Chinantla.
- 3) 22, 7-4598, Paso del Jobo, Oaxaca. La Chinantla.
- 4) 24, 7-4594, Paso del Jobo, Oaxaca, tumba hombre y cabeza, objeto, 32. La Chinantla.
- 5) 208, 7-479, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1, objeto 25. La Chinantla.
- 6) 210, 7-459, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, adquirida. La Chinantla.
- 7) 212, 7-452, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1. La Chinantla.
- 8) 221, 7-411, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, casa de Juvencio López. La Chinantla.
- 9) 222, 7-410, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1, objeto 37. La Chinantla.
- 10) 225, 7-401, Plan de las Flores, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1. La Chinantla.



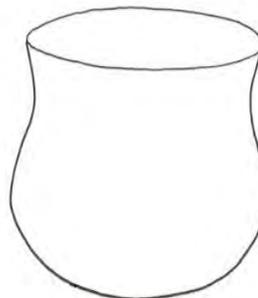
<sup>11</sup> Entre otros sitios explorados en la Chinantla, Cerro de la Guacamaya, ubicado al oeste de Congreso Carrizal en el municipio de San Juan Quiotepec en la Chinantla Alta, fue explorado por Agustín Delgado en 1960, con Arturo Romano y Abel Mendoza. Exploraron tumbas, algunas de ellas con pintura mural (Delgado, 1966).



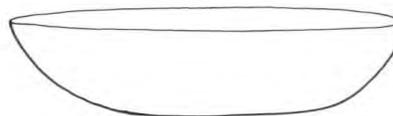
2) 21, 7-4605



3) 22, 7-4598



4) 24, 7-4594

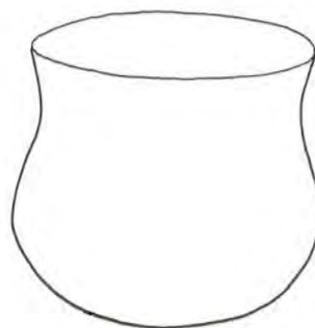


5) 208, 7-479





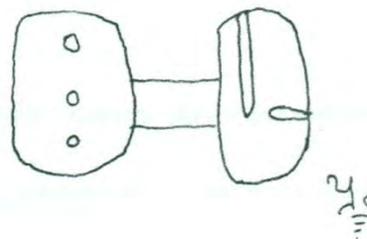
6) 210, 7-459



7) 212, 7-452



8) 221, 7-411





### Descripción e identificación

Este grupo está integrado por diez vasijas de formas diferentes con pintura mate. En este estudio las hemos llamado “alas de libélula”, por su semejanza con estos insectos, aunque no hemos podido encontrar ningún diseño en códices para contrastar. La imagen está delineada en negro y guinda sobre blanco. La pasta de todas es de color naranja muy claro o blanco. Estas vasijas al igual que la pintura son de un estilo propio.



## Interpretación

Pensamos que se trata de un diseño de alas de insecto, específicamente de libélula por su analogía con éstas, aunque, no tenemos ningún referente en materiales prehispánicos. Algunas de las vasijas han perdido casi toda su pintura, pero en las que mejor se ve el diseño, sí parecen representar algún tipo de alas de artrópodo e incluso antenas. Por analogía suponemos que se trata de representar la transparencia de las alas delineadas en negro y guinda sobre fondo blanco. Así, el tema son las libélulas, que tienen su hábitat cerca de las aguas, por lo que su significado puede estar asociado a ésta. Aparecen con otras formas en el arte pictórico teotihuacano en el Tlalocan, paraíso de Tláloc; en la escena se observa al señor de la lluvia, en un lugar de cantos, juegos y deleites acuáticos entre mariposas y libélulas que revolotean a la orilla de ríos turbulentos bordeados de arbustos de cacao, flores y plantas de maíz. Las mariposas y libélulas, son los muertos que han llegado a la mansión de Tláloc (Piña Chan, 1967: 202).

Al parecer los mexicas las relacionaban con entes malignos. Una descripción virreinal de la mitología náhuatl hace referencia a las libélulas de la siguiente forma: “Como era uno de los demonios tzitzimime, adoptó la forma de insecto, pero a pesar de ello en forma adulta tiene las garras y dientes protuberantes como una reminiscencia del cipactli o monstruo de la tierra”. Robelo, en su diccionario de mitología nahua, traduce tzitzimime como “flecha o dardo que vuela”. Algunos cronistas como Sahagún traducen tzitzimitl por “demonio habitante del aire”, mientras que otros los consideran en general como monstruos con grandes mandíbulas o fieras que habían de bajar del cielo para comerse a los hombres al final del mundo (Lara y Villeda, 2002: 120). En el libro de la pintura mural Prehispánica en México, se recoge una historia del área maya sobre el origen de la luna donde intervienen las libélulas: “la muchacha se llama Matactín y el sol Li Cagua Saqué, nuestro señor. Las libélulas recogen la sangre de la muchacha en trece jarros. Trece días después, el sol vertía su contenido en una fuente. De los doce salieron serpientes, gusanos y otros reptiles, y del número trece Matactín. El sol mandó al venado llevarla al cielo...” (Flores, 2001: 328)

### 3.3.10) La Chinantla - cajetes con alas de libélula rayadas

- 1) 209, 7-471, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca. La Chinantla.
- 2) 213, 7-442, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1, objeto 43. La Chinantla.



#### Descripción e identificación

Grupo integrado por dos piezas. Estas vasijas muestran diseños semejantes a alas de libélula, pero formadas con finas líneas paralelas.

#### Interpretación

De nuevo tenemos como tema de la renovación expresado en forma simple de una sola imagen de posibles insectos voladores. De acuerdo con Paul Gendrop (1987: 52) en el palacio de Tepantitla, en Teotihuacan aparece la residencia mítica del Tlalocan o el paraíso del dios del agua, quien acoge a las almas de los muertos entre plantas, flores, mariposas y libélulas que revolotean, se entregan los protegidos de Tláloc clase de juegos y danzas en un paraíso florido, rodeado de agua. O bien por analogía, por su transformación de ninfa en libélula, bien puede significar la renovación. Se trata de una relación

entre lo universal y lo particular, lo que nos remite a un lenguaje abstracto de la descripción que a su vez nos remite a un mito (Lotman, 1996: 111-112).

### 3.3.11) La Chinantla - vasijas con amarillo pastel

- 1) 196, 7-526, desconocida.
- 2) 303, 7-857, Tuxtepec, Usila, Oaxaca, tumba I. La Chinantla.



#### Descripción e identificación

Grupo integrado por dos ejemplares. Se trata de un cajete con un sencillo diseño de una banda horizontal amarilla y un vaso con grecas amarillas delineadas en negro, más una banda en la parte medial. Este último proviene de una ofrenda de una tumba en Usila o “morada de los colibríes”. La característica que une a estas dos vasijas es la arcilla clara con diseños en amarillo pastel y delineados en negro.

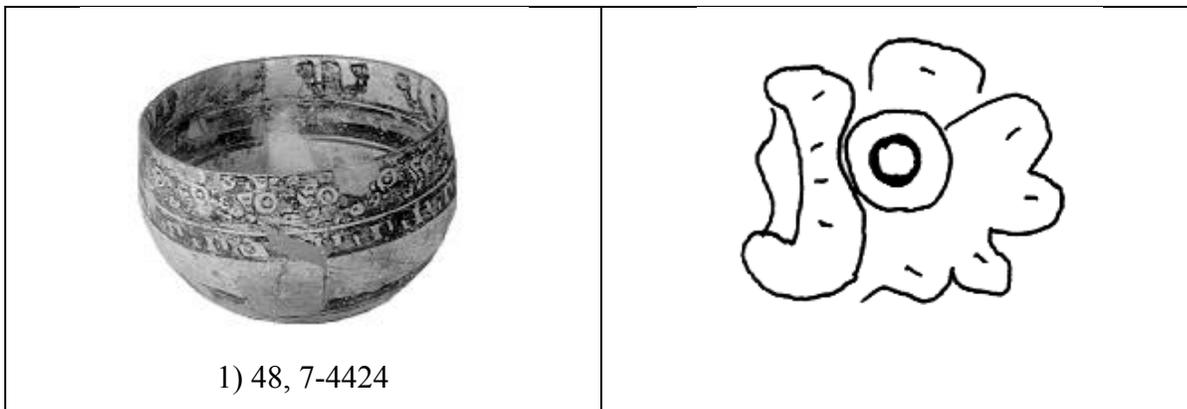
## Interpretación

El cajete tiene una forma única pues es oval, en este ejemplo la apreciación se posa en la forma y no en la pintura. La vasija muestra así una forma de expresión innovadora. El maestro alfarero no usa los modelos de forma y pintura de la zona, deja los estrictos parámetros estéticos de la Chinantla y crea una obra diferente.

El vaso sí se ajusta a las formas de vaso de silueta compuesta y al tipo de pintura de la Chinantla, tiene como diseño principal grecas que nos dan una sensación dinámica; se estructuran en líneas oblicuas o curvas que provocan la impresión de desequilibrio y movimiento. Su forma es de silueta compuesta, típica de esta cultura. Sabemos que es un modelo de belleza, por el gran número de vasijas que hay con esta forma en la Chinantla. Además de que las grecas son también símbolo y modelo de belleza, no sólo en la zona chinanteca, sino en toda Mesoamérica.

### 3.3.12) La Chinantla - cajete fino con elementos amarillo pastel

1) 48, 7-4424, desconocida.



#### Descripción e identificación

Cajete de pasta sumamente delgada, —quizás la más fina de toda la colección—, acabado muy terso, elaborado en un barro blanco finamente trabajado. Muestra diseños de cabezas de ave con crestas en color amarillo con grueso delineado en negro.

## Interpretación

Es probablemente la cerámica más fina de toda la zona Oaxaca, tiene un grosor (4 mm) semejante a la porcelana. En el borde se muestran aves de perfil con grandes ojos, tema que por iconicidad podríamos decir que son guacamayas. En el pensamiento prehispánico, estas aves ocuparon un lugar preferente, como lo podemos ver en los murales creados por diferentes culturas mesoamericanas, como la maya, la zapoteca, la teotihuacana, la tlaxcalteca, etcétera. Existe una participación simbólica de las guacamayas por correlación en la abstracción del tiempo a partir de la conducta diaria y estacional de esta especie. Por analogía se asocia a estos animales con los conceptos de vida, movimiento y temporalidad, con el sol y el agua, esta última como el elemento primordial asociado a la fertilidad. Seler (2004: 127-128) observa que en los códices figuran loros y guacamayas dentro de las 13 aves que representaban las 13 estaciones del cielo y las 13 horas del día. Señala que los loros están colocados en la décima tercera posición y la guacamaya en el décimo primer lugar, posiciones que les da un papel determinado como ave del sol y del fuego. Por otro lado, en los estudios taxonómicos sobre las especies que aparecen en los Tonalámatl de Aubin, Borbónico y Borgia, identifica a la guacamaya roja (*ara macao*) y a la cotorra o loro real (*amazona ochrocephala*). La importancia de estas especies en la cosmovisión fue tal que de hecho estuvieron ligadas a determinadas deidades, como se puede apreciar en el panteón mexicana (Navarijo, 2011). Así Aguilera (1985: 55) comenta que el loro real era el ave que acompañaba a Citlalicue, la de la falda de estrellas; mientras que Xochipilli señor de la renovación o príncipe flor se vestía con hermosas plumas de guacamaya<sup>12</sup>.

### **3.3.13) La Chinantla – copas con plumas y serpientes amarillo pastel**

52, 7-4312, desconocida.

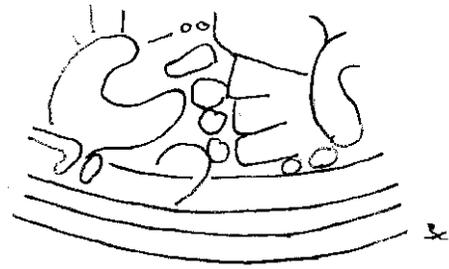
- 1) 220, 7-431, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1. La Chinantla.
- 2) 256, 7-9, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 12. La Chinantla.

---

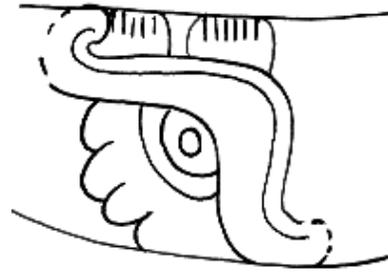
<sup>12</sup> Algunos especialistas lo denominan dios de la primavera.



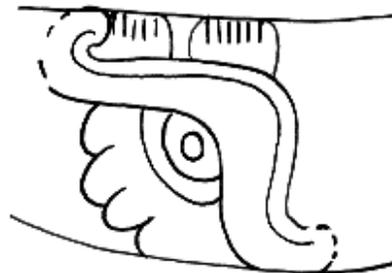
1) 52, 7-4312



2) 220, 7-431



3) 256, 7-9



## Descripción e identificación

Grupo conformado por tres copas de la Chinantla con forma y decoración similar. Presenta figuras en colores amarillo pastel y blanco, delineadas en negro. El ejemplar número 52 parece tener diseños de caracol cortado o alas de mariposa, pero no se logra identificar bien. Los números 220 y 256<sup>13</sup> presentan en la parte superior ojos de serpientes emplumados similares a los que se observan bajo un personaje que pinta códices, —que es Quetzalcóatl, o Señor 9 Viento— quien escribe con tinta negra y roja en el *Códice Vindobonensis*, p.48; bajo la plataforma del templo de Quetzalcóatl en el *Códice Nuttall*, p.9, y en uno de los instrumentos para cepillar y pintar en la p.18 del *Códice Vindobonensis*, entre otros. La núm. 52 7-4312 presenta diseños de plumas. Es notorio que tanto en Valles Centrales como en la Chinantla se usan muy a menudo estos diseños de ojos emplumados (véase cuadro 10, capítulo 2).

## Interpretación

Los diseños esquemáticos de ojo emplumado de serpiente —como diseño principal y tema—, de estos vasos de silueta compuesta nos hablan de un modelo de belleza propio de la Chinantla. Hay un juego libre de la imaginación que transfigura y fusiona a tres seres del mundo natural en uno solo, mítico y sagrado que une el cielo y la tierra. Podemos apreciar una cierta imitación de lo real en el “ojo” de las alas de las mariposas nocturnas, por lo que algunos especialistas identifican a estos seres como estos insectos. Pero tiene plumas de ave y fauces de serpiente. Lo fantástico prevalece, más la armonía de la forma. Las figuras pintadas guardan una proporción con la vasija formando parte de un plan donde la vista se fija en al mismo tiempo en la pintura y en la forma de la pieza. Como ejemplos de la importancia de la serpiente emplumada en el mundo mesoamericano está el Templo de Quetzalcóatl o de la Serpiente Emplumada en Teotihuacan; el edificio de la Serpiente Emplumada en Xochicalco y la imagen de serpientes en el mural de Cacaxtla. En todas ellas se ve a la serpiente adornada con plumas de quetzal. En el caso de Teotihuacan se dice que representa la unión del agua de lluvia con el agua terrestre de los ríos, manantiales, aguas subterráneas; además de que tiene relación con el poder de los gobernantes. Mientras que entre los mexicas del Posclásico los atributos y características del dios van a transformarse, asociado más con el viento en Ehécatl Quetzalcóatl o 9 Viento en Oaxaca (Lind, 2008: 29). Podemos apreciar el proceso de abstracción y representación como una herencia, que de acuerdo con Ricoeur es

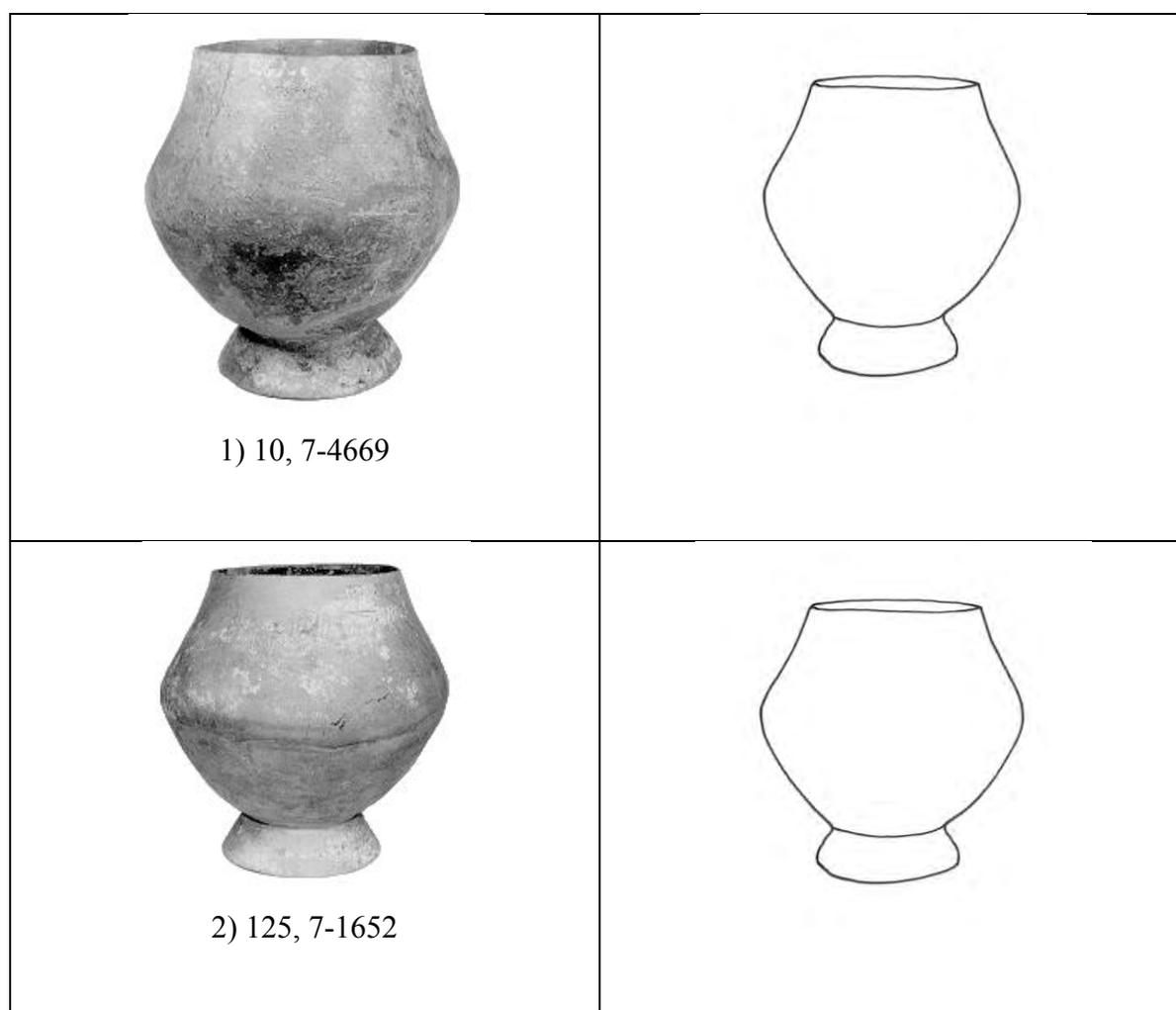
---

<sup>13</sup> Parecieran ser obra del mismo maestro.

un proceso de transformación que emerge a partir de la experiencia con el mundo y de todo lo aprendido (Martínez, 2015).

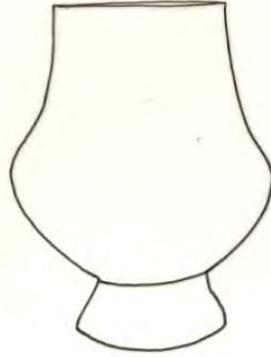
### 3.3.14) La Chinantla - copas con diseños amarillo pastel

- 1) 10, 7-4669, Copa, Hondura Cocuyo, Yetla, Oaxaca, tumba 6, objeto 38. La Chinantla.
- 2) 125, 7-1652, Copa, Cerro Bobo, Oaxaca, tumba 7. La Chinantla.
- 3) 128, 7-1604, Copa, Cerro Bobo, Oaxaca, tumba 12. La Chinantla.
- 4) 224, 7-405, Copa, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1, objeto 33. La Chinantla.
- 5) 352, 7-4680, Copa, Hondura Cocuyo, Oaxaca, tumba 5, objeto 1. La Chinantla.

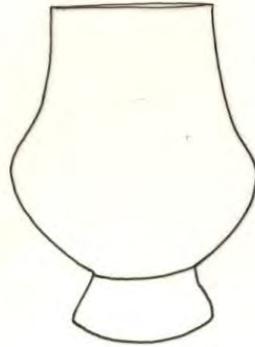




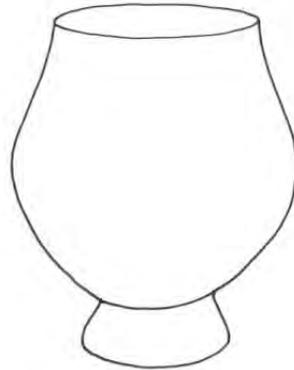
3) 128, 7-1604



4) 224, 7-405



5) 352, 7-4680



## Descripción e identificación

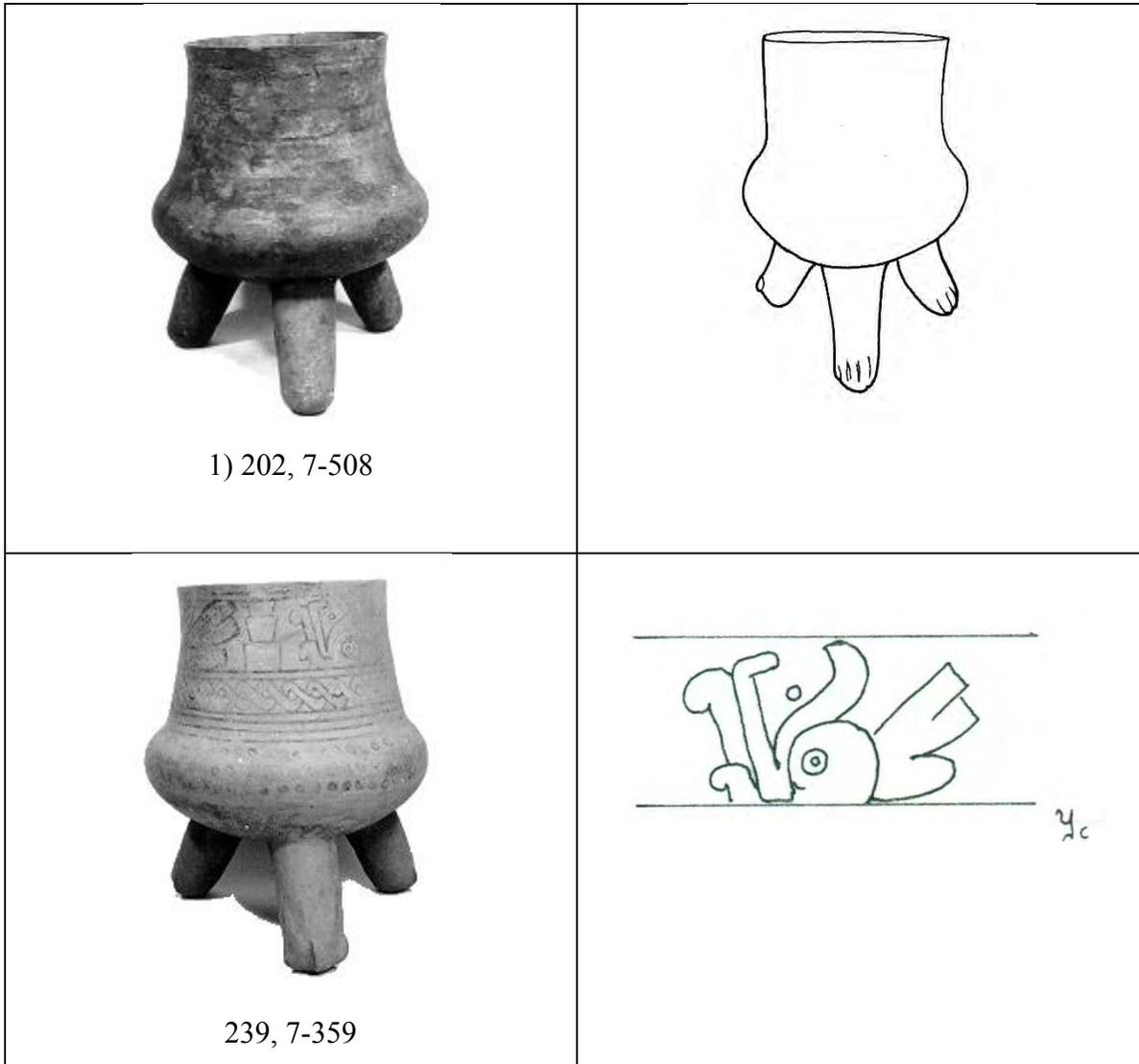
Grupo integrado por cinco copas de base corta. La decoración policroma se encuentra muy erosionada, aún es posible encontrar algunos restos de color amarillo principalmente, además de blanco, negro y guinda, pero no es posible identificar diseño alguno.

## Interpretación

Desafortunadamente los elementos pintados en este grupo desaparecieron. Sólo podemos hablar de las formas de las vasijas que son típicas de la Chinantla. Mientras que en otras regiones de Oaxaca, mucha cerámica policroma se hace a partir de formas básicas como platos y cajetes, las formas o distribución de la materia de la Chinantla, es compleja. La arcilla es clara y extremadamente delgada y ligera. La manufactura es casi perfecta, con un acabado terso y pulido. Su organización espacial en altura y diámetro define su forma en el espacio como de silueta compuesta. Son parte de ajuares funerarios, —los que además de la función de todas las vasijas que es contener—, tienen un uso específico votivo. Un aspecto importante lo constituían las ceremonias y rituales que llevaban a cabo para inhumar los cuerpos en Oaxaca. La ceremonia comenzaba desde el momento en que moría la persona y se le vestía para el entierro, con sus mejores atuendos y ornamentos como collares, máscaras, orejeras, brazaletes, etcétera. Si eran personas del pueblo se les envolvía en petates, si eran personajes importantes se les envolvía en mantas. Si era un noble se le hacía acompañar de esclavos, animales y objetos como estas vasijas (Delgado, 1966).

### 3.3.15) La Chinantla - vasos trípodas con diseños amarillo pastel

- 1) 202, 7-508, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 2, objeto 65. La Chinantla.
- 2) 239, 7-359, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba. La Chinantla.



#### Descripción e identificación

Grupo integrado por dos vasos de forma similar. Uno se encuentra erosionado pero aún es visible líneas y bandas horizontales predominando el color amarillo. El otro tiene decoración de cabezas de ave en amarillo, probablemente sean quetzales ya que son muy similares al Quetzaltotótl en la p.11 del *Códice Borgia*. En la parte media observamos dos bandas amarillas que se entrelazan; este diseño a dos bandas en distintos colores, se encuentran en el borde del diseño del viaje de Venus por el infierno, en la p.29

del *Códice Borgia*; en el cuerpo del Tlahuizcalpantecuhtli, en la p.45, y en la boca de Xipe Totec, en la p.49 del mismo documento. También se observa a menudo como cuerpo de reptil en las serpientes coralillo entrelazadas en la p.27 y en el cuerpo del Cipactli de la p.28 del *Códice Fejérváry-Mayer*; en las serpientes de la p.66 del *Códice Nuttall*; en el cuerpo de la serpiente bicéfala sobre un cerro en la p.11 del *Códice Selden*.

## Interpretación

De la primera vasija no tenemos los diseños pintados, únicamente restos de color amarillo. En la otra claramente se puede apreciar cabezas de ave, probablemente quetzal en su versión modelo para códices. Es un signo rico, con una sobrecarga de significado; por ello el tema de esta ave tuvo un gran poder para llegar a los procesos conscientes e inconscientes de la mente. El quetzal para los mesoamericanos prehispánicos (*pharomachrus mocinno*) fue un símbolo de fertilidad, bienestar, vida, abundancia y sobre todo de belleza. También representaba el poder. En la cultura maya y azteca los adornos, estandartes y atuendos confeccionados con las plumas del quetzal eran símbolo de autoridad, representaban también lo sagrado y la riqueza. Por esta razón, los atavíos e insignias para los grandes señores llevaban plumas de esta ave (Cajas, 2010). Aunado a los soportes de garra de felino nos hablan del poder de los señores enterrados en esas tumbas. Suponemos que funciona por un proceso de imitación o concepto de mimesis, que es el responsable de acercar al mundo de las ideas por medio de la semejanza.

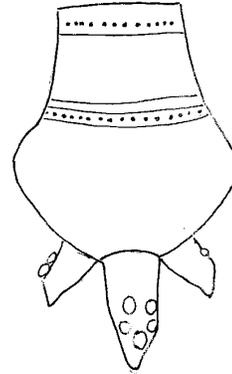
**3.3.16) La Chinantla - vasos trípodas con aves y guerreros azul pastel**

1) 129, 7-1603, Cerro Bobo, Oaxaca, tumba 12. La Chinantla.

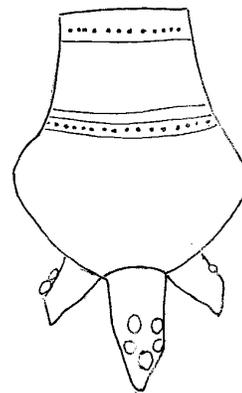
2) 147, 7-996, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 12. La Chinantla.



1) 129, 7-1603



2) 147, 7-996



## Descripción e identificación

Grupo integrado por dos vasos trípodas con soportes zoomorfos de felino. Tiene pintura mate en banda horizontal, predominando los colores azul pastel y blanco, delineándose las figuras en negro. En la número 147 se trata de personajes de perfil con penacho que ya no se pudieron identificar y en la 129 son cabezas de ave que no son del todo visibles, pero que parecen ser quetzales. Son evidencias arqueológicas del periodo Posclásico, de las ciudades-estado. Los restos hallados en las excavaciones en Tuxtepec y Ayotzintepec permiten suponer que cada una era un reino independiente, con un territorio propio con habitantes distribuidos entre sus pueblos dependientes. En las ciudades que ejercían de capitales vivían los gobernantes, los nobles, los comerciantes importantes, los grandes artesanos y los jefes militares; en tanto que los campesinos y otros trabajadores vivían en las afueras y en los pueblos pequeños. En la última época prehispánica (1455-1521) sufren dominio mexica, aunque como vemos su arte no se altera, continua con su propia historia y estilo (Barabas y Bartolomé, 2011: 24).

## Interpretación

Estas vasijas son de las pocas que muestran color azul en sus diseños pintados, es un azul pastel característico de la zona. Como tema en uno de los vasos está el quetzal símbolo de poder, belleza y riqueza que es también sagrado. Mientras que los personajes de la otra vasija parecen ser guerreros. Complementan el discurso los soportes de cabeza de jaguar que en conjunto nos habla de la nobleza del personaje enterrado en la tumba 12 de Cerro Bobo descubierta en el reconocimiento arqueológico que hizo hace años Agustín Delgado.

### 3.3.17) La Chinantla - cajete con bandas horizontales azul

1) 327, 7-2358, desconocida.



#### Descripción e identificación

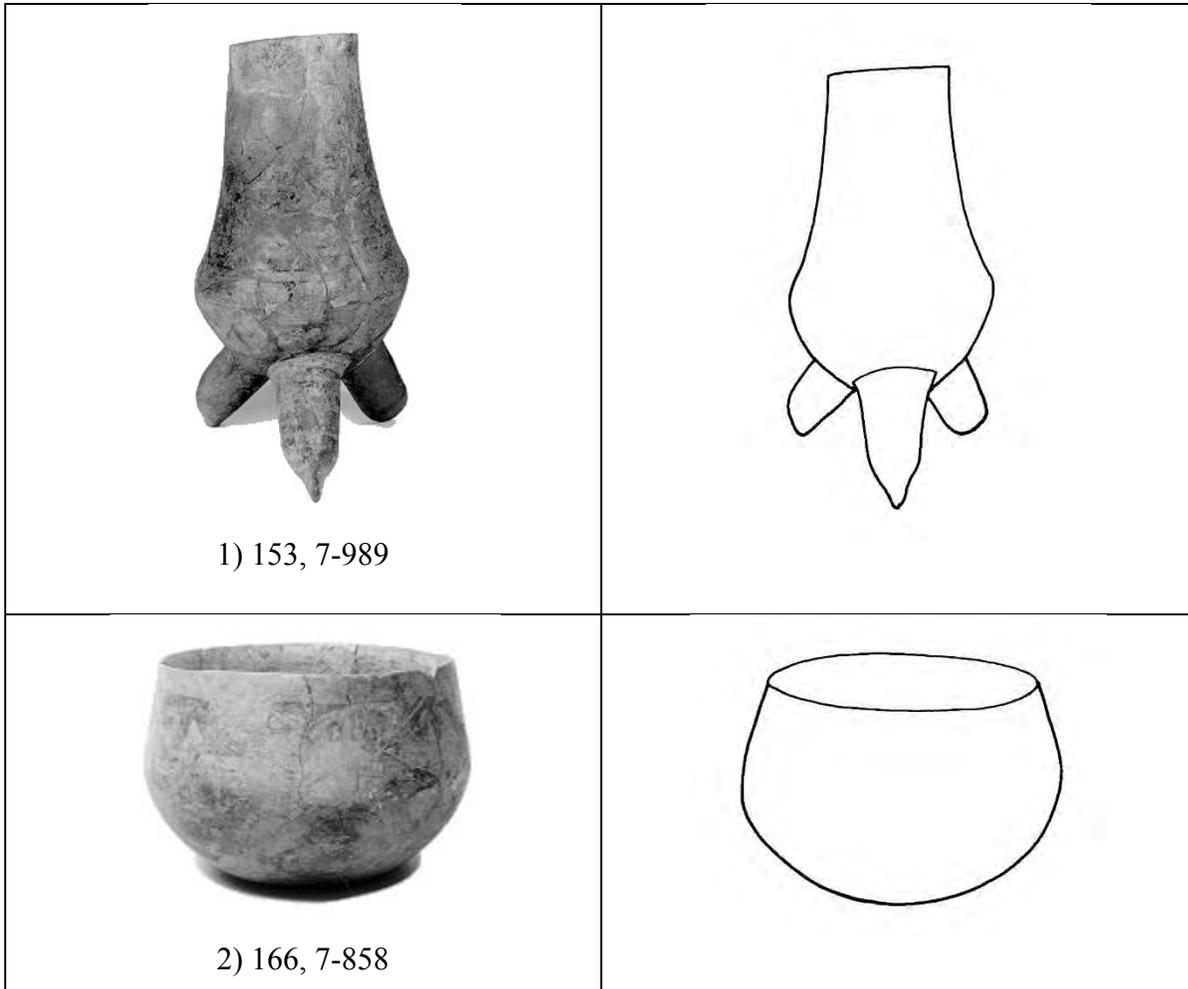
Cajete blanco con una banda azul con puntos de un inusual color azul-verdoso y la parte inferior guinda. Por los colores parece ser de Ojtlán.

#### Interpretación

En esta vasija el primer acercamiento a la obra es su dimensión formal. Destaca ante todo la sencillez en el trazado y los colores, blanco y azul, que parecen ser —de entre los diseños de Oaxaca— de las pocas regiones que privilegian el uso del blanco y el azul. Los elementos básicos: forma, color, tono y cualidades materiales son los puntos esenciales de este cajete. Es solo una pieza, pero no está aislada, desde el punto de vista estilístico, de técnica de manufactura y de tipo de barro corresponde a la Chinantla; de esta manera depende del conjunto de vasijas ofrenda de tumbas del área cultural. Es una composición particular de luz y armonía en la que no tenemos elementos de la escritura, sólo diseños geométricos de bandas y puntos que nos llevan a mirar la pieza de otra manera.

### 3.3.18) La Chinantla - vasijas con grecas azul pastel

- 1) 153, 7-989, Arroyo Tlacuache, Ojitlán, escalera edificio oeste, plataforma, ofrenda 8. La Chinantla.
- 2) 166, 7-858, Ojitlán, Oaxaca, escalera edificio oeste, ofrenda 7, objeto 2. La Chinantla.



Descripción e identificación.

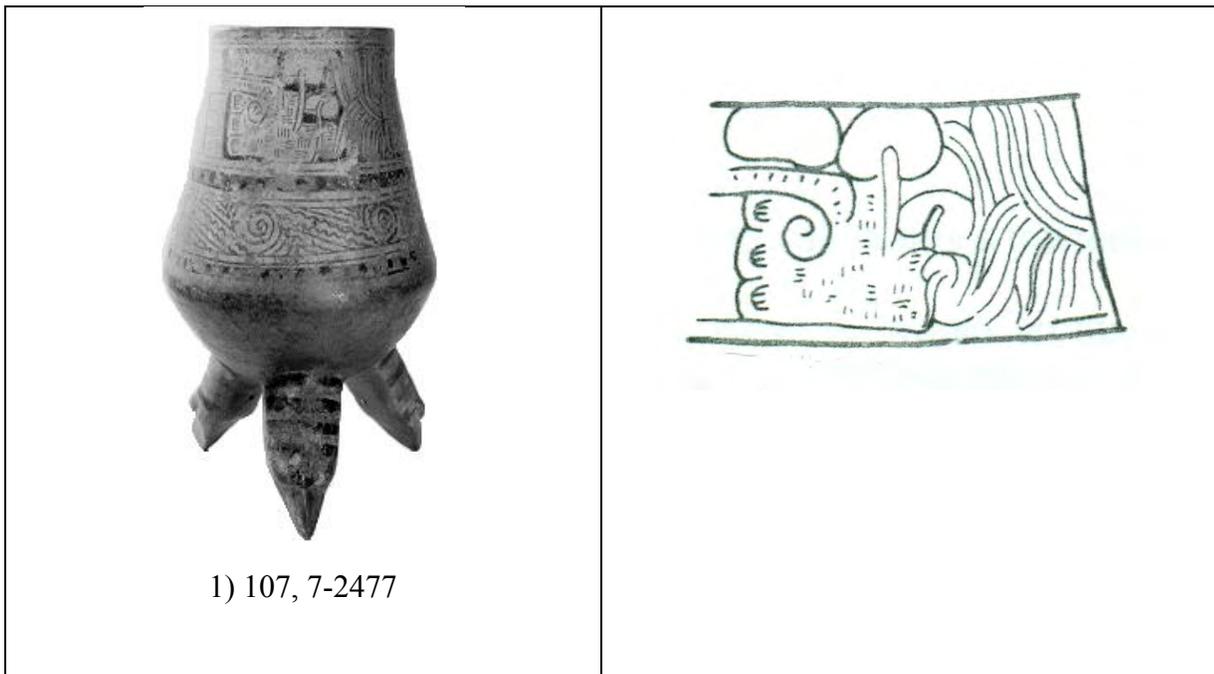
Grupo integrado por dos vasijas de pasta sumamente fina, de color claro. Su decoración consiste en grecas en azul y guinda sobre blanco. Han perdido casi toda la pintura, pero en los restos vemos diseños geométricos, un trazo y elección de colores.

## Interpretación

Dentro del conjunto de códigos pertenecientes a una cultura particular, en la Chinantla está la forma de las vasijas. Uno de ellos son los vasos trípodes de silueta compuesta con soportes zoomorfos. La primera vasija se ajusta al modelo, y la segunda es un cajete simple de los que hay en muchos sitios de Mesoamérica. En estas dos piezas destaca el finísimo grosor de su barro y el tipo de pintura aplicada en diseños de grecas en dos colores, azul y guinda con delineados en negro. Así como su fragilidad que nos dice que no eran vasijas para uso doméstico. Reconocemos en ellas el arte tradicional de la Chinantla dentro de un campo semántico más amplio que relaciona religión, comunidad, ritual, estilo y arte.

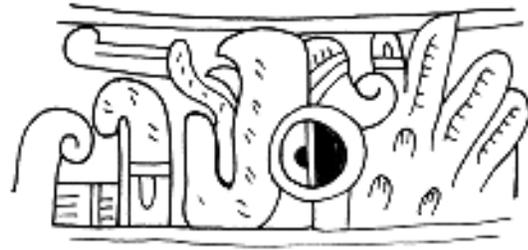
### 3.3.19) La Chinantla - vasos trípodes con diseños rosa pastel y bandas verticales

- 1) 107, 7-2477, desconocida.
- 2) 234, 7-365, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba, 2, objeto 71. La Chinantla.
- 3) 238, 7-360, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba, 2, objeto 14. La Chinantla.

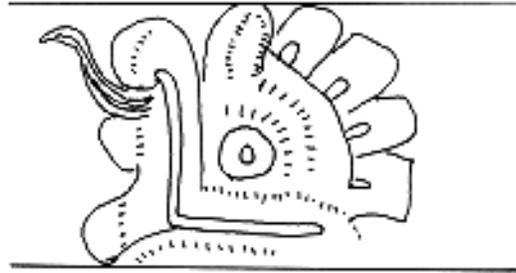




2) 234, 7-365



3) 238, 7-360



### Descripción e identificación

Grupo integrado por tres vasos con figuras finamente pintados. En el fondo tiene bandas verticales en rosa y blanco. Encima de ellas se delinearon los diseños más finos de toda la Chinantla. El vaso núm. 107 tiene en la parte superior plantas de maíz semejantes en términos generales a las de los códices *Becker I* p.V; *Colombino* p.XX, y *Vindobonensis*, p.11. En la parte media observamos espirales terminadas en líneas onduladas que quizá estén relacionadas con el agua como vemos en el *Códice Selden*, p.11.

El vaso núm. 234 tiene en la parte superior cabezas de ave, probablemente quetzales. Similar al quetzaltotótl que está con Tecciztécatl, diosa de la luna, en la p.11 del *Códice Borgia*, y en menor grado en el *Códice Fejérváry-Meyer*, p.39, asimismo del *Vindobonensis*, p.65. Estas aves a menudo eran ofrendas, por ejemplo en el *Borgia*: 1, 59, 65, 62, 10, 60, 69, etcétera. En la parte media vemos cuadros con flores de cuatro pétalos parecidos a la cerámica de Tepeaca, Puebla (Chagoya, 1985: 116). A continuación, cuadros con retículas de líneas onduladas, que en los códices representan muchas cosas, pero más que nada son pieles de reptil como el Cipactli del *Códice Borgia*, p.27; Tlalli o monstruo de la tierra, p.71 del *Códice Borgia*; el lagarto de la p.21 *Códice Borgia*; ayotl o tortuga p.53 del *Códice Borgia*; tizapapálotl o alacrán, en la p.2 del *Códice Cospi*; la cueva de la montaña, en la p.22 del *Códice Borgia*; el cerro de la p.1 del *Códice Selden*; el cerro de la p.15 del *Códice Egerton*; en el tocado de cactus de la diosa del agua Chalchiutlicue, en la p.10 del *Códice Cospi*; en el zarzal o cactus de la p.50 del *Códice Borgia*. En la parte inferior observamos grupos de cuentas dispuestos alrededor de un círculo. Este diseño es común en las vasijas de la Chinantla, así como en los códices, como en el *Códice Colombino*, p.I; en el cetro del dios de la p.v30 del *Códice Fejérváry-Mayer*; en la p.VIII del *Códice Becker I*; en los chalchihuites de la p.178 de comentarios del *Códice Vaticano B*; en los chalchihuites de la p.1 del *Códice Selden*; en el cerro de la Joya de la p.4 del *Códice Selden*; en los chalchihuites del juego de pelota en la p.74 del *Códice Nuttall*. Mientras que la pieza núm. 238, muestra cabezas de serpientes emplumadas de perfil como las que se aprecian en la plataforma del Templo de Quetzalcóatl en la p.9 del *Códice Nuttall* y en la decoración de la plataforma del Señor 9 Viento o Quetzalcóatl, en la p.48 del *Códice Vindobonensis*. Es importante hacer notar que los soportes de cabezas de águila son moldeados y por alguna razón los cuellos están pintados con rayas horizontales negras.

## Interpretación

En la pieza 107 el tema es la planta de maíz y en segundo lugar el agua por lo que nos habla del sustento y de la cosmogonía de los pueblos mesoamericanos. México fue el centro de origen y domesticación del maíz, estimado en unos cuatro o cinco mil años antes de nuestra era. La gente lo sembraba, lo molía, lo amasaba y lo comía de infinitas maneras distintas. Pero también se encontraba inmerso en las concepciones cosmológicas y de fertilidad. Marcaba el ritmo del cultivo y cosecha, la vida ritual y el desarrollo del resto de las actividades productivas y cada ciclo anual era motivo de grandes celebraciones. Así, en el libro maya Popol Vuh, se describe cómo el maíz fue materia prima para la creación de la humanidad; significa fertilidad, vida y alimento. Se acompaña en el discurso por el agua, sin la cual el maíz no podría desarrollarse. Ambos en conjunto permitieron la vida. Hombres, maíz y agua estaban en

una relación de interdependencia, sin maíz no habría humanos y sin hombres no habría maíz (González Torres, 2007). Los elementos esenciales en el discurso de esta vasija hablan de un concepto completo de la vida. Hay pocas nociones adjetivas complementarias, como podrían ser los elementos de tercer orden que son los soportes de cabezas de águila que nos remiten al sol. Vemos una forma de comunicación cristalizada a través de un lenguaje oficial pero, al mismo tiempo ideal (Taine, 1969: 105-106).

El vaso 234 habla en un complicado discurso de otros mitos. Su diseño principal son cabezas de ave, quetzales de acuerdo a lo contrastado en los códices. En segundo lugar están las flores de cuatro pétalos, que aluden a los rumbos del universo; cuadros con pieles de reptil y por último círculos color naranja rodeados de cuentas. En tercer plano los soportes de cabezas de águila. Inferimos que todo esto es un discurso que alude al sol. Los quetzales son símbolos de belleza; lo más característico de esta ave es el verde es el llamativo plumaje que resplandece cuando vuela, que además por analogía se asociaba por su forma y color a las hojas maíz y a las culebras. Además también presenta colores rojos y blancos en su pecho, lo que lo convierte en un ave de gran belleza cuyas plumas eran consideradas tan valiosas como el oro (Aguilera, 2001: 232-236). Sus plumas eran parte de los atavíos de los personajes importantes de altos rangos religiosos y militares (Valle, 1994). Además de belleza y riqueza, significaba fertilidad y fecundidad. Se asocia a la serpiente emplumada a través de los cuadros que representan pieles de reptil. Más los rumbos del universo, los soles y las águilas nos dan un complejo discurso en escritura ideográfica y abstracta que alude a los mitos solares que son los ciclos en el tiempo representados por los soles rodeados de cuentas, los quetzales y las águilas, pero colocados en el espacio.

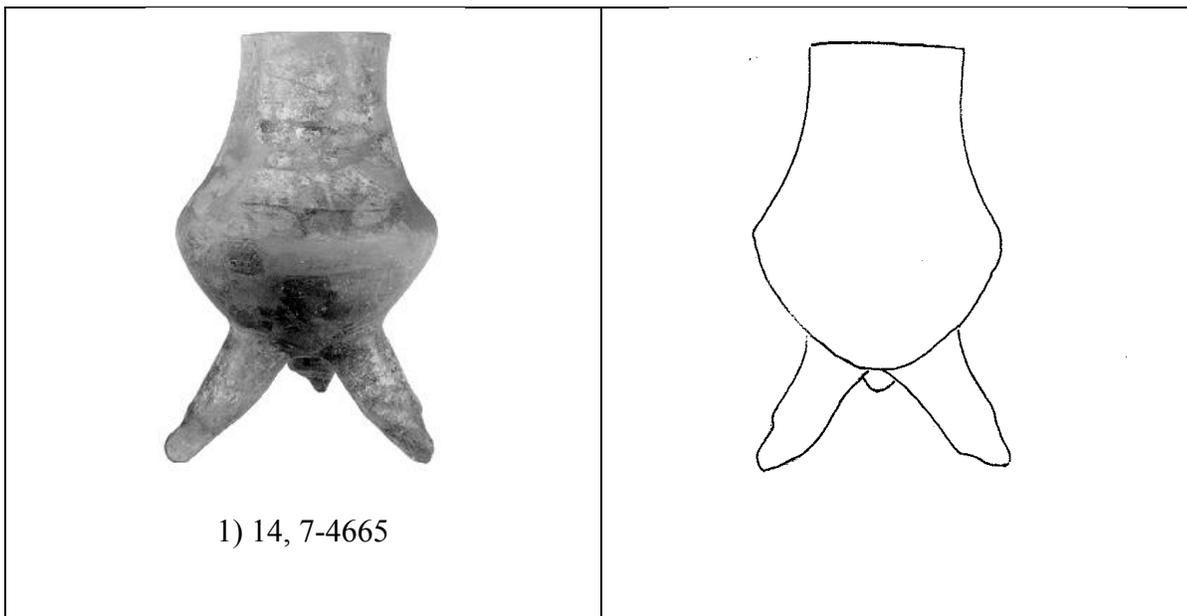
El vaso número 238 muestra como tema la serpiente de perfil, así como otros diseños secundarios que ya se han borrado y fue imposible identificar. Como hemos dicho anteriormente este ojo de reptil es la fusión del cielo con las plumas y la tierra con las serpientes. Los soportes de cabezas de águila nos remiten al sol, mismo que a su vez se asocian con los guerreros. Así es como se superponen las capas de mitos, sentimientos, expresiones e ideas religiosas en Mesoamérica. Son manifestaciones divinas, dinámicas y dramáticas, ricas en significados míticos y accesibles a través de los símbolos (Eliade, 1974: 80).

El discurso se organiza en bandas horizontales y de arriba hacia abajo. A la par de su expresión sagrada, está la emoción estética que se manifiesta como en estas piezas con una forma y composición pictórica armónica de simetría, equilibrio y proporción, destinada a agrandar a los dioses. Desde el ojo humano estas tres piezas son para ser vistas de cerca, ya que los detalles de la pintura son de trazo fino y delicado.

Muestran además una estructura adecuada a sus objetivos comunicativos, no son superposiciones de elementos, sino enumeración de atributos, cada uno en su propio espacio y proporción de acuerdo a su importancia.

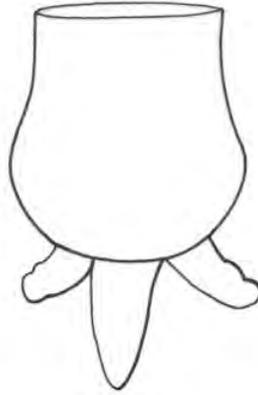
### 3.3.20) La Chinantla - vasos trípodas con plumas y otros diseños rosa pastel

- 1) 14, 7-4665, Hondura Cocuyo, Yetla, Oaxaca, tumba 6. La Chinantla.
- 2) 15, 7-4664, Hondura Cocuyo, Yetla, Oaxaca, Tumba 6, objeto 41. La Chinantla.
- 3) 19, 7-4660, desconocida.
- 4) 132, 7-1193, desconocida.
- 5) 146, 7-1003, Arroyo Tlacuache, Oaxaca, plataforma edificio W, ofrenda pozo 1. La Chinantla.
- 6) 204, 7-496, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, adquirida. La Chinantla.
- 7) 207, 7-483, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1, objeto 10. La Chinantla.
- 8) 230, 7-395, desconocida.
- 9) 242, 7-308, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca. La Chinantla.
- 10) 245, 7-300, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 12. La Chinantla.
- 11) 249, 7-284, La Nopalera, Valle Nacional, Oaxaca. La Chinantla.
- 12) 253, 7-12, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 12. La Chinantla.

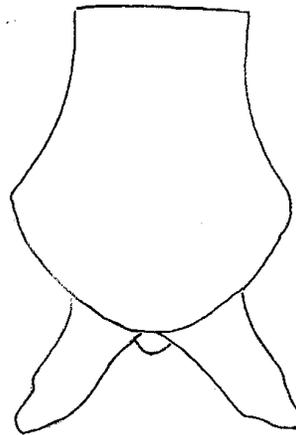




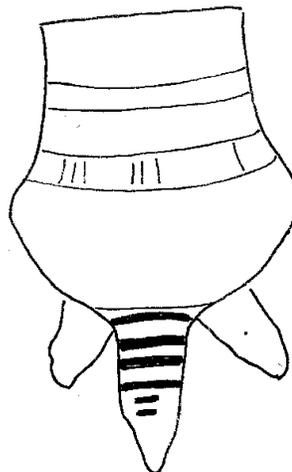
2) 15, 7-4664



3) 19, 7-4660

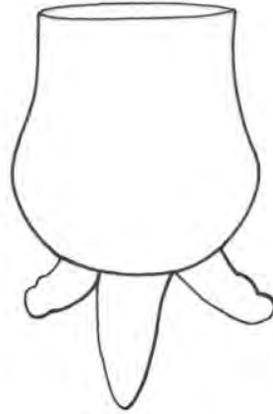


4) 132, 7-1193





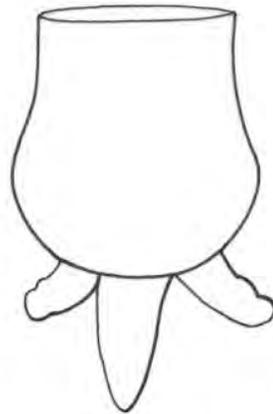
5) 146, 7-1003



6) 204, 7-496



7) 207, 7-483





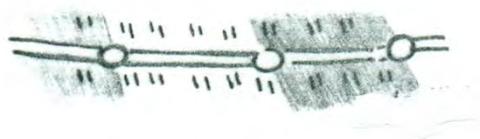
8) 230, 7-395

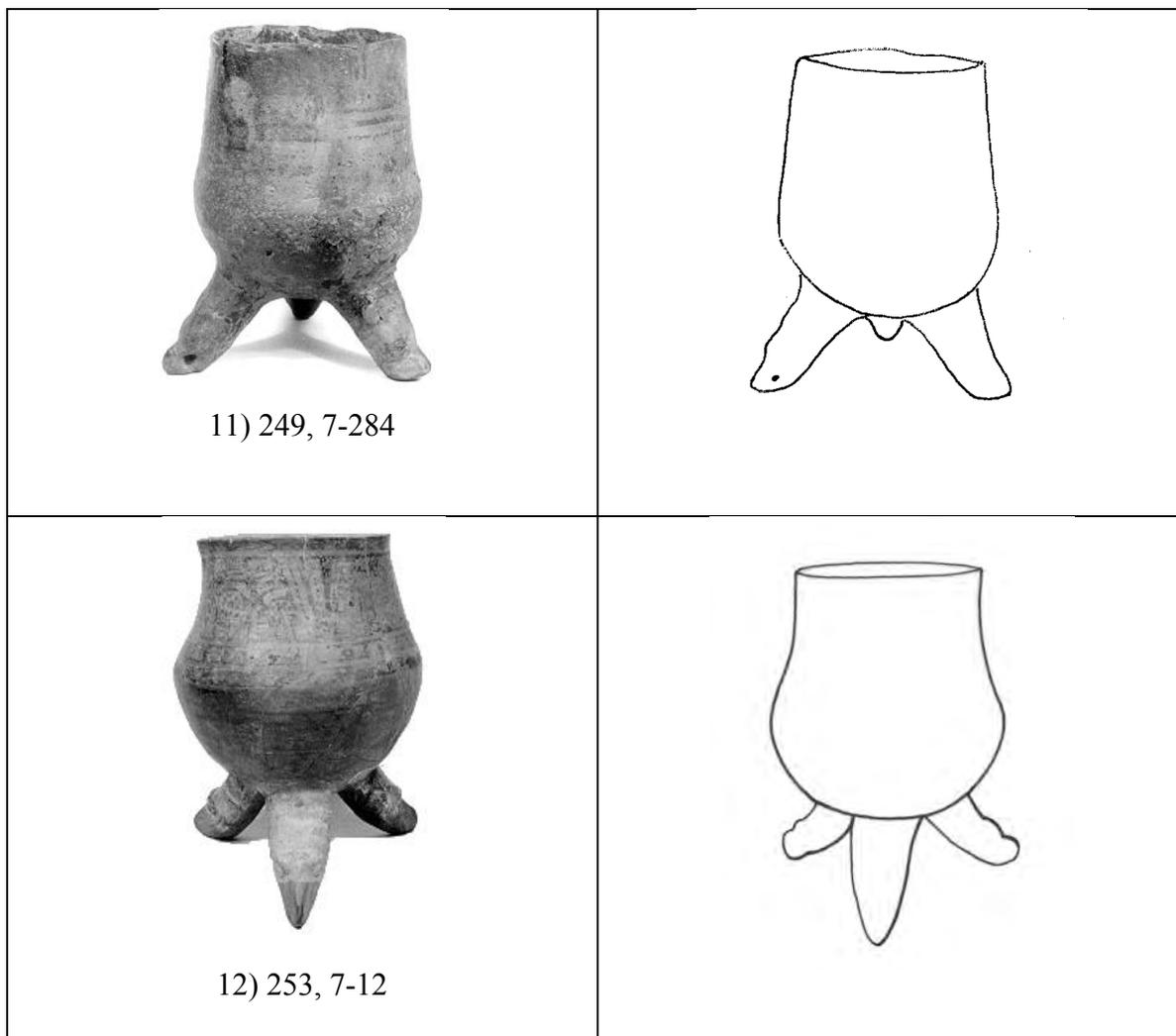


9) 242, 7-308



10) 245, 7-300





### Descripción e identificación

Grupo integrado por doce vasos. Todas las piezas muestran pintura mate y soportes de cabeza de águila moldeados. Los ejemplares 14, 15 y 19 presentan restos de bandas horizontales de diferentes colores. Los número 132, 146, 204, 207, 242, 245 y 249, conservan variantes de plumas: en la parte inmediata al borde tienen plumas como las que se observan en el atavío del personaje del *Códice Laud*, p.21. También podría tratarse de paja o esterillas, como se ve en el techo del templo, en la p.30 del *Códice Fejérváry-Mayer*; o en el techo del templo de Cihuacóatl, en la p.15 del *Códice Vindobonensis*; en el techo del templo en la p.19 y en el hombre muerto frente a Itzapálotl en la p.63 del *Códice Vaticano B*. A continuación observamos bandas horizontales de distintos colores, puntos y espirales terminados en líneas onduladas, quizá de agua, como se aprecia en la p.11 del *Códice Selden*, o la p.1 del *Códice Vaticano B*, o el atl de la p.5 del *Códice Borgia*. Las piezas 230 y 253 son similares a excepción de que en lugar de plumas muestran cabezas de ave de perfil con el pico en dirección borde; por las plumas es

probable que sean quetzales como vemos al quetzaltotótl en la p.11 del *Códice Borgia*. En la número 15 se observa en rosa, piel de reptil.

En varias se aprecian en la parte medial, representaciones de agua como los que podemos ver en los remolinos. Vemos la forma redonda con terminaciones onduladas en el *Códice Nuttall* lámina 8 con el listado de los señores Teozacoalco. Pero, más cerca en la representación del Diluvio en el *Códice Borgia* y a las espirales terminadas en líneas onduladas relacionadas con el agua como vemos en el *Códice Selden*, p.11. El agua aparece desde las más sencillas y consuetudinarias tareas domésticas hasta los rituales propiciatorios mágico-religiosos más trascendentales, pasando por una red intrincada de relaciones mitológicas. Como el agua primordial, o como el agua quemada atlachinolli, de la guerra. Así, es posible que estas vasijas hayan contenido simplemente agua.

### Interpretación

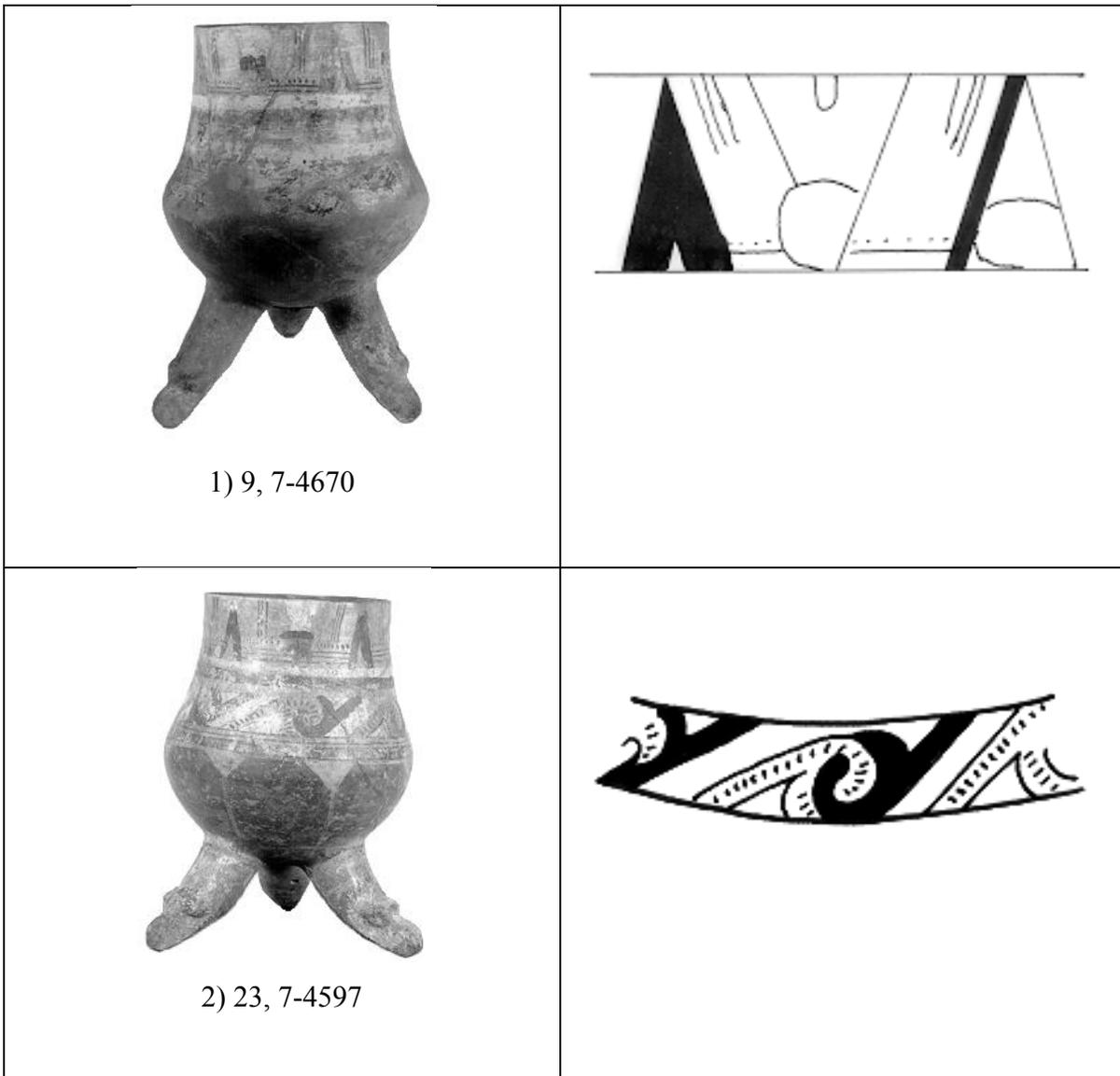
Las plumas son en su mayoría el diseño principal y tema de estos vasos trípodes. Representan la parte por el todo. Así, algunas aves era símbolos solares por su capacidad de remontar al cielo, o bien, podían representar fertilidad y temporalidad en caso de tratarse de guacamayas (Navarijo, 2011). El trabajo artístico con plumas se originó en las culturas mesoamericanas desde el preclásico por 1, 300 a.C., como una labor para la guerra, el cual en manos de sus artistas conocidos como amantecas, su temática era guerrera, religiosa y ornamental. Como podemos apreciar en los códices, durante toda la época prehispánica en Oaxaca el arte plumario fue utilizado para la elaboración de escudos, penachos, armas y atuendos guerreros debido a que el plumaje de las aves tenía un simbolismo protector, ya que se relacionaba con diferentes deidades, entre ellas el dios del viento y la serpiente emplumada que está vinculado con lo terrenal y con el cielo. Es importante decir, que este oficio artístico también estaba íntimamente relacionado con el culto religioso, el poder y la pureza, es por ello que los únicos grupos sociales prehispánicos que podían portar plumas en sus tocados o vestimentas eran gobernantes, sacerdotes, nobles y mujeres en ocasiones especiales (Moreno, 2015; Sahagún, 1989, libro 9).

