

# LA ESCRITURA



Z  
A  
P  
O  
T  
E  
C  
A

**CONOCIMIENTO, PODER, Y MEMORIA  
EN LA ANTIGUA OAXACA**

**Javier Urcid**

Departamento de Antropología  
Universidad de Brandeis

Mayo 2005

© Propiedad literaria. Todos los derechos reservados.

## Tabla de Contenidos

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUCCIÓN</b>  | <b>3</b>   |
| <b>Parte I – LA TRADICIÓN DE LOS ESCRIBIENTES ZAPOTECAS<br/>CONOCIMIENTO, ESCRITURA, Y CALENDARIOS</b>             | <b>5</b>   |
| Métodos alternativos en el estudio de la escritura zapoteca  | 10         |
| Propiedades estructurales del sistema de escritura zapoteca  | 13         |
| El antiguo calendario zapoteca   | 16         |
| <b>Parte II – LA ESCRITURA EN CONTEXTOS MONUMENTALES<br/>GOBIERNO, PODER, Y EXHIBICIONES PÚBLICAS</b>              | <b>20</b>  |
| Felinos y las dinastías reales de Monte Albán  | 22         |
| Los Señores Jaguar y la alianza primordial   | 27         |
| <b>Parte III – LA ESCRITURA EN CONTEXTOS DOMÉSTICOS<br/>LA MEMORIA Y LA CONTINUIDAD DE LOS GRUPOS CORPORATIVOS</b> | <b>28</b>  |
| Prácticas mortuorias de los zapotecas  | 30         |
| Organización social de los zapotecas durante los inicios del período colonial                                      | 46         |
| El calendario ritual, nombres de personas y registros genealógicos   | 48         |
| <i>La Tumba 104 de Monte Albán</i>   | 52         |
| <i>La Tumba 5 de Cerro de la Campana, Suchilquitongo</i>   | 69         |
| La fachada exterior  | 84         |
| El vestíbulo interior  | 85         |
| El cuarto oeste  | 87         |
| El cuarto este   | 90         |
| La entrada a la cámara principal   | 95         |
| La cámara principal  | 96         |
| La Estela y el Texto II  | 102        |
| Otros materiales epigráficos en la tumba   | 110        |
| Los programas en la tumba como una narración integrada   | 112        |
| Losas Genealógicas Portátiles  | 120        |
| <i>La losa tallada MNA-6-6059</i>  | 122        |
| Estudios previos de esta losa  | 124        |
| Una visión alternativa de la losa  | 130        |
| Registros Genealógicos Exhibidos en Mausoleos  | 138        |
| <i>Una piedra tallada en una colección privada</i>   | 140        |
| La imaginería en la piedra   | 141        |
| El bloque tallado como parte de una composición más Grande   | 150        |
| <b>Parte IV – DISCUSIÓN</b>  | <b>154</b> |
| <b>Parte V – CONCLUSIÓN</b>  | <b>162</b> |
| <b>Agradecimientos</b>   | <b>166</b> |
| <b>Bibliografía</b>  | <b>167</b> |
| <b>Lista de Figuras</b>  | <b>193</b> |
| <b>Lista de Tablas</b>   | <b>204</b> |
| <b>Apéndice I</b>  | <b>206</b> |

## INTRODUCCIÓN

Desde la publicación de “Zapotec Hieroglyphic Writing”, (*Escritura de Jeroglíficos Zapoteca*), (Urcid 2001) las limitaciones metodológicas que predominaron en la consecución de cuestiones relacionadas con el desciframiento fonético de la escritura, me impulsaron a extender una mirada semiótica más amplia sobre las inscripciones disponibles concentrándome en su componente semasiográfico, y explorar no sólo las relaciones semiológicas entre imagen y texto sino también para prestar particular atención al medioambiente físico por medio de los cuales la escritura pudo ser desplegada. Desde una perspectiva de este tipo, la definición de “desciframiento” adquiere un significado distinto. Aún sostengo que la comprensión de cómo el habla se codifica gráficamente en la escritura es crucial para elucidar el verdadero contenido de las inscripciones, y que son éstos pasos cruciales para una visión más abarcadora de la tradición de la escritura zapoteca y sus usos sociales, pero reconozco que al ampliar el marco contextual de análisis hasta más allá de lo epigráfico, es posible obtener percepciones relacionadas con los significados semánticos embebidos en la comunicación visual y en última instancia, iluminar el más amplio código cultural que subyace en la producción y aprehensión de la escritura. Por lo tanto, el objetivo de este ensayo es destacar cómo la construcción de conocimiento (astronómico, calendárico, mántico y de la escritura) estaba vinculada con la producción de memoria social y en última instancia con el poder político y económico. Mi intención no es cubrir esos vínculos a través de los usos conocidos de la escritura, usos que han abarcado más de mil años. En cambio, me concentraré en la producción de escritura que tuvo lugar en el período comprendido entre los siglos 5 y 9 de la Era Común.

Para hacerlo, me apoyaré sobre las piedras fundamentales que describí en “Zapotec Writing”, (*Escritura Zapoteca*), especialmente en las conclusiones referidas a la estructura de la Rueda Calendárica Zapoteca y la reconstrucción de la lista de nombres de los 20 días del calendario mántico. También habré de incorporar o basarme en la exégesis de algunos materiales inscritos publicados antes y después de “Zapotec Hieroglyphic Writing” que estuvieron dirigidos mayormente a los lectores del español y que aparecen en foros tal vez muy esporádicamente leídos por anglo parlantes. Comenzaré mi exposición presentando una introducción general a la escritura zapoteca y comentando explícitamente sobre los métodos que

he empleado para el estudio de la antigua escritura. A continuación, discutiré dos contextos más amplios en los que se haya desplegado la escritura: el monumental y el doméstico. Mientras que el anterior pudo haber expuesto inscripciones especiales ante un público más amplio y de manera más directa, el último pudo haber cumplido con el mismo objetivo, pero de manera indirecta.

El ejemplo que usaré para ilustrar el vínculo entre escritura y poder político está centrado en los monolitos labrados que fueron hallados formando las esquinas de la Plataforma Sur de Monte Albán. Mientras que este ejemplo ya puede resultar familiar por haber sido ampliamente detallado en el capítulo 5 de “Zapotec Writing”, su recapitulación en este contexto se enmarca en la discusión de una serie de gobernantes de Monte Albán que hoy podemos identificar, en base a datos semasiográficos y epigráficos, y la reiteración del caso sirve para introducir un monolito labrado recientemente descubierto que evidentemente formó parte de uno de los dos programas narrativos secuenciales que fueron presentados en dichos monolitos.

Para ilustrar el vínculo entre escritura y la producción de memoria, llevaré a cabo un análisis de la escritura en contextos domésticos de la élite. Buena parte de las ejemplificaciones sobrevivientes de escritura “hogareña” se encuentran en contextos mortuorios, y tales prácticas inscritas incluyen registros genealógicos y alusiones a una rica vida ritual que se centraba en la veneración de los antepasados. Por lo tanto, me concentraré en la exégesis de cuatro clases de materiales epigráficos y semasiográficos, es decir, murales pintados en tumbas, losas labradas portátiles, bloques que formaban frisos compuestos para decorar mausoleos, y escenas de vasijas efigie de cerámica. Sin embargo, antes de abordar los ejemplares específicos de estos tipos de registros visuales, me embarco en un análisis contextual inclusive más amplio que exhibe aspectos clave de las prácticas mortuorias de los zapotecas, revisando no sólo la evidencia esquelética sino también la cultura material asociada y el marco arquitectónico de los entierros. Los casos especiales que usaré para “leer” el código cultural que subyace en la escritura doméstica de élite, incluye los materiales inscritos de la tumba 104 de Monte Albán y los de la tumba 5 de Cerro de la Campana, cerca de Santiago Suchilquitongo. También ahondo en una interpretación alternativa de una losa portátil, que si bien ha sido comentada y publicada por otros eruditos con anterioridad, no había sido examinada bajo lentes semióticos. Para discutir los registros genealógicos

expuestos en mausoleos, introduciré como pieza central un bloque labrado que actualmente es parte de una colección privada de los Estados Unidos.

Tanto la exégesis del programa narrativo mortuario de la tumba 104 de Monte Albán como la interpretación del bloque labrado de esta colección privada incorporan ejemplos que ilustran de qué manera las escenas presentes en las vasijas efígie cerámicas, algunas de ellas verdaderas presentaciones tridimensionales de “glifos”, fueron un componente integral de distintas tecnologías de comunicación al servicio de los intereses de la élite. Puesto que la cronología de la cerámica de los valles centrales de Oaxaca se ha visto ampliada y refinada desde que Caso y sus colegas señalaron por primera vez un marco general (Flannery 1968, Flannery y Marcus 1994, Lind 1991, Marcus 1983, Markens 2003, Martínez López 1994, Martínez López *et al.* 2000), yo introduciré aquí una serie alternativa de nombres de fases que habrán de reflejar dichos cambios (Tabla 1.1).<sup>1</sup>

## **PARTE I – LA TRADICIÓN DE LA ESCRITURA ZAPOTECA**

La escritura que fue usada en los valles centrales de Oaxaca constituye la evidencia más temprana de escritura en el continente americano (Figuras 1.1 y 1.2). Las primeras manifestaciones tangibles, si bien fragmentarias, del sistema gráfico, pueden fecharse aproximadamente para 600 años antes de la Era Común (Flannery y Marcus 2003). Esta precoz escritura mesoamericana tuvo a continuación una larga trayectoria de uso que duró más de 1,500 años.

Mientras que la inscripción más antigua conocida proviene de San José Mogote, un asentamiento que llegó a su pico político antes del establecimiento de Monte Albán, el corpus más amplio de monumentos con inscripciones ha sido documentado en este asentamiento más tardío, e incluye un notable juego de ejemplares que datan de los tiempos inmediatamente posteriores a su fundación. A partir de esta evidencia se ha conjeturado que el inicio de la escritura en Oaxaca está relacionado a la competencia entre los jefes y con el incremento de formas de

---

<sup>1</sup> Los nuevos nombres de fases desde el 500 antes de la Era Común al 1521 de la Era Común y su anclaje cronométrico, fueron acordados por Lind, Markens, Martínez, Urcid y Winter durante un encuentro en la ciudad de Oaxaca que tuvo lugar en el verano de 2003.

centralización política que con el tiempo dieron lugar a la condición de estado y a la vida urbana (Marcus 1992a: 227, 1992b: 32-41; Marcus y Flannery 1996: 130).

La evidencia temprana de escritura en Oaxaca no implica necesariamente que los zapotecas hayan inventado el primer sistema mesoamericano de escritura fonética. La naturaleza del registro arqueológico genera una preservación diferencial de los medios a través de los cuales probablemente se expresó la escritura, y como es plausible que los primeros escribas también usaran materiales perecederos como la madera, la tela, el papel hecho con corteza, y la piel del venado, algunos aspectos del origen de la escritura y su temprano uso en la sociedad de Oaxaca y en Mesoamérica en general, pueden haber quedado fuera de nuestro alcance.

El tema semasiográfico asociado con las antiguas inscripciones conocidas que abarcaron desde el 600 AEC hasta aproximadamente el 200 EC, y que fueron halladas en los antiguos asentamientos de San José Mogote, Monte Albán, y Dainzú, parecen estar relacionadas con un conjunto de proposiciones sagradas que involucran el auto-sacrificio, la invocación oracular de los ancestros para asegurar el éxito en las incursiones de guerra, la toma de cautivos, el combate ritual con los mismos, y la promulgación de inmolaciones de seres humanos para petitionar por la fertilidad agrícola y humana (Figura 1.3) (Urcid 1998a y 1999a). La elaboración y monopolio por parte de las élites de una ideología que se centra en una alianza primordial entre los seres humanos y lo divino (Joyce 1997, 2000; Joyce y Winter 1996), y su elección de encargar el tallado de monumentos que reforzarán el bienestar de la comunidad en lugar del auto-engrandecimiento de líderes supremos y carismáticos, sugiere que las formas tempranas de centralización política en Oaxaca fueron corporativas, o al menos así fueron presentadas, más que excluyentes (Blanton *et al.* 1996). Esto a su vez indica que algunos de los usos sociales de la escritura sirvieron al propósito de estrategias internas para la construcción de poder surgidas del faccionalismo (Brumfiel 1992: 557) y el ocultamiento de las desigualdades a través de la promoción de identidades de grupo, esto último de crucial importancia en el contexto del synoikismo.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> La "reunión" de comunidades para la fundación de Monte Albán con el modelo de capital fija (Blanton 1978) y el modelo de synoikismo (Marcus y Flannery 1996) implican cooperación frente a la competencia externa. La diferencia radica en que el primer modelo involucra una confederación contra competidores arqueológicamente no definidos fuera de los valles centrales de Oaxaca, en tanto que el segundo modelo intenta explicar los datos de asentamiento conocidos desde dentro de los valles centrales.

De ser así, el proceso social que pudo haber llevado a los orígenes de una escritura prístina en Oaxaca puede no haber sido tan diferente en términos de formación de identidad de aquellos que llevaron a desarrollos secundarios de la escritura. Muchas, si no todas las instancias recientes de invenciones históricamente documentadas de escritura que brotaron de contextos nativos como el Cherokee (Walker 1981: 146-153; Walker y Sarbaugh 1993), el Vai (Dalby 1970), y el Hmong (Smalley *et al.* 1990), es sabido que se desarrollaron en el contexto de movimientos mesiánicos que apuntaban a promover y reforzar los valores sociales y culturales frente a una opresión que emanaba de relaciones desiguales de poder. Sin embargo, una diferencia importante entre los desarrollos primarios y secundarios de la escritura es que los casos primitivos aparentemente se desplegaron en el contexto de competencia de poder (poder sobre), mientras que los segundos lo hicieron como expresiones de resistencia (poder para) (véase también Houston 2004a: 10).

Mientras que la extensión máxima de las inscripciones estilo zapoteca todavía no ha sido determinada, ya ha quedado en claro que la escritura con el tiempo se usó en varias regiones más próximas y distantes de los valles centrales de Oaxaca. Los procesos por medio de los cuales las prácticas de escritura se extendieron por un área tan amplia muy probablemente fueron variados. En algunos casos puede haberse tratado de una imposición directa por parte de la poderosa ciudad-estado con centro en Monte Albán, pero en otros casos uno podría asumir que la emulación por parte de élites de ciudades-estado autónomas pudo haberlos llevado a apropiarse de la escritura.

Hay importantes lugares con monumentos labrados que exhiben inscripciones de estilo zapoteca fuera de los valles centrales de Oaxaca en la Sierra del Norte (Figura 1.4) (véase también Oudijk y Urcid 1997), las Montañas de Oriente (Figura 1.5), los valles de Ejutla y Sola (Figura 1.6) (véase también Marcus 2002), la Sierra del Sur (Figura 1.7), y el Pacífico litoraleño de Oaxaca y Guerrero (Figura 1.8) (véase también Urcid 1993, Urcid y Joyce 2001). Aunque hace falta mucha investigación para determinar la extensión más hacia el este del estilo de escritura zapoteca, los monumentos inscritos del Istmo de Tehuantepec y Chiapas (Figuras 1.9 y 7.11, ángulo superior derecho) con un estilo gráfico diferente, pueden ser

ejemplificaciones de una frontera fluctuante de tradiciones de escritura.<sup>3</sup> Otra frontera que delimita la extensión noroeste de las inscripciones de estilo zapoteca abarca partes de la Mixteca Alta y de la Mixteca Baja, donde otra tradición de escritura diferente se desarrolló entre los siglos 4 y 8 de la Era Común (Figura 1.10). La evidencia actual sugiere que esta tradición, conocida como Ñuiñe, se derivó de la escritura zapoteca y jugó un importante papel en los préstamos mutuos con la tradición del México central, especialmente en las formas de comunicación visual presentes en Teotihuacán, Xochicalco, Teotenango, y Cacaxtla.

Hacia el siglo 10 de la Era Común, y aparentemente como resultado del colapso político de Monte Albán, la escritura zapoteca comenzó a ser reemplazada por otro estilo de escritura, cuya trayectoria subsiguiente llevó a una escritura fónica y decididamente “abierta”, ejemplificada, por ejemplo, por los huesos inscritos hallados en la tumba 7 de Monte Albán, los murales pintados de Mitla, y los códices sobrevivientes de la región montañosa vecina de la Mixteca Alta. Hacia el siglo 13 de la Era Común, esta última forma de escritura (en estilo Mixteca-Puebla) con el tiempo también se dispersó, abarcando la mayor parte del sudoeste de Mesoamérica y otras regiones distantes (Figura 1.11). La escasez de inscripciones que se dio entre los siglos 10 y 13 de la Era Común, dificulta dar forma a los modelos específicos que pudieron haber llevado a la obsolescencia de la escritura estilo zapoteca (Houston, Baines, y Cooper 2003: 435). Una explicación sociolingüística relacionada con su pérdida de prestigio pudiera ser aplicable, pero por el momento es poco lo que se sabe de cierto de otros sistemas más prestigiosos de escritura que pudieran haberse adoptado. El contenido genealógico e historiográfico (datación de los eventos) de las pocas inscripciones conocidas que se produjeron durante esos siglos, es similar a uno de los usos sociales de la escritura estilo zapoteca que prevaleció hasta el siglo 10, de tal manera que el modelo de ‘esfera de intercambio’, que implica cambios en los usos de la escritura, parecería no ser aplicable. El modelo ‘demográfico’, en el cual la especialización de lectura y escritura pasó a quedar cada vez más confinada a un grupo más pequeño de practicantes inteligentes puede haber jugado un papel, pero si tal fue el caso, es evidente que con el tiempo el número de escribas y lectores aumentó, al menos hacia el siglo 13 de la Era Común.

---

<sup>3</sup> Los pocos ejemplos conocidos de la escritura del período Clásico Medio en Chiapas parecerían conformar un sistema “abierto” de escritura (Houston 2004b: 275).



Un contraste aparentemente sorprendente entre los estilos de escritura zapoteca y Mixteca-Puebla es el medio usado para su presentación. La mayor parte del registro escrito conocido en este último estilo está plegado en forma de biombo o fue presentado en objetos portátiles, y salvo por unas pocas excepciones, todavía hay escasez de inscripciones monumentales (Figura 1.12).<sup>4</sup> Por otro lado, la escritura estilo zapoteca en varias partes de Oaxaca se desplegó con frecuencia sobre el marco, de un monumento, y no se conocen biombos prehispánicos en escritura zapoteca. Tal diferencia se debe sin duda a la calidad perecedera de los libros y al prejuicio de las muestras arqueológicas. Por ejemplo, sabemos que en el siglo dieciséis, fray Juan de Córdova registró el *calendario de adivinación zapoteca* en el brazo Tlacolula del valle de Oaxaca, mientras miraba un códice pintado al *estilo Mixteca-Puebla* (Seler 1904, Urcid 1992a, Whitecotton 1982). En cuanto a la aparente escasez de inscripciones monumentales en el estilo Mixteca-Puebla, tal vez el paisaje político balcanizado de Oaxaca durante el Posclásico Tardío hizo que a un solo estado le resultara económica y socialmente gravoso tomar el compromiso de la procuración, movilización, labrado y colocación de inscripciones en contextos monumentales. Mientras que las continuidades entre las dos formas de escritura son discernibles, no sólo en cuanto a su carácter de ‘abiertas’ y en aspectos específicos de los sistemas gráficos, pero también en términos de los principios ideológicos subyacentes que han ido apareciendo a través de los milenios, también hay diferencias marcadas entre el estilo zapoteca de escritura y la posterior tradición de escritura, diferencias que muy probablemente fueron originadas por factores sociopolíticos particulares.

En víspera de la intrusión Española y la conquista del sudoeste mesoamericano, algunos estilos regionales de escritura aparentemente derivados del estilo Mixteca-Puebla proliferaron en distintas partes de Oaxaca, especialmente en la producción de lienzos. Buena parte de esta producción de escritura fue

---

<sup>4</sup> Marcus (1976: 133-134) erróneamente atribuyó al Formativo Tardío y al Clásico Temprano algunas de las piedras talladas de Teotitlán del Valle ilustradas en la Figura 1.12, entre ellas TEO-03, TEO-06, TEO-07, TEO-08, y TEO-18. Una fecha del Posclásico Tardío de lo que debió haber sido un programa narrativo puesto en un contexto arquitectónico queda evidenciada por la manera como se representaron los pies de los personajes, al igual que por los atributos de los tocados y los objetos que eran cargados, lo que incluía la representación de escudos y dardos. La iglesia de la comunidad, donde varias de las piedras labradas se encuentran empotradas hoy en día, fue construida encima de un complejo monumental que incluía un palacio como aquellos de Mitla, decorados también con tableros con toda una variedad de diseños de grecas escalonadas. Es sabido que la ocupación posclásica en Teotitlán del Valle fue, junto con Sa'a Yucu (cerca de Cuilapán de Guerrero) y Mitla, un asentamiento de Rango I en los valles centrales (Kowalewski *et al.* 1989: 317).

empleada para plantear reclamos territoriales en el contexto del sistema administrativo español, en litigios entre las élites nativas y entre éstas y los españoles (Figura 1.13). En época tan temprana como las postrimerías del siglo 16, los pueblos zapotecas se apropiaron del sistema alfabético español para expresar gráficamente su propio lenguaje, escribiendo subrepticamente acerca de sus tradiciones (Figura 1.14). Esta estrategia para reafirmar su identidad y su pasado basada en el uso de una escritura alfabética ha perdurado hasta el día de hoy.

## **MÉTODOS ALTERNATIVOS PARA EL ESTUDIO DE LA ESCRITURA ZAPOTECA**

Para la primera mitad del siglo 20, varios eruditos ya sospechaban que el estilo zapoteca de escritura codificaba ciertos aspectos de un lenguaje hablado. Sin embargo, la mayoría de los estudios que siguieron dejaron de lado cualquier consideración de tipo lingüístico. Tal miopía metodológica se debe en parte a la dificultad para demostrar que las tempranas inscripciones fueron producidas por hablantes de una versión antigua de las lenguas zapotecas que todavía hoy cerca de medio millón de personas hablan en Oaxaca.<sup>5</sup> La comprobación de una superposición parcial entre las inscripciones estilo zapoteca y la distribución de las lenguas zapotecas atestiguadas desde el siglo 16 en adelante, hicieron posible, sólo después de reunir datos a nivel macro-regional, inclinarse por una conclusión de ese tipo. Además, la saturación en la continuidad de ciertos aspectos de la escritura, demostrados en la información acumulada de que disponemos actualmente, viene a reforzar el planteamiento de que hasta las inscripciones más tempranas que se conocen de Oaxaca deben codificar una versión ancestral de los dialectos zapotecos contemporáneos. Sin embargo, dos desventajas que han impedido el desciframiento fonético son la falta de una escritura paralela y de una síntesis lingüística sobre la variabilidad dentro de la familia de las lenguas zapotecas que podrían permitir una mejor definición lingüística, de clados y filogenética (Nichols 1997), para trazar un esbozo de las propiedades del núcleo de las lenguas ancestrales a lo largo del tiempo (pero véase Fernández de Miranda 1995, Kaufman s/f., y Swadesh 1947). Dichos obstáculos, sin embargo, no justifican los intentos

---

<sup>5</sup> Según el Censo Federal Mexicano del 2000, había 452.887 hablantes de zapoteco (incluyendo el zapoteco, el zapoteco de Cuixtla, zapoteco de Ixtlán, zapoteco del Istmo, zapoteco del rincón, zapoteco sureño, zapoteco vallista y zapoteco vijano) (<http://www.inegi.gob.mx>).

interpretativos que ignoran los mapeos lingüísticos potencialmente inherentes en el sistema de escritura.

El primer paso para el estudio de cualquier sistema de escritura consiste en reunir una muestra de inscripciones que estén reproducidas de la manera más fiel posible. En contraposición con los datos disponibles sobre otras escrituras mesoamericanas, como la istmo, la maya, o la azteca, el número de inscripciones zapotecas disponibles es relativamente reducido. Sin embargo, la investigación realizada en los dos últimos siglos sugiere firmemente que la escasez de datos no significa que los escribas de la antigua Oaxaca practicaran su especialidad sólo de vez en cuando, sino más bien que las búsquedas arqueológicas de inscripciones en medios no perecederos deben concentrarse en los lugares apropiados, allí donde tenía lugar la producción y exhibición de la escritura. Con el corpus de inscripciones reunido hasta el momento, es factible implementar dos métodos alternativos para estudiar la escritura, es decir, el contextual y el comparativo.

El método contextual apunta a entender las inscripciones en relación con sus marcos naturales y sus soportes materiales. En el caso zapoteca esto significa contextos arquitectónicos y sus asociaciones físicas más próximas, así como la manera en que fueron usadas las superficies inscritas. Ver las inscripciones tal y como fueron originalmente exhibidas es un primer paso hacia consideraciones para abordar la hermenéutica y la fenomenología (Hodder 1991, véase también Johnsen y Olsen 1992). Para Monte Albán, la gran mayoría de los datos epigráficos han sido hallados en contextos no primarios, un hecho que dificulta determinar cómo fueron originalmente exhibidas las inscripciones (1.15). Sin embargo, hoy sabemos que muchas si no la totalidad de las inscripciones asociadas con arquitectura monumental formaban parte de programas narrativos más amplios. Los edificios y sus alrededores eran a veces decorados con composiciones complejas que utilizaban muchos elementos constitutivos, entre los que se contaban los ortostatos, las jambas, los dinteles, y las estelas.<sup>6</sup>

La información contenida en cada una de las partes podría estar auto-contenida, pero la aprehensión del todo sólo puede vislumbrarse reconstituyendo hasta el límite de lo posible, los programas enteros. Es necesario rearmar los

---

<sup>6</sup> Para una discusión sobre uno de los pocos programas narrativos todavía supervivientes de Monte Albán, en la Plataforma Norte junto a la cancha de juego de pelota principal (PN en Figura 1.16), véase Urcid 1997.

programas narrativos primero, antes de abordar el problema del desciframiento semántico. A fin de hacerlo, uno debe tener en cuenta ciertos datos arqueológicos, entre ellos el tipo de piedra, el tamaño y forma de los bloques, cómo están inscritos, su estado de preservación, y su contexto en el momento de su hallazgo. Estas son categorías de datos que pueden arrojar claves importantes, si se los reúne con cuidado y sistemáticamente.

Por supuesto, hay instancias en las que a pesar de la disponibilidad de datos contextuales adecuados, los múltiples usos culturales y los subsiguientes procesos de formación que con el tiempo produjeron el registro arqueológico, arrasaron con todo indicio que permitiera realizar inferencias acerca del entorno original de las inscripciones. Pero aún así, el método contextual es útil, puesto que impone limitaciones reconocibles en cuanto al tipo de inferencias que uno puede llevar a cabo. Más adelante haré una demostración, con varios ejemplos, de las aplicaciones concretas del método contextual.

El otro método que puede ser provechosamente aplicado al estudio de los jeroglíficos zapotecas es el enfoque comparativo. Mientras que en "Zapotec Hieroglyphic Writing" mi objetivo era entender la escritura en sus propios términos, absteniéndome explícitamente de realizar comparaciones interregionales, aquí habré de ampliar el marco comparativo en pos del intento de discernir el significado. A su nivel más bajo, la comparación de los signos zapotecas habrá de proporcionarnos un sentido de la gama de variación en su forma, lo cual a su vez permitirá agrupamientos y clasificaciones más refinados. En lo interno, las comparaciones no sólo son a nivel de signos individuales sino también a nivel de sus relaciones, esto es, su orden, combinaciones, y relación con otros signos en una inscripción dada. Estas últimas comparaciones podrían dar lugar, potencialmente, a la detección de formatos, orden de lectura, substituciones, equivalencias gramaticales, signos alomorfos (cuando signos diferentes tienen un mismo significado), y polivalencias (cuando un mismo signo tiene múltiples significados dependiendo de su contexto epigráfico). La diversa presentación de las inscripciones demuestra que la escritura era un oficio estético, y que los escribas buscaban jugar visualmente con los signos, combinándolos, buscando formas alternativas, y/o invirtiendo los glifos. De este modo, podemos suponer en base a elementos de otras escrituras mesoamericanas, que los escribas buscaron codificar,

entre otras cosas, coplas semánticas, metáforas, metonimias, anagramas, palíndromos y juegos de palabras.

## PROPIEDADES ESTRUCTURALES DEL SISTEMA ZAPOTECO DE ESCRITURA

El uso del método contextual y método comparativo permite esbozar ciertos aspectos del sistema de escritura. Si bien todavía hay muchos detalles que requieren ser solucionados, es posible delinear sus características generales. Al igual que otras formas primitivas de escritura, los signos zapotecas son en su mayoría icónicos, esto es, que la relación entre el significante y el significado está basada en la mimesis. A pesar de ello, uno debe tener en mente que dependiendo del papel que jueguen los interpretantes nativos, los signos icónicos pueden haber sido construidos como índices (en base a una relación intrínseca entre significante y significado) o como símbolos (cuando la relación entre significante y significado estaba basada en convenciones arbitrarias, aunque compartidas). Pero para los epigrafistas, inclusive ciertas instancias de signos icónicamente motivados no son obvias (Figura 1.16).

Mientras que los sistemas mixtos pueden tener cientos y hasta miles de signos en sus repertorios, los sistemas de escritura “puramente” silábicos tienen signarios que varían de 40 a 150 signos, y los sistemas “puramente” alfabéticos cuentan con menos de 40 signos (Friedrich 1957: 152, Gelb 1952: 115, 164). Por el momento, hay evidencia de que al menos durante el lapso temprano de uso de la escritura zapoteca en Monte Albán, el repertorio de signos contó con más de 100 diferentes gráficos, apoyando así el punto de vista según el cual el sistema de escritura es una escritura mixta logo-silábica.

Si bien el análisis epigráfico de las inscripciones zapotecas más tardías, que serán comentadas más adelante, sugiere que la escritura se fue volviendo a lo largo del tiempo cada vez más “abierta” (Houston 2004b: 275)<sup>7</sup> y logofónica –donde

---

<sup>7</sup> En el caso de la escritura zapoteca, es difícil determinar el momento del cambio de “lo cerrado” a “lo abierto” en las primeras escrituras del oeste mesoamericano, como resultado de interacciones con Teotihuacán (Houston 2004b: 277; Houston, Baines, y Cooper 2003: 457). Algunos textos lineales que aparentemente conformarían el “compromiso lingüístico transparente en los sistemas cerrados” (Houston 2004b: 276), incluyendo la ‘Lápida de Bazán’ y las inscripciones de las piedras angulares de la Plataforma Sur de Monte Albán (sobre las cuales hablaré más adelante) fueron encargadas en realidad durante el período de mayor interacción con Teotihuacán, y la producción de textos con una estructura sintáctica presentada como una semasiografía narrativa, aparentemente continuó en los valles centrales de Oaxaca hasta el siglo 8 de la Era Común (véase Urcid 2003a).

aparentemente cada signo representaba un morfema en la antigua lengua pero que también podía ser leído en otros idiomas,— el estudio comparativo de sistemas de escritura en todo el mundo pone en evidencia que al menos que se use un sistema gráfico para presentar una gama restringida de información, no hay escritura fonética que pueda ser puramente logográfica. Las restricciones son fácilmente reconocibles: la cantidad de morfemas en cualquier idioma natural es considerable. Igualmente, los morfemas constituyen sistemas abiertos por la permanente invención de nuevas palabras. De este modo, su traducción a un sistema gráfico que intente expresar rangos más amplios de información requeriría de un amplio número de signos, mucho entrenamiento en la adquisición de las habilidades para escribir, y una memorización también amplia por parte de escribas y lectores ante la ausencia de una regimentación o simplificación de la escritura.

Así, al igual que en todas las otras formas primitivas de escritura que se conocen, un sistema mixto puede incorporar en una base logográfica ciertos elementos que hagan la escritura más manejable. Entre éstos se encuentra el uso del principio homofónico (esto es, cuando los signos no expresan un valor semántico derivado de su iconicidad sino por un valor fonético que aprovecha los homófonos del lenguaje), el uso de determinativos semánticos (morfemas que indexan categorías de significado pero que no están deletreados), o la introducción de unidades fonéticas más pequeñas que representan deletreos silábicos o hasta fonemas.

Aún cuando la iconicidad de muchos glifos zapotecas puede ser percibida, la posibilidad de que el principio homofónico pueda estar involucrado impone cierta cautela interpretativa. Por ejemplo, el monumento SP-9 de Monte Albán representa personajes en procesión acompañados por breves anotaciones glíficas que, en base al análisis estructural, incluyen sus nombres calendáricos y personales.<sup>8</sup> Uno de estos conjuntos glíficos involucra la representación icónica de una casa de élite o un templo y un camino con huellas de pisadas (Figura 1.17). Una lectura de los signos por lo que icónicamente representan, basado en la similitud gráfica entre el glifo “Casa” o “Templo” y representaciones de estructuras similares en los murales de Tetitla en Teotihuacán, vendría a postular que el personaje asociado en la piedra

---

<sup>8</sup> Las fuentes etnohistóricas también ponen en evidencia que con anterioridad a la conquista española, los nativos de Oaxaca tenían un nombre calendárico y un nombre personal (Caso 1865b, Smith 1973a, Whitecotton 1982).

labrada abandona Tetitla para cumplir una misión de embajador en Monte Albán (Marcus 1983c).<sup>9</sup> Sin embargo, el valor logográfico de estos signos, según los registrara fray Juan de Córdova en su diccionario Español-Zapoteco del siglo 16, son respectivamente **Yoho** (Casa o Templo) y **Neza** (Camino). En otra entrada de dicho diccionario, Córdova registró la palabra zapoteca para “caminante o viajero” como **Yhoneza**. De este modo, una lectura del conjunto glífico basada en el principio homofónico sugiere que el conjunto glífico labrado en SP-9 podría proporcionar el nombre personal del personaje representado (¿derivado de su ocupación de comerciante a larga distancia?) y puede no tener nada que ver con una delegación de la embajada proveniente de Teotihuacán.

Es sabido que uno de los sistemas de escritura mesoamericana mejor conocidos, el maya, también es logo-silábico. La manera como ciertos glifos zapotecas se estructuraron en conjuntos –donde ciertos signos aparecen en combinaciones diversas– abre la posibilidad de que los escribas hicieran un uso limitado de un silabario seguido por logografía, especialmente en el caso de nombres personales y topónimos. Además, algunas de las inscripciones de Monte Albán tienen propiedades estructurales que parecieran reflejar una sintaxis, por cómo se han ordenado los signos en secuencias semejantes. Ahora es posible percibir varios formatos lineales que parecieran seguir una gramática. Dada la posición relativa de los signos en estas secuencias, sería factible determinar cuáles gráficas representan un sujeto, un verbo o verbos, y un predicado. Hay asimismo marcadores locativos y temporales. Dada la estructura de estas secuencias, es evidente que los órdenes de lectura variaban. En contraposición con otros sistemas de escritura con órdenes de lectura más regimentados, los textos lineales zapotecos se leían de arriba hacia abajo (el orden de lectura más usual), de abajo hacia arriba, de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, y hasta con una combinación de los dos últimos en el caso de inscripciones “partidas” a lo largo de un eje central (Figura 1.18).