En cuanto al agua, se relaciona con las serpientes, pues después de la lluvia salían de sus madrigueras. Así, por analogía se asocian al señor de la lluvia y por la aparición de las plantas después de las lluvias con la fertilidad y la vida. A menudo aparece esta deidad con serpientes en las manos, en sus anteojeras hechas de serpientes, o bien los reptiles aparecen como rayos. Las serpientes son también fertilidad, en

*Códice Borbónico* los dioses Tláloc, Tezcatlipoca y Ehécatl Quetzalcóatl llevan báculos con formas de serpiente (Velasco, 2004).

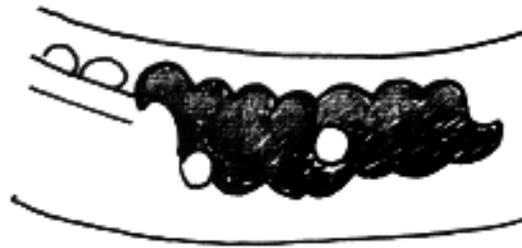
**3.3.21) La Chinantla - vasos trípodas con rayos solares y plumas rosa pastel**

- 1) 9, 7-4670, Hondura Cocuyo, Yetla, Oaxaca, tumba 6, objeto 24. La Chinantla.
- 2) 23, 7-4597, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca, II temporada, objeto 52. La Chinantla.
- 3) 206, 7-490, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1. La Chinantla.
- 4) 237, 7-361, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba, 109. La Chinantla.
- 5) 240, 7-358, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba, 2, objeto 127. La Chinantla.
- 6) 277, 7-2360, Cholula, Puebla. Poblana.

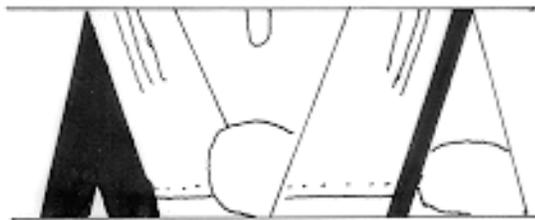




3) 206, 7-490

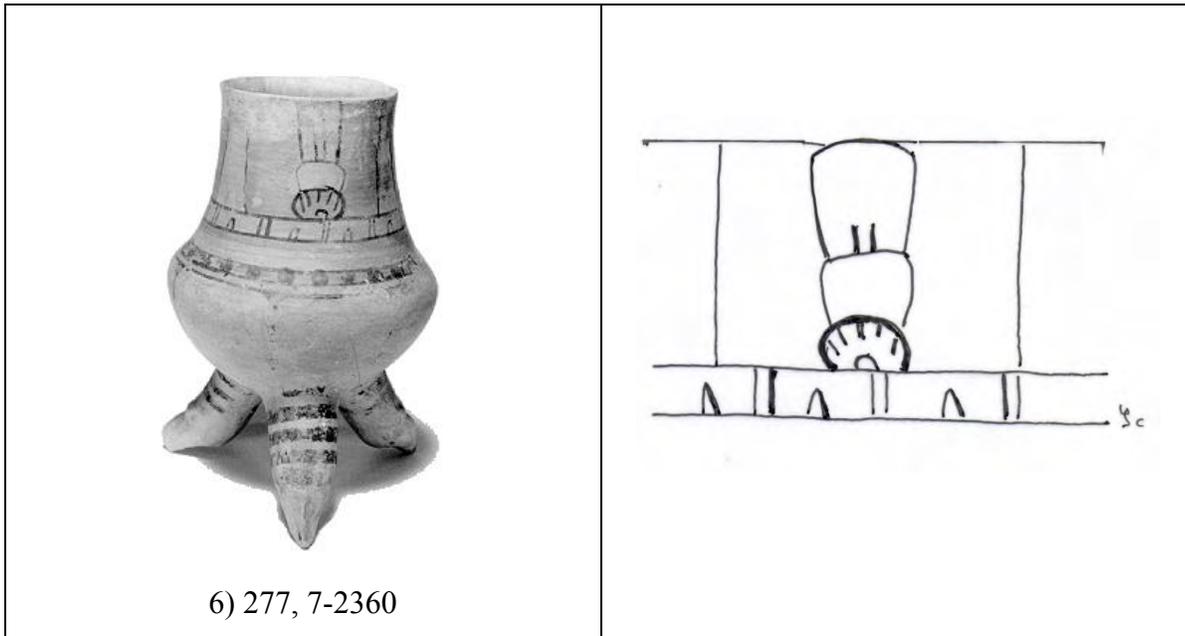


4) 237, 7-361



5) 240, 7-358





### Descripción e identificación

Grupo conformado por seis vasos trípodas con soportes moldeados de cabezas de águila. En la parte superior muestran manojos de plumas y representaciones de esteras de palma, combinadas con rayos solares (Lind, 1967). Los rayos solares parecen relacionarse con el símbolo mixteco de año y también se parece al glifo de “ojo emplumado” de Cacaxtla (Foncerrada, 1993: 119, Fig. 37). Diseños similares se ven en las plumas del *Códice Nuttall*, p.58; en los atados de cañas de la p.1 del *Códice Vaticano B*, y en las flechas sin punta de la p.2 (23) del *Códice Laud*. Las piezas número 9, 23 y 240 muestran bandas horizontales de colores y plumas espirales en la parte media. Las plumas del vaso 240 son diseños en forma de gota curvada, muy similares a los diseños que se denominan “paisley”. Las piezas 206 y 237 muestran en la parte media, plumas semejantes a “S” horizontales. Finalmente, la número 277 proveniente de Cholula, es aparentemente importada de la Chinantla, pues presenta todas las características de la cerámica de dicha región.

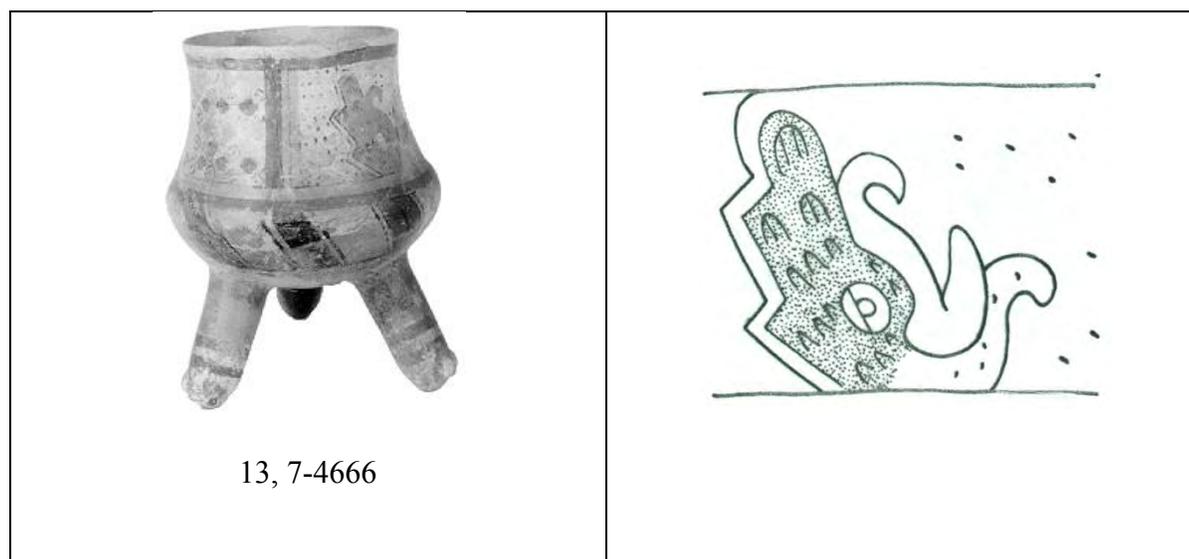
### Interpretación

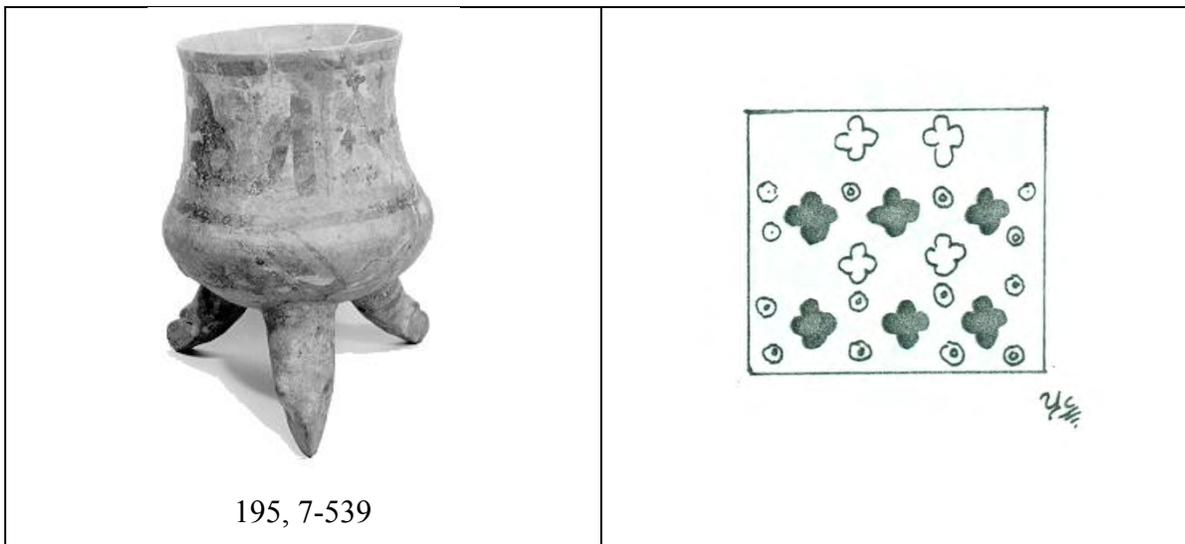
Estas vasijas muestran con claridad un tema solar: plumas fusionadas con el símbolo de año y rayos solares como diseños principales, complementado con soportes de cabezas de águila. El estilo es

típicamente chinanteco y la organización del discurso es en bandas horizontales. Se trata de un modelo de vasija donde se aprecia la expresividad y creatividad de cada maestro pintor. Estas vasijas como todas las expresiones plásticas, son productos culturales que obedecen en su significado al entorno y el culto al sol. Así, dentro de las categorías fundamentales, están los valores religiosos fundidos con los valores estéticos. Los guerreros se identificaban con los valores solares de luz y fuerza, eran relacionados con las águilas por su capacidad para remontar los cielos. Estas vasijas son parte de ajuares funerarios de tumbas, que nos hacen pensar que eran guerreros. La guerra tuvo aspectos económicos y territoriales, netamente humanos; pero también tuvo importantes aspectos divinos como en el Centro de México, para agradecer dioses y cumplir con los sacrificios (Cervera, 2011: 17).

### 3.3.22) La Chinantla - vasos trípodes con aves y cruces

- 1) 13, 7-4666, Hondura Cocuyo, Yetla, Oaxaca, tumba 6. La Chinantla.
- 2) 195, 7-539, Cerro Bobo, La Trinidad, Vega de Sol, Valle Nacional, tumba Mauro García. La Chinantla.





### Descripción e identificación

Grupo formado por dos vasos trípodes con soportes zoomorfos. En la parte alta las cabezas de ave son el diseño principal, acompañadas por pequeñas cruces y soportes de garras de jaguar, —en la pieza número 13— y de cabezas de águila en la otra. Tienen paneles con flores o bien podría tratarse de cruces en colores naranja y guinda, cabezas de ave de perfil con el pico hacia el borde. Probablemente se trate de quetzales de acuerdo con la identificación que se ha hecho de estas aves en el *Códice Borgia*, p.71, donde aparecen el sol y la luna con 13 aves, en p.53 con Xochipilli entre otras. En la parte inferior observamos bandas diagonales.

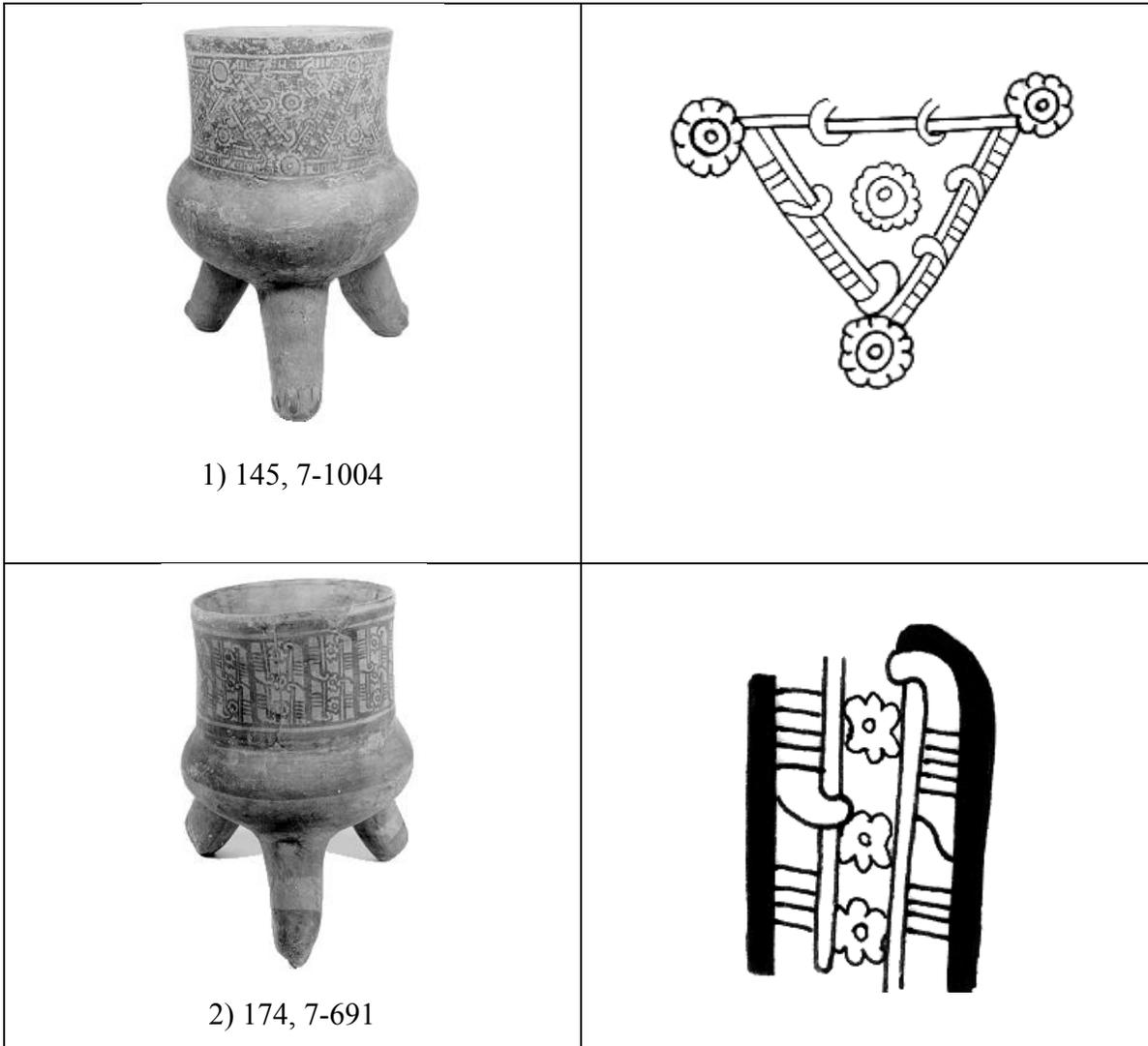
### Interpretación

Es una composición donde se combinan los rumbos del universo con las aves en un discurso solar. Los quetzales desde la época del Clásico en Teotihuacan demuestran ser animales muy importantes a nivel simbólico como seres de luz, cuyas plumas eran muy apreciadas como elementos de lujo, poder y clase social (Ramos, 2003:15-16). En el Posclásico, destaca la figura de Quetzalcóatl como hombre-dios, fundador de dinastías reales en Oaxaca, por ejemplo en la Mixteca Alta. Mientras que entre los zapotecos igualmente se asociaban animales con deidades, como se puede apreciar en las urnas los dioses con yelmo de ave (González Licón, 2003: 11-14). La hermenéutica analógica trata de evitar posturas definitivas, dejamos abierto el margen de las interpretaciones, jerarquizándolas de una manera ordenada y coherente; así la analogía entre animales y dioses no es por la forma, sino por sus atributos como la capacidad de remontar al cielo, de aproximarse al sol y por otras cualidades.

### 3.3.23) La Chinantla - ollas trípodes con flores blancas

1) 145, 7-1004, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 12. La Chinantla.

2) 174, 7-691, desconocida.



#### Descripción e identificación

Grupo formado por dos ollas trípodes de cuello ancho y largo. Ambas muestran decoración de pequeñas flores blancas delineadas en guinda, con bandas y pequeños ganchos. La pieza 145 muestra triángulos rematados en flores blancas con grandes centros naranja que probablemente sean girasoles. Los girasoles, —chimalxóchitl o chimalácatl—, en náhuatl, se asociaba al sol y a los guerreros, por su forma, tamaño y facultad de seguir al sol (González Torres, 1991: 74). Entre 1570 y 1577, Francisco Hernández, médico

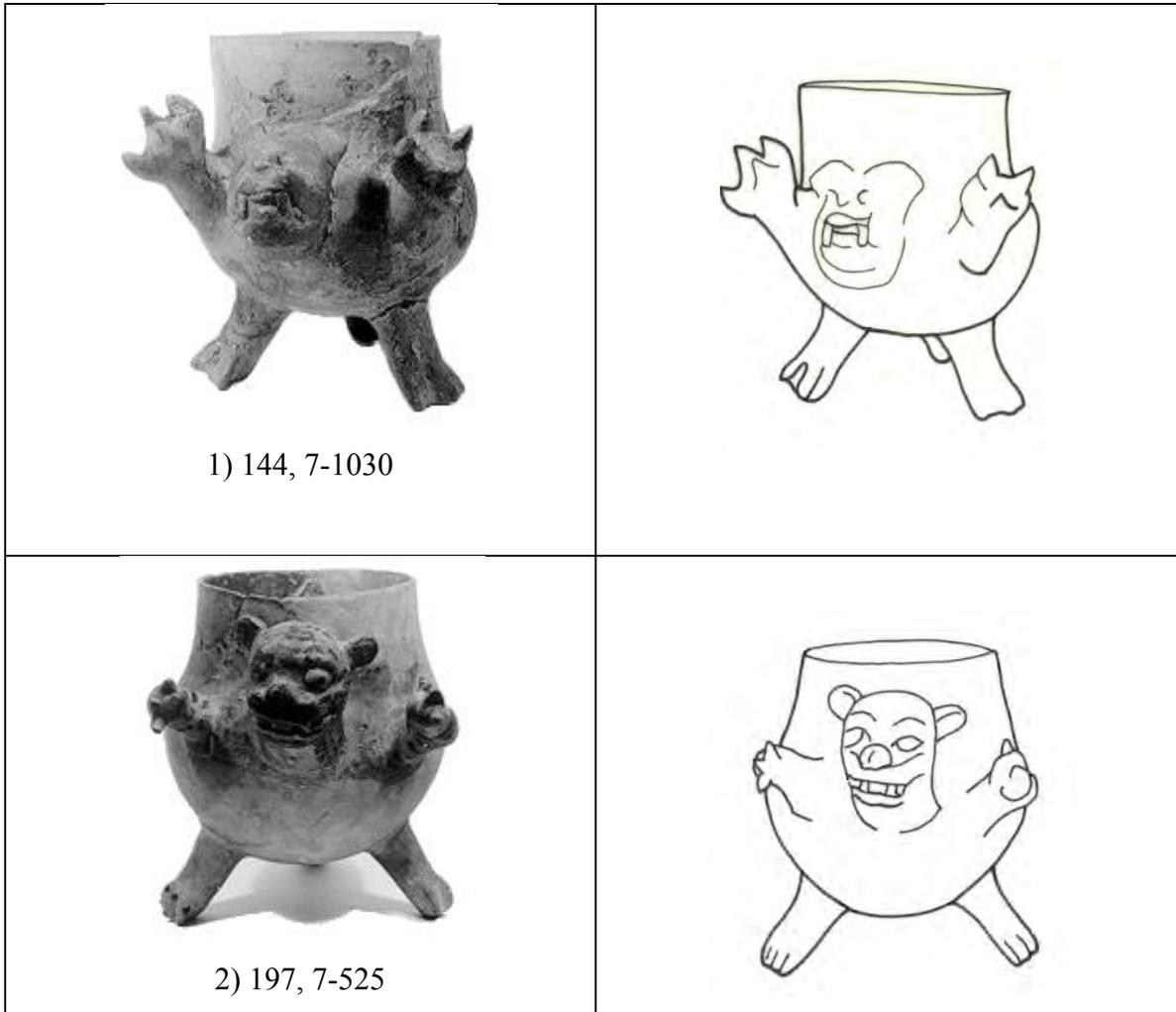
del Rey Felipe II, documentó plantas en el centro de Nueva España en su Historia Natural de Nueva España en la cual incluye chimalácatl grande. En la ilustración del Códice Ixtlilxóchitl de 1580, Nezahualpiltzintli es representado sosteniendo un girasol, mientras que en el *Códice Vindobonensis* es mencionada como *chrysanthemum peruvianum* (Bye, et al., 2009: 6-8). Observamos flores muy similares en la p.9 del *Códice Nuttall*, y en la p.8 del *Códice Vindobonensis* en el cerro de la Flor. La olla 174 muestra pequeñas flores blancas dispuestas verticalmente de diseño común y difíciles de identificar como un tipo en particular, pero son similares a las observadas en el tocado de la diosa Xochiquetzal en la p.58 del *Códice Borgia*; a las flores diseñadas en la falda de Tlamatecuhtli en la p.142 del *Códice Borgia*; en el atavío de la Cihuacóatl en la p.45 del *Códice Magliabechiano*, etcétera.

### Interpretación

Estas vasijas muestran como tema principal flores dispuestas en bandas. En la época prehispánica, las flores tuvieron múltiples significados. Señalaban esencialmente la fuerza de los ciclos de la naturaleza. Tenían relación con el mundo natural y sobrenatural. Eran símbolos de belleza y tuvieron un papel relevante en los rituales (Velasco y Nagao, 2006. 28-30). Fueron usadas ceremonialmente para dar la bienvenida a autoridades y honrar a deidades. Las flores blancas a menudo son parte de los atavíos y adornos de algunos dioses de la renovación y de diversas diosas. De acuerdo con el *Códice Florentino*, entre los mexicas ofrecían girasoles al dios de la guerra Huitzilopochtli durante algunas festividades. También eran usadas en ceremonias de bienvenida, como los banquetes que se hacían para recibir a los comerciantes. Así vemos que la cultura mesoamericana aporta a las flores una información que es su memoria común o colectiva restringida a un ámbito ritual y a un grupo social con su lenguaje particular.

### 3.3.24) La Chinantla - vasijas con elementos de jaguar

- 1) 144, 7-1030, Arroyo Tlacuache, Oaxaca, montículo NO, ofrenda 3, objeto 1. La Chinantla.
- 2) 197, 7-525, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 2. La Chinantla.



#### Descripción e identificación

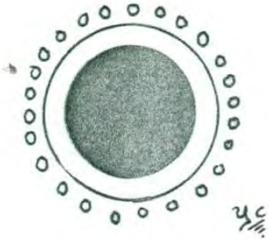
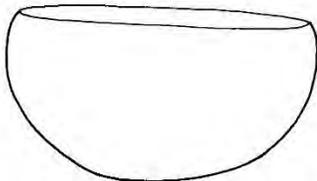
Grupo integrado por dos vasijas trípodes modeladas con cabeza y patas de jaguar. Ambas piezas muestran detalles pintados de este felino, como piel color naranja, manchas negras y partes blancas, etcétera. Están muy erosionadas, sobre todo la pintura. Es común que las piezas chinantecas estén deterioradas debido a la naturaleza de la pintura al temple, por la facilidad con que se desprende la pintura. Aunque no existen análisis químicos de esta cerámica, es probable que hayan usado pigmentos con base de agua y huevo como aglutinante, aplicados sobre la vasija seca y cocida.

## Interpretación

La forma y el significado se fusionan en estos vasos trípodes la figura de un felino. El tema son los animales representados de forma realista, que no queda duda de que se trata de jaguares. La iconicidad es analógica, pero no sólo tiene la capacidad de presentar información de manera figurativa o pictórica, también para las personas familiarizadas con el culto, muestra los significados de manera profunda. Es difícil de verbalizar pero nos remite a otro tipo de información, por ejemplo la narración mítica como (Beuchot, 2007: 3). Así, los felinos se asocian a dioses como Tezcatlipoca en la zona centro, también con los caballeros tigres que entre los mexicas eran una orden militar (Cervera, 2011). Por analogía por su bravura los guerreros son estos felinos y en Oaxaca éstos también se asocian a la nobleza y a la pareja primordial que dio origen a estos pueblos. También en los códices *Códice Colombino*, *Becker 1* y *Códice Nuttall* tenemos al famoso guerrero 8 Venado Garra de Tigre que fue capaz de establecer una unidad política entre numerosos reinos de la mixteca por el siglo XI. Aparecen en los mitos de creación, de acuerdo con el *Códice Selden* en el año y en el día de la oscuridad y tinieblas, antes que hubiese días ni años, estando el mundo en gran oscuridad, que todo era un caos y confusión, estaba la tierra cubierta de agua: sólo había limo y lama sobre la faz de la tierra. En aquel tiempo aparecieron visiblemente un dios que tuvo por nombre 1 Venado “Culebra Jaguar” y una diosa de nombre 1 Venado “Culebra Jaguar”. Luego con su omnipotencia y sabiduría hicieron y fundaron una peña grande, sobre la cual edificaron unos suntuosos palacios. Estaban en un cerro muy alto, junto al pueblo de Apoala, se llamaba “lugar donde estaba el cielo”, que era el paraíso y gloria, donde había suma felicidad y abundancia de todo (Pohl, 2010).

**3.3.25) La Chinantla - vasijas guinda con diseños amarillos y puntos plateados**

- 1) 40, 7-4534, desconocida.
- 2) 143, 7-1071, Cerro Bobo, Oaxaca, tumba 8. La Chinantla.
- 3) 149, 7-995, Cerro Bobo, Oaxaca. La Chinantla.

|  |  |
|--|--|
|  <p>1) 40, 7-4534</p>   |  <p>yc</p>   |
|  <p>2) 143, 7-1071</p> |             |
|  <p>3) 149, 7-995</p> |  <p>yc</p> |

## Descripción e identificación

Grupo integrado por tres vasijas pintadas con diseños amarillos o blanco que con el paso del tiempo se ha convertido en un tono amarillento. Están bastante erosionadas por lo que es difícil de identificar los diseños sobre el fondo guinda. El cajete número 40 muestra círculos rodeados de puntos que quizá sean cuentas, como se muestra en los códices, por ejemplo, los de la p.4 del *Códice Vindobonensis* en el Cerro de la Joya y otros (*pássim*). La vasija 143 muestra líneas y bandas verticales. La copa número 149 presenta finos diseños geométricos de líneas verticales, horizontales y diagonales, que no podemos identificar bien, quizás se trate de plantas. La característica que los hace afines, tienen diminutos puntos plateados brillantes en la pintura guinda que debe ser algún mineral local.

## Interpretación

El cajete número 40 tiene círculos amarillos rodeados de cuentas blancas. Suponemos que son chalchihuites o quizás un diseño solar. En la pieza 143 vemos bandas verticales sin poder identificar la figura pintada y la copa 149 que muestra en la parte superior algunos trazos que parecen ser hojas de una planta no reconocible. Volviendo a la única que se puede identificar, la mitología solar es un vasto sistema de dioses, creaciones, destrucciones en ciclos que sustentó la cosmovisión de los pueblos prehispánicos. Se representa desde los más grandes monumentos como las pirámides del sol en Teotihuacan o el Tajín, hasta las más pequeñas piezas de cerámica, sellos u orfebrería. Está presente en los mitos fundacionales de muchas grandes urbes mesoamericanas como Monte Albán. En la actualidad entre los chinantecos, el mito del sol y la luna explica la oposición de dos mundos que cristalizan en el día, la noche y diferencian lo humano de lo animal, así como lo bueno de lo malo. También existe el mito primordial de un par de gemelos hijos de una anciana esposa de venado, que son el sol y la luna (Zaragoza, 2009).

**3.3.26) La Chinantla - cajetes trípodes con cuentas**

- 1) 152, 7-990, Arroyo Tlacuache, Oaxaca, montículo, tumba 2, ofrenda, 3, objeto 2. La Chinantla.
- 2) 228, 7-397, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 2, objeto 29. La Chinantla.
- 3) 231, 7-393, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba, 2, objeto 73. La Chinantla.
- 4) 250, 7-256, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 9. La Chinantla.
- 5) 251, 7-255, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 12. La Chinantla.



1) 152, 7-990

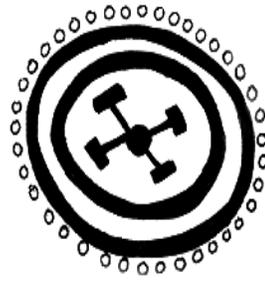


2) 228, 7-397

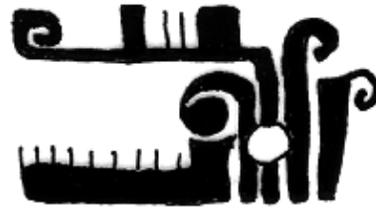




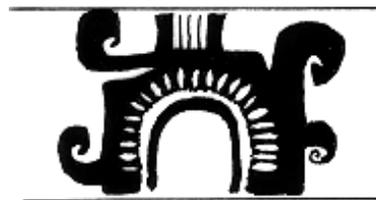
3) 231, 7-393



4) 250, 7-256



5) 251, 7-255



## Descripción e identificación

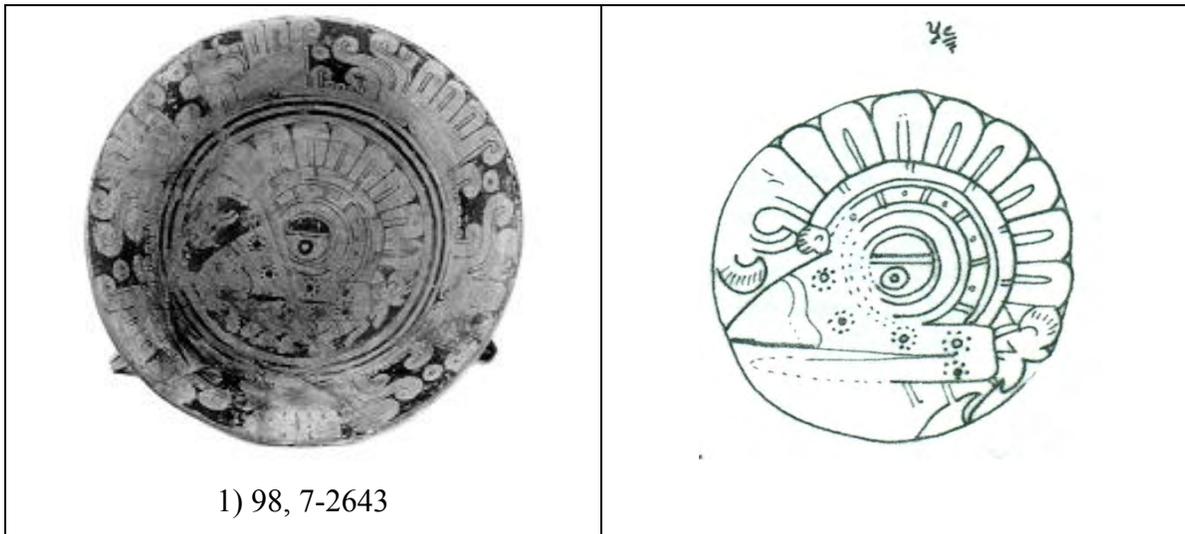
Grupo integrado por cinco cajetes trípodes con soportes moldeados con forma de cabezas de águila y decoración en pintura mate. Las vasijas números 231, 250 y 251 son muy similares entre sí, muestran nubes en las paredes internas, como las de la p.23 (2) de las nubes de Tláloc en el *Códice Laud*, o las nubes de la p.27 del *Códice Borgia*; las nubes de la pieza 251 son similares a las nubes de Tláloc de la p.43 del *Códice Vaticano B*. Al fondo observamos cruces griegas (Chagoya, 1985: 116-117) rodeadas de cuentas y las cuales se repiten en el exterior. Como los que se observan en casi todos los códices analizados: *Códice Colombino*, p.I; *Fejérváry-Mayer* en el cetro de una deidad, p.30; en la p.VIII del *Códice Becker I*; en los chalchihuites de la p.4 del *Códice Vindobonensis*; *Códice Selden*, p.7; *Bodley* p.5, etcétera; al igual que en los códices mexicanos como la p.14 del *Tonalámatl de Aubin*; lám. II del *Códice Bouturini*, etcétera. Los platos 152, 7-990 y 228, 7-397 ligeramente distintos muestran uno grecas y otro, rayos solares o dardos de luz (Chagoya, 1985: 116-117) aunque su acabado es muy semejante.

## Interpretación

Como tema aparecen círculos rodeados de cuentas con una cruz potenziada, que representa los cuatro rumbos del universo. Como elementos secundarios que refuerza lo celeste tienen una banda con cuentas, finalmente se cierra el discurso con representaciones idealizadas de nubes, lo cual no es de extrañar si recordamos que los oaxaqueños eran pueblos de las nubes. Todo ello lo complementan los soportes figurativos de cabezas de águila que son símbolos del sol que cruza el firmamento. De acuerdo con Lotman (1993: 15-20) el discurso se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje, hace uso de complejo dispositivo de variados códigos. Así, vemos la forma de las vasijas, los diseños pintados y los colores de la luz de sol. Más el uso, que es ritual, pues provienen todas de tumbas. De este modo las vasijas son un texto cultural que nos habla de la mitología de un pueblo, de sus creencias y de sus prácticas rituales. La configuración simbólica nos habla de guerreros adornados con penachos y protegidos por escudos de plumas que al morir se convertían en aves y acompañaban al sol. Pero también nos hablan de mitos de la creación que intentan dar respuesta a las grandes interrogantes del hombre acerca del origen del cosmos, de la tierra, del hombre y de la naturaleza. Pero no son significados únicos, son varias capas de eventos en un mismo discurso con significados culturales. También son representaciones del cielo diurno, donde habitan el sol precioso y las nubes (Magaloni, 2014).

### 3.3.27) La Chinantla - plato trípode con ave

1) 98, 7-2643, desconocida.



#### Descripción e identificación

Cajete trípode con nubes en las paredes internas y una cabeza de ave en el fondo. Por las características físicas es probablemente se trate de una guacamaya, como la del *Códice Bodley* p.14. En el pico observamos las manchas o coágulos de descomposición como en el bulto de la muerte de la p.23 del *Códice Fejérváry-Mayer*, entre muchos otros ejemplos. Esto nos hace pensar que quizá represente a un ave sacrificada en algún ritual. A menudo vemos aves sacrificadas en cajetes, por ejemplo en la p.3 del *Códice Cospi*, en la p.36 del *Códice Fejérváry-Mayer*, *Códice Nuttall* p.72, *Laud* p.38 (33), etcétera.

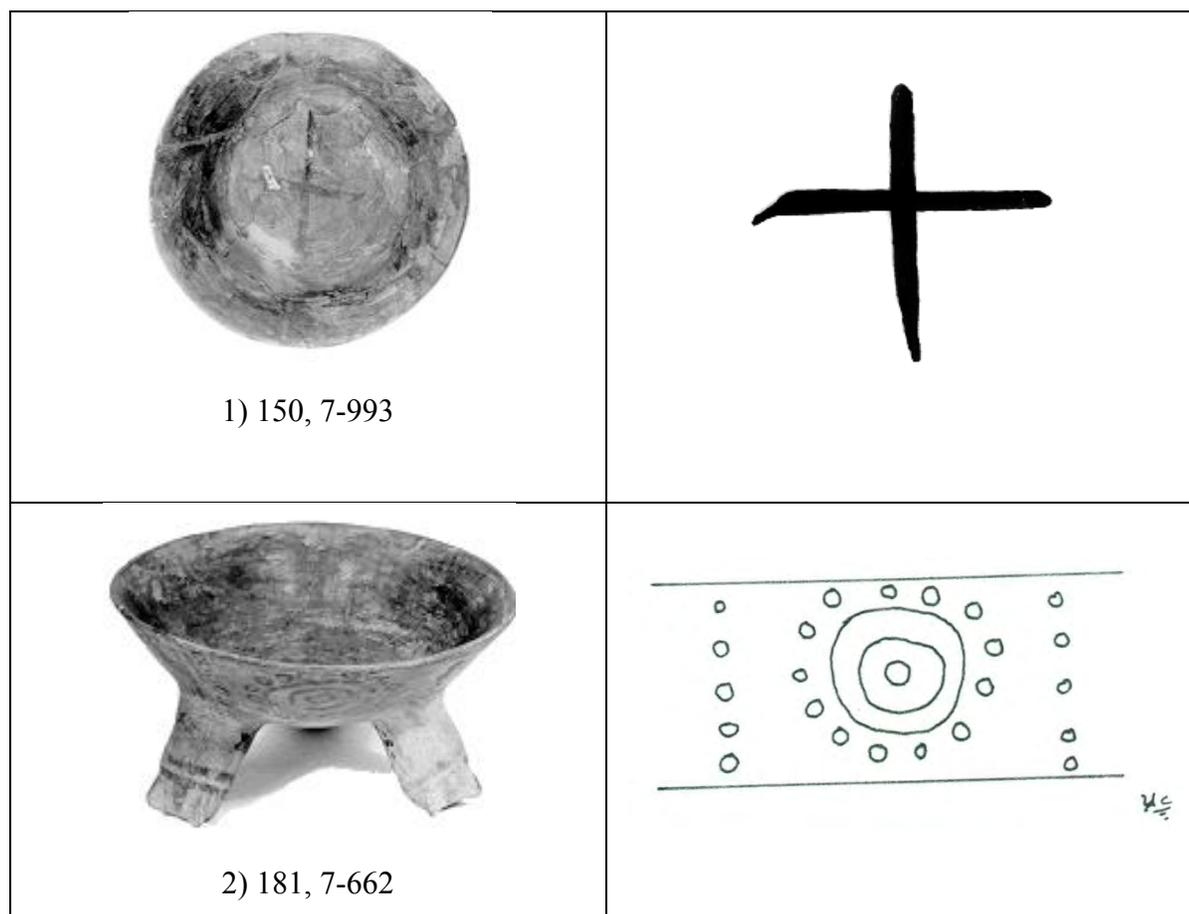
#### Interpretación

El tema es un ave en el fondo del cajete. Posiblemente sea una guacamaya o un loro. En este caso, el color no ayuda a su identificación, pues las figuras son blancas sobre un fondo guinda. Por las manchas de descomposición sabemos que es un ave muerta, probablemente sacrificada para ofrenda, como se ven en los códices. En el pensamiento prehispánico, la guacamaya (*Ara macao* y *Ara militaris*) ocupó un lugar relevante, como lo vemos en los murales de diferentes culturas, como por ejemplo la maya, la zapoteca, la teotihuacana, o en los murales de Cacaxtla. Parece ser que el significado simbólico de las guacamayas es una abstracción del tiempo por analogía con el comportamiento diario y estacional de esta especie de bello plumaje; también se asocian estos animales con los conceptos de vida, movimiento

y temporalidad, con el sol y el agua como el elemento primordial vinculado con la fertilidad (Navarajo, 2011). Por su parte Seler (2004: 127-128) observa que en los códices figuran loros y guacamayas dentro de las 13 aves que representaban las 13 estaciones del cielo y las 13 horas del día. Señala que los loros están colocados en la décimo tercera posición y las guacamayas en el décimo primer lugar, posiciones que según Seler hacen a ambos jugar un papel determinante como aves del sol y del fuego. Con el acompañamiento de nubes genera un discurso solar. Así vemos el sentido de la vida y de la muerte en esta pieza. Pero pueden tener múltiples significados. Una característica que se requiere para que estos discursos sean objeto de la interpretación, es que en ellos no haya un solo sentido, es decir, que contengan polisemia, múltiples significados.

### 3.3.28) La Chinantla - cajetes trípodes con soportes de garras

- 1) 150, 7-993, Oaxaca, sitio no especificado, pozo 1, ofrenda 2. La Chinantla. ?
- 2) 181, 7-662, Arroyo Tlacuache, Ojitlán, Oaxaca, plataforma W, pozo, 7, ofrenda, objeto 3. La Chinantla.



## Descripción e identificación

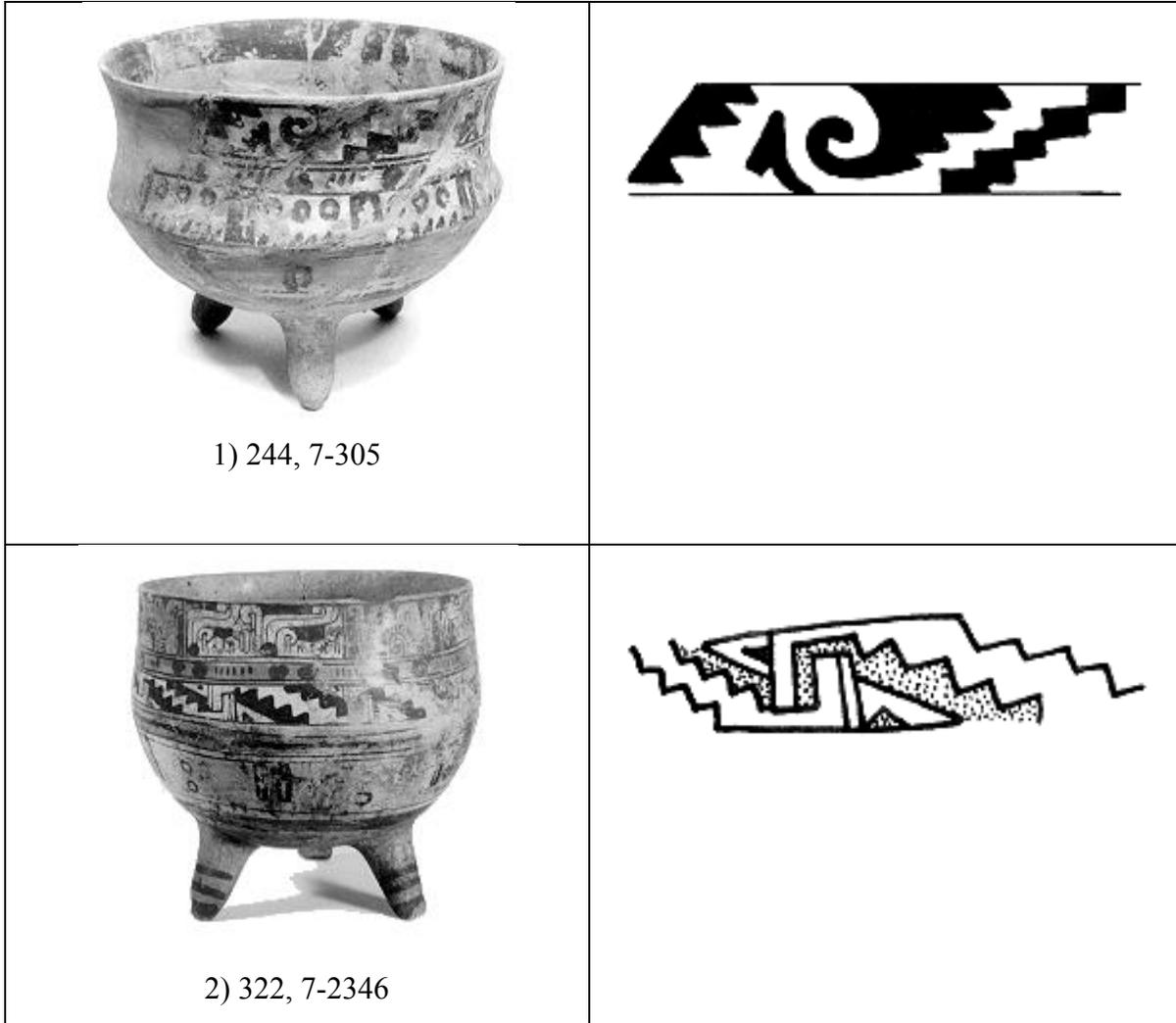
Grupo formado por dos platos trípodes con soportes de garras de felino y una cruz pintada en el fondo. La pieza número 181 muestra círculos rodeados de cuentas como los mencionados anteriormente, que se observan en varios códices según se comentó anteriormente.

## Interpretación

Una cruz griega es el diseño principal de estas dos vasijas que nos remiten al tema de los rumbos del universo; una de ellas además muestra en el exterior círculos solares con cuentas alrededor como diseño secundario. Ambas complementan su sencillo discurso con soportes de garra de felino. Estas aunque no son naturalistas, se pueden reconocer por las garras, es decir, nos remiten a lo esencial del animal. Excepto por los soportes, las vasijas prescinden de toda figuración como es el espacio real, objetos, paisajes y nos remiten al símbolo de los rumbos del universo que nos lleva una dimensión sin referencia a algo exterior o del mundo real en un lenguaje visual y un discurso mesoamericano propio. Ricoeur (2013) define el símbolo como un signo cuyo significante, palabra, objeto, gesto, etcétera., posee un significado doble o múltiple, de manera tal que el significado primero y manifiesto remite a un segundo significado que sólo puede ser alcanzado a través del primero, generalmente es asignado arbitrariamente por una cultura, como en el caso de las cruces mesoamericanas, cuyo significado de rumbos de universo, axis mundi, no tiene que ver con las cruces de las culturas de otras partes del mundo. El discurso mítico tiene una gran fuerza en la religión. Su función es la revalorización del mundo simbólico. Estos a fuerza de ser repetidos se recuerdan, pero no son estáticos, están en constante proceso de transformación. Dice Durand (1987, 10-15) que la conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece presentarse como en la percepción o la simple sensación. Otra, indirecta, cuando por una u otra razón, la cosa no puede presentarse tal cual a la sensibilidad. En todos estos ejemplos de conciencia indirecta, el objeto ausente se representa ante ella mediante una imagen, en el sentido más amplio del término. Llegamos a la imaginación simbólica propiamente dicha, cuando el significado es imposible de presentarse, como en este caso.

### 3.3.29) La Chinantla - vasijas con grecas negro sobre blanco

- 1) 244, 7-305, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 10. La Chinantla.
- 2) 322, 7-2346, desconocida.



#### Descripción e identificación

Grupo formado por dos piezas: un cajete y un vaso trípode con soportes cónicos. Se caracterizan por tener decoración pintada de grecas escalonadas blanco y negro, así como diseños de círculos y óvalos delineados en negro en la parte inferior. La pieza número 322 muestra nubes de dos tipos combinadas en la parte superior. Unas en naranja, similares a las nubes de Tláloc en la p.43 del *Códice Vaticano B*; otras son las que se observan en la mayoría de los códices mencionados anteriormente. Por otro lado, la vasija numero 244 presenta en la parte inferior círculos y óvalos que parecen formar parte de un diseño de estera

o palma, como se observa en el techo del templo de Cihuacóatl, en la p.15 del *Códice Vindobonensis*, o el techo del templo de la p.30 del *Códice Fejérváry-Mayer*, entre otros.

## Interpretación

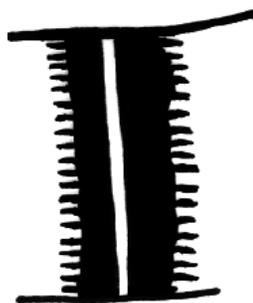
El tema de este grupo son las grecas escalonadas. La pieza número 244 tiene un diseño que pensamos son esterillas. El estilo es chinanteco y la organización del discurso es igual a los demás, grupos bandas horizontales donde se alinean los signos. La número 322 abre el discurso con nubes de dos colores. Sostenemos que el discurso se lee de arriba hacia abajo, pues la mirada se dirige en primer lugar a la parte más alta, el cielo. Es una construcción particular realizada por esta cultura en función a su visión del mundo, el pintor no las creó en un vacío social, sino en un marco histórico. Así esta cerámica es reflejo de su lugar y tiempo. Como se ha dicho, símbolos como la greca escalonada tienen fuertes relaciones culturales, principalmente cuando se trata de una sociedad impregnada de un carácter ritual. Este discurso utiliza símbolos para manifestar características que permiten una mejor comprensión y es simbólico, es la única manera de expresión de la experiencia de lo sagrado.

### 3.3.30) La Chinantla - ollas trípodes con círculos y líneas radiales

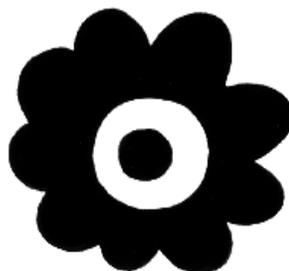
- 1) 5, 7-4674, desconocida.
- 2) 223, 7-406, Plan de las Flores, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1. La Chinantla.
- 3) 235, 7-364, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba, 2, objeto 43. La Chinantla.
- 4) 248, 7-285, Cerro Bobo, Oaxaca, tumba 12. La Chinantla.
- 5) 254, 7-11, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 12. La Chinantla.
- 6) 351, 7-4679, Cerro Bobo, Oaxaca, tumba 9. La Chinantla.



1) 5, 7-4674

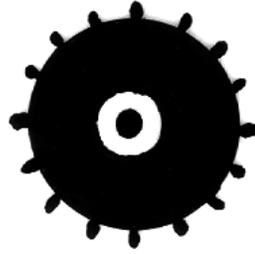


2) 223, 7-406

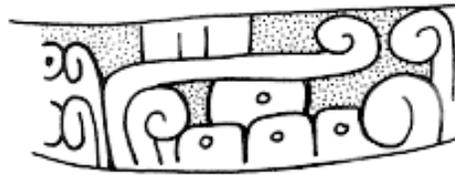


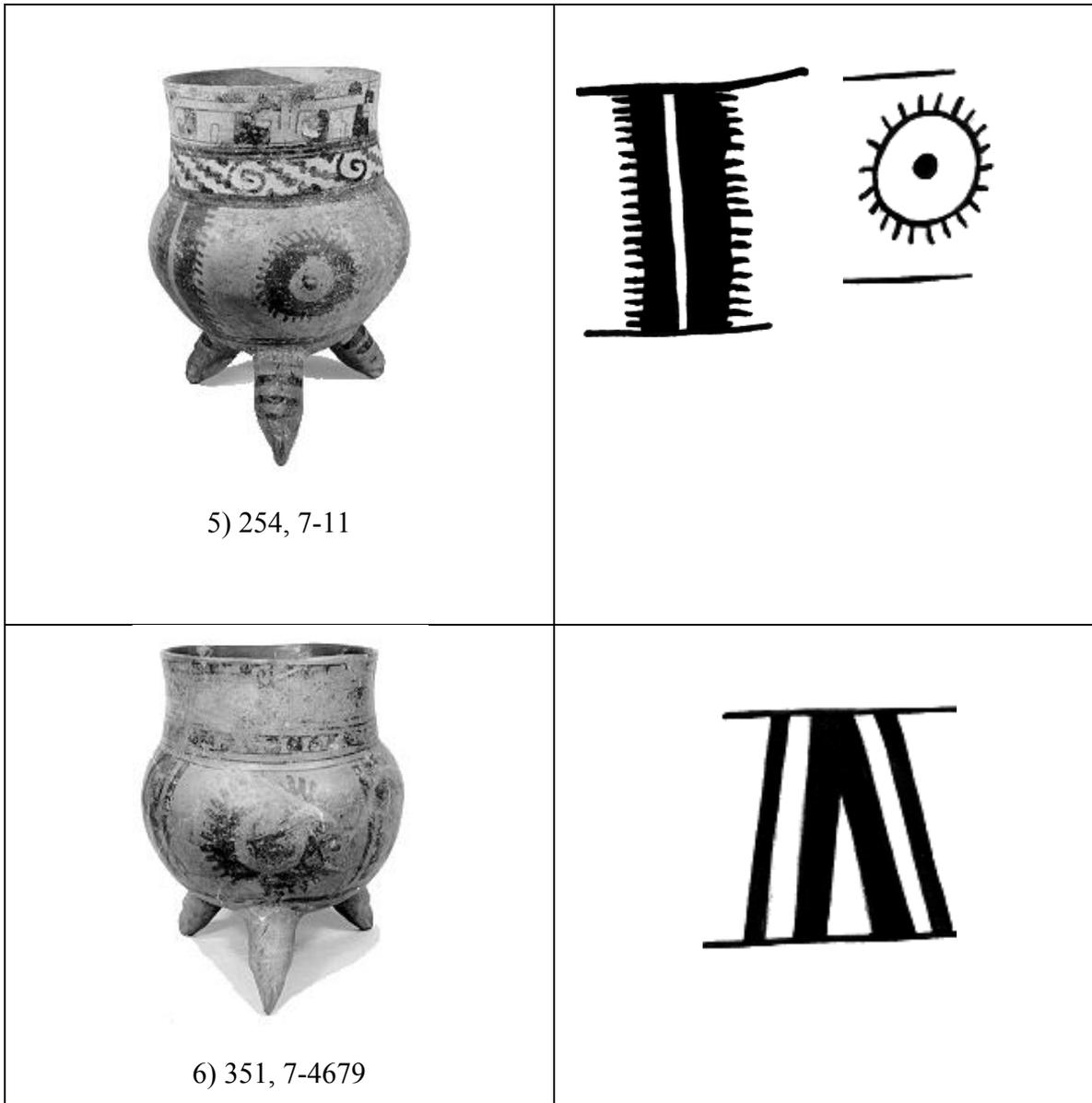


3) 235, 7-364



4) 248, 7-285





### Descripción e identificación

Grupo conformado por seis vasijas con decoración similar, Se trata de ollas trípodes de cuerpo globular y soportes de molde que representan cabezas de águila. Advertimos que los soportes se hacían en molde y las vasijas se modelaban a mano. Esto se pone de manifiesto en la pieza 223 que perdió sus soportes. La parte superior, tiene una cenefa con nubes. Estos signos son importantes y se van a repetir constantemente como diseño secundario en las tres regiones predominantes de la colección: en Valles Centrales, Mixteca Alta y Chinantla. Posiblemente este diseño de nubes sea emblema de los pueblos oaxaqueños. Éstas se observan con mucha frecuencia también en los códices mixtecos, así como los del

*Grupo Borgia*; por ejemplo: en las nubes de la p.27 y en Mixtli o nube, p.16 del *Códice Borgia*; en las nubes del Tláloc, en la p.43 del *Códice Vaticano B*; en el cabello de nube del personajes de la p.16 del *Códice Bodley*; en las nubes de Tláloc de la p.23(2) y 13(12) del *Códice Laud*; en las nubes del *Códice Selden*, p.6, etcétera.

En la parte intermedia entre el cuello y el cuerpo de las ollas observamos bandas horizontales lisas, con cuentas o bien grecas. En el cuerpo observamos grandes cuadros con diseños de círculos rodeados de líneas radiales, que no encontramos en los códices, pero por la asociación de nubes y cabezas de águila consideramos que se trata de símbolos solares, —excepto la pieza número 223— que muestra una flor. Según el mito, el águila se arrojó al fuego sagrado en Teotihuacan después de Nanahuatzin, que se convirtió en el sol y desde entonces se les relacionó; tal vez se asocie con Mixcóatl, la serpiente nubes blancas que ordenó a sus hijos alimentar al sol con los corazones de los chichimecas (González Torres, 1991: 4-5, 119 y 156-157).

### Interpretación

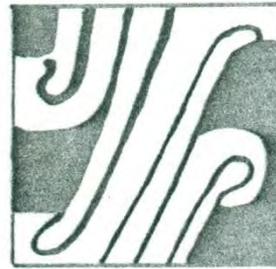
Como tema y signo principal se tiene círculos rodeados de líneas radiales que los convierten probablemente en soles. Relacionados con los soportes de cabezas de águila y con las nubes que identifican a los pueblos de Oaxaca, nos hablan del retorno de los guerreros. No tenemos muchos relatos sobre, el inframundo de los mixtecos, pero entre los mexicas está bien documentado que el Omeyocan era el paraíso del sol, presidido por el señor de la guerra a donde llegaban sólo los muertos en combate, los cautivos que eran sacrificados y las mujeres que morían en el parto, para que acompañaran al sol desde el cenit hasta su desaparición por el poniente. Ir ahí era un privilegio, pues era un lugar de gozo en el que se festejaba al sol y se le acompañaba con música, cantos y bailes. Después de cuatro años retornaban al mundo, convertidos en aves de plumas multicolores o hermosas mariposas. Morir en la guerra era considerada la mejor de las muertes, pues había en ella un sentimiento de esperanza, ya que ofrecía la posibilidad de acompañar al sol en su diario nacimiento y trascender convertido en pájaro, —posiblemente águila—, que por analogía en su vuelo podía surcar el cielo diurno acompañando al sol. El lenguaje simbólico es mediación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y los dioses (Chavero, 1899: 286-288).

**3.3.31) La Chinantla - ollas trípodes con serpientes y plumas**

- 1) 124, 7-1656, Cerro Bobo, Oaxaca, objeto 8. La Chinantla.
- 2) 142, 7-1075, desconocida.
- 3) 151, 7-992, desconocida.
- 4) 198, 7-517, Cerro Bobo, Oaxaca, tumba 9. La Chinantla.
- 5) 218, 7-434, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca. La Chinantla.
- 6) 227, 7-399, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 2, objeto 107. La Chinantla.
- 7) 236, 7-362, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba, 2, objeto 127. La Chinantla.



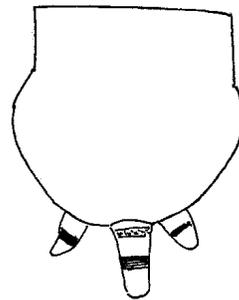
1) 124, 7-1656



236/11



2) 142, 7-1075



236



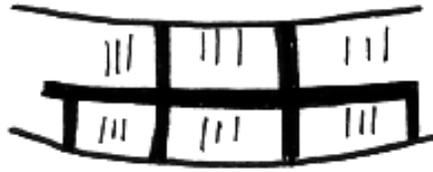
3) 151, 7-992



3/4



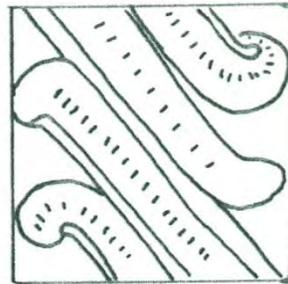
4) 198, 7-517



3/4



5) 218, 7-434



3/4



### Descripción e identificación

Grupo integrado por siete ollas trípodes similares entre sí, de cuello recto, cuerpo globular y soportes cónicos de extremos aplanados. En la parte del cuello muestran rayos solares o plumas, y en el cuerpo una cabeza de reptil de perfil bastante estilizada, que consiste en un ojo redondo al centro y plumas en forma de “L” alrededor, o simplemente plumas (Lind, 1967: láms. 102 y 103). Por otro lado, observamos diseños similares como malinalli o hierba, sobre todo en el *Códice Vindobonensis*, p.XI, y *Fejérváry-Mayer*, p.4; los rayos solares no se encuentran en ninguno de los códices como tales, sino más bien como plumas en diversos atavíos.

### Interpretación

El diseño principal y tema recurrente de este discurso es el ojo de reptil fusionado con elementos de aves y mariposas. Este ser sagrado e híbrido conjunta así al cielo y a la tierra. Al parecer los animales voladores se encontraban en una misma categoría, ya sean aves, insectos o mamíferos por lo que no es extraño el

vínculo ave y mariposa. Se trata de seres fantásticos que se relacionan con el movimiento del sol en el firmamento y con las almas de los guerreros que regresan a la tierra. De acuerdo con Eliade (1974), se crearon mitos y creencias en las sociedades tradicionales, movidas por la nostalgia del regreso a la vida, a los orígenes contra el tiempo concreto a través de la repetición. Estos símbolos son, como asevera Beuchot (2010: 7-10), de gran fuerza enunciativa, pero lejos del vocabulario cotidiano, de sus alcances y límites. Así al símbolo se le atribuye función de sentido y en menor grado de referencia. De acuerdo con algunos especialistas el símbolo es lo más cargado de sentido, pues no se refiere directamente a su portador serpiente, ave o mariposa, sino a ambos fusionados en un ser que no es descriptivo sino mítico, aunque sí se les reconoce por su iconismo mesoamericano.

### 3.3.32) La Chinantla - ollas trípodes con cuentas

- 1) 203, 7-497, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 4, objeto 8. La Chinantla.
- 2) 300, 7-4659, desconocida.



## Descripción e identificación

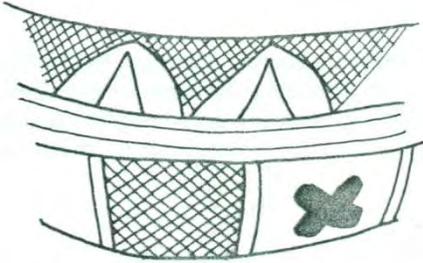
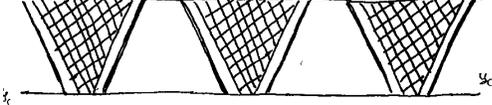
Grupo conformado por dos ollas trípodes de cuello recto, cuerpo globular y soportes cónicos de extremos aplanados. Este grupo presenta grecas o espirales rodeadas de cuentas de colores en diversos tamaños sobre fondo negro. Variedad basada en cuentas sobre fondo negro, que observamos también en algunas piezas con pintura laca de Zaachila. Este diseño probablemente esté relacionado con los sacrificios rituales, pues se observa esta decoración en el *Códice Vaticano B*, p.7, en una vasija que contiene una ofrenda que cuece carne humana; en el cuerpo del ave sacrificada en la p.22 del *Códice Vindobonensis*, y en la vasija de la trecena 20, en la p.61 del *Códice Borgia*; en el rostro de Quetzalcóatl, p.73 del mismo *Códice Borgia*; pero los más similares están en el *Códice Vaticano B* rodeando espirales en el templo de la Arara, p.14; y líneas rectas en la p.16 del templo de la Arara, así como en el muro del templo de Xochipilli, p.9.

## Interpretación

Estas vasijas tienen como tema sartales de cuentas de colores sobre negro dispuestas alrededor de grandes grecas. Los círculos concéntricos son una manera de representar cuentas, que designan a las piedras verdes semipreciosas que eran de gran valor en Mesoamérica. La importancia de las piedras en territorio mesoamericano radicaba no sólo en los usos que se les daba, sino en la manera como se les relacionaba con el universo. Este discurso renuncia a una referencia directa para abrir un mundo más profundo, haciendo uso de los colores típicos de la cerámica de Oaxaca: negro, naranja, rojo y blanco. Podemos ver ollas con diseños de cuentas en los códices como signos de sacrificio, pero también en color naranja como recipientes con dones y riquezas como se aprecia en el *Códice Borgia* p.61, donde se observa al dios Xipe con otra deidad recibiendo estos dones; en blanco y negro en rostro Ehécatl que está pegado por la espalda con el señor de la muerte p.73. La relación de las cuentas, la riqueza y lo máspreciado que es la vida es sin duda analógica. Se refiere a la tensión entre la semejanza, la relación entre dos o más elementos o valores, buscando la coherencia interna, proporcional entre sus partes constitutivas. Además la repetición de las cuentas de diferentes tamaños refuerza el sentido del discurso (Buganza, 2006).