El supuesto componente fonético de la escritura zapoteca estuvo a menudo acompañado por semasiografías, estas últimas representando escenas con seres

---

<sup>9</sup> Estructuralmente, esta interpretación asume que los conjuntos no calendáricos en el monolito dan el lugar de origen de los individuos representados y no sus nombres personales. Como los conjuntos son diferentes, la interpretación de Marcus según la cual todos los personajes son visitantes de Teotihuacán requiere postular que los supuestos toponímicos se refieren a otros nombres de lugares desconocidos de ese centro urbano.

humanos retratados en distintas posturas, ocupados en diferentes clases de actividades, y sosteniendo o estando ataviados con artículos de la cultura material. Los estudios de casos que se discutirán más abajo tienen por objeto explorar la relación entre estos dos componentes de la antigua comunicación visual zapoteca.

## EL ANTIGUO CALENDARIO ZAPOTECA

Uno de los rasgos más notables de las inscripciones zapotecas a lo largo de la trayectoria histórica de la escritura es la presencia de signos acompañados por numerales. Dichos signos por lo general se describen como “glifos calendáricos”. Sin embargo, su significado específico depende de sus funciones cronográficas o nominativas. La anterior función implica que los signos son un índice directo de cuentas calendáricas. A pesar de ello, como en la antigua Oaxaca –al igual que en otras partes de Mesoamérica– las personas recibían el nombre del día de su nacimiento o del día en que su destino quedara mánticamente trazado, los signos acompañados por numerales pueden haber cumplido una función nominativa. En tales casos, los nombres calendáricos son índices indirectos del antiguo calendario.

Más allá de su función, el método comparativo fue usado en “Zapotec Hieroglyphic Writing” para analizar signos acompañados por numerales para abordar dos cuestiones anteriormente en discusión acerca de la estructura del calendario zapoteca: uno fue la reconstrucción glífica sincrónica y diacrónica de la lista de 20 nombres de días; el otro, de qué manera se calculó la Rueda Calendárica. La reconstrucción sincrónica de la lista de 20 nombres de días que se presenta en la Figura 1.18 fue llevada a cabo en algunos casos anclando **la iconocidad de los signos con significados de los nombres zapotecos de días** registrados por fray Juan de Córdova (1987b), y en otros, a través de comparaciones con otras listas de nombres de días de diferentes regiones de Mesoamérica.<sup>10</sup>

Dos ejemplos de amarres de ese tipo que involucran los nombres de días en la 10<sup>a</sup> (**Tella** – nudo corredizo [glifo A – un nudo]) y 15<sup>a</sup> (**Naa** – madre → sustento → campo de maíz [glifo J – una mazorca de maíz]) posiciones, otorgan un apoyo

---

<sup>10</sup> Aquí hacemos hincapié en la correspondencia entre la iconicidad de algunos signos y los nombres de días zapotecas del siglo 16 para refutar la afirmación de que la reconstrucción de la lista de nombres de días se ha basado en “conjeturas” (Macri 2001: 261).



adicional al argumento de que las inscripciones codifican una antigua versión de la lengua zapoteca, puesto que estos nombres de días y su representación icónica son únicos dentro del contexto mesoamericano. Desde que se publicó “Zapotec Hieroglyphic Writing”, se han hecho ligeras modificaciones en la lista de glifos de nombres de días, particularmente en lo que tiene que ver con el anclaje de signos discrepantes. El glifo Eta ha sido puesto en la 9ª posición, en la suposición que su iconicidad es la de una cuenta de jade, un artículo de la cultura material que en muchos sistemas gráficos mesoamericanos quiere decir “Agua”. Los glifos Iota y Kappa han quedado vinculados a la 13ª posición porque su configuración de trifolio se aproxima a la del glifo D. Y el glifo K (el icono de una pierna) ha sido retirado debido a la evidencia extremadamente débil de su existencia como un signo acompañado por números.

La reconstrucción diacrónica de la lista también atestigua la continuidad de la penetración en ciertos aspectos del sistema gráfico (Figura 1.20). Mientras que todavía faltan muchos datos sobre los períodos más antiguos, los glifos M (Cociyo),<sup>11</sup> F (Búho), Z (Agua), A (Nudo Corredizo), O (Mono), N (Planta de Jabón), B (Jaguar), J (Maíz), E (Terremoto), C (Lluvia), y X (Señor), fueron usadas sin cambio alguno durante unos 1,500 años. Semejante tendencia conservadora contrasta con las discontinuidades gráficas en la representación de los nombres de días entre las listas de días de estilo zapoteca y la posterior de estilo Mixteca-Puebla. Los glifos zapotecas F (Búho), Ñ (Rostro humano de perfil con máscara bucal y peinado recogido), A (Nudo Corredizo), D (Caña), J (Maíz), L (Ojo), E (Terremoto), P (Rostro humano de perfil con líneas angulosas), C (Lluvia) y X (Señor) con el tiempo fueron dejados de lado y sustituidos por otros signos según las convenciones gráficas posteriores.

El otro problema calendárico que quedó resuelto a través del método comparativo es la determinación de cómo se calculó la Rueda Calendárica zapoteca. La solución a este problema, que fue largamente debatido, acarrió confirmar primero la identificación de Caso (1928) del glifo que señala el vago año solar, así como introducirse de lleno en el problema que él dejó sin resolver, en relación con cuáles eran los portadores de años y cuál era su posición en la lista de

---

<sup>11</sup> El sonido de la “j” en español no existe en la lengua zapoteca. Por lo tanto, las palabras documentadas en el siglo 16 con la letra J (como Cocijo), serán transcritas de ahora en adelante con la letra Y, para reflejar de manera más ajustada la fonemática zapoteca.

20 nombres de días. En el Capítulo 4 de “Zapotec Hieroglyphic Writing” (Urcid 2001), usando una muestra de 70 fechas anuales, logré demostrar concluyentemente que el signo que marca el año solar es la representación icónica de una vincha para la cabeza real, cuyo referente material de hecho se usaba en rituales de entronización en la mayor parte de la antigua Mesoamérica (Urcid 1999b: 228). David Stuart (s.f.) estableció posteriormente que el uso de dicho signo se refiere a una metáfora según la cual el nombre del año fue concebido como el que “gobierna” o “lleva la carga” durante un ciclo solar dado.

Basado en la misma muestra de fechas anuales, tampoco cabe ninguna duda en cuanto a que los portadores de año zapotecas correspondían al grupo II, esto es, que ocupaban las posiciones 2-7-12-17 en la lista de 20 nombres de días, y que el cálculo de la Rueda Calendárica comenzó con el portador “Terremoto” (glifo E en la 17<sup>a</sup> posición), seguido por el portador de año “Rayo” (glifo M en la 2<sup>a</sup> posición), seguido por el nombre del año “Venado” (glifo D en la 7<sup>a</sup> posición), y luego por el portador “Planta de Jabón” (glifo N en la 12<sup>a</sup> posición). Luego de este nombre, la secuencia de los cuatro nombres se repite de manera continua. Información del siglo 17 indica que en la Sierra Zapoteca Norteña, el coeficiente con el cual el portador de año Terremoto inició la Rueda Calendárica era 1 (Alcina Franch 1993; Justeson y Tavárez 2004). Sin embargo, todavía queda por confirmar si el cómputo prehispánico de la Rueda Calendárica en los valles centrales de Oaxaca se inició con el año 1 o 13 Terremoto.<sup>12</sup> Si bien el análisis de los portadores de años de hecho identificó 6 diferentes signos asociados con el icono de una vincha real, se hizo evidente que dos de ellas eran variantes alternativas de los portadores de años “Terremoto” (glifo Alpha) y “Planta de Jabón” (glifo U), es decir, los nombres de año que abren y cierran la secuencia primaria de 4 años de la Rueda Calendárica (Figura 1.21). A pesar de algunas variaciones gráficas nuevas (Urcid y Winter 2003), los nuevos ejemplos adicionales de fechas anuales que han salido a la luz desde la publicación de “Zapotec Hieroglyphic Writing” se atienen absolutamente a estas conclusiones (Figura 1.22).

Los problemas que han sido resueltos en relación con la estructura del calendario zapoteca aparentemente sugieren diferencias notables en la forma como el tiempo fue calculado en varias tradiciones mesoamericanas de escritura. Por

---

<sup>12</sup> El análisis epigráfico de un conjunto de inscripciones de Monte Albán sugiere una cuenta que comenzó con el año 13 Terremoto (13E) (Urcid 2001:376-379).

ejemplo, las prácticas de escritura del istmo y mayas especificaban un evento en términos de múltiples ciclos concurrentes, usando siempre un punto fijo de partida (por ejemplo, la Cuenta Larga). Las antiguas prácticas zapotecas de escritura entre el 200 antes de la Era Común y el año 200 de la Era Común, situaban los eventos en términos de año, y un día anclado a un ciclo lunar, marcado por el glifo W (Justeson y Kaufman 1994). Como contrapartida, casi todos los registros históricos en la tradición zapoteca tardía, al igual que en la escritura Ñuiñe, la del México central y la azteca, simplemente registraban el año del suceso dentro de una Rueda Calendárica dada. En tiempos del Posclásico, los escribas de Oaxaca, incluyendo los valles centrales, situaron los eventos en sus cálculos en referencia a dos puntos dentro de una Rueda Calendárica dada: el año y el día. Puesto que para el lapso de tiempo que aquí nos ocupa no hay evidencia de que los eventos narrados estuvieran temporalmente situados en términos de una cuenta de un ciclo lunar, de ciclos de 13 días, o de días en el ciclo mántico, la gran mayoría de los glifos acompañados por coeficientes que aparecen en inscripciones zapotecas más tardías deben ser los nombres calendáricos de individuos, algunos de ellos claramente miembros de las élites gobernantes y de la nobleza.

El método comparativo ha sido útil no sólo para resolver problemas relacionados con la estructura del antiguo calendario zapoteca, sino también para abordar la lectura fónica de algunos glifos. Como muchas inscripciones contienen versiones no calendáricas de nombres de días, el anclaje de signos a la lista de nombres de días aporta pistas para leer o para considerar campos semánticos relacionados de cerca con los lexemas sugeridos por los signos gráficos. Para dar otro ejemplo labrado en el monumento SP-9 de Monte Albán (Figura 1.17), el conjunto glífico no calendárico frente al último personaje tallado sobre la piedra incluye los glifos M y E. Una lectura fónica de dichos glifos según surge de la lista de días reconstruida, muestra respectivamente los lexemas **Laa** y **Xoo**, términos que juntos pueden traducirse como “Rayo Poderoso o Fuerte”<sup>13</sup>, un nombre personal bien documentado en las genealogías zapotecas de principios de la colonia (Whitecotton 1982: 328-329).

<sup>13</sup> El lexema **Xoo** no sólo quiere decir “Terremoto”. Por metonimia, también quiere decir “fuerza”, “furia”, “ímpetu”, “valor”, “fortaleza”, o “vigor” (Córdova 1987a: 201v [fuerça]; 1987b: 114).

## PARTE II – LA ESCRITURA EN CONTEXTOS MONUMENTALES: GOBIERNO, PODER, Y EXHIBICIONES PÚBLICAS

El uso de la imaginería del jaguar o de sus partes anatómicas en la producción de cultura material tiene hondas raíces históricas en Mesoamérica, e indudablemente confirió una multiplicidad de significados que fueron expresados en diversas formas y contextos. Al apropiarse de un modelo natural, el felino fue cognitivamente transformado en declaraciones culturales y quedó entretejido en la ideología política y religiosa. Como parte de una estrategia de legitimación, el simbolismo del jaguar pasó a estar inextricablemente asociado con conceptos sobre gobierno hereditario, con la guerra, y con el sacrificio humano (Benson 1998, Saunders 1994). Las historias mesoamericanas sobre la creación incorporaban metáforas que incluían al jaguar como la expresión simbólica del poder aristocrático. Más aún, se ha planteado que en ciertas sociedades igualitarias, el prestigio derivado de la asociación entre gatos salvajes y chamanismo sirvió como el modelo sobre el cual se desarrolló el gobierno divino en las sociedades jerárquicas (Coe 1972: 10-11).

El jaguar tuvo una presencia prominente en las artes mánticas y en las concepciones sobre la identidad dual de los individuos y sus animales protectores, así como en los sistemas de creencias relacionados con la transformación corporal de ciertos individuos con características especiales, como el preludio para establecer comunicación con los ancestros y lo divino (Furst 1968). La disolución del poder de la élite nativa después de la conquista española modificó radicalmente las concepciones sobre las relaciones diádicas entre humanos y jaguares, y consecuentemente alteró el uso de la imaginería felina. Y sin embargo hasta el día de hoy, hay hilos de continuidad que saturan ciertas prácticas culturales, como por ejemplo la ejecución de rituales de fertilidad e historias de orígenes, o las creencias en el *tona* y el *nagualismo*. Dichas continuidades han sido ampliamente verificadas en el registro etnohistórico y etnográfico de Guerrero, Oaxaca, Chiapas y Guatemala (Alcina Franch 1971: Beals 1945: Carrasco 1960, J. de la Fuente 1949, Kaplan 1956, Kearney 1972, W. Miller 1956, E. Parsons 1936, Saler 1964, Villa Rojas 1947, Weitlaner 1961, Weitlaner y Castro 1954 y 1973, Wonderly 1946).

La imaginería del jaguar en el sudoeste de Mesoamérica era habitual, con figuras de felinos en posturas antropomorfas y zoomorfas, o con la representación

de figuras humanas con atributos de jaguar (Figuras 2.1). En la primera modalidad es imposible determinar el sexo de los personajes, pero la fusión parcial de rasgos humanos y felinos en la segunda modalidad permite de vez en cuando hacer identificaciones de género. Mientras que hay evidencia que señala que en las antiguas sociedades mesoamericanas las mujeres ocupaban cargos políticos fundamentales, los datos de los códices, lienzos, y documentos españoles (actas de litigios, censos y diccionarios) dejan en claro que en asuntos de herencias y sucesiones de ciertos cargos, existía una marcada preferencia por seguir las líneas masculinas.

Las modalidades de representación expuestas más arriba indican que en ciertas ocasiones los gobernantes varones se vestían con las pieles de grandes gatos, y dada la distribución natural de estos animales en Mesoamérica, los candidatos más obvios serían el *Felis* y la *Panthera onca* (Coe 1972: 2; Saunders 1994: 104). Como en Teotihuacán o Copán, las élites del sudoeste mesoamericano sacrificaban jaguares y colocaban sus cadáveres en ofrendas que quedaban selladas debajo de elementos arquitectónicos. Por ejemplo, las excavaciones practicadas debajo del “adoratorio”, en el centro de la plaza hundida en la Plataforma Norte de Monte Albán –la sede material de autoridad política de una ciudad-estado zapoteca muy poderosa– dejó a la vista una ofrenda que incluía los esqueletos articulados de un jaguar y un águila (Caso 1935: 6). Aunque las élites gobernantes muy probablemente adquirieron felinos a través de la interacción interregional, es bastante posible que la nobleza organizara expediciones para cazar o capturar jaguares vivos a fin de mantener o aumentar su prestigio.

Diversas representaciones en la cultura material de distintas regiones de Oaxaca indican que las cabezas y las pieles de felinos sujetas y colgantes a ellas también se exhibían como una insignia de tocado (Figura 2.1, nos. 4-5). A veces, en los huesos largos de los gatos salvajes se labraban escenas narrativas y se usaban como cetros (Figura 2.2).<sup>14</sup> Los dientes caninos y las garras se transformaron en adornos personales, y con las pieles que no se usaban, algunos especialistas artesanos tapizaban las banquetas y tronos que señalaban un alto rango. A los alfareros se les encargaba la fabricación de vasos especiales en forma de garras de

---

<sup>14</sup> Los nombres puestos a los biombos pintados prehispánicos en la Figura 2.2 y en otras partes de este estudio se han basado en la nomenclatura propuesta por Cansen y Pérez Jiménez 2004 (véase Tabla 2.1 de equivalencias).

jaguar. En los valles centrales de Oaxaca, la ubicuidad de vasos en pares, combinados o por separado, uno con el glifo 1 Jaguar y el otro con el glifo 2 Maíz (dos nombres de días consecutivos en la lista calendárica), sugieren que este tipo de recipiente aludía a una pareja primordial (Marcus y Flannery 1996: 224). Todas estas ejemplificaciones concretas de la cultura material deben haber sido usadas en situaciones diversas, pero invariablemente eran símbolos de un status elevado, del ejercicio del poder, de la milicia, y de la ideología subyacente que los sostenía.

## **FELINOS Y LAS DINASTÍAS REALES DE MONTE ALBÁN**

Aunque las antiguas élites zapotecas de los valles centrales de Oaxaca desplegaron la escritura para llevar numerosos registros genealógicos, y Monte Albán ha proporcionado la mayoría de los monumentos inscritos que conocemos hasta el momento, no es mucho lo que se sabe acerca de la identidad de los gobernantes que detentaron el poder político y económico durante la larga historia de la ciudad. Sin embargo, basándome en el postulado según el cual la imaginería del jaguar era simbólica de élites reales y de la nobleza, la presencia de piedras talladas halladas en el núcleo monumental de la Plaza Principal, que muestra personajes representados como jaguares acompañados por sus nombres calendáricos, nos permite realizar varias identificaciones. Ordenando esos monumentos tallados usando un criterio estilístico, es posible generar un esbozo de su posible secuencia temporal. Por ahora, es imposible rastrear si estos individuos estaban relacionados y en ese caso, de qué manera, o determinar cómo se llevaba a cabo la sucesión a un alto cargo. Pero para el lapso comprendido entre el 400 y el 800 de la Era Común, hay evidencia de al menos 11 distintos gobernantes que financiaron su representación en monumentos de piedra (Figura 2.3).

Entre ellos se encontraba un gobernante llamado 5 Jaguar, quien durante su gobierno, que tuvo lugar en algún momento entre el 350 y el 550 de la Era Común, encargó una pequeña estructura cuatripartita de conmemoración, muy probablemente ubicada en el centro de la plaza (Figura 2.4-1). Seis de las ocho superficies angostas visibles en los dinteles de los cuatro recintos registraban su asunción al poder, y mostraban 14 personajes secundarios presentándole vasallaje, mientras que al mismo tiempo rendían homenaje a su predecesor fallecido –muy probablemente su padre– quien ha sido identificado como 13 Planta Jabón (13N).

Los 14 personajes secundarios pueden haber sido los líderes de los barrios en los que Monte Albán parece haber estado internamente organizada (Blanton 1978: 21).<sup>15</sup> Nada se sabe del gobierno de 5 Jaguar, excepto que con el correr del tiempo fue sucedido por otro gobernante llamado 13 Noche (13F), quien aparentemente se hizo todavía más famoso por haber sido quien encargó uno de los programas narrativos más ambiciosos e impresionantes conocidos de ese período en Monte Albán (Figura 2.4-2). Para crearlo, el Señor 13 Noche ordenó el desmantelamiento de la estructura conmemorativa cuatripartita que hizo construir el Señor 5 Jaguar, reusando los dinteles y complementándolos con bloques de piedra recién extraídos a fin de labrar sobre partes de superficie más amplias de aquello que, en conjunto, es una celebración de su ascenso al trono.<sup>16</sup> Un evento de esta naturaleza es proporcional a un “amarre” de una Rueda Calendárica, esto es, el final-comienzo de un ciclo de 52 años, y narra nuevamente sus pretendidas hazañas militares. Siete ortostatos tallados con una sección importante del programa narrativo pueden haber decorado el costado de una gran estructura piramidal, mostrando al supremo gobernante supervisando una procesión de 6 cautivos con sus brazos y piernas atados (Figura 2.5).<sup>17</sup> Uno de los prisioneros de más alto rango también aparece representado como un jaguar, lo que implica que se trataba del gobernante de un importante reino que el Señor 13 Noche proclamaba haber conquistado.

En un trabajo previo yo di por sentado que “tal vez otras fachadas dentro de la misma plataforma o de hileras superpuestas también estuvieran decoradas, formando una composición narrativa todavía más grande y más inclusiva” (Urcid 1992a: 263). El descubrimiento de Marcus Winter en 1993 de una piedra angular con rastros de un prisionero en la superficie más grande, y un texto lineal en la cara más angosta que incluye el nombre de 13 Noche, no sólo rebate las objeciones de algunos eruditos con respecto a las hipotéticas reconstrucciones comentadas hasta aquí (Balkansky 2002: 904; Houston 2002: 24)<sup>18</sup>, sino que permite considerar

---

<sup>15</sup> Blanton identificó 15 barrios, incluyendo al núcleo monumental de la ciudad. Yo supongo que el mismo 5 Jaguar y su predecesor 13N gobernaron el sector central.

<sup>16</sup> Marcus (1994) llegó a la misma conclusión, pero en su interpretación no consideró a los monolitos labrados como un conjunto, lo que la llevó a proponer que el nombre del gobernante era 12 Jaguar.

<sup>17</sup> Las inscripciones asociadas podrían nombrar a otros cautivos que no aparecen en esa sección del programa (véase Urcid 2001: 399).

<sup>18</sup> La caracterización de Balkansky de las reconstrucciones como “especulativas” evidencia su adhesión a un paradigma positivista que no toma en cuenta las epistemologías alternativas en

incluso otras implicaciones con respecto al programa narrativo encargado por el Señor 13 Noche. Una es que la estructura que contiene la narración tenía sus ángulos de base inscritos, y que la cuarta piedra angular todavía no ha sido hallada. La otra implicación es que dicho arreglo cuatripartito de bloques angulares labrados muy probablemente aluda a un componente importante de los rituales de ascensión al trono practicados por el Señor 13 Noche. Según los relatos nativos y de principios de la colonia de diferentes regiones de Mesoamérica, al acceder a un alto cargo los gobernantes encendían un fuego nuevo y lanzaban flechas o dardos a los cuatro rincones del mundo para demarcar simbólicamente el territorio bajo su control, y enviaban a cuatro señores –a cada uno de los cuatro extremos del territorio reclamado, para distribuir la tierra entre los nobles (Oudijk 2002). Tal expresión simbólica del papel del gobernante como *axis mundi* (para centrar al mundo) y de proclamación territorial en ceremonias de ascensión al trono no sólo han sido aludidas en el marco arquitectónico del programa narrativo encargado por 13 Noche, sino que también parece haber sido expresada en otro monumento labrado que muestra a un señor jaguar llamado 11 Lluvia de pie sobre un gran glifo E (la concepción cuatripartita de la tierra), que tiene un dardo en cada esquina (Figura 2.6).

Queda por saber quién sucedió al Señor 13 Noche como gobernante de Monte Albán y su ciudad-estado, pero es evidente que con el tiempo, algún sucesor cercano o remoto ordenó el desmantelamiento del programa narrativo que conmemoraba su ascenso al trono, reusando los monolitos labrados para marcar las cuatro esquinas de la Plataforma Sur (Figura 2.4-3). Si bien tal emplazamiento implica que las piedras todavía estaban políticamente “cargadas” y hubo que darles un nuevo significado, nada de las inscripciones de las estructuras conmemorativas construidas por 5 Jaguar y 13 Noche quedaron a la vista en ese momento, puesto que la Plataforma completa muy probablemente haya sido cubierta de yeso y pintada.<sup>19</sup>

---

arqueología, particularmente una que está basada en pistas. Para discusiones sobre dicho modo alternativo de construcción de conocimiento, véase Ginzburg 1980 y 1989.

<sup>19</sup> El desmantelamiento de monumentos conmemorativos hecho por los sucesores puede implicar ya sea una usurpación en la sucesión dinástica y el intento de reescribir la historia, o actos de terminación que ponían fin al poder con que se investió a individuos, como preludio a su transferencia al siguiente heredero legítimo.



La reconstrucción sugerida del programa narrativo encargado por el Señor 13 Noche permitió descubrir una secuencia regular en los textos asociados (Urcid 1992a: 295-308, y 2001: 379-397). Si bien no todos los textos tienen glifos que corresponden a todas las posiciones de la secuencia regular, todos ellos comienzan con una fecha anual. La presencia de 10 fechas anuales en los textos brindó una oportunidad excelente para poner a prueba la secuencia propuesta en el cálculo zapoteca de la Rueda Calendárica. Aunque podría haber interpretaciones alternativas en cuanto al orden de lectura de estas fechas anuales, la que yo propuse anteriormente genera un lapso de 60 años (Tabla 2.2)<sup>20</sup>, sugiriendo que el marco de trabajo temporal de la narrativa fechada abarca el lapso de tiempo de una vida humana, lo cual a su vez implica abundante historicidad en su contenido. Inclusive, el despliegue de las fechas anuales mostrado en la Tabla 2.2 genera lapsos de cuatro años entre dos de las fechas de año, cuatro más que son múltiples (dos lapsos de 8 años, y dos lapsos de 12 años), y un lapso de 2 años, implicando que las acciones de incursiones de guerra eran dictadas por el calendario. La práctica ritualizada de la guerra que se conmensuraba con la estructura cuatripartita del calendario constituía aparentemente un fenómeno pan-mesoamericano, según lo evidencia la historia de la creación relatada en lo que queda de un manuscrito hoy conocido como “Historia de los Mexicanos por sus Pinturas”, atribuido a fray Andrés de Olmos y escrito en la Cuenca de México ca. 1533. En la sección sobre los eventos que acontecieron después de la creación del sol y de la luna, la historia nos dice lo siguiente:

En el cuarto año del cuarto trece después del diluvio, hubo un gran ruido en el cielo, y cayó un venado de dos cabezas, y Camaxtle lo hizo tomar y dijo a los hombres que entonces poblaban a Cuitlahuac, tres leguas distante de México, que tomasen y toviesen a aquel venado por dios, y así lo hicieron, y le dieron cuatro años de comer conejos y culebras y mariposas. Y en el octavo año del cuarto trece hubo guerra Camaxtle con algunos comarcanos y para los vencer, tomó aquel venado y, llevándolo a cuestras, venció. Y en el segundo año de este quinto trece hizo este dios Camaxtle una fiesta al

---

<sup>20</sup> La Tabla 2.2 se lee de abajo hacia arriba. La primera columna sobre la derecha aporta la cuenta acumulativa de años, y la segunda columna la cantidad de años entre las fechas anuales. La línea vertical sobre el lado izquierdo vincula la posición de las tres fechas anuales labradas en el monolito más importante, que es el SP-1. Las líneas en el centro de la tabla indican la relación entre el juego en pares de las fechas anuales expuestas en SP-3 y SP-5. La línea vertical sobre el lado derecho abarca el ciclo de 52 años que se ha calculado en la narrativa.

cielo, haciendo muchos fuegos y fasta que se cumplió el quinto trece después del diluvio siempre hizo Camaxtle guerra, y con ella dio de comer al sol (Garibay 1996: 37).

La siguiente posición en la secuencia regular está ocupada por el glifo de “Pez” seguido de conjuntos glíficos que deben ser topónimos por la presencia de huellas de pisadas y glifos de “Colina”. La secuencia regular continúa con los nombres calendáricos de los protagonistas (el gobernante y los cautivos). La quinta posición en la secuencia incluye conjuntos glíficos que en virtud de representar partes del cuerpo, como las manos, parecen ser verbos. La secuencia finaliza con la representación icónica de una bolsa amarrada, en ocasiones expresada por medio de una sinécdoque para representar un nudo. En el caso de los textos columnares de los monolitos SP-3 y SP-5, las inscripciones repiten signos que corresponden a las primeras dos posiciones de la secuencia regular, esto es, el glifo de “Pez” y una fecha anual invertida.

Cuando se compara la secuencia regular con el texto columnar en la piedra angular hallada recientemente, se ponen de manifiesto varias diferencias (Figura 2.7). Mientras que el nuevo texto comienza con la sinécdoque del glifo U y una voluta de habla formando un conjunto introductorio que da lugar a otras inscripciones lineales y que destaca la importancia de uno de los textos labrados en SP-1 (el monolito que tiene la representación del Señor 13 Noche), no hay una fecha anual. El nuevo texto sigue con la reiteración del nombre calendárico del gobernante (13F), seguido por un conjunto verbal de una unidad numeral representada por un dedo, seguido arriba por una mano que sostiene lo que parecería ser un cuchillo con forma de laurel y el glifo “Hoja”.

El texto de la piedra angular recientemente encontrada continúa con el glifo 10 I y termina con el signo de “Pez”. El glifo I aparentemente tiene un uso pan-mesoamericano para expresar ideas de totalidad (tiempo y espacio integrados en un orden ritual, como en la primera página del biombo de Tezcatlipoca), y consumación (finales de ciclos y celebración del amarre de la Rueda Calendárica, como en la página 34 del biombo Cihuacóatl). Ya antes he sugerido que el glifo I, aparte de ser usado con poca frecuencia como un nombre de día, “tenía que ver con cálculos de ciertas unidades o finales de períodos” (Urcid 1992a: 198-202, y 2001: 247-250). Hasta ahora, los valores del coeficiente que lo acompaña nunca fueron superiores a

13, con los números atestiguados 1, 3, 5, 7, 9, 10 y posiblemente 13 (cuando se omite el coeficiente). El glifo I aparece con frecuencia en textos que incluyen al menos una fecha anual, y si uno asume que su forma cuatripartita se indexó multiplicando por 4 el coeficiente que lo acompaña, es posible que el signo pueda estar marcando un evento en la división cuatripartita de la Rueda Calendárica (cuatro grupos de trece años). Sin embargo, sabiendo que en la primera página del biombo de Tezcatlipoca hay un gran glifo I que abarca los 20 días del calendario, uno podría postular, alternativamente, que los cálculos registrados por el glifo I zapoteca están relacionados de alguna manera con la cuenta de trece días del Calendario Sagrado. Mientras que su funcionamiento numérico sigue siendo elusivo, y como se hará evidente en secciones posteriores de este ensayo, los contextos pre-eminentes funerarios de la mayoría de los ejemplos conocidos del glifo I parecerían guardar relación con la conmemoración de eventos de muerte, o aniversarios de muerte, así como con la presentación de ofrendas a los ancestros. De ser así, la inscripción en la piedra angular recientemente hallada podría hacer alusión a la presentación de un sacrificio (mano con cuchillo y hoja) para conmemorar la muerte o un aniversario relacionado con el padre del gobernante, cuya identidad por el momento se desconoce.

## **LOS SEÑORES JAGUAR Y LA ALIANZA PRIMORDIAL**

Desde los tiempos remotos cuando se inventó el calendario mesoamericano, el jaguar constituyó una unidad ontológica de mucho significado en las artes mánticas. Como ya se ha hecho evidente (véase Figura 1.20), el 14º nombre de día del calendario ritual hace alusión al jaguar, y en Oaxaca —al igual que en otras partes de Mesoamérica, su representación gráfica incluyó la expresión icónica del felino ya fuera de cuerpo entero (en vistas frontales y de perfil), o a través de una sinécdoque, representando sólo la cabeza (en vistas frontales y de perfil) o la pata con sus garras (Figura 2.8).

El papel que jugó el jaguar en la adivinación debe haber constituido una compleja interacción de significaciones que no sólo contribuían a los pronósticos que apuntaban a salir adelante frente a diversas crisis de la vida, como el nacimiento, el matrimonio, la muerte, la enfermedad, los conflictos interpersonales, y la guerra, sino también en la formación de identidades personales, incluyendo la adopción del

nombre según el día en que nacía la persona o estaba mánticamente marcada, la identificación de un animal compañero (*tona*), y en ciertos casos, de un ego alterado (*nagual*) asequible a través de la transformación corpórea.

Diversos tipos de evidencia sugieren fuertemente que en tiempos antiguos, la representación de los gobernantes como jaguares no constituía exclusivamente un símbolo de la aristocracia, sino que señalaba también un cargo especial, uno que involucraba la habilidad percibida de los gobernantes para adquirir un ego alterado (Urcid 1993: 152). En diversas partes de Mesoamérica y hasta el día de hoy, el jaguar es considerado un *nagual* “fuerte” y “poderoso” (Wonderly 1946). Aparentemente, dicha virtud era necesaria para poder llevar adelante las responsabilidades implícitas en los altos cargos políticos. De este modo, a fin de garantizar el bienestar de la comunidad, asegurar la producción agrícola, y mantener el control social, los gobernantes debían procurar los bienes necesarios incluyendo las ofrendas humanas, para dedicarlas en las reiteraciones rituales de una alianza primordial con lo divino. En distintas partes de Oaxaca, Guerrero, y las tierras altas centrales, la representación de gobernantes-jaguar devorando corazones, seres humanos, o con restos de sangre chorreando de sus mandíbulas o de sus garras, fue usada como una metáfora visual para hacer referencia al cargo fundamental de sacrificador supremo y a la inmolación de seres humanos (Figura 2.9). Esta metáfora podría explicar porqué el nombre zapoteca del catorceavo día (*lache*) documentado por Fray Juan de Córdova aparentemente se traduciría como “Corazón” y no como “Jaguar”.

### **PARTE III – LA ESCRITURA EN CONTEXTOS DOMÉSTICOS DE LA ELITE: LA MEMORIA Y LA CONTINUIDAD DE LOS GRUPOS CORPORATIVOS**

*Chàba, tija* – Celebración patrocinada por el hijo para conmemorar a sus padres, sus logros, y hazañas (Córdova 1987a: 196).

Una parte importante de las inscripciones zapotecas de que se tiene noticias aparece en elementos mortuorios asociados con contextos domésticos de élite. Los muros de las tumbas de mampostería construidas debajo de las viviendas estaban pintados con elaboradas narrativas, que a veces estaban complementadas con

información tallada en las jambas, dinteles, fachadas y/o las losas que sellaban las entradas a las criptas. Desde que comenzó la investigación científica de las tumbas zapotecas, los paradigmas que han guiado la interpretación de las narrativas de estas tumbas, particularmente aquellos que se tradujeron en murales, han cambiado. Una posición interpretativa asumía que los temas pintados tenían que ver con la representación de deidades antropomórficas (Caso 1938, 1965a); otra posición sostenía que su carácter era más bien historiográfico y que los murales pintados hacían alusión a prominentes mortales (Marcus 1983a, 1992a: 206-209 y 287; A. Miller 1995; Saville 1904). La premisa de la que partimos aquí está a mitad de camino entre estos dos polos: yo supongo que los individuos representados jugaron importantes roles sociales a lo largo de sus vidas, corporizando atributos sancionados por la divinidad o personificando deidades, como una estrategia ideológica para validar su posición y para disputar o perpetuar el orden social prevaleciente. De ser así, el estudio de las tumbas y de los mensajes pintados y/o tallados en las mismas debería aportar ideas acerca de cómo estaba organizada la sociedad y de sus factores ideológicos que le daban sustento.

La tesis principal que guía la exégesis de las prácticas de la escritura en los contextos domésticos de élite es que en una sociedad altamente jerarquizada y desigual, la transferencia de propiedad entre las generaciones humanas es crucial para la reconfiguración o reproducción del sistema social, y que la veneración de los ancestros, particularmente entre los grupos corporativos de mayor jerarquía, constituía una institución cultural que se había desarrollado con el fin de legitimar tales transferencias. Esta premisa habrá de permitirme abordar la cuestión del porqué ciertas tumbas zapotecas contenían inscripciones, y cuáles eran las metas que se buscaba alcanzar con esas prácticas.

Para hacerlo, es necesario abordar el estudio de las tumbas zapotecas desde múltiples ángulos, incluyendo su contexto espacial y arquitectónico, su contenido biológico (los restos humanos), la cultura material asociada (las ofrendas), y el lenguaje visual que los activó como etapas sociales. Dada la temporalidad de la evidencia disponible actualmente y los dos ejemplos que he seleccionado, el esfuerzo de esta sección estará centrado en las prácticas mortuorias zapotecas que prevalecieron entre los 400 y 800 años posteriores a la Era Común. En primer lugar discutiré de qué manera los antiguos zapotecas trataban a sus muertos y lo que se sabe de su organización social durante los inicios del período colonial. Luego pasaré

a reiterar algunos comentarios sobre los nombres calendáricos y las genealogías, como preludeo a la revisión de los programas narrativos de la tumba 104 de Monte Albán y de la tumba 5 del Cerro de la Campana. Estos dos casos ilustran con propiedad un fenómeno ampliamente generalizado.

## **PRACTICAS MORTUORIAS DE LOS ZAPOTECAS**

Si bien se han excavado unas 300 tumbas en los valles centrales de Oaxaca desde el cambio del siglo 20, son muy pocas las que han sido analizadas en detalle, y con la excepción de un escaso número de ellas (Caso 1969; Kuttruf y Autry 1978; Lind 2002; Lind y Urcid 1983; Martínez López 1998; Martínez López, Winter y Juárez 1995; Winter *et al.* 1995), ninguna ha sido adecuadamente publicada<sup>21</sup>. Consecuentemente, nuestra comprensión de las prácticas funerarias zapotecas todavía es pobre. Sin embargo, los datos acumulados hasta el momento nos permiten esbozar varias generalizaciones.

Las áreas diferentes con grandes concentraciones de entierros que están físicamente confinados dentro o fuera de las antiguas comunidades, sólo se conocen en unos pocos asentamientos de los períodos Formativo y Clásico Temprano. Uno de ellos, en Santo Domingo Tomaltepec, data entre el 1150 y el 850 AEC (Whalen 1981). Otro, aproximadamente contemporáneo a este último, fue hallado en San José Mogote (Flannery y Marcus 1983: 55). Y uno más, que data entre el 200 y 350 EC, parecería estar presente en la terraza C de Yagul, donde se recuperaron al menos 22 individuos en un área de unos 28 m<sup>2</sup> (Urcid s.f.e.) (Figura 3.1).

Pero para los períodos subsiguientes que nos ocupan aquí, la distribución espacial de entierros humanos era muy diferente. Los datos arqueológicos indican que los enterramientos se realizaban en la mayoría de los casos dentro de las unidades domésticas. La información producida por el análisis osteológico de la muestra de entierros recuperados en el sitio de Lambityeco refuerza dicha conclusión. Allí, la curva de mortalidad generada a partir de los datos sobre edad en el momento de la muerte (n= 88 individuos), todos recuperados en contextos

---

<sup>21</sup> Otros estudios con datos valiosos, algunos todavía inéditos, incluyen los de Autry (1973); C. Bernal (1969); I. Bernal (1958); Drennan (1976, apéndice XIV); Hernández (1978); Herrera (1989); Paddock, Mogor y Lind (1968); Martínez López (1998); Urcid (1983); y Winter, Deraga y Fernández (1979) y Zárate (1992).

domésticos, se aproxima a una distribución típica en forma de U de una población natural, donde las probabilidades de morir son más altas entre los recién nacidos (dada su vulnerabilidad biológica) y los ancianos (dado el proceso de envejecimiento y muerte eventual) (Acsádi y Nemeskéri 1970) (Figura 3.2). Si de la excavación de unidades domésticas uno obtiene una muestra de entierro que se aproxima a la distribución natural, entonces podremos llegar a la conclusión que entre los siglos 5 y 9 Era Común, los entierros no eran puestos en cementerios y que la gran mayoría de las inhumaciones en los valles centrales de Oaxaca se hacían en forma dispersa dentro de las áreas residenciales, ya fuere en tumbas de mampostería, en sepulcros revestidos de piedra, en tumbas sin revestimiento, dentro de, o cubiertas por recipientes cerámicos, o en elementos domésticos reusados, como por ejemplo pozos subterráneos de almacenamiento y hornos cerámicos abandonados.<sup>22</sup>

La posición más común de los entierros, independientemente de su contexto específico, era la supina y extendida, si bien en algunos pocos casos – especialmente cuando se reusaban elementos domésticos no funerarios con fines de entierro, los esqueletos aparecieron posición fetal dada la necesidad de ajustar el tamaño del cadáver dentro del espacio limitado de los elementos ad hoc (Martínez López, Winter y Juárez 1995 1995: 95-96; Romero 1983; Winter *et al.* 1995: 25-26). Los fetos y los neonatos por lo general se colocaban dentro de vasijas cerámicas (Martínez López, Winter y Juárez 1995: 239), de modo que con mucha frecuencia sus esqueletos también aparecieron levemente posición fetal.

Si bien hay una gran variación en la disposición de las unidades residenciales en los valles centrales de Oaxaca, todas se atienen a un modelo básico cuatripartita en la distribución del espacio doméstico (Winter 1974). Dicho modelo incluye un patio central abierto rodeado de cuartos (Figura 3.3). Las casas son de diversos tamaños, distinta cantidad de cuartos alrededor del patio central, diferentes materiales de construcción, como son también diferentes las terminaciones aplicadas. A pesar de la existencia de algunas excepciones, las tumbas de mampostería por lo general se construyeron debajo del cuarto de la casa que estaba orientado al este. Por otro lado, aparecen otras inhumaciones debajo del piso del patio o de los pisos de los cuartos, y a veces inclusive fuera de los confines

---

<sup>22</sup> Las tumbas son elementos de mampostería que tienen una entrada. Los sepulcros son elementos revestidos de piedra, con o sin techo, que carecen de entrada. Las sepulturas son simples excavaciones hechas en una matriz natural o artificial, sin ningún trabajo en piedra.

de la casa propiamente dicha, pero dentro de los terrenos que rodean a la vivienda. Los perfiles demográficos de los entierros colocados dentro de las tumbas y aquellos depositados fuera de ellas –generados a partir de los datos de edad y sexo– son bastante nítidos. Más adelante comentaré con mayor detalle el caso de los entierros colocados dentro de las tumbas. En cuanto a las inhumaciones hechas afuera de las criptas pero dentro de los límites de las unidades domésticas, abarcan una amplia gama de edades, desde fetos hasta adultos ancianos. Ambos sexos están representados en esas categorías de edades, donde al sexo puede determinarse por medio de los análisis óseos esqueléticos.

Resulta evidente que muchas unidades domésticas en las antiguas comunidades zapotecas tenían diversos tipos de entierros, pero también es un hecho que no todos los entierros conocidos estaban asociados con casas. Se han hallado varios entierros de adultos en contextos que no eran exclusivamente domésticos, y hay otros que están asociados con complejos arquitectónicos del tipo conocido como “Templo-Plaza-Adoratorio” (al que de aquí en adelante nos referiremos como TPA) (Figura 3.4). Por ejemplo, los restos humanos hallados en una ofrenda debajo del recinto de un cuarto que se encuentra encima del TPA-IV en Monte Albán, correspondían a una ofrenda sacrificial, como se pudo comprobar por la presencia de un cráneo acompañado de las primeras tres vértebras cervicales, y un cuchillo de pedernal con forma de laurel. También encontrados en asociación con este tipo de complejos arquitectónicos en Mitla y Lambityeco, son entierros en parejas que se colocaron simultáneamente debajo de los ejes principales de las estructuras, debajo de la plaza y enfrente de la escalera principal de acceso.<sup>23</sup> Puesto que estas sepulturas no penetraron los pisos de las plazas, estos entierros evidentemente se colocaron como ofrendas dedicatorias cuando se construyeron las estructuras.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> El modelo arquitectónico “Templo-Plaza-Adoratorio” (Winter 1986, 2001b, 2002; véase también Peterson 1992) incluye estructuras con una gama más amplia de variación que abarca contextos distintos a los sagrados (como lo denota el término “templo”). El ejemplo citado de Lambityeco, por ejemplo, presenta una casa en lugar de un templo, pero la gran plaza adyacente rodeada por amplios cuartos sugiere la integración o formalización dentro del ámbito doméstico de las funciones administrativas.

<sup>24</sup> Méndez (1986b:80) reporta haber hallado entierros ofertorios bajo las esquinas de algunas de las estructuras excavadas en Cerro de la Campana, una práctica que en Oaxaca parecería remontarse al menos a la fase Rosario (650-500 antes de la Era Común) (Flannery y Marcus 1976: 215).



El único entierro directo dentro del registro arqueológico conocido de los valles centrales, es el de un niño (de edad desconocida) aparentemente depositado como una ofrenda consagrada sobre la construcción del cuarto en una secuencia de cinco templos conocidos y superpuestos de dos cuartos, que forman el Montículo 1-bis en Quicopecua (Figura 3.5) (I Bernal 1958: 24-32; Saville 1922: 50-51).<sup>25</sup> El entierro, aparentemente primario, parece haber sido engalanado con un pectoral o vestidura compuesta que incluía más de 400 cuentas de piedra verde y jadeíta de diferentes tamaños, y 35 conchas de diferentes tipos que estaban perforadas para su suspensión. Las teselas de madreperla y obsidiana sugieren la inclusión de al menos un espejo cuya base se habría desintegrado. El entierro también contenía un par de orejeras de arcilla de 4.5 cm de diámetro, incrustadas en su anterior superficie plana con piezas delgadas de hematita cuidadosamente pulida. Diecisiete figurillas antropomorfas de piedra verde rodeaban al entierro, y los restos esqueléticos así como los objetos asociados habían sido fuertemente salpicados con cinabrio. El estilo de las figurillas y el contexto arquitectónico datan del entierro aproximadamente del año 500 EC.

Es plausible que los individuos cuyos restos aparecen en contextos públicos y/o sagrados puedan no haber sido autóctonos de las comunidades en las que fueron enterrados, pero la muestra disponible es tan pequeña que el análisis de rasgos discontinuos resulta poco práctico. Por el momento no se han llevado a cabo intentos de extraer ADN de estos entierros y de los otros contextos domésticos de diversas comunidades con fines comparativos.

Algunas de las tumbas exploradas aparentemente parecen estar asociadas con estructuras de carácter no doméstico. El caso de la tumba 7 de Monte Albán fue clasificado como un ejemplo de dicha categoría (Flannery 1983: 132 y 135). Sin embargo, la reciente ampliación de las excavaciones de Caso en la zona de la tumba para mejor comprender su contexto arquitectónico, ha revelado que la cripta fue usada en el transcurso de la ocupación y remodelación de tres casas superpuestas, la segunda de las cuales tenía incorporado, sobre la tumba, un adoratorio de dos cuartos (Martínez López 2002; Winter 2001a: 57-62). Como ya ha sido comentado por Martínez López (1998: 319-321), se necesita más investigación arqueológica para comprender mejor las instancias de las múltiples configuraciones

---

<sup>25</sup> Quicopecua se refiere al período de ocupación Clásico de Sa'a Yucu, cerca de Cuilapan de Guerrero (Paddock 1983).

arquitectónicas superpuestas en el caso de tumbas que parecen estar asociadas con contextos no domésticos. Por el momento, la existencia de tumbas asociadas con “templos” durante el lapso de tiempo que nos interesa, no ha sido concluyentemente demostrada.

Retornando a la consideración sobre contextos residenciales, varios lugares domésticos han arrojado más de una tumba. En muchos casos, semejante multiplicidad de criptas tiene que ver con la presencia de diversas fases de construcción. Muchos de los montículos de tierra que salpican hoy en día el paisaje de los valles centrales de Oaxaca son el resultado de una serie de casas construidas unas sobre otras. Esto implica que una tumba podía ser usada continuamente durante la ocupación sucesiva de estas casas remodeladas. En ocasiones, el crecimiento vertical de las casas en un solo lugar eventualmente incorporó dos o más tumbas en diferentes posiciones estratigráficas (Figura 3.6).<sup>26</sup> Hay varias interpretaciones alternativas para explicar la presencia de tumbas múltiples en un solo lugar. Es posible que como las viviendas continuaban acumulándose verticalmente, se tornara cada vez más difícil llegar a la cripta original. Esto pudo haber llevado a la construcción de una nueva tumba, en tándem con una nueva remodelación de vivienda, a una profundidad menor. Cuando un lugar doméstico era ocupado durante un largo lapso de tiempo pero no mostraba superposición en la construcción, la necesidad de espacio para las inhumaciones debió haber dictado la construcción de varias tumbas en el mismo nivel subterráneo. O, en caso de haber habido cambios de residencia, los nuevos habitantes de un determinado lugar podrían haber construido otra tumba para depositar a sus propios muertos.

Las dimensiones y los rasgos arquitectónicos de las criptas varían conjuntamente con las dimensiones y la elaboración de la casa(s) asociada. Algunas tumbas son en realidad elementos simbólicos, puesto que son cajas revestidas con piedras que cuentan con una entrada no funcional pero que aparecen donde por lo general se construyen las tumbas. La ‘tumba’ 4 de Lambityeco es un buen ejemplo de esas criptas simbólicas (Urcid 1983: 101-103),

---

<sup>26</sup> Otros ejemplos de este fenómeno en Monte Albán son los de las tumbas 77-78 y 95-96 (Caso, Bernal y Acosta 1967: 283-284, plano 9); las tumbas 108-109 en la terraza 1457, y las tumbas 97-43 en la terraza 171 (Caso 1938: 32bis y planos 16 y 19); entre los ejemplos de Lambityeco están las tumbas 1, 5 y 6 del Montículo 195 (Lind 1993); entre los ejemplos de Quicopecua están las tumbas 1 y 1b del Montículo 1 (Bernal 1958); y en Yagul, las tumbas 35 y 10 del Montículo 5W (Brockington 1955).

como así también lo son los cuatro sepulcros construidos debajo del cuarto Este de una de las casas más pequeñas que se conocen de Monte Albán, situada en la terraza 634 (Winter *et al.* 1995: 46-52). Además, las tumbas asociadas con casas de bajo rango invariablemente se construían una vez que las casas estaban terminadas, en tanto que aquellas asociadas con casas de alto rango eran un componente integral del diseño arquitectónico y se las construía previo a la construcción de las viviendas.<sup>27</sup> En varios casos, las criptas evidentemente fueron modificadas con el correr del tiempo, agregándoseles nuevas ampliaciones.<sup>28</sup>

En cuanto a los contenidos de las tumbas, las criptas por lo general guardan los restos de varios individuos. Uno o a veces dos esqueletos aparecen en posición anatómica, mientras que los huesos de otros individuos aparecen desarticulados, mezclados, y apilados o dispersos. Con raras excepciones, los esqueletos dentro de las tumbas corresponden a individuos adultos de ambos sexos. Las pocas excepciones de este patrón documentadas en Lambityeco incluyeron únicamente los restos aislados de niños crecidos o adolescentes.<sup>29</sup> A fin de dar una idea acerca del tipo de depósitos hallados en las tumbas, discutiré el caso de la tumba 6 de Lambityeco, una cripta que fue encontrada en el Montículo 195. Este montículo contenía 6 casas superpuestas (Lind 2002). La tumba fue construida cuando se levantó la segunda casa, pero en ese momento la cripta tenía una sola cámara. La casa asociada tenía dos Complejos de Patio contiguos, cada uno de ellos con un patio central rodeado de 8 cuartos. La tumba se encontraba debajo del cuarto Este del Complejo de Patio más amplio. Durante la ocupación de la tercera casa, sus ocupantes decidieron ampliar la tumba construyendo una cámara detrás de la primera, y conectando a las dos por medio de un nicho que fue originalmente construido en el muro posterior de la primera cámara. Fue durante la ocupación de la cuarta casa que alguien encargó la creación de un programa narrativo mortuorio asociado con la tumba, además de la construcción de un mausoleo encima de la

---

<sup>27</sup> Hay varios casos en Monte Albán, como así también en Lambityeco (tumbas 2, 5, 6, 10, 11, 12) (Lind 1993, Urcid 1983).

<sup>28</sup> Los ejemplos de este fenómeno incluyen las tumbas 2 y 6 de Lambityeco (Lind y Urcid 1983) y posiblemente la tumba 4 de Monte Albán (Caso 1932: 15-16 y fig. 21).

<sup>29</sup> Middleton *et al.* (1998: 300) reportan la presencia de un niño de aproximadamente 5 años de edad en una de las tumbas de Ejutla, pero no proporcionan un inventario osteológico detallado. Su ilustración gráfica de los otros tres entierros de adultos en la tumba (*idem*, figs. 4 a 6) y la omisión del esqueleto del niño sugieren que el caso de Ejutla sigue un patrón similar al que se detectara en Lambityeco.

tumba, cuyos entablamentos empotrados se decoraron con figuras de pares masculinos-femeninos modeladas en estuco (Figuras 3.7 y 3.8). También agregados a la fachada de la tumba había bustos de tamaño superior al normal con la representación de otra pareja. El último de los seis entierros puestos en la tumba, el de una mujer adulta (entierro 68-22), fue hecho excavando desde la parte superior del mausoleo hasta llegar a la segunda cámara, y no a través de la entrada de la cripta. En el proceso de realizar esta tarea, algunos restos humanos sueltos de entierros que habían sido puestos anteriormente dentro de la tumba, quedaron encima de lo que quedó del cubo inferior, en el centro del mausoleo (Figuras 3.9 y 3.10).

Muchos de los estudios que se concentraron en las prácticas mortuorias zapotecas, empezando por los de Caso (I. Bernal 1958: 18; Caso 1933: 645 y 1942: 36; Caso y Rubín de la Borbolla 1936: 11; Flannery 1983: 135; Westheim 1977), asumen que las tumbas eran elementos estáticos, resultado de un único evento de depositación. Los huesos humanos desarticulados hallados en su interior, designados como “entierros secundarios”, han sido interpretados como los restos de importantes personajes que fueron exhumados de otros lugares a fin de eventualmente, re-enterrarlos nuevamente en las criptas. También y de igual manera, se ha asumido que los esqueletos articulados hallados dentro de las tumbas o en sus adyacencias, son los restos de víctimas sacrificiales colocadas como ofrendas para acompañar a los individuos importantes (Figura 3.11-A).

El modelo de entierros secundarios propuesto por Caso se asemeja a algunos ejemplos etnográficos de entierros dobles (Danforth 1982, Hertz 1907, Metcalf y Huntington 1992, Miles 1965). También es congruente con el esquema de ritos de pasaje planteado por Van Gennep (1960), según el cual el cambio de un estado a otro (de la vida a la muerte) se caracteriza por un período liminal. En los rituales funerarios de muchas culturas, este período liminal corresponde a la concepción del tiempo que le lleva a una entidad incorpórea abandonar el cuerpo y llegar a su destino final de reposo. El modelo de Caso postula que la fase liminal de las prácticas mortuorias zapotecas era un período prolongado que comenzaba con una primera inhumación. Después de algún tiempo los restos secos eran exhumados, pintados de rojo, y enterrados por segunda vez en las tumbas, una vez que se sacrificaban las víctimas que habrían de acompañarlos. Hay algunos datos etnográficos que apoyan la práctica zapoteca de inmolación humana para

acompañar a los muertos. Fray Juan de Córdova (1987a: 367v) incluyó una anotación con la expresión *Totia penitooga*, que quiere decir “sacrificar a un señor o a una dama, un hombre o una mujer que murieran para ser enterrados con ellos.” Otra expresión documentada por el fraile es *Pènitòca tòoga.l.penitòga*, que él tradujo como “Dos mujeres que fueron enterradas con una gran señora cuando ésta murió, para que puedan allí servirla. Y las mataron primero” (Córdova 1987a: 277v).<sup>30</sup>

Sin embargo, como la exhumación de un entierro puede potencialmente generar dos tipos de depósitos mortuorios (Figura 3.12-A), entre los cuales hay uno para el que no se recolectan ciertos huesos (entierro secundario tipo A) y otro hecho con los restos recolectados y puestos en otro lugar (entierro secundario tipo B), uno esperaría encontrar, en una gran muestra, cantidades similares de ambos tipos de depósitos.<sup>31</sup> Sin embargo, la implicación no se ve respaldada por los datos de que disponemos sobre Lambityeco (Figura 3.12-B). Por ejemplo, cuando comparamos las frecuencias de los entierros secundarios del tipo A y del tipo B, o las frecuencias de éstos con otros tipos de entierros, su proporción relativa es baja y puede ser explicada en términos de otros procesos de formación del registro arqueológico. Como muchas casas presentan evidencias de remodelaciones continuas, uno podría esperar perturbaciones accidentales ocasionales de entierros previos, y su re-entierros en otros lugares dentro de las unidades de vivienda. Por ende, postular la práctica del entierro doble y la inmolación de víctimas propiciatorias no explica la variabilidad mortuoria conocida documentada hasta aquí, y no hay otras líneas de evidencia que apoyen tales inferencias.

Alternativamente, el contenido de las tumbas se puede interpretar siguiendo otras premisas. El contexto de múltiples fases de construcción para muchas tumbas, las adicciones arquitectónicas en algunas de ellas, y el hecho de que los restos humanos hallados en el interior de las criptas incluyan restos tanto articulados como

---

<sup>30</sup> Córdova (1987: 367v) registra otros dos propósitos enlazados para el sacrificio de seres humanos: la guerra y el éxito en la producción agrícola (sacrificar un hombre después de sufrir una derrota en la guerra; sacrificar un hombre o un niño para pedir lluvia; sacrificar un hombre por las plantaciones de maíz).

<sup>31</sup> Un ejemplo notable de un entierro secundario en Monte Albán que incluye sólo los cráneos o mandíbulas de 24 individuos de entre 1 y 15 años de edad, al igual que los huesos largos de varios adultos, aparece ampliamente descrito en Martínez López *et al.* 1995: 151-175.

desarticulados de varios adultos de ambos sexos, sugiere que las tumbas no fueron el resultado de un sólo evento (Figura 3.11-B).<sup>32</sup> Si uno redefine los restos desarticulados como entierros primarios perturbados *in situ* en vez de “entierros secundarios”, los datos sobre edad y sexo podrían reflejar la presencia de parejas, cabezas de familias que conformaron una sucesión a lo largo de varias generaciones. Esta interpretación, que se verá más adelante, proporciona un paradigma para interpretar los murales pintados y el registro epigráfico inscripto en las tumbas, permite estimar el lapso de tiempo mínimo aproximado para el uso de una tumba y de su casa asociada. Como ejemplo, el montículo 190 de Lambityeco incluía una tumba (no. 2) asociada al menos con 5 casas superpuestas (Paddock, Mogor y Lind 1968). La cripta fue ampliada durante la ocupación de la segunda casa –también con dos Complejos de Patio contiguos– agregando una cámara enfrente de la que ya existía. La tumba contenía los restos de al menos 7 adultos, tres de los cuales fueron identificados como de mujeres y tres como de varones. El sexo del individuo restante no pudo ser determinado. Siete individuos podrían representar 4 generaciones sucesivas de parejas conyugales, lo cual implica –asumiendo unos 25 años entre cada generación humana– que el montículo 190 y sus cinco casas superpuestas fueron el resultado de unos 100 años de ocupación. Por lo tanto, a menos que se hubieran producido instancias de múltiples muertes simultáneas, la tumba 2 debió haberse reabierto al menos siete veces durante ese lapso de tiempo.

Entre otras evidencias osteológicas que apoyan la idea de que los depósitos de la tumba fueron el resultado de eventos acumulativos, está la presencia de pigmento rojo (cinabrio) en algunos de los restos humanos y la concordancia de pares antiméricos –los huesos izquierdos y derechos del mismo elemento anatómico– entre los huesos pequeños hallados fuera y dentro de las tumbas. A. Miller (1995:249, nota 5) plantea que el pigmento rojo se le pudo haber aplicado a un cadáver, quedando adherido a los huesos a través del proceso de descomposición. Sin embargo, en las tumbas de Lambityeco, los casos de cinabrio aplicado sobre la superficie ya erosionada de los huesos en el endocráneo y en las superficies distales de los dientes, implica que la pintura también fue aplicada a huesos ya secos. Inclusive, se han detectado dos formas de aplicación: por

---

<sup>32</sup> Romero (1983:92) ya había anticipado esta conclusión al comentar que “los entierros secundarios consisten en el amontonamiento de las partes de un entierro primario, que en el caso de las tumbas se hace con el objeto de utilizar el espacio para el enterramiento de otro cadáver”.

salpicarlos o por aplicación con una brocha. En algunas criptas se hallaron cuencos cerámicos con restos en sus fondos de capas secas y espesas de pigmento. El pigmento rojo también se usó para pintar motivos en las fachadas de las tumbas (Figura 3.13), y fue aplicado también sobre algunas de las ofrendas, especialmente las vasijas efigie cerámicas, y sobre objetos hechos con huesos de venado, como las espátulas y las lanzaderas de los telares.<sup>33</sup>

La práctica de pintar restos humanos en la antigua Oaxaca ha sido interpretada como evidencia del culto a Quetzalcóatl, planteando una homología entre el uso del color rojo –tomado como simbólico del fuego– y la cremación de los restos humanos, un tratamiento de entierro que nunca se practicó en Oaxaca (Séjourné 1960). También se ha planteado que la pintura roja representa a la sangre, y en un sentido metonímico, al linaje (A. Miller 1995: 170, 202). Dichas interpretaciones no toman en cuenta que la pintura roja casi nunca fue usada en entierros hallados fuera de las tumbas. Por otro lado, el uso de pintura roja fue un fenómeno más generalizado, habiéndoselo visto no sólo en criptas sino también en ofrendas rituales de dedicación en la inauguración de edificios (por ejemplo en las ofrendas de las esquinas de la Plataforma Sur de Monte Albán (Acosta 1959:14), y en la decoración arquitectónica de fachadas, muros, y pisos. Por lo tanto, es evidente que el significado del color rojo debe haber sido polivalente. Sin embargo, como ya fuera sugerido por Caso (1938: 73, 1942: 36), no hay duda en cuanto a que la pintura roja en las tumbas –sobre los restos humanos, en algunas de las ofrendas asociadas, y en varias partes de las criptas (tanto adentro como afuera) formaba un componente integral en la conmemoración de los ancestros.<sup>34</sup>

Con respecto a los pares antiméricos de uno o más individuos hallados fuera y dentro de las tumbas, se trata casi siempre de dientes y de huesos chicos de las manos y los pies. Su distribución espacial sugiere que cuando debían prepararse las tumbas para colocar un nuevo entierro, los elementos anatómicos más grandes y visibles de los entierros previos se mezclaban y se apilaban contra las paredes de

---

<sup>33</sup> Para una fotografía en este tipo de objetos, véase Lind 2002: 61, fig. 21.

<sup>34</sup> Nociones sobre la relación entre el color rojo, orígenes y los ancestros prevalecen hoy día. Para los hablantes mixtecos de la costa “el rojo es un color especial, dicen los ancianos que es un color de un dios que estuvo presente el día que aparecieron los primeros Mixtecos en el mundo. Hasta nuestros días algunos ancianos todavía se cuelgan un cordón rojo en el cuello de su cotón porque es color divino, es lo que significa el rojo.” (Anders, Jansen y Cruz 1994: 144).

las criptas, y que los huesos pequeños y poco llamativos terminaban fuera de las tumbas en el proceso de barrer y limpiar los pisos de las criptas.

Algunas tumbas presentan evidencia de conductas que no necesariamente estaban relacionadas con rituales de entierro. El programa mortuorio que decora el mausoleo construido encima de la tumba 6 de Lambityeco muestra personajes en posición boca abajo que sostienen en sus manos fémures humanos y usan mandíbulas humanas como brazaletes en la parte superior de los brazos (Figura 3.8; véase también Rabin 1970: 4-5; Urcid 2001: 434, fig. 6.15). A fin de determinar si hubo una extracción intencional de huesos humanos en la tumba 6, su contenido esquelético fue comparado con el de las otras tumbas de Lambityeco tomadas como un grupo. Al comparar la frecuencia de los elementos anatómicos inventariados con la frecuencia esperada en base al número mínimo de individuos detectados en cada tumba, un análisis de chi-cuadrado genera dos observaciones importantes (Figura 3.14 y Tabla 3.1). Una de ellas es que, en general, los restos humanos de la tumba 6 están pobremente representados. Diez de las 14 categorías de huesos ciertamente lo están, especialmente los huesos largos, puesto que contribuyen en gran medida al valor de  $X^2$ . Sólo los metatarsos aparecen “sobre-representados”. Como los huesos largos son grandes y de un tejido compacto –lo que vuelve más difícil su fragmentación y obliteración, -- su aparente ausencia en la tumba 6 y su representación gráfica en el mausoleo asociado sugiere que grupos domésticos de élite retiraron de las criptas ciertos elementos anatómicos de sus ancestros con el objetivo de usarlos como símbolos para validar su status (Lind y Urcid 1983: 81). La ausencia de huesos pequeños en las tumbas más probablemente se deba a su obliteración como consecuencia de las múltiples re-entradas a las tumbas y las constantes re-acomodaciones de sus contenidos.

Estas observaciones están cargadas de implicaciones importantes, porque en algunos casos, la evidencia usada para comprobar la práctica de la inmolación humana en el contexto de rituales funerarios, está basada en la falta de elementos anatómicos en algunos de los entierros articulados hallados en las tumbas. Caso, sin contar con el beneficio de un inventario anatómico detallado (Rubín de la Borbolla 1933: 190), interpretó los depósitos de la tumba 10 de Monte Albán en los siguientes términos:



En la tumba 10 encontramos dos esqueletos. El del fondo, entierro secundario, era el que tenía junto a sí los objetos. El de la entrada era entierro primario y seguramente fue decapitado, pues no se encontró hueso de la cabeza, a pesar de que como es sabido, la mandíbula es uno de los huesos que más resisten la destrucción. Se trata probablemente en este caso de un esclavo que fue decapitado en ocasión del traslado de los huesos del jefe a esta tumba, y enterrado con él para que le sirviera en la otra vida (Caso 1933: 645).

Los mismos datos pueden ser interpretados usando el modelo alternativo que estamos proponiendo aquí. El entierro “secundario” sería el del individuo (o individuos) previamente enterrado en la tumba cuyos restos fueron perturbados *in situ* a fin de abrir espacio para un entierro subsiguiente, siendo el último el que debía colocarse en la tumba. Algún tiempo después la tumba fue abierta nuevamente y el cráneo del último entierro retirado. La simple falta de un cráneo no constituye evidencia concluyente para demostrar una decapitación. Sólo si faltara el hueso hioides de las primeras vértebras cervicales, y si la primera vértebra que hubiera estado presente mostrara evidencia de marcas de cortes, dicho escenario interpretativo podría haber ganado fuerza. Por otro lado, la distribución de las ofrendas dentro de la tumba 10 podría haber sido resultado de continuos reacomodamientos de sus contenidos cada vez que el lugar era reabierto.

Si de tanto en tanto los huesos humanos eran retirados de las tumbas para usarlos como reliquias de validación, uno esperaría encontrar en el registro arqueológico evidencia de huesos aislados trabajados o no trabajados. Algunos objetos fabricados con cráneos humanos, por ejemplo, han sido hallados en Lambityeco y Yagul, entre ellos, discos perforados y placas trapezoidales. También se conocen ejemplos de calaveras talladas con inscripciones (Figura 3.15).

A veces las tumbas parecen haber sido reabiertas con otros fines. Hay varios ejemplos de criptas, asociadas tanto con casas ricas como con casas pobres, que han sido halladas parcial o completamente vacías. Este fenómeno resulta más obvio en el caso de las tumbas elaboradas. Las criptas que son complejas desde el punto de vista arquitectónico y que están lujosamente decoradas, como la tumba 105 de Monte Albán, la tumba 5 del Cerro de la Campana y la tumba 28 de Yagul, contenían pocos materiales, ya fragmentados y dejados en desorden, pero sus entradas estaban selladas o presentaban una ofrenda sin perturbar en la entrada

(Figura 3.16).<sup>35</sup> Sin ignorar los casos de saqueos antiguos o más recientes, pareciera que la removida de restos humanos y las ofrendas en algunas tumbas coincidían con el abandono de residencias y asentamientos, y por lo tanto constituían otra práctica esencial para la continuada conmemoración de los ancestros.

Algunos eruditos, interesados en determinar el grado de diferenciación social que prevaleció en la antigua sociedad zapoteca, han usado una dicotomía simplista en la que toman las tumbas como los depósitos funerarios de la élite y las sepulturas como los depósitos funerarios de los plebeyos (Figura 3.17-A) (Caso, Bernal y Acosa 1967:392; Wilkinson y Norelli 1981; Blitz 1995). Las limitaciones de este enfoque saltan a la vista cuando uno comprueba que ambos tipos de entierros se dan en una misma unidad doméstica. Si los entierros conocidos de Lambityeco hallados en tumbas y sepulturas se categorizan de acuerdo con la cantidad y diversidad de las ofrendas, y los datos se organizan por unidad doméstica (Figura 3.18-A), dos observaciones se harían evidentes:

- 1) Las tumbas, como grupo, exhiben un gradiente en su jerarquía, con marcadas diferencias en cada extremo de la escala.
- 2) En algunos casos, los entierros en sepulturas de las mujeres adultas y los niños hallados en casas de la élite muestran un rango más alto que los entierros hallados dentro de las tumbas de menos rango en casas de la no élite.

Si bien son pocos, los ejemplos que se conocen de entierros de mujeres no hechos en tumbas con importantes ofrendas, que mencionamos en el segundo punto, más arriba, presentan un patrón distintivo. En Lambityeco hay tres ejemplos de inhumaciones de ese tipo hechas en simples sepulturas pero colocadas directamente encima o en posición paralela y adyacentes a tumbas (entierros 68-3 y 69-1 asociados con la tumba 2; y entierro 77-5 asociado con la tumba 11) (Figura 3.19). La primera fue hallada con perturbaciones causadas por antiguas actividades humanas, que destruyeron la evidencia que hubiera podido determinar el sexo de los restos y su rango, en base a las ofrendas asociadas (gran parte de las cuales aparentemente fueron retiradas del lugar). Pero los otros dos ejemplos eran

---

<sup>35</sup> Hay fotografías, dibujos, y una interpretación de las inscripciones asociadas con la tumba 28 de Yagul en Urcid 1997: 50-53.

entierros de mujeres, y dada la cantidad y diversidad de sus ofrendas asociadas (10 objetos con cada una) estamos frente a los entierros de mayor jerarquía que no se encuentran en tumbas. El modelo espacial y su comparación con el resto de los entierros sugiere que estas mujeres podrían haber sido esposas secundarias de uno de los varones enterrados en las tumbas adyacentes (Urcid 1998b), interpretación que –como veremos más adelante– está basada en datos que tienen que ver con la práctica de la poligamia en los inicios del período colonial.

Las dos observaciones mencionadas más arriba me permiten sacar en conclusión que la antigua sociedad zapoteca debe haber sido mucho más compleja<sup>36</sup> (Figura 3.18-B). Habiendo hecho esta aclaración, es posible ahora redirigir la cuestión referida a la práctica de sacrificios humanos en relación con los rituales funerarios. Las citas tomadas de Córdova que mencionamos anteriormente podrían referirse exclusivamente a la inmolación de individuos para acompañar en la muerte a los más importantes señores y damas que ocupaban la categoría máxima en el sistema social **a nivel regional**. Hasta ahora, nadie ha reportado –dadas las formas conocidas de ejecución ritual en Mesoamérica– la evidencia que podría esperarse en el tejido esquelético de víctimas sacrificiales (como marcas de cortes o traumas peri-mortem)<sup>37</sup> en los materiales óseos hallados en tumbas de alto rango, aunque por supuesto, muchas de ellas fueron halladas prácticamente vacías.