### 3.3.33) La Chinantla - ollas trípodas con retículas

- 1) 47, 7-4426, Huautla de Jiménez, Oaxaca. La Cañada.
- 2) 192, 7-582, San Isidro, Yólox, Oaxaca, tumba 2, objeto 548. La Chinantla.
- 3) 219, 7-433, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1. La Chinantla.

|  |  |
|--|--|
|  <p>1) 47, 7-4426</p>   |    |
|  <p>2) 192, 7-582</p>  |   |
|  <p>3) 219, 7-433</p> |  |

## Descripción e identificación.

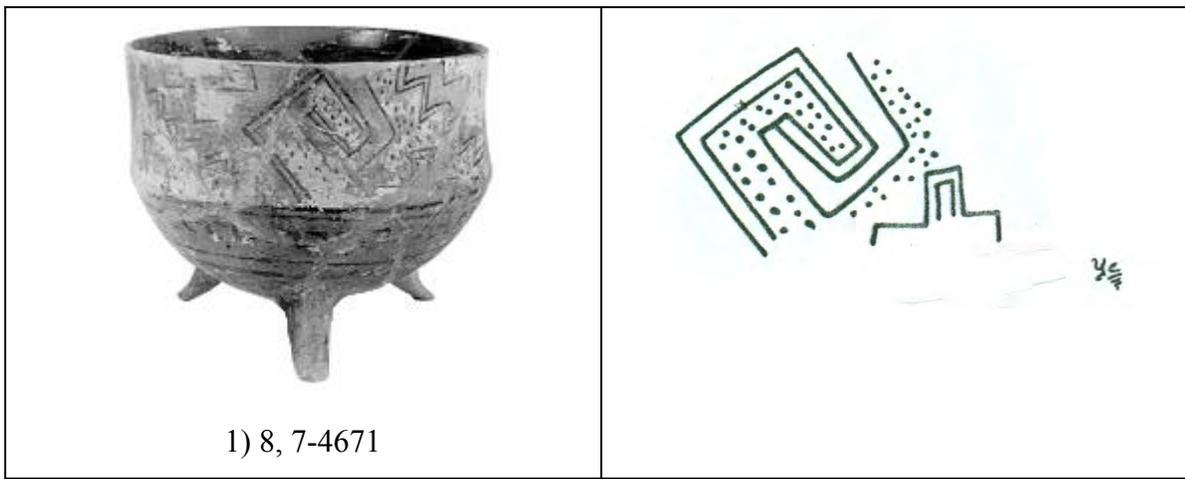
Grupo integrado por tres ejemplares, dos ollas trípodes de la Chinantla con las mismas características morfológicas de las anteriores y una copa proveniente de La Cañada, pero de probable manufactura chinanteca por el tipo de arcilla, forma y diseños pintados. Se trata de formas geométricas con retículas, alternados con formas lisas.

## Interpretación

El tema de estas vasijas es la retícula alternada en forma geométrica. Son figuras planas sobre una superficie curva que proporcionan equilibrio al observador. La gracia del ritmo en estas figuras geométricas nos lleva a pensar en el pensamiento prehispánico donde un orden y simetría propios regían en las expresiones plásticas, sobre todo en la arquitectura. La geometría como arte oscila entre las matemáticas y la expresión artística. La retícula es una plantilla, que impone orden, uniformidad, coherencia, transmite estructura y un cierto movimiento mecánico. Las formas geométricas — trapezoidales, triangulares y cuadrangulares— llenas de líneas verticales y horizontales forman una composición uniforme que da estabilidad al observador. Otra oposición implicada en la retícula es la que va entre la continuidad y la discontinuidad. Por una parte, los ejes de la retícula sugieren la extensión infinita, continua, del plano horizontal, por otra parte, la retícula divide el plano en secciones distintas. Los datos están dispuestos como una línea continua, en columnas y filas de distintos tamaños. Kandinsky (2005: 88) denominaba una retícula el prototipo de la expresión lineal, un diagrama elemental del espacio bidimensional.

### 3.3.34) La Chinantla - vaso con greca grande

8, 7-4671, Hondura Cocuyo, Yetla, Oaxaca, tumba 6, objeto 24. La Chinantla.



#### Descripción e identificación

Grupo integrado por un vaso trípode con soportes cónicos aplanados. Presenta pintada una gran greca rodeada de puntos. Hay varias otras vasijas de la Chinantla que muestran esta greca romboidal característica.

#### Interpretación

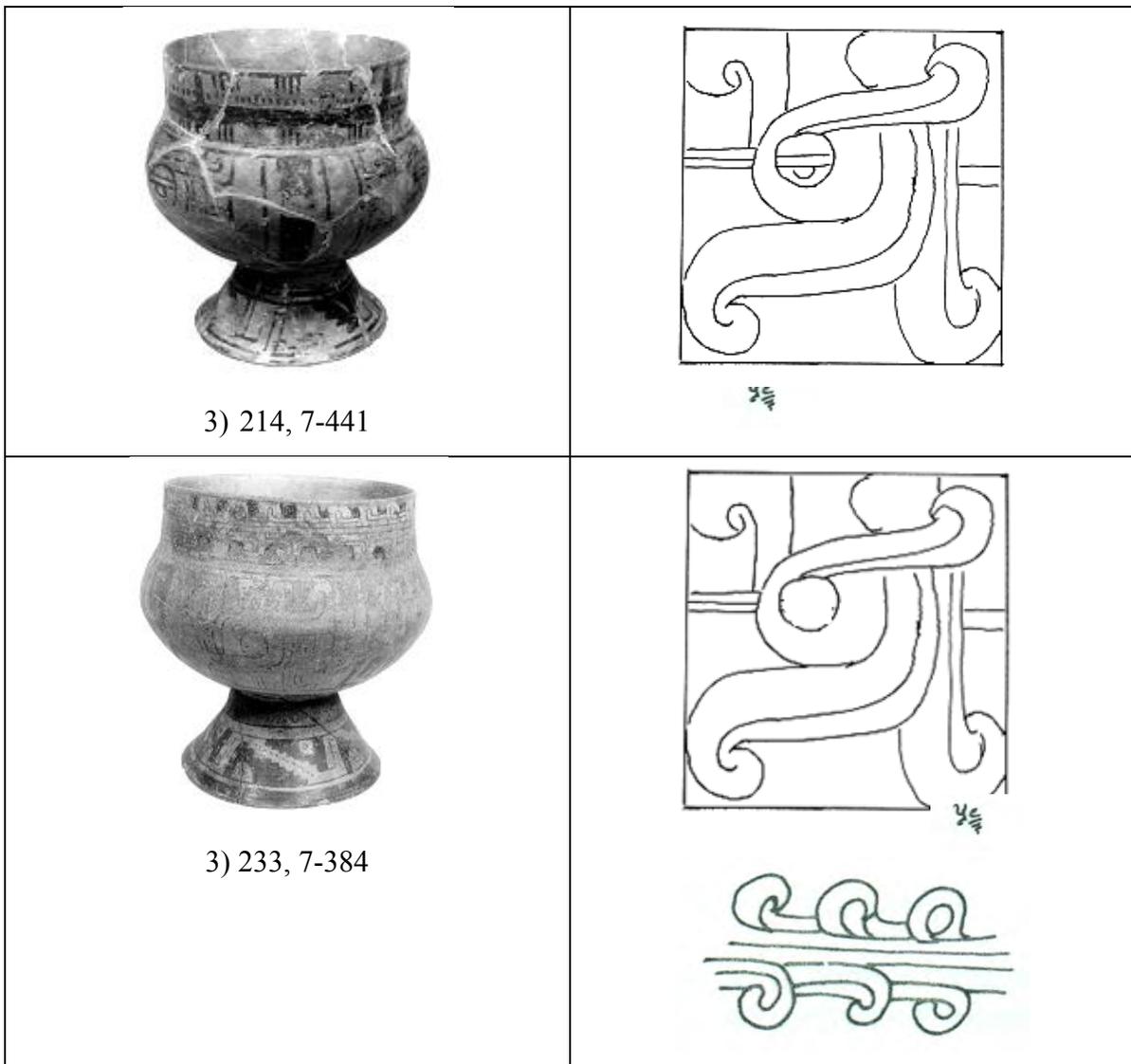
La greca escalonada es una de las imágenes más representativas en Mesoamérica. Es el tema de esta pieza que se presenta sobre un entorno punteado que significa oscuridad, de acuerdo con las convenciones mesoamericanas de representación. La gran greca de la Chinantla nos habla de un elemento vital en la concepción artística, simbólica y de lenguaje entre los pueblos mesoamericanos. En 1924 Hermann Beyer publicó un trabajo donde realiza un análisis formal y compila diversas interpretaciones hasta finales del siglo XIX. Este autor afirma que la greca es un ornamento, pero nosotros afirmamos que además de ser un importante elemento simbólico, también es un componente de embellecimiento. Así, otros autores la relacionan con las serpientes. Girard, cree que se trata de una serpiente de nubes en estrecha relación con la lluvia, para Westheim es una serpiente de fuego, es decir un rayo, mientras que para Piña Chan representa la serpiente de agua. García Payón en sus estudios del Tajín, considera a la greca escalonada como una representación del huracán. Para otros especialistas se trata de la representación de las míticas cuevas y montañas primordiales. Se confirma así que el tema no se encuentra agotado, al contrario, hacen

falta más estudios para alcanzar el significado de la greca escalonada. Lo que sí nos queda claro es que se trata de un símbolo de suma importancia hasta la actualidad y cuyo significado aún está parcialmente velado (Calvo, 2009: 1-5). Fruto de la interacción con la naturaleza, uno de los principales fundamentos de la cultura a través de largo proceso de observación. El espacio que abarca la greca es toda Mesoamérica y el tiempo es desde el Clásico Temprano, además por lo general se encuentra en situaciones rituales. Existe entonces una relación entre el poder económico y el simbólico. La greca nos habla de poder, de la dominación simbólica ejercida por una clase sobre otra, pero también de relaciones de solidaridad grupal, identidad y de clase (García Canclini, 2011: 14).

### 3.3.35) La Chinantla - copas con ojos emplumados

- 1) 123, 7-1659, Cerro Bobo, Oaxaca, tumba 12. La Chinantla.
- 2) 214, 7-441, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1. La Chinantla.
- 3) 233, 7-384, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba, 2, objeto 106. La Chinantla.





### Descripción e identificación

Grupo integrado por tres copas de cuello recto, cuerpo globular y soporte cónico truncado. Están pintadas con un ojo de reptil, redondo, rodeado de plumas, identificado por Michael Lind como serpientes de perfil (Ibidem: lám. 102). Por otro lado, se observan diseños similares como malinalli o hierba en el *Códice Vindobonensis*, p.XI, y *Fejérváry-Mayer*, p.4. En el cuello observamos nubes, rayos solares o volutas de fuego y en el soporte grecas o líneas. Estas piezas son muy cercanas en su decoración a las ollas trípodas con serpientes de la misma Chinantla.

## Interpretación

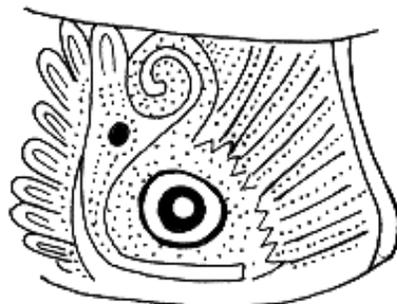
El ojo emplumado es un caso difícil de interpretar. Requiere de un alto sentido de la sutileza, teniendo como base modelos o paradigmas para su interpretación, se vincula así con el signo icónico y con el símbolo. Según hemos visto no es rara la fusión de seres en el mundo mesoamericano. En este caso se tienen ojos emplumados como tema, con características dentro de las convenciones mesoamericanas de reptil. No se han puesto de acuerdo los especialistas y cada uno lo identifica con un animal distinto y nadie ha podido desentrañar a ciencia cierta el significado de este símbolo. Nosotros inferimos que es la unión entre el cielo, —ámbito de las aves y de los ojos estelares— y de la tierra, —esfera de las serpientes y otros reptiles—. Por otro lado, sus diseños secundarios complementarios son nubes que identifican a los pueblos de la lluvia, volutas de fuego y plumas. Lo que les confiere distintos atributos. Por otra parte en los soportes de dos de ellas vuelve a aparecer la greca escalonada, mientras que en la otra vemos plumas. Todos ellos para complementar el discurso mítico del ojo emplumado que “mira” desde el cielo, pero que en esencia desconocemos. Lo que sí sabemos es que los mitos se refieren al principio y fundamento de la existencia humana. Pero esta existencia puede ser expresada únicamente, a través de conceptos atemporales, otorgándoles significaciones a lo largo del tiempo. El discurso y las narraciones mítico-simbólicas no son formas comunes “vacías”. Por el contrario. Cada grupo humano hace el llenado de esas formas. Así, los mitos y el lenguaje simbólico, integran, configuran y sustentan una cultura determinada (Lüdy, 2005: 77).

### 3.3.36) La Chinantla - copas con aves-serpiente de perfil

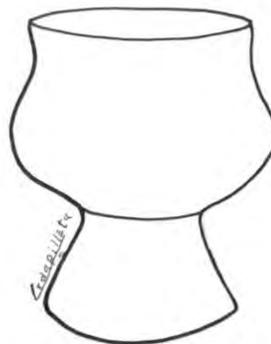
- 1) 91, 7-1657, Cerro Bobo, Oaxaca, no. 7. La Chinantla.
- 2) 205, 7-491, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 1. La Chinantla.
- 3) 226, 7-400, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca. La Chinantla.
- 4) 232, 7-386, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba, 2, objeto 100. La Chinantla.

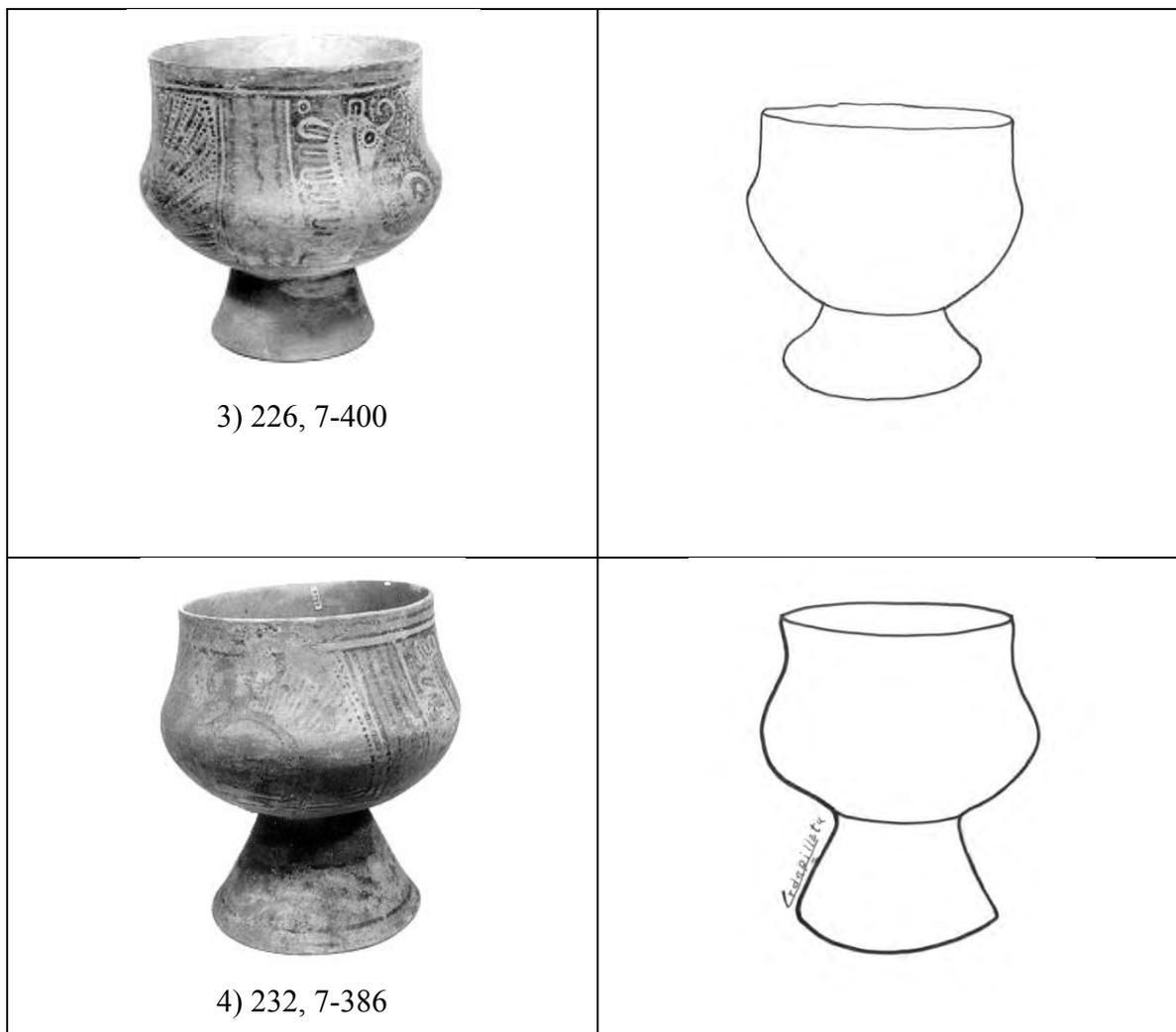


1) 91, 7-1657



2) 205, 7-491





### Descripción e identificación

Grupo formado por cuatro copas con diseños de aves-serpientes de perfil, resaltan las plumas finamente delineadas con puntos. Las piezas poseen un trazo similar, lo que sugieren ser obra de un mismo maestro pintor o taller que las reprodujo. Las piezas muestran en la base grecas sencillas. Este diseño se remonta a épocas anteriores, Foncerrada (1980) analiza entre los diseños de Teotihuacan un ave en rojo con las alas caídas con un resplandor de plumas; y delineado un gran ojo emplumado. Las vasijas 91 y 226 son muy semejantes, la primera fue identificada por Blas Castellón (2002: 26-27) como serpiente emplumada.

## Interpretación

De nuevo estamos ante el tema de ojos emplumados que aparecen desde el periodo Clásico en Teotihuacán. Así, podemos abordar la interpretación como formación de sentido y legado del pasado, ya que a través del tiempo ha cambiado la manera en que se representan las cosas y las ideas. El conocimiento de la naturaleza y sus relaciones lograron fusionar a las aves con los reptiles con sus respectivas cargas del cielo y la tierra. De lo vivo, a la idea y de ésta al símbolo. El imaginario de los pueblos prehispánicos en relación con el ordenamiento del cosmos y de las cosas de la tierra proveyó de temas cosmogónicos, representaciones de algunos seres mitológicos. Las aves se relacionan con el entorno natural y los pueblos prehispánicos otorgaron valores en relación a sus características. Hay una variedad posible de lecturas, pero existe un acercamiento a un concepto delimitado que puede traducirse como semejanza o proporción. Así, las aves fueron emblemáticas como seres del cielo. Las águilas por su capacidad de remontar al cielo eran símbolos del sol, los quetzales cuyas plumas color verde brillante eran lemas de riqueza, los guajolotes fuente de alimentación, los búhos y las lechuzas por sus costumbres nocturnas representaban oscuridad y muerte, mientras que las guacamayas y pericos eran relacionados por su colorido y vivacidad con el sol. La relación de las aves con lo sagrado es una experiencia que patentiza una forma de ser en el mundo.

### 3.3.37) La Chinantla - copas con volutas de fuego

- 1) 6, 7-4673, desconocida.
- 2) 88, 7-2532, desconocida.
- 3) 311, 7-3215, Acatlán, Puebla.



1) 6, 7-4673





### Descripción e identificación

Grupo integrado por tres copas similares a las anteriores en cuanto a arcilla, forma, tipo de pintura y colores. La diferencia con éstas consiste en que están decoradas con grandes grecas espirales en el cuerpo rodeadas de volutas de fuego; semejantes a las piezas 6 y 311, a las volutas de Xiuhtecuhtli observadas en el *Códice Vaticano B*, p.57; mientras que las de la copa núm. 88, 7-2532 son parecidas a la decoración del templo de la p.XIII del *Códice Colombino*. En el *Códice Borgia* p.46 donde se ve a un personaje haciendo fuego con un palo, etcétera. En el *Códice Laud* p.17 (8), igualmente se ve a un personaje haciendo fuego con un palo y en la p.46 (25) está una sacerdotisa representante de Chalchiuhtlicue, vertiendo agua sobre el fuego para producir humo durante un rito propiciatorio de lluvia. En el soporte de las copas los diseños varían entre nubes, grecas y óvalos.

## Interpretación

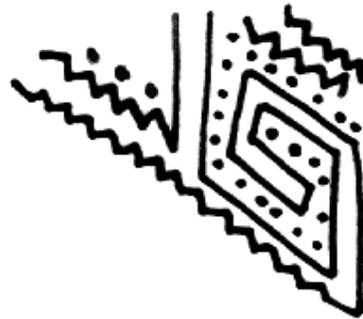
Las volutas son fuego que es un elemento vital en las ceremonias religiosas y las grecas espirales que aluden al agua forman el tema de estas vasijas. El estilo como sabemos es chinanteco, pero la organización es diferente. La greca se presenta como diseño principal, complementando sus atributos con fuego, visualmente no se sabe cuál predomina. En principio, la analogía indica una relación de semejanza entre cosas distintas y la base del razonamiento es la detección de atributos semejantes en seres o cosas diferentes. Así, el fuego significa principio y fin. El fuego y el agua determinan, la generación y regeneración de los seres y de las cosas. El fuego se situaba en el ombligo de la tierra, lo que daba su carácter axial; mientras que el agua estaba disuelta en lo que pronto sería un vientre telúrico-materno. En la iconografía, el fuego está frecuentemente representado por un cuadrado en el centro del cual se encuentra el dios Xiuhtecuhtli, el anciano de los cuatro rumbos, recurrente en Teotihuacan. En este mismo tenor, pero en otro relato, la ruptura del marco de fuego y del cerco del agua determinaba el movimiento, olin, imprescindible en la cosmogonía. El fuego y la espiral de agua son expresión iconográfica de esta ruptura, así como la unión de los elementos que, manifiestan una integración que permite el crecimiento de las plantas. Asimismo, la unión de los dos elementos produce humo y este vincula a la tierra con el cielo constituyendo de alguna manera un *axis mundi*, en torno al cual se organiza el cosmos. La quema de copal u otros elementos en las ceremonias religiosas era también vital. Finalmente en la cultura náhuatl, el agua y fuego en conjunto eran atl tlachinolli o guerra, metáfora que funciona atribuyendo significado a un sujeto por medio de otro, estableciendo una comparación entre sus similitudes y rasgos opuestos (Johansson, 2004: 117; Wright, 2012).

### 3.3.38) La Chinantla - copas y cajete con grecas punteadas

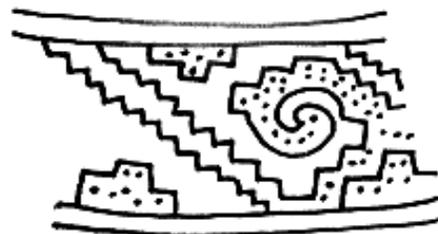
- 1) 17, 7-4662, Hondura Cocuyo, Yetla, Oaxaca, objeto 23. La Chinantla.
- 2) 18, 7-4661, Hondura Cocuyo, Yetla, Oaxaca, tumba 6, objeto 32. La Chinantla.
- 3) 215, 7-439, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 2, objeto 99. La Chinantla.
- 4) 243, 7-307, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca. La Chinantla.
- 5) 255, 7-10, Cerro Bobo, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 15. La Chinantla.
- 6) 378, 7-2494, desconocida.



1) 17, 7-4662



2) 18, 7-4661

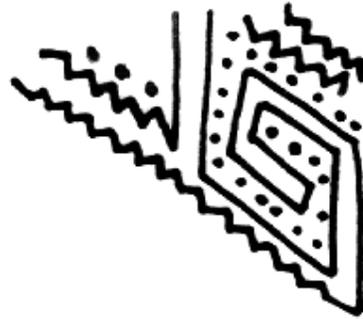


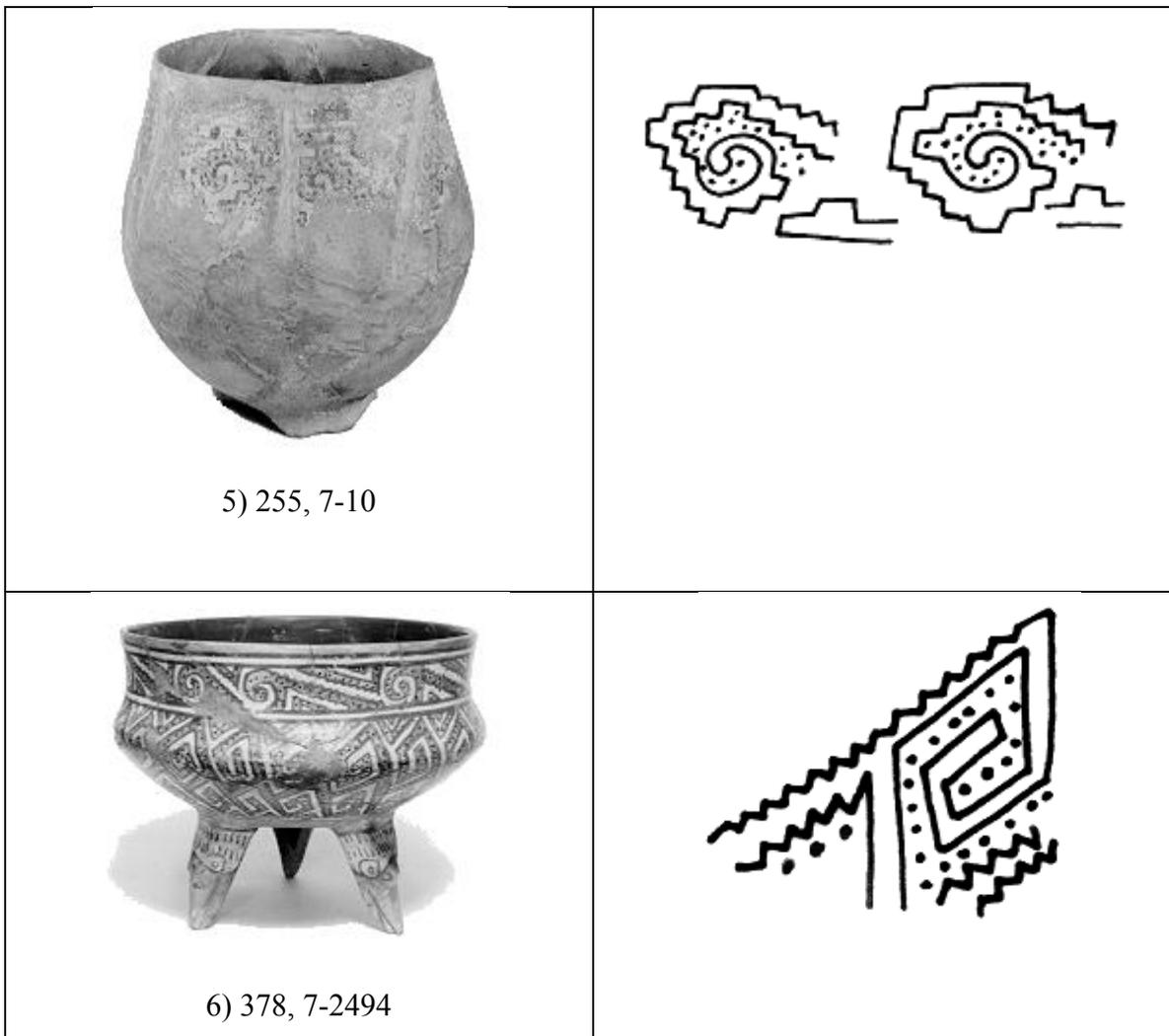


3) 215, 7-439



4) 243, 7-307





### Descripción e identificación

Grupo integrado por cinco copas de base cónica y un cajete trípode. Muestran diversos tipos de greclas escalonadas: espirales y romboidales en naranja con puntos guinda, finamente delineadas en guinda sobre blanco<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> La pieza número 378 aunque comparte diseños, no es propiamente estilo Chinantla y no cuenta con procedencia. Suponemos que se trata de una pieza del Golfo de México, pues existen piezas semejantes en el Museo de Arqueología de Xalapa del Posclásico de la cultura totonaca del Centro de Veracruz (<https://www.uv.mx/max/coleccion>).

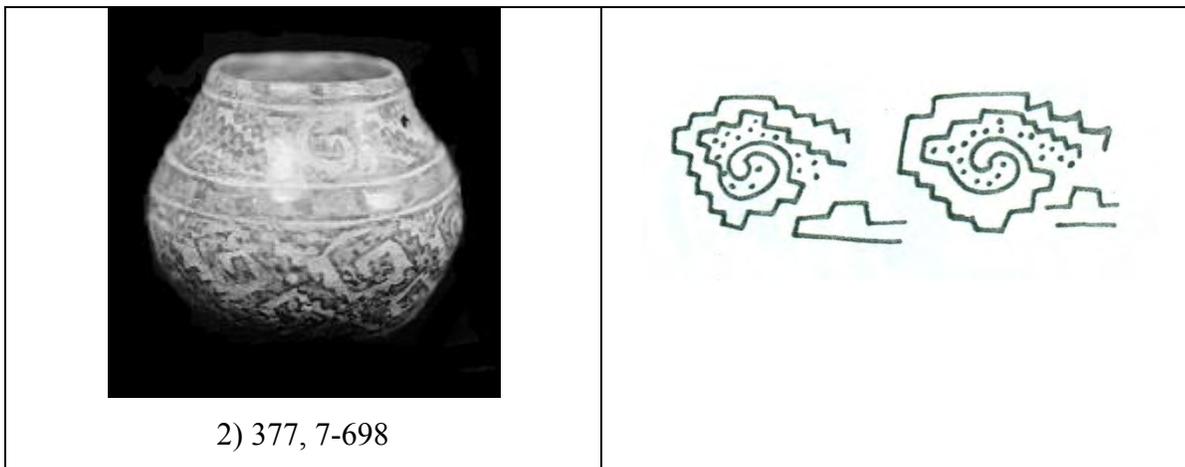
## Interpretación

Este grupo de vasijas muestran como tema grecas escalonadas punteadas de diversas formas. A partir de un inventario de elementos visuales como puntos y líneas verticales, horizontales, diagonales, espirales y quebradas; se forman figuras geométricas como el signo principal, grecas escalonadas; pero también cuadrados, triángulos, círculos, bandas diagonales, rectángulos, dando un uso integral del espacio. Estas se inscriben dentro de las formas geométricas cerradas, con gran movimiento y significado simbólico. Al mismo tiempo en estilo y materiales son características de la Chinantla. Seguimos buscando el significado de esta manifestación cultural que son las grecas escalonadas, en las que media una distancia temporal lo que nos dificulta su comprensión y la lengua no logra alcanzar la totalidad de la experiencia original. Pensamos que expresa un modo de estar en el mundo mesoamericano y en lo sagrado.

### 3.3.39) La Chinantla - vasijas con grecas punteadas y pintura firme

- 1) 295, 7-3210, desconocida.
- 2) 377, 7-698, desconocida.
- 3)





### Descripción e identificación

Grupo conformado por dos piezas, una copa y un vaso periforme, ambos con decoración de grecas delineadas y punteadas, un diseño principal muy abundante en la Chinantla, pero en pintura firme, en vez de mate y sobre arcilla de mayor grosor.

### Interpretación

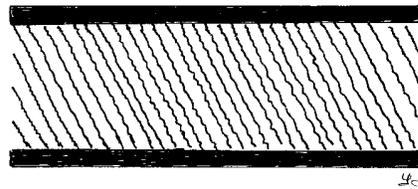
La greca escalonada como mencionamos anteriormente, es una de las imágenes más representativas de Mesoamérica, se compone de dos elementos: una espiral y un extremo escalonado, que de acuerdo con algunos especialistas, se trata de la cueva y la montaña. El antecedente de la greca escalonada era un símbolo que representa la hendidura de la tierra, posteriormente adaptado para responder a un proceso artístico conceptual de cueva-montaña, dando origen a la greca escalonada. Al parecer su origen y expansión fue la ciudad de Monte Albán, posteriormente adaptada en la gran metrópoli del Clásico mesoamericano que fue Teotihuacan y difundida más tarde hacia la zona maya. Los símbolos han sido capaces de descubrir otros modos de la realidad y su concepción apunta hacia un uso político-religioso, sirviendo la greca como un elemento artístico y de legitimación del poder. Esta postura encaja perfectamente con la visión posclásica que se tenía en torno al papel del gobernante en las sociedades mesoamericanas (Calvo, 2009: 3-5). Para otros autores se trata del viento y el agua, pues expresa algo fluido, además de ser el caracol marino y el rayo, ambos atributos de la deidad del centro de México Ehécatl Quetzalcóatl (Orozpe, M. 2010: 219).

### 3.3.40) La Chinantla - copas con retículas

- 1) 127, 7-1605, desconocida.
- 2) 217, 7-437, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 2, objeto 58. La Chinantla.
- 3) 229, 7-396, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 2, objeto 34. La Chinantla.

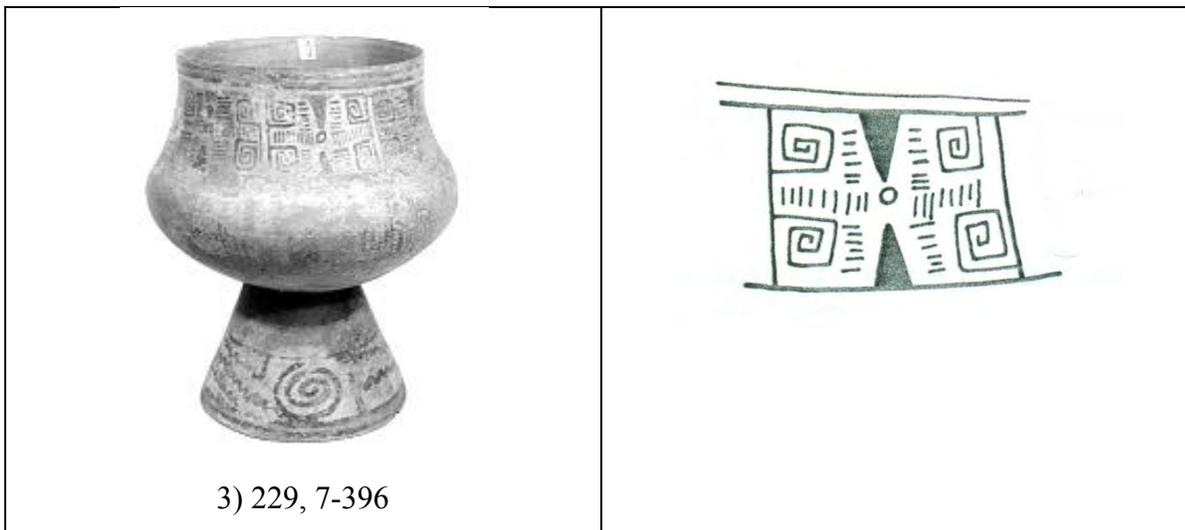


1) 127, 7-1605



2) 217, 7-437





### Descripción e identificación

Este grupo está integrado por tres copas con diversos diseños en la parte superior, como: grecas, mariposas (Lind, 1967: lám. 98) o líneas diagonales y cuadros con retículas en la parte inferior. En el soporte de las tres observamos sencillas espirales delineadas. En este espacio mencionamos que el barro de la pieza 127 es el único de toda la colección que es completamente blanco.

### Interpretación

Semejantes en colores, manufactura, trazo y en el uso de retículas, pero diferentes en sus diseños, son estas tres copas estilo chinanteco. La número 127 presenta únicamente líneas diagonales, donde la composición o manera de situar los elementos de la imagen están de tal forma que la atención del espectador recae en este centro de interés —que consideramos que representa algún líquido—. Existen una serie de cuestiones para conseguir esto, como el encuadre de elementos interiores dispuestos en relación al rectángulo de la parte media hacia el borde, clave del diseño tema en casi todas las vasijas de la colección estudiada. Las líneas diagonales que cruzan el encuadre son el mejor recurso para romper la monotonía que producen las líneas paralelas del marco, que producen el efecto de movimiento acuático sobre la quietud de las paralelas horizontales que además se refuerzan con las espirales de agua en la base.

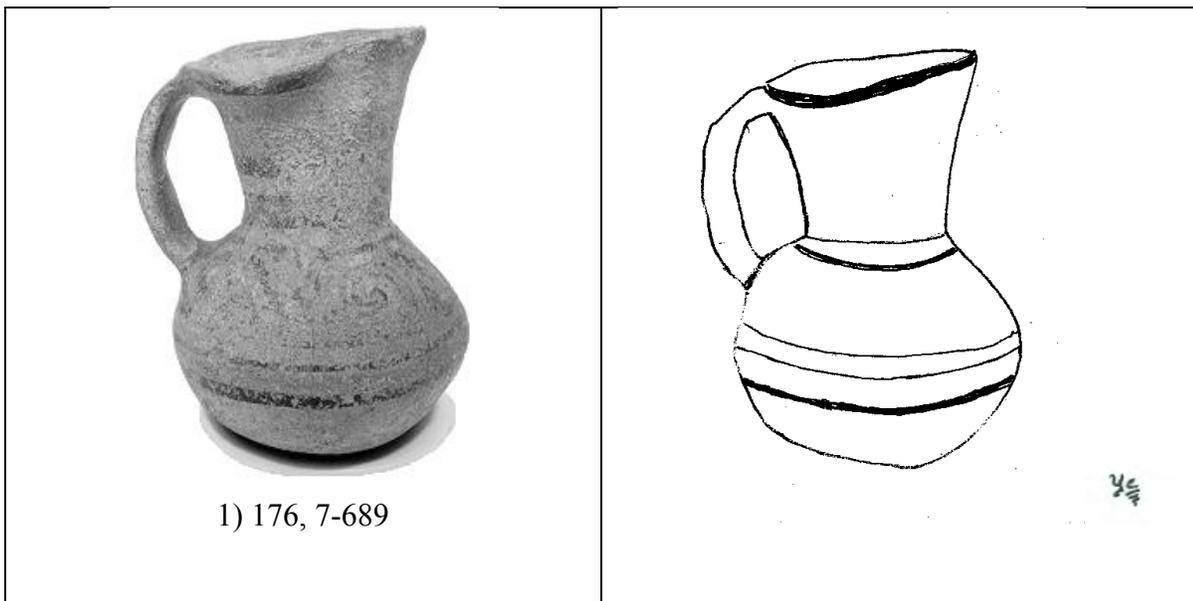
Del mismo modo en la 217 las líneas rectas paralelas del encuadre sugieren sensación de orden, formalidad y solidez. Tenemos las grecas como tema del discurso con gran carga simbólica, aunque no

vamos a repetir lo dicho anteriormente. Abajo retículas en posición diagonal al horizonte que nos dan la sensación de energía, acción, movimiento, fuerza y fluidez que se puede ver en toda la composición.

Mientras que la copa 229, muestra en recuadros imágenes geométricas el tema de las mariposas. Estos son los insectos más coloridos y bellos de la naturaleza. Aunado a su ciclo biológico desde larva hasta mariposa y su asociación con las flores han estimulado la imaginación del ser humano hasta dedicarles un espacio especial en su ámbito cultural, sobre todo en sus manifestaciones mitológicas y religiosas. El lenguaje del Posclásico mesoamericano no está reducido a un sistema de signos, por el contrario, tiene la intencionalidad del discurso, alguien dice algo a alguien sobre algo (Jansen & Jiménez, 2005: 11). Así, en el mundo mesoamericano las mariposas pasaron a ser el símbolo del alma, especialmente de los guerreros y hablan del retorno. Proviene de una tumba, pero por sus colores rosa y blanco sabemos que no son nocturnas agoreras mensajeras del inframundo.

### 3.3.41) La Chinantla - jarras con diseños en pintura mate

- 1) 176, 7-689, desconocida.
- 2) 216, 7-438, Hondura Cocuyo, Yetla, Valle Nacional, Oaxaca, tumba 2, objeto 121
- 3) 348, 7-1045, Acatlán, Puebla.



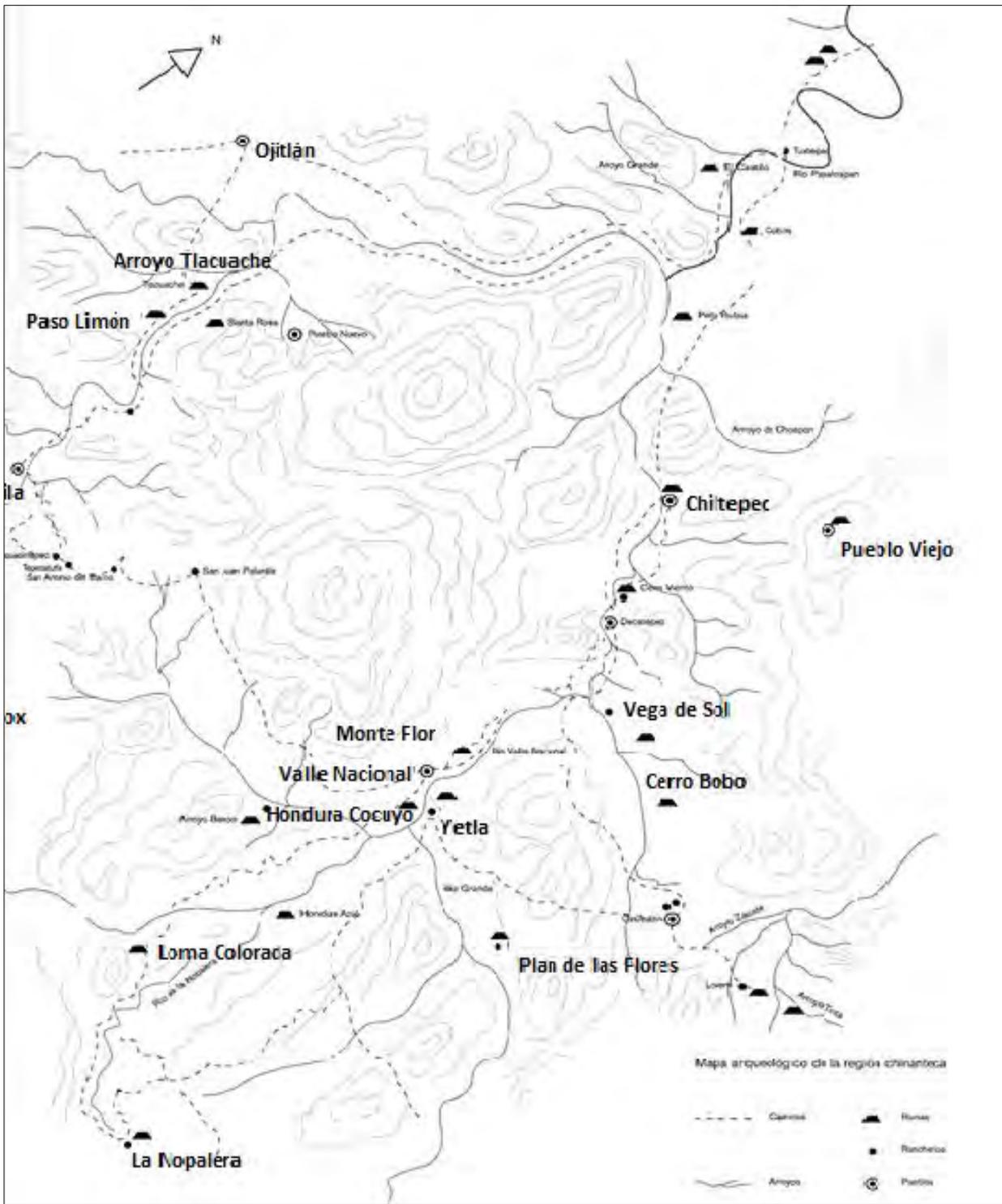


### Descripción e identificación

Grupo integrado por tres jarras que se caracterizan por su material, pintura mate y vertederas cortas con forma de alcatraz (piezas números 176 y 216). La vasija 216 muestra líneas y la piezas 176 y 348 presentan grecas delineadas en negro. La 348 y la 216 son afines en su forma, son jarras con bebederas en forma de cabezas de animal. Son piezas muy similares en su decoración a algunos cajetes de filiación azteca (Séjourné, 1990: figuras 89, 91, 92, 95 96, etcétera.) o bien popoloca del Valle de Tehuacán en la meseta poblana, como Tepeaca, Acatlán de Osorio y una parte de la Mixteca oaxaqueña (Castillo, 1994: 182-A).

## Interpretación

En este caso hablamos de jarras, una proviene de una tumba, lo que nos hace suponer que las otras pudieran proceder de entornos funerarios como muchas de las piezas de la colección chinanteca. La realización de rituales funerarios en la región de Oaxaca fue un aspecto importante para el mantenimiento de la ideología y la cohesión de grupo. Las jarras son una forma cerámica muy utilizada en Oaxaca, asimismo podemos ver el uso de éstas en los códices, aunque no hemos identificado formas iguales a las números 216 y 348 en los documentos. Las dos jarras con vertederas de cabezas de animales, —una de un ave acuática y la otra un venado—, ambas modeladas y aproximándose al modelo natural. Estas parecen ser para beber directamente de ellas, mientras que el cuello opuesto a las vertederas es para llenar las vasijas y para fijar un asa, lo que las convierte en utensilios prácticos para transportar líquidos y para beber.



Mapa 7.- La Chinantla. Elaboración propia basada en Ângulo (2008: 33).

## Cholula

La ciudad de Cholula a 7 km. de la actual ciudad de Puebla, tiene una larga historia cultural que se remonta hasta el Preclásico Tardío, pero es en el Clásico que la ciudad cobra importancia al formar parte de la red comercial de Teotihuacán. En ese entonces Cholula –y el territorio que dominaba– formaban parte de la cultura Ñuiñe (originaria del suroeste de Puebla y noreste de Oaxaca en lo que ahora se conoce como región Mixteca), por lo que los contactos entre Oaxaca y Puebla estuvieron presentes durante toda la época prehispánica. Tras el declive Teotihuacano, Cholula fue repoblada por gente del Golfo, Olmecas-Xicalancas, pero no volvió a tener la importancia que tuvo durante el Clásico. Más tarde los Toltecas conquistaron el territorio, en consecuencia la ciudad tuvo un resurgimiento hasta la llegada de los mexicas, que convirtieron a Cholula en su tributario y aliado en contra de los Tlaxcaltecas. La importancia de Cholula radicó principalmente en lo estratégico de su ubicación como cruce de importantes redes comerciales y en la pluralidad cultural que su población tuvo a lo largo del tiempo (Martínez, 2005). Consideramos que el estilo Cholula es diferente de los modelos de Oaxaca<sup>15</sup>.

### 3.3.42) Cholula - platos extendidos con diseños radiales

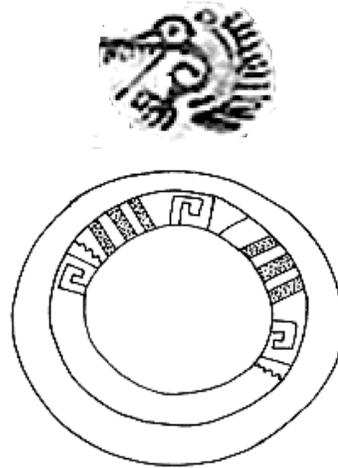
- 1) 117, 7-2195, desconocida.
- 2) 118, 7-2194, desconocida.
- 3) 119, 7-2193, desconocida.
- 4) 252, 7-37, desconocida.



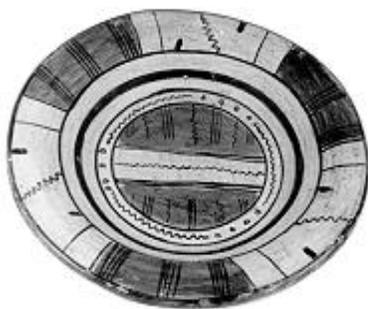
<sup>15</sup> De acuerdo con Hernández (2004), en una clasificación basada mayormente en muestras de Cholula, los discursos del estilo Mixteca-Puebla, que la autora denomina “complejos”, son cuatro: banda solar, plegaria a los difuntos, ofrenda a la tierra, humo y oscuridad. La clasificación de nuestra colección no coincide con esto; en lo que sí estamos de acuerdo es que se trata de temas rituales.



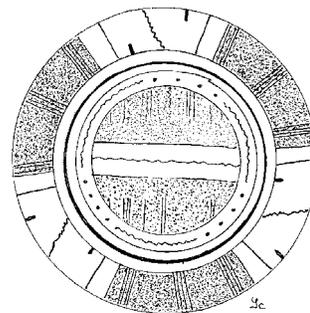
2) 118, 7-2194



3) 119, 7-2193



4) 252, 7-37



## Descripción e identificación

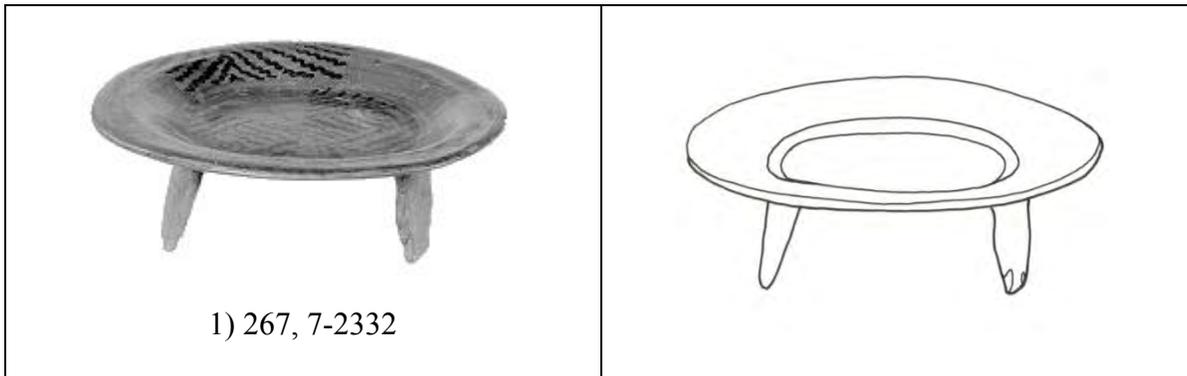
De procedencia desconocida, pero, especialmente afines al estilo Cholula, estos platos manufacturados en arcilla gruesa, pintura laca y diseños de grecas, líneas rectas y curvas son un ejemplo de un estilo foráneo.

## Interpretación

La greca escalonada ha sido signo principal y el diseño más frecuentemente representado en cerámica, escultura y códices del Posclásico. En náhuatl se le llama xicalcolihqui, que Molina traduce como xicalli, vaso de calabaza y colihqui como cosa torcida, o acostada, es decir, vaso de calabaza torcido o acostado. Beyer ha resumido numerosos trabajos sobre este signo y ha hecho también su propia interpretación. Él opina que es un símbolo abarcador, un emblema de la belleza, alegría, abundancia, etcétera. Por otro lado se refiere a las asociaciones, del xicalcolihqui con el glifo ilhuítl o día y con el signo tonallo, así como por su presencia en algunos discos nos habla de significados solares, que es lo vislumbramos en este caso. A las grecas de gancho redondo se les asocia con lo de arriba, el cielo, el agua y el aire; y a las de gancho rectangular con lo de abajo, la tierra, la noche y la obscuridad. Considera que un conocimiento de las ideas fundamentales de la cosmogonía antigua nos capacita para reconocer que lo cuadrado tipifica el abajo y lo redondo, el arriba. Girard en un trabajo basado en datos etnográficos y etnohistóricos de la zona maya, mixteca y zapoteca propone que el xicalcolihqui es la representación de la nube que tiene boca y baja a la tierra a beber agua, según lo relatan los Chortis, y que representa una síntesis de la mitología meteorológica, inseparable del culto al dios del maíz (Vega, 1984: 155-156).

### 3.3.43) Cholula - plato trípode con líneas onduladas

1) 267, 7-2332, Tepeaca, Puebla.



#### Descripción e identificación

Plato extendido con soportes planos y acabado firme. Muestra diseños de líneas paralelas onduladas dispuestas en cruz y diagonalmente.

#### Interpretación

Es un diseño geométrico de líneas onduladas que dan la impresión de movimiento a partir de principios básicos de verticalidad, horizontalidad, centro e inclinación, cada uno de ellos con su carácter específico. Tenemos una sensación de estabilidad en su disposición con cuadrantes en el fondo. Sin embargo, las líneas onduladas en los bordes apoyadas en uno de sus ángulos dan la sensación de inestabilidad y dinamismo. Por su carácter fluido, podría tratarse de agua.

### 3.3.44) Cholula - cajetes trípodes con diseños varios

1) 283, 7-2438, Cholula, Puebla.

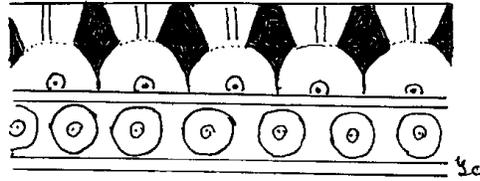
2) 285, 7-2473, desconocida.

3) 310, 7-2333, Acatlán, Puebla.

4) 313, 7-2481, desconocida.



1) 283, 7-2438



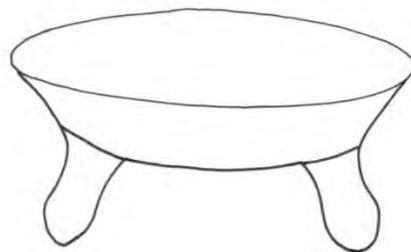
2) 285, 7-2473



3) 310, 7-2333



4) 313, 7-2481



## Descripción e identificación

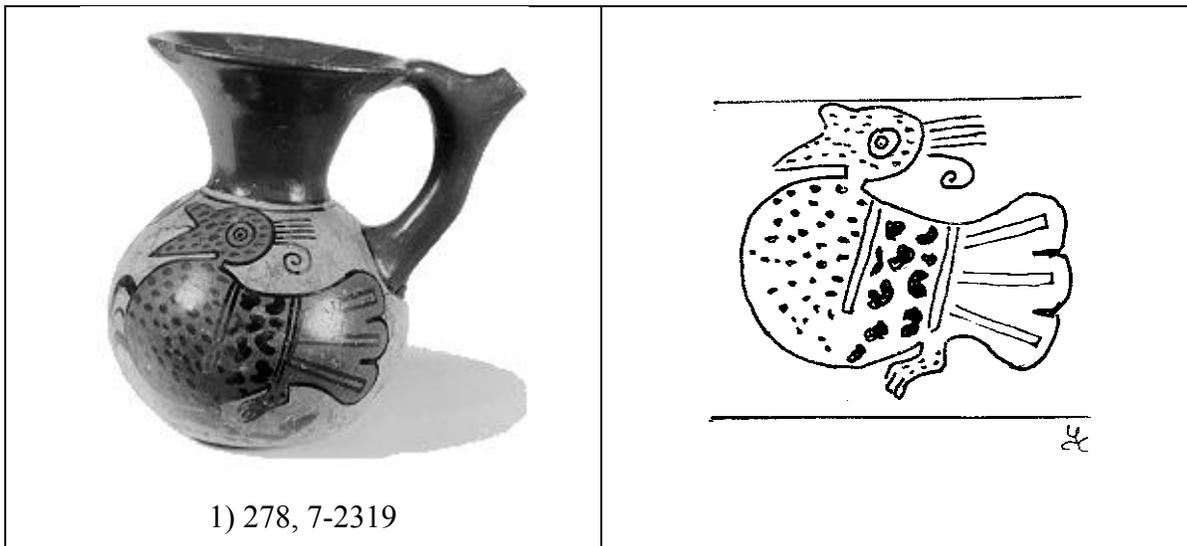
Grupo conformado por cuatro cajetes trípodes. La cerámica policroma proveniente de Cholula fue al igual que la de Oaxaca, una de las mejor trabajadas de Mesoamérica prehispánica por lo que fue objeto de comercio como piezas suntuarias y a menudo encontradas en los entierros como ofrenda. Como se puede observar, el estilo es diferente a los de Oaxaca.

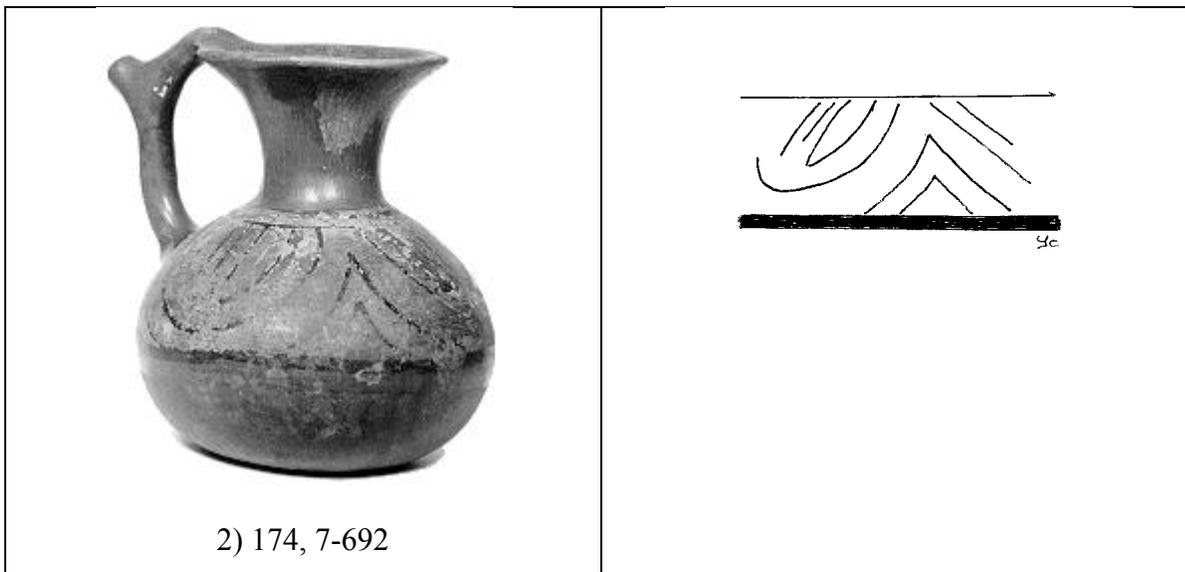
## Interpretación

Los cajetes números 283 y 285 de estilo Cholula, como tema tienen plumas y nubes en su borde interior, pero de tamaño y forma diferentes de las vasijas de Oaxaca. Mientras que los números 310 y 313 ostentan una marcada tendencia geométrica de líneas paralelas formando figuras, así como cuentas y cuadros. Las figuras se traducen a su noción más sintética a partir de formas regulares y semi-geométricas que se repiten dentro de recuadros, sin embargo los paneles no se repiten, dando a la composición una sensación de variedad y asimetrismo. Podemos ver el estilo Mixteca Puebla como una compleja articulación de redes simbólicas. Un lenguaje complejo del Posclásico, compartido por diversos pueblos, culturas y lenguas.

### 3.3.45) Cholula – jarras con asa bebedera roja

- 1) 278, 7-2319, desconocida.
- 2) 174, 7-692, desconocida.





### Descripción e identificación

Grupo integrado por dos jarras de procedencia desconocida. Muestran diseños pintados en el cuerpo y ambas tienen el cuello y asa color guinda. Destaca el asa con bebedera, lo que las hace objetos en extremo funcionales. Observamos en estas piezas la variedad de funciones que posee un objeto y cómo logra comunicarlas por medio de la forma y los códigos que son percibidos y apreciados por el usuario.

### Interpretación

La primera de estas jarras muestra un ave delineada con sencillez en el cuerpo como diseño principal y tema. Al parecer se trata de un guajolote, aunque su manera de expresión no se parece a las aves de Oaxaca. La segunda muestra diseños semicirculares semejantes a pétalos de flor, tampoco tenemos un referente para avalar que lo sean. Estas piezas como la mayoría, siguen el principio del arte como estrategia y medio de comunicación que a la vez tiene poder de seducción y utilidad. Como sabemos, el intérprete proyecta un sentido determinado por su horizonte cultural. Ante todo es necesario resaltar que la interpretación de un objeto no debe hacerse solo desde su aspecto morfológico, sino ligarse también a la función que es contener, beber y a su valor que es un objeto de lujo.

### 3.3.46) Cholula - copa con cráneo pintado

1) 281, 7-2427



#### Descripción e identificación

Con los mismos colores y acabados que las piezas anteriores, tenemos esta copa con diseños en su parte medial. De sus diseños, sólo es posible observar el fragmento de un cráneo humano. Es una forma de vasija comúnmente utilizada en Cholula (Müller, 1978: 206). La forma de este objeto incluye dos orígenes generales: la necesidad y la expectativa social suntuaria y ritual.

#### Interpretación

Es una copa con pintura laca color guinda, con un cráneo en la parte media como diseño principal. El estilo es Cholula y el tema es la muerte. En la zona central de Mesoamérica, Mictlantecuhtli era el dios de las tinieblas y la muerte. Habitaba el reino de los muertos o inframundo, conocido comúnmente como Mictlán. Se le menciona constantemente en los códices como actor principal de rituales y celebraciones, y aparece de manera casi omnipresente en los objetos pintados y esculpidos. Existen imágenes de dioses esqueléticos desde la época preclásica en Tlatilco e Izapa, lo que indica la existencia de un culto dedicado a una divinidad de la muerte (Ragot, 2009).

### 3.3.47) Cholula - copas con cráneos y huesos pintados

- 1) 279, 7-2329, Cholula, Puebla.
- 2) 280, 7-3213, Cholula, Puebla.



#### Descripción e identificación

Grupo conformado por dos copas con diseños de cráneos y huesos cruzados. La figura de la muerte se encuentra de manera repetida en casi todos los códices, sobretodo en la parte adivinatoria del Tonalpohualli o cuenta de los destinos, donde asume varios cargos y como señor del décimo día, *Códice Borgia*, p.13; *Códice Vaticano B*, p.32. Como señor de la noche, *Códice Borgia*, p.14; *Códice Vaticano*

B, p.21; *Códice Féjerváry Mayer*, p.1, 3; *Códice Borbónico*, (pássim); *Tonalámatl Aubin*, (pássim). En cuatro ocasiones aparece unido por la espalda con Quetzalcóatl, dominando la mitad de los signos del calendario, *Códice Borgia* p.73, 56; *Códice Vaticano B* p.75 y 76, etcétera.

### Interpretación

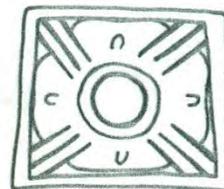
El tema de las copas es la deidad de la muerte. De acuerdo con algunos especialistas eran para beber pulque en ciertas ceremonias. El señor de la muerte era una deidad objeto de infinidad de rituales y ofrendas, incluso de sacrificios humanos, como el que se llevaba a cabo durante las dos últimas fiestas de la estación seca, Miccailhuitontli y Huey Miccailhuitontli, cuando se festejaba a los difuntos. Durante la fiesta o Miccailhuitontli, se mataba un representante del dios de los muertos que era un viejo al cual se le ataviaba ricamente, se le dejaba en un templo con comida, hasta que ésta se acababa y luego lo dejaban morir de hambre (Gómez, 1945: 37-42). En las copas son importantes los aspectos morfológicos y discursivos que manejan formas coherentes, o sea, tienen orden y conexión entre sí. No sólo hay sentido lógico en cuanto al barro y su manufactura, también es importante lo estético y el discurso interno que nos comunica de alguna manera cómo funcionaban en el ritual. Conociendo la importancia del calendario adivinatorio para resolver los acontecimientos de la vida política, religiosa, agrícola y cotidiana podríamos imaginar que Mictlantecuhtli debería desempeñar un papel destacado en los rituales (Ragot, 2009).

### 3.3.48) Cholula - soporte con flor

1) 120, 7-1746 Cerro del Tepalcate, Puebla.



1) 120, 7-1746



## Descripción e identificación

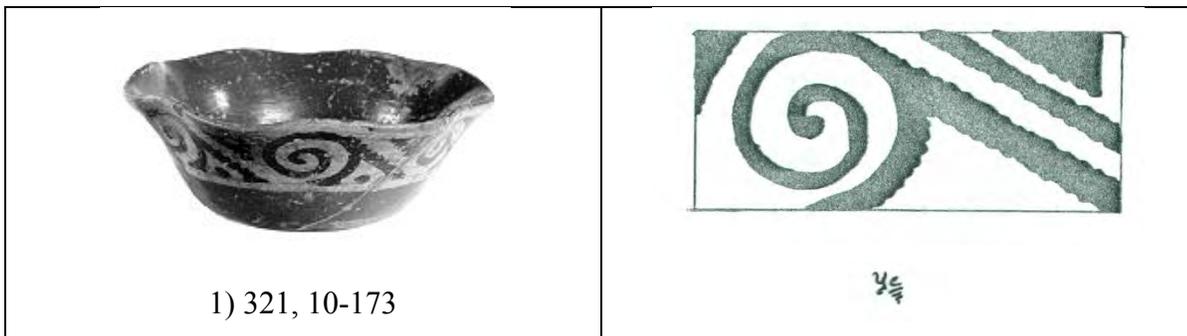
Fragmento de soporte de un cajete de forma cuadrangular y plano. De filiación poblana, muestra una flor de cuatro pétalos en color blanco. De las pocas piezas incompletas de la colección.

## Interpretación

En esta representación de flor blanca con centro color naranja, vemos también los cuatro rumbos del universo. Es un tema recurrente en la cerámica de Cholula, (Müller, 1978: 208) pero también estuvo en las aplicaciones de los incensarios de Teotihuacan y en la escultura mexicana (Colecciones del MNA). En el lenguaje de las flores prehispánicas vemos muchos simbolismos: belleza, universo, representación de poesía y canto, como el famoso in xóchitl, in cuicatl, etcétera.

### 3.3.49) Cholula - cajete

1) 321, 10-173, Cholula, Puebla.



## Descripción

Plato pintado color guinda con borde ondulado y grecas negras sobre una banda naranja. Esta pieza nos muestra otra parte del estilo Mixteca- Puebla. Su acabado laca es distinto de la mayor parte de la cerámica de Oaxaca.

## Interpretación

El tema de este cajete es una greca escalonada en color negro sobre naranja. Su estilo es Cholula y su discurso breve. Se podría dividir el movimiento de las piezas cerámicas en dos grandes grupos: las que por sus características producen una sensación estática y las que sugieren el efecto contrario, es decir, una sensación dinámica, que es el caso de las grecas escalonadas apoyada por la forma ondulada de la boca de esta vasija.

### Centro de México - Cd. de México, Puebla, Tlaxcala y Estado de México

Esta parte al igual que la anterior, corresponde a piezas que pertenecen a las Colecciones de Oaxaca del MNA, pero que no son de origen o estilos propios de Oaxaca. Tampoco se abundará en su descripción e interpretación. Sin embargo, se incluyen porque son parte de las Colecciones de Oaxaca.

#### 3.3.50) Centro de México - miscelánea de vasijas y soporte

1. 202, 7-514 Tacuba, Ciudad de México, D.F.
2. 241, 7-315, Cerro Bobo, Oaxaca.
3. 261, 7-2325, Cholula, Puebla.
4. 263, 7-2428, Acatzingo, Puebla.
5. 292, 7-3208, desconocida.
6. 312, 7-2432, Ex volador, Ciudad de México, D.F.
7. 325, 7-2433, desconocida.



1) 202, 7-514





2) 241, 7-315



3) 261, 7-2325

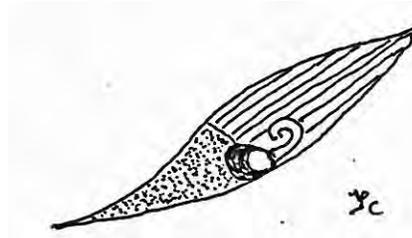


4) 263, 7-2428

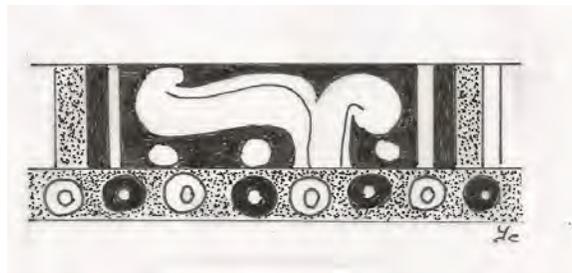




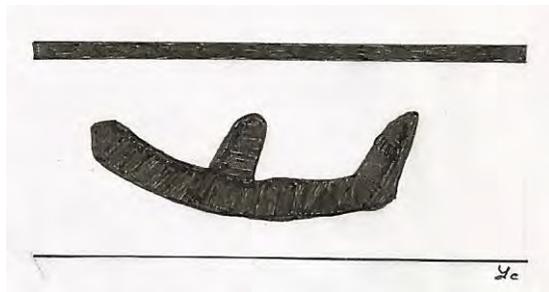
5) 292, 7-3208



6) 312, 7-2432



7) 325, 7-2433



### Descripción e identificación

Grupo misceláneo pertenece al estilo Centro de México. Se trata de una serie de objetos como son el 202, un soporte; 241, un incensario de olla; 241, un incensario de copa, 263, un cajete; 292, un vaso; 312, un cajete trípode; y por último 325, un cajete trípode. Se identifican como estilo Mixteca Puebla, pero de

diferentes filiaciones del Centro de México. La pieza 325 pertenece al grupo denominado rojo sobre bayo y es la única de ese tipo. La 292 parece tener pintados puñales de pedernal<sup>16</sup>. Lo que también es de llamar la atención, es que tuvo una decoración previa que parece ser de aves. Aparentemente después se cubrió con un fondo blanco y probables puñales de pedernal.

### Interpretación

De diferentes estilos, pero básicamente policromos del Centro de México —Puebla y la Cd. de México—, este grupo de objetos no corresponden a las formas y estilos de Oaxaca. Como podemos ver, los signos, formas, colores y acabados tampoco se corresponden con Oaxaca, aunque sí pertenecen a la gran categoría estilo Mixteca-Puebla, el discurso es diferente. Pensamos que se incluyeron a las Colecciones de Oaxaca por haber en los años sesenta una visión demasiado amplia sobre lo que es la cerámica policroma Mixteca-Puebla. Como sabemos, Cholula fue un importante centro religioso y de peregrinaje regional. También se sabe que ahí se manufacturaba una cerámica policroma de gran calidad. No obstante, nosotros distinguimos varios estilos propios de diferentes sitios como son: el valle poblano-tlaxcalteca, las diferentes regiones del estado de Oaxaca, el centro del estado de Veracruz, Occidente y Ciudad de México.

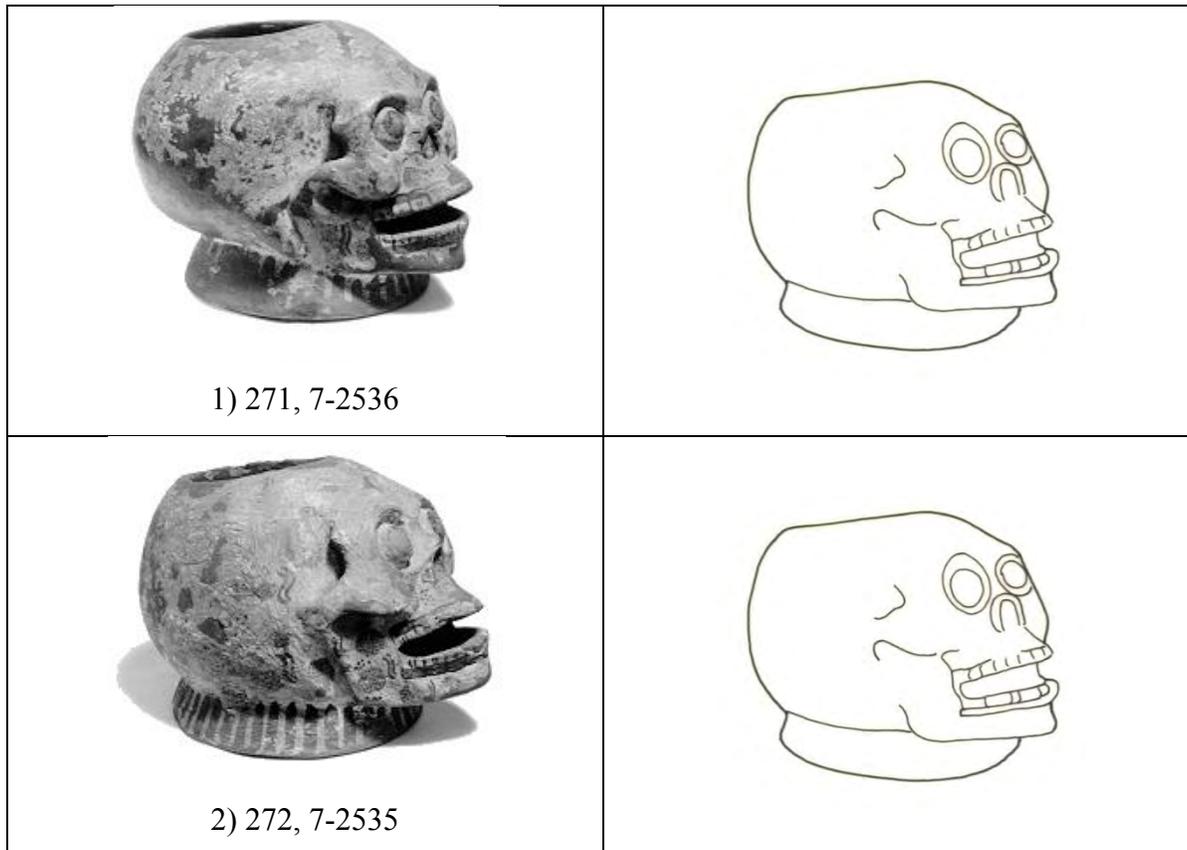
---

<sup>16</sup> Aunque se ha consultado a diversos especialistas, no se han podido identificar plenamente.

### 3.3.51) Centro de México - vasijas con forma de cráneo

1) 271, 7-2536, desconocida.

2) 272, 7-2535, desconocida.



#### Descripción e identificación

Grupo integrado por dos vasijas con forma de cráneo humano de gran realismo, pero de tamaño mayor. Cuentan con una capa de estuco y pintura policroma. De facciones semejantes a los que se encuentran en el *Códice Borgia*, p. 26 y 73. Estas vasijas representan probablemente a la deidad de la muerte, conocida en el Centro de México como Mictlantecuhtli.

#### Interpretación

Encontramos estas dos ejemplares representando por su forma, más que de vasija, a la muerte. Estas nos hablan de rituales funerarios y del señor del inframundo. Mictlantecuhtli, señor del lugar de los muertos

presente en la mitología mexicana, zapoteca y mixteca. Ejercía su soberanía sobre los nueve ríos subterráneos y sobre las almas de los muertos. Se le representa como el esqueleto de un humano y además se le asociaba con animales nocturnos como son los murciélagos y los búhos. En el Códice Fejérváry-Mayer rige el rumbo norte, el Mictlampa, o lugar de los muertos, de Mictlantecuhtli y Mictlantecíhuatl. (González Torres, 1991).

### 3.3.52) Centro de México - copas con líneas verticales

- 1) 259, 11-5388, Ex Volador, Cd. de México.
- 2) 260, 7-2330, Tlaxcala, Tlaxcala.
- 3) 293, 7-3211, desconocida.



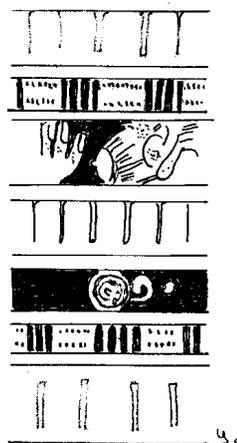
1) 259, 11-5388

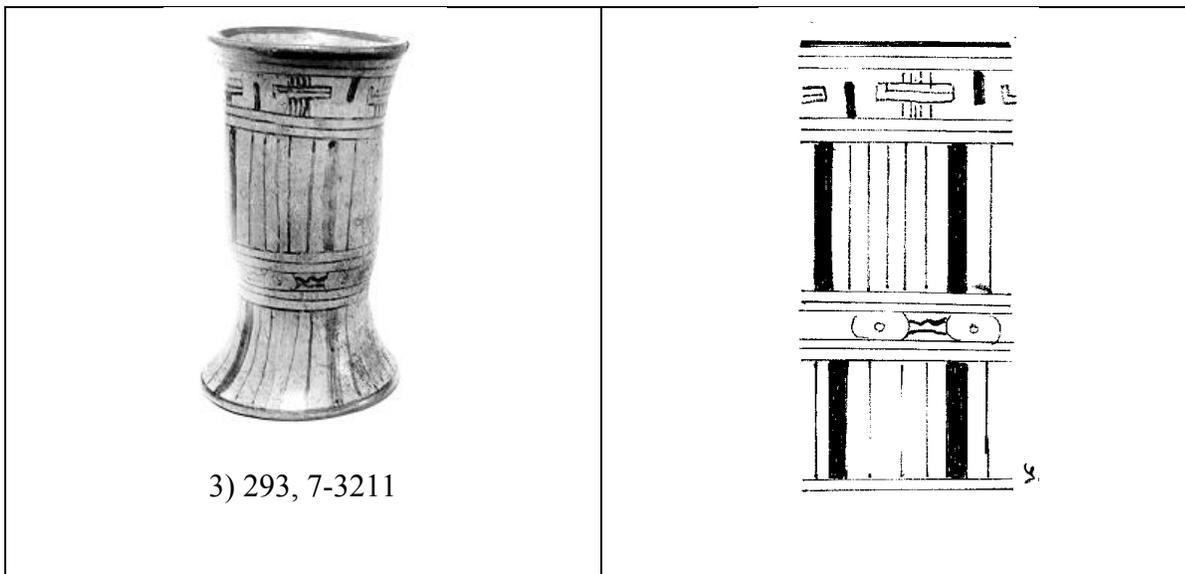


Dibujo: Gendrop, 1988: 247.



2) 260, 7-2330





### Descripción e identificación

Grupo integrado por tres copas formadas por dos formas cónicas. En la número 259 vemos un cráneo humano adosado, en la 260 como diseño principal signos quizás de tecpatl o puñal de pedernal y en la pieza 293 diseños geométricos de líneas paralelas. La copa número 259 tiene su par idéntico que está en la Colección Mexica del MNA, ambas fueron encontradas en las excavaciones del Volador en el Centro del D.F. como parte de la misma ofrenda con otras piezas cerámicas policromas mixtecas, mexica y Cholula (Solís, 1991: 257).

### Interpretación

Estamos ante tres vasijas que de acuerdo con algunos estudiosos son copas pulqueras (Guilliem, 1999). Estas se usaban en ceremonias y el pulque era considerado bebida de los dioses (Martínez, 2005: 25). Sus diseños tienen varios temas como la muerte. En las fuentes se presenta como licor divino, uno de los intoxicantes rituales bajo tutela de diferentes dioses. La investigadora Yólotl González (1991) sostiene que la razón por la que sólo solamente un reducido grupo de personas tenía derecho a tomar pulque era que la ebriedad podía provocar un “estado paradisíaco” atribuido a la fuerza de la luna. Estimamos que los diseños pintados adjudicaban aún mayor valor a la bebida.



## **CAPÍTULO IV. PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN Y REFLEXIONES FINALES**

En este capítulo expondremos algunas reflexiones finales sobre el trabajo que presentamos en los diferentes capítulos de esta tesis. Así, se presentan cinco piezas por región en una interpretación individual, en un intento de someter a un minucioso escrutinio nuestra propuesta de interpretación. La metodología propuesta para ello se desarrolla a través de una identificación de la variedad y del carácter de los elementos, utilizando las vasijas individualmente como unidad de análisis. Una pieza es un modo de apropiación del mito, tanto para el ceramista, como para el pintor, así como para el observador considerando que las formas, las imágenes, los signos pueden producir emoción, recuerdos, sentimientos y las narraciones se presentan en discursos sintéticos. En el caso de la tradición oaxaqueña, la mayor parte de las identificaciones de casi todos los investigadores se han hecho a partir del repertorio de dioses del Centro de México y aunque hemos querido encontrar el símil en Oaxaca, ha sido difícil. Hemos hallado algunos, pero en muchos casos fue imposible. Su significado mítico sólo ha sido posible de entender desde la cosmovisión de los nahuas y los chichimecas. Lo que se logra vislumbrar es que pertenecen al llamado Estilo Posclásico Internacional, cuya iconografía se remonta al Epiclásico en el área poblano, tlaxcalteca, mixteca y a la tradición pictórica de Monte Albán IIIB (Fahmel 2014: 12 y 66).

Posteriormente, no podríamos terminar sin hacer algunas reflexiones, pues esta tesis no pretende concluir el tema, sino tan sólo iniciarlo. El camino por recorrer en la interpretación de materiales arqueológicos apenas comienza. Buscamos ante todo nuevas rutas que nos acerquen a los posibles significados de los materiales. Existen ya otros estudios importantes que nos han dado valiosos avances en el tema desde el campo de la iconografía, la escritura, la mitología, la semiótica, la arqueología, etcétera. Pero aquí tratamos de conjuntar varias disciplinas y aportar algo nuevo. De esta manera, este trabajo ha tratado de ofrecer una interpretación a partir de los diferentes elementos de las piezas y de los posibles discursos construidos con ellos. No ha sido tarea fácil, debemos decir que el tema mismo de la tesis se fue ampliando conforme avanzaba la indagación, pues fue necesario recurrir a códices, a la mitología y a estudios cerámicos.

Para iniciar, reconocemos que la lengua en general se considera bajo dos formas: oral y escrita. La palabra oral es fugaz y aunque se puede reproducir por la repetición, muchos pueblos desde la antigüedad tuvieron la necesidad de conservar y perpetuar mensajes. Así, la escritura como tal, es un sistema limitado de signos estandarizados que representa a uno o varios idiomas sobre algún soporte, como es el caso de la escritura de Oaxaca del Posclásico. Su función es transmitir información de naturaleza varia como: la cuenta del tiempo, la contabilidad de bienes, así como relatar historias y mitos (Calvet, 2007: 14).

En las escrituras alfabéticas se representa la lengua de manera relativamente fiel, no así en las escrituras mesoamericanas del Centro y Sur de México, donde los glifos aunque restringidos, están más abiertos a la interpretación. Son sistemas que representan ideas, más que palabras. Tenemos identificados en la colección de vasijas 65 signos categorizados en geométricos, antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, elementos del cosmos, fenómenos de la naturaleza e intangibles. Cada uno de ellos con sus respectivas variantes, por ejemplo, en zoomorfos tenemos las serpientes y dentro de éstas están las emplumadas, de fuego, de nubes, etcétera (Camarena, 2011). Otra característica es que por encontrarse en un soporte diferente no funcionan de manera secuencial o lineal, como en los códices. Sin embargo, cuentan con el requisito esencial de la lengua y de la escritura: la doble articulación, que consiste en que un sistema limitado de signos puede ser combinado de manera infinita para construir nuevos significados. Es decir, el mensaje lingüístico está articulado y puede descomponerse en elementos menores que pueden ser utilizados en la construcción de otros mensajes (Castello, 2010).

Como hemos mencionado en capítulos anteriores, tema, forma y estilo son los elementos que definen los discursos de acuerdo con Bakhtin (2009), que además se distingue del texto porque es un instrumento de acción social (Calsamiglia y Tusón, 2008). Los discursos en cuanto a los temas o de qué se habla, son discursos mitológicos, pues se refieren a relatos míticos atemporales y rituales. Son poéticos, pues aluden mayormente a cosas inmateriales e inefables a través de complicadas analogías y metáforas propias de Mesoamérica. Los géneros, que son agrupamientos discursivos originarios de una misma área de producción de

conocimiento los coloca en el discurso artístico y su esfera en lo religioso. Además como vimos, cada grupo muestra diferencias regionales, sociales y culturales.

En lo que se refiere a la organización, —cómo disponer y estructurar esa expresión—, la ordenación en general es simple: el tema de mayor tamaño al centro de la vasija o en la parte más visible de ella y alrededor los elementos que adjetivan, complementan, sustentan o dan atributos al tema. La mayoría sobre un eje horizontal o bien en círculos concéntricos. Es repetitivo, pero ordenado por organizadores de discurso que son líneas, cuadros, círculos y otras figuras geométricas, que nos indican cómo debe ser “leído”.

En cuanto al estilo o cómo se expresa, los elementos utilizados por región y por grupo se describen ampliamente en el capítulo III y no serán repetidos. Únicamente apuntaremos a que se determina a través de las formas cerámicas, su acabado, tipo de pintura y discursos utilizados.

En una lengua y cultura, muchos discursos escritos, orales o visuales caen dentro de tipos reconocibles. Cada discurso tiene una intencionalidad, un propósito social y/o cultural determinado en torno al cual se agrupa una combinación características de elementos. Entre las propiedades de un discurso está el número de participantes, un cierto registro y un medio de producción. Otra característica puede ser la amplitud limitada de contenido y una estructura global distintiva. Los tipos de texto pueden ser definidos como combinaciones reconocibles de propiedades textuales que persiguen una meta cultural determinada y que se llaman géneros (Bakhtin, 2009: 60).

En la colección nos encontramos frente a un discurso religioso que se preocupa por la articulación conceptual de las creencias sobre los dioses, lo divino, sobre su naturaleza, sobre los atributos que le corresponden, pero ante todo, la relación con el cosmos, con la naturaleza y con los hombres. Es también la expresión de una experiencia de lo divino para la cual Eliade utiliza la palabra hierofanía, que significa revelación de lo sagrado, —o toma de consciencia de la existencia de lo sagrado—, que se caracteriza por la evidencia que deja la

revelación de una esfera que excede todo lo que el hombre puede dominar con sus facultades. En este caso, hacen visible lo sagrado a través de algo mundano.

Es un lenguaje poético en el sentido amplio de la palabra, es decir, un lenguaje que a través de las figuras es capaz de dar expresión a un estado inefable, que nos permite abrir una esfera sagrada que nos pertenece, pero que no podemos tocar. Implica una función reveladora, pone al descubierto algo que hasta ese momento había estado oculto: el mundo sagrado, la esfera de los dioses. El discurso poético renuncia a una referencia directa para abrir un mundo más profundo que Gadamer (1975) llama la propuesta de un mundo que se expande fuera del texto, que se despliega delante de él y a partir del cual quien lo interpreta puede comprender en forma inédita. Por tanto, estaría ligado a otras configuraciones de la realidad, estableciendo nuevas formas de proyectar, de habitar el cosmos y el mundo.

El discurso religioso parte de lo poético en cuanto a que carece de una referencia directa del mundo. No obstante, esto no significa ausencia de toda referencia, ya que los animales, el cielo, las fuerzas de la naturaleza son fuente de inspiración. Podría considerarse como la riqueza inventiva de la capacidad metafórica del hombre y por otro lado, su capacidad de descubrir relaciones y rasgos insospechados de la realidad. Ambas funciones, innovación de sentido y descubrimiento, se cumplen en los juegos del lenguaje mesoamericano del Posclásico, que muestran la capacidad para romper con el orden de lo real y abrir un mundo nuevo, comprender a los otros y a sí mismo de los antiguos pueblos de Oaxaca.

Lleva al lenguaje visual, lo que la mirada ordinaria ignora o simplemente imagina y por ende, se pone al servicio de un nuevo modo de expresión a través de un vehículo simbólico. El discurso poético no intentaría decir qué son las cosas sino “como qué” son las cosas. Esas cosas que son inaccesibles para un discurso directo tal como el discurso descriptivo en su doble función: cotidiana y científica. El discurso religioso tiene precisamente todas las características del discurso poético, pues intenta llevar a un lenguaje particular una experiencia que sin él permanecería invisible, oculta, oscura, confusa e incommunicable. Sin embargo, no cualquier lenguaje es suficiente para expresar una experiencia existencial, por

lo que la experiencia de lo sagrado necesita de un lenguaje propio: poético y simbólico para ser expresado.

Son discursos mitológicos, más allá del tiempo humano y de su espacio. Los temas de la mitología mesoamericana giran sobre tres ejes: primero, el día y el cielo diurno; segundo, la tierra y sus fuerzas naturales; tercero, la noche, la muerte y el cielo nocturno. Pero no podríamos decir cuál es más relevante. Pueden entrar en varias categorías, como creación, muertes, dioses o diosas, criaturas mitológicas, y celebraciones. Nos remontamos al tiempo mítico para reflexionar acerca de las relaciones de poder, que en los mitos mesoamericanos se establecen entre los dioses —que juegan un papel determinante en las relaciones de poder, complejas y que provocarán conflictos en el mundo humano y también en el divino—. Los mitos, a través de sus múltiples manifestaciones, tendrán una enorme incidencia en las mentalidades constituyendo una formidable herramienta de dominación muy importante. Son diversos textos mitológicos mesoamericanos que en su conjunto forman un discurso que se ha transmitido de forma oral durante generaciones por los integrantes de los diversos grupos a lo largo de la historia. En esta colección el mito de la serpiente emplumada es preponderante.

Al mismo tiempo, son obras artísticas, las piezas son el reflejo de una gran personalidad creadora, son también una obra intelectual que refleja de muchas maneras el mundo, el pensamiento y los sentimientos que impregnan la época en que el artista trabaja, es decir, el Posclásico Tardío mesoamericano. Hay también otro factor, que son circunstancias sociales, sobre todo, cuando los maestros pintores y ceramistas trabajaban por encargo como creemos que se hacía en la época prehispánica. Finalmente, cuentan con gran habilidad técnica de la manufactura, en la medida que la actividad creativa exige destreza manual, sobre las posibilidades y características del material sobre el que se trabaja y los conocimientos técnicos que se tienen influyen en la obra.

Los signos pintados tienen un carácter simbólico, que de alguna manera están creados para economizar, pues nos remiten a un significado mayor. Independientemente de la analogía de los diseños con los seres vivos, con fenómenos del cosmos o de la naturaleza, sabemos que

estos signos son en realidad símbolos de complejos significados, por lo que nuestra interpretación siempre podrá estar sujeta a discusión. El símbolo como expresión analógica y metafórica de la realidad, se liga al mito y su grande afinidad con la poesía. Por lo tanto, la hermenéutica que es la disciplina de la interpretación, puede tomarse como arte y ciencia de interpretar textos. Los textos se vuelven discursos, o sea una organización determinada que tiene una implicación social y no son sólo escritos; también los hablados, actuados, pintados y dramatizados, van más allá de la palabra y el enunciado (Beuchot, 2000). El mito es una institución social y en ella están también los rituales de la muerte. Hablamos de los mitos mesoamericanos, en particular de los mitos de creación, renovación, vida y muerte.

Los personajes son reflejo de la cambiante sociedad del Posclásico y de las relaciones de la época. Si Quetzalcóatl, de acuerdo con el mito fue hacia el oriente por la Cañada de Tehuacán, su paso por Oaxaca hacia los Valles Centrales explica la manifestación de la mitología tolteca, así como la presencia de deidades, atuendos y ritual del entorno chichimeca. Al igual que en las pinturas murales de Mitla, lo precioso se expresa con flores, cuentas y plumas. Los personajes de los discursos son Quetzalcóatl en sus diferentes advocaciones como Ehécatl, como las facetas de Venus; y otras deidades como Yahui o Xiucóatl, Mixcoatl, Mictlantecuhtli, Tezcatlipoca, Tonatiuh, etcétera (Fahmel, 2014: 90-91). Pero más que sus representaciones humanas, están sus representaciones de animales mayormente fantásticas que muestran sus atributos divinos sintéticamente. Los animales son admirados y temidos por lo que se ubican en el ámbito de lo divino por sus diferentes cualidades, su liga con la naturaleza, como deidades, como representantes de diversas ideas. Se asocian a las fuerzas de la naturaleza y a los niveles del universo, ámbitos y materializaciones de las fuerzas divinas. En especial los reptiles fantásticos o “dragones” como los denomina Garza (1984: 38 y 47).

No debemos olvidar las formas de las piezas cerámicas. En el momento de transformar el barro en artefacto, implica que la nueva cualidad indica la función, también de alguna manera el disfrute de quién hace uso de ello.

Finalmente debemos mencionar que no podemos hablar de un sistema estético mesoamericano unificado pues incluye a muchos pueblos. Es un código medianamente estandarizado, pero ecléctico y el sistema de la región oaxaqueña —como pudimos apreciar—, indaga múltiples procesos creativos con formas y diseños variados. Para comunicarse con los dioses, los antiguos oaxaqueños, tuvieron una serie de elementos para agradecerlos. El lenguaje de adoración sólo lo podemos comprender parcialmente, ese fue nuestro trabajo, pero definitivamente falta mucho por hacer. La antropología es el estudio del fenómeno humano en sus diferentes facetas integradas y la muerte es tan importante como la vida misma. Esto la vuelve un hecho cultural, las actitudes y creencias del hombre alrededor de la muerte y la vida después de la vida son una metáfora y un mito. La angustia de la muerte provoca reacciones mágicas y religiosas. También defendemos la originalidad y singularidad de cada una de las culturas que se manifiestan a través de esta colección.

#### **4.1.- Valles Centrales**

##### **4.1.1.- Valles Centrales 01 - Vasija número 334, 7-2632, Zaachila, tumba 1, objeto 22.**



Esta vasija proviene de la ofrenda de un señor principal de Zaachila, ciudad de los últimos gobernantes zapotecos. Nunca mejor representada la naturaleza de los dioses mesoamericanos prehispánicos como en este cajete. En el fondo, como tema principal

tenemos a un ente híbrido celeste que por iconicidad identificamos como mariposa, ave y serpiente. Mariposa por su perfil, serpiente por sus colmillos y ave por el pico y plumas. Pero además de ser divino, está rodeado de grecas que realzan su poder y preciosidad. Es difícil responder cuántas cualidades se pueden reunir en una figura como esta. Descubrimos que los pobladores mesoamericanos eran personas religiosas que creían en el más allá, que estaban inmersos en un universo sagrado. Las fuerzas sobrehumanas y los poderes representados trascendían la vida y la muerte.

Estos seres divinos representaban animales, pero también eran humanos, sin una separación clara y sin poder definir cuándo se mostraban en forma humana como Quetzalcóatl y cuándo se representaba como serpiente emplumada. El mito en Mesoamérica es un hecho complejo, sus elementos se ordenan y aglutinan en tres ejes: el cielo, la tierra y la muerte, con sus deidades de forma humana y sus númenes animales. Aquí la serpiente emplumada, la mariposa y el ave nos dicen que estamos ante un ser que conjunta el cielo y la tierra. La interpretación, trata de comprender, —sin perder de vista a los autores—, sus contenidos y sus destinatarios. La interpretación funciona en este caso más por analogía que por la palabra y esta nos lleva a metáforas propias del lugar y la época. Esta pieza de estilo de los Valles Centrales es un discurso mitológico poético. Visto desde nuestra época es solo medianamente comprendido en su sentido social. Tiene un contenido mitológico y elementos que en sí son más cercanos al *Códice Borgia*. Su composición no es diferente de las demás vasijas policromas de Oaxaca: tema al centro con un tamaño mayor y posición visual privilegiada; y atributos alrededor. Las figuras son tipo códice, —como las deidades de los documentos—, incluye diversas naturalezas y a través de ellas el hombre siente la presencia de lo sagrado. Finalmente, es un discurso mitológico, pues nos remite a una secuencia narrativa que cuenta una historia sagrada que tiene lugar en el comienzo de los tiempos y con seres sobrenaturales. Habla de los orígenes de los hombres.

4.1.2.- Valles Centrales 02 - Vasija número 329, 7-2672, Zaachila.



Tema, forma y estilo son los elementos que distinguen al discurso, y en este caso no nos queda la menor duda de que se trata de un estilo código donde el personaje se identifica de acuerdo a los códices mixtecos, como el señor Cinco Flor o Quiebelagayo, deidad de la renovación. En la mitología mexicana es Macuilxóchitl, el espíritu encarnado de los hombres que murieron en batalla y cuyo nahual era la guacamaya (Aguilera, 2004: 70). El señor “Cinco Flor”, es una de las deidades principales de la práctica del juego de pelota, actividad ampliamente representada en Dainzú, en los Valles Centrales de Oaxaca. Se le asocia al sol, al juego y a la música como se puede ver por ejemplo, en la imagen en el teponaztli Cinco Flor del MNA.

De acuerdo con los informantes Sahagún (en León Portilla, 1992: 145) los atavíos del dios son:

“Alrededor de sus labios tiene impresa una mano de color,  
Su rostro pintado rojo fino,  
Su gorro de plumas finas,

Su cresta de pájaro. En las espaldas lleva su abanico,  
Sobre él está colocada la bandera solar, con remate de quetzal.”

En el *Códice Magliabecchiano* (1970: 23r), se le representa con los atavíos antes mencionados, en procesión, sentado sobre andas de cañas de maíz, con mazorcas, plumas y flores. El bastón que sujeta en su mano izquierda, lleva amarrado una sonaja. Y los hombres que lo portan en andas no usan sandalias, en vez de eso en su tobillo llevan atado un listón blanco. Delante va caminando un anunciante ricamente ataviado haciendo música con el caracol, símbolo de la fertilidad. Este sacerdote va bien vestido, adornado con colmillos de animales y calzando sandalias.

Macuilxóchtli en los códices, cuando aparece de cuerpo entero, ostenta un escudo con un diseño ome tochtli (dos conejos), que lo vincula con la elaboración del pulque. Se dice que el mejor pulque para los nahuas, era el pulque "cinco" macuilli, "pulque florido", también referido como huitztli (espina) en náhuatl; así además de referir el juego, aludiría también al pulque sagrado (Johansson, 2012).

La forma de esta vasija nos remite a los códices, es de las pocas representaciones en tres dimensiones que tenemos de ellos. Esta pieza sólo es parcialmente comprensible reconociendo la complejidad textual y sus polifonías significativas. Una de las premisas de la interpretación es leer e interpretar de una manera múltiple si queremos extraer un significado y afirmar que este solo es aproximado, pues las múltiples capas que encontramos en piezas como esta son imposibles de extraer todos sus significados. Lo que podemos hacer es aproximarnos tratando de encontrar sentido a través de nuestros conocimientos del mundo antiguo y desde nuestro horizonte actual.

#### 4.1.3.- Valles Centrales 03 - Vasija número 287, 7-2326, Etna.

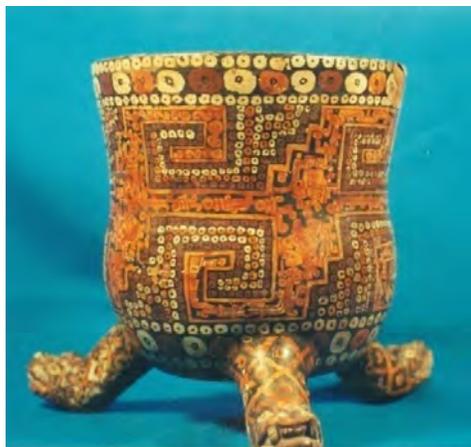


Esta vasija procede de Etna —en los Valles Centrales— tiene una serpiente fantástica doble alrededor de un gran ojo redondo, estelar. El tema de la serpiente bicéfala se manifiesta desde la cultura teotihuacana, pero esta es la única vasija que conocemos donde se puede ver igual de arriba hacia abajo y al contrario. Podemos reconocer la aspereza de la piel del reptil en las líneas paralelas sobre la figura y los colmillos curvos característicos de las serpientes. Complementan el tema central, las nubes blancas —que identifican a los pueblos de Oaxaca—, factor de cohesión del grupo, creemos que los individuos se sentían identificados con este símbolo que representa a su comunidad.

Se infiere que se trata de la serpiente, un animal tótem o espíritu animal mitológico que establece un vínculo entre el ser humano y la naturaleza, son antepasados divinos de naturaleza híbrida. No es una sola cosa, es un término múltiple que se relaciona con la filiación de un grupo humano, su afinidad y ascendencia (Fortes, 1966: 5). Así es la serpiente emplumada, antepasado mítico de muchos grupos del Posclásico mesoamericano. El estilo y la forma de la vasija son característicos de los Valles Centrales. La imagen lleva la mirada del observador al centro y gira. Sabemos que no existen estructuras visuales objetivas ni percepciones universales, sino particulares construcciones realizadas por cada cultura en

función de su visión del mundo. El artista no creaba en un vacío social, sino en un marco histórico cultural que era el de la serpiente emplumada, —que era divinidad terrestre, del viento, de la lluvia, pero también de la fertilidad, la renovación y del poder del gobernante. Por otro lado, se representa la noche, las nubes sobre el cielo oscuro y la serpiente emplumada con ese ojo estelar que puede ser la estrella de la noche o del alba. Reconocemos principios de semejanzas entre el objeto y la imagen que lo representa de acuerdo a las convenciones mesoamericanas. Por esto es que la obra de arte ha de ser entendida como un lenguaje que no sólo es la expresión de un creador individual, sino que comunica múltiples aspectos de su época, de la sociedad en la que fue creada. Estamos definitivamente ante un discurso mítico y sagrado que no reconoce los niveles de estructuración de la escritura alfabética, pero que sí se caracteriza por ciertos elementos como que cuenta una historia sagrada, un hecho que tuvo lugar en el principio de los tiempos, donde la serpiente emplumada o Quetzalcóatl, es una de las divinidades que crearon al mundo.

**4.1.4.- Valles Centrales 04 - Vasija número 77, 7-2667, Zaachila, cámara de la ofrenda del personaje principal.**



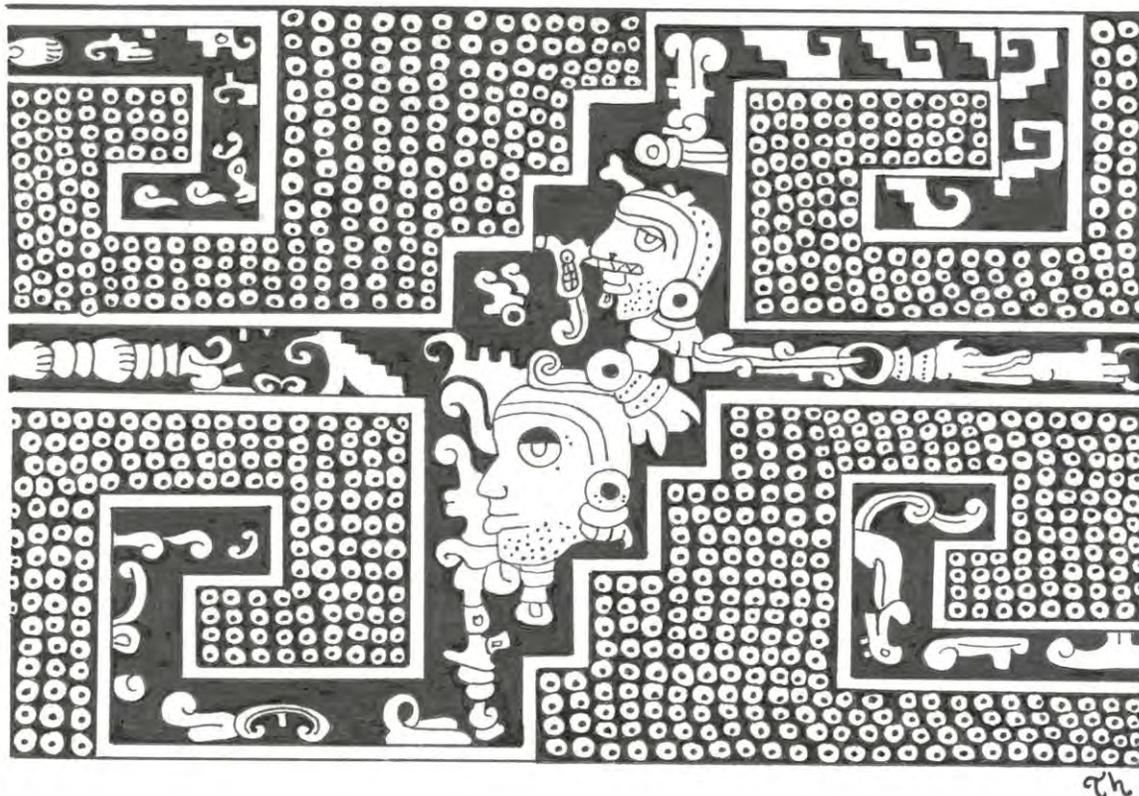
Es una de las más extraordinarias vasijas de toda la colección del Museo Nacional de Antropología, proveniente de la tumba 1, de la cámara de la ofrenda del personaje principal de Zaachila, —ciudad que se encuentra a 18 km del sitio de Monte Albán—, aún estaba habitada cuando llegaron los españoles en el siglo XVI. Sabemos que eran zapotecos, cuyos dirigentes habían hecho alianzas matrimoniales con mixtecos por nexos políticos, como lo relata en la Relación de Teozapotlán y Cuilapa, que habla del casamiento de un señor de Teozapotlán o Zaachila, con una joven mixteca de Almoloyas, situación que permitió el establecimiento de mixtecos en Cuilapa. Se trata de un vaso trípode de silueta compuestas con soportes de serpientes realistas.

Estamos ante una pieza que tiene cinco narraciones de discursos míticos, donde se combinan diversos dioses enlazados a través de grecas escalonadas y sartaes de cuentas en colores guinda, naranja, blanco y negro. En cuanto la manera de estructurar los elementos, el fondo negro de la vasija y la rica combinación de figuras y colores hacen un efecto ornamentado, caprichoso y refinado con fuertes contrastes de luces, pero más de oscuridad. Muestra cinco lados con grandes grecas en cuyo interior vemos los rostros de dos deidades, con cuerpos de plumas y nubes blancas. El estilo es de los Valles Centrales, pero si lo comparamos estilísticamente con los códices, el más cercano es el *Códice Borgia*. La combinación de

formas humanas y geométricas, tienen un efecto sorprendente. Es una obra hecha para verse de cerca, pues el observador sólo puede apreciar la multitud de detalles a corta distancia. Pone de manifiesto el esplendor del poder dominante, con elementos fantásticos, pero con ciertos toques naturalistas, en un conjunto que expresa dinamismo y vitalidad. Los dioses representados en el lado 1 ambos miran a la izquierda y en el lado 2 uno mira a la izquierda y el otro mira hacia el cielo. Mientras que en los lados 3, 4 y 5 están dispuestos uno arriba viendo hacia la derecha y otro abajo viendo hacia la izquierda. Lo que no permite discernir cómo se lee la vasija y tampoco parece tener un principio y un fin, sino que es cíclico.

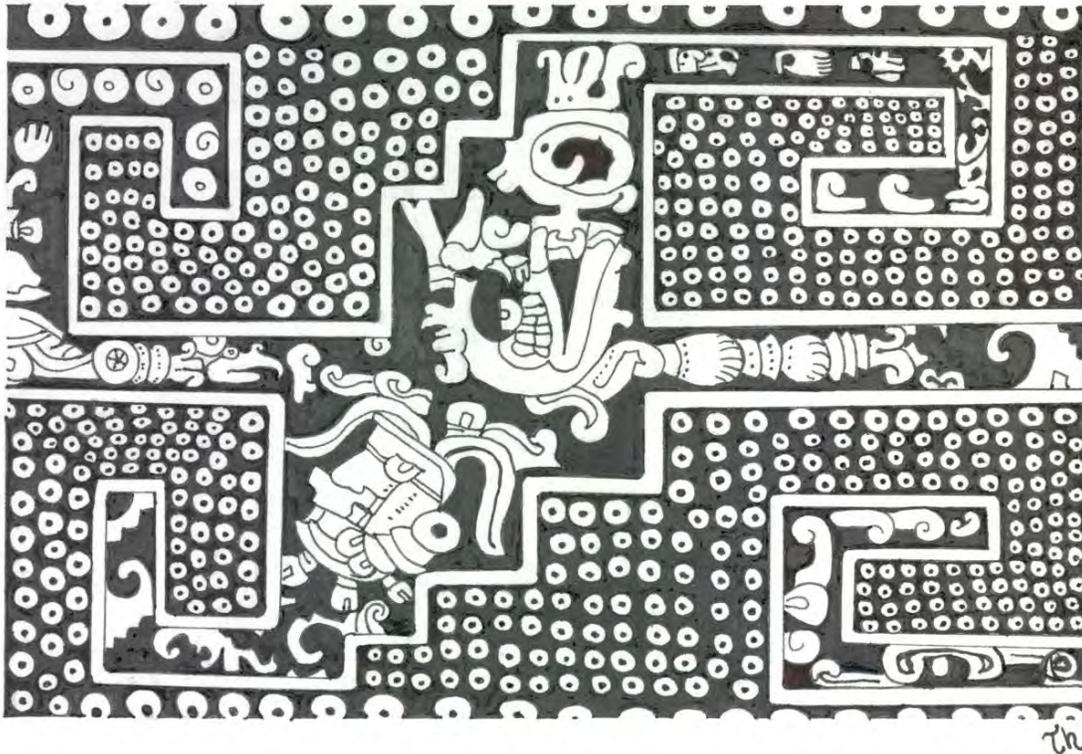
La muerte y el retorno son el tema principal de este vaso trípode. En los inicios de la humanidad la muerte no era sino una función biológica, pero se convirtió con el tiempo en una función simbólica que cada cultura resolvió de diferentes maneras; siempre mediada por los dioses, que permitirían que ese final no fuera definitivo y que la persona trascendiera. La mitología mesoamericana del Posclásico lo resolvió con el mito de la huida de Quetzalcóatl, quien engañado por Tezcatlipoca se marcha hacia el oriente y luego desciende hacia el inframundo, el lugar de lo rojo y lo negro, para que renazca en el fuego (Johansson, 2012: 54-56). En toda sociedad se transmiten informaciones, dentro de un mundo concebido como sistema, que de acuerdo con Paul Ricoeur (1982: 502), está conformado por un núcleo ético-mítico o conjunto de valores e ideas que configuran al mundo como tal. La transmisión de una cosmovisión o mundo mítico es un dato existencial esencial de la vida humana que se emite, entre otras formas, de un modo predominantemente simbólico, como podemos ver en esta vasija donde el discurso transcurre en un momento atemporal y en un terreno simbólico más allá de lo literal, dentro de los ciclos de las grecas escalonadas. La organización del discurso es mostrar los temas en la parte medial y acompañarlos por sartales de cuentas, volutas y nubes que complementan dándole el valor de precioso. Respaldan el discurso los soportes de serpientes naturalistas. En la vida, una persona se enfrenta a distintas situaciones, algunas de ellas embargan su espíritu de tal manera que le son de difícil expresión, una de ellas es la muerte y la necesidad humana de la trascendencia. Una manera de expresarlo es en lenguaje poético y religioso que alivia de alguna manera esa carga y equilibra nuestra relación con lo sagrado.

Lado 1



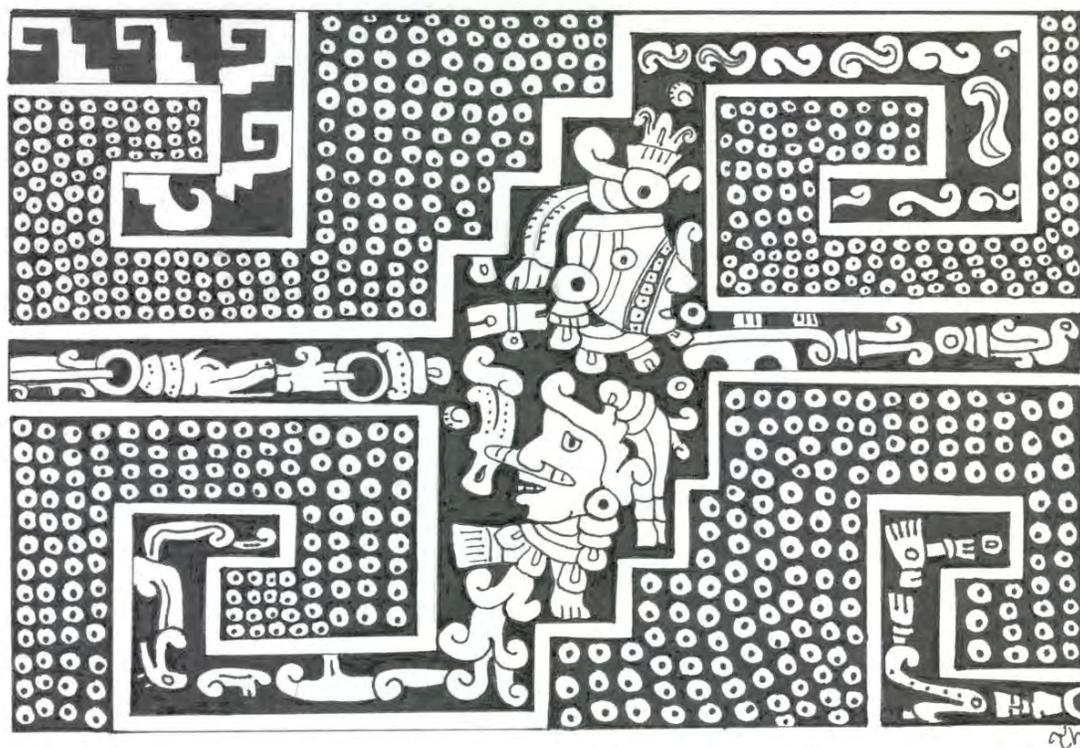
En el lado 1 tenemos a dos deidades masculinas que muestran un ojo estelar. La figura de arriba no fue posible reconocer y la de abajo creemos que se trata del dios del pulque y de la medicina, Ixtlilton, el de la cara negra, el negrillo, —era llamado también Tlaltecuin—, una de las formas de Tezcatlipoca que era dios de la danza (Sahagun, 1989: 43). A su templo se llevaban los niños enfermos para que los sanasen, dándoles de beber agua bendecida por los sacerdotes y se le asociaba también a los tlacuilos por la tinta negra. Al contrario de los otros dioses, no era invisible, sino que su imagen era viviente, ya que la encarnaba un sacerdote o un auxiliar del sacerdote quien con una indumentaria característica permanecía en el tabernáculo cuando el templo (la casa negra) o ixtlilto, —cierto sitio del templo—, donde estaba ubicado el tabernáculo se abría al público. También se creía llevaba a las almas al inframundo (<http://www.imbiomed.com/1/1/articulos.php>).

## Lado 2



En el lado 2 la figura de la parte superior es un cráneo representando a la muerte con pico de ave; abajo un dios que por sus atavíos reconocemos como solar: volutas de fuego sobre la cabeza, pectoral orlado de cascabeles de oro y cuerpo de volutas de fuego. La nariguera que porta en forma de mariposa la llevan los dioses de la renovación (Spranz, 1993: 410, fig. 1504) y las deidades solares asociadas a los gobernantes. Están acompañados de plumones y conchas. El tema de estos personajes es la vida y la muerte, que a su vez son una forma de explicar la trascendencia. No todo termina con la muerte, ésta implica nuevos destinos, retos para alcanzar finalmente los placeres; para los guerreros acaba el sufrimiento. La vida es fugacidad, nacimiento, vida y muerte, pero se puede recuperar la noción de permanencia si hacemos que este instante dure eternamente, no porque permanezca, sino porque se repite sin fin. La idea de la trascendencia no acepta la vida en su limitación, es ir más allá, se reflexiona sobre la vida, nos percatamos que está ligada y hermana con el suceso de la muerte que es atemporal.

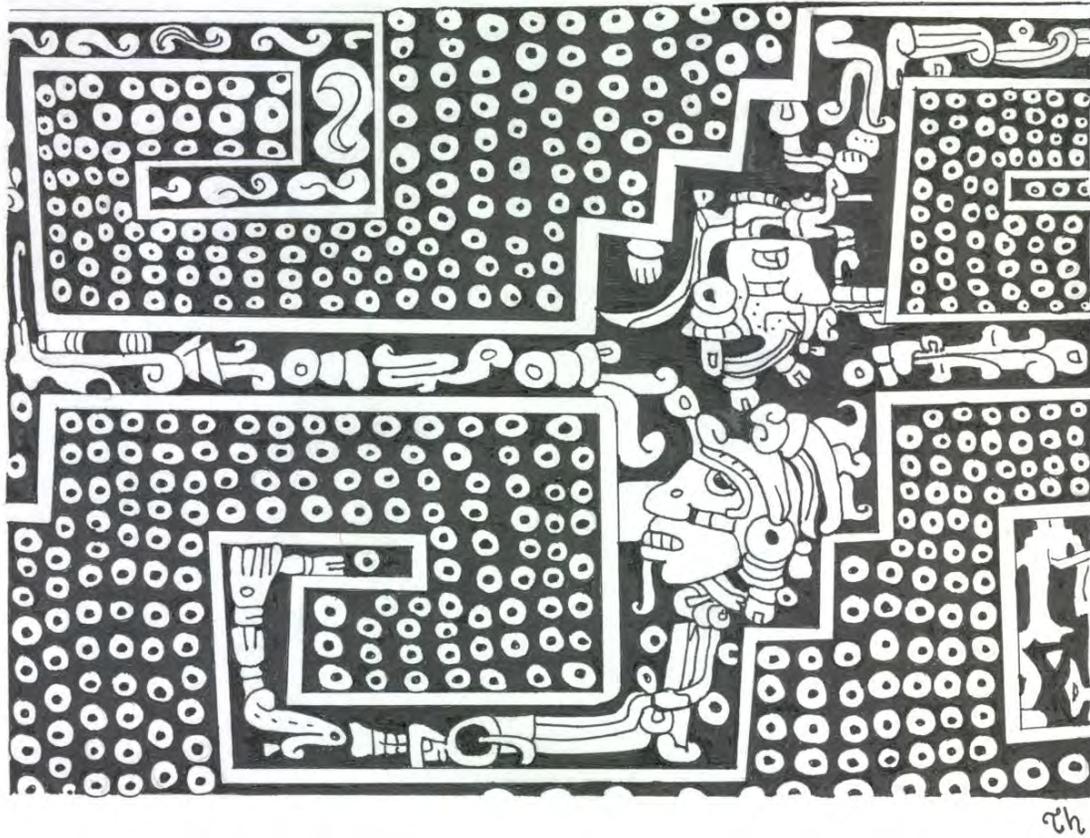
### Lado 3



En este lado de la vasija se observan dos figuras; comenzando por la superior, es una deidad que porta tocado de flor, orejeras de carrete y pintura facial consistente en cuadros con un punto en el centro sobre el rostro. No fue posible identificarlo plenamente, pero las figuras más similares son las que se observan del *Códice Nuttall*, p. 93 que Gallegos identifica como el Señor 5 Flor de Zaachila (Gallegos, 2014: 76) y con un personaje con tocado de flores bebiendo pulque en el *Códice Vindobonensis*, p.25, lo cual sería bastante coherente. Por su tocado floral, también podría tratarse de alguna divinidad del pulque. La figura humana inferior es probable que se trate de la serpiente de nubes o Mixcóatl, el dios cazador, que se dice que procreó a Quetzalcóatl con Chimalma. Es una deidad estelar que representa a la Vía Láctea, adorado especialmente por los chichimecas para la cacería, de quienes era su dios patrono y les daba su oficio (López Austin, 1989: 146-147). Los xonecuillis —constelaciones o relámpagos— que lo rodean, pueden respaldar esta versión. Se le asocia a la guerra sagrada junto con Camaxtle (González Torres, 1991: 119) una especie de Huitzilopochtli de Tlaxcala de acuerdo a Sahagún (1989: 31). De hecho, Mixcóatl, Iztacmixcóatl y Camaxtle son la

misma deidad según se dice en la Historia de los Mexicanos por sus pinturas y es Citlalatónac en el *Códice Vaticano Latino*. Se identifica también como engendrador de Quetzalcóatl con la diosa Coatlicue, o bien con Chimalma (López Austin, 1989: 146).

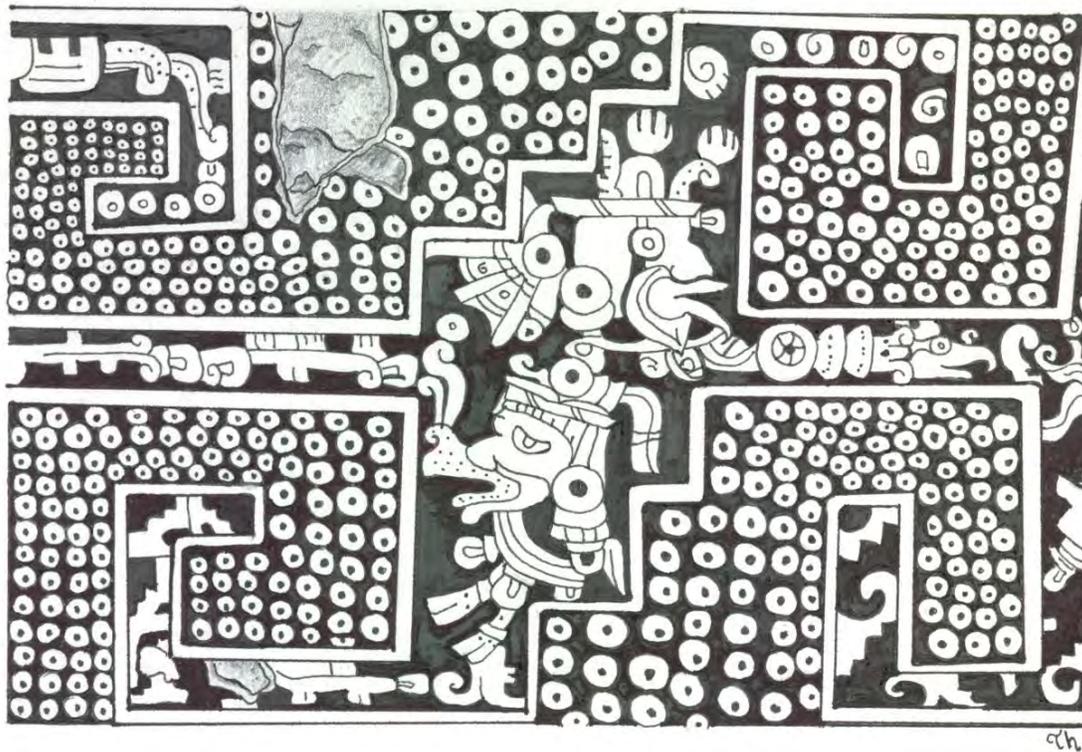
Lado 4



El personaje en la parte superior es la serpiente de fuego o serpiente preciosa, se le reconoce por su cuerpo de volutas de fuego y de humo. Además del tocado que justamente ostenta una serpiente de fuego, la cual se distingue por su cuerpo formado por ángulos. Se observan personajes muy parecidos en los códices, por ejemplo en la p. 77 del *Códice Nuttall*, se trata del señor 3 Serpiente. Las serpientes de fuego son las cargadoras del sol en el *Códice Vindobonensis*. Por estas características es también asociada al fuego y en los códices a veces aparece algún personaje haciendo una hoguera sobre una serpiente Xiuhcóatl (Gutiérrez, 1992: 72). La figura inferior por su tocado y pintura facial se identifica como un dios solar. En el mundo mesoamericano el sol era una divinidad con aspectos múltiples como son: la

luz, el calor, la fertilidad, la vida, es morir para nacer, o sea, renovación (Westheim, 1991: 98). El sol presidía un paraíso a donde iban los guerreros muertos en la batalla o en la piedra de sacrificios, los comerciantes que morían en sus viajes de comercio, las mujeres que morían durante el parto y los niños que morían en la guerra. Creían que los guerreros acompañaban al sol cuando aparecía por el oriente y lo llevaban en andas hasta el cenit, donde lo recibían las mujeres muertas en el parto, quienes lo llevaban hasta el poniente. En la casa del sol habitaban también los músicos y los cantores con sus instrumentos, de ahí los trajo Tezcatlipoca para sus devotos (Sahagún, 1989: 208).

Lado 5



En esta vasija se observan dos figuras ostentando ambas atributos propios de Ehécatl Quetzalcóatl en dos advocaciones diferentes, pero también muy características de esta deidad: una con pico muy fino en la parte superior, que se observa mucho en los códices y en la parte inferior con pico grueso que hemos visto en la escultura. Ambas formas están en el mismo lado de la vasija lo que probablemente nos indique que cada una tiene significados diferentes, tal vez como lucero de la mañana y estrella de la tarde, porque además miran en direcciones contrarias.

El de la parte superior muestra un personaje con barba, máscara de pico afilado de ave y la pintura facial que lo distingue, que es una o dos líneas que atraviesan el rostro de manera vertical cruzando el ojo casi siempre redondo. El dios del viento, una forma de Quetzalcóatl. Se decía que barría el camino a los dioses del agua y esto lo afirmaban porque en la temporada anterior a las lluvias se desatan fuertes vientos. Se cree que el hombre prehispánico de Mesoamérica sentía en el viento la presencia de dios (Andrews, 1968: 65). Mientras que Tlahuizcalpantecuhtli era Quetzalcóatl como lucero del alba (León Portilla, 2008: 77).

La otra figura muestra atavíos del dios como máscara bucal de ave, pero con un pico grueso. Es muy similar a la escultura mexicana del MNA que representa a un joven Quetzalcóatl sentado con una máscara bucal. En la vasija porta un tocado de plumas, orejera de carrete y pectoral de caracoles, de su pico emergen las volutas de viento. Como dijimos, es probable que sea una advocación diferente, con algún atributo distinto. Sin embargo, es de hacer notar que del pico emerge el viento, considerado también como aliento de vida.

Esta vasija porta expresiones, no conceptuales, sino simbólicas dando expresión a experiencias existenciales, cosa que en un discurso directo no se podría alcanzar. Como secuencia es interesante notar que no existe un principio y un fin. Las figuras giran, ven a un lado y otro, o bien hacia arriba, por lo cual no sabemos dónde comienza y dónde termina.

#### 4.1.5.- Valles Centrales 05 - Vasija número 301, 7-2344, tumba 1, Zaachila.



Esta es una extraordinaria vasija proveniente de la tumba 1 de Zaachila. Cuenta con un complejo discurso descriptivo por su modo de construcción, pues nos especifica su contenido: sangre. Los llamados “ganchos omega” ya fueron identificados en los códices en la sección anterior, por lo que no abundaremos más en ellos, sino en el conjunto. Es simbólico en su concepción. Es una jarra singular por su vertedera de cabeza de venado y excelente manufactura. El tema, es la sangre, —que era el líquido divino—, alimento para que los dioses vivieran. Se ofrecía sangre de animales y —en este caso creemos que era de venado—, humana —de cautivos y esclavos— y sangre de auto sacrificio; la cual se arrojaba al sol y se hacía gotear en el fuego para revivir al fuego y al sol. Con la sangre de sacrificados se empapaban los labios de los dioses para alimentarlos (González Torres, 1991: 154).

Es también un discurso del género mítico-religioso, pues a partir del momento de la creación de los hombres, se estableció un deber entre éstos y los dioses; los gobernantes tenían la obligación de proveer el sustento a sus creadores, y éstos los ayudarían a conservar su vida y también su poderío. Lo anterior sólo se conseguía a través del sacrificio y la sangre era el alimento de los dioses por excelencia. Como se aprecia en el *Códice Borgia*, p.39, existía una estrecha relación entre el sacrificio de sangre y el sol. Se creía que el sol necesitaba de una

gran fuerza para luchar contra los poderes de la noche y la sangre era la que confería esa gran fuerza (Gutiérrez, 1992: 40).

Es un discurso poético, religioso y sobre todo simbólico. Este último es la única manera de expresión sensata de la experiencia de lo sagrado. Es sobre todo un discurso complejo, pero no desorganizado. La forma u organización sigue el canon de la región y de la época posclásica: el diseño principal, rodeado de signos secundarios que sustentan al tema principal, y enlazados por diseños geométricos, ordenadores del discurso. En este caso la sección entre el cuerpo y el cuello de la vasija presenta pequeños puntos adjetivos que reafirman que el contenido no era un líquido claro, sino oscuro. La cabeza de venado apunta al tipo de sangre que quizás contenía y los colores —entre los cuales predomina el rojo—, apoyan este discurso que es formal, pues es institucionalizado de acuerdo con la cerámica, pintura mural y otras manifestaciones plásticas. En conjunto tenemos un efecto dramático que funciona muy bien para una meta, enaltecer y agradar a los dioses. Es ante todo una práctica social o forma de acción entre personas, cuyo contexto es el ritual funerario que media entre los hombres y los dioses.

## 4.2.- Mixteca Alta

### 4.2.1.- Mixteca Alta 01 - Vasija número 315, 7-2434, Zahuatlán, Nochixtlán.

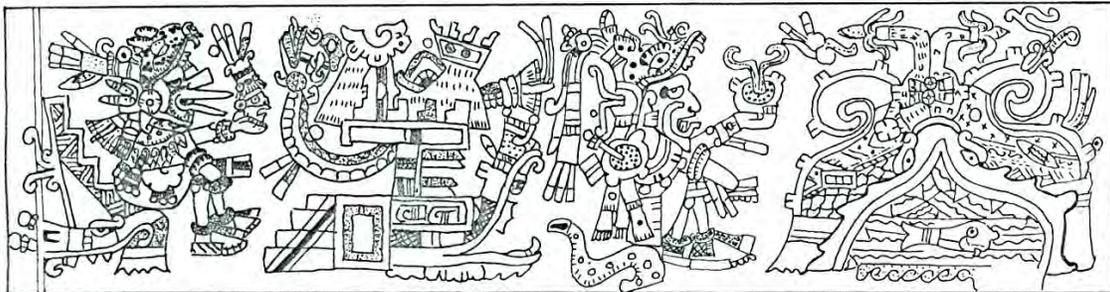


Esta vasija de Zahuatlán, en la Mixteca Alta, cuenta con un discurso conceptual altamente complejo y sofisticado. No es un discurso lineal, pero sí integral. Cada elemento complementa al tema central; en el fondo del cajete tiene el símbolo de movimiento y al mismo tiempo representa una mariposa, todo en conjunto coherente. Es una metáfora que nos insta a ver de determinada manera, a entender de otra forma. La mariposa era movimiento y renovación en el lenguaje simbólico mesoamericano que nos abre a un mundo distinto, sagrado. Son entes reveladores de un mundo que sin el símbolo quedaría oculto, pero que nos muestra la ideología y creencias mesoamericanas subyacentes en los textos. En los relatos, la mariposa no es una deidad, sino un psicopompo o guía de las almas, que por estar en el cielo como las aves, eran también seres celestes. Eran las almas de los difuntos que regresaban a la tierra (Barba, 1994).