Por otro lado, la evidencia de sacrificios de animales como parte de los rituales funerarios es substancial, e involucra la ofrenda de perros, por lo general cachorros, y de aves pequeñas. Cuando se representa gráficamente la presencia de estos animales en la escala de rangos de distintas tumbas, el fechamiento varía entre los siglos 5 y 9 de la Era Común (Figura 3.18-B), se hace evidente que el sacrificio de perros constituía una práctica generalizada más allá de cualquier

---

<sup>36</sup> El rango de las tumbas y otros entierros debería tomarse como un enfoque heurístico que no necesariamente refleja las categorías conceptuales que tenían los antiguos zapotecas con respecto al orden social. Ha habido intensos debates sobre si esas categorías incluían sólo dos categorías (nobles y aldeanos o gente o común) (Flannery 1983: 133; Marcus 1992a: 221-222), o varios estratos sociales. Winter *et al.* (1995: 76), por ejemplo, proponen tres niveles sociales. Varias entradas en el diccionario de Córdova referidas a las categorías sociales de las gentes apoyan la propuesta de Winter *et al.*, pero es imposible determinar hasta dónde el paradigma cognitivo europeo de Córdova pudo haber distorsionado dichas categorías lexicales.

<sup>37</sup> Peri-mortem significa “en el momento de la muerte”, en contraposición con ante- (antes) o post-mortem (después de la muerte).

diferencia social o económica.<sup>38</sup> De hecho, el sacrificio de perros también era habitual en el caso de los entierros colocados en sepulcros o simples sepulturas (Winter *et al.* 1995: 20, 50-51). Por el contrario, el sacrificio de aves tiende a ser un fenómeno restringido a las tumbas de alto rango, y hasta el momento nunca se ha reportado en asociación con entierros fuera de tumbas.

El sacrificio de perros debe estar relacionado con una creencia pan-mesoamericana relacionada con el papel que dicho animal jugaba durante el período liminal, cuando el alma del muerto destinada al inframundo llegaba a su destino final.<sup>39</sup> Esto es lo que dice Sahagún, acerca de las ofrendas que los nahuas del centro de México colocaban cerca del cadáver durante su preparación:

Y también hacían que él [el difunto] llevara un perrito, uno amarillo; fijaban en su cuello una cuerda floja de algodón. Se decía que [el perro] cargaba [al difunto] a través del lugar de los nueve ríos en la tierra de los muertos... Y cuando los cuatro años habían terminado, por consiguiente [el difunto] iba a las nueve tierras de los muertos, [donde] había un ancho río. Allí los perros lo cruzaban a uno. Se decía que quienquiera que llegara caminando [a la orilla] miraba a los perros. Y cuando uno reconocía a su amo, por consiguiente, se acercaba para arrojar al agua a fin de cargar a su amo al otro lado. De ahí que los nativos se esmeraran por mantener a los perros. Y se decía que los perros blancos y los negros, aquellos que eran negros, no podían llevarlo a uno por el río a la tierra de los muertos. Se ha dicho que el perro blanco dijo: “Yo acabo de lavarme.” Y (uno que era negro dijo: “Yo acabo de mancharme de negro”. Sólo [uno] amarillo podía cargarlo a uno al otro lado. Y ahí en las nueve tierras de los muertos, los [muertos] eran completamente destruidos (Sahagún, en Anderson y Dibble 1952, Libro 3, Capítulo I del Apéndice: 41-42).

La concepción de los perros que ayudaban al muerto a cruzar el río hacia el inframundo fue ampliamente documentada por la etnografía a principios del siglo 20 en distintas partes de Oaxaca, entre ellas Mitla (E. Parsons 1936: 152-153), San Dionisio (*idem*: 152, nota 211), y en la región mazateca (Starr 1903). Sin embargo, estas relaciones dejan en claro una preferencia por parte de los vivos por los perros de color negro, y no por los blancos.

<sup>38</sup> En la Figura 3.18-B, las barras que señalan las frecuencias de perros y aves ilustran el número hallado por tumba, y no su representación en términos de números o artículos por individuo.

<sup>39</sup> En el caso de los otros dos destinos para el “alma” en el sistema de creencias de los nahuas del México Central, esto es, los reinos del dios de la Lluvia y el dios del Sol, el perro no jugaba papel alguno.

El sacrificio de pájaros puede haber estado vinculado con ideas que tenían que ver con la resurrección y el destino del alma en el paraíso del sol, un lugar relacionado, en muchos sistemas ideológicos de Mesoamérica, con los campos de maíz y otros lugares donde se cultivaban flores y árboles frutales y donde los pájaros abundaban (Taube 2003 y 2004). Más tarde, cuando me ocupe de la narrativa mortuoria de la tumba 104 de Monte Albán, me extenderé sobre otros aspectos del sacrificio de pájaros.

En suma, las prácticas mortuorias zapotecas entre los siglos 5 y 9 de la Era Común eran variadas y complejas, y abarcaban dos categorías principales de tratamientos funerarios: 1) los entierros en unidades residenciales, y 2) los entierros en contextos aparentemente sagrados, no domésticos, que en casi todos los casos sino en todos, involucraban la inmolación humana. Dentro de las unidades residenciales había una distinción clara en el trato mortuorio de las parejas conyugales que constituían las cabezas de los grupos domésticos de cada generación.

Estos individuos eran enterrados en tumbas y sólo en el caso de casas de bajo rango dichas personas eran colocadas en sepulcros de piedra, que en virtud de su ubicación en relación con el esquema de las moradas, revestían el carácter de tumbas simbólicas. Los demás miembros de las unidades residenciales, desde los fetos hasta los ancianos de ambos sexos, eran enterrados en sepulcros de piedra, sepulturas y otros repositorios funerarios distribuidos debajo de los pisos de los cuartos, el patio o patios, o en la periferia de las casas, pero dentro de los confines de las unidades domésticas.

En cuanto al orden social, la desigualdad económica a nivel de la comunidad y la región se expresaba patentemente en la manera como se trataba a los muertos. El contexto y el contenido material de las tumbas evidencian un alto grado de diferenciación social. Las tumbas asociadas con residencias elaboradas eran complejas desde el punto de vista arquitectónico, tenían pinturas e inscripciones, sus entierros eran acompañados por numerosas y diversas ofrendas, y a veces se rescataban determinados huesos para ser usados como reliquias de legitimación. Por otro lado, si bien los funerales evidentemente variaban según el status social, todos los grupos residenciales, ya fueren ricos o pobres, compartían un conjunto de ideas y valores comunes centrados en la conmemoración de los ancestros, incluyendo la dicotomía espacial entre los entierros puestos en tumbas y los

entierros depositados fuera de éstas, el uso de cinabrio para pintar los huesos y ofrendas de las tumbas, la ofrenda de perros, y en algunos casos el retiro de los restos de sus ancestros cuando las localidades eran abandonadas. Así, mientras que todos los grupos domésticos en la sociedad conmemoraban, cuidaban y propiciaban, a sus propios ancestros, todos los miembros de la sociedad debían reverenciar a los de los grupos que ocupaban la escala social más alta. Posiblemente en tal contexto se practicaba el sacrificio humano. No es de sorprender **el porqué en el siglo 16** en las Relaciones Geográficas de Oaxaca (del Paso y Troncoso 1905 [IV]), los españoles confundieran con dioses a los ancestros de los principalísimos grupos sociales que habían gobernado muchas comunidades antes de la conquista (Marcus 1978: 174).<sup>40</sup>

## **ORGANIZACIÓN SOCIAL ZAPOTECA DURANTE EL PERÍODO COLONIAL TEMPRANO**

Según los documentos coloniales, en vísperas de la conquista española la sociedad zapoteca estaba organizada como una red de grupos corporativos, cada uno de los cuales estaba constituido como un clan cónico (Whitecotton 1977: 153). Dichos grupos operaban bajo una sanción legal que les otorgaba autoridad para preservar ciertos derechos y obligaciones en sucesión perpetua. Dada la base agrícola de la economía zapoteca, uno de esos derechos era al acceso a la tierra y el control de la fuerza laboral asociada. Otros derechos estaban centrados en determinados cargos y roles sociales, particularmente aquellos que requerían de un entrenamiento prolongado y del acceso a un conocimiento previligado. Los miembros de los clanes cónicos definían su membresía rastreando su descendencia a partir de un ancestro cimero común, y tales rastreos de descendencia respetaban las reglas de afiliaciones consaguíneas, esto es, ellos reconocían la descendencia ya sea por la línea materna o la paterna (Whitecotton 1977: 154-155 y 2003: 329).

<sup>40</sup> Sin embargo, como se hará evidente más adelante en este trabajo, yo sostengo que la religión zapoteca incluía –al menos a partir del Formativo Tardío– una variedad de deidades que eran conmensurables con el calendario ritual y las artes mánticas. Podemos no saber a ciencia cierta cómo un ‘panteón’ de este tipo reproducía relaciones socialmente construidas, pero la insistencia en cuanto a que la cosmogonía zapoteca no tenía nociones sagradas con status ontológico divino (Marcus 1978, 1983b: 144-146, 1983e: 345; Marcus y Flannery 1994: 57) resulta de la imposición de la dicotomía occidental entre lo ‘natural’ y lo ‘sobrenatural’ (véase Hallowell 1960, y Saler 1977), recurriendo, además, a un paradigma evolucionista unilineal que adscribe el ‘animatismo’ a epistemologías relacionales que presumiblemente “atribuían vida a muchas cosas que nosotros consideramos inanimadas” (Marcus 1978: 174) (énfasis agregado). El planteo de Marcus (idem: 180) de que la antigua religión maya también carecía de deidades, ha sido asimismo ampliamente debatido (Houston y Stuart 1996: Stuart, Houston y Robertson 1999: Taube 1992).

La proximidad o distancia genealógica de un ancestro encumbrado, al igual que el prestigio de este último, generaba desigualdades entre los grupos corporativos. Aquellos que monopolizaban el poder político y económico ocupaban la categoría más notable. De este modo, el mantenimiento de registros escritos y orales relacionados con las líneas de sangre y la descendencia era crucial para facilitar la transferencia transgeneracional de los bienes sociales y materiales de esos grupos corporativos.

Los linajes consanguíneos, al contrario de aquellos estructurados exclusivamente sobre principios unilineales, permitían a las personas tener una membresía simultánea en distintos clanes cónicos, puesto que la descendencia no se veía limitada por el sexo (linajes por parte de madre o de padre). En consecuencia, los varones y las mujeres contribuían a la reproducción de los clanes cónicos (Fox 1983: 147). Dada la descendencia consanguínea y la inclusividad social así generada, los clanes cónicos muy raramente eran exogámicos. También era poco práctico que todos sus miembros vivieran en un mismo lugar (idem: 149-150), lo cual sugiere que durante el período colonial temprano ciertas restricciones de residencia impusieran una membresía en los clanes cónicos, esto es: sólo aquellos que vivían con el grupo a que pertenecían.

Si bien los clanes cónicos zapotecas durante el siglo 16 fueron en gran medida endogámicos (los matrimonios se daban entre miembros del mismo grupo corporativo), una de las características de los clanes de alto rango era la solvencia económica de algunos de sus miembros para financiar la poligamia. Además de solidificar las bases económicas de ciertos clanes, la poligamia y algunos pocos casamientos exogámicos de un hombre con varias mujeres daba lugar a alianzas entre varios clanes, aumentando el poder económico y la influencia política de algunos de ellos, aunque al mismo tiempo se acentuaban los problemas de sucesión y la transferencia de bienes de una generación a otra, potenciándose así el debilitamiento de la estabilidad de los grupos corporativos.<sup>41</sup> La constante coalición y fisión de grupos corporativos debe haber formado parte de la dinámica social, pero la conmemoración de los ancestros se transformó en una institución central que apuntaba a garantizar su perpetuidad.

---

<sup>41</sup> Las Relaciones Geográficas de Ixtepeji y Guaxilotitlan (Huitzo) mencionan la práctica de la poliginia entre la nobleza Zapoteca en el siglo XVI (del Paso y Troncoso 1905, tomo IV: 18, 198). La RG de Guaxilotitlan explícitamente dice que "las costumbres y leyes que tenían heraban que los caciques se casaban con quince o veinte mugeres..."

La producción de mapas y lienzos durante el período colonial temprano fue un resultado directo de la preocupación de las élites por mantener en la memoria social los registros de sucesión, y por ende el acceso diferencial a los derechos y obligaciones (Oudijk 2000; Whitecotton 1990, 2003). Como se ha mencionado anteriormente, estos registros adquirieron gran importancia en los procesos legales que tuvieron lugar dentro del sistema administrativo colonial español entre las élites nativas, y entre las élites nativas y los españoles.

No podemos afirmar que ocho siglos antes la sociedad zapoteca estuviera organizada de la misma manera que en los siglos 15 y 16, pero como uno de los antiguos usos sociales de la escritura fue precisamente el de mantener los registros genealógicos en los contextos mortuorios, el uso del enfoque histórico directo proporciona un primer marco interpretativo.

## **EL CALENDARIO RITUAL, NOMBRES DE PERSONAS, Y REGISTROS GENEALÓGICOS**

Antes de embarcarme en el análisis de las narrativas mortuorias pintadas y labradas, es necesario establecer algunos puntos de partida. Citando nuevamente la información compilada por fray Juan de Córdova (1987b: 202) con respecto a ciertas costumbres zapotecas del siglo 16, es importante remarcar que en tiempos antiguos a las personas se las llamaba de acuerdo a su día de nacimiento, o al día en que el destino les era marcado por medio de la adivinación. Muy probablemente esta práctica se retro-regrese a los inicios de la Era Común, sino antes. En los cálculos zapotecas del tiempo, al igual que en otras sociedades mesoamericanas coetáneas, los nombres de los días se generaban por medio de un proceso combinado establecido en la cuenta sagrada de 260 días. Veinte “conceptos” con significados sagrados se combinaban con un cálculo numérico cuyos coeficientes fluctuaban en un valor de 1 a 13.<sup>42</sup> Córdova también registró –usando una ortografía alfabética basada en los caracteres latinos– los apelativos en lengua zapoteca de esos 260 nombres de días. En el registro epigráfico de las tumbas abundan los glifos que están acompañados por números, y el valor de esos coeficientes fluctúa precisamente entre 1 y 13. Esta no es la primera vez que esos glifos son

<sup>42</sup> Kaufman (comunicación personal, 2003) plantea que los 20 nombres de días del calendario mesoamericano destilan fragmentos de pasajes de una muy antigua historia de la creación cuya única versión colonial conocida es la que aparece registrada en la relato épico quiché del Popol Vuh.



considerados nombres tomados del calendario sagrado (Caso 1928: 20), pero como la posición de cada uno de los 20 signos de la lista de nombres de días del calendario ya está bien establecida, los glifos nominales pueden ser identificados con mayor precisión (Figura 1.20).

En contraposición con Caso, yo supondré que los programas mortuorios que decoran algunas de las tumbas no hacen alusión directa a deidades sino más bien a los individuos que allí fueron enterrados. Como tal suposición así implica que los personajes nombrados en las narrativas mortuorias rastrearán relaciones genealógicas entre ellos, uno de los principales problemas interpretativos radica en determinar el punto inicial de partida de los registros genealógicos. A veces, la preservación diferencial de los programas narrativos, o su nivel de complejidad, hacen que resulte difícil establecer la secuencia de los nombres presentados. Por ejemplo, la fachada de la tumba 6 de Lambityeco y el mausoleo construido sobre la cripta contienen un registro genealógico de por lo menos cinco generaciones (el número mínimo de individuos hallados dentro de la tumba fue de seis, lo cual implica la presencia de por lo menos tres generaciones). En el proceso de construir la última casa, casi todos los frisos arriba del mausoleo fueron destruidos. Durante las excavaciones arqueológicas, algunos fragmentos de las figuras de estuco modeladas que los decoraban fueron encontrados fuera de su contexto original. Dada la forma como fueron representados, su elaboración y su posición, uno podría suponer que la pareja que aparece en la fachada de la tumba son los fundadores cimeros de un clan, pero no queda claro cómo procede la secuencia genealógica a partir de ahí. Tal vez, como en algunas de las losas labradas portables, la progresión va de abajo hacia arriba, pero no queda claro si los personajes representados en los frisos del lado derecho tienen precedencia sobre los que aparecen representados en los frisos del lado izquierdo.

Como habremos de demostrar más adelante con otros programas narrativos que están completos, un abordaje semiótico que recurra al concepto de “sintagma” (Saussure 1959: 122-134; Barthes 1964: 62-64; Harris 1995: 113-133) permitiría formular lineamientos para establecer las sucesiones genealógicas. La estructuración del significado en los discursos tanto hablados como escritos, está basada en las relaciones y diferencias entre unidades lingüísticas, y éstas operan de una manera diferente. Una de ellas es a través de la *concatenación lineal*, que elimina la posibilidad de hablar o escribir simultáneamente dos o más unidades

lingüísticas. Las combinaciones que están basadas en la concatenación lineal son precisamente los sintagmas. De esta forma, dos o más unidades consecutivas forman un sintagma (por ejemplo *recurrente* [re-currente], *infinito* [in-finito]). Si la posición de tales unidades se invierte, entonces no se constituye significado alguno (corrente-re, o finito-in). En consecuencia, en los discursos orales o escritos el sintagma permite que un término dado adquiriera significado al entrar en contraste con todo lo que le precede o le sigue. La noción de sintagma no sólo se aplica a las palabras simples, sino también a los grupos de palabras, a las frases simples y complejas y a las oraciones completas.

La otra manera por medio de la cual puede estructurarse el significado está basada en las *relaciones asociativas*. En este caso, una unidad lingüística aparece vinculada con otra porque comparten algo en común (Saussure 1959: 123). La palabra “*necromancia*” puede llevarnos a pensar en otros términos relacionados de cerca o en campos semánticos, como por ejemplo “*brujo*”, “*ancestros*”, “*artes mánticas*”, “*adivinación*” o “*conjuros*”. Muchos expertos en sistemas gráficos mesoamericanos enfatizan exclusivamente las relaciones asociativas. Por ejemplo, la representación de una caracola está asociada, en la mente del investigador, con el “agua” y por lo tanto con la “fertilidad”. Sin embargo, uno debe tener en cuenta que nada de natural hay en esas asociaciones, porque están constituidas sobre la base de convenciones compartidas y arbitrarias y por lo tanto son culturalmente específicas. Además, algunas convenciones podrían prestarse a discusión, para pasar a formar nuevos códigos. La misma representación de una caracola en un contexto mesoamericano puede asociarse con “instrumento de viento” → “convocar a una asamblea”. Estos ejemplos muestran cómo las relaciones sintagmáticas se manifiestan “en presencia” (ya sea como sonido o como unidades gráficas), mientras que las relaciones asociativas se manifiestan “en ausencia” (esto es, constituyen un fenómeno mental) (Saussure 1959: 123).

En el lenguaje escrito y en otros sistemas semióticos como los alimentos y la vestimenta, el sintagma se define como “una combinación de signos que tienen al espacio como soporte” (Barthes 1964:58). En el lenguaje hablado, el sintagma está limitado temporalmente, de manera que es lineal e irreversible; pero en las representaciones gráficas el sintagma está limitado espacialmente, y por lo tanto, no necesariamente es lineal o irreversible. En el caso de los sistemas gráficos de comunicaciones, un enfoque sintagmático postula que no sólo los signos o cualquier

clase de representación gráfica tienen significados en sí mismos, sino que las **relaciones espaciales** entre los signos y entre éstos y la superficie escrita, podrían formar un componente integral de los mensajes. Estas relaciones se marcan por medio de variables entre las que se cuentan la posición relativa de los signos e imágenes, su tamaño, su dirección u orientación, su relación con otros signos, y la articulación de todos estos elementos con las características específicas de la superficie tallada o pintada.

Volviendo a la discusión acerca de las tumbas zapotecas, el paradigma interpretativo de Caso sobre las referencias a deidades en los programas narrativos no necesariamente debe dejarse de lado. El hecho de que las criptas incluyan nombres tomados del calendario mántico, implica que las inscripciones pintadas o labradas indirectamente señalan conceptos sagrados. Como lo atestiguan los libros adivinatorios en forma de biombo de los siglos posteriores, la cuenta sagrada también incorpora un sistema simbólico de más alto nivel que integra dos juegos incorporados y alternados de proposiciones sagradas: una serie de 13 personificaciones de deidades, y otra de 9. Como argumentaremos más adelante, las vestimentas de los personajes representados en los programas mortuorios también hacen alusión a lo que evidentemente constituía un complejo sistema de creencias acerca de lo sagrado y lo divino. Así, en vez de tomar una posición dicotómica de mortales o deidades, el análisis de los programas mortuorios presentados más abajo asumen la existencia de niveles múltiples de significación, donde el registro historiográfico de las genealogías no es sino una parte de un contexto ideológico más amplio que fusiona a los mortales con las deidades.

Se conocen varias tumbas zapotecas inscritas con programas genealógicos, algunas de ellas sólo por medio de un medio pintado. En las secciones que siguen me limitaré a comentar en detalle dos ejemplos ilustrativos. Esta muestra habrá de permitirme demostrar cómo se articulaban los programas narrativos presentados en distintos medios, y hasta qué grado la información contenida en los murales pintados complementaba la que había sido labrada en las fachadas, en las jambas, los dinteles, y las losas que sellaban las entradas a las criptas. También me permitirá establecer que el tema de los programas incluye registros genealógicos que varían en el número de generaciones registradas y por lo tanto en su profundidad histórica. El análisis de la rica imaginería simbólica presentada en los programas mortuorios también habrá de facilitar el esbozo de algunos de los

principios ideológicos que subyacen en la veneración de los ancestros, así como algunas de sus implicaciones políticas y económicas. Las dos tumbas que pasaré a considerar fueron usadas entre el 400 y el 800 EC, y como ahora es posible aproximarnos a su temporada dentro de dicho lapso de tiempo, la discusión habrá de seguir un orden cronológico.

### *Tumba 104 de Monte Albán*

Esta tumba está asociada con un palacio construido sobre la terraza 20, que incluye tres Complejos de Patio contiguos que difieren en tamaño. Estos complejos están apretadamente espaciados pero parecen estar separados por corredores internos. Cada Complejo de Patio incluye cuartos alrededor de un patio central (Figura 4.1). Que todos estos Complejos de Patio forman una sola unidad es evidente por el hecho de que corre un muro sobre el lado oeste entre el Complejo C (el que tiene la tumba) y el extremo norte de la Plataforma Norte, delimitando la totalidad del conjunto residencial y separándolo de la serie de casas superpuestas que formaban el alto montículo sobre la terraza 18 (al oeste). Comparado con otros esquemas conocidos de casas, la configuración del Complejo del Patio principal y más apartado (C) parece única, considerando el hecho que carece de un cuarto que encierra el patio sobre el lado Este, y carece de un acceso escondido (compárese este diseño con el de las Figuras 3.6 y 3.7). Sin embargo, puesto que el patio con la tumba es parte de un conjunto residencial más grande que abarca los Complejos de Patio C, D y E que se extienden sobre la totalidad de la terraza, la entrada al palacio debe estar localizada al sudeste del Patio F, que hasta el momento no ha sido explorado. Las exploraciones de Caso aparentemente arrojaron varias ofrendas asociadas con el Complejo de Patio construido sobre la tumba. Mientras que la distribución espacial y los contenidos efectivos de estas ofrendas todavía deben ser determinados, la Figura 4.1 presenta algunos de los objetos de las ofrendas cuyos datos ya han sido publicados.

Si el palacio es único desde la perspectiva del esquema arquitectónico, en cierto sentido la tumba también es atípica, puesto que está situada debajo del cuarto Oeste del Complejo de Patio principal, y no debajo del cuarto Este. Pero es evidente que los constructores eligieron esa ubicación para evitar posibles deslizamientos de tierra, si el patio y la tumba se hubieran construido más cerca del extremo oriental

de la terraza. Esta parte del palacio parece tener una sola fase de construcción. Además, la tumba contenía los restos de un único individuo y nunca fue perturbada (Figura 4.2-A). Estas características sugieren un corto período de uso para la tumba, y por lo tanto para la ocupación del Complejo de Patio asociado. Caso encontró al menos dos ofrendas en el patio abierto del Complejo C (nos. 6 y 8), y una en el patio del Complejo D (no. 7). A menos que la ofrenda 6 incluyera reliquias heredadas, los contenidos de estos depósitos rituales sugieren una ocupación continua del palacio a partir de la fase Niza (100 AEC a 200 EC) y hasta la fase Xoo (600-800 EC) (la fase a la que se puede asignar el objeto de la ofrenda 7 del Complejo D). Del mismo modo, el entierro VI-7 hallado más cerca del Complejo F tenía al menos la figurilla de un perro que, según Caso y sus colegas, corresponde al conjunto cerámico de la fase Pitao (350-500 EC). Por el contrario que los Complejos C y D, el Patio E parece haber sido remodelado al menos una vez, para ampliar el tamaño de los cuartos que bordean el patio central sobre los lados norte y este. Por otro lado, Caso, Bernal y Acosta (1967: 365-378) demostraron que el conjunto cerámico de la tumba contenía materiales tanto de la fase Pitao como de la fase Peche, lo cual sitúa temporalmente el uso de la tumba entre los años 450 y 550 de la Era Común.

El programa mortuario que decora la cripta fue ejecutado en murales pintados y piedra labrada. Además, la tumba tenía una vasija efigie cerámica fijada en un nicho situado en el entablamento, en la sección superior de la fachada, incorporando otro medio a la narrativa visual (Figura 4.2-B). La losa que sellaba la entrada a la cripta tenía tres superficies labradas. Sin embargo, sólo la inscripción que miraba hacia el interior de la tumba tenía alguna relación con los murales pintados de adentro. Las otras dos superficies fueron talladas evidentemente durante usos previos del monolito, por lo tanto sus respectivas inscripciones no guardan relación entre sí.

Al desplegar las tres superficies labradas para verlas simultáneamente (Figura 4.3), uno puede observar que las correspondientes inscripciones presentan orientaciones diferentes. Este detalle, junto con los datos sobre el estado de preservación de los bordes de la losa, permite suponer que la piedra fue inicialmente usada como un dintel con sólo una de sus angostas superficies talladas. En ese momento, la piedra debió de haber sido de un tamaño más grande que la actual. Dado el tipo de inscripción, la piedra pudo haber sido el dintel de otra

tumba.<sup>43</sup> Con el tiempo, la piedra fue retirada de ese contexto a fin de tallar otra inscripción en una de sus superficies más extensas. No hay ninguna pista que permita determinar cuál pudo haber sido su segundo contexto, pero probablemente haya sido emplazada como un ortostato, esto es, empotrando la piedra en un muro de tal manera que la inscripción previa quedara oculta. Antes de ser labrada por tercera vez, y probablemente cuando la retiraron de su segundo contexto, el monolito se quebró en dos de sus lados, dejando la segunda inscripción ligeramente incompleta a lo largo de su borde superior y reduciendo las dimensiones de la piedra a su tamaño actual. El tercer uso de la losa consistió en hacerla parte del programa mortuario asociado con la tumba 104. Con el propósito de lograr este fin, aquellos que trabajaron en la piedra simplemente le dieron vuelta y la colocaron al revés. Esto explica la diferencia en orientación de la inscripción en relación con las otras dos, y deja en claro que el escriba la confinó al área ya disminuida que resultó de la fragmentación previa de la piedra.

La comparación de esta tercera inscripción con la epigrafía de los murales pintados dentro de la tumba revela varias repeticiones de glifos (Figura 4.4). De éstas, sólo podemos plantear que el texto de la losa y los murales pintados también estaban vinculados en lo conceptual con la escena de las vasijas efigie de cerámicas que fueron dejadas inmediatamente detrás de la entrada a la tumba (Figura 4.2-A). A partir de estos vínculos se hace evidente que el programa mortuario hace alusión tres veces a un personaje llamado 1Ñ y dos veces a otro individuo llamado 5E. La inscripción en la losa es la única con fechas anuales. Dada la secuencia de portadores de años en la Rueda Calendárica Zapoteca que ya hemos discutido (véase también Urcid 2001: 113-150), es factible calcular los lapsos alternativos entre las fechas y así proporcionar al menos un marco temporal relativo. El portador de año en el lado izquierdo es 7G [7 Venado], y el de la derecha es 11E [11 Terremoto]. Los lapsos temporales generados por las posibles secuencias de lectura de estos portadores de años son 22 y 30 años (Tabla 4.1):

|                                  |   |             |
|----------------------------------|---|-------------|
| Desde el año 7G hasta el año 11E | = | 0 – 30 años |
| Desde el año 11E hasta el año 7G | = | 0 – 22 años |

<sup>43</sup> Esta inscripción se lee de izquierda a derecha, comenzando con una fecha de año (9 Rayo), y continúa con una alusión a una ofrenda de 15 bolas de caucho, identifica un personaje llamado 5B (5 Jaguar), y termina con los glifos “Hoja” y “Bolsa”.

Tabla 4.1 – Lapsos temporales generados por las posibles secuencias de lectura de los portadores de años tallados en la losa de la tumba 104.

Hay dos detalles sintagmáticos que resaltan al año 7G (Figura 4.5). Uno es la presencia de la versión abreviada del glifo U, coronado por una barra con líneas diagonales, junto al glifo de año y al portador de año 7G. Como ya comenté cuando discutí los textos en el programa narrativo encargado por el Señor 13 Noche, tal sinécdoque introduce o marca el comienzo en otros textos conocidos. El otro detalle es la dirección de los glifos, que permite dividir la inscripción en dos partes según la orientación opuesta de los textos. Mientras que la fecha de año 7 Venado alude a un evento que involucró a los personajes llamados 5 Terremoto (5 E) y 6 Serpiente (6 Y), el portador de año 11 Terremoto está asociado con los individuos llamados 1Ñ y 5 Rayo (5 M). Por el momento voy a diferir el problema de si el lapso temporal es ‘activo’ (contando hacia delante desde el año 7 Venado) o ‘retroactivo’ (contando hacia atrás desde el año 7 Venado), pero es evidente que el marco cronológico dado por las secuencias alternativas es sólo de una generación o posiblemente de dos, un lapso temporal que es congruente con lo que se dedujo del análisis contextual de la tumba, incluyendo la presencia de una única fase de construcción y los restos esqueléticos enterrados de una persona.

Antes de encarar la cuestión de lo que se conmemoraba por esas dos fechas de años, puede ser de utilidad esbozar la estructura del programa mortuario. Con tal fin me concentraré en las pinturas de las paredes posterior y lateral de la tumba (Figura 4.4). El despliegue de la imagería en las tres superficies permite realizar dos observaciones. Una es que hay 7 glifos acompañados de numerales que ocupan las secciones que van de los nichos laterales hacia la parte de atrás de la cripta, dos juegos de signos no calendáricos pintados sobre los nichos laterales, y dos personajes representados en las paredes laterales entre los nichos y la entrada a la cripta. La otra observación es la simetría bilateral del programa narrativo dada por la dirección enfrentada de los personajes, los glifos, y el tamaño relativo de los signos. Esta configuración hace del glifo calendárico pintado en la parte de atrás de la pared –el más grande de todos– el punto focal de la composición. Dicho detalle sintagmático sugiere que este glifo nombra al ancestro cimero de la genealogía. Su importancia es todavía más recalcada por su relación con una estructura

cuatripartita señalada por todos los nichos –con el nombre asociado del quinto marcando la centralidad, -- y por la versión desplegada del glifo U situado arriba del nombre calendárico. Este ejemplo particular del glifo U, si bien está vacío de todo motivo adicional, tiene debajo de los ojos dos franjas diagonales opuestas que son frecuentes en las barras numerales, similar al ejemplo labrado en la losa.

Con el fin de considerar el significado del glifo U, la relación gráfica entre las versiones completas y abreviadas que hemos discutido hasta aquí requiere ser aclarada (Figura 4.6). Las versiones calendáricas conocidas del glifo, incluyendo sus ejemplificaciones como un portador de año, siempre presentan una imagen zoomórfica vista de perfil, incluyendo un ojo con una placa supraorbital, una orejera, y una extensión facial prominente que se curva hacia abajo y luego hacia adentro. Encima de esta extensión aparece un rizo decorado a veces con una nariguera de tipo tubular verticalmente colocada, que termina con una cuenta esférica. La versión desplegada del glifo U resulta de la duplicación, como una imagen dividida, de la forma de perfil, agregando entonces una línea de encías con dientes a lo largo del borde inferior. Debe notarse que este último atributo nunca se presenta en las versiones calendáricas del glifo. La versión sinecdótica del glifo U incluye los ojos y las placas supraorbitales, a menudo presentadas como una barra numeral. La imaginería del glifo U también es conocida de las vasijas efigie cerámicas que Caso y Bernal (1952: 199-222) apodaron “Dios del Ave de Pico Ancho”.

Ya ha sido ampliamente establecido que la iconicidad del glifo U proviene de un ave (Caso y Bernal 1952: 199-216; Taube 1988; Urcid, Winter y Matadamas 1994: 22-24). También es evidente que la imaginería del glifo U es homóloga a lo que los mayanistas llaman “La Deidad del Ave Principal”. En algunos de los monumentos tallados de Izapa y en las vasijas mayas pintadas con policromía del período Clásico, las representaciones de “La Deidad del Ave Principal” asumen el papel de Vucub Caquix (7 Guacamayo), el ave arrogante que según el Popol Vuh gobernó el mundo antes de la creación de los seres humanos, y quien se consideró a sí misma el *sol*, porque sus ojos y *dientes* resplandecían como piedras preciosas, y quien fuera vencido por los héroes gemelos Hunapu y Xbalanque, quienes lo bajaron de su árbol con sus cerbatanas (Tedlock 1985: 86-94).

El simbolismo del glifo U zapoteca ha sido interpretado de muchas maneras, pero las ideas que se han adelantado hasta el momento no son necesariamente mutuamente exclusivas. En base a su contexto preeminentemente mortuario y



genealógico, Marcus (1983d: 191) propuso que el glifo connota “descendencia real”. Como hay evidencia de que en la semasiografía maya “La Deidad del Ave Principal” aparece en contextos de rituales de asunción al trono y en ceremonias de legitimación (Taube 1987: 8), el hecho de que el glifo U zapoteca esté presente en programas mortuorios que varían considerablemente en tamaño y grado de elaboración sugiere que el signo no fue del uso exclusivo de las élites gobernantes sino que fue predominantemente desplegado por diferentes inclinaciones de la nobleza (Figura 4.7). La reciente determinación de las vasijas efigie zapotecas como personificaciones de los 9 “Señores de la Noche” abre la posibilidad interpretativa de que el glifo U simbolice la deidad zapoteca *Pitáo Cozáana* (Sellen 2002a: tabla 5.3), una divinidad específicamente identificada por Balsalobre (1988: 111 [1656]) como el ‘dios de los ancestros’. Su reordenamiento en primer lugar dentro de las series de los 9 “Señores de la Noche” propuesto por Sellen, podría equiparar a *Pitáo Cozáana* con la deidad diversamente descrita por fray Juan de Córdova (1987a [1578]) como el “dios creador de todo,” el “dios trece,” el “gran engendrador,” el “sol,” el “gobernante supremo del linaj,” el “gran gobernante y juez,” el “creador,” el “gobernante eterno” (Smith Stark 2002: 95-110). Tal vez la barra numeral frecuentemente presente en las versiones no desplegadas y sinecdóticas del glifo U sea parte del nombre calendárico de la deidad (5U).