Los diseños son dinámicos, giran sobre un eje central y nos llevan a encontrar significados complejos. Así, la mariposa es —por sus ciclos de vida—, la metáfora del renacimiento y por analogía se le relaciona al movimiento. Estamos ante una obra intensa en colores y formas, donde predominan los signos secundarios; también la idea del movimiento, por consecuencia de los ciclos cósmicos. Este discurso no está contextualizado dentro del mundo

real, sino en una dimensión mitológica, tratando de destacar la idea del cosmos como la fuerza superior que domina al hombre y a la naturaleza. El simbolismo de la mariposa es lo etéreo del espíritu (los caracoles marinos y otros signos que los acompañan como las manos, son el movimiento). Por otro lado, en las paredes aparecen pétalos de flor blancos, pero que al comparar con los códices su diseño indican que adjetivan texturas, nos dice que están hechos de hueso o de caracol. Así, intenta apresar algo del cosmos en un espacio pequeño y con un código limitado, pero muy significativo. Mientras que en el exterior se ven caracoles marinos en varios diseños. El caracol también alude al movimiento, al viento y por analogía al aliento divino. Sabemos que no existe una interpretación única en sistemas abiertos. En la interpretación existen múltiples estratos que no podríamos desentrañar del todo, no obstante ciertos límites nos los impone la hermenéutica analógica con la iconicidad y el simbolismo.

4.2.2.- Mixteca Alta 02 - Vasija número 332, 7-2337, Nochixtlán.

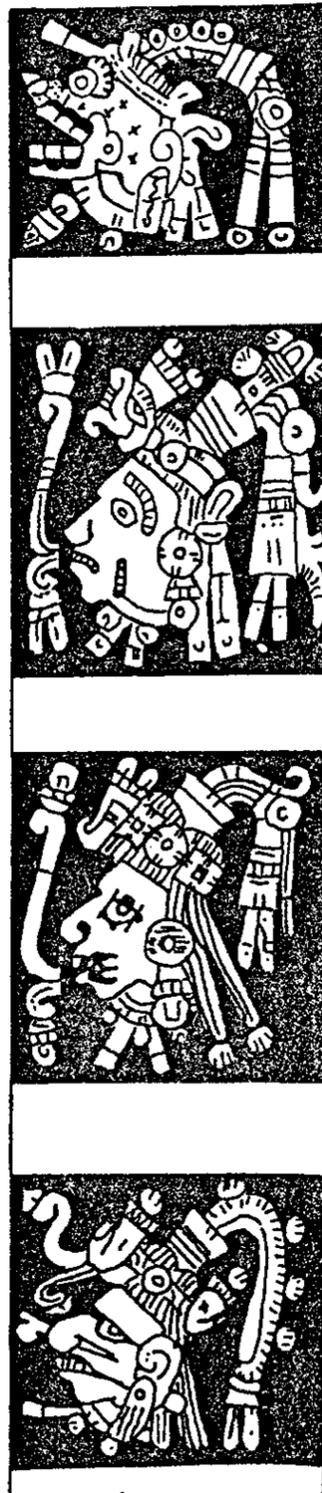
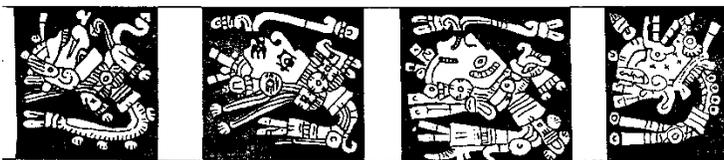
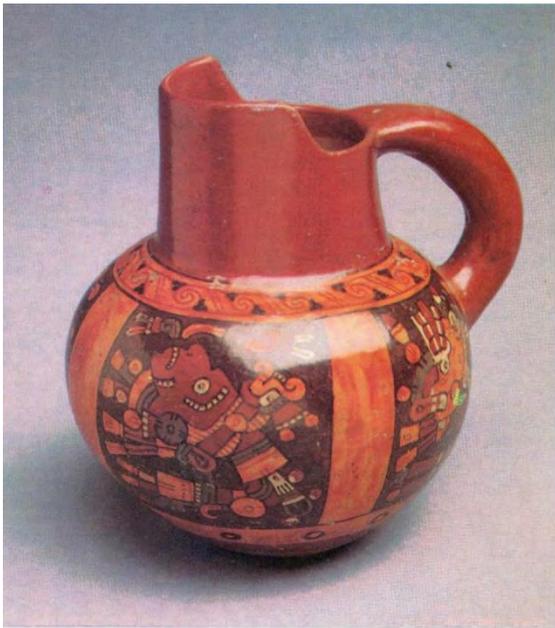


Esta pieza —una de las pocas— tiene un discurso narrativo secuencial de una historia completa. Están dos deidades que tradicionalmente se han enfrentado en la mitología, Ehécatl Quetzalcóatl se encuentra sentado frente al templo de la serpiente, con una cabeza humana en la mano y atributos de señor del viento como son los caracoles marinos y el pico de ave. Del otro lado, Tezcatlipoca sosteniendo su espejo humeante con sus atributos nocturnos de jaguar. Ambos sentados frente a la cueva primordial representada como monstruo de la tierra con un árbol en la cima<sup>1</sup>. En él se relaciona coherentemente tema, forma y estilo, los símbolos utilizados son propios de la cultura mesoamericana Posclásica y mixteca. Pero además es un discurso mítico que, de acuerdo con Mircea Eliade, es una secuencia narrativa que cuenta una historia sagrada, una historia que tuvo lugar en el comienzo del tiempo y de las eras, cuando seres sobrenaturales como Quetzalcóatl y Tezcatlipoca crearon al mundo. Pero no

<sup>1</sup> Muy similar al de Apoala de donde nacen los mixtecos en los códices y a un lado el templo de la serpiente.

sólo lo narrado es un discurso mítico, lo es también el evento cuando se realiza esa narración que es un acontecimiento del ritual, la circunstancia especial en que tiene efecto este evento y que suponemos fue un ritual funerario. Este discurso mítico se habría manifestado en primera instancia por medio de la lengua, pero eventualmente también a través de la escritura y de los símbolos. Levi Strauss afirma que el pensamiento mítico es el resultado de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y así lo vemos aquí, los opuestos que a su vez son complementarios. La serpiente emplumada o Quetzalcóatl era el dios de los toltecas y posteriormente de otros pueblos mesoamericanos. Este dios está asociado con la fertilidad y con Venus. También fue un personaje histórico deificado que enseñó a su pueblo la agricultura, el trabajo de los metales, las artes, el calendario y predicó una religión diferente. Mientras que su opuesto Tezcatlipoca, era el señor de la oscuridad o el cielo nocturno. El creador y el destructor, el artista y el devastador. Pero la serpiente emplumada representa el mito del retorno, fue al inframundo y volvió de ahí, por lo que su presencia en las ofrendas funerarias es de especial significación. Podríamos clasificar esta vasija como parte de una epopeya o discurso narrativo que cuenta las hazañas de un personaje, de un grupo o de un pueblo, que pasaron oralmente hasta adquirir características prodigiosas; en ellas intervienen fuerzas sobrenaturales y maravillosas. Proclaman una época donde gracias a las hazañas de seres divinos la vida se hace posible en la tierra o en una parte de ella como en los mitos cosmogónicos.

4.2.3.- Mixteca Alta 03 - Vasija número 257, 7-2320, Nochixtlán.



El tema de esta pieza son las deidades de la vida y de la muerte, pintadas en una jarra de agua o pulque. El estilo es mixteco, pero la forma o manera de estructurar el discurso es un tanto diferente a las demás. En vez de tener un solo elemento principal en la parte más visible, tiene cuatro y un sólo signo secundario la greca escalonada.

Los temas principales son cuatro cabezas de divinidades que representan a la muerte, al sol, la renovación y la noche, todos viendo hacia el borde de la vasija, lo cual es también un cambio respecto al resto de la colección. En esta vasija se condensan los elementos relacionados con las etapas de la existencia. Es también un discurso mítico con una función poética, que como todo discurso de este tipo, replantea fronteras entre lo real y lo irreal, entre lo racional y lo irracional, entre creencia y verdad, entre metáfora y concepto (Chaparro, 2003: 23-25).

Estas son las operaciones formalizadas que caracterizan al discurso mítico, constituidas por redes de significación creadas por siglos de tradición que se traducen en códigos, vasijas, pinturas murales, piezas de orfebrería, huesos tallados, etcétera, dándole a esta expresión no fonética un mayor rango de posibilidades de exposición. Creemos que —al igual que otras piezas similares de la colección—, proviene de un entorno funerario. Ritos y costumbres funerarias fueron prácticas estrechamente vinculadas con las creencias religiosas sobre la naturaleza de la muerte y la existencia de una vida posterior, cumplen una función social importante y están revestidas de gran simbolismo.

Debemos recordar que la interpretación no es simplemente describir y que tampoco es una traducción; —difícilmente podríamos aventurarnos a poner en palabras este discurso—, pues se trata de un sistema abierto. Su significado está más allá de nuestro conocimiento y de nuestro entendimiento. Sólo podemos de alguna manera aproximarnos y proponer una lectura. Tampoco se tiene la información de los maestros alfareros y pintores, ni de las personas que encargaron la manufactura, lo cual nos quita posibilidades de comprensión.

Finalmente lo que sí vemos, es un objeto que tiene una función utilitaria, y un uso ritual. Esta jarra rinde cuentas a los dioses y no a los hombres, en consecuencia suponemos que tanto la

vasija, como su contenido fueron ofrenda para agradecerlos. Es una percepción propia del Posclásico mesoamericano que refleja la sociedad de la época, pero con una construcción particular que es una creación artística y religiosa de extraordinaria calidad. Vemos reflejado el concepto de bello de esta época, pero además se descarta lo banal, para dejar a la vista la vida con lo que implica: el sol, el movimiento, el calor, la renovación, la vida, y la muerte, el decaimiento físico, la noche, la obscuridad.

No está implicada sólo la apariencia, es también la tradición, la oralidad y los siglos de cultura mesoamericana que confluyen en ella. Por un lado, la semiótica nos ayudó a encontrar las regularidades y sentar algunas bases de la expresión mesoamericana; pero la hermenéutica nos enseñó a ver las irregularidades, ambas tienen sentido para su grupo humano (Sonesson, 2006). Nuestra tarea ha sido usar el sentido común, la analogía y los conocimientos que tenemos disponibles para realizar una propuesta.

**4.2.4.- Mixteca alta 04** - Vasija número 299, 7-2317, Pueblo Viejo, Nochixtlán. Entierro, objeto 23.



Este cajete trípode nos muestra como temas el cielo, la tierra y el universo. Tiene dos diseños principales, la cabeza de un ave policroma y un ojo de reptil emplumado. Más los signos secundarios al interior, que son símbolos quincunces de los rumbos del universo, mientras que los soportes son serpientes naturalistas. El ave es estilizada, sin embargo, por la semejanza con algunos códices, suponemos que se trata de una guacamaya. Esta ave se le

relaciona con el Sol, por su capacidad volar, cruzar el cielo y elevarse hacia el sol. A menudo era ofrendada en ceremonias religiosas o era parte de los atavíos de deidades solares. Por otro lado, en recuadros está el ojo emplumado, con elementos de acuerdo a la convención mesoamericana, de cabeza de serpiente de perfil, partes de ave y de mariposa. Pero que en general se identifica como un reptil fantástico.

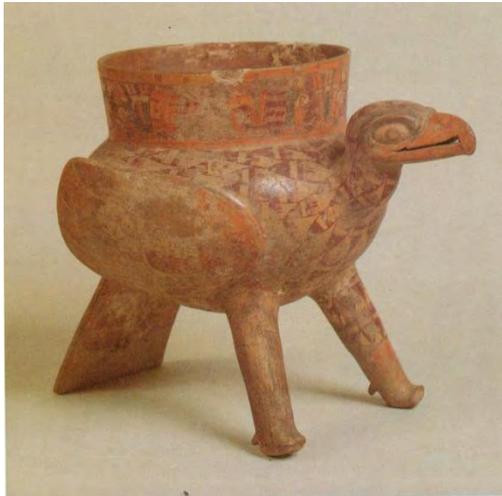
Uno de los animales más importantes en Mesoamérica y también uno de los que posee mayor complejidad simbólica, fue la serpiente. Su representación data de épocas remotas, desde el Preclásico se torna un símbolo del poder político y esto es más claro durante el auge de Teotihuacan. La serpiente es el reptil más utilizado, aparece como símbolo de la tierra y como parte de los atavíos de muchos dioses, por ejemplo, en la falda de la diosa Coatlicue, no olvidemos que también era un signo calendárico y también la poderosa serpiente emplumada.

Aunque se representan serpientes naturalistas, como las de cascabel en los soportes de la vasija, o los coralillos, las fantásticas son las más comunes en el entorno mesoamericano. En el área maya, centro y sur este tipo de serpiente fue también importante, como queda evidenciado en la arquitectura de Chichén Itzá, Teotihuacan, Xochicalco. La cabeza de reptil, es un elemento que aparece asociado a Quetzalcóatl. En esta vasija se ve el ojo rodeado de plumas y de hecho en el *Códice Nuttall*, p.9 vemos un templo con un caracol cortado en el tejado, en cuyo interior hay un bulto mortuorio, que presenta un basamento rojo con dos símbolos muy semejantes a los de la vasija del ojo emplumado en color rojo sobre blanco y al lado descende un ave muy parecida a la de esta vasija. Estamos ante un discurso ritual con una función poética, que se manejaba en la esfera pública.

El estudio de esta colección nos ha permitido observar mejor la forma de vivir, comprender los valores y pensamiento de los pueblos prehispánicos de Oaxaca durante el Posclásico. Nos muestra una sociedad altamente jerarquizada, donde la muerte estaba considerada como una continuación de la vida en la tierra; esto lo evidencia la costumbre de proporcionar a los muertos objetos de primera necesidad, así como objetos suntuarios, sobre todo en las clases altas. Para estos grupos, la muerte era un proceso natural inevitable, pero no irreversible. La actitud hacia este transcurso era de esperanza y renovación, así lo muestran estas piezas, aún

hay interacción social al ir acompañado por las deidades de luz y de sombras por ese camino que los volverá a la vida. Así vemos un objeto artístico con un gran poder de expresión visual, un discurso religioso y ritual asociado a las prácticas de poder.

#### 4.2.5.- Mixteca Alta 05 - Vasija número 294, 7-3212 Tiltepec.



El águila es el tema de esta vasija. El estilo es propio de la cerámica de la mixteca y se puede equiparar al estilo de los códices, sobre todo en la representación de las plumas jaspeadas en dos colores. La forma o manera de estructurar es diferente a otras vasijas de la colección, ya que la configuración plástica de ésta es la representación del tema en sí y no el soporte de los diseños. La cabeza es naturalista, pero el cuerpo es una olla trípode de forma globular típica de la mixteca, sólo que con dos patas y la cola como soportes.

Uno de los mitos prehispánicos cuenta que en Teotihuacan, lugar en el que se crearon el Sol y la Luna, el águila paso por la hoguera en que se sacrificaron los dioses que quedaron convertidos en astros. Al cruzar el águila, parte de las plumas se le quemaron: por eso son blanco con negro. Asimismo, las águilas estaban estrechamente vinculadas a los guerreros y a las órdenes militares del Posclásico. La analogía indica una relación entre cosas distintas basada en la detección de atributos semejantes; así el águila se relaciona con los guerreros por ser experta cazadora y con lo diurno por su capacidad de cruzar el cielo y volar hacia el sol. Como sabemos también, los guerreros caídos en batalla iban a la casa del sol y su muerte

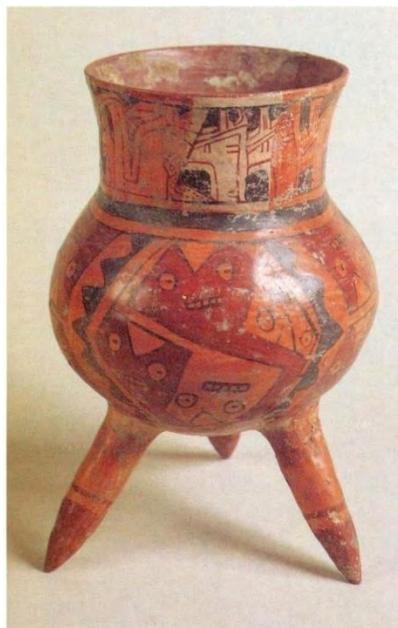
evocaba el inicio de la creación y la guerra primordial. El águila representa al sol, pero los dioses mesoamericanos tenían la capacidad de desdoblarse, fusionarse o cambiar de atributos y designaciones, por lo que esta ave, pudo haber tenido otros significados, como fuente de luz y calor, hace posible la visión y hace posible la vida (Aimi, 2009: 62-63).

Se trata de una pieza que representa un mito difundido entre la población mesoamericana, con función de ofrenda y cuyos destinatarios eran los dioses. Sabemos es que este tipo de vasijas generalmente eran para uso ritual, para ceremonias especiales y no para uso doméstico. Los pobladores de la antigua Mesoamérica mostraban así reverencia a las deidades con métodos originales de almacenamiento y transmisión de conocimientos. Se utiliza para ello el repertorio expresivo propio del código de los mesoamericanos como testimonio colectivo de sus creencias basado en su experiencia y observación (Zavala, 1992: 61-62).

Hay una relación intrínseca entre la narración mítica y el acontecimiento ritual, que se hace presente en la repetición, que incluye el uso en una manera determinada de ciertos objetos, así como cantos, oraciones, invocaciones, movimientos corporales, danzas, etcétera, que hacen visible de alguna manera el mundo invisible, intangible. Podríamos decir que es un enunciado colectivo (Chaparro y Schumacher, 2003: 20-21).

### 4.3.- La Cañada

#### 4.3.1.- La Cañada 01 - Vasija número 266, 7-2495, Cuicatlán.



El cuello de la vasija es negro con dos diseños de serpientes de fuego, mientras que el cuerpo muestra tres paneles con diseños de rostros geométrico-antropomorfos en blanco y rojo. Se les ha llamado “peruanos” porque se han encontrado diseños semejantes representando a humanos en los textiles precolombinos de la cultura Inca y Paracas de Perú y Ecuador. Por el diseño en forma de “v” de la frente de los rostros, también podrían tratarse de jaguares, pero en realidad no hay suficientes elementos como para afirmarlo.

En cuanto a la forma de la vasija es mixteco, pero no los diseños pintados son netamente estilo La Cañada. Los trazos son esquematizados, es la representación gráfica o simbólica de cosas materiales o inmateriales expresado con sus componentes mínimos, pero entendibles. No es una imagen naturalista, están representados de forma que sus elementos puedan ser apreciados objetivamente —ojos y boca—, dando una imagen global estilizada. Existen varios grados de esquematización y este es el más simple. Es el delineado del contorno en que sólo las formas externas más esenciales aparecen delimitadas linealmente, dejando fuera

el tratamiento de la superficie con colores reales o algunos otros datos estructurales (Teissig, 1988: 171; Dondis, 1992: 83). Por otra parte, tenemos una serpiente fantástica de fuego pintada en el cuello de la vasija, conocida como Yahui. Es un numen perteneciente al ámbito religioso de los gobernantes que tuvieron una participación muy activa en los aspectos religiosos de su comunidad investidos de poderes espirituales sobrenaturales (Hermann, 2009: 64-66). Las imágenes en esta olla trípode, no constituyen ningún objeto o personaje del mundo real. Los rostros humanos y el reptil fantástico son medios más indirectos, emocionales de un tema celeste. No obstante, es muy complejo en el sentido, que es metafórico, simbólico, con combinaciones que responden a un discurso en particular. Utilizaron todo el espacio disponible, creando un arte de repetición. Los paneles con rostros se repiten tres veces, no hay arriba y abajo, pues las figuras se duplican al contrario.

Se trata de un discurso cósmico, para entender su función debemos tener en cuenta la revalorización del mundo simbólico. Durand (1987: 10-15) dice sobre la imaginación simbólica, que la conciencia dispone de dos maneras de representar el mundo; una directa, en la cual el objeto parece presentarse como en la percepción o la simple sensación. Y otra, indirecta, cuando por alguna razón, la cosa no puede presentarse tal cual. En ese caso, el objeto ausente e imaginario se representa mediante una imagen. De esta forma, creemos que se trata también de un discurso formal que se refiere a lo celestial, pues la serpiente de fuego, es un animal fantástico que en ocasiones representaba una constelación estelar, o bien cometas, o señales luminosas en el cielo y que el cuerpo en ángulos que representaba rayos y de índole calendárica. El fondo negro nos refuerza la idea de señales sobre un oscuro cielo nocturno. Mientras que los rostros geométricos parecen ser estrellas que miran desde el cielo nocturno y que también eran guerreros estelares que llegaban cíclicamente. Dice León Portilla (2015) que los cuerpos y fenómenos celestes del mundo mesoamericano se encuentran representados en los códices e inscripciones y a la vez ocupan un lugar prominente en los relatos, mitos y otros textos sagrados en varias lenguas mesoamericanas. Esos principales cuerpos y fenómenos celestes, cuyos símbolos y nombres se repiten muchas veces en los códices, son el sol, la "estrella grande" o Venus, la luna, las Pléyades y otras constelaciones, además de los cometas y los eclipses.

#### 4.3.2.- La Cañada 02 - Vasija número 105, 7-2485, procedencia desconocida.

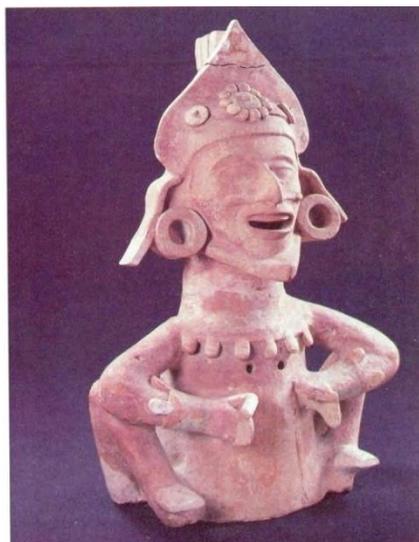


En el aspecto formal, este ejemplar es único en su clase por ser una olla de base cónica truncada con una perforación en el cuerpo y la figura de un dios adosada. Tiene rostros solares fieros y estrellas en su representación metafórica de los “ojos que miran en la noche” pintados en la superficie. Como tema formal narrativo hace referencia al cielo. Además, tiene una figura humana en un costado con pintura facial de antifaz negro del dios celeste identificado en los códices como Mixcóatl o Camaxtli, serpiente de nubes, señor de la Vía láctea (Galindo, 2010) y dios de la cacería, creador del fuego celeste que nos remonta a los orígenes míticos de algunos pueblos del Posclásico. Se relaciona con Venus como la estrella de la mañana, divinidad que se transforma en innumerables deidades como estrella de la tarde, serpiente emplumada, señor del viento, etcétera (Milbrath, 2013: 112). Por lo que creemos que es al mismo tiempo el cielo nocturno y el diurno. Es un discurso mítico de los orígenes que nos cuenta una historia sagrada de la creación del cosmos en tiempo mítico y primordial, el primer tiempo de la existencia. Sobresale la antropomorfización o desplazamiento de rasgos humanos a entes celestes que brindan una personalidad particular.

En cuanto al estilo, la figurilla humana es estilo códice, pero en tres dimensiones. Mientras que en la superficie los cuerpos celestes son también de los que vemos en los manuscritos y

en la escultura, como el astro con rostro en la piedra del sol del MNA. En lo que se refiere a la organización del discurso, tenemos un modo distinto ya que al contrario de otras vasijas, no está dividido en recuadros. Pero sí hay repetición de elementos acompañantes que es parte del orden normal. Hay coherencia entre la deidad y cuerpos celestes que lo acompañan. Es un discurso expresivo que nos remite a una cultura general mesoamericana, específicamente a los pueblos de Oaxaca, que desde el Preclásico supieron analizar el movimiento aparente del sol, la luna, Venus y planetas visibles, y hacer la cuenta de los días. Identificaron algunas constelaciones como Las Pléyades y galaxias como la Vía Láctea, además de registrar eclipses, cometas y otros fenómenos. Se trata de observaciones en estrecha relación con la religión y la agricultura. Igualmente en el cielo se reconocían diferentes deidades cuyos influjos podían afectar a la tierra; entender cómo funcionaba el cielo fue vital en la cosmogonía en Mesoamérica. Además, derivado de este culto astronómico, fue posible desarrollar un elemento de registro fundamental de cualquier civilización: el calendario. Este esquema de organización del tiempo fue un producto netamente cultural (Galindo, 2009).

#### 4.3.3.- La Cañada 03 - Figura número 339, 7-1696, Teotitlán del Camino.



Los xantiles o “señores” son figuras manufacturadas en barro, antropomorfas masculinas sedentes, procedentes de la región de Tehuacán, la Mixteca Baja, La Cañada y parte de Veracruz. A menudo representan deidades como el señor de la lluvia o de la renovación. De dimensiones mayores con respecto a las figurillas, pues miden aproximadamente medio metro, por lo cual podrían entrar en la categoría de esculturas. Son de arcilla muy gruesa, pesada y tienen en su superficie pintura mate de diferentes colores donde sobresale, en este caso, algunas partes en color azul maya. El xantil que tenemos aquí representa a una deidad de la renovación, como podemos inferir por el tocado que es una diadema con flores que indica vida: humana y de todas las cosas en la tierra. Explica de manera simbólica las relaciones que se establecen entre el hombre y la naturaleza. Este tipo de discursos son esenciales en la narración mítica.

La construcción consistió en ir añadiendo materia sobre una armadura base, partiendo de un tubo que es el cuerpo, se le ha adicionado la cabeza, brazo y piernas, además de su atuendo al pastillaje y finalmente color en la superficie. Todas las figuras tienen cuerpos tubulares con perforaciones, por lo que algunos investigadores han dicho que se trata de sahumerios o incensarios, como afirma el catálogo del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1978.412.10>). Sin embargo, no se pudieron

encontrar evidencias de humo o de haberse quemado ninguno de los ocho xantiles de la colección del MNA, por lo que desechamos esa hipótesis. Este fue encontrado con dos ejemplares más en el patio de una casa y reportado por Seler en 1905.

En este sentido tenemos una representación de una deidad directamente a la cual venerar. Estos antiguos dioses, según nos relatan las crónicas, fueron adorados hasta bien entrada la época colonial. La denominación xante o xantil procede de “santo”; demostrando así la persistencia al culto que se rindió a estas esculturas en la región. Así, su presencia significaba abundancia y cuidado de los bienes de sus propietarios, a modo de guardianes de las casas, dios familiar; además se dice que les colocaban monedas en la boca o en las manos para pedir riqueza, costumbre que persiste en la población de Pala, al este de Coxcatlán (Gálvez, 2015).

En la perspectiva histórica mesoamericana, lo habitual era que las obras se realizaran por encargo de una persona o un grupo determinado de personas, con la intención de incidir ideológicamente sobre el observador con un tema determinado. Conocer los temas de las obras contribuye necesariamente a esclarecer la esencia de la pieza, como señalamos anteriormente es mítico y religioso, con alto contenido simbólico. Como sabemos, la iconografía tiene por objetivo estudiar el repertorio de figuraciones características de una época y lugar determinados, así a través de los atavíos pudimos saber que su significado está relacionado con renovación. Esta escultura constituye una obra plástica bien lograda, pero sólo comprenderemos su fuerza conociendo el contenido ideológico que encierra. Creemos que con ella se exaltan los ciclos de la vida y la muerte, la renovación, la naturaleza y las tareas de cultivo. Para hablar del significado de la vida y de la muerte debemos considerar que son parte de la naturaleza y una expresión compleja, pues implica no solo el hecho biológico en sí, sino que conlleva matices sociales, legales y religiosos, entre otros. Es una representación escultórica tridimensional policromada en barro. Su tamaño nos dice que fue hecha para verse a cierta distancia y no como las otras piezas de la colección, cuyo tamaño y minuciosidad en la manufactura nos dicen que fueron hechas para admirarse de cerca.

#### 4.3.4.- La Cañada 04 - Vasija número 191, 7-635, procedencia desconocida.



Las vasijas con fondos sellados son parte del estilo característico de La Cañada. Estas piezas modeladas, son un elemento diagnóstico del Posclásico mesoamericano, suelen ser trípodes con soportes anchos, almenados o rectangulares. La presencia de fondos sellados en Oaxaca se localiza al norte, en La Cañada en importantes asentamientos como Teotitlán de Flores Magón, Cuicatlán y Jaltepetongo, (este último en la frontera con la Mixteca, aunque aparecen también en otras partes de Oaxaca). Su distribución abarca los actuales estados de Puebla, Veracruz y Oaxaca, un espacio específico de producción en Mesoamérica. Además de la manufactura de las vasijas, los sellos representan un aditamento extra que requería, por parte del artesano, una inversión de tiempo para su elaboración. Pero al mismo tiempo, una vez hecho, el sello es un artefacto que tiene la finalidad de decorar un mayor número de piezas en un tiempo menor (Matadamas y Ramírez, 2012: 81-84).

De manera es que estas vasijas en su conjunto tienen tres tipos de elementos: la forma de la vasija, la pintura en la superficie y el fondo sellado; tres formas distintas que en su conjunto nos hablan de una época, de un lugar y de una manera de manufacturar vasijas. El tema en el fondo es el águila que es símbolo solar y patrimonio simbólico de toda Mesoamérica, la greca es acompañamiento y la forma de la pieza habla de influencias de los estilos del Centro de México y de otras culturas como la Cholula y la mexicana.

El águila es el tema y la complementan grecas escalonadas que nos remiten a dos de los símbolos más recurrentes del Posclásico mesoamericano. Es precisamente el discurso simbólico el medio que permitió al hombre para proyectarse más allá del límite de la mirada racional. La organización sigue el orden de las demás piezas de la colección. Nuestro trabajo ha sido descubrir parte de esa infinidad de combinaciones a partir de un número limitado de elementos que se articulan alrededor de tres ejes: el cielo diurno, la tierra y la noche. Son parte del discurso de ciclo repetitivo, que llamamos discurso mítico y simbólico, una concepción donde, mediante la observación de la realidad, el hombre trata de encontrar una explicación del mundo, de los fenómenos de la naturaleza y de la naturaleza humana, a partir de la reflexión y de la observación de causas inmediatas o finales. Es importante recordar las diferentes formas de concebir y de sentir el mundo de las civilizaciones antiguas.

En el discurso mítico, todo era trascendente; el hombre no conocía ningún acto que no hubiese sido vivido antes por otro ser humano; lo que hacía ya había sido hecho por otro antes que él. Nada tenía valor por sí mismo. Todo estaba ya hecho. Tanto los objetos como las acciones del hombre eran arquetipos de un tiempo primordial. El mito, —y con él el rito—, era el medio por el que repetían y recordaban el arquetipo celeste, o sea: el principio. Así pues, los concepto de historia y de tiempo, tal como los entendemos nosotros, no tienen sentido y quedan anulados puesto que todo suceso remite a un tiempo ya vivido en el tiempo primordial y ahí radica su importancia.

#### 4.3.5.- La Cañada 05 - Vasija número 180, 7-670, Cuicatlán.



La serpiente en el mundo prehispánico de Oaxaca fue símbolo sagrado, recurso decorativo, elemento de sus sistemas de escritura, signo calendárico, motivo artístico y sobre todo, parte esencial de sus creencias. Estos animales en su factura fantástica, como en este caso, se asocian con los dioses, que a su vez se relacionan con fenómenos de la naturaleza o del cosmos (Garza, M. 1984: 24-25). La serpiente de fuego, Yahui en Oaxaca, forma parte importante de la iconografía del Posclásico mesoamericano. Existen numerosas representaciones de este reptil en las Colecciones de Oaxaca de cerámica, así como en la escultura monumental mexicana, en fuentes históricas y códices. Es un animal fantástico celeste que, de acuerdo con las convenciones de representación mesoamericana, está dotado de una cabeza de serpiente con las fauces abiertas, con grandes dientes y colmillos curvados. El cuerpo de este ser es extenso, se compone de una cadena de rectángulos colocados en forma sucesiva que representan rayos (Hermann, 2009: 64-65). Según las imágenes de los códices mixtecos, a veces es un reptil cuadrúpedo. Mercedes de la Garza, quien ha estudiado a estos seres sobrenaturales, los ha denominado “dragones”, debido a que precisamente combinan rasgos de diversos animales predominando el carácter serpentino de los mismos, de modo semejante a los dragones europeos y asiáticos (Garza, 1984: 180).

El tema de este cajete trípode es la serpiente de fuego, la versión cuicateca de este ser que aparece de manera repetida en ollas y cajetes, es diferente de la Xiuhcóatl del Centro de México como las de la Piedra del Sol, pues la oaxaqueña no muestra la larga nariz volteada

hacia arriba, sino que se le reconoce por su cuerpo formado por ángulos como las serpientes de fuego del *Códice Borgia*, p.33 y 34, etc. El estilo de los diseños es muy semejante al de la Mixteca Alta, en cuanto a la forma y organización del discurso. Tiene un diseño principal que es el dragón, acompañado por plumas en el exterior y con pezuñas de venado en los soportes.

Este discurso alude a una parte de los mitos cosmogónicos y a la religión. Se liga a las creencias de los pueblos de Oaxaca en cuanto al lugar del hombre en relación con el universo. Como otros pueblos del mundo, los mesoamericanos pensaban que los fenómenos del cielo se encontraban íntimamente ligados al ámbito terrestre: lo que ocurría allá arriba tenía repercusión abajo en la tierra. No sólo eso, también pensaban que el orden de lo terrenal era una reproducción del orden cósmico universal representado en los cielos. Y de hecho, muchas cosas dependían de la observación del cielo y de la cuenta de los días, como por ejemplo la agricultura, para lo cual hicieron meticulosas observaciones. Además de ser el habitáculo de muchas deidades con diferentes atributos de acuerdo con los cambios en la bóveda celeste (Torres, 1999: 16-17).

#### 4.4.- La Chinantla

##### 4.4.1.- La Chinantla 01 - Vasija número 91, 7-1657, objeto núm. 7, Cerro Bobo.



La Chinantla es una de las zonas menos estudiadas de Oaxaca. Su cerámica es diferente a las expresiones plásticas del resto de Oaxaca, por su tipo de arcilla, formas de vasijas, diseños pintados y desde luego, por su estilo. Esto nos permite distinguir una identidad étnica y lingüística distinta. En esta copa tenemos, sin embargo, como tema un ojo emplumado que es común en toda Mesoamérica. Pero a diferencia de otros, este no parece tener elementos de reptil, tiene más características de ave. El tema del ojo emplumado aparece desde la época Clásica y se tienen muestras de ello en Teotihuacan (Morelos, 2002: 42), aunque la manera de representarlo es muy diferente. En cuanto a la organización de discurso, cumple con las formas del resto de Oaxaca, el tema principal dentro de recuadros en la parte más visible de la vasija y otros diseños secundarios apoyando o complementando al tema que Von Winning identifica desde la época de Teotihuacan, propiamente como un glifo (Ruiz Gallut, 2010). En este caso, los diseños secundarios son espirales con líneas curvas que nos remiten al agua.

La mayoría de las vasijas de La Chinantla provienen de tumbas, quizás por esa razón, lo que sería el pico del ave tiene una mancha redonda rodeada de puntos, que nos muestra descomposición. Esto quiere decir que el ave está muerta y que probablemente fuera ofrenda mortuoria. Si bien el significado del ojo emplumado es incierto, sabemos que es simbólico y encierra muchos significados, además de un valor estético. De esta manera, se tiene en sí un

discurso simbólico de la esfera religiosa. El simbolismo es una de las maneras de expresión de la experiencia de lo sagrado, indica, muestra, enseña y nos remite a ciertas situaciones existenciales del hombre, y en este caso, a su experiencia respecto a su trascendencia. Los símbolos han sido capaces de descubrir y expresar otros modos de realidad. Paul Ricoeur (2013) analiza los símbolos y afirma que a través de ellos el discurso religioso logra su carácter conceptual y logra referirse a ese modo de mirar y habitar el mundo, a través de los símbolos se ofrece una especie de redescrición de la existencia. En este caso por medio de un discurso formal e institucionalizado que además cumple con la repetición característica del discurso religioso cuya intención es comunicarse con los dioses en un lenguaje expresado por símbolos de aves y agua (Neira, 2004).

**4.4.2.- La Chinantla 02 - Vasija número 254, 7-11, Cerro Bobo, Valle Nacional, tumba 12.**



El estilo es chinanteco, propio de la región. La forma de las vasijas y sus diseños se repiten con insistencia, lo que habla de producción relativamente estandarizada y modelos estéticos definidos. Hay seis piezas muy semejantes, por lo que bien podrían ser obra de un mismo grupo de ceramistas. Los soportes moldeados también parecen provenir de un mismo molde y fueron sobrepuestos a la vasija.

El repertorio de signos es distinto, se trata de un discurso que ajusta sus diseños secundarios a los códigos; nubes y grecas o quizás signos de agua, que están en bandas horizontales en el cuello. Mientras que el diseño principal o tema, sólo lo encontramos en la Chinantla. La forma u organización del discurso sí concuerda con el resto de las Colecciones de Oaxaca. El tema en la parte central, de tamaño mayor y los signos secundarios alrededor apoyando el concepto principal. En razón de sus acompañantes nubes y águilas, creemos que pudiera tratarse de representaciones solares, además por sus colores, rojo sobre naranja que nos remiten al cuerpo celeste, creemos se trata del sol de la última hora de la tarde. La Chinantla nos dirige a una representación solar diferente, donde se muestra como una cuenta rodeada de rayos. Mientras que las nubes sobre fondo negro parece que nos presagian la oscuridad de la noche. En esta medida, esta lectura limita el acceso a buena parte del significado ya que muchas cosas no son precisamente figurativas, se refieren no solo a objetos y sus cualidades,

sino también a situaciones y experiencias. En este caso es la muerte en un contexto del cual solo tenemos algunos objetos. Podríamos decir que es un discurso perteneciente a la esfera mítica y religiosa, invocando al sol y a todo lo que implica: día, retorno y renovación por imitación o repetición de patrones celestes (Eliade, 1988: 40). Por otro lado, es posible que la sucesión de líneas en forma de peine se refieran a alguna textura, pero no lo podríamos asegurar.

**4.4.3.- La Chinantla 03** - Vasija número 250, 7-256, Cerro Bobo, Valle Nacional, tumba 9.



Esta vasija proviene de la excavación de Agustín Delgado en la zona de la Chinantla en la década de los cincuenta del siglo XX. Muestra el interior pintado en naranja en las paredes y nubes en guinda. El fondo también es guinda con una cruz de malta con círculos y cuentas en naranja. El exterior con círculos con cuentas denominado cózcatl en náhuatl, o joya y soportes blancos de cabezas de águila. La pasta de color naranja claro tiene como particularidad pequeños puntos plateados de algún mineral de la zona. Esta conjunción de elementos pintados y la forma de la vasija son típicos del estilo chinanteco, existen cinco piezas muy similares en el MNA.

Las nubes, —como se ha mencionado antes— son signos que se encuentran reiteradamente en los códices, pero el resto de elementos no. El tema al centro de la vasija es una cruz que nos remite a los rumbos del universo, más el centro, axis, punto de encuentro entre el cielo, la tierra y el inframundo, sostenido por cuentas y nubes. Cada rumbo tenía su deidad protectora, pero no podemos asegurar cuáles eran entre los chinantecos. Sí sabemos que las direcciones, los colores y números y direcciones jugaban un papel primordial en los conceptos mítico de los pueblos de Mesoamérica. Estos elementos tenían un significado y una función precisa basados en el movimiento de los astros, en ciclos que iban partiendo del más simple —como el de la muerte y resurrección anual de la naturaleza—, hasta abarcar unidades cósmicas enormes que tenían por objetivo la búsqueda mitológica que une el tiempo, la tierra y el cosmos (Martí, 1960: 93-94).

Así, creemos que este discurso se refiere al universo, el sol está representado en los círculos color naranja rodeados por cuentas. Se acompañan por soportes de cabezas de águila, que

son aves que simbolizan las potencias de la luz. Como hemos visto, cada divinidad tenía diversas maneras de representación: con forma humana, como animal, como símbolos y como oración. Y se sabe también en la concepción mesoamericana, el mundo los hombres actuales fueron fruto de una secuencia de creación y destrucciones de diferentes soles, hasta llegar al quinto y último, que es cuando se sacrifican varios dioses para dar vida y movimiento al cosmos. A cambio de esto los hombres debían ofrecer sangre y otros dones, para poder continuar los ciclos cósmicos. Así, la muerte era una manera de asegurar la vida y mantener un equilibrio.

Son cinco las principales categorías cosmológicas que se implican en la narración de los soles: la necesidad lógica de fundamentación universal, la temporización del mundo en edades o ciclos, la idea de los elementos primordiales, la división espacial del universo por rumbos o cuadrantes y el concepto de lucha como molde para pensar el acaecer cósmico (León Portilla, 2006: 122-123). Estamos ante un discurso cosmogónico, pero a la vez reiterativo, como muchos discursos religiosos, para de alguna manera, garantizar su virtud y eficiencia.

**4.4.4.- La Chinantla 04 - Vasija número 124, 7-1656, Cerro Bobo, objeto 8.**



El tema de esta olla trípode es el tiempo. Está expresado con ganchos formando el signo compuesto por dos volutas encontradas colocadas diagonalmente, que es un glifo que se designa *ilhuítl* en náhuatl y que significan día, festividad u orbe de sol (Siméon, 2004: 241). Este diseño tan significativo fue muy representado en la orfebrería mixteca y en los códices, por ejemplo, en los códices *Telleriano-Remensis*; *Vaticano A*, *Codex Mendoza* (*pássim*), entre otros. Es común también en el arte teotihuacano y ha sido asociado con la turquesa, el movimiento y el tiempo (López y González, 2014). Desde el siglo XV los chinantecos tenían relaciones comerciales con los zapotecos, pero los mexicas lograron dominar a los chinantecos y aunque estos afirmaban que los pueblos conservaban su libertad para practicar sus costumbres fueron influenciados por éstos (<http://www.chinantla.gob.mx/historia.htm>).

El estilo de esta vasija es chinanteco, esto se puede apreciar por la forma y los soportes, así como en el tipo de barro y colores utilizados en sus diseños pintados. Los signos son elementos prehispánicos, pero no fue posible contrastarlos con los manuscritos de la zona, pues los códices chinantecos que perduran son coloniales y mayormente geográficos. Su organización discursiva no es diferente de las otras regiones de Oaxaca; sobresale visualmente el glifo del tiempo y lo acompañan plumas en el cuello. Los chinantecos se llaman a sí mismos “*tsa ju jmi*”, que significa "gente de palabra antigua" (<http://www.chinantla.gob.mx/historia.htm>) y privilegiaron una memoria particular que se

expresa en estos signos que enuncian las creencias del pueblo que los crearon y que son coherentes en su entorno y está conectado de múltiples formas a la cultura que los produjo.

Esta vasija revela parte de la verdad oculta de los mitos del tiempo, tanto en el ámbito cotidiano como en aquella esfera fuera de las reglas que se expresan con palabras. Este es un discurso privilegiado de los antiguos pueblos mesoamericanos. Pertenece a la esfera ritual, pues proviene de una tumba, el ritual ya en sí es un lenguaje que retoma el mito, el cual no podemos descubrir por completo, sólo nos permite vislumbrar una pequeña parte.

**4.4.5.- La Chinantla 05** - Vasija número 220, 7-431, Hondura Viejo, Yetla, Valle Nacional, tumba 1.



Se trata de una copa periforme de silueta compuesta y soporte cónico truncado de un estilo típico de la Chinantla. Tiene la parte superior del cuerpo en blanco con ojos emplumados en blanco y amarillo pastel y delineados en negro. El tema de esta vasija es uno de los más recurrentes, en realidad es una cabeza de serpiente de perfil con un gran ojo y plumas a su alrededor. Podríamos decir que estos seres han pasado por un proceso de abstracción, —que está muy relacionado con la esquematización—, pues es un procedimiento de depuración en el que se reducen los factores visuales múltiples hasta los rasgos esenciales y más específicos de lo representado. En todo caso, la forma final obedece a los motivos y a las necesidades de una comunicación ritual. Creemos que la ulterior eliminación de detalles hacia una abstracción total siguió un camino hacia el simbolismo con un significado predeterminado pero al mismo tiempo abierto.

Como todos los símbolos, su significado debió haber sido arbitrariamente atribuido por los pueblos chinantecos. Se trata de una abstracción pura o reducción de la declaración visual a los elementos básicos relacionados también con la cultura mesoamericana y su experiencia con su entorno. La organización del discurso es muy simple en este caso, un ojo emplumado sobre un fondo de plumas. El ojo es un tema común, no así los colores pastel que son propios de la cerámica policroma de las tumbas de la Chinantla. Es un discurso simbólico, una comunicación no verbal con la que se pretendía transmitir una creencia, concepto o idea, pero

también poder. El carácter complejo de estas sociedades, se expresó en un repertorio de imágenes que la colectividad creó aunque ya no guarde exacto registro de las mismas. El poder simbólico se construye y revela hechos que no son sólo conocidos sino reconocidos como tales al servirse del uso metafórico, permite pensar, mantener intercambios con lo que no es sensible.

#### **4.5.- REFLEXIONES FINALES**

Respondiendo nuestras preguntas de investigación de cómo son los materiales cerámicos policromos de Oaxaca del Posclásico, tenemos la descripción e identificación estilística y sus variaciones, mensajes y posibles significados. La obra de los ceramistas y pintores oaxaqueños hace que al hablar del Posclásico se conjure una serie de claves visuales reconocibles, así como una categoría general que presenta ventajas unificadoras y explicativas al nivel de época. Pero las reglas de estilo son más sutiles que las convenciones y ejercen sobre el acto creativo más influencia que control; así encontramos diversos niveles de estilos que son en primer lugar el temporal y en segundo el regional, de sitio y hasta personales dentro de la forma convencional; esto es, enmarcado también en el contexto cultural. Los maestros ceramistas y pintores buscaron libertad dentro de la disciplina impuesta y parecen moverse cómodamente dentro de su estructura. Los resultados son tan creativos como las formas más libres de la actualidad.

En cuanto a qué semejanzas y diferencias existen entre ellos, podemos observar que existe conformidad en el diseño y pintura de las piezas cerámicas por regiones. Es convencional, es decir, está gobernada por reglas y principios básicos que implican un consenso cultural aceptado. Podemos decir que el arte cerámico con decoración pintada policroma, así como en los códices, huesos tallados y piezas de orfebrería relacionados entre sí, además de reflejar parte del estilo de vida mixteco en el posclásico, como su religiosidad, jerarquías sociales, etcétera, observa una gran deferencia y respeto a la norma. Básicamente, esto indica que había una manera de hacer al crear una vasija y al plasmar una imagen. La aproximación a todas estas cosas implica criterios elevados de emoción a sus conceptos de belleza, devoción por parte del creador hacia su trabajo y apego hacia los conceptos religiosos de su pueblo, pero respetando la norma.

El cuestionamiento sobre la relación entre formas y diseños pintados también se responde. El soporte en piezas cerámicas determina el texto y su uso vinculado con el contexto. El discurso tiene su existencia formalizada y las variadas respuestas discursivas que podemos encontrar en Oaxaca Posclásica. Contiene reglas que se concatenan y condiciones de

producción de significados, está determinado por la conjugación estilística de sus elementos en los que existe una sintaxis, pero también semántica. Estos discursos son unidades pertinentes de comunicación; comprenden intenciones cuyos elementos constituyen una estrategia y tiene propósitos pragmáticos específicos. Como dijimos anteriormente las vasijas policromas no son sólo para contener, tienen la función de ayudar al difunto en su viaje al inframundo y vencer a las fuerzas adversas que le dificultan llegar a su destino final al lado de los dioses. También son para demostrar clase social, para ofrendar, agradecer, mirar, admirar, etcétera.

Sobre la pregunta de si los diseños plasmados en las vasijas serán portadores de algún discurso, sabemos que sí. Los pueblos de Oaxaca hicieron uso de los discursos míticos y religiosos, poéticos y a través de la metáfora, por encima de la representación realista. La metáfora es sólo una de las formas de lo análogo. Pero, junto con la metáfora que opera entre dos dominios (ave-cielo, serpiente-tierra), está también la metonimia que consiste en designar una cosa o idea con otra, con la que está relacionada semánticamente y que opera en un mismo dominio (ojo emplumado por serpiente, el ave pintada en la vasija, por el ave sacrificada). Por ello hay que completar la hermenéutica metafórica con el lado metonímico y eso lo da la hermenéutica analógica. Nada es exactamente como lo representado, sino que guarda con él alguna semejanza, relación o analogía.

Por otro lado, la narración mítica y la imaginación son conceptos que van de la mano; los mitos estimulan la imaginación del que lo escucha y a su vez, la imaginación del que las representa y le aporta nuevos elementos al discurso. En este sentido, es fácil pensar en una relación analógica entre mito y arte. Así, la interpretación, puede ser el proceso de conocer un determinado hecho y su posterior enunciación. Independientemente de las lenguas habladas en Oaxaca, tuvieron un sistema sígnico común que nos permite vislumbrar la necesidad de comunicación (Fahmel, 2008: 63), como es posible observar en los cuadros. Tampoco debemos olvidar que entre el mito y el rito existe una estrecha relación; el mito dirige al rito, la circunstancia especial en que tiene efecto la narración. Pero un mito puede corresponder a más de un rito y viceversa (Pabello, 1981: 59). Narra acontecimientos de otras

eras, del comienzo de los tiempos cuando se crearon el cosmos, la tierra y los hombres. Esta cosmovisión mítica y ritual se transmite, de un modo eminentemente simbólico

El uso de signos para superar barreras lingüísticas de comunicación intercultural, fue una estrategia desarrollada y llevada a niveles de alta estandarización y entendimiento por los pueblos mesoamericanos. Se trata de un sistema de comunicación y notación que al igual que otras escrituras puede ser leído e interpretado de una determinada manera por diferentes pueblos (Arellano, *et al.* 2002: 12-14).

Sin embargo, la uniformidad del Posclásico no es total. No negamos que la relación entre las cerámicas Cholula, Mixteca, Mexica y de Tlaxcala sea muy estrecha; entre las regiones no parecen existir grandes diferencias en cuanto a la técnica de manufactura y a algunas semejanzas en los diseños pintados, elección de colores y ciertas afinidades en las formas de las vasijas. Por lo expresado en este estudio, pensamos que los oaxaqueños se deben considerar grupos estilísticos aparte, por ser coherentes y estar interrelacionados, —lo cual no perturba en lo absoluto las diferencias subregionales— y desde luego, la individualidad de cada creador. Pero en el esquema, distribución, disposición y asociación de diseños se apuntan visibles diferencias. Falta mucho por hacer, pero el conocimiento de la estructura esencial de su sistema representacional nos permitirá eventualmente construir modelos explicativos que, a pesar de no tener en todos los casos el contexto arqueológico, nos proporcionará información precisa y valiosa.

Finalmente, la colección estudiada no son sólo piezas arqueológicas, son también un retrato de una forma de vida. Las vasijas y sus imágenes no eran los dioses, pero sí los representaban y a través de ellas se entablaba un diálogo de veneración, alabanza, ofrecimiento, oración y desde luego, retribución, pues se esperaba ser beneficiado por las ofrendas. Además, de considerar los objetos como vehículos de comunicación, hallamos el hilo conductor de la metáfora de las formas. Para ello fue necesario encontrar sentido en la forma y las cualidades propias y características de cada objeto. El arte en Mesoamérica no es como en otros continentes; las obras se hacían por encargo, o para intercambio comercial y los creadores

eran anónimos. Sin embargo, alcanzamos a escuchar sus voces a través de las obras en las que plasman sus creencias, su religión.

## BIBLIOGRAFÍA<sup>1</sup>

Aguilar, A. (2004). La hermenéutica filosófica de Gadamer. Mayo de 2015, de *Revista Electrónica Sinéctica*, núm. 24, febrero-julio, 2004, pp. 61-64. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Sitio web: <http://www.redalyc.org/pdf/998/99815918009.pdf>.

Aguilar-Moreno, M. (2008). *Arte azteca*. Febrero de 2014, de FAMSI. Sitio web: [http://www.famsi.org/spanish/research/aguilar/Aguilar\\_Art\\_y\\_Arch\\_text\\_es.pdf](http://www.famsi.org/spanish/research/aguilar/Aguilar_Art_y_Arch_text_es.pdf).

Aguilera, C. (1985). *Flora y fauna mexicana*. México: Everest.

Aguilera, C. (2001). El simbolismo del quetzal en Mesoamérica. *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*. (González Torres, Y. Coord.). México: INAH y Plaza y Valdés. Pp. 223-240.

Aguilera, C. (2004). Xochipilli, dios solar. *Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol. 35. México: UNAM, IIH. Pp. 69-74.

Aimi, A. (2009). *La verdadera visión de los vencidos. La conquista de México en las fuentes aztecas*. San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante.

Alcántara, J. (2003). *Hermenéutica analógica y ética*. Reseña. Julio de 2012, de Universidad Autónoma del Estado de México. Sitio web: <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena42/Libros/Julia.html>.

Amador, J. (2008). *El significado de la obra de arte*. México: UNAM. Pp. 65-186

---

<sup>1</sup> Bibliografía de acuerdo a APA del ITESM: [http://www.cva.itesm.mx/biblioteca/pagina\\_con\\_formato\\_version\\_oct/apa.htm](http://www.cva.itesm.mx/biblioteca/pagina_con_formato_version_oct/apa.htm)

Amador, J. (2015). *Comunicación y cultura*. México: UNAM.

Andrews, T. (1998). *Dictionary of nature myths. Legends of the earth, sea and sky*. Oxford, N.Y.: Oxford University Press.

Angulo, J. (1995). Teotihuacán aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica. *La pintura mural prehispánica en México*. I Teotihuacán, tomo 2, Estudios. (Coord.) Beatriz de la Fuente. México: UNAM, IIE. pp. 65-186.

Angulo, J. (1996). Teotihuacan, aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica. *La pintura mural prehispánica I. Teotihuacan*, Tomo 3. México: UNAM, IIE.

Angulo, J. (2008). *La pintura mural prehispánica en México*. Oaxaca, Tomo 3. México: UNAM, IIE.

Arellano, C., Schmidt, P. y Noguez, X. (2002). *Libros y escritura de tradición indígena*. Toluca: El Colegio Mexiquense y la Universidad Católica de Eichstätt.

Arellano, A. (2001). Textos y contextos: epigrafía y pintura mural. *La pintura mural prehispánica en México*. II Área Maya, tomo 4, Estudios. (Coord.) Beatriz de la Fuente. México: UNAM, IIE. Pp. 331-357.

Bagot, F. (1997). *El dibujo arqueológico. Normas para la representación de las formas y decoraciones de las vasijas. La cerámica*. México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

Bahktin, M. (2009). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Barabas, A. y Bartolomé, M. (2011). *Historia chinanteca*. Serie Historia Étnicas. México: INAH y Gobierno del Estado de Oaxaca.

Barba de Piña Chan, B. (1994). Las almas y sus guías en el México prehispánico. *Dimensión Antropológica*. Vol. 2, septiembre-diciembre, 1994. Pp. 21-41.

Barros, C. (2004). Los moles. Aportaciones prehispánicas. *Patrimonio. Cultural y Turismo. CUADERNOS*. Vol. 12. Julio de 2013, de CONACULTA. Sitio web: <http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf12/articulo1.pdf>.

Barthes, R. (2003). *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós.

Barthes, R. (2011). *S/Z*. México: SXXI.

Bassey, M. (1999). *Case study research in educational setting*. Buckingham: Open University Press.

Bate, L. (1982). Relación general entre teoría y método en arqueología. Bate, Gándara, Matos, et al. *Teorías, métodos y técnicas en arqueología*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Pp. 4-50.

Beaty, K., et al. (2012). *Diccionario básico del mixteco de Yosondúa, Oaxaca*. Julio de 2015, de Instituto Lingüístico de Verano. Sitio web: <http://www-01.sil.org/mexico/mixteca/yosondua/S046b-DicMixtYosEd3-mpm.pdf>.

Bernal, I. (1949). Exploraciones en Coixtlahuaca, Oaxaca. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, Tomo X, 1948 - 49, Sociedad Mexicana de Antropología Pp. 5-74.

Berumen, M. (2011). *Geografía económica de Oaxaca*. Julio de 2015, de Eudomed.net Enciclopedia Virtual. Sitio web: [http://www.eumed.net/coursecon/librería/mebb/grupos\\_étnicos.html](http://www.eumed.net/coursecon/librería/mebb/grupos_étnicos.html).

Beuchot, M. (2000). Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica. *Tratado de hermenéutica analógica*. México: UNAM. Edición digital. 20 de noviembre de 2000. Sitio web: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/beuchot/>.

Beuchot, M. (2007). Hermenéutica analógica y educación. *Acequias*. Vol. 5. 25° Aniversario Universidad Iberoamericana. México: Universidad Iberoamericana Laguna.

Beuchot, M. (2009). Tratado de hermenéutica analógica. México: UNAM. Junio de 2014, de Ensayistas.org. Sitio web: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/beuchot/>.

Beuchot, M. (2010). *Hermenéutica analógica símbolo y ontología*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Beutelspacher, C. (1989). *Las mariposas entre los antiguos mexicanos*. México: FCE.

Bevan, B. (1938). *Los chinantecos y su hábitat*. México: Instituto Nacional Indigenista

Beyer, H. (1965). El origen, desarrollo y significado de la greca escalonada. *El México Antiguo*. (Número de homenaje a Beyer). México: Sociedad Alemana Mexicanista. Pp. 49-104.

Bierhorst, J. (1992). *History and mythology of the Aztecs: the Codex Chimalpopoca*. Tucson: University of Arizona Press.

Bingham, A. (2004). *South and Meso-American mythology, A to Z*. New York: Facts on File Inc.

Bisquerra, R. (1988). *Métodos de investigación educativa*. Barcelona: Ceac.

Block, D. (2000). Interview research in TESOL. Problematizing interview data: voices in the mind's machine? *TESOL Quarterly*. Vol. 34(4). Pp- 757-768.

Braniff, B. (1974). Algunas representaciones de la greca escalonada en el norte de Mesoamérica. *Anales del INAH*. Sitio web: [www.mna.inah.gob.mx/documentos/anales\\_mna/970.pdf](http://www.mna.inah.gob.mx/documentos/anales_mna/970.pdf)

Buganza, J. (2006). Últimos apuntes de Mauricio Beuchot sobre hermenéutica analógica. *Razón y Palabra*, junio-julio de 2006. Agosto de 2014, de ITESM Campus Central de Veracruz. Sitio web: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n51/jbuganza.html>

Bye, R. y Linares, E. (1999). Plantas medicinales del México prehispánico. *Arqueología Mexicana*. Vol. 39. Pp. 4-11.

Bye, R., Linares, E. y Lentz, D. (2009). México: centro de origen de la domesticación del girasol. *Revista Especializada en Ciencias Químico-Biológicas*. Vol. 12(1). Pp. 5-12. Sitio web: [www.revistas.unam.mx/index.php/tip/article/download/43171/39187](http://www.revistas.unam.mx/index.php/tip/article/download/43171/39187).

Cajas, A. (2010). *Las aves de los mayas prehispánicos*. Junio de 2014, de FLAAR Mesoamérica. Sitio web: [http://www.maya-archaeology.org/FLAAR\\_Reports\\_on\\_Mayan\\_archaeology\\_Iconography\\_publications\\_books\\_articles/17\\_Mayas\\_arte\\_plumario\\_prehispanico\\_aves\\_mitologicas\\_celestial\\_moan\\_buhos\\_lechuzas\\_comercio.pdf](http://www.maya-archaeology.org/FLAAR_Reports_on_Mayan_archaeology_Iconography_publications_books_articles/17_Mayas_arte_plumario_prehispanico_aves_mitologicas_celestial_moan_buhos_lechuzas_comercio.pdf).

Calvet, L. (2007). *Historia de la escritura*. Barcelona: Paidós.

Calvo, M. (2007). *Tallando la piedra. Formas, funciones y usos de los útiles prehistóricos*. Barcelona: Ariel Prehistoria.

Calvo, B. (2009). *La greca escalonada en la cultura maya*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Camarena, E. (1999). *La decoración de la cerámica policroma mixteca del posclásico como instrumento de análisis de un grupo cerámico precolombino: el caso de la colección del*

*Museo Nacional de Antropología*. Tesis de licenciatura en Arqueología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Camarena, E. (2003). *La simbología mixteca en la cerámica de Zaachila, Oaxaca*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Camarena, E. (2011). Diccionario de signos de la cerámica policroma Mixteca. Colección MNA de la Cd. de México. *Miradas al mundo Mixteco*. Huajuapán: Universidad Tecnológica de la Mixteca. Pp. 37-136.

Canclini, N. (1984). *Ideología y cultura*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Cardenal, E. (1967). In xochitl, in cuicatl. *La palabra y el hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana. Vol. 44 (4ª época). Octubre-Diciembre de 1967. Pp. 665-695.

Cassany, H. y Tusón, A. (2008). *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.

Caso, A. (1965). *Lapidaria y orfebrería*. Oaxaca: Colegio de Oaxaca.

Caso, A. (1969). *El Tesoro de Monte Albán*. México: INAH.

Caso, A. (1977). *Reyes y reinos de la Mixteca, Tomo I*. México: FCE.

Caso, A., Bernal, I. y Acosta, J. (1967). *La cerámica de Monte Albán*. México: INAH.

Cassirer, E. (1972). *Las ciencias de la cultura*. México: FCE.

Castellanos, H. (2015). *El jade para los olmecas*. Julio 2015, de Museo Mesoamericano del Jade, San Cristóbal, Chis. Sitio web: <http://www.eljade.com/culturas-prehispanicas-los-olmecas.html>.

Castello, L. (2010). *La tensión entre oralidad y escritura en Grecia y el testimonio de Alcídamente de Elea*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Castellón, B. (2002). La serpiente emplumada en Mesoamérica. *Arqueología Mexicana*. Vol. IX, Núm. 53. Pp. 26-35.

Castillo, N. (1974). La llamada cerámica policroma mixteca no es un producto mixteco. *Comunicaciones. Proyecto Puebla Tlaxcala*. No. 11. Puebla: Fundación Alemana para la Investigación Científica. Pp. 11-18.

Castillo, M. A. (2000). *El mundo del color en Cuetzalan: un estudio etnocientífico en una comunidad nahua*. México: INAH.

Castillo, N. (1994). Los popolocas y la región Mixteca-Puebla. *Mixteca-Puebla. Discoveries and research. Mesoamerican art and archeology*. H. B. Nicholson & Quiñones-Keber, E. (Eds.). Culver: Labyrinthos. Pp. 175-187.

Cervera, M. (2011). *Guerreros aztecas*. Madrid: Nowtilus.

Chadwick, R. (1971). Post classic pottery of the Central Valleys. Wauchope, R. (Ed.). *Handbook of Middle American Indians*. Volume 10. Austin: University of Texas in Austin, University of Texas Press in London, England. Pp. 228-257.

Chagoya, L. (1985). *La Chinantla en la época prehispánica*. Boletín CXXXVII, Tomo II, Agosto-Noviembre. México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

Chaparro, A. y Schumacher, C. (2003). De logos a mythos. Crónica de una involución. *Racionalidad y discurso mítico*. Chaparro y Schumacher (Eds.). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. Pp. 19-54.

Charadeau, P. (1997). *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris: Nathan.

Chavero, A. (1899). Descripción del Omeyocan. Cap. III. *Anales del Museo Nacional*. Tomo V. Pp. 286-296. Sitio web: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/analesprimera/article/view/2509/5464>.

Chavoya, M. (2013). *Territorio e historia: resignificaciones espacio temporales en San Juan Yucuita, Mixteca Alta*. De La época prehispánica al siglo XVII. Tesis de historia. Facultad de Filosofía y Letras. México: UNAM.

*Códice Aubin*. (1893). *Códice Aubin, Histoire de la Nation Mexicaine*, S.M.A. Aubin, del facsimilar de 1893 de París por Ernest Leroux.

*Códice Aubin*. (1980). *Códice Aubin, Anales Mexicanos, Códice 1576*, Manuscrito Azteca de la Biblioteca Real de Berlín, Anales en mexicano y geroglíficos desde la salida de las tribus de Aztlán hasta la Muerte de Cuauhtémoc. Antonio Peñafiel Ed. México: Editorial Innovación.

*Códice Becker I y II*. (1961). *Códice Becker I y II*, Karl A. Nowotny, Museum für Völkerkunde. Graz, Osterreich: Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt,.

*Códice Bodley*. (1960). *Códice Bodley, Interpretation of the Codex Bodley, 2858*, by Alfonso Caso. México: Sociedad Mexicana de Antropología.

*Códice Borbónico*. (1974). *El Códice Borbónico*, Bibliothèque de l'Assemblée Nationale de Paris (Y 120), (Codices Selecti), Karl Anton Nowotny und Jacqueline Durand-Forest. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt.

*Códice Borgia.* (1963). *Códice Borgia, comentarios al Códice Borgia I, II y III*, Eduard Seler. México: FCE.

*Códice Borgia.* (1976). *Codex Borgia*, Biblioteca Apostólica Vaticana, Messicano Reserva 28, (Codices Selecti), kommentar Karl Anton Nowotny. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt.

*Códice Colombino o Becker I.* (1996). *Códice Colombino - Becker I, Códice Alfonso Caso, La Vida de 8 Venado, Garra de Tigre, Facsimilar, Introducción: Miguel León Portilla*, México: Patronato Indígena A.C.

*Códice Colombino.* Febrero de 2015, de INAH. Biblioteca Digital Mexicana. Sitio web: [http://bdmx.mx/detalle\\_documento/?id\\_cod=19&codigo=img013](http://bdmx.mx/detalle_documento/?id_cod=19&codigo=img013). Consultado en junio de 2014.

*Códice Cospi.* (1994). *Códice Cospi, Calendario de Pronósticos y Ofrendas, y libro explicativo del llamado Códice Cospi, (Codices Mexicanos VIII)*, Anders Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García, Akademische Druck und Verlagsanstalt. México: FCE.

*Códice Egerton o Códice Sánchez Solís y Becker II.* (1994). *Códice Becker II, La gran familia de los reyes mixtecos, libro explicativo de los llamados Códices Egerton y Becker II, 2895* British Museum, Anders Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García. Graz: Museum für Völkerkunde, Akademische Druck und Verlagsanstalt.

*Codex Fejérváry-Mayer.* (1971). *Codex Fejérváry-Mayer, 12014 M, City of Liverpool*, (Codices Selecti). Vol. XXVI. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt.

*Códice Florentino:* Facsimilar. Disponible en World Digital Library: <http://www.wdl.org/en/item/10096/view/1/14/>. Consultado en junio de 2014.

*Códice Florentino, Códice Matritense de la Real Biblioteca de Madrid.* II-3280. Biblioteca Digital Mexicana. Sitio web: [http://bdmx.mx/detalle/?id\\_cod=34](http://bdmx.mx/detalle/?id_cod=34). Consultado en julio de 2014.

*Códice Mendocino, Matrícula de Tributos.* Febrero de 2015, de INAH. Biblioteca Digital Mexicana. Sitio web: [http://bdmx.mx/detalle/?id\\_cod=22](http://bdmx.mx/detalle/?id_cod=22). Consultado en agosto de 2014.

*Códice Mendocino:* Facsimilar. Sitio web: [http://bdmx.mx/detalle\\_documento/?id\\_cod=34&codigo](http://bdmx.mx/detalle_documento/?id_cod=34&codigo). Consultado en julio de 2014.

*Códice Nuttall.* (1975). *The Codex Nuttall, A Picture Manuscript from Ancient Mexico*, The Peabody Museum Facsimile, Edited by Zelia Nuttall, New Introduction by Arthur G. Miller, The Center for Pre-Columbian Studies, Dumbarton Oaks: Dover Publications Inc.

*Códice Laud.* (1994). *Códice Laud, La pintura de la muerte y los destinos*, Misc. 678, Bodleian Library, Oxford, England, Anders (Viena), Jansen (Leiden) y Reyes García (Mexico), Ed. Facsimilar. México: Akademische Druck und Verlagsanstalt, FCE.

*Códice Magliabechiano.* (1970). *Codex Magliabechiano, (Codices Selecti).* Vol XXIII, Faksimile, Resumen Ferdinand Anders. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt.

*Códice Mendocino.* Colección de documentos conmemorativos del DCL aniversario de la fundación de Tenochtitlán (Ciudad de México). México: SEP.

*Códice Vaticano B.* (1972). *Códex Vaticanus 3773, Codex Vaticanus B, Manual del Adivino*, (Biblioteca Apostólica Vaticana), einleitung summary und resumen, Ferdinand Anders. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt.

*Códice Vindobonensis.* (1992). *Códice Vindobonensis, Mexicanus 1, (Codices Selecti).* Vol. V, Libro Explicativo del llamado Códice Vindobonensis, origen e historia de los reyes

mixtecos, Sociedad Estatal V Centenario, Anders Ferdinand, Maarten Jansen y Luis García Reyes. México: Akademische Druck und Verlagsanstalt, FCE.

Coe, M. (1990). *Los mayas. Incógnitas y realidades*. México: Diana.

Cohen, L. y Manion. (1985). *Research methods in education*. Kent: Croom Helm.

Contreras, E. (1994). Los murales y cerámica policromos de la zona arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala. *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Nicholson & Quiñones (Eds.). Culver City: Labyrinthos. Pp. 7-25.

Contreras, A. (2013). *Un acercamiento a la región de la Chinantla prehispánica, a través del estudio de su cerámica*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos. México: UNAM, FFyL.

Covarrubias, M. (1954). El águila, el jaguar y la serpiente. *Tlatoani*, 8-9, 2ª Época. México: ENAH.

Cruz, N. (2005). *Las señoras de la luna*. México: UNAM, IIF.

Dahlgren, B. (1954). *La Mixteca: su cultura e historia prehispánicas*. México: UNAM, IIA.

Dondis, D. (1992). *La sintaxis de la imagen*. México: Gilli.

Delgado, A. (1966). Arqueología de la Chinantla, noreste de Oaxaca, México: su secuencia actual. *Summa Antropológica*. Homenaje a Roberto J. Weitlaner. México: INAH. Pp. 81-90.

Durand, G. (1987). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.

Eco, U. (1999). *Kant y el ornitorrinco*. España: Lumen.

Eliade, M. (1974) *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Eliade, M. (1988). *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70.

Enciso, J. (1953). *Design motifs of ancient Mexico*. New York: Dover Publications Inc.

Escalante, P. y Yanagisawa, S. (2008). Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y del Epiclásico (pintura mural y bajo relieve). *La pintura mural prehispánica en México*. III Oaxaca, tomo 4, Estudios. (Coord.) Beatriz de la Fuente. México: UNAM, IIE. Pp. 629-703.

Fahmel, B. (1988). *Mesoamérica tolteca, sus cerámicas de comercio principales*. México: UNAM, IIA.

Fahmel, B. (2008). Oaxaca en el universo de Mesoamérica, una visión arqueológica. *La pintura mural prehispánica, III. Oaxaca, Tomo III*. (Coord.) Beatriz de la Fuente. México: UNAM, IIE. Pp. 59-87.

Fahmel, B. (2013). *El Corazón del Monte entre los zapotecos del Posclásico*. Julio de 2014, de UNAM. Sitio web: <http://www.journals.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/40055>. Disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn28/544.pdf>.

Fahmel, B. (2014). *La pintura mural de Mitla*. México: UNAM, IIA.

Fernández, H. y Navarrete, M. (2005). Los huracanes en la época prehispánica y en el siglo XVI. *Inundaciones, 2005 en el estado de Veracruz*. México: Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana. Pp. 39-49. Sitio web: [www.inecc.gob.mx/descargas/cclimatico/03\\_huracanes.pdf](http://www.inecc.gob.mx/descargas/cclimatico/03_huracanes.pdf)

Ferrer, E. (2012). *El color entre los pueblos nahuas*. Julio de 2015, de UNAM. Sitio web: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn31/612.pdf>.

Flannery, K. (1967) Vertebrate fauna and hunting patterns. Byers (Ed.). *Prehistory of Tehuacan Valley*. Vol. 1. Environment and subsistence. Austin: University of Texas Press. Pp. 132-177.

Flannery, K. & Marcus, J. (1983). *The cloud people. Divergent evolution on the Zapotec and Mixtec civilizations*. Flannery, K. & Marcus, J. (Eds.). New York New York: Academic Press.

Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Fundación Paideia Galiza y Ediciones Morata.

Flores, D. (2001). Visión de algunos conceptos astronómicos representados en la pintura mural de Tancah y Xuelén. *La pintura mural prehispánica en México. Tomo II. Área Maya*. Pp. 311-330.

Florescano, E. (2003). *Quetzalcóatl. Metáforas e imágenes*. Julio de 2003, de FAMSI. Sitio web: <http://www.famsi.org/reports/99011es/>

Foncerrada, M. (1980). La representación de pájaros en el arte teotihuacano. *Mural Painting in Cacaxtla and Teotihuacan Cosmopolitism*. Third Palenque Round Talk, 1978, Part. 2. Pp. 7-22.

Foncerrada M. y Lombardo S. (1979). *Vasijas pintadas mayas en contexto arqueológico (catálogo)*. México: UNAM.

Foncerrada, M. (1993). *Cacaxtla, la iconografía de los olmeca-xicalanca*. México: UNAM, IIE.

Fortes, M. (1966). Totem and Taboo. *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. No. 1966. Pp. 5-22.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.

Fournier, P. (1998). La cerámica colonial del Templo Mayor. *Arqueología Mexicana*. VI (31): 52-59. Febrero de 2014, de Academia. Sitio web: [https://www.academia.edu/987533/FOURNIER\\_Patricia\\_La\\_cer%C3%A1mica\\_colonial\\_del\\_Templo\\_Mayor\\_in\\_Arqueolog%C3%ADa\\_Mexicana\\_VI\\_31\\_52-59.\\_1998](https://www.academia.edu/987533/FOURNIER_Patricia_La_cer%C3%A1mica_colonial_del_Templo_Mayor_in_Arqueolog%C3%ADa_Mexicana_VI_31_52-59._1998).

Freidel, D., Schele, L., & Parker, J. (1999). *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes*. México: Fondo de Cultura Económica.

Frutiger, A. (1981). *Signos, símbolos, marcas y señales*. Barcelona: Gilli.

Fuente, B. de la (1967). *Arte antiguo de Oaxaca*. México: MNA, INAH.

Fuente, B. de la (1995). Tetitla. *La pintura mural prehispánica en México*. I Teotihuacán, tomo 1, catálogo. (Coord.) Beatriz de la Fuente. México: UNAM, IIE. Pp. 259-311.

Fuente, B. de la (1995). Zona 5 A Conjunto del Sol. *La pintura mural prehispánica en México*. I Teotihuacán, tomo 1, catálogo. (Coord.) Beatriz de la Fuente. México: UNAM, IIE. Pp. 59-79.

Gadamer, G. (1975). La misión de la nueva antropología. *Nueva Antropología*. Tomo 1. Antropología biológica 1ª parte. Dir. H. G. Gadamer y Paul Vogler. Barcelona: Omega. Pp. IX-XXV.

Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.

Galindo, J. y Ruiz, M. E. (1998). Bonampak, una confluencia sagrada de caminos celestes. *La pintura mural prehispánica en México*. Volumen II, Bonampak, Estudios Tomo II, Área maya. Staines L. (Coord.). México: UNAM, IIE. Pp. 137-157.

Galindo, J. (2009). La astronomía prehispánica como expresión de las nociones de espacio y tiempo en Mesoamérica. *Ciencias* 95. Julio-septiembre. Pp. 66-71.

Galindo, J. (2010). *La astronomía en el pasado prehispánico de México*. Junio de 2015, de UNAM. Sitio web: [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals /1/ articles/13408/public/13408-18806-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals /1/ articles/13408/public/13408-18806-1-PB.pdf)

Gallegos, R. (2014). *El Señor 9 Flor en Zaachila*. México: UNAM.

Gálvez, M. (2015). *Xantiles y señores: una forma de representación de los dioses prehispánicos en la región de Tehuacán, Puebla*. Junio de 2015, de Fundación Cultural Armella Spitalier. Sitio web: <http://armellafoundation.org/blogs/news/19203323-xantiles-y-senores-una-forma-de-representacion-de-los-dioses-prehispanicos-en-la-region-de-tehuacan-puebla>.

García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz. Sitio web: [http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/01/La-sociedad-sin-relato-Nestor-Garcia-Canclini.pdf](http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/01/La-sociedad-sin-relato-Nestor-Garcia-Canclini.pdf).

Garza, M., de la (1984). *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. México: UNAM, IIF.

Garza, Mercedes de la. (1995). Chaac, El dios que sabe muchos caminos. *Arqueología Mexicana*. Vol. 11. Pp. 38-43.

Geertz, C. (2006). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gendrop, P. (1987). *Compendio de arte prehispánico*. México: Trillas.

Gendrop, P. (1990). *Arte prehispánico en Mesoamérica*. México: Trillas.

Godelier, M. (1997). *Simbólica del cuerpo, orden social y lógica de poder*. Marion O. Simbólicas. México: Plaza y Valdés.

Gómez, F. (1945). Costumbres, fiestas, enterramientos y diversa formas de proceder de los indios de Nueva España. Gómez de Orozco, F. (Ed.). México: *Tlalocan*. Vol. 2, n°1. Pp. 37-63.

González Licón, E. (1990). *Los zapotecas y mixtecos. Tres mil años de civilización precolombina*. México: Jaca Book y CONACULTA.

González Licón, E. (2003). Los animales en la región zapoteca durante el periodo prehispánico. *Animales en el México prehispánico*. Vol. 3, Núm. 4, Octubre-diciembre de 2003. México: UNAM, SUAYED, FMVZ. Pp. 11-14. Sitio web: <http://www.fmvz.unam.mx/fmvz/imavet/v3n4a03/v3n4a03.pdf>.

González Licón, E. y Márquez L. (1995). La zona oaxaqueña en el Postclásico. Manzanilla, L. y López L. *Historia antigua de México. Vol. III, El horizonte Posclásico y algunos aspectos intelectuales de las culturas mesoamericanas*. México: INAH, Miguel Ángel Porrúa y UNAM.

González Torres, Y. (1991). *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México: Larousse.

González Torres, Y. (1995). El sacrificio humano entre los mexicas. *Arqueología Mexicana*. Vol. 15. Pp. 4-11.

González Torres, Y. (2007). *Año nuevo prehispánico*. Enero de 2015, de INAH CONACULTA. Sitio web: <http://www.inah.gov.mx/boletin/8-investigaciones-y-estudios-historicos/409-ano-nuevo-prehispanico>.

González Torres, Y. (2007). Notas sobre el maíz entre los indígenas mesoamericanos antiguos y modernos. *Dimensión Antropológica*. Vol. 41, septiembre-diciembre, 2007. Pp. 45-80.

Graulich, M. (1977). *Myths of ancient Mexico*. Norman: University of Oklahoma Press.

Graulich, M. (1986). El problema del bisiesto mexicano y la xochipaina de Tititl y de Huey Tecuilhuitl. *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. XVI. 1986. Universidad Complutense de Madrid. Pp. 19-33.

Gulliem, S. (1999). *Ofrendas a Ehécatl-Quetzalcóatl en México-Tlatelolco*. Colección Científica, Núm. 400. México: INAH.

Gutiérrez, N. (1992). *Códices de México*. México: Panorama.

Hegel, G. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.

Hernández, G. (2004). Temas rituales en la cerámica tipo códice, del estilo mixteca-puebla. *Journal de la Société des Américanistes*. Vol. 9(2). Pp. 7-34.

Hernández-Sánchez, V. (2006). *Evaluación de los factores socioculturales, económicos y productivos de la crianza del guajolote doméstico en la región costa de Oaxaca*. Informe final de servicio social legal de licenciatura. México: UAM-X.

Hermann, M. (2009). La serpiente de fuego o Yahui en la Mixteca prehispánica: iconografía y significado. *Anales del Museo de América XVII*. Pp. 64-77.

Hermann, M (2010). La serpiente de lluvia en los mitos de origen del Códice Baranda. *Itinerarios*. Vol. 12. Pp. 179-196.

Herrera, J. (2009). *La hermenéutica analógica-icónica*. Agosto de 2013, de Filosofía. Sitio web: [http://www.filosofia.mx/index.php/portal/archivos/la\\_hermeneutica\\_analogico\\_Iconica](http://www.filosofia.mx/index.php/portal/archivos/la_hermeneutica_analogico_Iconica).

Heyden, D. (1983). *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*. México, UNAM, IIA.

Heyden, D. (1985). *Tezcatlipoca en el mundo nahua*. Julio de 2014, de UNAM. Sitio web: [www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/.../304.pdf](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/.../304.pdf).

Hodder, I. (1988). *Interpretación en arqueología*. Barcelona: Crítica.

Ichon, A. (1980). *Archaeologie du sud de la peninsule d'Azuero, Panama*. Mexique: Mission Archaeologique et Ethnologique Française au Mexique.

Iglesias, S. (2006). *Itzpapálotl y las mariposas*. Enero de 2014, de Mitos mexicanos. Sitio web: <http://www.mitos-mexicanos.com/leyendas-cortas/itzpapalotl-y-las-mariposas-leyenda-prehispanica.html>.

Jansen, M. & Pérez, G. (2005). *Codex Bodley. A painted chronicle from the Mixtec Highlands, Mexico*. Oxford: Bodleian Library.

Johansson, P. (1993). Tezcatlipoca o Quetzalcóatl: una disyuntiva mítico-existencial precolombina. *Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol. 23. Pp. 179-200. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn23/413.pdf>.

Johansson, P. (2002). *Mito y cognición en el mundo náhuatl precolombino*. Marion, O. (Coord.) Simbológicas. México: Plaza y Valdés. Pp. 51-58.

Johansson, P. (2004) *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica*. Tiempo y muerte en el mundo náhuatl prehispánico. (Guedea, V. Coord.). México: UNAM, IIH. Pp. 109-148.

Johansson, P. (2012). La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica. Consideraciones heurísticas y epistemológicas. *Estudios de Cultura Náhuatl* 43. Enero-junio de 2012. Pp. 47-93. Sitio web: [www.revistas.unam.mx/index.php/ecn/article/viewFile/30513/28314](http://www.revistas.unam.mx/index.php/ecn/article/viewFile/30513/28314).

Johansson, P. (2012). La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica. *Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol. 44. México jul/dic. 2012.

Joralemon, P. (1990). *Un estudio en iconografía olmeca*. México: Universidad Veracruzana.

Joyce, A. (2013). *Polity and ecology in Formative period in coastal Oaxaca*. Boulder: University Press of Colorado.

Kandinsky, V. (2005). *Punto y línea sobre el plano*. México: Coyoacán.

Ladrón de Guevara, S. (1995). *La mano, símbolo multivalente en Mesoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Lara, J. y Villeda. M. (2002). Odonatos en la manifestación cultural de los pueblos. *Revista Chapingo Series Forestales y del Ambiente*, 8(2). Pp. 119-124.

Lazaraton, A. (2002). Quantitative and qualitative approaches to discourse analysis. *ARAL*, 22. Pp. 32-51.

Leach, E. (1993). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI de España.

León Portilla, M. (1992). *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*. México: UNAM, IIH.

León Portilla, M. (1999). *Ometeotl, el dios supremo dual y Tezcatlipoca*. Junio de 2014, de Estudios de cultura Náhuatl, UNAM. Sitio web: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9201>: 133.

León Portilla, M. (2006). *Filosofía náhuatl*. México: UNAM, IIH.

León Portilla, M. (2008). *Tula Xicocotitlan: historia y arqueología*. Julio de 2014 de UNAM. Sitio web: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/cn39/799.pdf>.

León Portilla, M. (2014). *Astronomía y cultura en Mesoamérica*. Julio de 2015, de ILCE Sitio web: [http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen1/ciencia2/04/html/sec\\_5.html](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen1/ciencia2/04/html/sec_5.html).

León Portilla, M. (2013). Los dioses de los pochtecas. *Arqueología Mexicana*. Vol. 122. Jul-Ago. 2013. Pp. 42-47.

Levine, M., Fargher, L. Cecil, L. & Forde, J. (2015). Polychrome pottery economics and ritual life in Postclassic Oaxaca, Mexico. *Latin American Antiquity*. Vol. 26(3). Pp. 319-340.

Lind, M. (1967). *Mixtec polychrome pottery: a comparison of the late pre-conquest polychrome pottery from Cholula, Oaxaca and the Chinantla*. Unpublished Master of Arts thesis. Cholula: Department of Anthropology, University of The Americas.

Lind, M. (2008). Arqueología de la Mixteca. *Desacatos*. Vol. 27. May/Ago 2008. Pp. 13-32.

Lizarazo, D. (2009). *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.

Llico, I. (2012). *Clases, analogías, ejemplos*. Diciembre de 2012, de Creación literaria y más. Ayuda y recursos para docentes. Sitio web: <http://creacionliteraria.net/2012/04/clases-analogas-ejemplos/>.

Lombardo, S. (1995). El estilo teotihuacano en la pintura mural. *La pintura mural prehispánica en México*. I Teotihuacán, tomo 2, Estudios. (Coord.) Beatriz de la Fuente. México: UNAM, IIE. Pp. 4-64.

López Austin, A. (1998). *Quetzalcóatl, hombre dios*. México: UNAM

López Austin, A. (2003). *Los mitos del tlacuache*. México: UNAM, IIA.

López Austin, A. (2009). El dios en el cuerpo. *Dimensión Antropológica*. Vol. 46, mayo-agosto, 2009. Pp. 7-45.

López Austin, A. (2014). *El mito del tlacuache, vigente a través de los siglos*. Enero de 2015, de UNAM. Sitio web: [http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2014\\_018.htmlob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf12/articulo1.pdf](http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2014_018.htmlob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf12/articulo1.pdf).

López García, U. (1991). *Origen de los mixtecos y personajes*. Oaxaca: CIESAS.

López, L., Chávez, X., Zúñiga, B., Aguirre, A. y Valentín, N. (2012). Un portal al inframundo. Ofrendas de animales sepultadas al pie del Templo Mayor de Tenochtitlan. *Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol. 44, julio-diciembre de 2012. Pp. 9-40.

López, L. y González, A. (2014). Tenochtitlan: un conjunto de bajorrelieves de la época de Motecuhzoma Ilhuicamina. *Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol. 47. México: UNAM. Ene/jun. 2014. Pp. 7-51. Sitio web: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0071-16752014000100002&script=sci\\_art\\_text](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0071-16752014000100002&script=sci_art_text).

López Sáenz, C. (2010). Actualidad de la retórica en la filosofía hermenéutica. *Estudios filosóficos*. Vol. 59, N° 170. Pp. 69-97

Lotman, I. (1993). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. BUAP, Vol. 9, enero-diciembre de 1993.

Lotman, I. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.

Lüdy, J. (2005). Racionalidad del discurso mítico. Necesidad de una hermenéutica adecuada para la comprensión de las narraciones míticas. En su propio mundo discursivo y expresivo. *Mitológicas*, Vol. XX, 2005. Centro Argentino de Etnología Americana. Pp. 71-84.

Magaloni, D. (2014). *Mitos de creación en el pensamiento indígena mesoamericano*. Julio de 2015, de INAH. Sitio web: <http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/visitas-tematicas/los-mitos-de-creacion-en-el-pensamiento-indigena-mesoamericano.html>.

Matadamas, R. y Ramírez, S. (2011). Los fondos sellados de la Cañada y sus posibles significaciones primarias a través de las imágenes. *Cuadernos del Sur*. Vol. 31. Julio - diciembre 2011. Pp. 79-97.

Martí, S. (1960). Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos. *Estudios de Cultura Náhuatl*. Número 2. México: UNAM. Pp. 93-127. Sitio web: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/náhuatl/pdf/ecn02/019.pdf>.

Martínez, S. (2005). *Breve historia de la arqueología de Cholula, Puebla*. Agosto de 2014, de INAH. Sitio web: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2941>.

Martínez, M. (2015). *Paul Ricoeur: la triple mimesis como proceso de herencia interpretativa en el arte*. Julio de 2015, de Universidad de la Vera Cruz. Campus Zacatecas. Sitio web: [http://uvc.edu.mx/institutoInvCienciasHumanasSociales/docs/20150205\\_mimesis.pdf](http://uvc.edu.mx/institutoInvCienciasHumanasSociales/docs/20150205_mimesis.pdf).

Matos, E. (1986). *Muerte a filo de obsidiana*. México: FCE.

McAllister, H. (1992). *Quetzalpapálotl, la mariposa sagrada, la mariposa monarca: conocimientos básicos*. Metepec: Probosque.

McCafferty, G. (1994) The Mixteca-Puebla stylistic tradition at early Postclassic Cholula. *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Nicholson & Quiñones (Eds.). Culver City: Labyrinthos. Pp. 53-78.

Melgar, E. (1999). La tecnología marítima prehispánica en los contactos intraoceánicos Andes-Mesoamérica. *Dimensión Antropológica*. Año 6, Vol. 17, septiembre/diciembre 1999. Pp. 7-35.

Melgar, E. (2009). *La producción especializada de objetos en concha de Xochicalco*. Tesis de maestría en antropología. México: UNAM, FFyL.

Méndez, V. (2007). Hermenéutica analógica. Enero de 2015, de UNAM. Sitio web: [www.revistas.unam.mx/index.php/theoria/article/download/.../29149](http://www.revistas.unam.mx/index.php/theoria/article/download/.../29149).

Méndez, N. (2012). *Uiiéé' lachi: lugar de guayabas. Antecedentes históricos de la comunidad de Zimatlán de Álvarez, Oaxaca*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos. México: UNAM, FFyL.

Mikulska, K. (2007). *La comida de los dioses. Los signos de manos y pies en representaciones gráficas de los nahuas y su significado*. Julio de 2014, de Itinerarios. Sitio web: [iberystyka.uw.edu.pl/pdf/Itinerarios/vol-6/01\\_Mikulska.pdf](http://iberystyka.uw.edu.pl/pdf/Itinerarios/vol-6/01_Mikulska.pdf).

Milbrath, S. (2013). *Heaven and earth in ancient Mexico. Astronomy and seasonal cycles in the Codex Borgia*. USA: University of Texas Press.

Morelos, N. (2002). Las evidencias iconográficas del Complejo de la Calle de los Muertos. Ruiz Gallut, (Ed.). *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos*. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan. México: UNAM, IIA.

Moreno, K. (2015). *Entrelazar plumas, arte milenario para la guerra*. Julio de 2015, de INAH. Sitio web: <http://www.inah.gob.mx/reportajes/5075-entrelazar-plumas-arte-milenario-para-la-guerra>.

Müller, F. (1978). *La alfarería de Cholula*. México: INAH.

Munro, E. (1965). *Las vasijas policromas tipo Silvia de Cholula con el glifo de ofrenda*. Junio de 2015, de Academia.edu. Sitio web: [https://www.academia.edu/5411234/Las\\_vasijas\\_policromas\\_tipo\\_Silvia\\_de\\_Cholula\\_con\\_el\\_glifo\\_de\\_ofrenda](https://www.academia.edu/5411234/Las_vasijas_policromas_tipo_Silvia_de_Cholula_con_el_glifo_de_ofrenda).

Muñoz, T. (2010). El culto al dios murciélago en Mesoamérica. *Revista de Arqueología Mexicana*. Índice 80. <http://www.arqueomex.com/S2N3nMurcielago80.html>.

Navarijo L. (1996). La presencia de las aves en la pintura mural teotihuacana. *La pintura mural prehispánica en México*. I Teotihuacán, tomo 2, Catálogo. (Coord.) Beatriz de la Fuente. México: UNAM, IIE. Pp. 325-341.

Navarijo, L. (2008). Las aves en los contextos funerarios. *La pintura mural prehispánica en México*. III Oaxaca, tomo 3, Estudios. (Coord.) Beatriz de la Fuente, UNAM, IIE. Pp. 245-283.

Navarijo, L. y Guzmán-Villa, U. (2008). Los reptiles representados en los dinteles del Patio A del Grupo de la Iglesia en Mitla. *La pintura mural prehispánica en México*. III Oaxaca, tomo 3, Estudios. (Coord.) Beatriz de la Fuente. México: UNAM, IIE. Pp. 285-293.

Navarrijo, L. (2011). *Guacamaya, símbolo de temporalidad y fertilidad en dos ejemplos de pintura mural*. Junio de 2015, de UNAM. Sitio web: <http://www.iifilologicas.unam.mx/estculmaya/uploads/volumenes/xxxix/guacamaya.pdf>.

Neff, H., Bishop, R., Sisson, E., Glascok & M., Sisson, P. (1994). Neutron activation analysis of late postclassic polychrome pottery from central Mexico. Nicholson & Quiñones (Eds.). *Mixteca-Puebla, discoveries and research in Mesoamerican art and archaeology*. Culver City: Labyrinthos. Pp. 117-142.

Neira, C. (2004). *El discurso religioso, un discurso simbólico*. Tesis de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Filosofía. Universidad de Chile. [http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2004/neira\\_c/html/index-frames.html](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2004/neira_c/html/index-frames.html). Consultado en julio de 2015.

Nicholson, H. (1978). The deity 9 Wind Ehecatl-Quetzalcoatl in the Mixteca pictorials. *Journal of Latin American Lore*. Vol. 4, number 1. UCLA, Latin American Center. Pp. 61-62.

Nicholson, H. (1982). The Mixteca-Puebla concept revisited. *The iconography of Late Post-Classic Central Mexico*. Boone, E. (Ed.). Washington: Dumbarton Oaks, Pp. 227-254.

Nicholson H. y Quiñones Keber, E. (Eds.) (1994). *Mixteca - Puebla. Discoveries and research in Mesoamerican art and archaeology*. Culver City: Labyrinthos.

Noguera, E. (1965). *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*. México: UNAM, IIA.

Olivier, G. (2004). *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. México: FCE.

Olivier, G. (2010). *Sacrificio humano mito y poder entre los mexicas*. Enero de 2012, de *Letras Libres*. Sitio web: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/sacrificio-humano-mito-y-poder-entre-los-mexicas>.

Olmedo, B. (2002). *Los Templos Rojos del recinto sagrado de Tenochtitlan*. México: INAH. Paddock, 1985: 309-325.

Orozpe, M. (2010). *El código oculto de la greca escalonada. Tloque nahuaque*. México. UNAM, ENAP.

Pabello, V. (1981). *Discurso mítico*. Agosto de 2014, de Universidad Veracruzana. Sitio web: [cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/5925/2/19816P57.pdf](http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/5925/2/19816P57.pdf).

Paddock, J. (1966). *Ancient Oaxaca, discoveries in Mexican archaeology and history*. Stanford: Stanford University Press.

Paddock, J. (1982). The Mixteca-Puebla style in the Valley of Oaxaca. *Aspects of the Mixteca-Puebla style and Mixteca and Central Mexican culture in Southern America*. Papers from a Symposium organized by Stone, D. Occasional Paper 4. Middle American Research Institute. New Orleans: Tulane University. Pp. 3-6.

Panofsky E. (1983). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

Panico, F. (2009). *El quincunce en Mesoamérica*. Enero de 2014, de Universidad Veracruzana. Sitio web: [www.uv.mx/altepetl/No7/anteriores/alt01/arts/quincunce.pdf](http://www.uv.mx/altepetl/No7/anteriores/alt01/arts/quincunce.pdf).

Pardo, N. (2005). Discurso ritual. *Forma y Función*. Vol. 18, enero-diciembre, 2005. Universidad Nacional de Colombia. Pp.138-166.

Pérez Bernal, M. (2007). Metáfora frente a analogía. Del pudín de pasas al fuego diabólico. *Thémata, Revista de Filosofía*. Vol. 38, 2007. Pp. 201-211.

Piña Chan, R. (1967). *Una visión del México prehispánico*. México: UNAM.

Piña Chan, R. (1994). Las almas y sus guías en el México prehispánico. *Dimensión Antropológica*. Vol. 2, septiembre-diciembre, 1994, Pp. 21-41. Sitio web: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1554>.

Piña Chan, R. (1995). *El lenguaje de las piedras*. México: FCE.

Pipitone, U. (2006). *Oaxaca prehispánica*. Documento de trabajo, número 40. División de Historia. Marzo de 2014, de: CIDE. Sitio web: [investigadores.cide.edu/ugo.pipitone/OaxacaPrehispanica.pdf](http://investigadores.cide.edu/ugo.pipitone/OaxacaPrehispanica.pdf)

Pohl, J. (2010). *Códice Selden/Códice Añute*. Abril de 2014, de FAMSI. Sitio web: <http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/jpcodices/selden/>.

Pohl, J. (2010). *Monte Albán*. Noviembre de 2015, de FAMSI. Sitio web: <http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/sites/montealban.html>.

Quiñones Keber, E. (1994). The codex style: which codex? Which style? *Mixteca-Puebla, Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Nicholson & Quiñones, (Eds.). Culver City: Labyrinthos. Pp. 143-152.

Ragot, N. (2009). Rituales en torno a Mictlantecuhtli. *Image and ritual in the Aztec World*. Acte du IIème Congrès International de la Société Américaniste de Belgique, Louvain-la-Neuve. BAR International Series 1896, 2009. Pp.34-43.

Ramírez, S. (2009). *Contacto e intercambio en la región de la Cañada, Oaxaca. El caso de la cerámica de fondo sellado, un estudio comparativo*. Tesis de licenciatura en arqueología. México: ENAH.

Ramón, P. (2010). *El proceso de abandono de un asentamiento en el sur del Istmo de Tehuantepec durante el Formativo Terminal*. Tesis de licenciatura en arqueología. México: ENAH.

Ramos, E. (2003). Los animales en la iconografía teotihuacana. *Animales en el México prehispánico*. México: UNAM, SUAyED. Pp. 15-20. Sitio web: <http://www.fmvz.unam.mx/fmvz/imavet/v3n4a03/v3n4a03.pdf>.

Ramsey, J. (1982). An examination of the Mixtec iconography. Aspects of the Mixteca-Puebla style and Mixtec and Central Mexican culture in Southern America. Stone, D. (Ed.). *Occasional Paper 4, Middle American Research Institute*. New Orleans: Tulane University. Pp. 33-42.

Rattray, E. (2001). *Teotihuacan: ceramics, chronology and cultural trends*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press.

Rendón, G. (2008). *Un drama cosmogónico en el cielo prehispánico*. Julio de 2015, de Odisea, año 1, número I. Sitio web: <http://odiseacd.galeon.com/Odisea2a.html>.

Ricoeur, P. (1982). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (1994). *Fe y filosofía. Problemas del lenguaje filosófico*. Buenos Aires: Editoriales Almagesto-Docencia.

Ricoeur, P. (2013). *Tiempo y narración I*. Configuración del tiempo en el relato histórico. México: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (2000). *Tiempo y narración I*. Configuración del tiempo en el relato histórico. México: Siglo XXI.

Rivero, A. (1997). *Conjunto poniente I: situación en el espacio urbano de Monte Albán*. Tesis de licenciatura en arqueología. México: ENAH.

Robertson, D. (1964). Los manuscritos religiosos mixtecos. *XXXV Congreso Internacional de Americanistas en México, 1962, Actas y Memorias 1*, México: INAH Pp. 425-435.

Robles, F. (1990). *La secuencia cerámica de la región de Cobá, Quintana Roo*. México: INAH.

Romero Frizzi, A. (2003). *Escritura zapoteca. 2500 años de historia*. México: INAH.

Romero, J. (1990). El mundo Posclásico mesoamericano. *Atlas Histórico de Mesoamérica*. Manzanilla, L. y López, L. (Coords). México: Larousse, México. Pp. 118-122.

Romero Frizzi, A. (2003). *Escritura zapoteca. 2500 años de historia*. México: INAH.

Ruiz Gallut, E. (2010). Hasso von Winning y la iconografía de Teotihuacan: un breve recorrido. *Imágenes*. México: UNAM, IIA. Sitio web: [http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/dearchivos/dearch\\_ruiz01.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dearchivos/dearch_ruiz01.html).

Ruiz, E. (2011). Un breve recorrido bibliográfico por la historia de los pueblos zapotecos de Oaxaca. *Dimensión Antropológica*. Año 18, Vol. 52, mayo/agosto. Pp. 57-80. Disponible en: [www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/wp.../03Dimension521.pdf](http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/wp.../03Dimension521.pdf).

Sáenz, J. (2012). *Conchas, la "piedra preciosa" de Mesoamérica*. Junio de 2014, de CONACULTA, INAH. Sitio web: <http://hool.inah.gob.mx/reportajes/5718-conchas-la-piedra-preciosa-de-mesoamerica>.

Sahagún, B. (1989). *Historia de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa.

Sahagún, B. (1558-1585) *Códices matritenses de la Real Biblioteca* (Madrid), II-3280. Sitio web: [http://bdmx.mx/detalle/?id\\_cod=34](http://bdmx.mx/detalle/?id_cod=34).

Salcedo, A. (2000). *Hermenéutica analógica, pluralismo cultural y subjetividad*. México: UNAM, ENEP Acatlán.

Sánchez S. C. (2005). *Los artefactos sonoros de Oaxaca prehispánica*. Oaxaca: Parajes.

Sánchez, G. (2006). Dos flautas globulares prehispánicas de la Cañada de Cuicatlán, Oaxaca. *Cuadernos del Sur*. Vol. 12, Núm. 23. México: CIESAS. Pp. 21-26.

Schele, L. & Miller, E. (1986). *The blood of kings. Dynasty y ritual in Maya Art*. New York: George Braziller, Inc.

Schele, L. y Freidel, D. (1999). *Una selva de reyes. La asombrosa historia de los antiguos mayas*. México: FCE.

Sejourné, L. (1957). *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México: FCE.

Sejourné, L. (1984). *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*. México: FCE.

Séjourné, L. (1990). *Arqueología e historia del Valle de México; 2 de Xochimilco a Amecameca*. México: Siglo XXI.

Sejourné, L. (1996). *El universo de Quetzalcóatl*. México: FCE.

Sejourné, L. (2004). *Cosmogonía de Mesoamérica*. México: Siglo XXI.

Selen, E. (2005). *Catalogue of Zapotec effigy vessels*. Febrero de 2013, de Famsi. Sitio web: [http://research.famsi.org/spanish/zapotec/zapotec\\_es.html](http://research.famsi.org/spanish/zapotec/zapotec_es.html).

Seler, E. (2004). *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*. México: Juan Pablos. Sitio web: <https://arqueozoologia.files.wordpress.com/2014/05/seler-eduard-2004-las-imagenes-de-animales-en-manuscritos-mexicanos-y-mayas.pdf>.

Siméon, R. (2004). *Diccionario de la lengua nahua o mexicana*. México: Siglo XXI. Sitio web: [https://archive.org/stream/analesmuseonat06mexi/analesmuseonat06mexi\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/analesmuseonat06mexi/analesmuseonat06mexi_djvu.txt).

Smith, M. & Heath-Smith, C. (1980). Waves of influence in Postclassic Mesoamerica? A critique of the Mixteca-Puebla concept. *Anthropology*. Vol. 4, number 2. Department of Anthropology. Stony Brook: State University of N.Y. Pp.15-50.

Solís, F. (1991). *Rescate de un rescate. Colección de objetos arqueológicos de El Volador, Ciudad de México*. México: INAH.

Sonesson, G. (1996). De la estructura a la retórica en la semiótica visual. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Vol. 5, 1996. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-0/>.

Soustelle J. (1989) *Los olmecas*. México: FCE.

Spencer, Ch. & Edmond, E. (1997). *Archaeology of the Cañada de Cuicatlán, Oaxaca*. New York: Papeles del Museo Americano de Historia Natural, Núm. 80.

Spinden, H. (1975). *A study of Maya art its subject matter & historical development*. New York: Dover Publications, Inc.

Spores, R. (1967). *The Mixtec kings and their people*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

Spores, R. (1972). An archaeological settlement survey of the Nochixtlán Valley, Oaxaca. *Anthropology I*. Nashville: Vanderbilt University Publications.

Spranz, B. (1993). *Los dioses en los códices mexicanos del Grupo Borgia*. México: FCE.

- Stake, R. (1995). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.
- Taine, H. (1969). *La naturaleza de la obra de arte*. México: Grijalbo.
- Taube, K (2002). La serpiente emplumada en Teotihuacan. *Arqueología Mexicana*, IX (53): 36-41. México: Raíces-INAH.
- Tejada, M. y Lowe, R. (1993). El monumento 1 de Ocozocoautla. *Segundo y tercer foro de arqueología de Chiapas*. México: Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal de Fomento a la investigación y Difusión de la Cultura, DIF-Chiapas/Instituto Chiapaneco de Cultura. Pp. 88-115.
- Teissig, K. (1988). *Les techniques du dessin.l'art et la pratique*, Paris: Gründ.
- Torres, A. (1999). *La observación astronómica en Mesoamérica*. Diciembre de 2013, de CIESAS. Sitio web: <https://www.scribd.com/doc/236660891/La-Observacion-Astronomica-en-Mesoamerica>.
- Torres, A. (2002). El escorpión celeste: un marcador del inicio y fin de las lluvias en Mesoamérica. *La iconografía mexicana III. Las representaciones de los astros*. Barba de Piña Chan, B. (Coord.). México: INAH, Plaza y Valdés. Pp.115-156.
- Torres Rodríguez, A. (1999). La observación astronómica en Mesoamérica. *Ciencias* 54, abril-junio. Pp: 16-27.
- Toussaint, G. (1985). *Movable separation of sets. Computational geometry*. Elsevier Science.
- Toussaint, M. (1974). *Arte colonial en México*. México: Imprenta Universitaria, UNAM, IIE.
- Tusón, A. (2008). *Aixó es (i no és) alló*. Barcelona: Ara.

Urcid, J. (2008). El arte de pintar las tumbas: sociedad e ideología zapoteca (400-800 d. C.). *La pintura mural prehispánica en México III*. Oaxaca, tomo 4, Estudios. (Coord.) Beatriz de la Fuente. México: UNAM, IIE. Pp. 514-627.

Valcárcel, L. (1985). *Historia del Perú antiguo*. Tomo III. Madrid: Mejía Baca.

Valentín, N. y Gallardo, L. (2007). *Los colibríes ofrendados a Huitzilopochtli en el Templo Mayor de Tenochtitlan*. Julio de 2011, de INAH, Actualidades Arqueológicas, Arqueozoología 5. Sitio web: <http://es.scribd.com/doc/176791115/Los-Colibríes-Ofrendados-a-huitzilopochtli#scribd>

Valle, P. (1994). La lámina VIII del Códice de Tlatelolco. Una propuesta de lectura. *Dimensión Antropológica*. Vol. 2, septiembre-diciembre, 1994. Pp. 7-19.

Vega, C. (1975). *Forma y decoración en las vasijas de tradición azteca*. México: INAH.

Vega, C. (1984). *El curso del sol en los glifos de la cerámica azteca tardía*. Julio de 2012, de UNAM. Sitio web: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn17/269.pdf>.

Velasco, J. (2004). *Cosmovisión y deidades prehispánicas de la tierra y el agua en los pueblos del Papaloapan veracruzano*. Junio de 2014, de Universidad Veracruzana. Sitio web: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/363/1/2004129P41.pdf>.

Velasco, A. y Nagao, D. (2006). Mitología y simbolismo de las flores. *Arqueología Mexicana*. Vol. 3, No. 78. México: Raíces. Pp. 28-35. Sitio web: [http://www.infoiarna.org.gt/rediarna/2008/Red%20IARNA\\_31%2810%29/adjuntos/mitologia\\_simbolismo\\_flores.pdf](http://www.infoiarna.org.gt/rediarna/2008/Red%20IARNA_31%2810%29/adjuntos/mitologia_simbolismo_flores.pdf).

Vélez, M. (2010). El concepto de texto en Ricoeur. *Revista Co-herencia*, Vol.7 número12. Pp. 223-242.

Vicente, I. y Urcid, J. (2014). Un dintel grabado en la acrópolis de Zaachila. *Zaachila y su historia prehispánica. Memoria del quincuagésimo aniversario del descubrimiento de las tumbas 1 y 2*. Oaxaca: CONACULTA y Secretaría de las Culturas y Artes del Gobierno del Estado de Oaxaca. Pp. 153-176.

Weitlaner, R. (1953). Clasificación tipológica de la cerámica de la región chinanteca. *Archivo Técnico, Volumen 89*. Mayo 26, 1953, México: INAH.

Westheim, P. (1991). *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: Alianza Editorial.

Winter, M., et al. (Comp.) (1990). *Lecturas históricas del estado de Oaxaca*. Vol. I. Época prehispánica, Colección Regiones de México. México: INAH, gobierno del Estado de Oaxaca.

Winning, H. (1987). *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*. México: UNAM.

Wright, Ch. (2012). *Teoatl tlachinolli: una metáfora marcial del Centro de México*. Mayo de 2014, de UNAM. Sitio web: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=8136>.

Yin, R. (1994). *Case study research - design and methods*. London: Sage.

Zamora, F. (2008). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México UNAM, ENAP.

Zanabria, V. (1997). *Un conjunto residencial en el lado poniente de la plataforma sur en Monte Albán, Oaxaca*. Tesis de licenciatura en arqueología. México: ENAH.

Zaragoza, N. (2009). *Chinantecos - Tsa Ju Jmí*. Municipio de Ojitlán, Tuxpetec, Oaxaca. Julio de 2015, de CDI. Sitio web: [http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=583&Itemid=62](http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=583&Itemid=62).

Zavala, I. (1992). *Discursos sobre la invención de América*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi.

## **Páginas web**

*Analogía.* Figuras Literarias. <http://figurasliterarias.org/content/analogue%C3%AD>. (Recuperado en diciembre de 2013).

*Analogía.* Definición.de. <http://definicion.de/analogue/#ixzz3s20mts70>. (Recuperado en enero de 2014).

*Catálogo de Colección del Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz.* Sitio web <https://www.uv.mx/max/coleccion> (Recuperado en agosto de 2014).

*Figuras retóricas.* <http://www.retoricas.com/2009/05/figuras-retoricas> (Recuperado en enero de 2013).

*Filosofía.* <http://www.filosofia.mx/index.php> (Recuperado en febrero de 2014).

*Gran diccionario náhuatl.* <http://www.gdn.unam.mx/diccionario/consultar/palabra/yacatecuhtli> (Recuperado en julio de 2013).

*El ojo de los dioses.* Sitio web: <http://www.elojodelosdioses.com/espa%C3%B1ol/articulos.php?i=98> (Recuperado en agosto de 2012).

*Huitzilopochtli.* <http://www.inah.gob.mx/especiales/231-colibries-en-ofrendas-a-huitzilopochtli>. (Recuperado en febrero de 2014)

*Ixtlilton, dios azteca que curó a la niñez.* Imbiomed, Archivo de Investigación Pediátrica. Sitio web: <http://www.imbiomed.com/1/1/articulos.php> (Recuperado en junio de 2015).

*La Chinantla.* Ayuntamiento de Chinantla. Sitio web. <http://www.chinantla.gob.mx/historia.htm> (Recuperado en mayo de 2015).

*La Chinantla*. Biblioteca Digital Mexicana, INAH CONACULTA. Sitio web: [http://bdmx.mx/detalle\\_documento/?id\\_cod=34&código=DG036639&carp=01](http://bdmx.mx/detalle_documento/?id_cod=34&código=DG036639&carp=01) (Recuperado en junio de 2013).

*La Región: Oaxaca*. La Región, Editorial Cibernética de México. Sitio web: <http://www.laregion.com.mx/oaxaca/especiales/cultura/montevalban/cultura2.php> (Recuperado en enero de 2012).

*La Mixteca*. [www.cumix.org.mx](http://www.cumix.org.mx) (Recuperado en marzo de 2015).

*Mixteca*. <http://www.cdi.gob.mx> (Recuperado en enero de 2014).

*Metáfora. Figuras Retóricas*. Sitio web: <http://www.retoricas.com/2009/05/figuras-retoricas> (Recuperado en julio de 2015).

*Mixtecos - Ñuu Savi*. CDI, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Sitio web: [http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=625&Itemid=62](http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=625&Itemid=62) (Recuperado en diciembre de 2013).

*Museo Metropolitano de Arte de Nueva York*. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1978.412.10> (Recuperado en julio de 2015).

*Oaxaca - Santo Domingo Teojomulco*. INAFED. Sitio web: <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM20oaxaca/municipios/20516a.html> (Recuperado en junio de 2012).

*San José Mogote*. Agosto de 2014, de INAH CONACULTA. <http://www.inah.gob.mx/component/content/article/266-monumentos-historicos/5781-museo-de-san-jose-el-mogote>.

*Real Academia Española*. <http://www.rae.es/> (Consultado en enero de 2013).

*Simbolismo de los animales prehispánicos.* Museo del Templo Mayor, INAH CONACULTA. <http://www.conaculta.gob.mx/videoymultimediamvirtual/templomayor/simbolismo/simbolismo.html> (Recuperado en marzo de 2015).

*Tula ciudad de Quetzalcóatl.* INAH CONACULTA. Sitio web: <http://hool.inah.gob.mx/boletin/3-turismo-cultural/2706-tula-ciudad-de-quetzalcoatl> (Recuperado en diciembre de 2014).

*Yagul.* INAH CONACULTA. <http://www.inah.gob.mx/component/content/article/265-red-zonasarqueologicas/5479-zona-arqueologica-de-yagul> (Recuperado en junio de 2013)

*Zona arqueológica de Dainzú.* Julio de 2015, de INAH CONACULTA. Sitio web: <http://www.inah.gob.mx/component/gmapfp/article/314-dainzu> (Recuperado en julio de 2014)

*Olla ceremonial de Nochixtlán,* Oaxaca. Vaso del dios la muerte. INAH. Sitio web: [www.mna.inah.gob.mx/.../olla-ceremonial-de-nochixtlan-oaxaca.htm](http://www.mna.inah.gob.mx/.../olla-ceremonial-de-nochixtlan-oaxaca.htm) (Recuperado en julio de 2015)

*Oaxaca.* <http://www.oaxaca.gob.mx> (Recuperado en marzo de 2014).

*Oaxaca.* <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM20oaxaca/municipios/20516a.html>. (Recuperado en marzo de 2013)

*San José Mogote.* <http://www.inah.gob.mx/component/content/article/266-monumentos-historicos/5781-museo-de-san-jose-el-mogote>. (Recuperado en abril de 2015)

*Stanford Encyclopedia of Philosophy.* <http://plato.stanford.edu/> (Consultado en marzo de 2013).

*Yacatecutli.*            <http://www.gdn.unam.mx/diccionario/consultar/palabra/Yacatecutli>.  
(Recuperado en agosto de 2015)



## ANEXO 1. – Datos estadísticos

### Formas

| <b>Vasijas y objetos</b> |        |                  |
|--------------------------|--------|------------------|
| Brasero                  | 0.3%   | 1                |
| Disco                    | 0.3%   | 1                |
| Malacate                 | 0.3%   | 1                |
| Orejera                  | 0.3%   | 1                |
| Figurilla                | 0.6%   | 2                |
| Incensario               | 0.6%   | 2                |
| Sahumerio                | 0.6%   | 2                |
| Tecomate                 | 1.1%   | 4                |
| Soporte                  | 1.4%   | 5                |
| Figura antropomorfa      | 2.5%   | 9                |
| Plato                    | 4.5%   | 16               |
| Jarra                    | 6.8%   | 24               |
| Copa                     | 12.5%  | 44               |
| Olla                     | 16.4%  | 58               |
| Vaso                     | 19.0%  | 67               |
| Cajete                   | 32.9%  | 116              |
| Total =                  | 100.0% | 353 <sup>1</sup> |

---

<sup>1</sup> La Colección cuenta en total con 378 piezas, pero 25 piezas no estuvieron disponibles para su medición y análisis debido a que se encontraban en exhibiciones fuera del MNA.

| <b>Tipo de vasija</b> |       |     |
|-----------------------|-------|-----|
| Brasero               | 0.3%  | 1   |
| Incensario            | 0.6%  | 2   |
| Sahumerio             | 0.6%  | 2   |
| Vaso zoomorfo         | 0.6%  | 2   |
| Tecomate              | 1.2%  | 4   |
| Plato                 | 4.8%  | 16  |
| Jarra                 | 7.2%  | 24  |
| Copa                  | 13.1% | 44  |
| Olla                  | 17.6% | 59  |
| Vaso                  | 19.4% | 65  |
| Cajete                | 34.6% | 116 |
| Total =               | 1     | 335 |

| <b>Objetos</b>    |        |    |
|-------------------|--------|----|
| Orejera           | 5.6%   | 1  |
| Disco             | 5.6%   | 1  |
| Malacatte         | 5.6%   | 1  |
| Figurilla         | 11.1%  | 2  |
| Soporte           | 22.2%  | 4  |
| Fig. Antropomorfa | 50.0%  | 9  |
| Total =           | 100.0% | 18 |

| <b>Tipos de soporte</b> |        |     |
|-------------------------|--------|-----|
| Geométrico              | 53.8%  | 119 |
| Antropomorfo            | 1.4%   | 3   |
| Zoomorfo                | 44.8%  | 99  |
| Total =                 | 100.0% | 221 |

## Material

| Material         | Jarra | Malacate | Olla | Orejera | Plato | Sahumerio | Soporte | Tecomate | Vaso | Total |
|------------------|-------|----------|------|---------|-------|-----------|---------|----------|------|-------|
| Arcilla amarilla | 1     |          |      |         |       |           |         |          | 2    | 7     |
| Arcilla beige    | 6     |          | 5    |         | 1     |           |         |          | 11   | 57    |
| Arcilla blanca   | 1     | 1        | 7    | 1       |       |           |         |          | 1    | 34    |
| Arcilla café     | 12    |          | 24   |         | 8     | 2         | 4       | 4        | 22   | 164   |
| Arcilla gris     | 2     |          | 1    |         |       |           |         |          |      | 6     |
| Arcilla naranja  | 2     |          | 16   |         | 5     |           | 1       |          | 9    | 85    |
| Total =          | 24    | 1        | 53   | 1       | 14    | 2         | 5       | 4        | 45   | 353   |

| Técnicas de manufactura de vasijas y objetos |        |     |
|--|--------|-----|
| Modelada.                                    | 90.7%  | 320 |
| Modelada y moldeada                          | 9.1%   | 32  |
| Moldeada                                     | 0.3%   | 1   |
| Total =                                      | 100.0% | 353 |

| Vasijas y objetos modelados |      |   |
|-----------------------------|------|---|
| Disco                       | 0.3% | 1 |
| Malacate                    | 0.3% | 1 |
| Orejera                     | 0.3% | 1 |
| Soporte de Olla             | 0.3% | 1 |
| Figurilla                   | 0.6% | 2 |
| Incensario                  | 0.6% | 2 |
| Sahumerio                   | 0.6% | 2 |
| Soporte                     | 1.3% | 4 |
| Tecomate                    | 1.3% | 4 |
| Figura antropomorfa         | 2.8% | 9 |

|         |        |     |
|---------|--------|-----|
| Plato   | 4.4%   | 14  |
| Jarra   | 7.5%   | 24  |
| Copa    | 13.8%  | 44  |
| Vaso    | 14.1%  | 45  |
| Olla    | 16.6%  | 53  |
| Cajete  | 35.3%  | 113 |
| Total = | 100.0% | 320 |

| <b>Vasijas y objetos moldeados y modelados</b> |        |    |
|--|--------|----|
| Figurilla moldeada                             | 3.0%   | 1  |
| Plato  | 6.1%   | 2  |
| Cajete   | 9.1%   | 3  |
| Olla   | 15.2%  | 5  |
| Vaso   | 66.7%  | 22 |
| Total =  | 100.0% | 33 |

| <b>Grosor de la pasta en vasijas y objetos</b> |        |     |
|--|--------|-----|
| Fina   | 32.9%  | 116 |
| Media  | 31.4%  | 111 |
| Gruesa   | 35.7%  | 126 |
| Total =  | 100.0% | 353 |

| <b>Tipo de acabado en vasijas y objetos</b> |        |     |
|---|--------|-----|
| Alisada                                     | 1.4%   | 5   |
| Pulida                                      | 87.5%  | 309 |
| Bruñida                                     | 11.0%  | 39  |
| Total =                                     | 100.0% | 353 |

| <b>Tipo de pintura en vasijas y objetos</b> |        |     |
|---|--------|-----|
| Firme                                       | 35.4%  | 125 |
| Laca  | 30.9%  | 109 |
| Mate  | 33.7%  | 119 |
| Total =                                     | 100.0% | 353 |

| <b>Procedencia de las vasijas</b> |        |     |
|-----------------------------------|--------|-----|
| Conocida                          | 64.2%  | 215 |
| Desconocida                       | 35.8%  | 120 |
| Total =                           | 100.0% | 335 |

| <b>Estado de procedencia de las vasijas</b> |        |     |
|---|--------|-----|
| Tlaxcala                                    | 0.5%   | 1   |
| Veracruz                                    | 0.9%   | 2   |
| D. F.                                       | 0.9%   | 2   |
| Puebla                                      | 6.0%   | 13  |
| Oaxaca                                      | 91.6%  | 197 |
| Total =                                     | 100.0% | 215 |

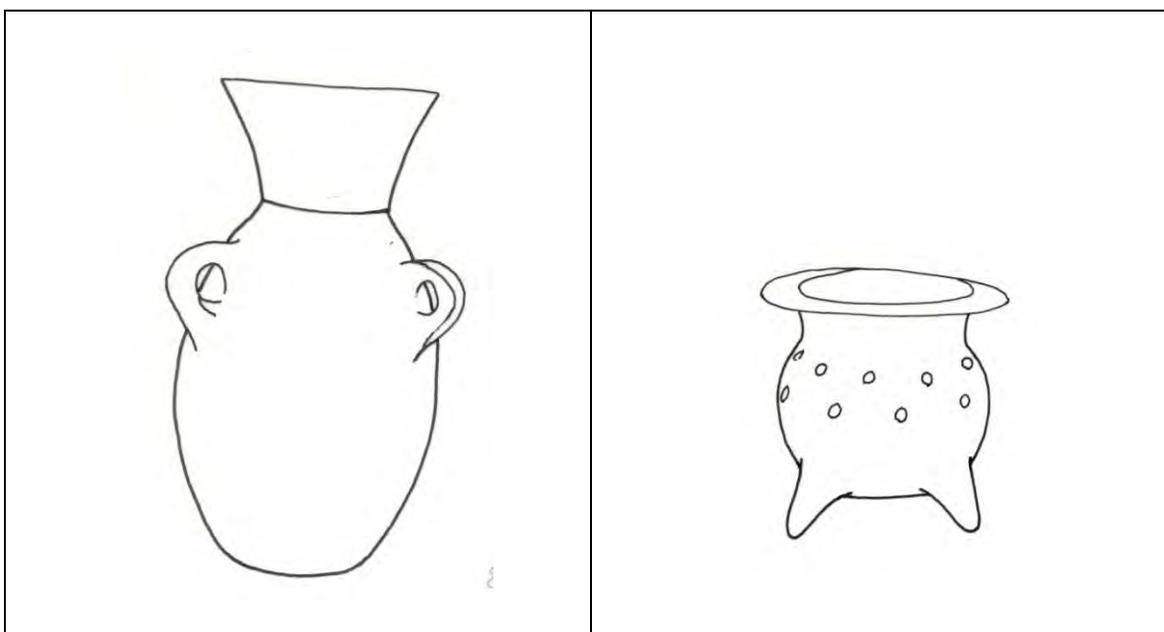
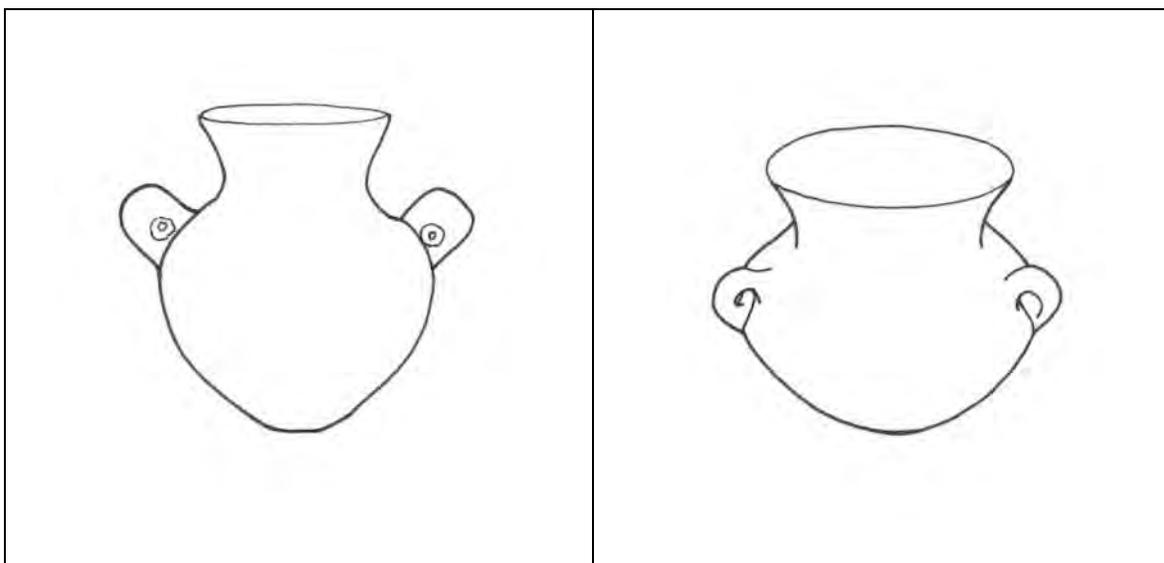
| <b>Formas de adquisición</b> |       |     |
|------------------------------|-------|-----|
| Cambio                       | 0.4%  | 1   |
| Compra                       | 6.2%  | 15  |
| Donación                     | 16.1% | 39  |
| Excavación                   | 77.3% | 187 |
| Total =                      |       | 242 |
| Sin datos                    |       | 111 |
| Total =                      | 100%  | 353 |