Aparte de determinar la posición del ancestro cimero en el programa pintado de la tumba 104 de Monte Albán, otro criterio que permite sugerir la secuencia genealógica de los otros nombres calendáricos en la genealogía es la edad de los personajes representados. El que aparece al lado izquierdo es un anciano, según se puede deducir de su pronunciado prognatismo mandibular que señala la pérdida de dientes ante-mortem. Por el contrario, el de la derecha es un hombre joven, según se puede deducir por su carencia de atributos de la vejez. Este contraste entre la vejez y la juventud podría significar que los glifos calendáricos a la derecha (en el muro norte) corresponden a los ancestros recientes, más jóvenes, y que los de la izquierda (en el muro sur) serían los ancestros de mayor edad, esto es, los más tempranos y cercanos al ancestro cimero. La Figura 4.8 ordena el registro genealógico en el programa narrativo de la tumba, siguiendo estos argumentos.

Hay varios puntos en la Figura 4.8 que requieren ser aclarados y comentados, empezando por la identificación del Señor 10 Y (10 Serpiente). La diferencia de tamaño entre el par de glifos calendáricos del muro izquierdo, donde el

de más abajo (10Y) es más grande que el que se encuentra arriba (2M), sugiere que el primero señala a los personajes representados atrás. Un vínculo de este tipo también está marcado por el hecho de que el glifo 10Y abajo aparece acompañado por la representación de una caja, un objeto similar al que se muestra encima del nicho, o sea, enfrente del anciano. Establecer que su nombre es 10 Serpiente implica entonces que el apelativo 2 M (2 Rayo) correspondía a su esposa. La identificación de género del par subsiguiente en la secuencia genealógica (10 Gamma y 10 F), supone que al igual que en el muro izquierdo, el glifo inferior nombra a un hombre, y lo mismo se aplicaría a los glifos sobre el muro opuesto. La identificación masculina del personaje 1Ñ está basada en la suposición de que el glifo nominativo, pintado arriba del nicho derecho, señala al hombre joven que aparece representado inmediatamente atrás. Su personificación en la vasija efigie cerámica colocada dentro del umbral de la tumba, donde aparece ataviado con vestimentas propias del género masculino, también refuerza dicha suposición.<sup>44</sup> Por su contexto, el conjunto glífico “Corazón-Hojas” pintado debajo del nombre calendárico debe ser el apelativo personal de 1Ñ, un nombre personal ya conocido en otras inscripciones asociadas con otros nombres calendáricos (Figura 4.9-A).

Con respecto a la atribución de género del personaje 5 Terremoto, está basada en la identificación sexual del esqueleto hallado en la tumba (Caso 1938: 82; Romero y Fastlicht 1951: 47).<sup>45</sup> La vasija efigie cerámica fijada en la fachada de la cripta puede ser su personificación. Vale la pena mencionar que entre los objetos de las ofrendas del esqueleto había una pequeña vasija gris con pico vertedor del tipo G-3, con slip negro pulido y con el glifo 9E (9 Terremoto) pintado con los colores verde y rojo (Figura 4.9-B).<sup>46</sup> Tal vez este nombre identifica a su esposa, madre de 6 Serpiente. Este último individuo, el último miembro de la genealogía, sólo aparece mencionado en la losa, y así, al igual que en el caso del ancestro cimero, no es posible identificar su género.

En cuanto a los personajes representados en los murales, sus posturas y gestos son los mismos, y ambos portan morrales de incienso. La manera como

<sup>44</sup> En la sección posterior sobre mausoleos, discutiré otras evidencias en apoyo del argumento de que la vestimenta de la vasija efigie marque el personaje como a un varón.

<sup>45</sup> Ambas fuentes identifican indirectamente el sexo del individuo refiriéndose al entierro como “posiblemente el de un sacerdote”, pero es central si esa interpretación estuvo basada en el análisis osteológico del esqueleto.

<sup>46</sup> Caso identificó el glifo como 4E (4 Turquesa) (Caso, Bernal y Acosta 1967: 369 y 373, tabla XV).

extienden una mano es realmente idéntica al gesto de la vasija efigie fijada encima de la entrada a la tumba, una versión que también sostiene una bolsita de copal (Véase Figura 4.13). Sin embargo, los atavíos de las figuras pintadas muestran algunas diferencias. El anciano usa un taparrabos decorado y un broche circular con dos bandas angostas que sobresalen desde atrás, sandalias, y un tocado anudado con una banda angosta interior decorada con un círculo, una bolsa amarrada, y dos fardos de plumas. Entre otros ornamentos hay orejeras y un collar con cuentas compuestas, cuya iconicidad podría estar referida a gotas de agua. El hombre joven usa ropajes similares, pero además tiene un juego de banda angosta en hileras que sobresalen por detrás del broche, y una colección de plumas en forma de abanico en su parte posterior inferior. La imaginería de su tocado muestra un perfil zoomorfo con una extensión nasal de la máscara bucal girada hacia arriba. Este atributo también es constitutivo de las representaciones de figuras pronas que combinan rasgos humanos (manos y pies) que sobresalen desde el caparazón de una tortuga, una imaginería que es homóloga al 'Yahui' de las convenciones gráficas mixteca y a la 'Serpiente de Fuego' de la imaginería nahua, ambas metáforas visuales que señalan un ego alterado y el cargo de sacrificador (Jansen 1981: 94). La palabra mixteca 'Yahui' quiere decir nigromántico (una persona que se comunica con los ancestros) (Smith 1973b: 63); y lo mismo vale para el lexema zapoteca 'Xicani' (Córdova 1987a: 216v).

Caso (1938: 79) señaló que las pinturas tienen chorreaduras, por lo cual deduce que los murales fueron ejecutados apuradamente. Esta observación y la hipotética secuencia genealógica que se presenta en la Figura 4.8 tendrían las implicaciones siguientes:

- 1) Fue el Señor 5 Terremoto quien encargó la construcción del palacio y de la tumba 104, como parte integral del diseño arquitectónico. Es plausible que como anticipación a su propia muerte, también encargara la pintura de la cripta a fin de dejar un registro genealógico de su línea de descendencia. Sin embargo, murió de forma inesperada y las pinturas debieron hacerse con toda premura.
- 2) Seis Serpiente encargó la losa no sólo para conmemorar a su padre (de él o de ella) sino también a su abuelo (de él o de ella) 1Ñ, así legitimando su posición. Una vez que el cuerpo de 5 Terremoto fue puesto en la tumba, su persona fuera inmortalizado en la vasija efigie cerámica fijada en la fachada, y la personificación de su padre en la escena de las vasijas efigie cerámicas

en el centro de la entrada a la tumba, fue dejada allí para 'protejerlo'. La tumba fue sellada después del ritual funerario, y nunca fue reabierta hasta que fue descubierta por Caso.

¿Qué es lo que conmemoran las fechas anuales en la losa? Una posibilidad es que representen las fechas de la muerte del Señor 5 Terremoto (5E) en el año 7 Venado, y del Señor 1Ñ 22 años antes, en el año 11 Terremoto. La cercana relación sintagmática entre la sinécdoque del glifo U que introduce el texto sobre el lado izquierdo de la losa con el glifo 5E coronado por una huella de pie, sugiere una lectura semántica de “5 Terremoto ascendiendo a *Pitáo Cozáana* (el sol),” posiblemente una metáfora visual para “muerte” o “apoteosis”.<sup>47</sup> Además, el intervalo entre las dos fechas en la losa se acerca al lapso de 25 años que se usó en el análisis osteológico y contextual de las tumbas. Entonces es plausible que la Señora 9 Terremoto y su descendiente 6 Serpiente fueran quienes tuvieron que abandonar el palacio y la tumba, sin tener la motivación o los medios económicos para reabrir la tumba y guardar los huesos de sus ancestros más inmediatos. El no haber vaciado la cripta en el momento de abandonar el hogar contrasta marcadamente con un tema importante del programa mortuario. Según la argumentación previa, el Señor 10 Serpiente tanto en su versión semasiográfica como en la epigráfica, está representado dos veces en el muro sur como la custodia de una caja. Por otro lado, la inscripción sobre la losa muestra el nombre del Señor 1Ñ inmediatamente arriba de la representación de otra caja. Así, se hace evidente que un tema paralelo a la secuencia genealógica es la transferencia, de 10 Serpiente a su nieto 1Ñ (¿a través de 10 Gamma?) de una prerrogativa especial, esto es, la custodia de un objeto aparentemente sagrado.

Antes de comentar sobre el significado de las cajas, es importante señalar dos recursos sintagmáticos empleados por el pintor. Uno es la voluta de palabra en el frente del glifo nominal de la Señora 10 F, que vincula a la pareja distante en la genealogía directamente con el primer ancestro. El otro detalle es el glifo 5E pintado en la pared posterior de la tumba, cuya ubicación y tamaño rompe con la simetría bilateral de la composición (B. de la Fuente 1999: 152). Este detalle sugiere que el Señor 10 Serpiente aparece pronunciando ese glifo, puesto que hay una voluta de palabra arriba del apéndice que adorna la nariz de su glifo nominal. De ser así, las

<sup>47</sup> En la discusión sobre la losa hallada dentro de la tumba 5 de Cerro de la Campana se discutirán los componentes similares de un nombre calendárico asociado con una escalera con dos patas o un pie ascendiendo hacia el glifo U (véase página 106-107 aproximadamente)

pinturas también podrían hacer alusión a la transferencia de la custodia de la caja al Señor 5 Terremoto.

Con el fin de considerar la importancia de las cajas representadas en el programa narrativo de la tumba 104, me apoyaré en el juicio inquisitorial que los frailes dominicos protagonizaron entre 1544 y 1546 contra Don Domingo, Don Francisco y Don Juan, el señor natural anterior y los dos últimos, gobernadores de Yanhuitlán (Jiménez Moreno y Mateos Higuera 1940; Sepúlveda 1999). Como se pondrá en evidencia, si bien este extenso documento fue escrito casi mil años después y en una región distante de Monte Albán, su uso se ve justificado por la constante continuidad de la veneración de los ancestros precisamente porque se trataba de una institución cultural en el núcleo de la organización e ideología social prehispánica. Además, las referencias a cajas fueron explícitamente hechas en glosas alfabéticas escritas en zapoteco sobre la Genealogía de Quialoo (Santa Cruz Mixtepec), y en los juicios inquisitoriales que tuvieron lugar entre 1560 y 1574, éstos contra los señores naturales de la comunidad zapoteca de Titiquipaque [Teitipac], en el valle de Tlacolula (Oudijk 2000: 137-138 y 163-164; van Meer s.d.d), donde también hay abundante información sobre cajas, su relación con los ancestros, y la vigilancia de sus tumbas.

Lo que dejan translucir varios de los relatos presentados por los testigos en el juicio inquisitorial de Yanhuitlán que prestaron testimonio contra el acusado, es que Don Domingo tenía en custodia 20 fardos –designados en un pasaje textual como “petacas” (baúles)– que tenían, cada uno de ellos, su nombre calendárico. Parecería entonces que cada baúl representaba a un ancestro nombrado.<sup>48</sup> También resultan reveladoras las declaraciones que describen los contenidos de las cajas, que incluían, entre otras cosas, figurillas antropomórficas de piedra verde (conocidas en la literatura arqueológica como “penates”), bolas de caucho, incienso (copal), fardos de plumas de aves, y la parafernalia del auto-sacrificio. Dada la naturaleza furtiva de sus actividades, Don Domingo, Don Francisco y Don Juan se veían en la necesidad constante de transferir los baúles de un lugar a otro, ayudados por nobles de las comunidades súbditas que operaban según la anterior organización sacerdotal. Los cargos contra los acusados eran que ellos a menudo usaban las cajas en entornos

---

<sup>48</sup> El diccionario de Córdova establece una equivalencia semántica entre las palabras castellanas ‘caja’ y ‘petaca’, puesto que ambas se traducen en lengua zapoteca como *Quiña* (Córdova 1987a: 76v [Caxa] y 313v [Petaca]).

domésticos y paisajes sagrados, como los cerros y las cuevas, para llevar a cabo rituales e invocar a los ancestros de Don Domingo a fin de rogarles por lluvia, buenas cosechas, y salud. Estas ceremonias en beneficio del bienestar de su grupo corporativo y de la comunidad en general involucraban inmolaciones humanas y de animales, que incluían el sacrificio de perros y aves de diferentes tipos. En un pasaje textual se menciona que los fardos contenían las cenizas de los corazones humanos quemados que habían sido retirados en prácticas rituales, y en otro se describe explícitamente el sacrificio de loros.<sup>49</sup>

Estos datos me permiten plantear que las cajas exhibidas en el programa narrativo de la tumba 104 son baúles que representan a los ancestros, y que el loro pintado mayormente de amarillo encima de una de las cajas, en la pared sur de la tumba, representa una ofrenda dedicada al ancestro anterior.<sup>50</sup> La interpretación de Caso (1938: 80) de la posible mazorca de maíz en el pico del ave adquiere fundamental importancia en este contexto, ya que podría denotar específicamente que la ofrenda tenía por objeto propiciar una buena cosecha. Uno puede inclusive contextualizar el papel de 1Ñ como un sacrificador y por lo tanto hacedor de lluvia (la alusión a 'Xicani' en su tocado). La información contenida en el juicio inquisitorial de Yanhuatlán también ayuda a distinguir otros detalles de la inscripción de la losa. Caso (1938: 76) ya había comentado acerca de la representación icónica de una figurilla antropomórfica a la derecha de la fecha anual de 11 Terremoto, que en su opinión quería decir "pequeño ídolo de piedra". La versión de la figurilla pareciera tener una barra numeral debajo, implicando la alusión a 5 ancestros. Según se estableció en la Figura 4.8, la sucesión retroactiva de 1Ñ incluye precisamente 5 ancestros (♀10 F = ♂10 Gamma, ♀2 M = ♂10 Y, y 10 X).

Abajo y a la izquierda de la fecha anual 7 Venado aparecen 4 cartuchos, cada uno con tres semicírculos adentro seguidos por tres barras numerales puestas en posición vertical. La presencia de semicírculos similares en las representaciones de instrumentos de piedra de los juegos de pelota, en los cascos, y en los atavíos de los jugadores de pelota representados en los murales de la cámara principal de la tumba 5 del Cerro de la Campana, en Suchilquitongo (véase la discusión, más

<sup>49</sup> El Apéndice 1 muestra extractos facsimilares tomados del estudio de Jiménez Moreno y Mateos Higuera (1940), de donde se sintetizaron los datos relevantes para esta discusión.

<sup>50</sup> Los restos del esqueleto de un loro (*Ara militaris*) fueron hallados en las excavaciones del montículo 195 en Lambityeco, pero no en asociación con la tumba 6. No hay datos disponibles para determinar si este espécimen muestra evidencia de haber sido sacrificado.

abajo) (Figura 4.10-A), indica que los cartuchos inscritos en la losa de la tumba 104 representan pelotas de caucho, y que esta parte de la inscripción se refiere a una ofrenda de 18 ( $1 \times 15 + 3$ ) o 60 ( $15 \times 4$ ) de éstas. Inmediatamente a la derecha hay un costalito de incienso acompañado abajo por el numeral 7 (Figura 4.10-B). Por lo tanto, esta otra sección de la inscripción sobre la losa parece hacer referencia a los 7 costalitos de incienso. El último glifo de la inscripción de la losa que comentaré es el signo que se observa abajo el nombre glífico de 6 Serpiente (Figura 4.10-C). El signo se asemeja a un tipo de pectoral habitualmente representado en las vasijas efígie cerámicas, que aparentemente representa mazorcas de maíz (adentro) plantadas en la milpa [señalada por el cartucho] (Sellen 2003). Su contexto sugiere dos posibilidades interpretativas: que se trata de un signo asociado con el glifo 7I de abajo –el cual, como planteamos en una sección anterior de este ensayo podría estar relacionado a la representación de ofrendas a los ancestros– o podría ser el nombre personal de 6 Serpiente.

En cuanto a los glifos pintados en las jambas de la tumba, la presencia de dos signos diferentes se hace evidente. Uno de ellos, que aparece cuatro veces en las angostas paredes de las salientes que recibieron la losa que sella la tumba, es el glifo de “Sangre” (Figura 4.10-D). Su contexto podría estar haciendo alusión al sacrificio de animales o a la práctica de auto-sacrificios humanos. El otro signo es un cartucho decorado arriba y abajo con un motivo que señala vegetación y que es una marca gráfica común para el maíz (Figura 4.10-E). Una banda diagonal decorada a su vez con un motivo semicurvo en un lado, y con un motivo circular en el otro, divide internamente al cartucho en estos cuatro glifos. El signo aparece colocado tres veces en posición normal, pero el cuarto ejemplo sobre el lado izquierdo de la entrada aparece invertido. El glifo parece ser una variante de un signo que frecuentemente está presenta como un infijo en el glifo de “Cerro”. Caso lo equiparó con el signo Nahua ‘*ilhuitl*’ (‘festividad observada, o ‘día’).<sup>51</sup> En la escritura zapoteca, la asociación de este glifo [Banda diagonal con volutas laterales invertidas] sugiere que el signo podría estar haciendo una alusión genérica al espacio. El hecho de que aparezca cuatro veces en la entrada de la tumba, muy probablemente sitúa la inscripción tallada sobre la superficie de la losa que da frente

<sup>51</sup> El glifo *ilhuitl* glosado en el Códice Telleriano Remensis (Quiñones Keber 1995: folios 1V y 32V) no muestra ninguna semejanza formal con el signo que discutimos. Por lo tanto lo designaré como el signo “Banda diagonal con volutas laterales invertidas”.

hacia el interior de la tumba, si no es que el programa narrativo completo, dentro de una concepción cuatripartita del cosmos (Figura 4.11).

Ver estos glifos como la representación de una estructura cuádruple subraya que el signo asociado con el cuadrante SE es el único que aparece invertido. También se hace evidente que los glifos de “Sangre” también están, aparentemente puestos en “las cuatro esquinas”. La escena de vasijas efigie cerámicas también implica tal concepción cuádruple, señalando su ubicación dentro del cosmos como una concepción abarcadora o dentro de importantes subgrupos, incluyendo la totalidad de las posesiones de tierras del grupo corporativo o la noción genérica del “campo de maíz”. Mientras que esta categoría de pequeñas vasijas efigie como las de este retablo simplemente fueron llamadas “acompañantes” por distintos autores en la literatura (Caso y Bernal 1952: 119-141, Boos 1966: 249-282, Marcus y Flannery 1996: 212), las múltiples estriaciones incisas arriba de sus cabezas son sin duda una referencia icónica a la maduración de la plantación de maíz. Una vasija efigie similar, sola, de mayor tamaño y con pintura policroma recuperada en la tumba 103 de Monte Albán, tiene rastros de color amarillo en la zona de las estriaciones, lo cual vendría a apoyar aún más el vínculo conceptual entre las estriaciones y el maíz (Figura 4.12).<sup>52</sup> La posición central de la vasija principal en el retablo hallado en la tumba 104, rodeada por cuatro personificaciones pequeñas del maíz, sitúa al abuelo de 6 Serpiente en el axis mundi y le adscribe el papel de hacedor de lluvia. Además de definir la estructura cuatripartita del cosmos, que implica el acto de centrar al mundo, y haciendo alusión a la “montaña del sustento” (López Austin y López Luján 2004), el retablo también recrea la historia de los orígenes de los seres humanos (y por añadidura la del clan cónico de 10X) a partir del maíz.

Como denotan los atributos de los tocados, la vasija efigie cerámica empotrada en la fachada de la tumba también es una interpretación de un personificador ‘Xicani’ (Figura 4.13). El personaje usa una capa corta con el borde decorado y salpicado de grandes botones esféricos, un pectoral sujeto al cuello con una cuerda gruesa que incluye una mascarilla con una banda anudada y tres conchas colgantes, y una prenda de vestir plegada bajo la capa y el pectoral que

---

<sup>52</sup> Caso y Bernal (1952: 133 y 139) ya habían planteado que ciertas variantes de las vasijas efigie del “acompañante” eran homólogas a los ‘tlaloques’ nahuas, en tanto que otras estaban relacionadas con el maíz.



cubre toda la parte frontal del torso. Como señala Sellen (2002a: 229-248), esta constelación de atributos en el tocado y la vestimenta –que aparecen con variaciones menores en otros personajes tallados o sus representaciones en vasijas efigie– incluyendo el principal, en el retablo situado dentro de la tumba--, señala un papel sacerdotal específico. Según ya he planteado con anterioridad, dicho cargo aparentemente involucraba el papel de sacrificador. El personaje aparece sentado sobre una caja labrada en su superficie frontal con la imaginería del lagarto (el hocico adornado con narigueras o tapones labiales, lengua bífida, y el glifo de “sangre” en las comisuras de la boca), enmarcado por una configuración cuatripartita.<sup>53</sup> De este modo, la semasiografía de la vasija efigie hace alusión al papel de un sacerdote como sacrificador supremo, a cargo de ofrecer sacrificios a la tierra. Como se comentó anteriormente, es plausible que la vasija efigie pudiera ser la personificación de 5 Terremoto, quien heredó de 1Ñ el rol de hacedor de lluvia, sacrificador, y guardián de las cajas que simbólicamente sustituían a los ancestros de su clan.

En base a la cantidad de ofrendas depositadas en la tumba, no hay duda en cuanto a que 5 Terremoto fue la cabeza de un grupo corporativo de alto rango.<sup>54</sup> Si bien hay algunas discrepancias en las fuentes publicadas, que dificultan la confección de un inventario preciso, el número de objetos hallados dentro de la cripta puede haber fluctuado entre 93 y 101 (Figura 4.14 y Tabla 4.2).<sup>55</sup> Independientemente del número exacto de objetos, si uno compara la riqueza medida por la cantidad de cultura material asociada con el rango de las tumbas de la fase Xoo presentadas en la Figura 3.18-B, se hace evidente que 5 Terremoto recibió cuatro veces el número promedio de objetos acordados a los individuos enterrados en la tumba 11 de Lambityeco (25 objetos por persona). La falta de restos esqueléticos caninos podría ser únicamente aparente, puesto que parecería

---

<sup>53</sup> La imaginería del lagarto es típica de las vasijas efigie en cajas, excepto que todas las urnas de este tipo que se conocen, incluyen en sus cubiertas de personificaciones de Cociyo y no de ‘Xicani’ (véase Caso y Bernal 1952: 17, 44-45).

<sup>54</sup> Sin embargo, como se hará evidente en la discusión de la tumba 5 de Cerro de la Campana, es bastante poco probable que el grupo corporativo encabezado por 5 Terremoto pudiera haber sido, en su tiempo, el clan de más alto rango de Monte Albán.

<sup>55</sup> Caso empleó un sistema numérico para hacer el inventario. El número más alto que fue publicado fue el 79, pero hay dos objetos designados con el número 1, y hay otro que está listado “sin número”. Si no hubieran vacíos en la secuencia numérica, y si las pequeñas alhajas de piedra se sumaran a 79, el número total de objetos hallados en la ofrenda de la tumba se habría elevado a 103.

haber una sustitución simbólica hecha con la figurilla cerámica de un perro (Figura 4.14, no. 76). La ausencia de restos aviares puede deberse al hecho de que la tumba nunca fue reabierta, y sugiere que el sacrificio de aves no formaba parte de los rituales funerarios, sino de ceremonias de invocación de los ancestros cuando se reabrían las tumbas.

En cuanto a las 10 efigies cerámicas halladas dentro de la tumba (que representan a 8 varones y a 2 mujeres), es clara la falta de correspondencia entre ellas y los individuos mencionados en la genealogía (10 nombres calendáricos [¿6 hombres y 4 mujeres?]). Ya he planteado que algunas vasijas efigie de la tumba corporizan a algunos de los miembros de la genealogía (véase Figura 4.8), y que otras –como ya he comentado– son homólogas a los “tlaloques” quienes roban el maíz de la montaña del sustento y lo dispersan en las cuatro esquinas a fin de alimentar a la humanidad. Como señalan Caso, Bernal y Acosta (1967:372), la ofrenda de la tumba debe haber incluido otro retablo con 7 figurillas antropomórficas de arcilla cruda. La escena recreada puede haber estado centrada en la figurilla más grande, que representa a un hombre sentado con los brazos abiertos (Figura 4.14, no. 13). Esta figurilla probablemente aparecía enfrentando a otras dos más pequeñas que mostraban a individuos de pie con sus brazos extendidos hacia delante y con las palmas de sus manos unidas (Figura 4.14, nos. 12 y 78).<sup>56</sup> Otras dos figurillas del tableau son de personajes sentados con los brazos cruzados sobre el pecho. Como sus piernas dobladas están libres, estas figurillas debieron haber estado descansado encima de cajas o banquetas, hechas también de arcilla cruda desaparecida largo tiempo atrás, o de otros materiales perecederos (Figura 4.14, no. 14 y sin número). Es factible que la figurilla principal de la recreación corporizara a 5 Terremoto, pero no hay razón alguna para asumir que las figurillas restantes mantuvieran una relación icónica con los otros miembros de la genealogía. La cantidad de pequeñas alhajas de piedra verde con labrados antropomórficos encontradas en la ofrenda es bastante reveladora, considerando que según las acusaciones hechas contra el señor natural de Yanhuitlán –tales objetos formaban parte del contenido de las cajas que representaban a sus ancestros.

---

<sup>56</sup> Este gesto de las manos también está presente en varias vasijas efigie (véase Figura 4.6, arriba a la izquierda; también Boos 1966, fig. 412; Paddock 1966, fig. 130).

Debemos abordar un problema fastidioso, que surge cuando se compara la profundidad de la genealogía (6 generaciones) con la evidencia de un sólo entierro en la tumba. Inmediatamente al oeste del palacio de la tumba 104, en el extremo norte de la terraza 18, se levanta un montículo alto que fue el centro de varias exploraciones realizadas por Caso (1938, 1939) (Figura 3.6). Estas exploraciones no sólo dejaron a la vista la porción más alta del montículo, que arrojó el esquema de una casa y una tumba debajo del cuarto Este (no. 103), sino que también detectó una larga historia de modificaciones arquitectónicas al menos con 9 fases de construcción y tres tumbas adicionales (nos. 7, 110, y 112). En base a los materiales asociados, el acrecentamiento vertical en esa ubicación parecería abarcar unos 700 años, desde la fase Pe (300-100 AEC) hasta la parte temprana de la fase Peche (500-550 EC).

Mientras que la tumba 103 contenía los restos de varios individuos (aunque no hay datos osteológicos disponibles),<sup>57</sup> y ambas tumbas, la 103 y la 112, exhiben narrativas y/o registros genealógicos pintados, ninguno de los nombres legibles en ellas concuerdan entre sí o con ninguno de los nombres en la genealogía de la tumba 104 (Figura 4.15). Además, la identidad de los ancestros fundadores de las tumbas 103 y 112 es incierta, en el primer caso porque aparentemente se lo representó en una vasija efigie que debió haber sido colocada en el nicho, en el centro de la pared lateral, y aparentemente retirada o sencillamente dejada en el piso de la cámara después del último uso de la tumba (Figura 4.16),<sup>58</sup> y en el último caso por la obliteración de las pinturas en el muro posterior. La evidencia epigráfica pintada en el exterior de la tumba 103 abre la posibilidad de que el ancestro primero de la genealogía allí registrado se llamara 3Ñ (un único nombre glífico pintado en el centro del dintel, véase Caso 1938: plano 15, ángulo inferior derecho). Si bien hoy aparece borrado, Caso (1965a: 866) describió que las jambas de la tumba 112 estaban “decoradas con complicados glifos que nosotros no podemos leer, pero el más importante de ellos sugiere el glifo del planeta Venus. Es cruciforme, se lo ha destacado con rojo, y aparece bordeado en amarillo sobre el fondo verde”. Esa

---

<sup>57</sup> El comentario de Caso (1965a: 866) en cuanto a que la tumba 112 fue “robada” en tiempos prehispánicos, sugiere que sus restos esqueléticos y las ofrendas asociadas fueron retirados antes de la construcción de la tumba 103.

<sup>58</sup> La Figura 4.15 ubica hipotéticamente a la vasija efigie que personifica al Joven Dios del Maíz en el nicho central, porque dado su tamaño, es la única que cabe allí.

descripción sugiere que el glifo principal era el E, pero no se hizo mención de ningún coeficiente asociado.

El esquema de la última casa en lo alto del montículo, mientras que de manera general se ajusta a la distribución típica de un espacio doméstico, presenta tres rasgos peculiares nunca antes vistos en otros diseños conocidos de viviendas (véase Figura 3.6). Uno de ellos es la presencia de cuatro entradas, una en cada lado de la estructura, indicando que al menos en su última versión, la totalidad del edificio tenía sus correspondientes escaleras, que al ser trepadas, conducían en primer lugar a un corredor a lo largo de todo el perímetro de la estructura. El segundo rasgo es que, por medio de corredores internos que generaban entradas ocultas, las cuatro entradas principales eventualmente llevaban sólo a dos puntos internos de entrada a cada lado del cuarto oeste (el que se encuentra frente al cuarto debajo del cual se construyó la tumba 103). El tercer rasgo fuera de lo común es que tres de los cuatro cuartos de las esquinas tenían cuencas cuadrangulares. Si bien estas cuencas carecen de drenajes, las casas tercera y cuarta del Montículo 195 de Lambityeco (véase Figura 3.7) contaban con cuencas similares cuadradas, hundidos y revocados. Éste, sin embargo, parece haber funcionado como un pequeño patio (2 x 2 m) con un canal de drenaje en su esquina sudeste, rodeado en dos de sus lados por corredores, y flanqueado en los otros dos lados por cuartos interconectados que en algún momento estuvieron cubiertos por techos de paja (Lind 1993: 90). Un pasaje en el segundo capítulo de la 'Historia de los Mexicanos por sus Pinturas', que trata sobre cómo fue creado el mundo y por quién, parecería aportar una pista para interpretar las peculiaridades arquitectónicas que presenta la casa de la tumba 103:

Del cual dios del agua dicen que tiene un aposento de cuatro cuartos, y en medio de un gran patio, do están cuatro barreñones grandes de agua: la una es muy buena, y de ésta llueve cuando se crían los panes [el maíz] y semillas y enviene en buen tiempo. La otra es mala cuando llueve, y con el agua se crían telarañas en los panes y se añublan. Otra es cuando llueve y se hielan; otra cuando llueve y no granan y se secan (Garibay 1996: 26).

Podríamos asumir que la secuencia de tipos de lluvia dada en el relato citado más arriba comienza en el Este (la dirección del comienzo en los documentos cartográficos prehispánicos). Los elementos arquitectónicos de la casa de la tumba

103 aparentemente producen una cinética cuádruple que comienza con las cuatro escaleras del edificio o al menos las cuatro que avalan las entradas externas a la estructura. El supuesto corredor perimetral, o al menos aquellos a los que se llega después de pasar las cuatro entradas, muy probablemente guiaban a movimientos circunulatorios que eventualmente habrían terminado en el patio central rodeado por cuatro cuartos de esquina, tres de los cuales contenían cuencas que una vez llenados ritualmente, simbólicamente habrían representado a la “lluvia buena” (la cuenca noreste),<sup>59</sup> a la “lluvia mala” (la cuenca noroeste), y la “lluvia que cayó con granizo” (la cuenca sudoeste). La cuarta habitación en la esquina, que carece de cuenca (en el sudeste), podría haber representado simbólicamente la “lluvia improductiva” (esto es, la poca lluvia o la falta de ella). Esta última atribución simbólica aparentemente explicaría la inversión del glifo de la “Banda diagonal con volutas laterales” pintado en la jamba exterior izquierda de la tumba 104 (véase Figura 4.11). La cinética arquitectónica y el mapeo simbólico del terreno para los rituales que acarreaban la pronosticación de lluvias, implica que las cabezas generacionales de los grupos corporativos de larga duración que habitaron este lugar, llevaron, como aquellos individuos varones nombrados en el registro genealógico de la tumba 104, el cargo de adivinos y hacedores de lluvia. Esta inferencia abre la posibilidad de que el linaje de 5 Terremoto probablemente fuera un desprendimiento del clan que habitó a lo largo del tiempo las casas superpuestas construidas en la terraza 18, y tal vez hasta un caso de fisión de un grupo corporativo y la disputa por el poder.<sup>60</sup> Estos escenarios podrían entonces explicar porqué la tumba 104 fue usada para enterrar a un sólo individuo.

### *La Tumba 5 del Cerro de la Campana, Suchilquitongo*

Al antiguo asentamiento de Cerro de la Campana descansa sobre una cadena de cerros entre las modernas comunidades de Huitzo y Santiago

---

<sup>59</sup> Como puede verse en la Figura 3.6, el cuarto con el cuenca para la “lluvia buena” tiene debajo las tumbas 110 y 112.

<sup>60</sup> Otro caso de un vínculo genealógico con un ancestro fundador en disputa se pone de manifiesto en los murales de la tumba 112, donde el panel sudeste fue marcado con líneas cruzadas (Caso 1965a: 866; véase también A. Miller 1995: lámina 8).

Suchilquitongo, en el extremo oeste del valle de Etlá (Figuras 1.2 y 5.1).<sup>61</sup> El asentamiento parece haber crecido en importancia desde la fase Danibaañ (ca. 400 AEC), y hacia la fase Pitao (ca. 400 EC), pasó a ser una ocupación de Rango III en el sistema de asentamientos del valle, con evidencia de 16 montículos y una población estimada en cerca de 1,800 personas (Kowalewski *et al.* 1989: 227-229). Hacia la fase Xoo (ca. 700 EC), el asentamiento pasó a ser un sitio del Rango II, con 33 montículos y una población estimada en cerca de 4,000 habitantes, rivalizando con Loma del Trapiche, otro asentamiento del Rango II situado en el valle de Etlá (idem: 260). El núcleo monumental del sitio ocupa la estribación situada más hacia el este, e incluye un “Templo-Plaza-Adoratorio”, una cancha de pelota, y un palacio. La Tumba 5 fue construida debajo del cuarto norte del palacio (Figura 5.2). Esta estructura (el Montículo K), así como el resto del palacio, aparentemente fue modificada por ocupaciones que predatan y posdatan más allá de la construcción y uso de la tumba. Por ejemplo, se sabe que se construyó una pequeña tumba (la tumba 7) durante los tiempos del Posclásico, inmediatamente al este y encima del relleno de construcción que selló la escalera que llevaba a la tumba 5 (Figura 5.6). Además, los sondeos practicados en el patio del palacio pusieron al descubierto por lo menos tres pisos revocados superpuestos, y a 1.40 por debajo del más antiguo, una tumba del período Formativo (la tumba 8). Así, es evidente que hace falta una exploración más amplia para comprender mejor la historia arquitectónica del palacio y sus cambios en relación con la tumba. El edificio que seguramente se construyó encima del Montículo K, probablemente pensado como un mausoleo asociado con la tumba 5, descansaba sobre una plataforma de aproximadamente 2 metros de alto a la que se accedía desde el patio del palacio por medio de una escalera central. Cuando se hicieron los escalones de esta escalera, se incorporaron fragmentos de varias piedras labradas como material de construcción (Figura 5.3). La tumba misma se encuentra 5 m por debajo del último piso del patio del palacio, y fue erigida

---

<sup>61</sup> Aunque la mayoría de los autores que han escrito acerca de la tumba 5 (Franco Brizuela 1993, Méndez 1983 a 1988, A. Miller 1995, Trujillo 1986) se refieren al Cerro de la Campana como *Huijazoo* (lugar más alto o mirador) --una guarnición zapoteca que según Burgoa (1934 [II]: 11) fue construida para repeler las incursiones de los Culhua-Mexica--, Paddock (1993) y González Luengas (2002:14) aclararon concluyentemente que, según el mismo Burgoa, dicha fortaleza debe ser situada al norte y no al sur de Huitzo. El relevamiento de las monañas al norte del valle de Etlá (Drennan 1989: 380-381) identificó tres grandes sitios fortificados (nos. 154, 176, y 188), que datan de la fase Chila (1250-1500 EC), y uno de éstos debe ser Huijazoo.

excavando en la roca madre. Por lo tanto, debió haber sido un elemento integral del palacio.<sup>62</sup>

La planta de la tumba es una réplica en miniatura de la típica configuración cuatripartita del espacio doméstico (Figura 5.4) (Urcid 1992b: 75). Consiste en un patio central cuadrangular y pequeño rodeado por un corredor y por cuatro precintos a cada lado que incluyen un vestíbulo interno (en el lado sur), dos cuartos pequeños laterales (en los costados este y oeste), y la cámara principal de la cripta (en el costado norte). Esta última es más alta, como si estuviera encima de una plataforma, y se puede acceder a ella por medio de una pequeña escalera central con tres gradas. Las fachadas a cada lado de la escalera están decoradas con entablamentos empotrados. El área central del vestíbulo interno, en realidad, forma el pasadizo que lleva del interior de la tumba al vestíbulo externo y eventualmente, a través de la escalera, al patio del palacio. Es evidente entonces que el diseño de la tumba reproduce el de las casas actuales como las que se ilustran en las Figuras 3.6, 3.7, y 3.19.

Estructuralmente, la cripta incluye 10 pilares monolíticos y varios muros de mampostería. A su vez, los pilares funcionan como jambas para sostener cinco dinteles. Aparte de ser el soporte de tres áreas techadas, las jambas y los dinteles definen la entrada a la tumba y los accesos a sus divisiones internas. El techo más pequeño es el que cubre el vestíbulo interno. Es plano y consta de cinco grandes losas que descansan sobre dos dinteles que cubren la entrada a la cripta y el acceso al patio central. El último dintel y los otros tres que marcan las entradas a los cuartos interiores deben ser los que soportan buena parte del peso generado por las cuatro losas megalíticas en el techo angular sobre el patio central. Los muros apenas visibles que forman las esquinas del patio deben también sostener el resto del peso estructural. El tercer techo es el que cubre la cámara principal. Está compuesto por cuatro pares de grandes losas dispuestas en ángulo y que descansan encima de los muros laterales de la cámara.

Los cuatro espacios internos de la cripta fueron decorados con murales policromos (Figura 5.5). Además, todas las jambas tienen sus superficies frontales labradas, y excepto las que flanquean la entrada a la tumba, están pintadas en sus

---

<sup>62</sup> Esto se deduce de lo mencionado por Méndez (1988: 9), en cuanto a que “partes de los muros laterales de la [tumba], así como los muros posteriores de los cuartos laterales, cortaron a través de un estrato conglomerado y fueron después revocados”.

frentes laterales visibles. Sólo las jambas que flanquean la entrada al patio fueron pintadas también en sus superficies posteriores. Además de su función estructural, cada par de jambas y su correspondiente dintel sostienen un entablamento incrustado. Sólo aquellos entablamentos que forman las fachadas de la entrada de la tumba y de la cámara principal fueron decorados con esculturas armadas con piedra labrada y luego cubiertas de estuco (Franco Brizuela 1993: 34 y 66), aunque en ciertas partes los detalles se modelaron exclusivamente por medio del yeso. También hay dos textos pintados, cada uno en la superficie posterior de los dinteles que cubren el pasadizo que une la entrada con el patio interior.

Para poder llegar a la tumba desde arriba, es necesario descender 9 escalones hasta llegar al vestíbulo externo. El número de escalones, sin incluir el levantamiento del suelo al patio más tempranamente conocido del palacio (el piso 3), aparentemente imita la concepción de los nueve niveles del inframundo (Figura 5.6). El vestíbulo exterior está delimitado en tres de sus lados por un muro de 80 cm de altura. Hay paredes de mampostería que también flanquean la escalera, y ligeramente arriba del nivel superior donde la escalera termina, a la izquierda de la entrada de la tumba, hay dos piedras labradas incrustadas en la pared lateral. Su estilo de labrado difiere. Uno incluye la versión de un brasero bicónico que tiene en su parte superior un rostro humano con una banda para la cabeza, una representación que de hecho tiene sus contrapartidas de cerámicas que datan aparentemente de la fase Tani (200-350 EC). El estilo de la otra piedra labrada, que muestra un grifo U como soporte de un cartucho amarrado con cuentas colgantes, podría fechar *terminus ad quem* la construcción de los muros que la flanquean, para la última parte de la fase Peche o la primera parte de la fase Xoo (ca. 600 EC). Cuando la tumba se selló por última vez, alguien dejó un brasero con púas arriba del dintel, sobre el lado izquierdo. El brasero, con el rostro de un murciélago proyectándose desde su borde y adornado con una roseta en la coyuntura entre la olla y su pedestal, es una forma cerámica típica de la fase Xoo (600-800 CE).<sup>63</sup>

Los datos disponibles acerca de la excavación de la tumba indican que la cripta fue hallada prácticamente vacía, aunque los desechos recuperados arrojaron varios objetos, algunos de los cuales pudieron ser rearmados, en parte (Figura 5.7). Las características del conjunto cerámico, incluyendo los objetos completos y los

---

<sup>63</sup> En Caso y Bernal 1952: 90 se ilustran braseros casi idénticos.



incompletos, indican que al menos la última ofrenda u ofrendas fueron depositadas hacia la última parte de la fase Xoo (600-800 EC). La Figura 5.7 ubica algunos de los materiales que se rescataron dentro de la tumba, entre ellos una estela labrada en cuatro de sus superficies, que originalmente fue puesta de forma vertical en la parte de atrás de la cámara principal. Aunque sin dar su ubicación exacta, Franco Brizuela (1993: 12) menciona el descubrimiento de una ofrenda pequeña en el interior de la tumba, que incluía unos pocos fragmentos de un cráneo inmaduro (presuntamente humano), dientes humanos, y una minúscula incrustación de piedra (lo que indicaría una dentición adulta). Otra ofrenda (a menos que se trate de la misma que menciona Franco Brizuela) fue hallada en un pequeño agujero cavado y sellado por un tapón de estuco en el centro del patio (véase Figura 5.5, en el medio a la izquierda). Esta ofrenda contenía varias falanges humanas y una hoja incompleta de obsidiana (Enrique Fernández, comunicación personal 1993). Durante el trabajo de restauración de la cámara principal, se hallaron varios fragmentos de huesos humanos entre los trozos caídos de estuco pintado, y casi todos tenían rastros de pintura roja. El análisis de estos restos indica que pertenecieron al menos a un adulto joven (Franco Brizuela 1993: 24 y 142).<sup>64</sup>

Varios restos humanos recuperados en la tumba se exhiben hoy en día en el Museo Comunal de Santiago Suchilquitongo. La inspección a través de las cajas de vidrio arroja un mínimo de dos adultos, una mujer y un varón (Tabla 5.1). Méndez (1986a: 15) también reporta haber hallado restos humanos debajo de una gran losa de cuarzo situada sobre los últimos 4 escalones de más abajo que llevaban a la tumba. Una fotografía de este elemento presentada en sus informes de campo (Méndez 1984: 12, foto 35) indica la presencia, de izquierda a derecha, de un peroné, una tibia, y un radio. Dada la relación espacial de estos huesos, el entierro pudo haber sido primario, y de ser así, el cuerpo debió haber sido colocado en posición fetal sobre su lado izquierdo. Las malas condiciones de preservación de estos restos mencionados por Méndez pueden haber resultado del peso de la losa colocada encima del entierro.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> La determinación de la edad al momento de la muerte, y del sexo, a partir de fragmentos muy pequeños de hueso, es prácticamente imposible de concretar. Además, los criterios usados para realizar esas determinaciones no están explicados.

<sup>65</sup> Méndez 1986a: 15 y 16), reporta también un entierro hallado inmediatamente detrás de la losa que sellaba la entrada a la cripta, y agrega que “en base al análisis de los materiales hallados dentro de la tumba, inferimos que fue enterrado vivo”. Tal infundada interpretación, que intenta explicar porqué

Se hallaron dos piedras labradas reusadas en el cubo de la escalera que da acceso a la tumba (Figura 5.8).<sup>66</sup> Una de ellas, encontrada entre los desechos de construcción que rellenaban la escalera, muestra un personaje vestido de jaguar luciendo un casco de serpiente. La figura está sosteniendo una lanza con punta de hueso y aparentemente pronunciando –como lo demuestra una voluta de habla– su nombre calendárico (11 Rayo [11M]) y su nombre personal (glifos M-Nudo-Flecado/borla oval). El estilo de tallado de la piedra indudablemente corresponde a la primera parte de la fase Xoo (ca. 600 EC). El estilo de la otra piedra, que fue encontrada apoyada contra el lado izquierdo de la entrada a la tumba, implica que la última apertura de la tumba debió haber ocurrido durante la primera mitad del siglo 9 EC. La inscripción en esta losa incompleta y erosionada incluye la fecha anual 2 Conejo, o sea, un grupo III de portadores de año que no sigue el uso del grupo II de portadores de año que prevaleció durante el apogeo de Monte Albán. Como puede recordarse de la discusión sobre la Rueda Calendárica Zapoteca, el grupo más antiguo de portadores de año estaba constituido por Terremoto (17), Rayo (2), Venado (7), y Planta de Jabón (12). De este modo, la losa que en discusión denota el cálculo de una Rueda Calendárica con los portadores de año Pedernal (18), Casa (3), Conejo (8), y Caña (13). Estos nombres están se cambian en una posición en relación al lugar que ocupan en la lista de 20 nombres de días (véase Figura 1.20).

Además de seguir el cambio de una cuenta en la Rueda Calendárica, la losa también evidencia otros cambios en la escritura, específicamente en términos del doble amarre de un evento (en términos de año y día), y en la convención de marcar el signo de año y los coeficientes. En cuanto a la primera observación, la losa también incluye una fecha de día 6 Caña. Según comentáramos en la sección sobre el calendario zapoteca, en inscripciones de siglos anteriores las marcas temporales sólo especificaban el año, pero no el día en que ocurría un evento. El signo de año labrado en la losa sigue siendo la versión icónica de una banda para la cabeza real, como en las convenciones anteriores de la escritura, pero el entrelazado en la parte superior de la banda para la cabeza es como aquel típico de la escritur Ñuiñe, que a

---

las ofrendas estaban quebradas y la exfoliación de algunas de las pinturas murales como producto del acto desesperado de la víctima sacrificial enterrada viva, implica que los restos estaban en posición primaria, pero no se sabe si algunos de los huesos exhibidos en el museo pertenecen a este entierro.

<sup>66</sup> Para liberar la escalera fue necesario retirar unos 45 metros cúbicos de relleno de construcción (Méndez 1988: 8).

su vez es un claro antecedente estilístico del símbolo entrelazado de año que se usó durante el Posclásico en toda Oaxaca. En términos de la convención para representar numerales, se señalará que el coeficiente de la fecha de día 6 Caña está indicado solamente por puntos, otra diferencia de la convención previa de numeración con barra y punto. Sin embargo, es evidente, como lo indica el numeral en la porción superior derecha de la losa –donde aparece representado el coeficiente 5,– que la convención de barra y punto no había sido completamente abandonada.<sup>67</sup> En suma, varias líneas de evidencia datan la construcción de la tumba para alrededor del 600 EC, y su uso continuo durante unos 300 años hasta su reapertura final, aproximadamente ocurrida para el 900 EC.

En un estudio preliminar anterior (Urcid 1992b), yo postulé la presencia de dos programas mortuorios sucesivos asociados con la tumba. Argumenté que el primero, formado por las jambas y las esculturas cubiertas con estuco, contenía un registro genealógico de al menos 5 generaciones de un linaje que durante los siglos 6 y 7 gobernó en Cerro de la Campana. También comenté que un segundo programa mortuario, presentado en la estela hallada en la cámara principal y en el texto pintado en la parte posterior del dintel sobre la entrada de la tumba, detallaba la continuación de la genealogía descrita en el primer programa. Esta posterior parte de la genealogía abarca al menos otras tres generaciones. Además de este registro, describí otros materiales epigráficos asociados con la tumba, que arrojan los nombres de otros seis varones en pareja y 13 individuos solos, pero no fue factible relacionarlos con la genealogía.

En el momento que se escribió esa exégesis, yo no tenía a mi disposición los datos sobre los murales pintados. Si bien sus contenidos no modifican la conclusión principal de un largo registro genealógico en la tumba, una consideración de las narrativas pintadas efectivamente arroja importantes nuevas perspectivas, especialmente en cuanto a la posible secuencia en la que 4 y no solamente 2 programas narrativos fueron incorporados, de manera de adherir todo lo posible a un esquema general, así como a la sucesión lineal de toda la genealogía, para abarcar un registro generacional más profundo. Otra modificación de importancia es la identificación de los ancestros fundadores (anteriormente interpretados como

---

<sup>67</sup> Aunque la barra de numeral en la parte superior derecha de la piedra está coronada por dos 'barras amarradas', la diferencia en el tamaño y en las cintas del amarre de las tres barras parecen indicar que las dos de arriba no son coeficientes.

aquellos que encargaron la tumba), y de al menos 4 egos que encargaron los diferentes programas narrativos.

La calidad estética de los murales varía, y las diferencias pueden ser el resultado tanto de pintores no coetáneos, como de varios artistas trabajando simultáneamente que pueden haber pertenecido a un único taller bajo el liderazgo de uno o unos pocos maestros asistidos por aprendices con una amplia variedad de habilidades. De este modo, no todas las variaciones estilísticas que se observan necesariamente reflejan diferencias temporales, como lo propusiera A. Miller (1995: 185), quien por otro lado plantea que las jambas deben haber sido esculpidas simultáneamente por al menos 4 talladores diferentes (idem: 178). En algunos murales, la prisa con que se realizó el trabajo con los pinceles salta a la vista, como puede deducirse de las chorreaduras de la pintura y de la falta de detalles en las formas pintadas. Hay casos también, como lo ha señalado Franco Brizuela (1993: 63), de bocetos que más tarde fueron modificados sin borrar las formas originales. Debido a las dificultades para determinar diferencias de estilo y asociarlas temporalmente, en algunos casos los detalles sintagmáticos y no los detalles estilísticos fueron los que guiaron este nuevo intento por discernir la compleja historia del uso de esta tumba.

A fin de comprender mejor la totalidad del registro visual de la cripta, es necesario llevar a cabo tres niveles de análisis. Primero, señalaré algunas de las características generales de los murales pintados y de los programas tallados. Un análisis posterior se centrará en la descripción de las narrativas mortuorias, aunque discutiendo los materiales como conjuntos y siguiendo la cinética, cuando uno entra a la tumba. Queda por determinar hasta dónde los grupos narrativos buscaban seguir una secuencia, una vez que se llega al patio central, pero como algunos de los murales de los cuartos laterales se muestran con diferentes estados de preservación, es conveniente, para mantener toda la claridad posible, comenzar con el cuarto del lado Oeste y luego continuar con el cuarto del lado Este. El tercer paso analítico servirá al propósito de sintetizar varios patrones de la epigrafía y la semasiografía de los programas narrativos, a fin de proponer una interpretación comprensiva.

Desde el punto de vista espacial, los murales de la tumba forman cuatro grupos diferentes, todos con la misma estructura, consistente en tres registros horizontales. Los dos de arriba, aproximadamente de la misma altura, muestran

escenas narrativas con individuos que se encuentran realizando actividades rituales. El registro inferior, de sólo 15 cm de altura, consiste en una banda decorada con volutas verdes sobre un fondo rojo. Debemos hacer notar que las escenas pintadas carecen de inscripciones.

Puesto que las jambas labradas enmarcan las narrativas pintadas, sería oportuno hacer algunos comentarios generales. Como fueron concebidas en grupos de dos, cada par despliega una marcada simetría bilateral en términos de composición (Figura. 5.9).<sup>68</sup> Su superficie labrada también exhibe un esquema tripartito, comenzando en la parte superior con la versión desplegada del glifo U (ya interpretado en la discusión sobre la tumba 104 de Monte Albán como la representación simbólica de la suprema deidad zapoteca *Pitáo Cozáana*). El glifo aparece acompañado por otro signo parcialmente superpuesto ubicado en el centro y seguido por cortas inscripciones en la parte media, y luego –en el fondo– por la representación de un personaje ricamente ataviado que porta un bastón de mando y una bolsa de incienso (Figura 5.10).

Una característica particular del estilo gráfico de las jambas es la variada representación del cuerpo humano (Figura 5.11). En algunos casos, su representación combina vistas de perfil y de frente. La representación de ambas piernas de perfil denota movimiento, como si los individuos estuvieran marchando en una procesión. Por otro lado, y sólo en el caso de casi todos los personajes masculinos, la vista frontal de sus torsos lleva a la representación de ambos brazos y manos, con las extremidades colocadas a cada lado del torso. En el caso de los dos personajes femeninos, sus torsos se muestran de perfil, y sólo puede verse una de sus extremidades superiores.<sup>69</sup> Dos personajes masculinos también muestran sus torsos de perfil, pero ambas manos fueron representadas frente a sus cuerpos.

Los cuatro personajes masculinos tallados en las jambas colocadas a lo largo del eje central de la tumba y enfrentando al patio interior, aparecen vestidos como jaguares, incluyendo las cabezas de felino que cubren los rostros humanos (Figura 5.12). Las extremidades anteriores con garras sobresalen de sus antebrazos, dejando a la vista las manos humanas de los personajes. Por el contrario, las patas

---

<sup>68</sup> Para los fines de mantener la claridad, he modificado la nomenclatura anterior de dos de las jambas (Urcid 1992b), intercambiando las designaciones de las jambas 6 y 7.

<sup>69</sup> Las representaciones femeninas pintadas en los murales se desvían de esta convención al mostrar ambos brazos y manos.

traseras, también con garras, aparecen como calzado. Al menos en un caso la cola del jaguar se muestra como parte del traje. El colgante que muestra cada personaje parece estar suspendido por medio de una tira amarrada en la parte posterior del cuello (Figura 5.13). En dos casos, estos colgantes incluyen rostros humanos de perfil con conchas de caracola que cuelgan. Hay otros dos que son adornos romboidales con líneas incisas, un atributo que en ciertas vasijas efígie está relacionado con la imaginería de los murciélagos (Caso y Bernal 1952: 71). Debajo de éstas representaciones de pendientes colgantes de narigueras o adornos labiales. Los objetos que cuelgan de los brazos de los personajes parecen la representación frontal de caras de murciélagos con los dientes a la vista, combinadas con la representación de una lengua bifida prominente. Los bastones que portan en una de sus manos están coronados por ejemplares del glifo J (Maíz). En la otra mano sostienen una bolsita de incienso.

Los personajes jaguar, así como todas las otras figuras masculinas, usan una falda corta sujeta a la cintura por una amplia faja profusamente decorada. El broche circular enchapado en el frente es grande, y en algunos casos, aunque haya sido omitida, su presencia parece estar implícita. Otros atributos de los trajes usados por los personajes jaguar que son igualmente compartidos por otras figuras masculinas, incluyen el traje ceremonial de plumas, en forma de abanico, sujetas a la parte inferior de la espalda, las orejeras, y los tocados elaborados. Estos últimos, que habrán de comentarse en breve, incluyen representaciones zoomorfas acompañadas por una profusión de signos, rematados a su vez por dos fardos de plumas. En el caso de todas las representaciones masculinas, los tocados se han sujetado con mentoneras, como indican las mandíbulas zoomorfas que sobresalen de debajo de sus rostros. Por el contrario, los tocados de las únicas dos mujeres representadas también han sido igualmente elaborados, pero carecen de mentoneras.

Las vestimentas de las mujeres incluyen una falda larga con una franja inferior decorada con diseños de grecas escalonadas, y a una de ellas se la muestra usando una blusa con un cinturón que cuelga detrás de la falda (Figura 5.14). Al igual que en el caso de las figuras masculinas, también usan la ancha y elaborada banda en la cintura sujeta por el broche circular enchapado. Sus adornos personales incluyen orejeras y collares mixtos. Portan un costalito de incienso. Con los pies descalzos, son las únicas en todo el programa de las jambas que

parecieran hablar, una acción señalada por las volutas portavoces enfrente de sus rostros.

Como las otras figuras masculinas que no se muestran con apariencia de jaguar también usan tocados sujetos con una profusión de signos, lo que los diferencia son tres atributos: 1) la relativa simplicidad de sus trajes, 2) los collares mixtos sin colgantes, y 3) los bastones que portan con los glifos “Hoja” y “Óvalo con fleco/borla” (Figura 5.15). Sus vestimentas incluyen una falda corta que se mantiene en su lugar por medio de un amplio cinturón adornado y sujeto por un broche circular enchapado. Calzan sandalias altas que cubren sus tobillos y que aparecen amarradas sobre el empeine. Las orejeras y los brazaletes constituyen otros adornos personales, y también portan una bolsita de incienso (Figura 5.16).

En base a la distribución de la parafernalia que acabamos de describir, es posible ordenar los personajes en cuatro grupos de rangos:

- |    |   |                |
|----|---|----------------|
| 1. | Personajes jaguar (4)   | Jambas 9-10    |
| 2. | Sus consortes femeninas (2)   | Jambas 9-10    |
| 3. | Figuras masculinas secundarias con<br>imaginería de murciélagos y con bastones<br>que llevan el glifo “Óvalo con fleco/borla” (2) | Jambas 1-2     |
| 4. | Figuras masculinas secundarias con el<br>bastón coronado por el glifo de “Hoja” (4)   | Jambas 5-6/7-8 |

Los elaborados tocados parecen reforzar los rangos a los que hemos hecho alusión (Figura 5.17). Aquellos que usan los personajes jaguar incluyen, de arriba hacia abajo, un glifo de perfil de U-Cociyo-Lagarto (jambas 9 y 10), e imaginería de refundición de Hojas –del glifo U Nudo/Maíz sin desplegar (jambas 3 y 4). Lo que señala la importancia de los personajes jaguar son por supuesto las versiones del glifo U. La imaginería presente en los tocados femeninos de las jambas 9 y 10 incluye alusiones a aves, y en el caso de la jamba 9, la sinécdoque de Lagarto (el ojo en el extremo posterior del tocado). La imaginería en los tocados de los personajes masculinos secundarios incluye presentaciones de Cociyo-Lagarto (jambas 1 y 2), Maíz-Hojas-Lagarto (jambas 7 y 8), y de serpientes enchapadas con versiones de Cociyo-glifo D (jamba 6) y de ‘Xicani’ (jamba 5).

La imaginería de los tocados constituye expresiones visuales simbólicas que trazan la concepción en capas del cosmos, y con motivos del cielo usualmente

presentes encima de alusiones terrestres. Las equivalencias simbólicas pueden glosarse de la siguiente manera (Tabla 5.2):

|                        |           |   |
|------------------------|-----------|---|
| <b>Nivel del cielo</b> | glifo U   | - Icono de un ave que simbólicamente representa a Pitão Cozáana (el cielo)          |
|                        | glifo M   | - Cociyo, dios de la Lluvia y el Rayo   |
|                        | Xicani    | - Serpiente de Fuego, sacrificador volador (con la habilidad de transformarse)      |
|                        | Aves      | - Una de ellas parece ser un búho (¿idea de oscuridad, de cielo nocturno?)          |
| <b>Nivel terrestre</b> | Hojas     | - Una planta de especial importancia en los rituales relacionados con los ancestros |
|                        | Nudos     | - Sinécdoque de costalito de incienso, esencial para el conjuro de ancestros        |
|                        | Maíz      | - Sustento  |
|                        | Serpiente | - ¿Una referencia a los augurios?   |
|                        | Lagarto   | - Superficie de la tierra   |

Tabla 5.2 - Equivalencias simbólicas en la imaginería de los tocados usados por los personajes labrados en la narrativa de las jambas.

Las cortas anotaciones epigráficas de los personajes puestas arriba, aunque parecen estar aglutinadas, pueden estar glosadas en conjuntos que fluctúan entre dos y cuatro glifos (Figura 5.18). Tres de las jambas con textos compuestos por cuatro partes incluyen las variantes de la forma del glifo zapoteca de año (Figura 5.19). Consiste en la representación del perfil del rostro de un anciano, con arrugas y sin dientes (según lo indica el pronunciado prognatismo mandibular) que lleva sobre sus espaldas el signo que le da el nombre al año, esto es, el portador de año. En la jamba 3, el año es 5 Terremoto, en la jamba 5 el año es 6 Terremoto, y en la jamba 6 el año es 1 Terremoto.<sup>70</sup>

Estas tres fechas de año brindan un marco cronológico al programa narrativo labrado en las jambas. Las diversas alternativas para ‘leer’ la secuencia de estas fechas, con los intervalos y mínimos lapsos temporales que generan, aparecen resumidas en la Tabla 5.3:<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Para una discusión sobre el vínculo conceptual de la representación de un anciano para expresar la antigüedad del portador de año Terremoto en la Rueda Calendárica Zapoteca y sobre otros atributos gráficos típicos del signo de año en estas tres fechas anuales, véase Urcid 2001: 130-133.

<sup>71</sup> El despliegue de estas alternativas puede verse en la Tabla 5.4.



1. 5E → 6E → 1E (0 → 40 → 08 = 48 años)
2. 5E → 1E → 6E (0 → 48 → 43 = 91 años)
3. 1E → 5E → 6E (0 → 04 → 40 = 44 años)
4. 1E → 6E → 5E (0 → 44 → 12 = 56 años)
5. 6E → 5E → 1E (0 → 12 → 48 = 60 años)
6. 6E → 1E → 5E (0 → 08 → 04 = 12 años)

**Tabla 5.3 – Posibles secuencias de la lectura de las tres fechas anuales en el programa de las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana.**

Estas alternativas arrojan un marco temporal que abarca de 12 a 91 años. Voy a diferir para el tercer nivel de análisis el problema de establecer cuál de estas secuencias de 'lectura' es la que más probablemente habría de aplicarse. En este contexto, basta decir que excepto por el lapso corto de 12 años, los generados por las demás alternativas oscilan entre los 44 y 91 años, lo cual indica que no todos los individuos representados en las jambas eran coetáneos. Esta observación constituye una pista inicial para poder determinar, más adelante, la posible relación genealógica entre los personajes.

Continuando con la discusión acerca de las inscripciones en las jambas, todas presentan glifos acompañados por numerales. Estos deben ser los nombres calendáricos de los personajes representados. Las jambas 4 y 9b de hecho cuentan con dos glifos de este tipo (Figura 5.20). El hecho de que estén acompañando a la representación de un único personaje plantea un problema de interpretación. Sin embargo, hay un detalle que sugiere cuál de los dos glifos es el que nombra al personaje asociado. Las breves inscripciones que acompañan a 6 de los 12 personajes de las jambas incluyen un conjunto glífico de cuatro volutas de habla presentadas como pares invertidos y opuestos acompañados por el glifo D (Caña) (Figura 5.21). Como este conjunto glífico se presenta en inscripciones que tienen un solo nombre calendárico, debe guardar alguna relación con los signos nominales. En base a las relaciones sintagmáticas de los glifos en las jambas 4 y 9b, es factible determinar sin ambigüedad alguna los nombres calendáricos de los personajes representados en ellos como ♂ 8A y ♂ 30, respectivamente. Voy a diferir para el tercer nivel de análisis una consideración acerca del significado de los otros dos

signos calendáricos (11E y 2E), pero por el momento resulta posible generar una lista de nombres calendáricos en el programa de las jambas (Figura 5.22).

Las inscripciones en las jambas incluyen otro conjunto glífico de signos no calendáricos. Aunque en combinaciones diferentes, varios de estos conjuntos incluyen los signos de “Jaguar”, “Hoja”, y ‘Xicani’. El hecho de que cada conjunto sea diferente sugiere enfáticamente que, en lugar de representar títulos, identifican los nombres personales de los personajes representados (Figura 5.23). Como no hay una relación sustitutiva o complementaria entre los conjuntos no calendáricos que incluyen el signo de “Jaguar” y los personajes que aparecen como jaguares (las jambas 5 y 6 no muestran personajes de jaguares y sus nombres personales no incluyen el signo de “Jaguar”), el traje de jaguar es lo que señala—como ya comentamos en la sección sobre los gobernantes jaguar de Monte Albán— el título de señores supremos. Esto también sugiere que los nombres personales pudieron haber especificado el género, de manera tal que los nombres de mujeres, muy rara vez incluyeron el signo de “Jaguar”.

Las jambas tienen en su sección superior la versión desplegada del glifo U, como si estuviera presidiendo sobre la representación y nombres de los personajes (Figura 5.24). Los glifos incluyen, en la parte de arriba, la banda amarrada con líneas diagonales en oposición. En contraste con las versiones de este atributo en los ejemplos de la tumba 104 de Monte Albán, estas bandas tienen sus extremos torcidos hacia arriba. El otro atributo conspicuo es la versión de los dientes con diferentes formas de modificación. Mientras que las alteraciones de los dientes aparecen marcadamente enfatizadas, parecieran corresponder a *tipos* atestiguados en entierros humanos, incluyendo a aquellos designados como A-2, B-5, y C-9 (Romero 1970: 51) (Figura 5.25). Mientras que en las Jambas 7 y 8 el glifo U incluye la hilera completa de dientes, no puede establecerse ninguna similitud con *patrones* de modificación dental arqueológicamente documentados que daten del período Clásico (Romero 1986: 45 y 48-50), pero la falta de correspondencia podría deberse a un prejuicio arqueológico. También debe tenerse presente que las representaciones del glifo U son simbólicas y por lo tanto presentan un diente central no pareado.

El glifo U en todas las jambas excepto la 7 y la 8 tiene superpuesto sobre la parte inferior central un único signo (Figura 5.26). La posición de aquellos con imaginería antropomórfica o zoomorfa evidencia el intento de mostrarlos como si

estuvieran boca abajo, haciéndolos análogos a los personajes descendentes tallados en las losas genealógicas portables (véase Figura 6.8). Los signos, pareados en cada grupo de jambas, incluyen las representaciones de 'Xicani' (jambas 1-2), de Maíz-Húmedo [en una representación con el signo trifolio y el glifo "Horquilla"] (jambas 3-4), el glifo Ñ (jambas 5-6), el glifo "Costal" (jambas 9a y 10b), y la máscara bucal de Cociyo con un signo trifolio hecho con cuentas [maíz] (jambas 9b y 10a).

En cuanto a los dos textos pintados de la tumba, ambos se encuentran en el sector del vestíbulo interno (Figuras 5.4 [perfil] y 5.27). Uno de ellos (el texto I), en excelente estado de preservación, fue pintado en la superficie posterior del dintel sostenido por las jambas 3 y 4, que marcan la entrada al patio. Así, se lo puede ver al entrar a la tumba. La superficie del dintel sin duda fue bien alisada y terminada a fin de aplicar la delgada capa de estuco para sostener la que se agregaría el texto pintado. Los glifos estaban contorneados con negro y casi la totalidad de sus espacios interiores habían sido rellenados con color rojo. El otro texto (el número II) pintado directamente sobre la superficie no alisada y áspera del lado posterior del dintel que sostenía las jambas 1 y 2 que enmarcan la entrada a la tumba, se torna visible sólo si uno gira sobre sí mismo en el vestíbulo, o cuando uno sale de la cripta. Los glifos de este texto se trazaron en negro, pero sus espacios interiores fueron dejados en blanco. Este texto no está tan bien preservado como el otro. Si bien los extremos de las barras numerales de los cuatro signos de la extrema derecha y los dos últimos glifos de este extremo hoy se encuentran parcialmente borrados, queda lo suficiente como para reconstituir su configuración original.

En términos de su estructura, ambos textos son muy similares. Los glifos de año y sus correspondientes portadores de año aparecen en el centro de las inscripciones. A la derecha de las fechas anuales, cada texto tiene un conjunto que incluye: un glifo I, un signo de "Mano", y un glifo con un numeral. A la izquierda hay un número variable de signos acompañados por coeficientes. A pesar de estar organizados horizontalmente, comparten algunas propiedades con los textos labrados en la superficie interior de la losa que sellaba la entrada a la tumba 104 de Monte Albán. Éstos y varios otros textos se condicen con otra secuencia regular que ya ha sido ampliamente discutida en otro trabajo (Urcid 2001: 247-250, y figuras 4.153-4.154, 4.156-4.158). A pesar de sus similitudes estructurales, las diferencias estilísticas de los textos y los distintos tratamientos de las superficies de apoyo,

sugieren firmemente que no fueron pintados al mismo tiempo. Como se planteará más adelante, pareciera que el texto I fue pintado primero, y que el texto II se agregó durante una apertura posterior de la tumba. A menos que estos marcadores cronológicos se refieran a eventos no relacionados con el momento en que fueron pintados, esto implicaría que la fecha anual del texto I (año 2 Terremoto) está señalando un evento anterior que aquel marcado por la fecha de año del texto II (año 11 Planta de Jabón). Antes de considerar cómo estas fechas anuales podrían relacionarse entre sí y con las fechas anuales talladas en las jambas 3, 5 y 7, es necesario proceder con el segundo nivel de análisis, que explique los murales pintados y otros datos epigráficos.

### ***La Fachada Exterior***

La entrada a la tumba está enmarcada por las jambas 1 y 2 y por el dintel que sostiene el entablamento incrustado decorado con una piedra y una escultura cubierta de estuco (Figura 5.28).<sup>72</sup> El tallado de la jamba izquierda se encuentra muy erosionado, pero evidentemente representa un personaje masculino que mira hacia la derecha, y que está identificado arriba por sus nombres calendárico y personal. El labrado de la jamba derecha también muestra una figura masculina que mira hacia la izquierda, acompañada por sus apelativos calendárico y personal. Ambos personajes, por lo que parece, vestían ropajes casi idénticos. El distinto grado de destrucción de los tallados de ambas jambas evidentemente fue resultado de la erosión causada por las repetidas remociones y recolocaciones del enorme bloque usado para sellar la entrada a la tumba.<sup>73</sup> La escultura que decora el cornisamiento de la fachada es una versión grande del nombre calendárico 10 V (10 Lagarto), cuyo numeral asociado consta de dos barras colocadas debajo de la representación del saurio. De sus fauces abiertas emerge la representación de una cabeza de ave, mientras que sus alas aparecen a cada lado de la imagen del Lagarto. En este contexto, muy probablemente el ave represente el nombre personal del personaje a

<sup>72</sup> El dibujo de la fachada en la Figura 5.28 incluye una reconstrucción de las partes erosionadas de la jamba 1. Para ver una ilustración de su estado actual, véase A. Miller 1995: lámina 27.

<sup>73</sup> Este monolito liso mide 1.50 x 1.60 x .40 m y tiene acanaladuras en los bordes de las esquinas que deben haber facilitado su transporte desde la cantera de donde se lo extrajo y su colocación en la entrada de la tumba. También tiene en la superficie que mira hacia el interior de la tumba, cerca del centro, una depresión cuadrangular poco profunda que originalmente debe haber tenido algún tipo de incrustación.

quien se hace alusión con la escultura. Una panoplia de plumas con forma de abanico remata el glifo de Lagarto. Sobre la sección central del tocado aparece la versión abreviada del glifo U, coronada a su vez por la barra marcada con líneas diagonales. Como se comentó durante la discusión sobre el registro visual de la tumba 104 de Monte Albán, el glifo U señala una introducción a las inscripciones. En el contexto de la escultura de la fachada, su presencia no sólo subraya la importancia de este personaje nombrado sino que también marca el comienzo del programa mortuario completo. En el centro del dintel se aplicó una línea en círculo rematada por una sólida mancha rectangular roja. Una mancha roja vertical y lineal también corre desde el centro del numeral, atravesando por el medio la cabeza de ave y la lengua bífida, el paladar, los dientes centrales y el hocico de la imagen del Lagarto. También se aplicaron manchas rojas en sus encías laterales superiores.