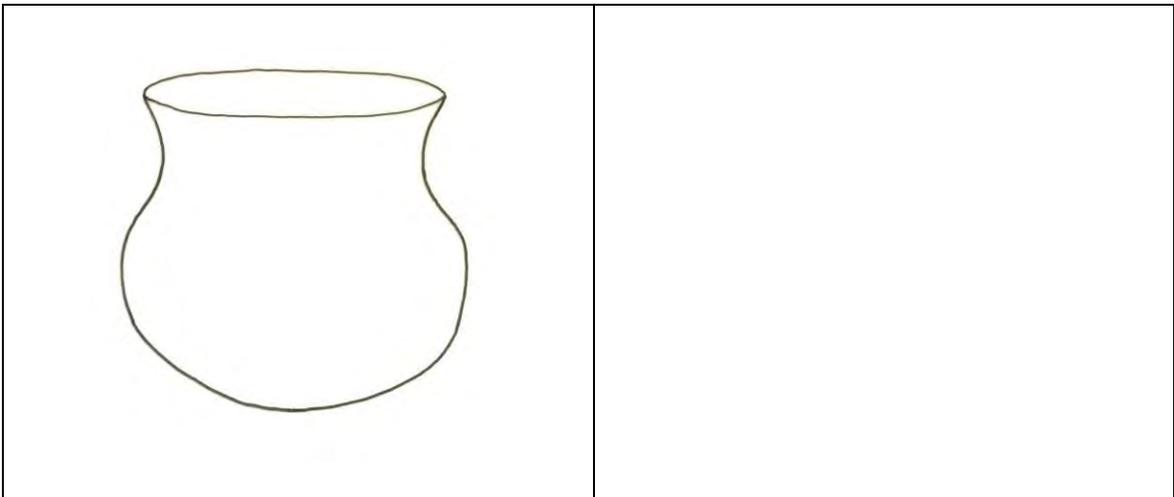
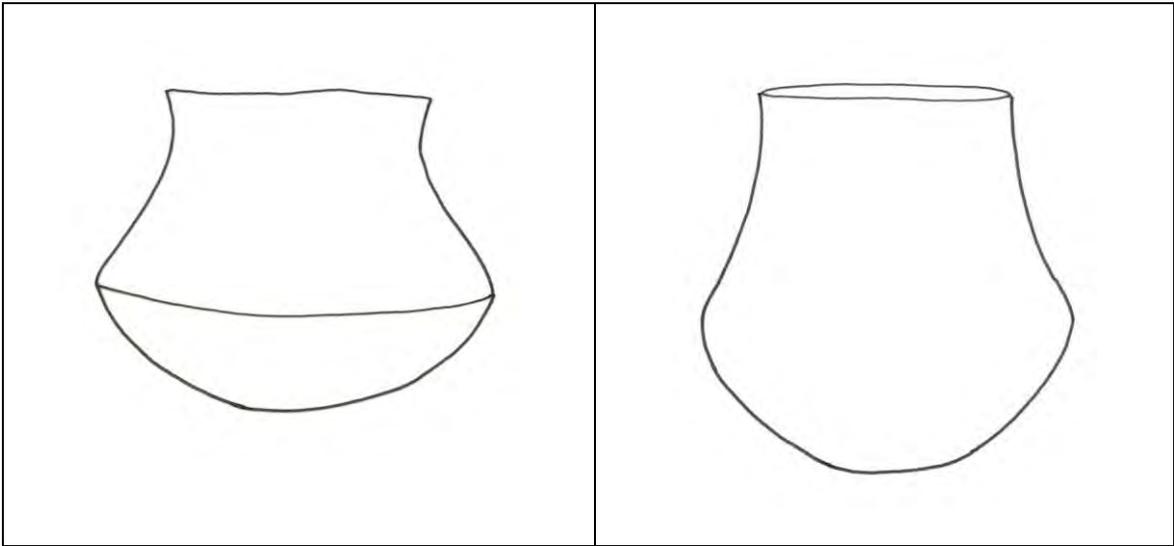
| <b>Estilos en vasijas y figurillas</b> |        |
|--|--------|
| Costa                                  | 0.9%   |
| Golfo de México                        | 2.6%   |
| Cañada                                 | 6.9%   |
| Mixteca                                | 9.5%   |
| Mixteca Alta                           | 13.8%  |
| Chinantla                              | 20.7%  |
| Valles Centrales                       | 45.7%  |
| Total =                                | 100.0% |

| <b>Culturas</b>        |        |     |
|------------------------|--------|-----|
| Oaxaca                 | 92.4%  | 326 |
| Cholulteca             | 5.1%   | 18  |
| Mexica                 | 1.4%   | 5   |
| De influencia totonaca | 0.8%   | 3   |
| Mixteca colonial       | 0.3%   | 1   |
| Total =                | 100.0% | 353 |

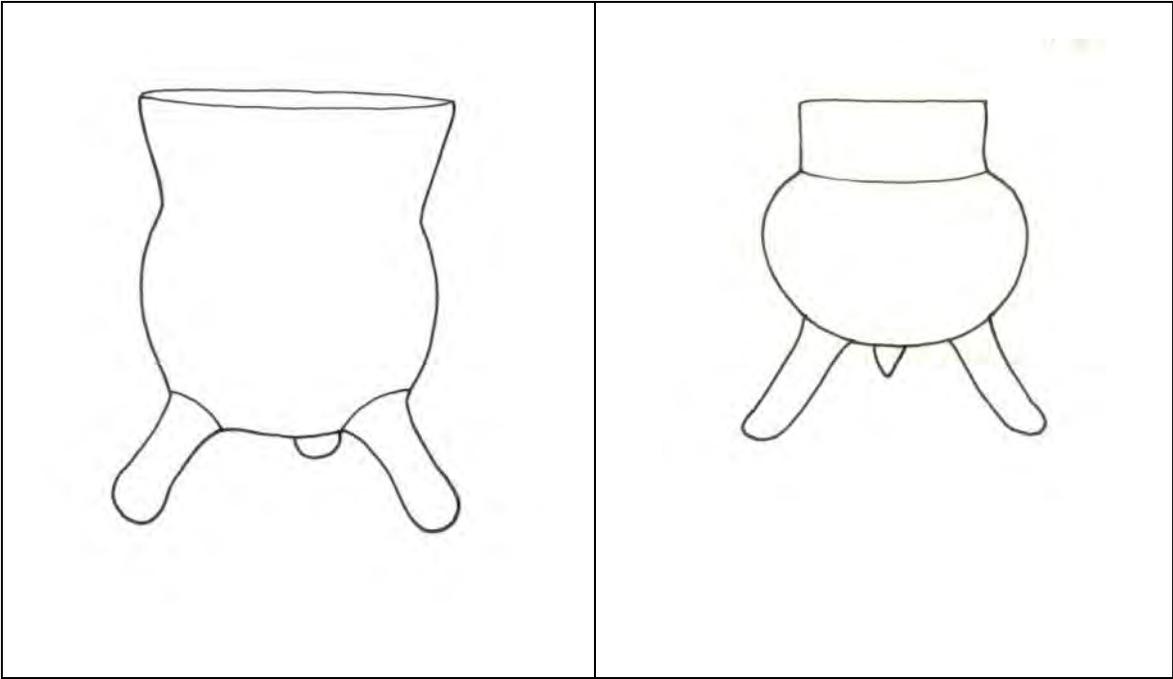
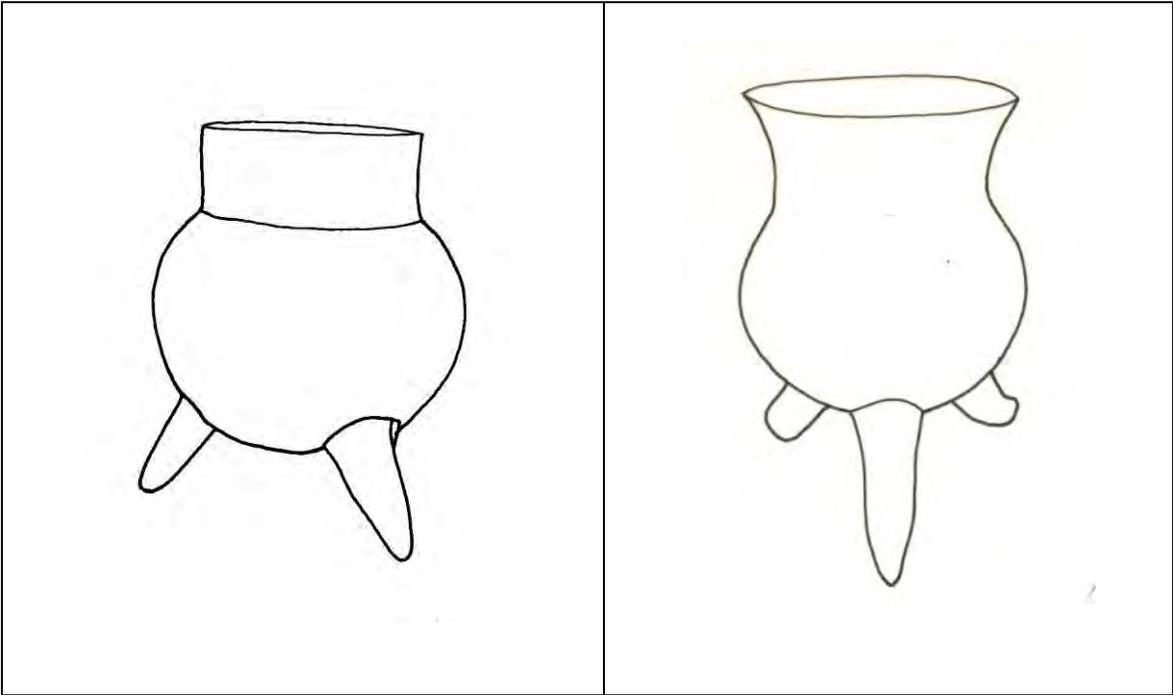
## ANEXO 2. - Catálogo de formas

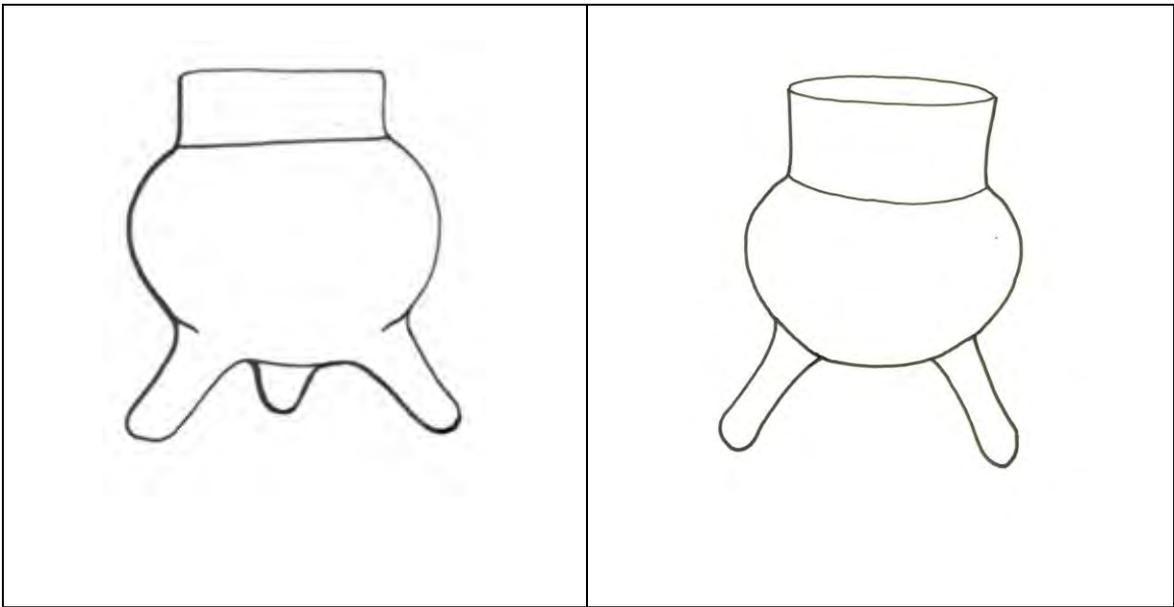
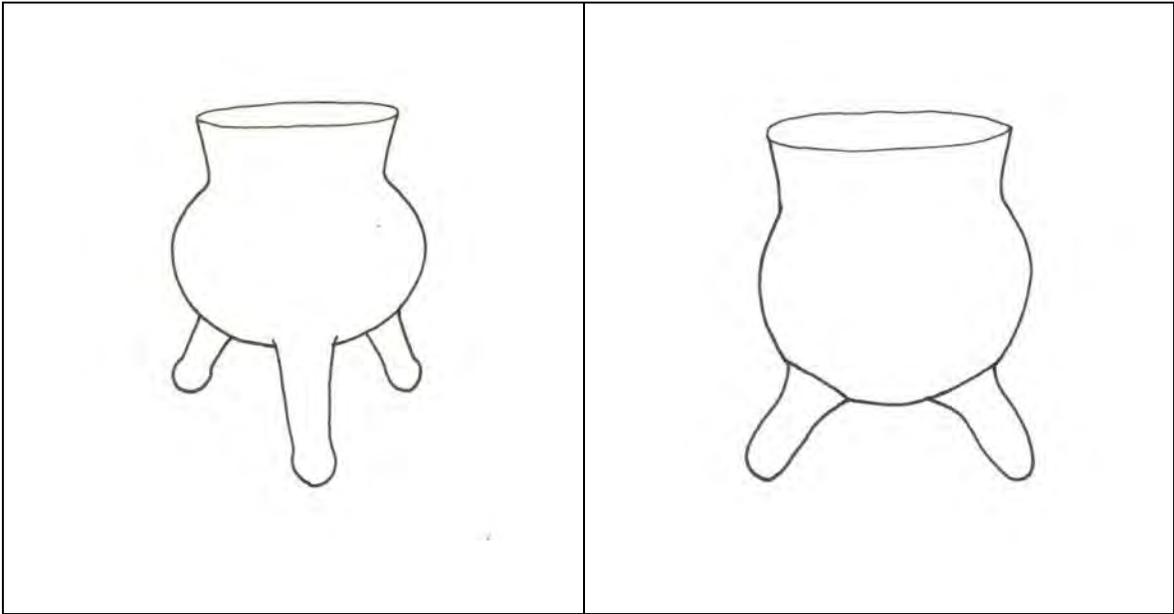
### Ollas

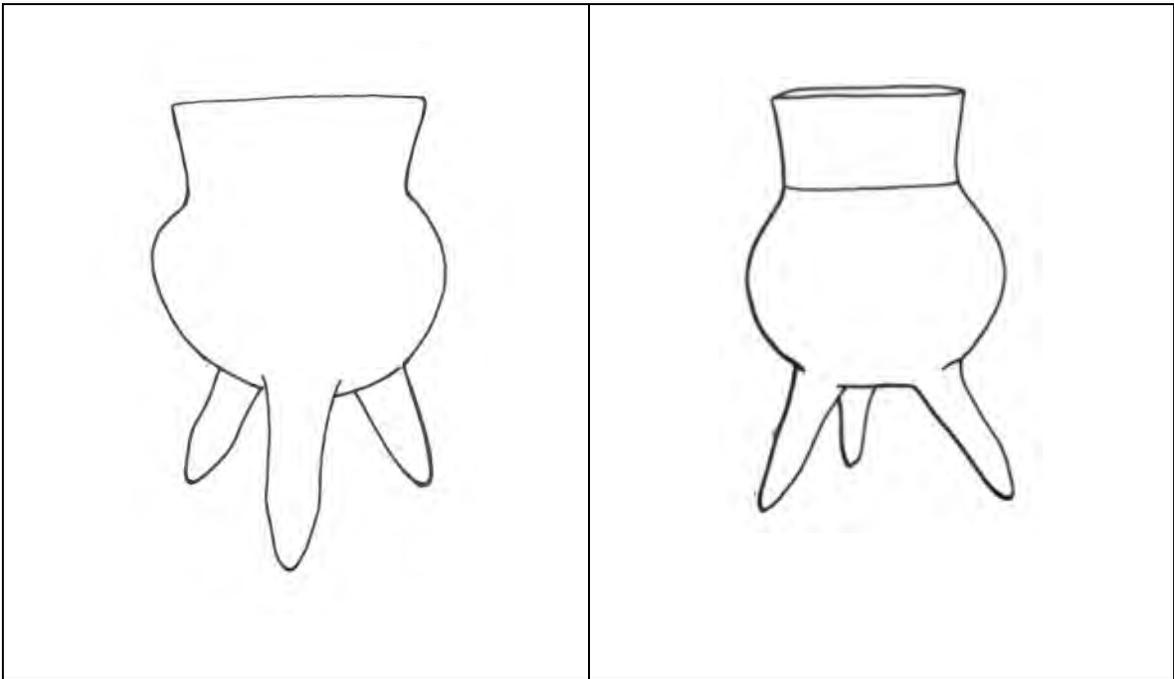
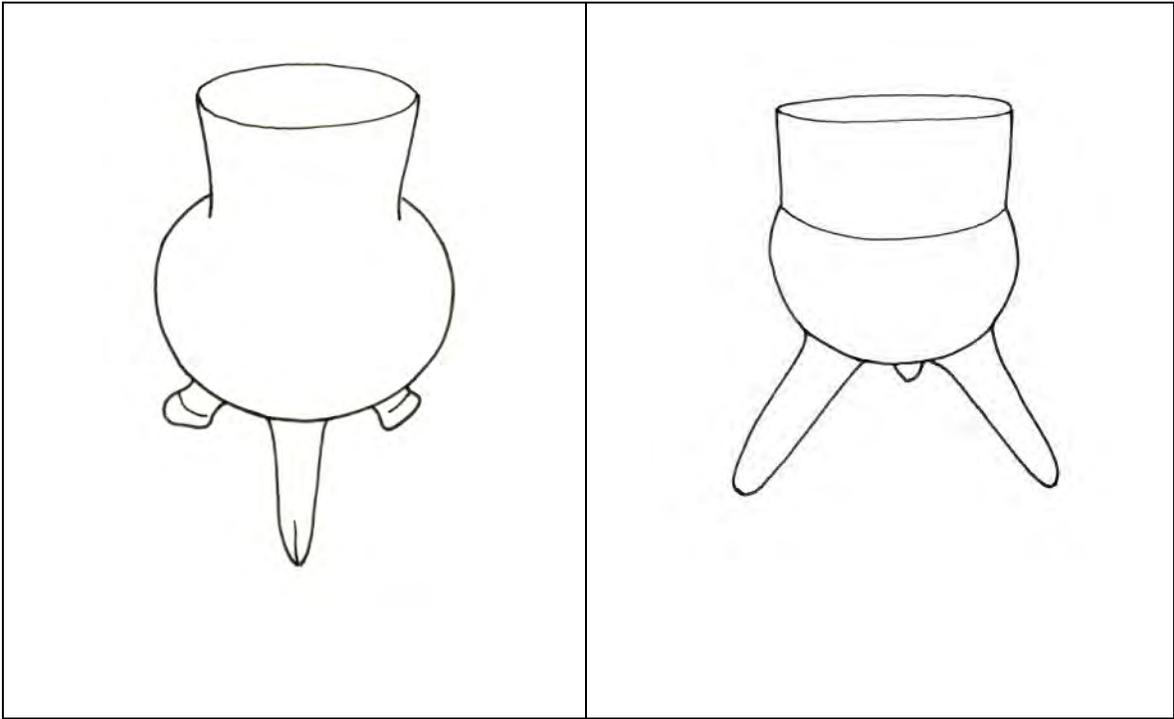


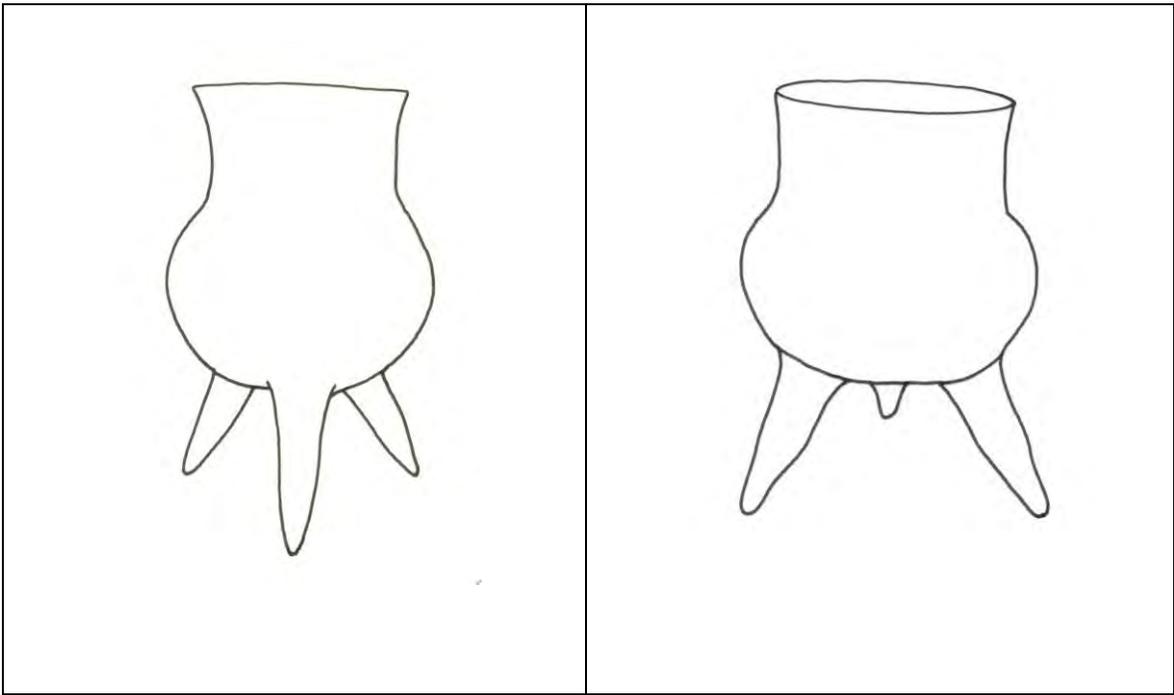


Ollas trípodes

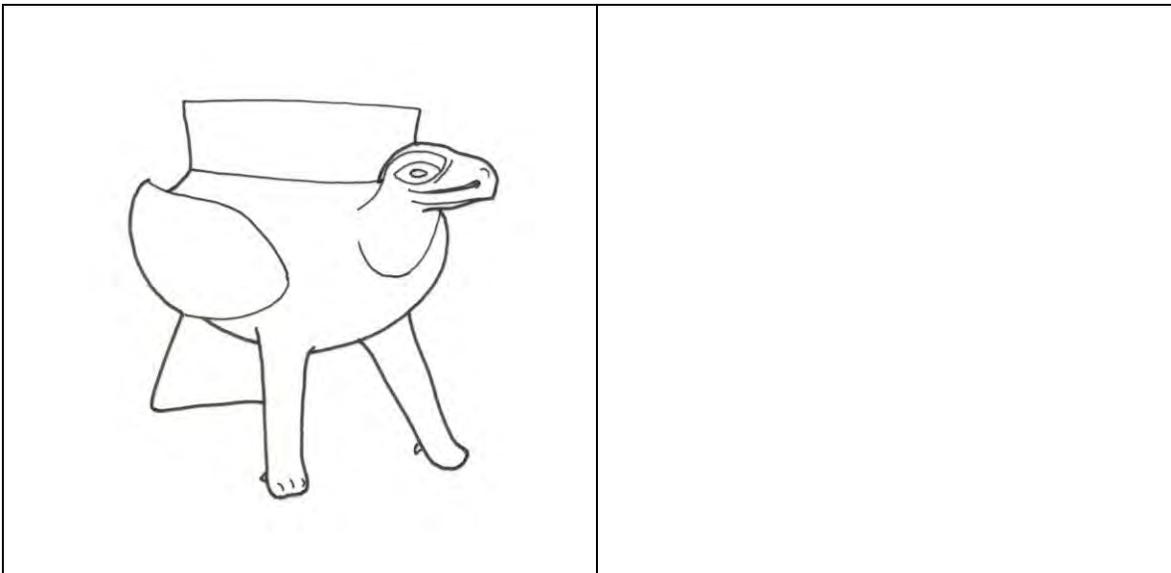
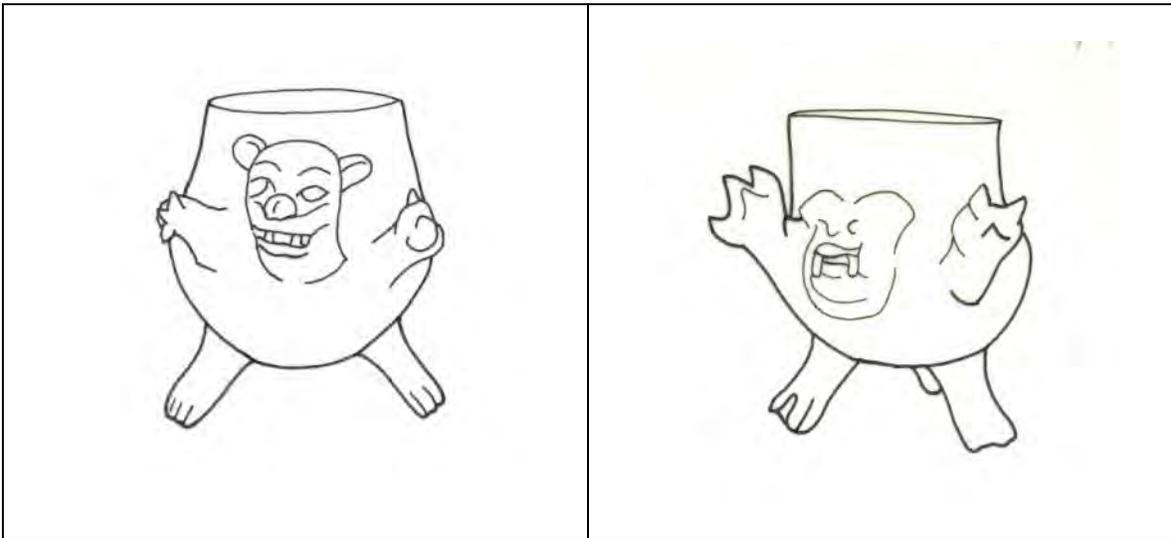




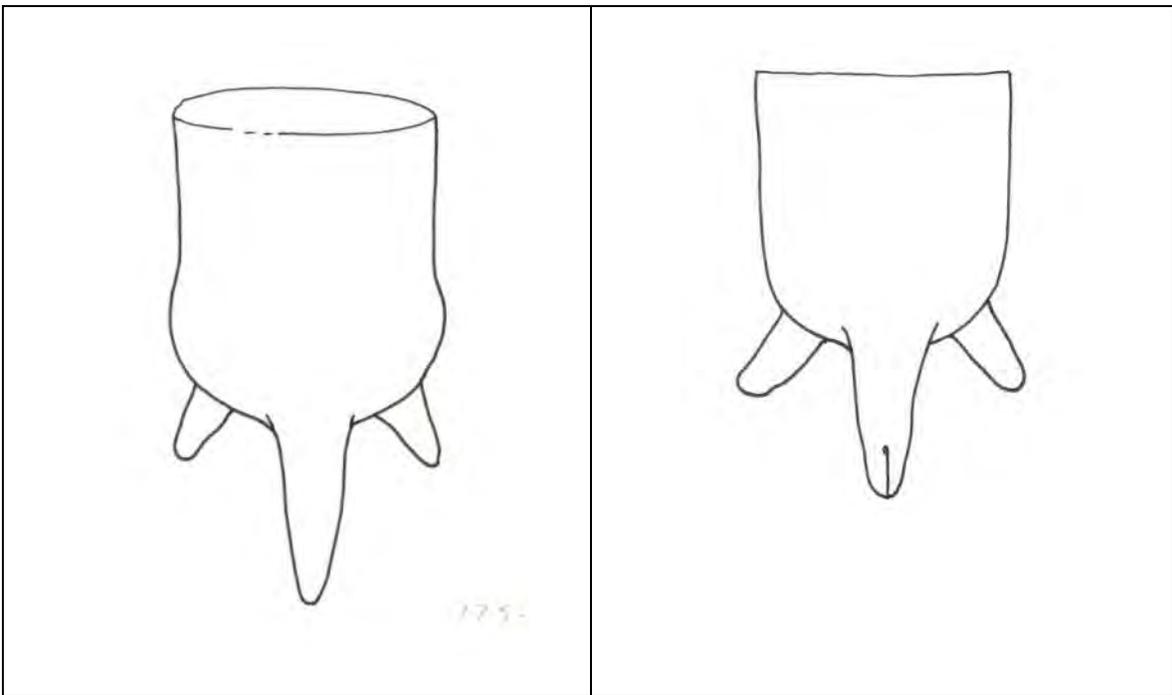
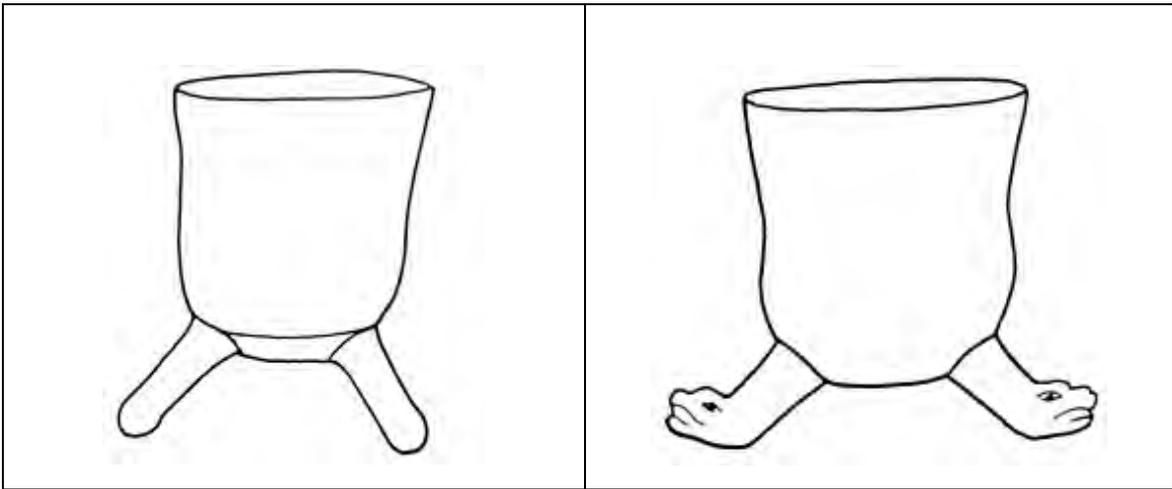




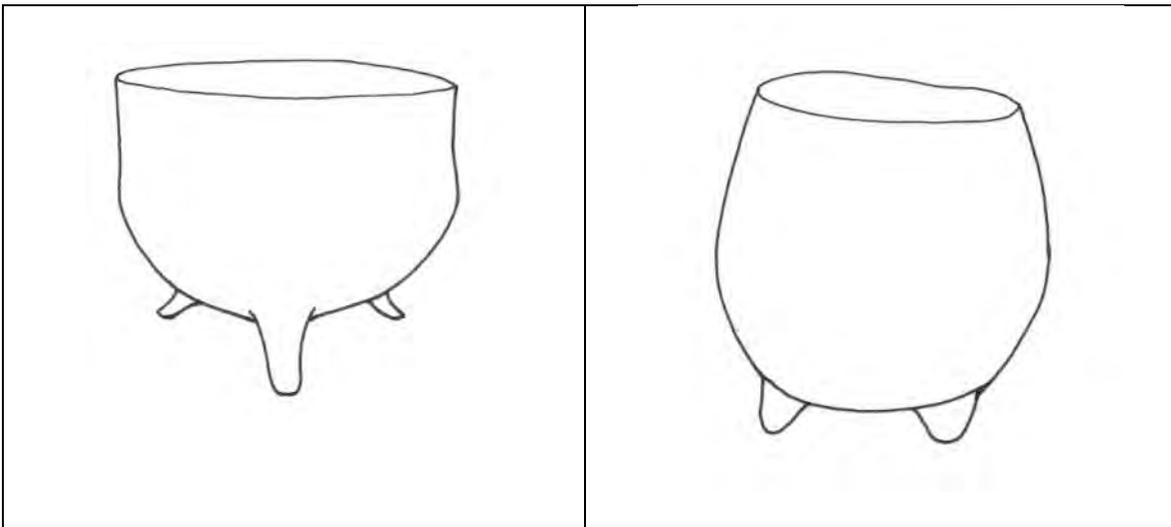
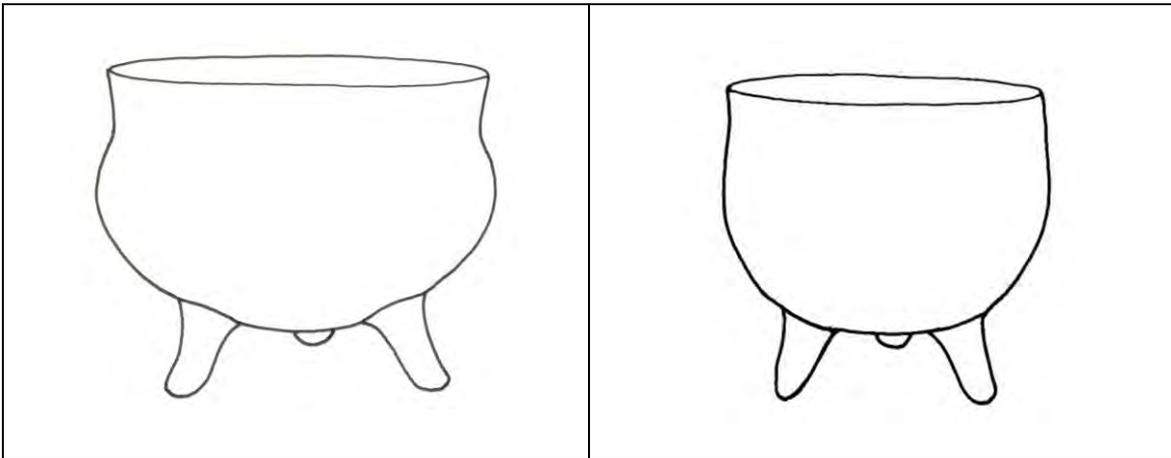
**Ollas trípodes con figuras adosadas**

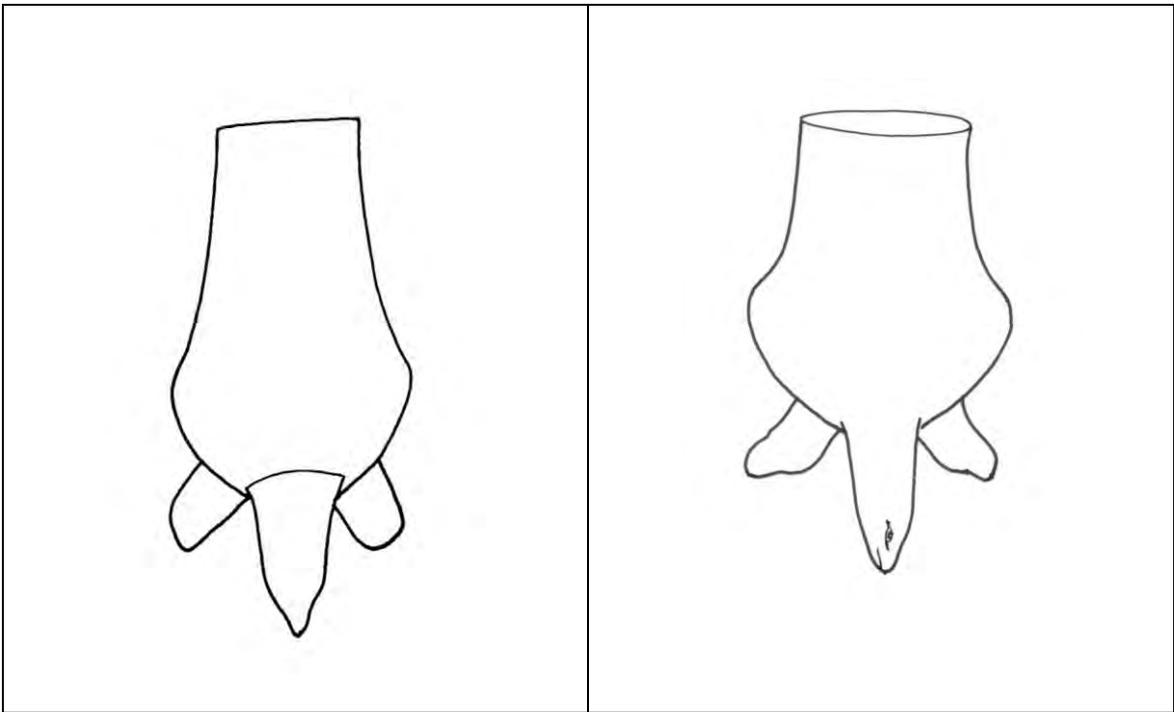
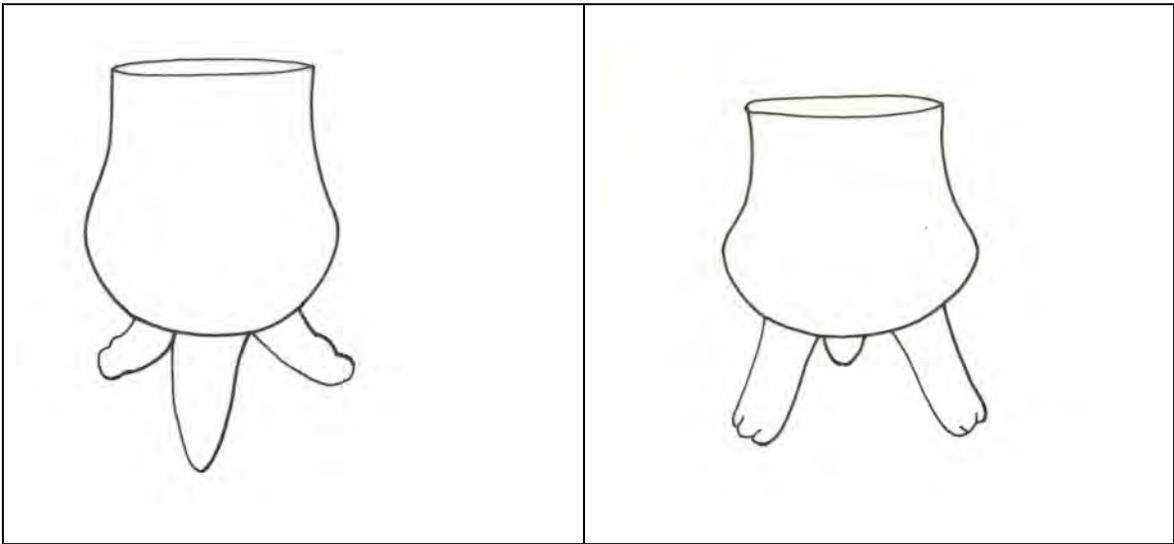


## Vasos trípodos

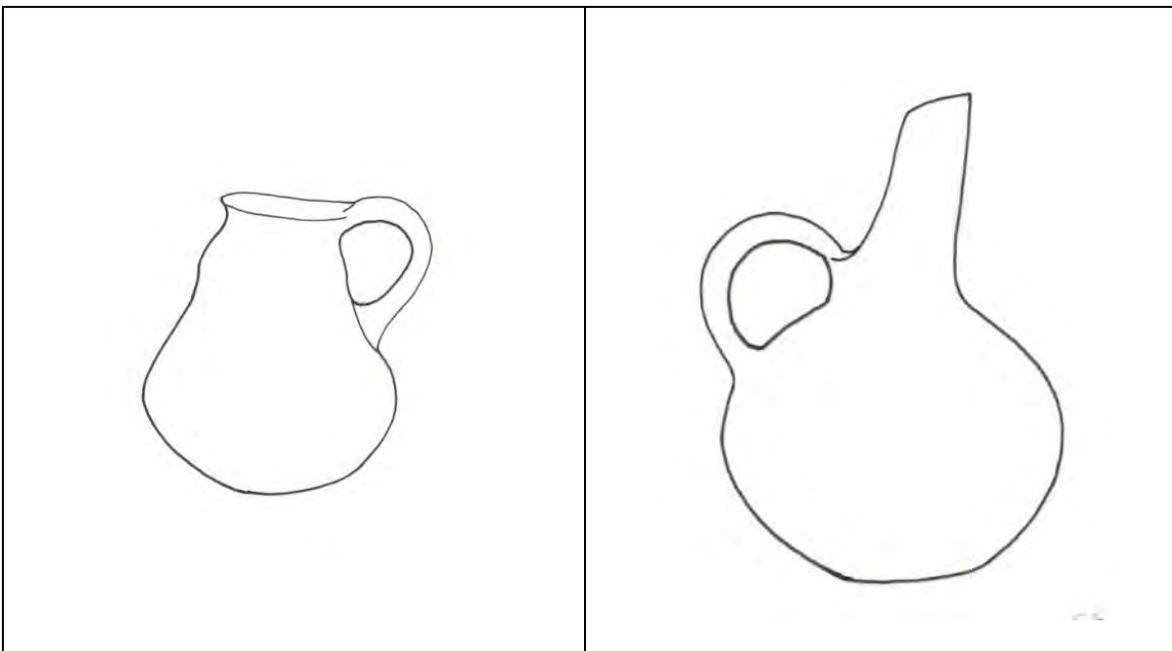
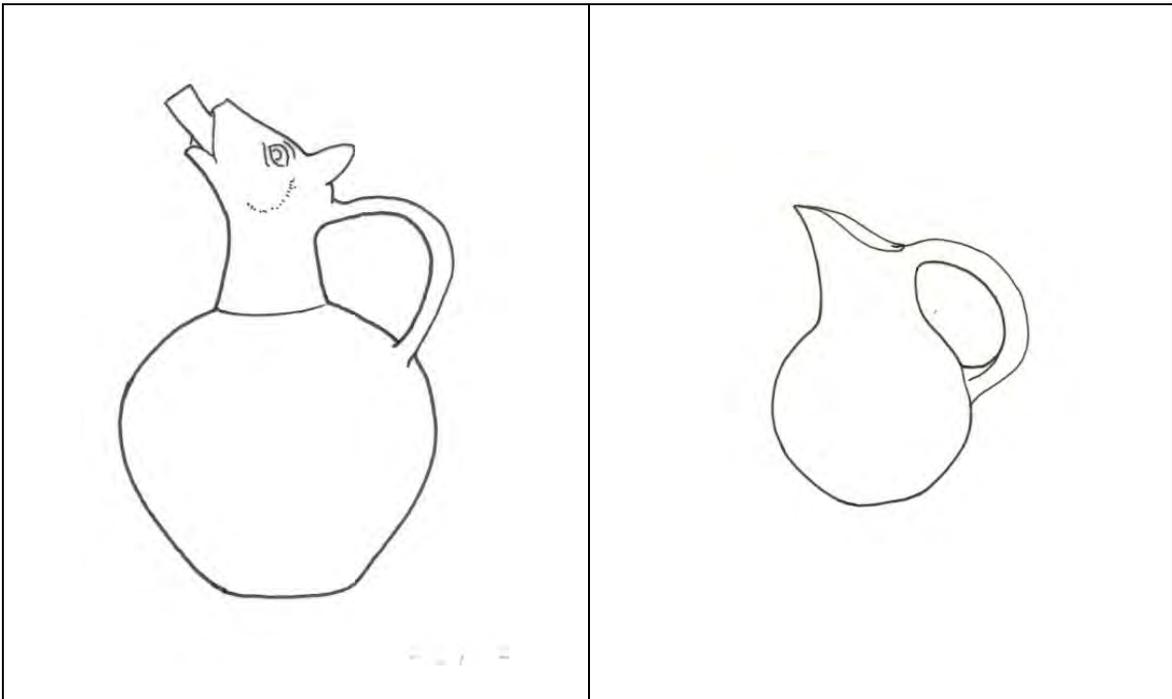


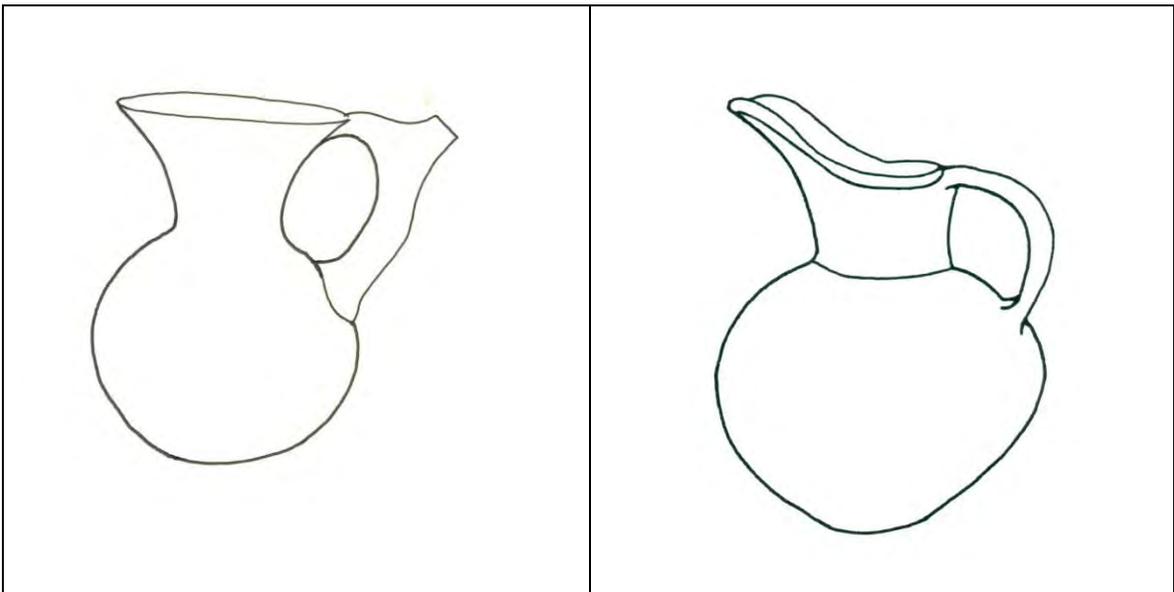
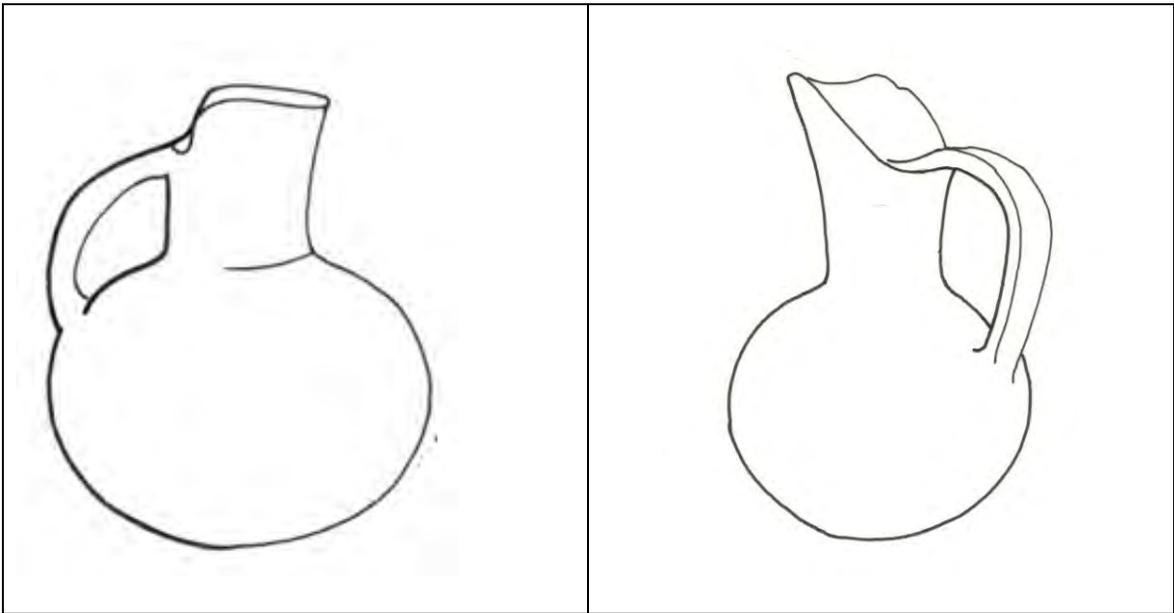
**Vasos trípodes chinantecos**

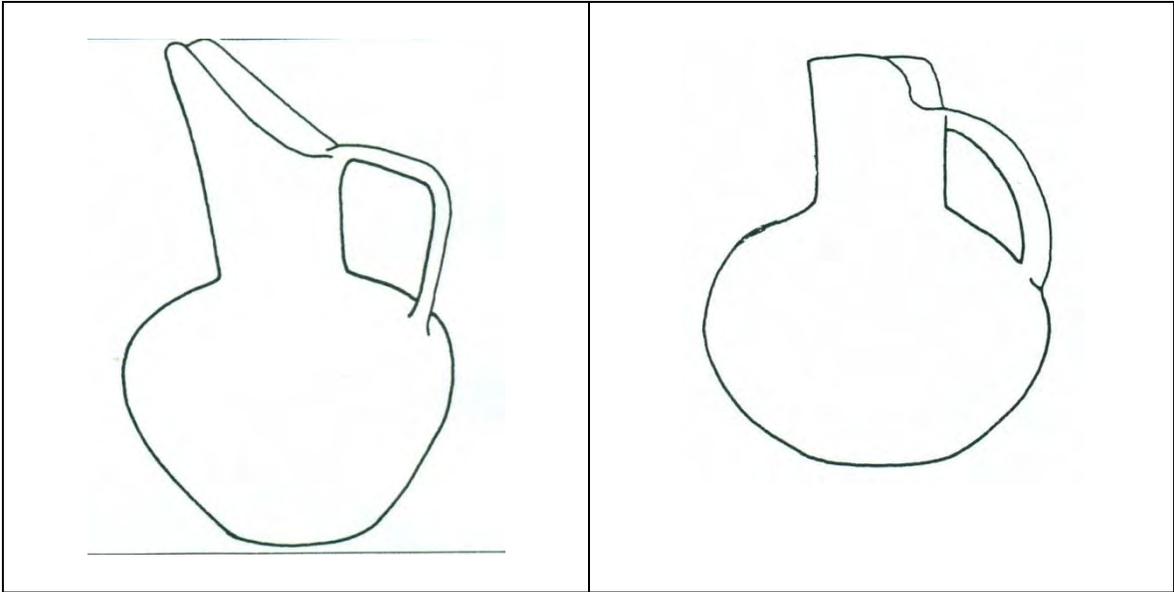




# Jarras

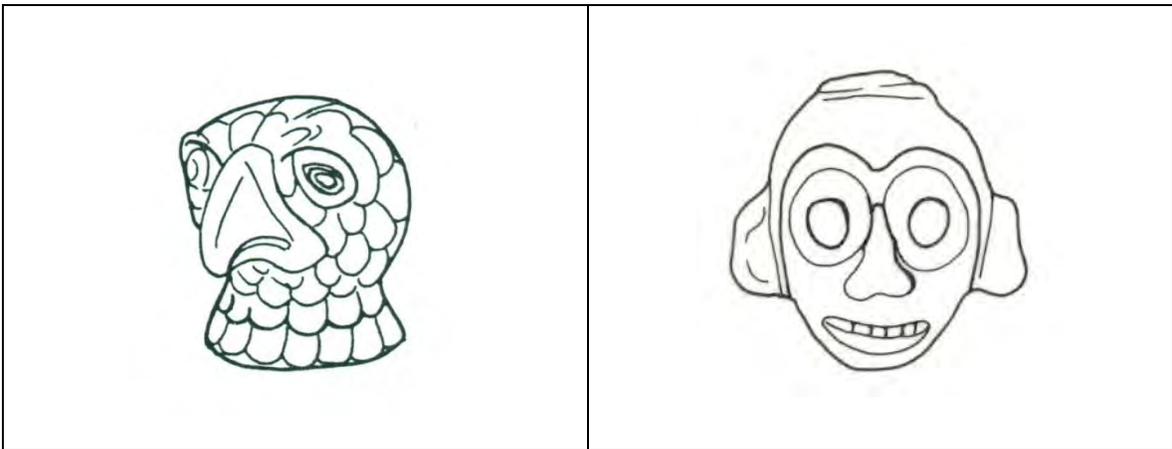
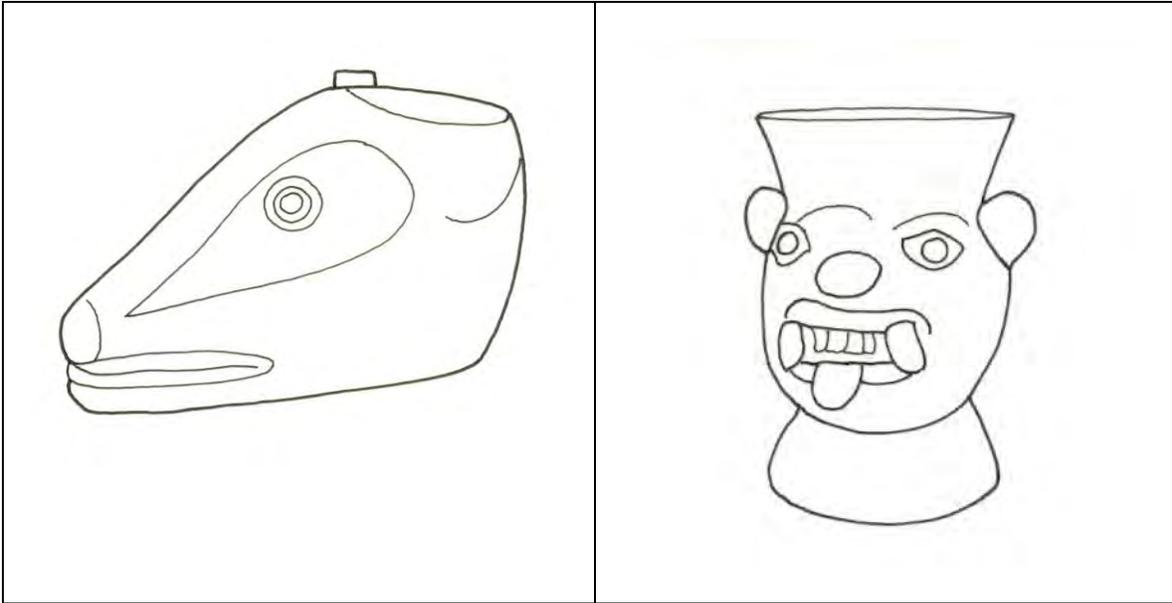




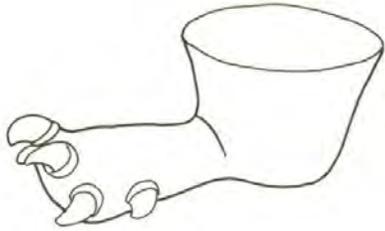


# Figuras

Figuras zoomorfas



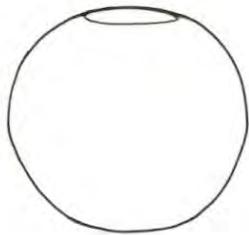
**Garra**



**Figuras completas**

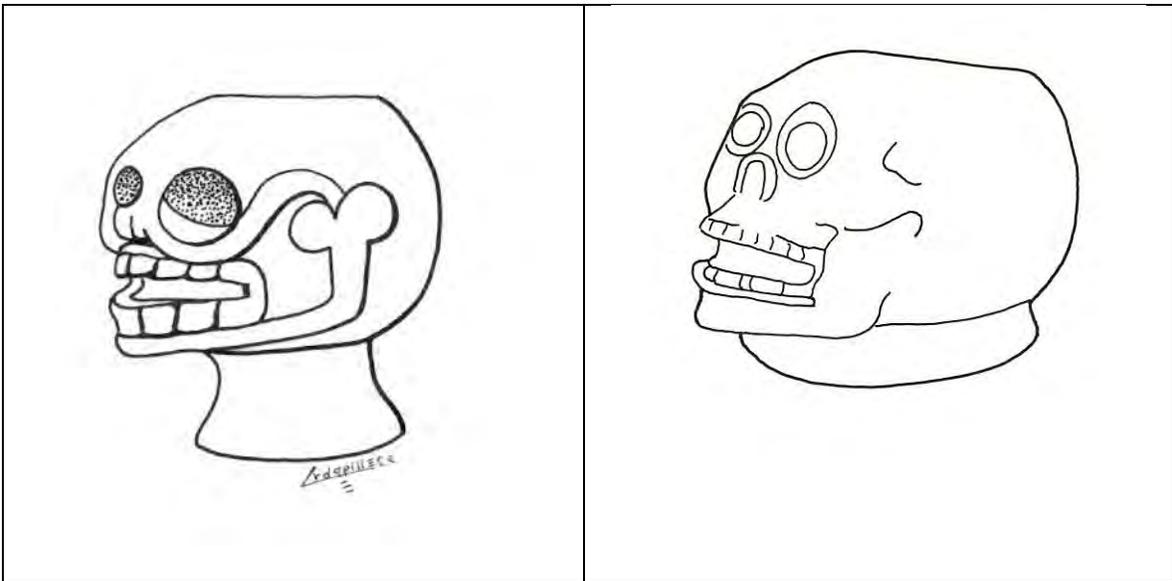
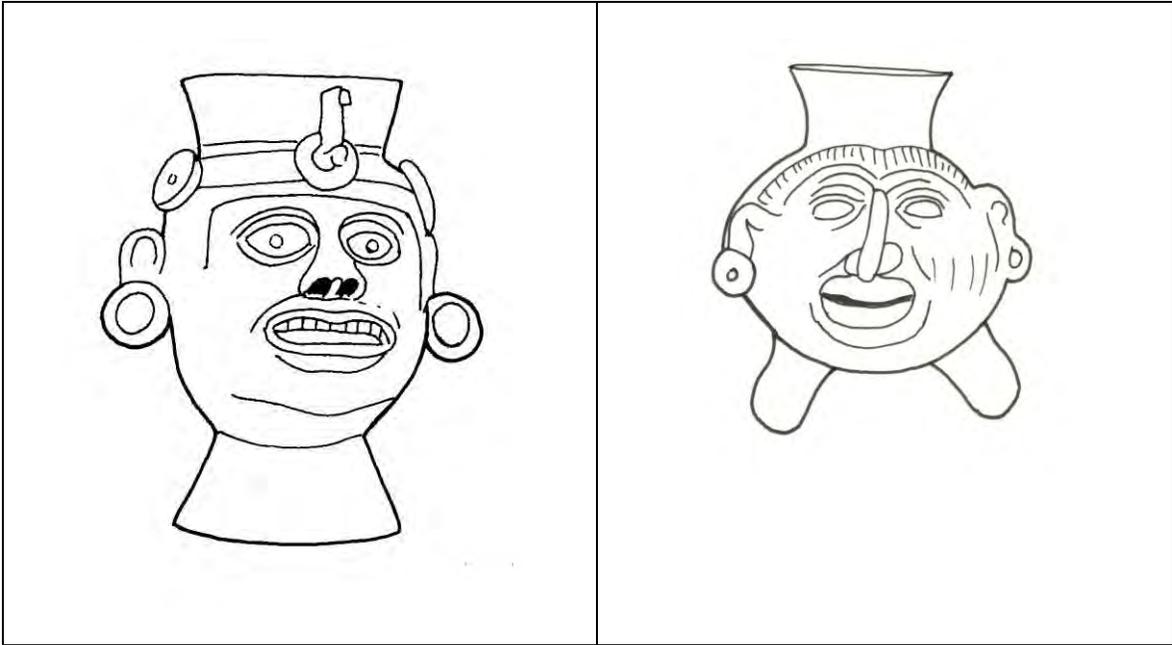


**Tecomates**

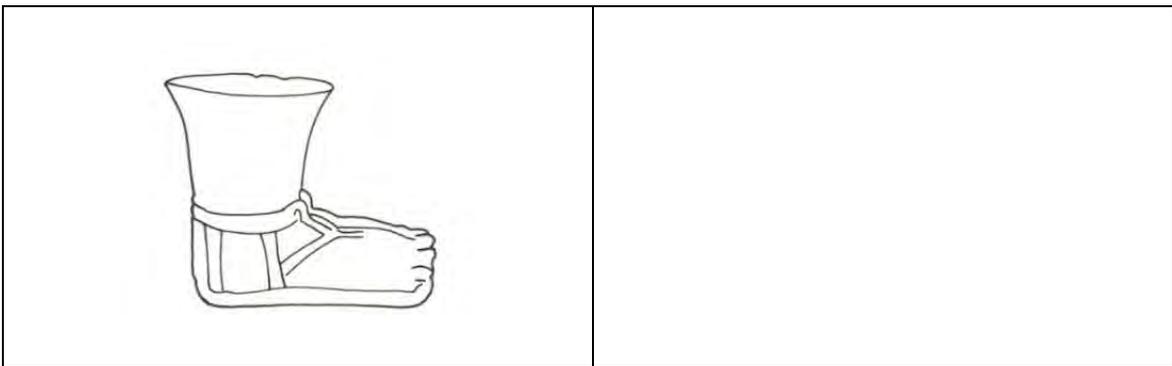
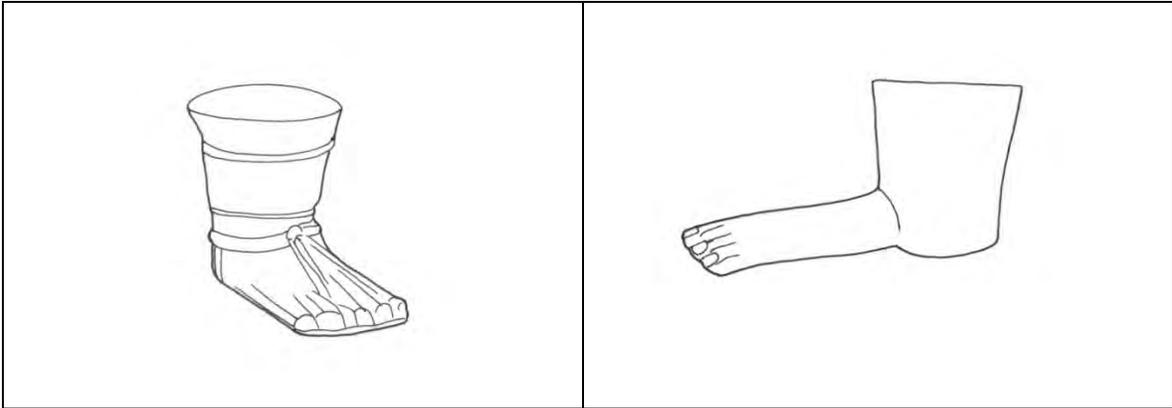