### ***El Vestíbulo Interior***

Los murales pintados que decoran este vestíbulo extienden sus muros laterales así como las superficies posterior y lateral, las que enfrentan al corredor de entrada, de las jambas 3 y 4. Esta parte del programa no está bien preservado, puesto que las pinturas en los dos registros superiores sobre los muros laterales y la que está sobre el registro medio en la superficie posterior de la jamba 3, están casi por completo borradas. Tampoco queda claro si los registros superiores sobre las superficies posteriores y laterales de las jambas estaban o no pintados. Al desplegar una versión reconstruida de esta parte de la narrativa, incluyendo las superficies anteriores labradas de las jambas 3 y 4, se hace evidente una simetría general en la composición (Figura 5.29). En cada uno de los lados se observa una pareja, liderada por una mujer y seguida por un hombre vestido de jaguar.

Las mujeres aparecen vestidas con una blusa, una larga falda, y ornamentos que cuelgan en la parte de atrás de sus trajes. Los adornos personales incluyen orejeras y collares de cuentas. Sus tocados son casi idénticos, y muestran un gran armazón soportándolo con una panoplia de plumas detrás y decorados por el frente con la imagen de perfil de una cabeza de ave sujeta a los marcos. La versión en tres puntas del glifo "Sangre" cuelga de las puntas de los picos, y sobre las cabezas de perfil aparece un ala decorada con plumas. Las mujeres están descalzas, y portan en una mano un morral de incienso equilibrándolo con la otra mano, como si

estuvieran ofreciendo una “Hoja”. Si bien el señor jaguar pintado en el muro NO está casi por completo borrado, el que aparece en el muro NE se muestra usando un casco de Lagarto, una falda corta con dos faldones, el cinturón de la cintura con la hebilla circular, el rostro de frente y colgando de un murciélago, y la panoplia de plumas en forma de abanico en la parte inferior de la espalda. En una de sus manos sostiene una lanza que tiene su parte superior decorada con un cartucho con plumas, y lo que podría ser el extremo de un hueso con dos puntas, y con mango. En la otra mano, el personaje sostiene un morralito de incienso. Pareciera que quien pintó esta figura representó la piel moteada del jaguar al menos en la parte superior de la pierna izquierda.

La dirección procesional de estos cuatro personajes apunta hacia el interior de la tumba, tránsito que se ve interrumpido por la orientación de los señores jaguar tallados en las superficies anteriores de las jambas 3 y 4. Como quedará en evidencia cuando discutamos la estructura de la composición de los programas de los cuartos Oeste y Este, dicha dirección confrontada de los varones-mujeres a ciertas alturas del programa completo sugiere la formación de parejas. Esta observación se ve reforzada cuando se toma en cuenta el movimiento hacia el interior de la tumba. La cinética implica que las consortes femeninas siguen a los señores jaguar tallados en las superficies anteriores de las jambas 3 y 4, como es claramente el caso de las parejas representadas en las jambas 9 y 10. Esta interpretación sugiere fuertemente que las pinturas hoy casi borradas de los muros laterales del vestíbulo interior incluían la imagen de otros dos personajes femeninos que marchaban detrás de los señores jaguar pintados en la superficie posterior de las jambas 3 y 4. Lo que queda de estas representaciones femeninas es la imaginería zoomorfa de sus tocados.

La simetría general del programa del vestíbulo interior se ve quebrada en el registro superior del muro oeste. Aquí, uno todavía puede distinguir rastros de dos signos acompañados por numerales: ¿10? y 11 Mono (11O).<sup>74</sup> En contraste con las pinturas que sobrevivieron del registro superior del muro Este, que incluye los rastros desvaídos de una cabeza de ave de perfil, aparentemente coronada por una

---

<sup>74</sup> El glifo 110 fue trazado con pintura negra y coloreado con pigmentos ocre y rojo. La representación del glifo por A. Miller (1995: 182, fig. 69) incluye únicamente dos barras de numerales. Para una foto de este detalle, véase la Figura 5.5, al medio sobre la derecha.

panoplia de plumas, el glifo 11 Mono mira hacia la entrada y no hacia el interior de la tumba.

Dada su posición, pareciera que el texto I pintado está relacionado con esta parte del programa. Como apoyo adicional a esta posibilidad está el hecho de que el texto incluye, además de la fecha anual y el conjunto glífico “31-Mano-Rostro mirando hacia arriba”, un total de seis signos acompañados por numerales. Estos podrían ser los nombres de los personajes pintados en los muros laterales del vestíbulo interior y en las superficies posterior/lateral de las jambas 3 y 4.

### ***El Cuarto Oeste***

Las jambas 5 y 6 son el marco de este conjunto narrativo. El dintel de encima presenta en el centro una mancha cuadrada de pintura roja. Las pinturas del registro medio de atrás y de parte de los muros laterales se encuentran en la actualidad completamente exfoliadas, pero ha sobrevivido lo suficiente como para permitir una reconstrucción completa (Figura 5.30).<sup>75</sup> El desarrollo de la narrativa pone en evidencia un punto focal centrado en el registro superior del muro posterior. La escena en cuestión muestra dos personajes sentados realizando un ritual dirigido a una caja funeraria con trabajo de enrejado. Los personajes mismos podrían estar sentados dentro de cajas funerarias, pero este detalle no puede ser confirmado debido a la pérdida del estuco pintado en la porción inferior del registro. Pero si ése fuera el caso, la escena estaría mostrando dos fardos funerarios de ancestros recientes en el acto de conmemorar al fardo de un ancestro (o ancestros) más distante en el tiempo. Dada la supuesta lejanía en el tiempo, no se ha representado la imagen de dicho fundador (o fundadores), pero la caja funeraria está decorada a lo largo del borde superior con bolsas amarradas, que rematan en ornamentos rígidos con tiras curvas o en ángulo, idénticas a las que usaban los guerreros y jugadores de pelota pintados en la escena narrativa de la cámara principal (véase mas abajo). La caja también muestra, en casi la totalidad de su superficie frontal, un motivo rectangular dividido en cuadrados encolumnados que pueden ser la representación de un textil.

El género de los personajes es difícil de distinguir, pero la fisonomía del que se encuentra a la izquierda parecería corresponderse con la de una mujer. La figura

---

<sup>75</sup> Para una ilustración del estado actual de estos murales, véase A Miller 1995: 188, fig. 77.

se muestra usando una capa sobre el torso y un tocado de base cónica que sostiene la representación de un ave. La imaginería aviar incluye una nariguera o adorno labial en el pico. La representación del objeto en la mano del personaje está muy borrada, pero todavía puede verse una voluta de palabra situada arriba. El personaje que está pintado en el lado derecho de la escena parece ser un varón. Excepto por variaciones en los motivos decorativos de la capa y la ausencia de nariguera o adorno labial en el pico del ave que aparece sobre el tocado, el traje es casi idéntico al de la figura opuesta. Sin embargo, en este caso, la iconicidad del objeto que es sostenido por el personaje es reconocible: se trata de un incensario sostenido por una mano con volutas de humo que emanan de su escudilla. Esta identificación no sólo aclara lo que la mujer está sosteniendo, sino que también permite suponer que al pie de la caja funeraria, al costado de la mujer, había otro sahumador humeante, o que se aludía a su presencia por medio de sinécdoques (volutas de humo). En la base de la caja, del lado del hombre, había otros motivos, pero la configuración de los mismos hoy en día es imposible de reconocer debido al estado incompleto del mural.

Otros cuatro personajes que convergen hacia la escena principal, tres en el lado izquierdo y uno en el derecho, están asistiendo a este ritual conmemorativo. La procesión, en el lado izquierdo, es dirigida por dos personajes que usan un simple taparrabos y tocados sencillos, que aparentemente consisten en una gorra con una extensión que cuelga por detrás, sobre sus espaldas. Se los muestra como si estuvieran presentando ofrendas. Sus vestimentas y posturas sugieren que son individuos de rango inferior. El objeto que está siendo ofrecido por la primera figura podría ser un abanico circular con plumas colgantes. El personaje más pequeño de atrás, porta un gran bulto con un nudo que podría estar mostrando mantos de algodón. Ambos individuos han sido mostrados con volutas de habla. Detrás de ellos aparece un tercer personaje, éste aparentemente de más alto rango, según lo evidencian sus ropas. Usa un taparrabos decorado y sandalias. Su faja en la cintura está parcialmente cubierta por el colgante de murciélago, y luce la panoplia de plumas en forma de abanico en la parte inferior de sus espaldas. Su rostro y pecho están adornados con narigueras, una orejera compuesta, y un collar de cuentas. El sombrero aparentemente incluye una figura antropomórfica con un brazo extendido que usa una orejera con la forma del glifo "Sangre" y que exhibe como tocado el pico de un ave. El personaje porta una bolsa de incienso y una lanza con punta de



pedra. Al igual que los personajes que están frente a él, también se lo muestra con una voluta de palabra. El personaje del lado derecho de la escena principal también es de alto rango, ya que su vestimenta es casi idéntica a la que acabamos de describir. En el tocado se observan diferencias marcadas, entre las que se cuentan la imagen de 'Xicani'; en la lanza, que tiene una punta de hueso con mango y dos cartuchos con el glifo E, y la ausencia de nariguera. La voluta de palabra asociada con este personaje parece estar rematada por una versión icónica de la punta de un hueso dividido en dos.

La mujer representada a la derecha de este último personaje es la que, junto con los personajes que aparecen en el registro medio, quiebra la simetría de la composición en virtud de la dirección en la que parece ir caminando, que es hacia la derecha. Dos líneas horizontales anteriores que cruzan más o menos por la parte media del cuerpo de la mujer resultan claramente visibles (véase Figura 5.5, abajo a la derecha), al igual que otras dos líneas verticales inmediatamente detrás de su representación. Estas líneas forman parte de una primera separación del área, antes de que se aplicara la pintura. Su disposición pone en evidencia que originalmente, la composición en esta pared iba a ser idéntica a la de las paredes laterales del cuarto Este, o en otras palabras, iba a exhibir una representación más grande de la figura femenina que abarcaría la porción lateral del registro medio, y una amplia sección del correspondiente registro superior. Finalmente, el pintor decidió reducir las dimensiones de la figura femenina. La razón aparente pudo haber estado relacionada con lo que se quería contar en el registro medio de este programa, o sea, una marcha de guerreros cuya progresión, lejos del punto focal de la narrativa, sería aparentemente una estrategia visual para incorporar la procesión a aquella que estaba pintada en las paredes de la cámara principal. De ser así, la dirección hacia la que mira el personaje femenino tenía por objeto denotar que formaba una pareja con la figura masculina labrada en la jamba 6. Sin duda se trataba de una mujer de alto rango, como lo atestiguan sus ropajes. Además de la blusa y de la falda larga, también lucía un impresionante tocado con la imaginería de Cociyo. Sus ornamentos personales incluían orejeras y un collar de cuentas. Se la ha representado descalza, llevando en una mano un morral de incienso y en la otra -como si la estuviera ofreciendo-- una "Hoja". También está hablando, como lo muestra la voluta de palabra asociada.

Es evidente que la procesión de guerreros en el registro medio mostraba originalmente 15 de ellos, pero seis –cinco de los cuales estaban pintados en la pared de atrás– ya no existen. Entre los que todavía se encuentran en su sitio, hay similitudes, así como diferencias. Por ejemplo, todos aparecen descalzos y usan un tocado prácticamente idéntico. Estos sombreros consisten en una gorra tipo bonete decorada en la base con una banda entrelazada que sobresale horizontalmente, coronada en el frente por un fardo de plumas. En algunos casos, los fardos parecen estar abrochados con una cuenta. Las diferencias aparecen en las vestimentas y en la diversidad de sus armas. Si bien se trata siempre de lanzas, algunas tienen puntas de obsidiana, otras puntas afiladas de hueso, y otras podrían ser navajas bifaciales. Las lanzas que están blandiendo los dos últimos guerreros parecen ser gruesas en su parte superior, como para ponerle un mango a puntas muy cortas. Algunos de los guerreros, en diferentes lugares a lo largo de toda la procesión, aparecen luciendo un taparrabos, pero a los demás se los ve protegidos por una larga túnica forrada de algodón que les cubre todo el cuerpo hasta la altura de las rodillas. Este tipo de traje protector también ha sido representado en figurillas de barro que datan de la fase Xoo (Figura 5.31) y ha sido bien descrito en las fuentes etnohistóricas. Por ejemplo, la Relación Geográfica de Chichicapam dice:

...Y así, en el tiempo de su perfidia, todo era conflicto, que ellos no tenían paz: iban a la guerra armados con ajustadas chaquetas acolchadas con mucho algodón que podían resistir una flecha... (del Paso y Troncoso 1905 [IV]: 117).

Los gestos de las manos de los guerreros segundo y tercero en la procesión sugieren que están haciendo una exclamación, aunque no se pintó ninguna voluta de palabra.

### ***El Cuarto Este***

Las jambas 7 y 8 proporcionan el marco de este grupo narrativo. El dintel que se encuentra encima tiene en el centro una mancha cuadrada de pintura roja. El desarrollo de la narrativa muestra que el punto focal se centró en el registro medio de la pared posterior, donde la mayor parte de las pinturas ya se han perdido. Sin embargo, los pocos detalles que se pueden distinguir y su comparación con el punto focal de la narrativa del cuarto Oeste nos permiten proponer una reconstrucción

hipotética (Figura 5.32).<sup>76</sup> La escena aparentemente muestra dos personajes que usan tocados tipo turbante y que flanquean la representación de otra caja funeraria con trabajo de enrejado. Detrás de cada uno de los personajes centrales, pintados en los muros laterales, quedan rastros de dos guerreros que usan largas túnicas y tocados similares a los que usan los guerreros de la procesión pintada en el cuarto opuesto. El guerrero principal, en cada uno de los lados, pareciera cargar un escudo. Todos blanden lanzas, aunque sólo tres de ellas tienen puntas de obsidiana.

El registro superior de la pared posterior muestra cuatro personajes que convergen en parejas y desde ambas direcciones hacia el centro de la composición. Estas procesiones convergentes, así como las pintadas en los registros superiores de los muros laterales, muy probablemente sean continuaciones de las representadas en el registro medio. Los cuatro personajes de la pared posterior son varones. Se los muestra usando taparrabos estampados y capas con un pliegue triangular que cuelgan detrás de sus muslos. Usan sandalias y una banda en la cabeza, simple y entrelazada, que aparentemente sostiene un largo y exuberante manajo de cabellos. Estos mechones de cabellos están plegados hacia adelante y parecieran estar sujetos por una gran banda anudada. También se muestra que en los lóbulos de sus orejas llevan tiras de tela, que recuerdan a las que usaban los prisioneros mayas destinados al sacrificio (véase Schele 1984: 21, y fig. 12). Sin embargo, estos personajes de ninguna manera son representaciones de prisioneros. Es evidente que están usando pieles humanas desolladas pintadas de amarillo con una línea vertical roja que les cruza las mejillas, un rasgo que permite vincularlos con el culto a Xipe Toteca. Estas máscaras se asemejan a las máscaras amarillas y despojadas de la parte de arriba de los tocados de dos de los jugadores de pelota representados en la narrativa de la cámara principal (véase más abajo), así como a las máscaras desolladas con rastros de pintura amarilla de las personificaciones de Xipe Toteca representadas en una de las tres vasijas efígie halladas en la tumba 103 de Monte Albán (Figura 5.33). En otras representaciones coloreadas de Xipe Toteca de distintas partes de Mesoamérica, el amarillo es uno de los códigos principales para señalar la piel desollada de las víctimas de los sacrificios. Puede señalarse que las representaciones de personificaciones de Xipe

---

<sup>76</sup> Para ver una ilustración sobre el estado actual de estos murales, véase A. Miller 1995: 187, fig. 76.

Toteca tomadas de los libros plegados en forma de biombo e ilustradas en la Figura 5.33, muestran tiras de tela pintadas por lo general con franjas blancas y rojas que les atraviesan los lóbulos de las orejas, así como la línea roja vertical que les cruza las mejillas y los ojos. Fray Juan de Córdova escribió varias anotaciones en su vocabulario Español-Zapoteco que nos dan un indicio de algunos aspectos del culto a Xipe Toteca en la antigua Oaxaca:

- |    |   |   |  |
|----|---|---|--|
| 1- | [Cabeça desollada el cuero lleno con que bailaban antiguamente]                           | - | Petihui, pitihui, pitiñequiqueni (63v)                 |
| 2- | [Cara y cabeça de hombre desollada y llena de paja que trayan en los bayles Antiguamente] | - | Petehue, petehui, petihui, pitihui (63v y 72)          |
| 3- | [Cuero de hombre]   | - | oeni pitihui pitiñe (101v-102)                         |
| 4- | [Desollar generalmente]   | - | Totixiaquiti, tibeetiñea, tibeexahua (134v)            |
| 5- | [Ombre desollado y lleno de cuero, o animal]  | - | Pitiñe, pénipitijñe, pènipítihui.l.pitíhui folum (292) |
| 2- | [Dessollarse hombre o bestia, vivo o muerto]  | - | Teroxia (134v)   |
| 3- | [Dessollado assi]   | - | Nipitoxi<br>natoxitiñe<br>quiti lati xahueni (134v)    |

El cabello largo y recogido de estos personajes, las tiras de tela en los lóbulos de sus orejas, y las máscaras faciales desolladas los identifican como especialistas religiosos de alto rango. Otra anotación en el vocabulario de Córdova que apoya semejante interpretación hace alusión a los “cabellos de los papas (sacerdotes supremos) de los ídolos [Cabellos de los papas de los ydolos-Quichaquixitiquihuitào] (Córdova 1987a: 64)”. Por su parte, Ruiz de Alarcón cuenta con una descripción relevante, aunque sus observaciones tuvieron lugar en el siglo 16 entre las comunidades nahua de Guerrero y de las Tierras Altas Centrales:

En cada aldea había cierta gente anciana dedicada al ministerio de los sacrificios de los penitentes (a quienes ellos llaman [en náhuatl] *tiamàceunque*). Y a esos ancianos solía llamárseles *tiàmacazque*, que quiere decir “sacerdotes”. ... En todas las aldeas solía haber algo así como un gran patio bien barrido, destinado para dichos propósitos, como una iglesia. Todos tenían la obligación de llevar leña verde a este patio para los ancianos, quienes se distinguían por un gran mechón de cabellos que se dejaban crecer en la cabeza... (Ruiz de Alarcón 1984 [1629], Tratado 1, capítulo 4:54).

Entre los distintos rangos de sacerdotes descritos por Sahagún, el *Tlamacazcayaque* o *Tlamacaztequihuaque* eran los que tenían un cargo militar y habían capturado tres o cuatro guerreros (en López Austin y García Quintana 2000 (III): 1329). Fray Alonso de Molina también provee en su diccionario Español-Náhuatl anotaciones para *papatli*, que se refieren al ‘cabello de aquellos que sirven en los templos de los ídolos’, y al “cabello largo y enmarañado de los ministros de los ídolos” (Molina 1977: 22v y 79v).<sup>77</sup> Otro argumento a favor del papel sacerdotal de los individuos pintados en la narrativa de la tumba 5 está dado con la triangulación de los rasgos del personaje representado en la jamba sur del edificio A en Cacaxtla (Figura 5.34) –al que se lo muestra con largos y recogidos cabellos y con su cuerpo pintado de negro,-- con el personaje labrado en el Monumento 21 de Bilbao, Guatemala –mostrado con un cuchillo sacrificial y un corazón humano representado como una vaina antropomórfica de cacao,– y con la descripción de Sahagún de un grupo de sacerdotes de alto rango de México-Tenochtitlán que participaban en los rituales del 6º mes (*Etzalcualiztli*):

Después de cada ofrenda diaria llegaban varios ancianos a quienes ellos llamaban *Cuacuacultin* y quienes tenían sus rostros pintados de negro, completamente afeitados excepto por la parte superior de la cabeza, donde tenían largos cabellos, al contrario de los otros sacerdotes (en López Austin y García Quintana 2000 (I). 2001).

En su descripción de la gama de actividades que se llevaban a cabo en el complejo del Templo Mayor de México-Tenochtitlán, Sahagún también hace referencia al papel de los niños sirvientes que eran educados en el *calmecac*, cuyo deber consistía en “hacer la pintura negra con la que, cada día, a la madrugada, los

<sup>77</sup> Garibay (1996: 137) también discute la etimología de esta palabra: “Papa, papas, el término usado por los españoles para referirse a los sacerdotes de los ídolos. La palabra proviene de papahua: aquél que tiene una maraña en los cabellos (papactli), esto es, cabellos largos y comprimidos que les cuelgan de sus cabezas y endurecidos por la pintura negra ritual y la sangre”.

sacerdotes embadurnaban todo su cuerpo” (en López Austin y García Quintana 2000 (I): 293).<sup>78</sup> Debe ponerse de relieve que el peinado de un gobernante-sumo sacerdote representado en la jamba sur del edificio A de Cacaxtla y el personaje tallado sobre el Monumento 21 de Bilbao, es similar al peinado de las figuras pintadas en la tumba 5, que a su vez es característico del glifo Ñ zapoteca y de las vasijas efigie que Caso y Bernal denominaron “Dios del Moño en el Tocado”.

Los principales especialistas religiosos pintados en la pared posterior del cuarto Este de la tumba 5 de Cerro de la Campana, sostienen verticalmente en sus manos un objeto tubular con una raya que sobresale de su extremo superior. Su iconicidad no queda clara, como así tampoco la de los círculos decorados con el signo de Terremoto (un motivo cuatripartito con un punto en el centro) pintado de blanco y negro y decorado con borlas alrededor de su circunferencia. Estos últimos pueden ser objetos que estén siendo llevados en la otra mano, o tal vez colgantes que penden de sus cuellos. Las procesiones que siguen estos sacerdotes en ambos lados son casi idénticas, e incluyen, cada una de ellas, cuatro guerreros. Los que lideran las procesiones portan una lanza con un estandarte pintado con rayas horizontales. El de la procesión de la derecha además carga un escudo, y es seguido por otro guerrero con un traje similar pero con armas diferentes y un tocado. Detrás sigue otro guerrero vestido con un taparrabos estampado y un casco con forma de calavera humana. Lo que distingue a los guerreros en esta posición en cada una de las procesiones son los diferentes tipos de estandartes que portan. Cerrando las procesiones a ambos lados, hay otro guerrero que porta una lanza y usa un peinado simple y una túnica larga. El tamaño de los dos últimos guerreros de cada una de las procesiones es más reducido en comparación con los otros, y resulta del espacio más pequeño que quedó después que se hubo pintado en el registro medio, cerca de los bordes de los muros laterales, dos mujeres que avanzaban como para salir del cuarto. Dado su tamaño y vestiduras, estas representaciones corresponden a mujeres de alto rango. Sus trajes son similares, incluyendo la blusa, la larga falda y los adornos que cuelgan a sus espaldas. Ambas lucen orejeras y collares de cuentas, y llevan en una mano un morral de incienso,

---

<sup>78</sup> Durán (1995 [I]: 348, capítulo XXXVIII) también proporciona información similar sobre sacerdotes de largos cabellos y pintados de negro. La importante figura representada en la primera ilustración del Códice Mendoza, folio 2r, aparece de hecho mostrada con estos atributos. Para una versión pos-contacto de un sumo sacerdote Mexica pintado de negro y con el cabello largo que personifica a ‘Tlaloc’, dios de la Lluvia, véase la Figura 7.10.

mientras que con la otra parece estar ofrendando una “Hoja”. Sus peinados también son muy parecidos. Incluyen un gran armazón de sostén con panoplia de plumas atrás, y sujetas al frente, imágenes de perfil del “lagarto”, coronadas por representaciones de perfil de Cociyo. Son los únicos personajes en la narrativa que aparecen hablando. Sus volutas de palabra tienen arriba una voluta dividida que en otros contextos pareciera referirse a la punta de hueso de las lanzas. Su orientación sugiere que fueron concebidas como cohortes de los hombres tallados en las jambas.

### ***La Entrada a la Cámara Principal***

Este acceso está enmarcado por las jambas 9 y 10 y por el dintel que sostiene el de perfil remetido decorado con una piedra y una escultura estucada (Figura 5.35). El dintel tiene una gran mancha cuadrada roja en el centro. Cada una de las jambas es en realidad un solo monolito con un pequeño entablamento tallado en su porción inferior. El área encima del mismo está dividida por la mitad por medio de una profunda acanaladura vertical que define dos paneles en la superficie frontal, cada uno de los cuales muestra un personaje jaguar (en los paneles mediales), seguido por una mujer (en los paneles laterales).

La escultura del de perfil incluye la representación de un individuo cuyo rostro –constituido por un glifo O– muestra un casco de jaguar coronado por un imponente tocado. Los brazos flexionados de este personaje están situados a cada lado del casco de felino, sugiriendo que el personaje fue concebido como si estuviera en posición prona, un recurso visual pan-mesoamericano para señalar la representación de ancestros. Debajo del personaje aparece el numeral 11. Si establecemos una homología entre los personajes representados en las jambas como si fueran jaguares y esta figura, se puede llegar a la conclusión que el individuo no sólo ha sido identificado por su nombre calendárico 11 Mono (11O) sino que su género era el masculino. Su tocado está formado por una banda coronada por un entrelazado triangular y trapezoidal, con bandas laterales decoradas en sus extremos con un círculo. Si bien a este signo se hace referencia por lo general como “glifo del año Teotihuacán”, es obvio que en este contexto no cumple una función cronológica porque ni el glifo O ni los glifos B son portadores de años en la Rueda Calendárica Zapoteca. Se sabe que la iconicidad del tocado, sin embargo,

representa una banda de cabeza de la realeza, y su presencia en este contexto marca claramente que quien lo usa es un gobernante de mucha importancia.

### ***La Cámara Principal***

Por su ubicación sobre la cripta y su contenido gráfico, es obvio que la escena narrativa de la cámara principal es la más importante de todo el programa (Figura 5.36).<sup>79</sup> La manera como el desfile de los personajes tallados en la superficie anterior de las jambas 9 y 10 fue integrado al flujo de las procesiones mostradas en las paredes de la cámara principal, fue a través de la inclusión de dos personajes pintados en las superficies mediales de las jambas que los mostraban caminando hacia el interior de la cámara principal. Aunque su postura es diferente, estos personajes son casi iguales. La figura del lado izquierdo tiene su brazo izquierdo extendido frente al cuerpo, y con él sujeta una lanza con dos cartuchos situados cerca de su parte superior, decorados con plumas colgantes y con una punta de hueso dividida en dos. El brazo derecho está colocado detrás del torso, y con esa mano sostiene una bolsa de incienso. El personaje del lado derecho está cargando los mismos objetos pero frente a su torso. Ambos personajes, que calzan sandalias, parecieran estar usando una falda corta con dos solapas. El del frente está decorado con rayas verticales: el de atrás tiene una franja de conchas de caracol colgantes. La faldilla aparentemente está sujeta con una faja de cintura que está parcialmente oculta por una hebilla con forma de rostro de murciélago. También exhiben una panoplia de plumas con forma de abanico sujetas a la parte inferior de sus espaldas. Sus objetos suntuarios incluyen una nariguera y un collar de cuentas. Sus elaborados tocados consisten en una banda de cabeza entrelazada y un armazón decorado en la parte de atrás con panoplia de plumas. En el frente, los tocados muestran la imaginería de un jaguar que remata con la representación de perfil del glifo U. A su vez, un fardo de plumas corona a éste último. Ambos individuos son mostrados con volutas de habla.

La dirección a la que miran todos los individuos pintados en los muros laterales de la cámara es hacia el muro posterior, específicamente hacia la escena del registro superior. Esta sección muestra a dos personajes, el uno frente al otro, sentados dentro de cajas funerarias. La práctica de exhibir cadáveres envueltos en

<sup>79</sup> Esta figura muestra algunas partes reconstruidas. Para una ilustración del estado actual de estos murales, véase A. Miller 1995: láminas 41 y 44.



sudarios o lujosamente ataviados en cajas con trabajo de enrejado antes de su inhumación subterránea o su colocación en el interior de las cuevas, parece haber tenido una amplia distribución espacial y temporal en Mesoamérica, abarcando al menos desde Oaxaca hasta las Tierras Altas de Guatemala y desde los inicios del Clásico hasta el Posclásico Tardío. En la antigua Oaxaca, estas cajas funerarias también han sido representadas en otro programa mortuario de una tumba que fue saqueada a fines del siglo 18 o a principios del 19, en, o cerca de San Lázaro Etla, así como también en una estela de Río Grande en el litoral del Pacífico (véase Figuras 2.1-5, 5.49, y 7.6-2). Estos ejemplos son aproximadamente contemporáneos a la tumba 5 de Cerro de la Campana. También se han representado despliegues rituales similares en varios de los libros plegados en forma de biombo de la Mixteca Alta (Figura 5.37). Eric Thompson cita una descripción hecha en el siglo 16 por fray Román y Zamora, un misionero de Alta Verapaz, en las Tierras Altas guatemaltecas, con respecto al tratamiento mortuario de los nobles de alto rango:

Pusieron el cadáver en un lugar público mientras aguardaban la llegada de los jefes y vasallos. Era en posición sedente, ya que así eran enterrados los habitantes de esta provincia, y lo vestían con ropas ricas y preciosas, que todos, según su rango, acostumbraban reunir tan pronto como el [jefe fallecido] comenzaba a envejecer así que ellos pudieran ponerlas sobre sus hombros cuando muriera y con ellas debería ser enterrado. Cuando llegaba el día del entierro, todos aquellos jefes llevaban joyas y otros regalos y al menos un esclavo varón o mujer, y algunos llevaban a uno u otro al sacrificio, y ponían todas estas joyas sobre el difunto. Después lo cubrían con muchos mantos, y lo colocaban, bien envuelto en ellos, en una gran caja de madera o piedra de tal manera que la llenaran cuando se acucillaran sobre sus caderas, ya que era ésa la manera habitual de sentarse (Thompson 1939: 283-284).

Además, el entierro de individuos en cajas de madera con trabajo de enrejado ha sido arqueológicamente atestiguado en tumbas de élite de Kaminaljuyú que eran contemporáneas a la fase Pitao (350-500 EC) en los valles centrales de Oaxaca (Kidder, Jennings y Shook 1946: 88-89).

En el registro superior de la pared posterior de la cámara principal de la tumba 5 de Cerro de la Campana, los personajes sentados en las cajas enrejadas aparecen lujosamente ataviados y con vestimentas muy similares: sus rostros están cubiertos con una máscara de ave que lleva una nariguera o un adorno labial en el pico, y sus cabezas están adornadas con un tocado mixto que tiene, abajo, otra representación alada de un ave, con una nariguera o adorno labial en el pico, y

arriba, la versión de perfil del glifo U decorado con varios glifos de “Hoja”. Los personajes no parecen identificados por su nombre calendárico, pero en base a sus vestimentas, el de la izquierda podría ser una mujer y el de la derecha un hombre. La mujer aparece usando un colgante con forma de flor, mientras que el hombre luce un colgante con la forma del glifo “Cerro”, invertido. Este tipo de colgante aparentemente es característico de los personajes de las vasijas efigie cerámicas que usan una máscara de ave (Figura 5.38). Las procesiones pintadas en los otros registros de esta narrativa muestran diferentes grupos de personas que convergen hacia los fardos funerarios.

El registro medio de la pared de atrás tiene cuatro personajes del más alto rango, pintados como pares que se miran entre sí. Estos personajes se muestran luciendo cascos de jaguar que rematan en una versión desplegada del glifo U. Los siguientes dos grupos de la procesión, presentados en los muros laterales, muestran 10 ancianos en el lado izquierdo, y 9 personajes jóvenes pintados en el muro opuesto. Como ya comenté en el contexto de la discusión de la tumba 104 de Monte Albán, este detalle gráfico contrastando edades de ancianos y jóvenes, apoya la inferencia relacionada con la estructura sintagmática de las composiciones y la manera como los registros genealógicos procedían desde el ancestro primero hasta el ego. Pero en el contexto de la tumba 5, pareciera existir un contraste más entre los niveles terrestre (a la derecha) y del inframundo (a la izquierda) del cosmos.

Todos los ancianos de la pared izquierda fueron representados usando las mismas ropas, que incluyen un taparrabos y un tocado con un ave alada y con cola cuyo cuerpo ha sido decorado con rosetas tanto por el frente como por detrás, En contraste con el tocado de ave de los fardos amortajados principales, los que coronan las cabezas de los ancianos incluyen un rostro humano cuya boca y nariz están cubiertas por una máscara con pico. Los artículos suntuarios de los ancianos incluyen cuellos de cuentas con una hebra que cuelga por sus espaldas y piernas. También usan orejeras circulares con caninos de jaguar colgantes (véase Figuras 2.2-2 y 5.12). Se los muestra descalzos, y cada uno porta un cascabel en cada mano. Todos fueron representados como si estuvieran haciendo una invocación o recitando cánticos, según lo señalan las volutas de habla asociadas.

Dos individuos cuyo alto rango ha sido claramente marcado por sus ropajes, preceden la procesión de los adultos más jóvenes en el registro superior del muro

lateral derecho. Aunque está muy borrado, pareciera que la representación de estos dos personajes era muy similar. Contrastando con los siguientes 7 individuos, estas primeras dos figuras usan tocados con la imaginería de 'Xicani'. Probablemente ambos portaran bolsas de incienso. Los personajes de atrás han sido mostrados usando un taparrabos, una capa corta y un tocado en forma de mitra profusamente decorado con plumas. Sobresaliendo del lado posterior de los tocados, hay una vara vertical con varios motivos anudados que incluyen una tira curvada en la parte superior, una panoplia de plumas en forma de abanico, y una larga tira que cuelga hacia abajo hasta casi tocar el nivel del suelo. Esta tira es más grande y aparentemente está siendo arrastrada por el piso por un tercer personaje de la procesión. Los personajes también lucen orejeras circulares y un pectoral con una mascarilla humana de perfil y una banda anudada debajo, con una serie de conchas de caracol que cuelgan. Este tipo de pectoral también se ha visto en muchas vasijas efígie de cerámica y otras tallas en piedra (véase Figuras 4.4, abajo a la izquierda, 4.12, 5.13, y 7.7). Los individuos calzan sandalias. Si bien también sostienen en cada una de sus manos un tipo de cascabel diferente de las que portan los ancianos pintados en el muro opuesto, ninguno muestra volutas hablantes.

Los últimos grupos de individuos incluidos en las procesiones pintadas en la narrativa principal, son dos equipos de jugadores de pelota, con seis jugadores cada uno. Dos o tal vez tres individuos que no aparecen vestidos como jugadores de pelota están a la cabeza de estos equipos. Sin embargo, las pinturas cerca de las esquinas de ambos muros laterales con el muro posterior están tan desgastadas que nada puede decirse de los personajes que lideran estos equipos. Lo que ha sobrevivido en el muro oeste sugiere que, de haber habido en verdad un personaje allí, debió lucir un atavío único, que difería de cualquiera de los otros personajes. Lo que es obvio es que las dos procesiones de jugadores de pelota son idénticas entre sí. Por lo tanto, sólo es necesario que describamos una de ellas.