# Figuras

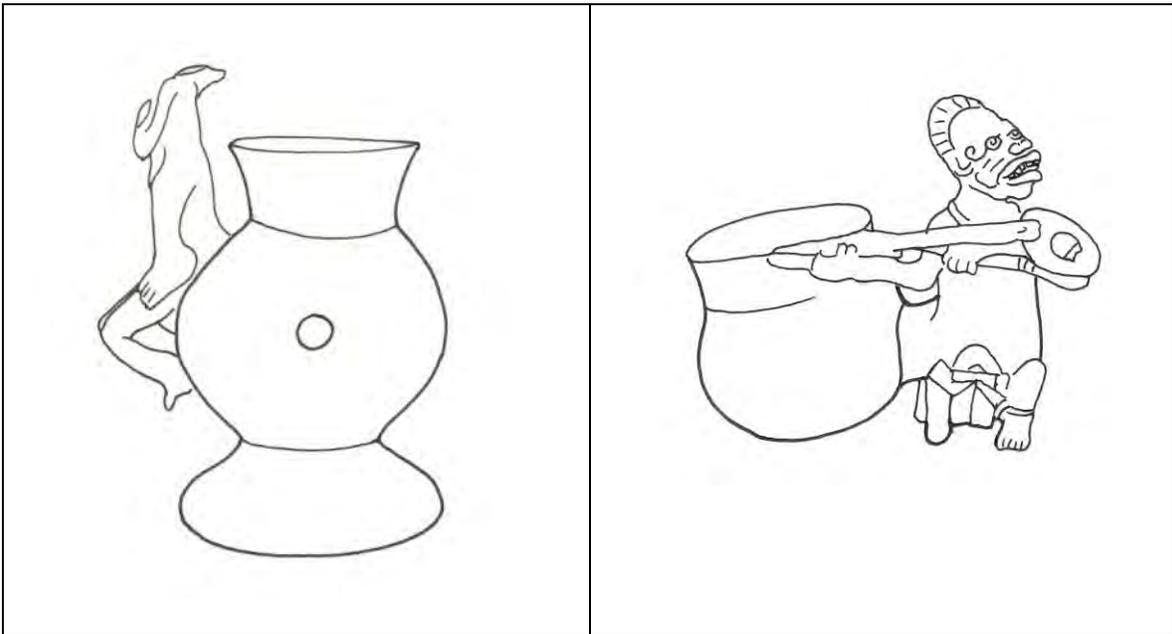
Figuras antropomorfas



Pies



Figuras completas



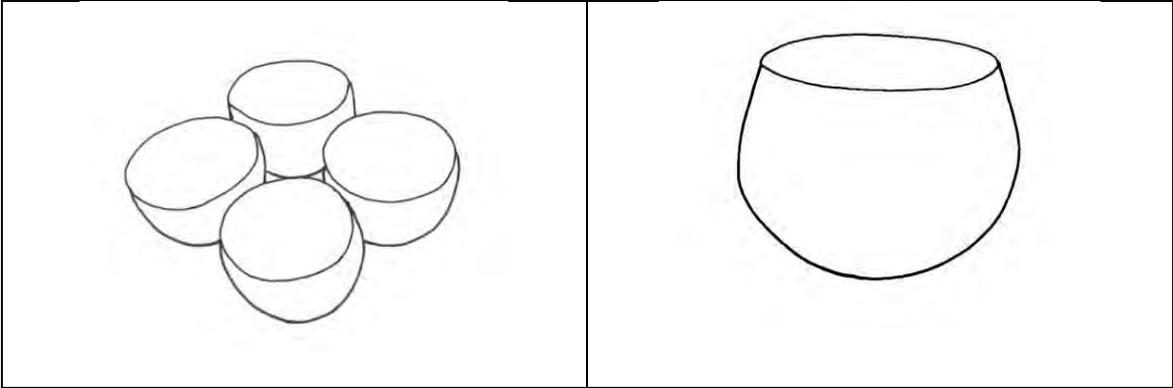
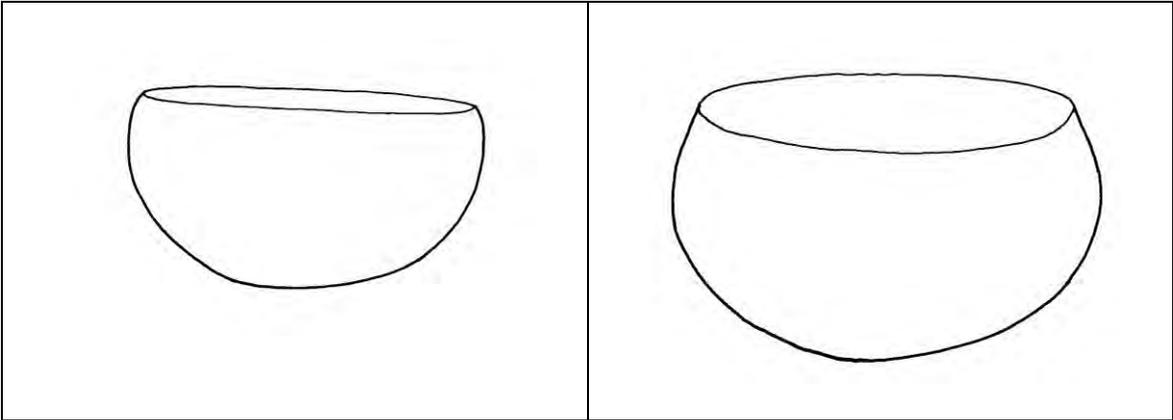
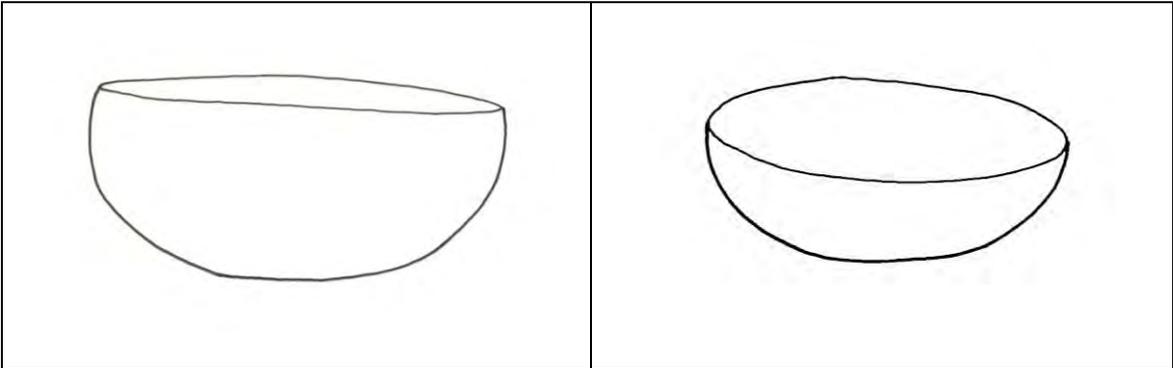
Xantiles

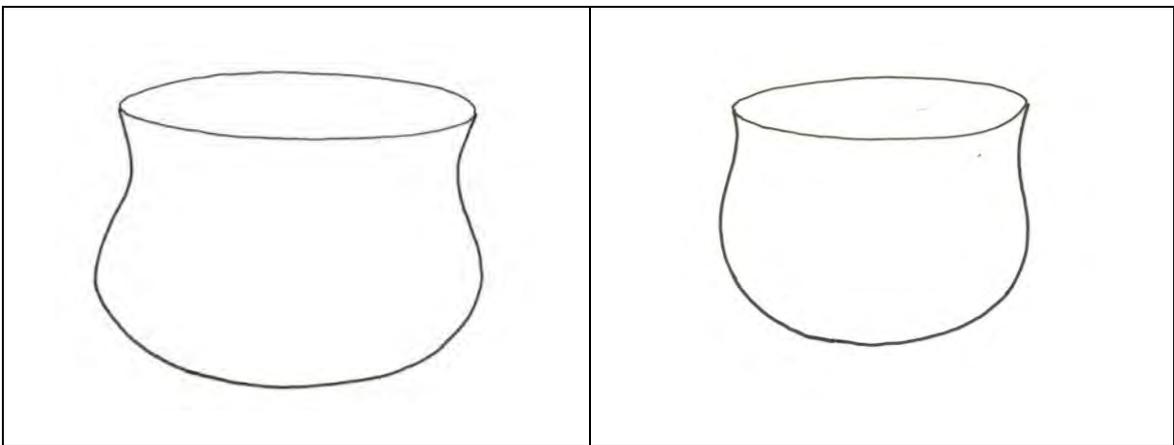
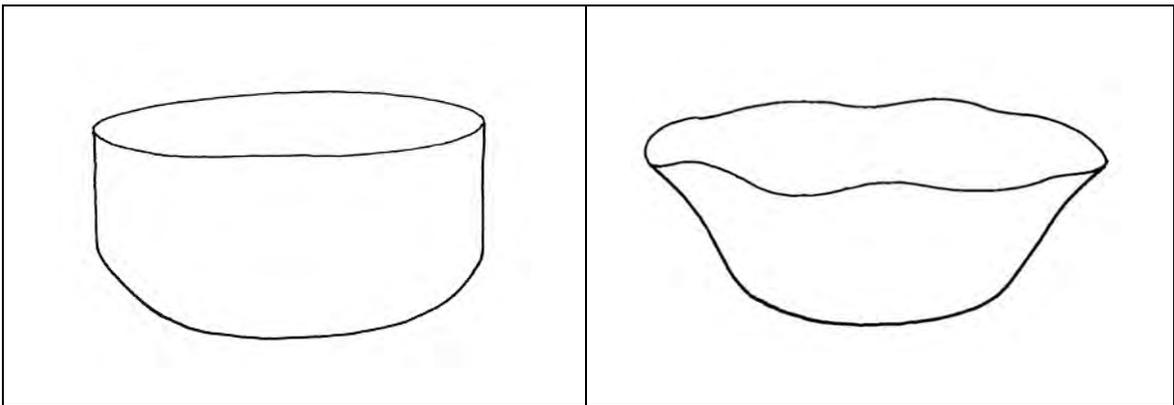
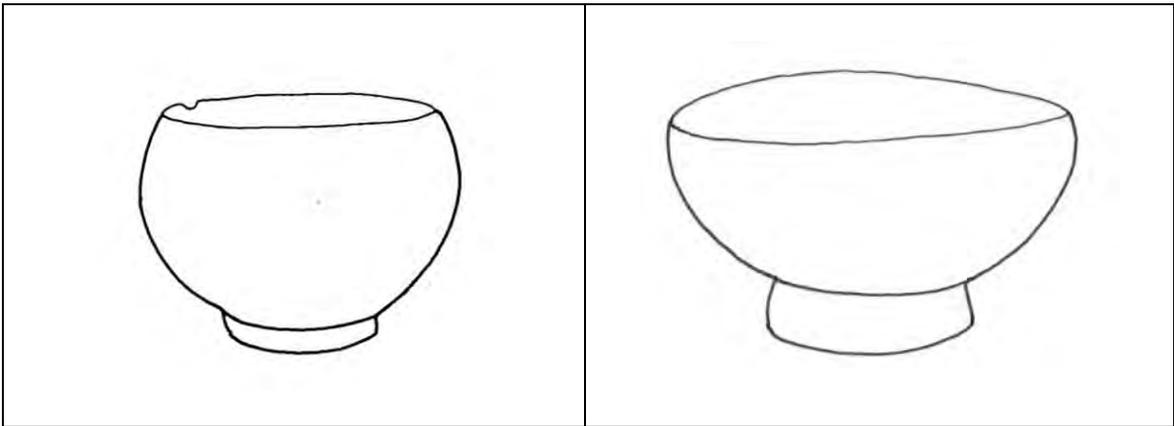


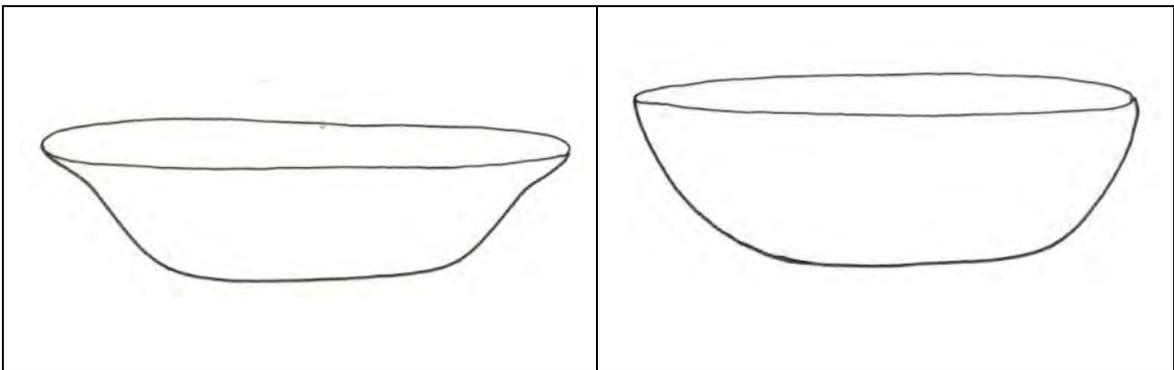
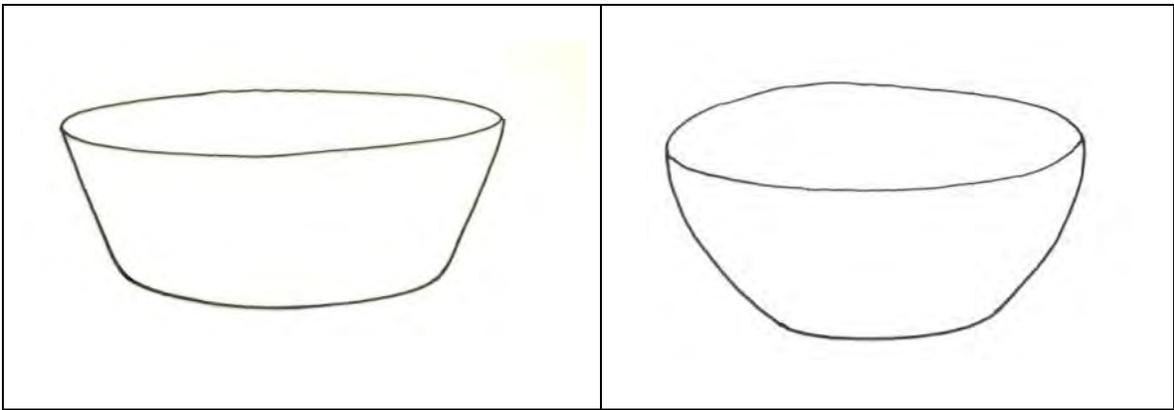
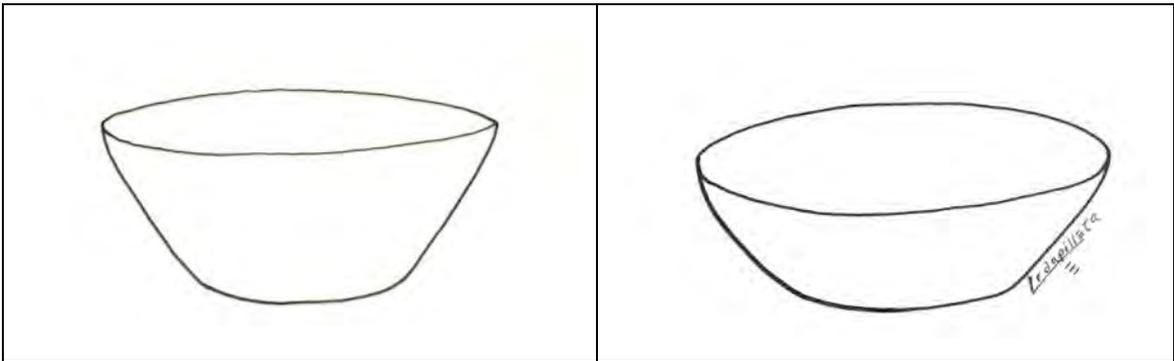
Cabeza de figura articulada



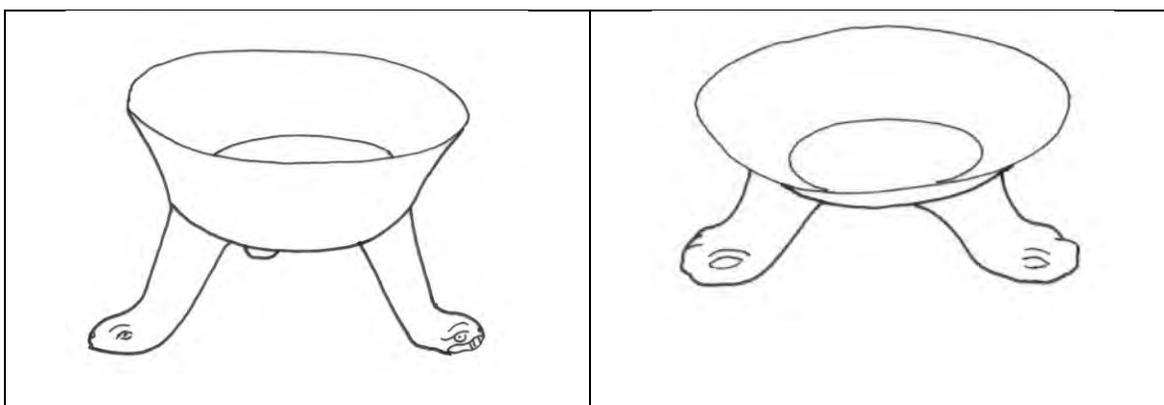
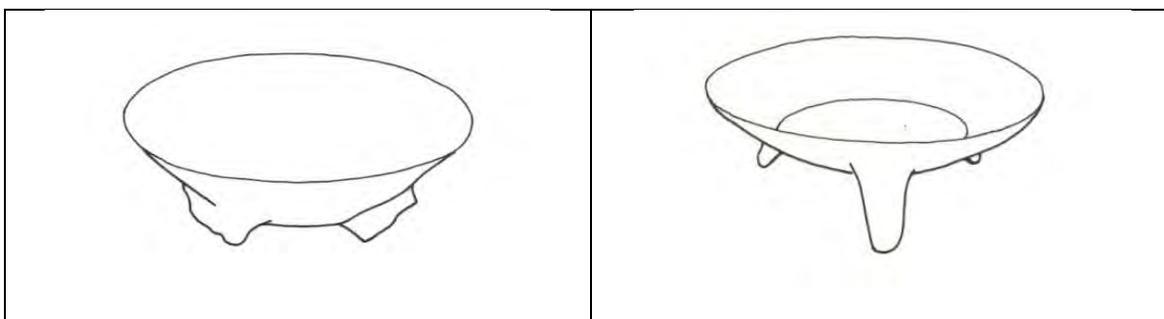
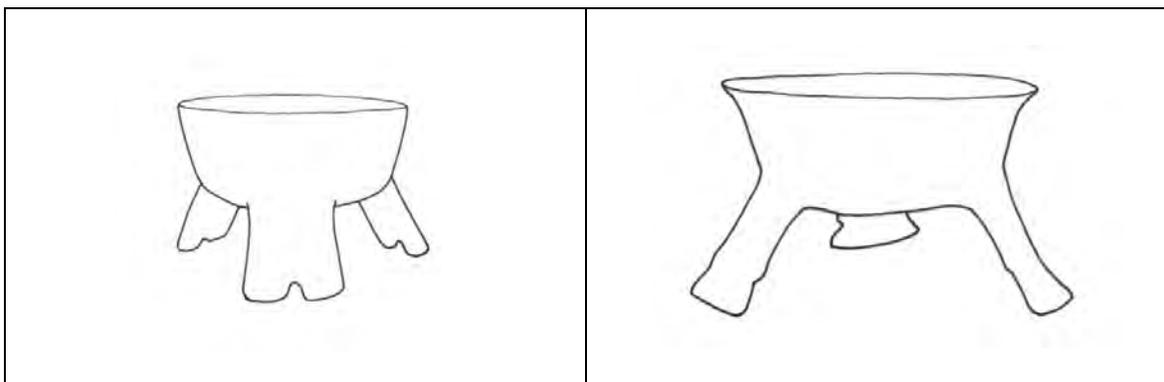
**Cajetes**

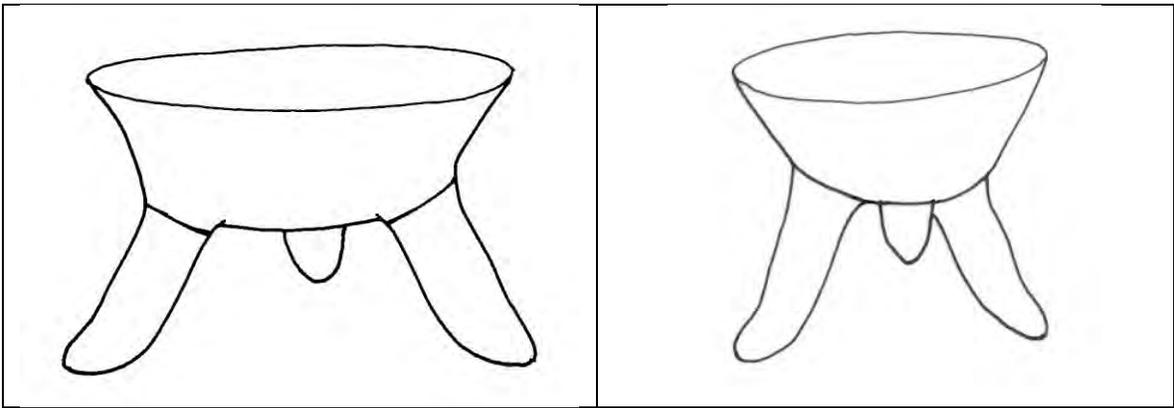
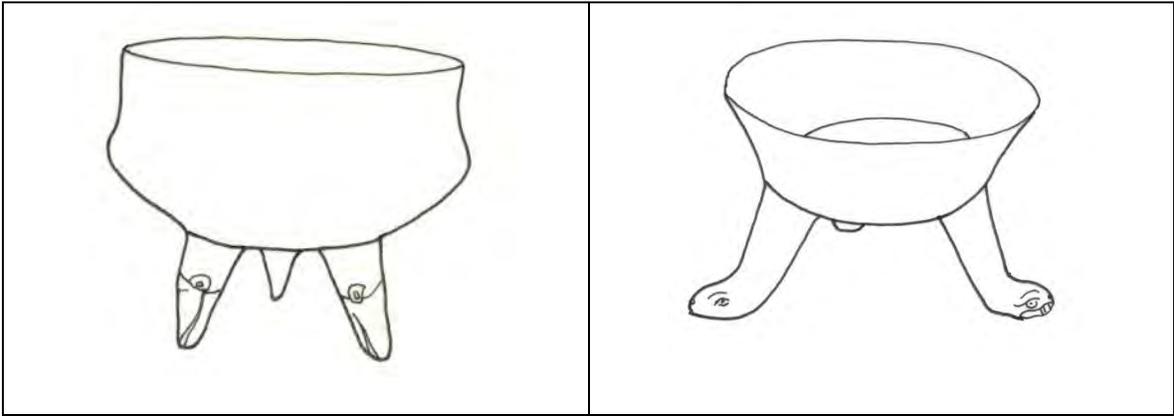
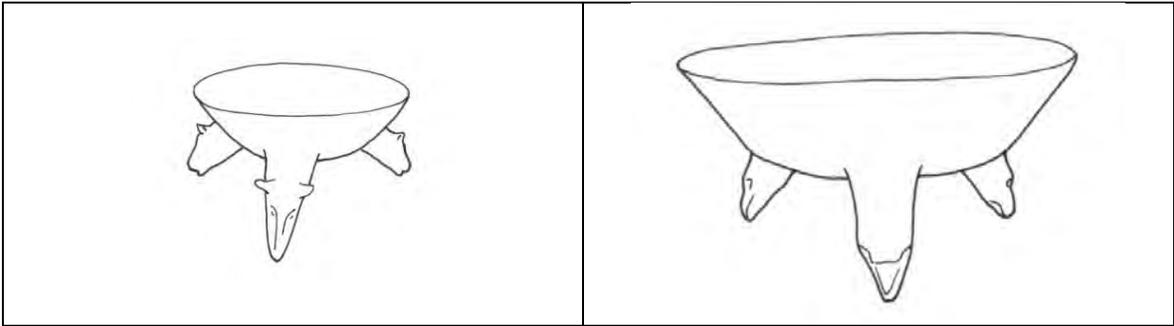


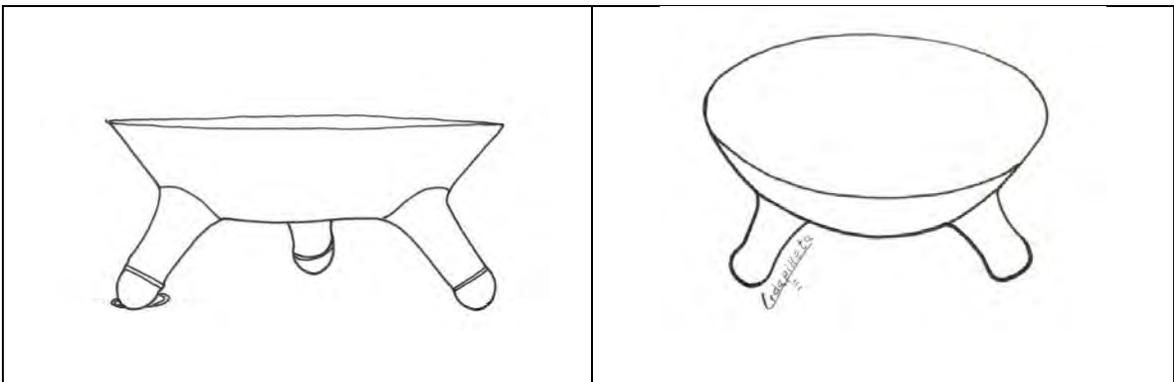
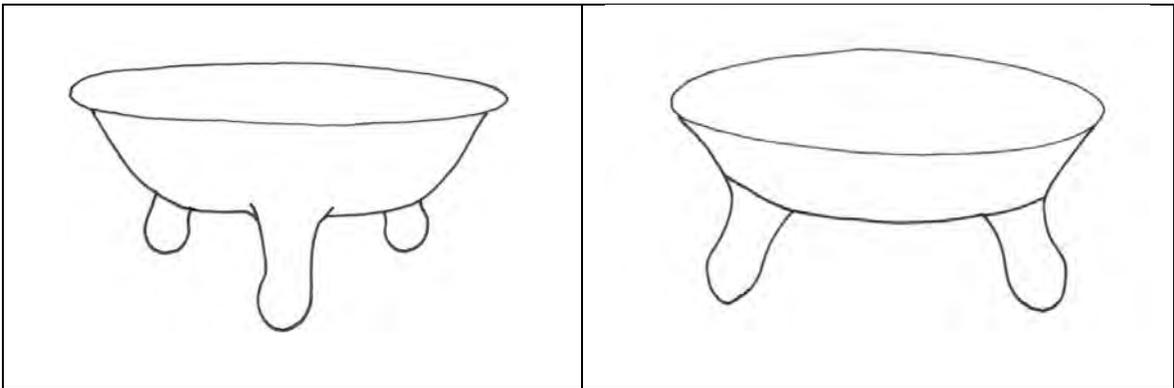
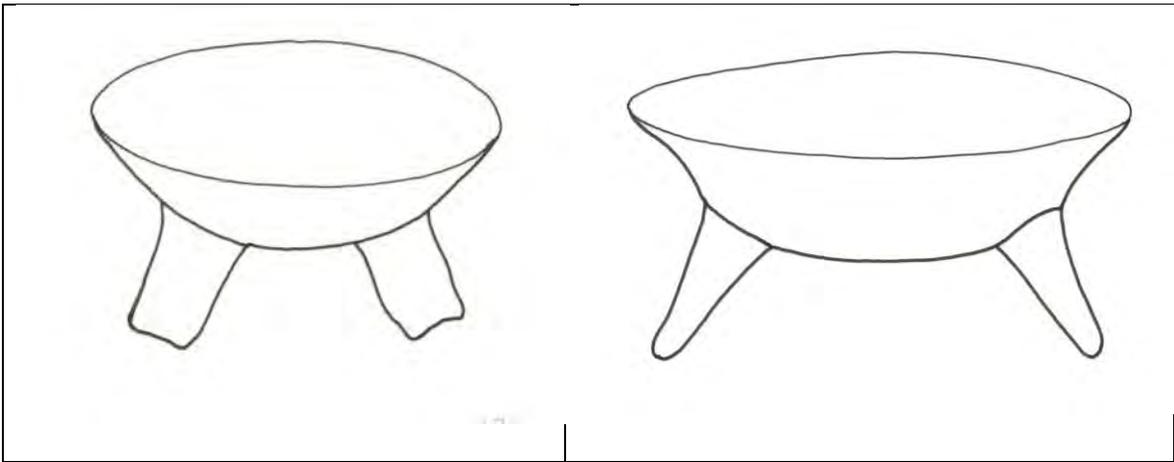


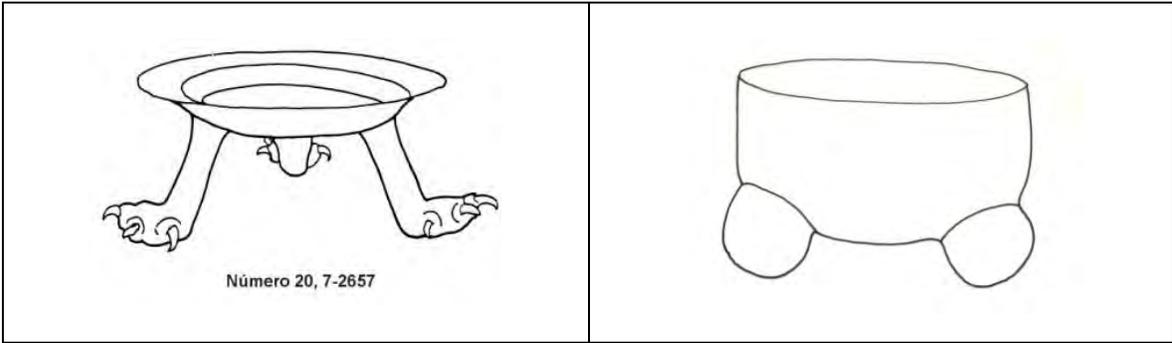


Cajetes trípodes

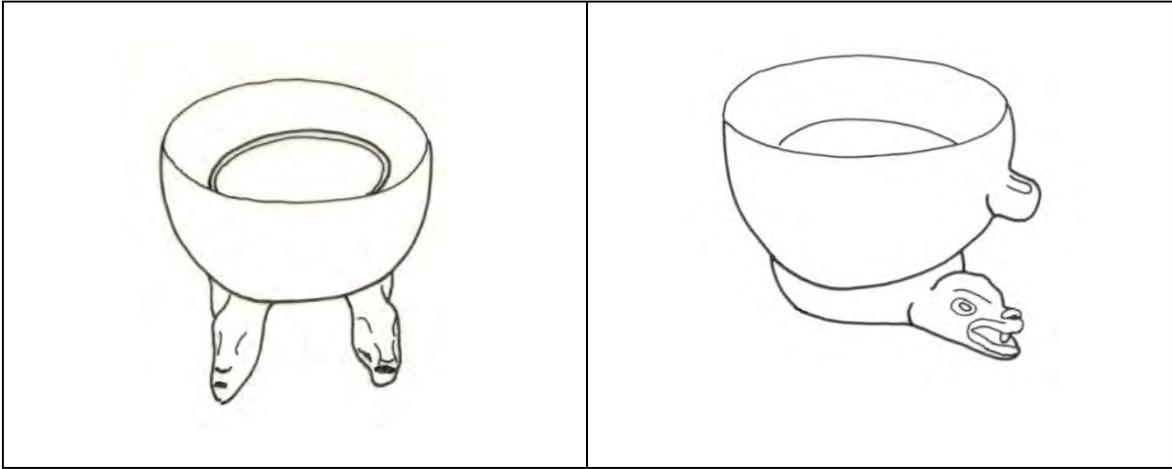




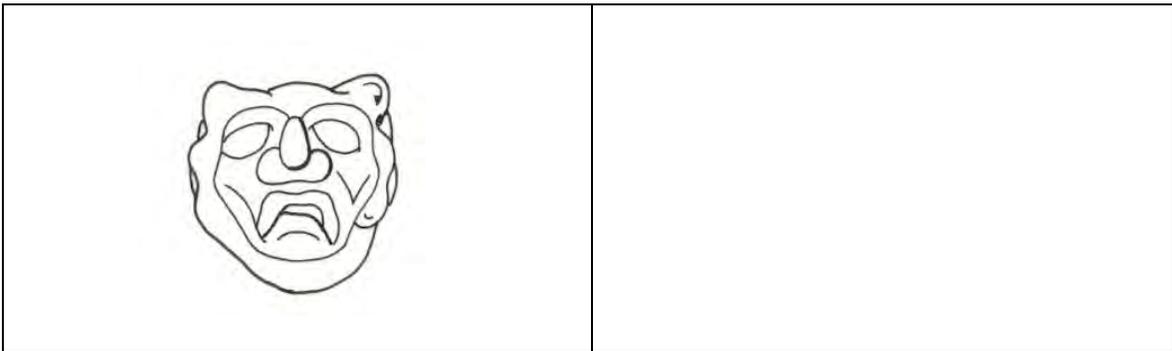
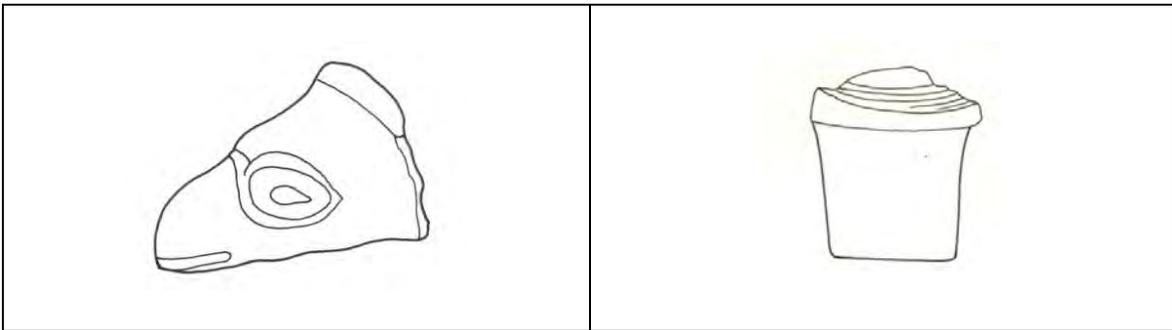
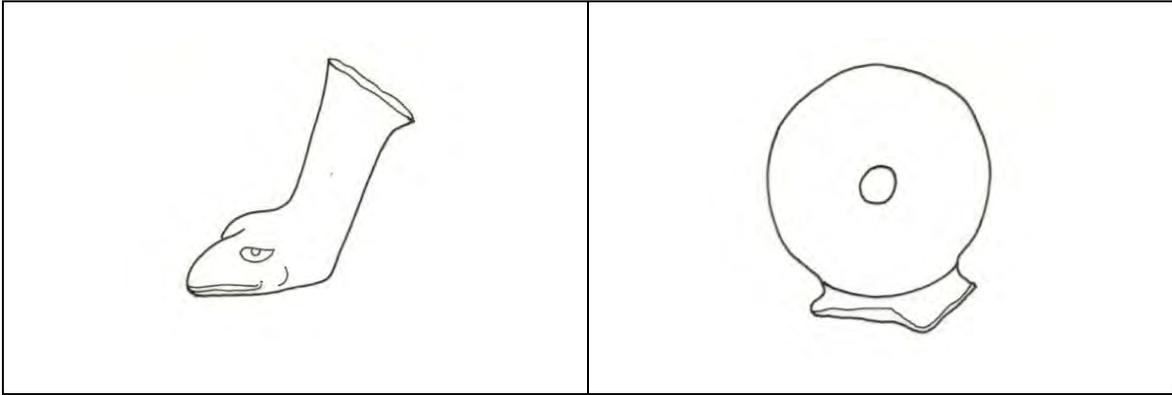




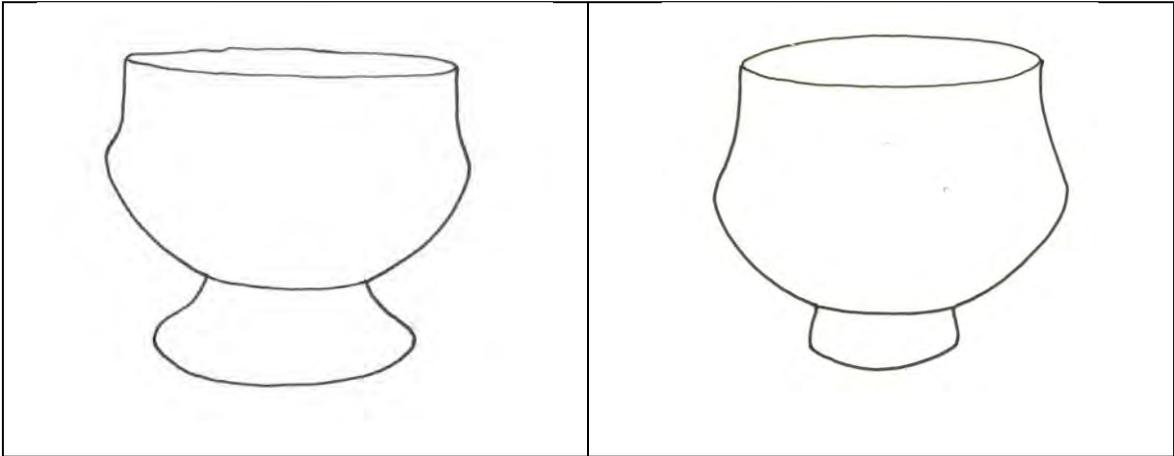
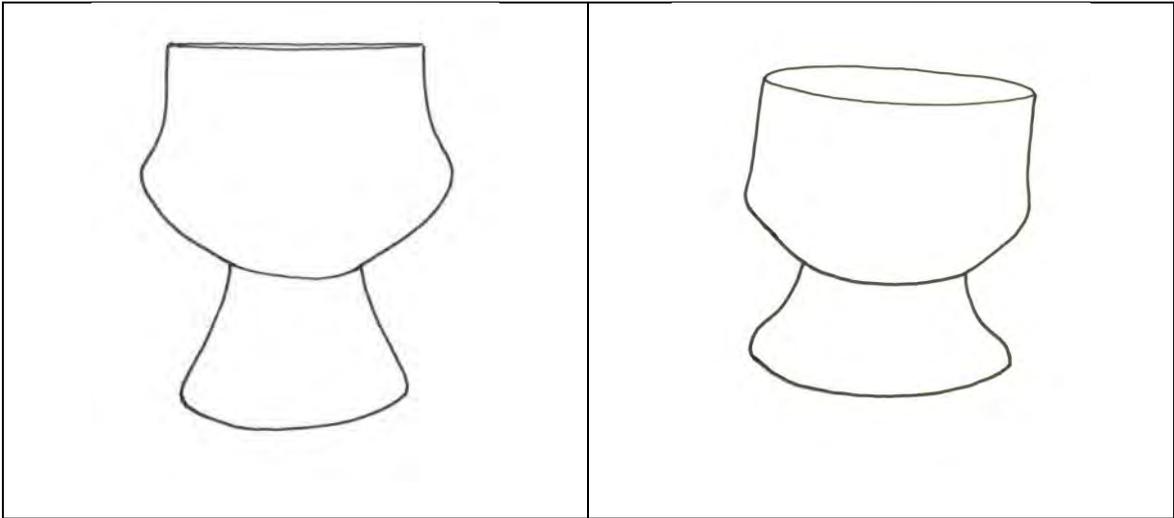
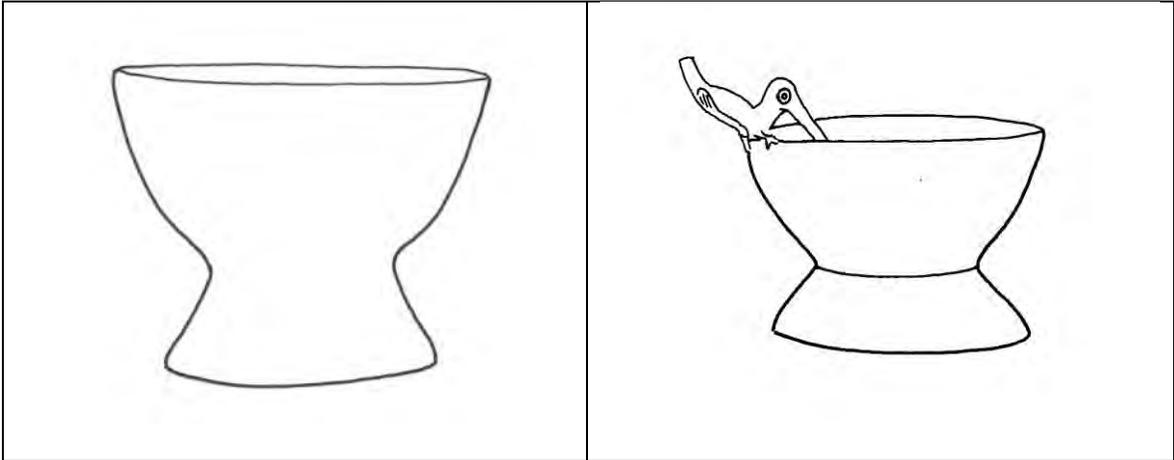
**Incensarios**

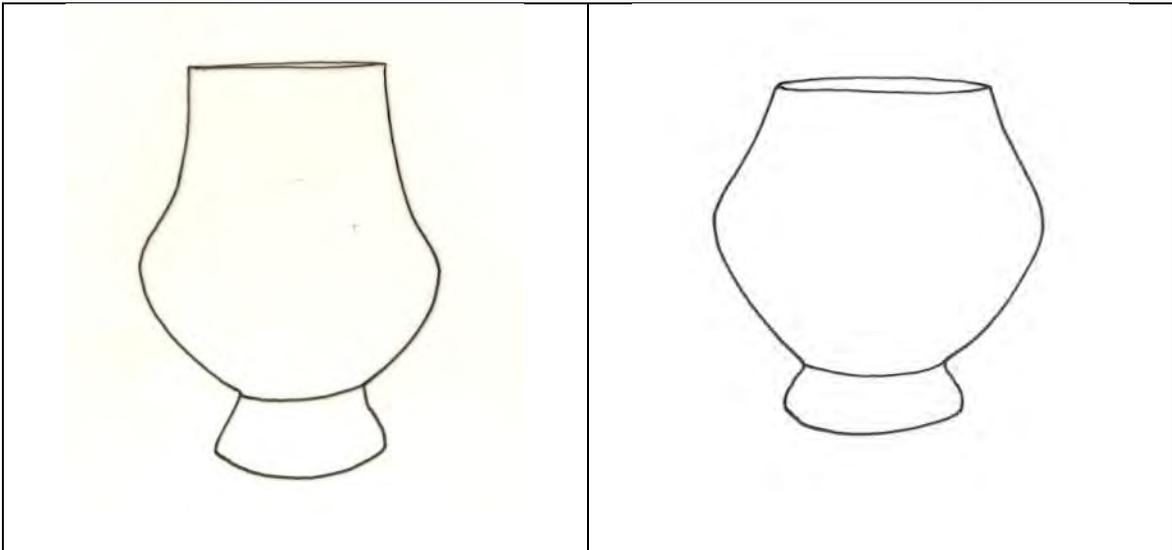
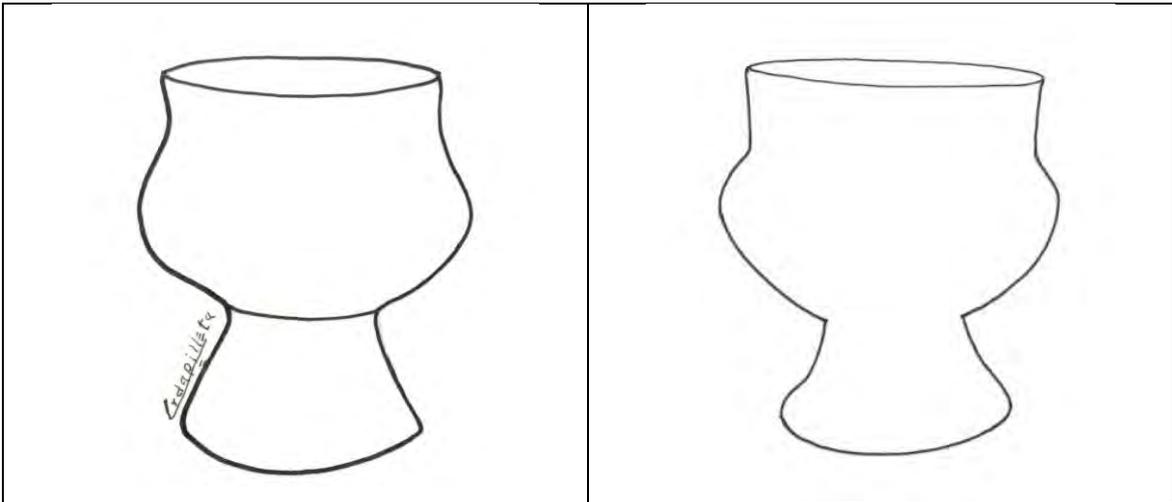


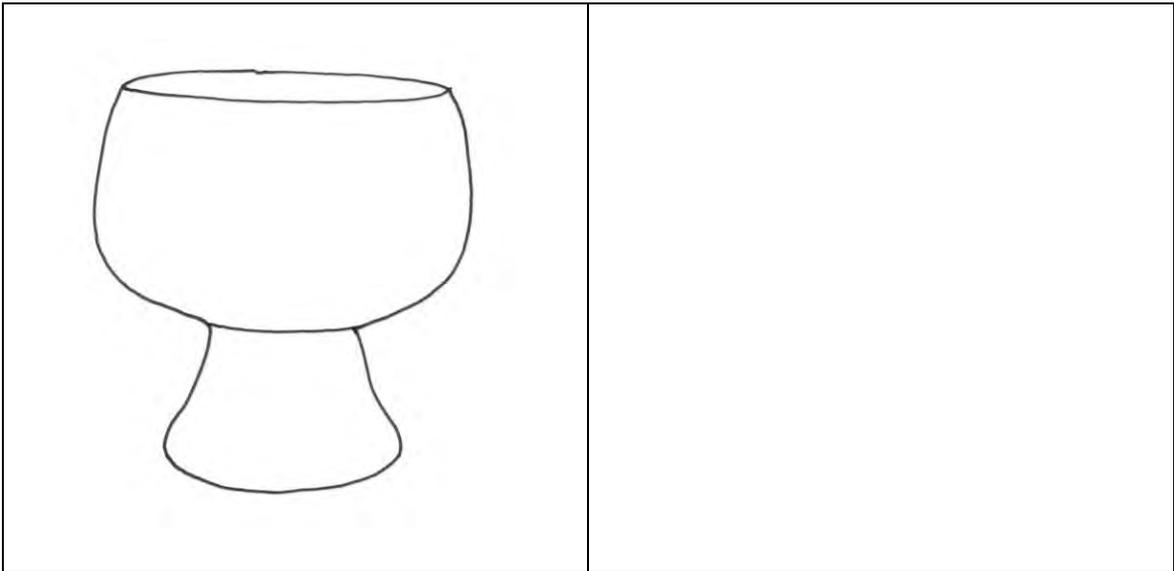
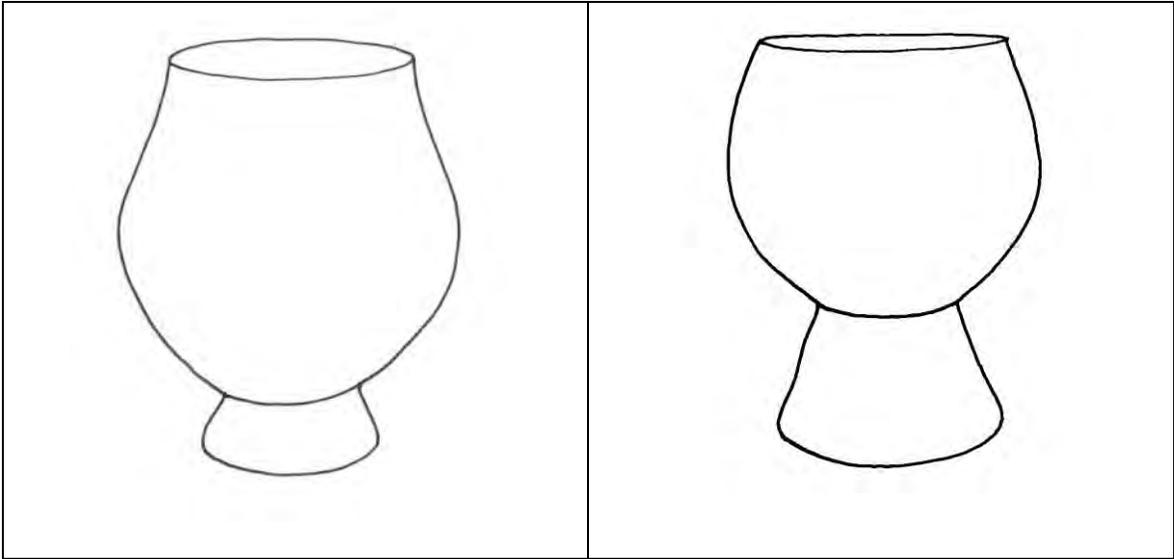
## Soportes

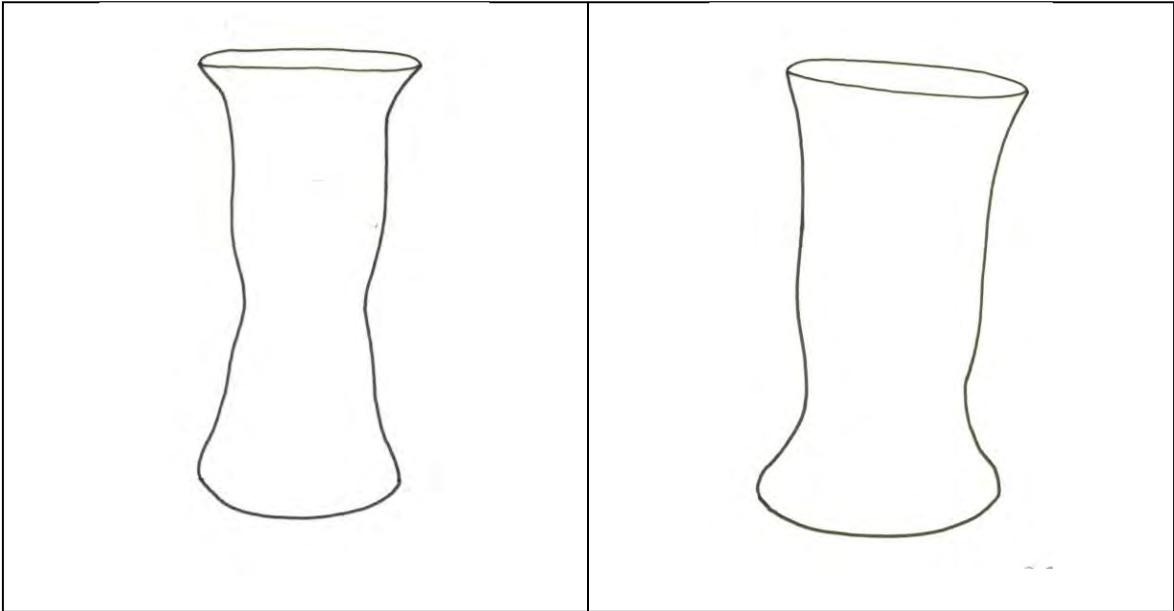
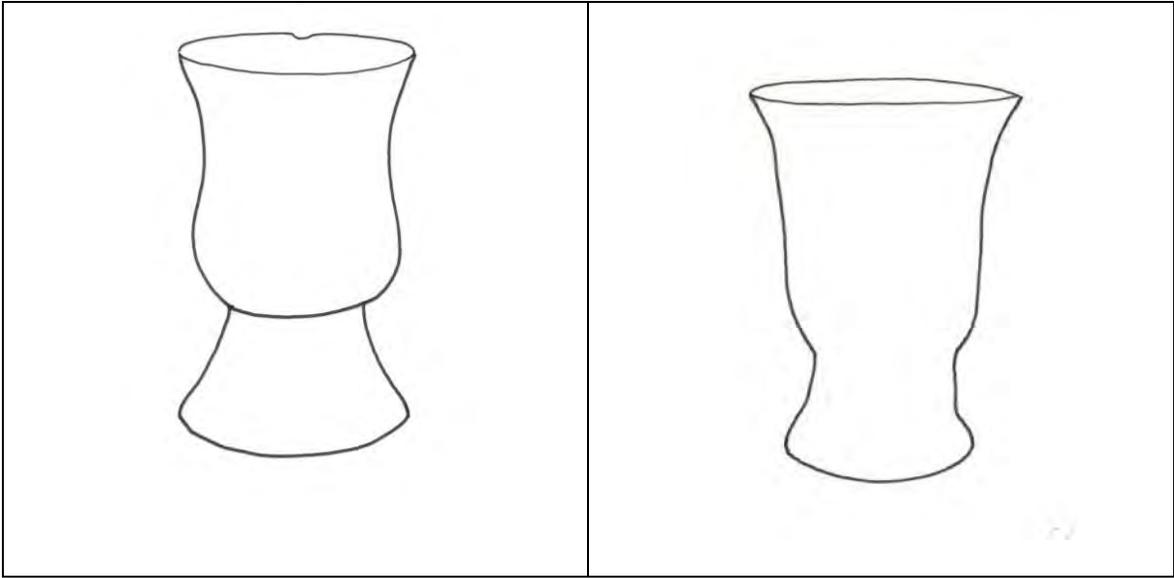


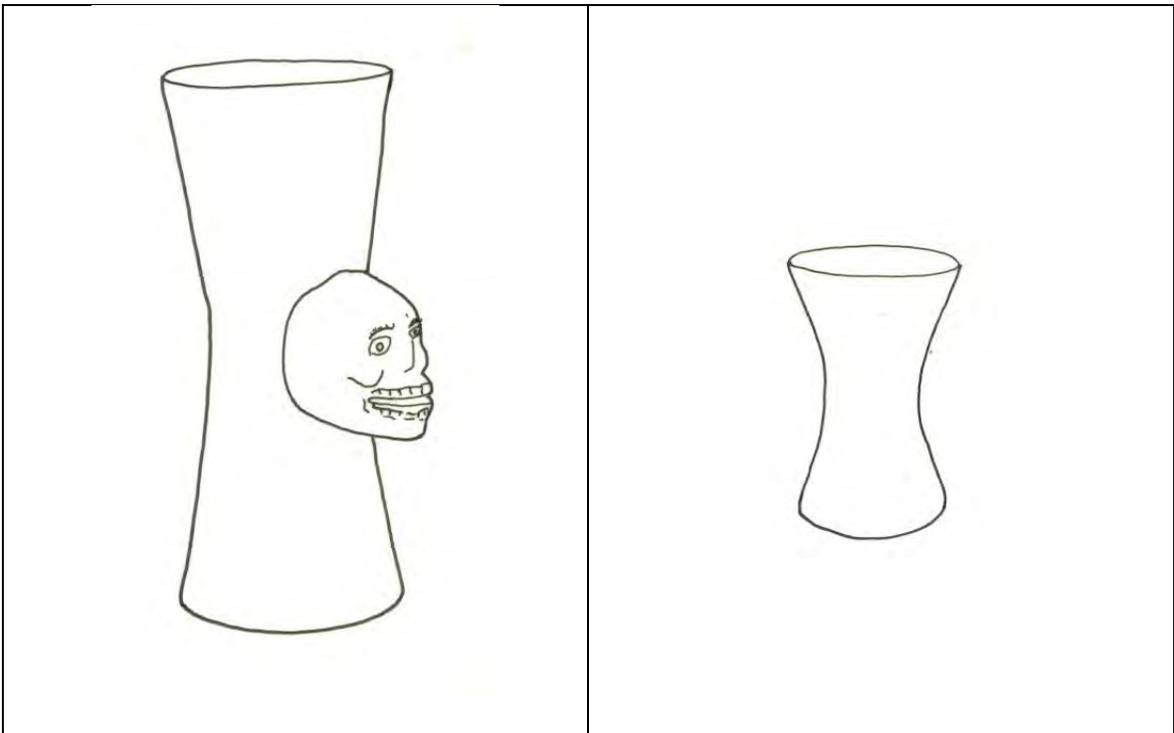
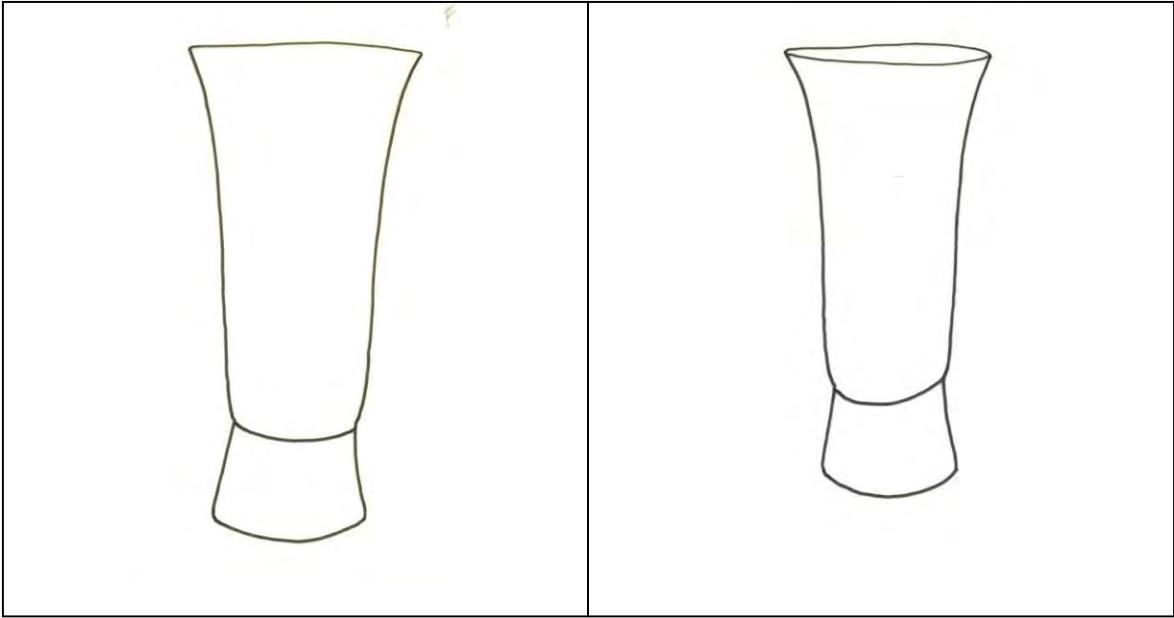
Copas









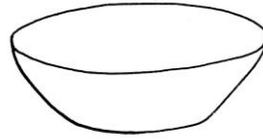


# ANEXO 3 – uso de las vasijas en los códices

## Cajetes



Antropofagia ritual, Magliabechiano en González, 1991: 11



Números 13, 14, 15 y 16, 7-2633, 7-2682, 7-2631 y 7-2632



Quetzal en ofrenda, Selden en Gutiérrez, 1988: 110-111



Cajete con quetzal de ofrenda, Alfonso Caso: 38



Vasija con ofrenda de ave, Borbónico: 10



Cajete con pulque, Vindobonensis: 14



Ofrenda de pulque, Alfonso Caso: 38



Cajete con pulque, Nuttall: 30



Cajete con pulque, Nuttall: 82



Cajete con pulque, Laud: 9



Cajete con pulque, Nuttall: 35



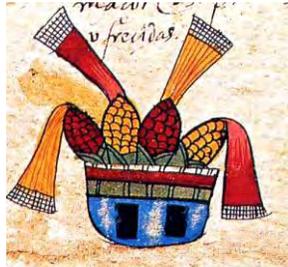
Personaje bebiendo pulque, Vindobonensis: 25



Cajete con sangre,  
Vindobonensis: 27



Cajete con sangre,  
Vindobonensis: 14



Ofrenda de maíz,  
Borbónico: 23



Cajete con ofrenda de  
maíz, Borgia: 57



Cajete con ofrenda de pezuña  
de venado, Borbónico: 20



Vaso con ofrenda de  
venado y ave,  
Borbónico: 16



Vasija con garra de ave,  
Borbónico: 8



Vasija con ofrenda de  
plumas, Borbónico: 9



Cajete con ofrenda de  
plumas y sangre, Borgia: 59



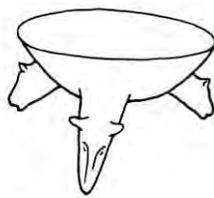
Vasija con plumas  
y corazones,  
Borbónico: 8



Vasija con ofrenda de  
corazón, Borbónico: 10



## Cajetes trípodes





Cajete en templo,  
Borgia: 12



Vaso tripode, Borgia: 24



Cajete tripode,  
Borgia: 12



Cajete tripode,  
Borgia: 66



Cajete tripode con mariposa,  
Borgia: 66



Cajete con ofrenda  
de serpiente, Borgia: 59



Cajete con ofrenda, Borgia: 7



Vasija con ofrenda  
humana, Laud: 12



Cajete tripode con ofrenda,  
Borgia: 63



Vaso tripode con pulque,  
Vindobonensis: 20



Cajete tripode con pulque,  
Vindobonensis: 27



Cajete tripode con ofrenda,  
Vindobonensis: 27



Vasija trípode con ofrenda,  
Cospi: 7 r en González,  
1990: 177



Cajete trípode con ofrenda,  
Cospi: 7 r en González,  
1990: 177



Vasija con ofrenda,  
Laud: 12



Cajete con pulque,  
Borbónico: 8



Cajete trípode con  
ofrenda, Laud: 9



Cajete con ofrenda, Fejérváry  
en Castillo, 1974: 499



Cajete trípode con  
garra, Fejérváry en  
Gutiérrez: 1988: 59



Vaso trípode con dientes,  
Alfonso Caso: 38



Vasija con ofrenda de  
carne, Borbónico: 10



Cajete con ofrenda, Fejérváry  
en Castillo, 1974: 499



Vaso tripode con ofrenda,  
Borgia: 24



Vasija tripode con ofrenda.  
Cospi: 33 r en González,  
1990: 165



Cajete tripode con ofrenda,  
Borgia: 8

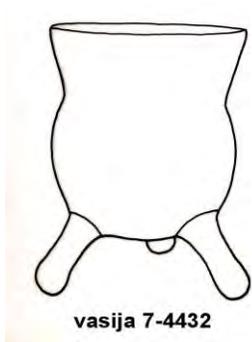


cajete tripode con ofrenda  
de venado, Borgia: 65

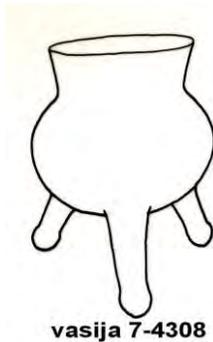


Vasija con ofrenda  
de ave, Laud: 12

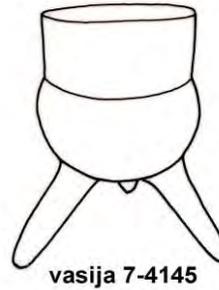
# Ollas



vasija 7-4432



vasija 7-4308



vasija 7-4145



Vasija con chocolate  
Nuttall: 94



Olla tripode con  
chocolate, Nuttall: 34



Olla tripode con  
chocolate,  
Nuttall: 82



Olla tripode pintada  
con chocolate, Nuttall: 12



Olla tripode con chocolate  
Borgia: 7



Olla tripode  
con chocolate,  
Vindobonensis: 14



Olla tripode con chocolate  
Vindobonensis: 45



Olla tripode  
con chocolate,  
Nuttall: 13



Olla tripode con  
chocolate, Nuttall: 82



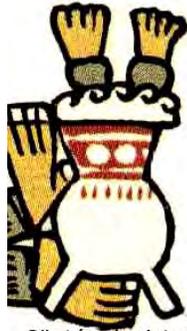
Ollas tripodes con chocolate,  
Vindobonensis: 18



Olla tripode con chocolate  
Vindobonensis: 44



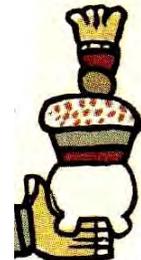
Olla de pulque pintada  
Nuttall: 29



Olla tripode pintada  
con pulque, Nuttall: 28



Olla tripode pintada  
con pulque, Nuttall: 28



Olla tripode con  
pulque, Nuttall: 28



Olla tripode pintada  
con pulque, Nuttall: 26



Olla tripode con  
pulque, Laud: 9



Vasija ofrenda de pulque  
Nuttall: 81



Olla tripode.  
Alfonso Caso: 38



Olla con ofrenda humana,  
Borgia: 20



Ofrenda de carne humana,  
Borgia: 5



Olla de pulque, Borgia: 69

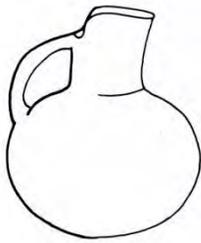


Olla de pulque,  
Vindobonensis: 25



Olla con pulque,  
Vindobonensis: 40

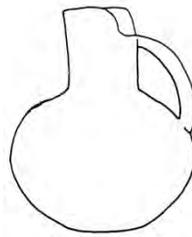
## Jarras



Número 7, 7-2676



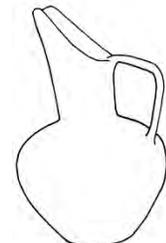
Número 11, 7-2343



Número 8, 7-2674



Número 10, 7-2675



Número 9, 7-4658



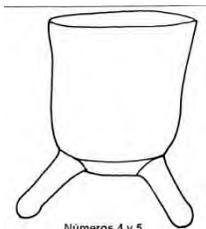
Jarra con riquezas,  
Borgia: 60



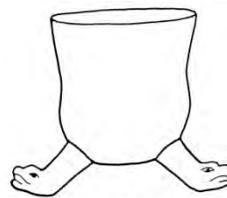
Jarra con agua,  
Vindobonensis: 12



## Vasos trípodes



Números 4 y 5,  
10-227 y 10-226



Número 3, 7-2667



Vaso trípode con ofrenda,  
Borgia: 24



Vaso trípode, Borgia: 23



Vaso trípode con ofrenda,  
Borgia: 23



Vaso trípode,  
Borgia: 65



Olla y vaso con ofrenda,  
Borgia: 63

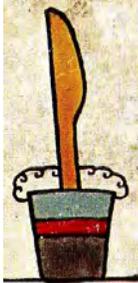


Vaso trípode con pulque,  
Borbónico: 19

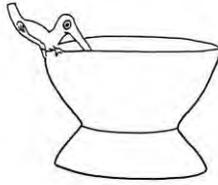


Vaso trípode con pulque  
Nuttall: 90

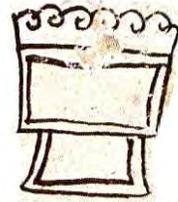
## Copas



Vaso con pulque,  
Vindobonensis: 2



Número 2, 7-2342



Copa de pulque,  
Borgia: 7

Ejemplos uso de las vasijas en los códices



Códice Borgia: 70



Códice Borgia: 58



Códice Borgia: 57



Códice Nuttall: 82



Códice Nuttall: 94



Códice Nuttall: 91



Códice Nuttall: 28



Códice Nuttall: 17



Códice Laud: 46(25)