El par que encabeza cada procesión aparece vistiendo un taparrabos, sandalias simples, y un casco sin ningún enrejado facial protector. En uno de los casos (primer personaje del muro oeste), una orejera compuesta se proyecta sobre su mejilla. Encima del casco usan una gorra tipo turbante engalanada con ornamentos rígidos y largos listones que son casi idénticos a los usados por el resto de los jugadores de pelota. Queda claro entonces que los atavíos de estos dos pares de personajes incluyen parafernalia del juego de pelota, pero que al mismo

tiempo son diferentes porque portan una lanza y un morral de incienso. En cuanto a los jugadores de pelota (Figura 5.39), cada uno es mostrado luciendo una capa dividida en cuatro faldones. Estos faldones tienen decoraciones estampadas que muestran círculos y semicírculos en forma de anillos (¿una alusión al caucho?), representaciones de huesos largos (¿una alusión a trofeos de guerra?), cascabeles de serpientes, y un motivo en forma de una S en posición horizontal (alusión a nubes). También están engalanados con sandalias, pero los lazos de los tobillos difieren en sus detalles.

Sus cabezas se ven protegidas por un casco cubierto por un enrejado facial protector.<sup>80</sup> De la parte de atrás de los cascos se destaca un largo listón que cuelga hasta casi el nivel del terreno. Esta prenda está estampada con motivos como aquellos de las capas. Elaborados tocados con imaginaria variable coronan la porción anterior de los cascos. En el extremo posterior, los cascos tienen ornamentos rígidos con largos listones como los que usan los personajes líderes. La única diferencia es que en los jugadores de pelota, estos listones son más cortos. También, como ya he comentado, estos ornamentos rígidos decoran las bolsas amarradas colocadas encima de las cajas funerarias representadas en el muro posterior de los cuartos Este y Oeste.

Las diferentes imágenes de los tocados, de adelante hacia atrás, incluyen representaciones de: 1) Jaguar, 2) Lagarto, 3) 'Xicani', 4) piel facial desollada (Xipe Toteca), 5) Calavera, y 6) Cociyo con el glifo C. Cada una de estas imágenes va acompañada por otros motivos. Por ejemplo, los primeros tres jugadores de pelota del muro este, y el primer, segundo y cuarto jugadores del muro oeste usan en la parte de arriba de sus tocados un signo con dos motivos tipo gancho que enmarcan un signo de Terremoto (glifo E). Puede notarse que este mismo signo también decora la parte superior del fardo mortuario pintado en el lado derecho del muro posterior (Figura 5.39). La representación de 'Xicani' en el tocado del tercer jugador está adornada con plumas, y la calavera que decora el tocado del quinto jugador presenta un motivo triangular entrelazado, adornado en su parte superior con ornamentos trifolios que sobresalen. El motivo entrelazado, que parece ser la sinécdoque de una bolsa de incienso, es el mismo que el glifo parcialmente labrado

---

<sup>80</sup> El uso de tal dispositivo de protección en el juego de pelota puede ser atestiguado en Oaxaca para la época tan temprana como la fase Tani (200-350 EC) en las tallas del jugador de pelota del Edificio A de Dainzú (véase Figura 1.3; y también I. Bernal 1968, Bernal y Seuffert 1979).

encima de la versión desplegada del glifo U en las jambas 9a y 10b (véase Figura 5.26).

Los jugadores sostienen en una mano la piedra de toque o ‘manopla’ usada para jugar este juego. Si bien este tipo de objetos hasta el momento no ha sido recobrado en contextos arqueológicos de Oaxaca, sí se conocen varias representaciones de piedra.<sup>81</sup> Los ejemplares, lisos o labrados, parecen datar de la fase Xoo (600-800 EC) (Figura 5.40 y Tabla 5.5). Cada jugador de pelota lleva en la otra mano un pequeño fardo de pasto. Si bien enmarcada dentro de la ideología cristiana, una anotación del diccionario de Córdova tiende a interpretar estos atados como provenientes de una planta que antiguamente cumplía un importante papel ritual. En el siglo 16, los frailes dominicos llamaron a ciertos atados de hierbas con la palabra “*sin*” (*Tola*). Según las palabras de Córdova, se trataba de:

Una yerua de que antiguamente hazian vna soguilla o tomiza [es decir manojos o cuerdas] y leuauanla ala confession y ponianla en el suelo delante del pigana [sacerdote] y confessauanse de los pecados que querian. Esta se llamaua Tola, que es vna yerua de los eruaçales, y de alli quedo, tola, por el peccado y así dicen Lao tola, el lugar del peccado o d(e)la confesión aunque tambien es cosa obscura (Córdova 1987a: 228v).

Vale la pena mencionar que el quinto jugador en ambas paredes, uno de aquellos cuya capa aparece decorada con motivos de huesos largos y que usa en su tocado la representación de una calavera humana, también lleva un colgante hecho con una cabeza invertida con cabello, aparentemente conservada como cabeza trofeo. Además de muchos ejemplos de representaciones de ese tipo en figurillas de arcilla de la fase Xoo (véase Figura 5.31, los ejemplos de abajo), hay un ejemplar muy especial de una vasija efigie cerámica que permite realizar otras observaciones de este tipo de objetos (Figura 5.41). Allí, además de la cabeza conservada e invertida, se puede ver un collarín fabricado con maxilares humanos. Nótese asimismo que la efigie aparentemente sostenía en cada mano una vasija de garra de jaguar como la que se observa en la Figura 2.2-4.

---

<sup>81</sup> Para un estudio general de las manoplas en Mesoamérica véase Borhegyi (1961), así como Clune (1963) y Borhegyi (1964) para una crítica y refutación sobre la interpretación de su función. Los datos de Oaxaca sobre este tipo de objetos (pintados en los muros de la tumba 5 y representado en una de las vasijas efigie cerámicas halladas dentro de la cripta (vease Figura 5.7, centro, superior), apoya fuertemente la posición de Borhegyi.

El brasero de cerámica de la fase Xoo (600-800 CE) de una personificación de Xipe Toteca hallado en la tumba 58 de Monte Albán también sostiene en su mano izquierda, tomándola de los cabellos, una cabeza conservada (Figura 5.42). La figura lleva en la otra mano una bola de juego de pelota. Además, del collarín cuelgan algunos maxilares humanos (véase Caso y Bernal 1952: 253, fig. 400). Según lo señalado por Scout (1993: 52), este tipo de pectoral es idéntico a los que usaban algunos de los cautivos que estaban consagrados a la construcción del ‘Templo de las Serpientes Emplumadas’ de Teotihuacán (Cabrera, Sugiyama y Cowgill 1991: 80; Sugiyama 1989: 90). Por otro lado, la estatua de arcilla de una personificación de Xipe Toteca recuperada cerca de Xolalpan, Teotihuacán (Figura 5.42), sostiene una vasija de garra de murciélago. Estas comparaciones permiten vincular varios objetos de la cultura material con la guerra, concretamente cabezas trofeo, pectorales de maxilares humanos, y vasijas de garras de jaguar o de murciélago, la representación del juego de pelota, y con la práctica del sacrificio humano y la subsiguiente desolladura de las ofrendas inmoladas. Este complejo conductual evidentemente tuvo lugar en el centro y el sudoeste de Mesoamérica por lo menos desde el período Clásico.

En suma, la narrativa centrada en el ritual funerario representada en la cámara principal de la tumba 5, incluye dos fardos mortuorios engalanados colocados dentro de cajas funerarias, y 41, o tal vez hasta 43 personajes que caminaban hacia ellos para rendirles honores. La composición de la narrativa parece aludir a dos procesiones paralelas. Una, asociada con el inframundo, incluye ancianos que encarnan la categoría social de ancestros lejanos, y cuyo equipo de juego de pelota representa el nivel ctónico. La otra, asociada con el mundo de los vivos, incluye adultos jóvenes que pueden representar nobles y señores secundarios. Los jugadores de pelota en la procesión pintada en el muro lateral derecho son aquellos que, como ha sido narrado en la historia Quiché del Popol Vuh, habrían de confrontar a los dioses del inframundo.

### ***La Estela y el Texto II***

Aunque fue hallada en el piso de la cámara principal (Méndez 1988: 15, fotografía no. 10), originalmente la estela estuvo colocada en posición vertical cerca de la parte posterior de la cámara principal, deducción que se basa en la presencia

de un agujero abierto en el piso de la cámara, la superficie inferior sin tallado de la piedra, y el límite muy claro entre sus partes pintadas y no pintadas.<sup>82</sup> Excepto por su superficie inferior, la estela tiene todos sus lados bien revestidos y alisados, y la sección expuesta está totalmente cubierta de cinabrio. Cuatro de las superficies de la losa están labradas con imaginería y/o textos (Figura 5.43, izquierda). Una banda lisa divide la superficie frontal (A) en dos registros, y cada uno de ellos muestra una pareja de personajes acompañados por sus nombres calendáricos y enfrentándose uno a otro. Las angostas superficies laterales (B y C), al igual que la superior (D) tienen textos lineales, todos también divididos por una banda central simple.

El primer problema a resolver es determinar la secuencia de lectura de las superficies talladas. Una pista para poder lograr este objetivo está presente en los textos laterales de las superficies izquierda y derecha. Se trata de textos que se leen de abajo hacia arriba. Al compararlos con otros textos encolumnados conocidos (Figura 5.44), se torna evidente que las mitades inferiores de las inscripciones laterales comienzan con la sinécdoque del glifo U seguida por un glifo de año y un portador de año. A. Miller (1991: 218) interpretó la iconicidad de los motivos que cuelgan de los glifos de introducción como “pies desplegados hacia fuera”. En la parte superior, los textos terminan con el glifo de “Bolsa”. La secuencia de lectura de los textos laterales sugiere que los registros en la superficie anterior de la estela también se leen de abajo hacia arriba, conclusión que se ve reforzada por el hecho conocido de que otras losas genealógicas también se leen de este modo (Figura 5.45).<sup>83</sup> El corto esquema de glifos en la superficie superior de la losa debe leerse desde el centro hacia los lados, ya que éstos comienzan en el medio con la versión desplegada del glifo U (lado izquierdo) o su sinécdoque (lado derecho) (Figura 5.46).

Una vez establecida la secuencia de lectura de cada una de las superficies talladas, el problema siguiente consiste en determinar de qué manera se relacionan entre sí. Para abordar este problema es necesario comentar, primero, las fechas anuales inscritas en la estela (Figura 5.43, derecha). La superficie anterior tiene tres de ellas, dos en el registro inferior y una en el registro superior. Esta última forma

<sup>82</sup> A la luz de la fotografía de campo publicada de la cámara principal tal y como se la encontró, no sabemos por qué A. Miller (1991: 217 y 1995: 283, nota 40) consideró la posibilidad de que la estela hubiera sido acostada por Méndez.

<sup>83</sup> Para un comentario sobre la losa mostrada en la Figura 5.45, abajo a la derecha, véase Urcid y Winter 1989.

parte de un corto texto encolumnado que también se lee de abajo hacia arriba. Estas tres fechas y las que aparecen en la mitad inferior de los textos laterales arrojan un total de cinco fechas anuales, y éstas constituyen el marco cronológico de la narrativa presentada en la estela.

Aunque es evidente que se labraron prácticamente al mismo tiempo, los glifos de año presentan variaciones. Las representaciones más simples que omiten varios de los atributos del típico signo de año son los tallados en el registro inferior de la superficie anterior. Consisten en una diadema circular con cuatro divisiones, un elemento trapezoidal arriba, y una listón con un círculo y dos borlas en la punta. Además, los portadores de año asociados con estos signos están tallados arriba y no debajo del marcador de año, otro detalle que refuerza una secuencia de lectura de los registros de abajo hacia arriba. Aunque los glifos de año en los textos laterales aparecen de perfil, e incluyen todos los atributos constitutivos de los marcadores anuales, entre ellos la banda de cabeza real, la que aparece en el registro superior sobre la superficie anterior aparece frontalmente, como lo señalan los dos listones decoradas por el círculo y las borlas que sobresalen del elemento trapezoidal. Este signo carece de la banda de cabeza real y de los nudos posteriores a cada lado. Además, el portador de año asociado aparece a la derecha, y el punto numeral está superpuesto al traje diseñado del personaje contiguo. Considerando que los registros en la superficie anterior de la estela se leen de abajo hacia arriba, las dos posibles secuencias temporales alternativas para las tres fechas anuales en esa superficie son:

1. 4E → 6E → 11N (0-28-31 = 59 años)
2. 6E → 4E → 11N (0-24-07 = 31 años)

La primera alternativa arroja una implicación interesante, ya que las fechas anuales talladas en los textos laterales (años 3N y 2N) pueden trazarse dentro del lapso de 59 años (Tabla 5.6). Ese no es el caso para la segunda alternativa, que sólo puede incluir la fecha anual 3N.<sup>84</sup> En base a esta propiedad, sólo se habrán de

<sup>84</sup> El despliegue de la segunda alternativa aparece en la Tabla 5.7. Se notará que en este caso, la fecha anual 2 Planta Jabonera (2N) puede caer en dos posiciones. Una es 17 años antes de la primera fecha del registro inferior de la superficie anterior. El lapso de las cinco fechas anuales sería entonces de 49 años (2N → 6E → 3N → 4E → 11N). La otra posición es 4 años después de la cuarta fecha del registro superior de la superficie anterior. El lapso de las cinco fechas anuales sería entonces de 35 años (6E → 3N → 4E → 11N → 2N).



explorar otras implicaciones de la primera alternativa. El despliegue calendárico que resulta de la primera alternativa, junto con el trazado de las fechas de año laterales, generan la secuencia: 4E → 2N → 6E → 3N → 11N (0-11-17-23-8 = 59 años) (Figura 5.43, derecha).

Aunque este marco cronológico permite determinar la relación entre las superficies anterior y lateral, no da una pista para determinar de qué manera los glifos labrados en la superficie superior se relacionan con el resto de la narrativa.

A fin de determinar qué es lo que conmemoran las fechas, es necesario ocuparnos primero de averiguar quiénes son los protagonistas de los eventos registrados. Los dos personajes que se ven en el registro inferior aparecen sentados con las piernas cruzadas sobre banquitos de estera tejida y mirándose uno a otros (Figura 5.47). A juzgar por sus ropas, el personaje de la izquierda es una mujer. Aparentemente, ella está vistiendo una falda larga con flecos y una blusa. El tocado está formado por una banda para la cabeza decorada con un diseño tipo red coronado por dos faldones que sobresalen y un penacho de plumas amarrado. El personaje de la derecha es un varón que usa una faldilla con flecos. Como adornos personales, ambos exhiben un collar de cuentas esféricas y orejeras. El que usa la mujer es más elaborado, ya que aparte de la orejera circular, tiene una cuenta tubular colgante con una esférica en la punta. El tocado del hombre incluye un faldón anudado en la frente, una gorra alta estilo mitra, un manojito de plumas en el frente, y una faja que le cuelga por atrás. Aunque las representaciones no son retratos, es evidente que muestran individuos adultos. El varón muestra una arruga en su mejilla y tiene barba.

Los individuos están identificados por sus nombres calendáricos. Su distribución indudablemente nombra a la mujer como 12 Planta Jabonera (12N). La fecha de año 4 Terremoto (4E) está claramente asociada con ella. El nombre del hombre es 11 Nudo (11A), y está asociado a la fecha de año de 6 Terremoto (6E). Como fueron representados de perfil, se ha mostrado un solo brazo extendido frente al cuerpo, los que sostienen cuencos cónicos que contienen un ave pequeña, un artefacto serrado, y un listón colgante.

El registro superior también muestra dos individuos identificados por sus nombres calendáricos. El de la izquierda, llamado 12 Mono (12O), luce una faldilla y un tocado idéntico al del Señor 11 Nudo (11A). La falta de atributos de envejecimiento en este rostro señala que se trata de un individuo joven. Se lo

muestra sentado con las piernas cruzadas sobre un banquito de esterilla tejida y sosteniendo en su mano un cuenco cónico con los mismos contenidos que los sostenidos por la Señora 12 Planta Jabonera y el Señor 11 Nudo en el registro inferior (Figura 5.48). Una voluta de habla frente a su boca implica que está “hablando” el texto labrado en el registro superior. El personaje frente a 12 Mono está identificado como 13 Mono (13O). Dada la parafernalia y el tamaño de la figura, se trata del personaje principal de la narrativa de la estela. El busto aparece dentro de una caja funeraria con soportes tipo gradas que remarcan en negativo un glifo “Cerro”. La caja señala que 13 Mono ha sido mostrado como un fardo mortuorio. A pesar de la rigidez de la representación, el personaje señala con su índice al texto que está siendo “divulgado” por 12 Mono. Los ornamentos personales incluyen un collar de cuentas y una orejera compuesta. El elaborado tocado incluye una gorra corta con dos proyecciones frontales tipo cono, decoradas abajo con franjas. Esta sección está coronada con la imaginería de ‘Xicani’, incluyendo un busto que muestra un collar de cuentas y una de las extremidades superiores rodeada por un motivo ondulante decorado con ojos de lagarto. A su vez, una panoplia de plumas remata a este último elemento. Mientras que la prenda superior entrelazada que está parcialmente superpuesta sobre el borde superior de la caja funeraria, no permite engendrar fácilmente a 13 Mono, la comparación con personajes similares de otras piedras labradas y vasijas efigie sugiere que se trata de un hombre (Figura 5.49; véase también la vasija efigie de una personificación de ‘Xicani’ en la Figura 4.13, que usa el mismo atavío entrelazado de arriba).

La representación de un fardo funerario explica la naturaleza de las ofrendas presentadas por los otros tres personajes labrados en la estela. En base a los datos arqueológicos estudiados en la sección que trata sobre las prácticas mortuorias, así como en la documentación etnohistórica (Balsalobre 1988), las ofrendas son de aves que serán sacrificadas para honrar a los ancestros. El objeto serrado, interpretado por A. Miller (1991: 220) como la versión icónica de una espina de agave, probablemente se usó para matar y desangrar a las aves, en tanto que la tira colgante muy probablemente representa un trozo de tela o papel que se usó para juntar la sangre.

Con respecto a los tres textos en la losa, dos en las superficies laterales y el que aparece en el registro superior, su glosa muestra cómo incluyeron otro signo acompañado por numerales, aparte de los portadores de año (Figura 5.50). En los

textos labrados en las superficies izquierda y derecha, este signo ocupa –de arriba hacia abajo– la quinta posición en las secuencias lineales, seguido por dos signos más. El signo con un numeral en el texto tallado en el registro superior ocupa la cuarta posición, donde finaliza la breve inscripción. Que estos glifos tienen un valor nominativo es una idea que se ve respaldada por el patrón de los textos laterales. El glifo del texto en la superficie derecha es 12 Planta Jabonera (12N), es decir, el nombre de la mujer representada en el registro inferior de la superficie anterior, y el glifo en el texto de la superficie izquierda es 12 Mono (12O), es decir, el nombre del **hombre** joven que aparece en el registro superior de la superficie anterior.

Los glifos presentes en los textos laterales que ocupan la cuarta posición son conjuntos que incluyen una base rectangular con un motivo cruzado en el extremo izquierdo y un motivo con forma de L en posición horizontal, con círculos o borlas que cuelgan del mismo sobre el lado derecho. Arriba de la base se observa la cabeza de perfil de un jaguar con una banda para la cabeza encima. Estos signos, que también están presentes en la inscripción labrada sobre la jamba 8, parecen ser nombres personales (véase Figura 5.23). La penúltima posición de estos textos incluye conjuntos de glifos que aparentemente se refieren a algún tipo de cuenta. El del texto de la superficie izquierda incluye una mano que indica con los dedos extendidos el número 3, en tanto que el conjunto del texto de la superficie derecha muestra una mano que señala con los dedos el número 2. Aunque A. Miller (1991: 221) demostró que estos números mostraban el orden de nacimiento de los personajes nombrados en los textos, debe señalarse que en ambos casos el número indicado con los dedos corresponde al número de conchas bivalvas labradas junto a las manos, y que éstas a su vez, corresponden a los coeficientes de los portadores de años asociados. Se observó un patrón similar en otros textos (véase Urcid 2001: 398, ejemplos 3-6), lo cual sugiere que la cuenta a la que se hace alusión, está relacionada de alguna manera con el cálculo de la Rueda Calendárica.

El texto tallado en el registro superior de la superficie anterior incluye, además de la fecha anual de 11 Planta Jabonera (11N) y del nombre calendárico 7 Planta Jabonera (7N), un glifo I coronado por una cabeza en posición horizontal que mira hacia arriba. Esta cabeza tiene una gorra idéntica a la que luce el Señor 13 Mono. En la discusión de la losa que sellaba la entrada a la tumba 104 de Monte Albán, se sugirió que el glifo I podría estar señalando la presentación de ofrendas en

ocasión de las fechas anuales que se referían a un evento de muerte o a su conmemoración. En el presente contexto, la aparente representación de la cabeza de 13 Mono en posición horizontal viene a reforzar dicha suposición.

Las breves inscripciones talladas en la superficie superior de la estela, tienen, además de las versiones completa y sinecdótica del glifo U que marcan su comienzo en el centro, glifos acompañados por numerales (véase Figura 5.46). Nada hay que indique una función cronológica en estos glifos, dejando como alternativa que estén señalando los nombres calendáricos de otros personajes. El glifo en la mitad derecha de la superficie es 5 Lluvia (5C), coronado por un pie visto de perfil. La inscripción sobre la mitad izquierda de la superficie tiene el nombre calendárico 7 Agua (7Z) seguido de dos piernas de perfil que trepan por una escalera, como si un personaje estuviera desapareciendo dentro de las fauces del glifo U. La posición de estas inscripciones sobre la superficie superior de la estela es un detalle sintagmático que sugiere que los individuos nombrados, cuyo sexo no es posible identificar, representan una pareja ancestral para aquellos representados y mencionados en las superficies anterior y lateral de la estela. La representación explícita de las piernas o de un pie que marchan hacia el glifo U, análoga al conjunto glífico de “Huella-glifo U” de la inscripción interior de la losa de la tumba 104 de Monte Albán, elimina la incertidumbre del hecho que esta pareja ya está muerta y refuerza su status como ancestros lejanos.

Tomando en cuenta el lapso de tiempo registrado por las fechas anuales de la estela, la identidad de los personajes que han sido representados o simplemente nombrados, y la naturaleza de las actividades expresadas semasiográficamente, uno de los contenidos de la narrativa es indudablemente de carácter genealógico. Como varios detalles siguen siendo oscuros, una posible interpretación podría ser la siguiente: en el año 4 Terremoto, la Señora 12 Planta Jabonera sacrificó aves como ofrenda a sus antepasados 7 Agua y 5 Lluvia. Once años después, en el año 2 Planta de Jabón, su nieto, el Señor 12 Mono es mencionado por primera vez en relación con un evento de naturaleza desconocida (registrado en el texto lateral izquierdo). Diecisiete años más tarde, en el año 6 Terremoto, el esposo de la Señora 12 Planta de Jabón, el Señor 11A, hizo un sacrificio de aves para sus ancestros. En otro evento de naturaleza desconocida que tuvo lugar 23 años después, en el año 3 Planta de Jabón (registrado en el texto lateral derecho), la Señora 12 Planta de Jabón es mencionada nuevamente. Ocho años después, en el

año 11 Planta Jabonera, 12 Mono sacrificó aves para sus ancestros y conmemoró la muerte de su padre 13 Mono, mostrado en la narrativa dentro de una caja funeraria y vestido como un sacrificador 'Xicani'. Como habré de plantear en la exégesis de la losa MNA-6-6059 (véase más abajo), la estructura de la inscripción labrada en el registro superior de la estela de la tumba 5 sugiere que el nombre calendárico 7N al final del texto (véase Figura 5.50, texto del medio) se refiere a un ancestro, el cual – dada su posición dentro del formato compositivo de las cuatro superficies talladas del monumento– no es tan remoto como aquellos mencionados en la superficie superior. Considerando este detalle y dada la secuencia de eventos mencionados más arriba, fue 12 Mono quien encargó el labrado de la losa, y la relación de los personajes representados y/o nombrados en la estela podría haber sido la siguiente (Tabla 5.8):

|                           |   |       |   |       |
|---------------------------|---|-------|---|-------|
| <b>Primera generación</b> |   | 7Z    | = | 5C    |
| <b>Segunda generación</b> | ♂ | 11A   | = | ♀ 12N |
| <b>Tercera generación</b> |   | 7N    |   |       |
| <b>Cuarta generación</b>  |   | ♂ 13O |   |       |
| <b>Quinta generación</b>  |   | ♂ 12O |   |       |

**Tabla 5.8 – Secuencia genealógica y posible línea de herencia representada en la estela de la tumba 5 de Cerro de la Campana.**

El hecho de haber nombrado, en las superficies laterales, a la Señora 12 Planta de Jabón (segunda generación) y al joven Señor 12 Mono (quinta generación) podría estar indicando la línea de sucesión de ♀ 12 Planta de Jabón a 7N a ♂ 13 Mono a ♂ 12 Mono. Considerando este escenario, en la identificación hecha por Miller de los motivos que cuelgan de los glifos de introducción que inician los textos laterales como “pies desplegados hacia fuera”, éstos no pueden ser tomados como análogos a las piernas, pies o huellas que se mueven hacia arriba en dirección al glifo U, lo que implicaría que las fechas anuales laterales también estarían indicando eventos de muerte. Caso contrario, sería necesario sostener que el individuo que encargó la losa deseaba permanecer en el anonimato, haciendo que el propósito general de la losa fuera incierto. Así, la iconicidad de esos motivos

colgantes –o al menos el significado de los mismos– sigue siendo un tema sin resolver.

La genealogía registrada sobre la estela pareciera estar relacionada con el texto pintado en la superficie posterior del dintel que abarca la entrada a la tumba (Figura 5.51). Ambos comparten la fecha anual 11 Planta Jabonera, el conjunto glífico “I-Cabeza de muerto”, y el nombre calendárico 7 Planta Jabonera (7N). El texto también incluye otros cuatro nombres calendáricos que aparentemente extienden hacia delante el registro genealógico registrado en la losa. De estar en pareja, y suponiendo que la sucesión siguiera la línea masculina, el texto podría registrar otras dos generaciones de cabezas de familia, concretamente el Señor 7 Mono (7O) – la Señora 7 Planta Jabonera (7N) y el Señor 5 Nudo (5A) – la Señora 7 Maíz (7J). Esta última pareja habría encargado la pintura del texto, muy probablemente en el momento en que 7 Mono y su esposa 7 Planta Jabonera fueron enterrados en la tumba, vinculando su linaje al de los antepasados mencionados en la estela (7N). El evento registrado aparentemente involucró la presentación de una ofrenda de 15 (5 x 3) pilas de mantas finas para el abuelo de 5 Nudo, deducción basada en una ‘lectura’ semántica del conjunto glífico de tres motivos como de barra y una mano mostrando cinco dedos pintados debajo del glifo I. De todos modos, hay dos escenarios posibles para explicar la fecha anual del texto: que se trata de una fecha retroactiva en conmemoración del aniversario de la muerte del Señor 13 Mono ‘Xicani’, o que la fecha fue 52 años después, proporcionando un lapso de tiempo para acomodar a las dos generaciones sucesivas nombradas en el lado derecho del texto pintado. En cualquier caso, nombrar al ancestro 7N pudo haber sido una estrategia de quienes encargaron la pintura del texto para legitimar su propio linaje.

### ***Otros Materiales Epigráficos en la Tumba***

Pareciera que durante una reapertura posterior de la cripta se grabaron dos glifos cerca de los ángulos superiores de la última losa del techo, sobre el lado izquierdo de la cámara principal (Figuras 5.4 y 5.52, arriba). Esta deducción acerca del tiempo está basada en la observación de que “el área que ocupa cada glifo muestra un color más claro, mientras que la superficie que lo circunda se ve más oscura por el paso del tiempo y probablemente ahumada debido al uso de

antorchas” (Franco Brizuela 1993: 108). Uno de los signos está claramente acompañado por un numeral, que es una versión del glifo 1 Planta Jabonera (1N). Sujeto a la derecha está el glifo “Hoja”. Es bastante probable que el otro signo labrado en la losa del techo también sea un signo con un coeficiente. Debajo de la representación de frente de un búho, hay rastros de un intento, que no fue completado, por tallar un numeral, probablemente un punto, para representar el glifo 1F. Como el glifo “Hoja” señala nombres personales en las jambas 2, 4, 9b, y 10a (véase Figura 5.23), los glifos incisos en la losa del techo deben tener una función nominativa, para identificar otros dos individuos no nombrados en ningún otro lugar de la tumba.

Uno de los objetos cerámicos fragmentados que se hallaron dentro de la tumba, una gran jarra con tres asas pequeñas cerca del borde y actualmente restaurada, tiene una escena incisa de dos personajes sentados uno frente a otro, identificados con nombres calendáricos que no se mencionan en los otros programas narrativos en la tumba (Figura 5.52, abajo). El de la izquierda es una mujer que aparece sentada con las piernas flexionadas debajo de su torso. Está ataviada con una falda larga, una blusa corta, está descalza, tiene una orejera de adorno, y usa un tocado con la imaginería de un ave decorada en la parte de atrás con un manojo de plumas. La representación aviar tiene narigueras y una cuenta con borlas que cuelga de la punta de su pico. Su nombre calendárico es 6 Noche (6F). El personaje sobre la derecha es un hombre sentado con las piernas cruzadas, que usa un taparrabos, y está engalanado con un collar de cuentas de dos vueltas y una orejera. Luce un tocado con una imaginería similar a la del tocado de su consorte, salvo que el ave tiene el glifo D arriba del ojo. Su nombre es 13 Caña (13D). La escena está presidida por la versión desplegada del glifo U, con un signo que pende de éste. Dicho signo parece ser la versión invertida y parcialmente oculta del glifo J (Maíz).<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Una representación similar, invertida y colgante del glifo J puede ser rastreada hasta una época tan temprana como la fase Tani (200-350 EC), con un ejemplo tallado en un monolito que más tarde fue reusado para construir la tercera fase de construcción del Edificio J de Monte Albán (piedra MA-J-43). El contexto epigráfico de este ejemplo, que muestra el perfil de un arroyo con una planta que crece de él, seguido por el signo “Cerro” y terminando con el glifo en cuestión, refuerza su identificación de un glifo J invertido (véase Caso 1947: 81, o García Moll *et al.* 1986: lámina 17, no. 37).

### ***Los Programas de la Tumba como una Narrativa Integrada***

El análisis de la semasiografía de la tumba devela la presencia de tres narrativas pintadas que muestran tres exequias donde los fardos funerarios de parejas prominentes reciben el homenaje de procesiones de sacerdotes, guerreros, jugadores de pelota, y/o personajes de menor rango que portan ofrendas. Si bien que ninguno de los fardos mortuorios o las formaciones de individuos que les rinden honores han sido identificados, los ritos funerarios están puestos en el contexto de un registro genealógico. Determinar la estructura y secuencia de un registro genealógico de este tipo presenta dificultades de interpretación, pero hay varios patrones sintagmáticos que posibilitan establecer algunas bases firmes (Figura 5.53). La simetría bilateral que caracteriza cada par de jambas y su concepción como soporte de los entablamentos, nos dan un indicio de que los personajes principales de los registros de las tumbas son los nombrados por las esculturas estucadas. Éstos no sólo presiden sobre los dos pasajes principales a lo largo del eje de la cripta, sino también constituyen los nombres más grandes, casi tridimensionales, calendáricos y personales en la tumba. Puesto que su preeminencia es análoga al signo de mayor tamaño pintado en la pared posterior de la tumba 104 de Monte Albán, las esculturas estucadas deben nombrar a los ancestros primeros del clan. Parece congruente suponer que esta misma pareja, si bien no ha sido individualizada con nombres calendáricos, es la que está representada en la pared posterior de la narrativa que se pintó en la cámara principal. Como el ancestro primero varón representado en el entablamento a la entrada de la cámara principal usa un casco de jaguar, los otros señores jaguar presentes en las jambas y en la narrativa pintada en el vestíbulo interno, deben ser sus descendientes lineales directos.

La determinación de la secuencia de sucesión de los señores jaguar grabados en la piedra podría basarse en la proximidad espacial con el primer varón ancestro, y por el mismo patrón observado en los murales de la tumba 104 de Monte Albán, concretamente, aquel en el cual los miembros de más edad aparecen situados sobre el lado izquierdo del eje principal de la tumba (en el oeste), y los más recientes en el lado opuesto (en el este). Aunque los disfraces de jaguar ocultan los atributos que marcan la edad de los señores, el patrón al que se hace alusión es claramente evidente en los muros laterales de la cámara principal por la distinción en las edades de quienes participan en las procesiones (los ancianos agitan sonajas



mientras entonan cánticos en el lado oeste, y los hombres jóvenes realizan idénticas actividades en el lado este). Entonces, este patrón permite determinar la secuencia lineal de cinco generaciones de señores jaguar esculpidas y talladas en el programa de las jambas.

Hacer esto permite ver que los señores jaguar primero y cuarto después de los ancestros fundadores son quienes presentan, en sus inscripciones asociadas, un nombre calendárico extra (2E y 11E) (véase Figura 5.20). Una posible manera de explicar estos nombres adicionales es que corresponden a una sexta y última pareja registrada en la genealogía labrada en las jambas. Dado el énfasis que se le ha acordado a la línea masculina en esta parte de la genealogía, uno podría suponer que el nombre extra que aparece con el segundo señor jaguar es el de un varón (♂ 2E), y que el nombre extra que aparece con el cuarto señor jaguar es el de una mujer (♀ 11E), deducción que se ve apoyada desde un punto de vista sintagmático por los varios casos en la semasiografía de mujeres que caminan detrás de los hombres jaguar. De estas inferencias, resultan otras tres observaciones importantes: 1) que esta sexta pareja fue la que encargó el primer programa narrativo expresado con las esculturas estucadas, las jambas labradas, y las tres narrativas pintadas que se centran en los fardos mortuorios, 2) que, si bien no fue representado, el señor jaguar 2E fue quien encargó la colocación de su nombre directamente debajo del nombre de los ancestros fundadores varones para denotar su reclamo de descendencia, cerrando la genealogía –para abarcar el linaje completo– con el nombre de su esposa, y 3) que las narrativas laterales que representan las exequias anónimas deben aludir a dos de las cuatro parejas entre los ancestros fundadores y las cabezas reales que encargaron la construcción de la tumba.

Debe señalarse que las inferencias hechas hasta aquí arrojan una secuencia genealógica según la cual sólo se nombraron cuatro consortes femeninas. Estas incluyen a la Señora 10 Lagarto (identificada en la fachada de la entrada a la tumba, y esposa del ancestro fundador), las Señoras 8 Calavera y 5 Serpiente (consortes de los señores jaguar de las jambas 9 y 10), y la Señora 11 Terremoto (una de las consortes que encargó la construcción de la tumba y que fue nombrada pero no representada en la jamba 4). Las consortes mujeres de los señores jaguar en las jambas 3 y 4, pintadas en las superficies mediales, aparentemente no fueron identificadas por sus nombres calendáricos. Otro detalle estructural del primer

programa en la cripta es la relación compositiva invertida entre los nombres calendáricos y los personales en las esculturas estucadas situadas arriba de las entradas a la tumba y a la cámara principal. En el caso de la primera, el nombre personal (ave) está presentado dentro y a los lados de las fauces del lagarto, mientras que en el segundo caso, el nombre calendárico 11 Mono aparece dentro y debajo de las fauces del casco de jaguar. Una última propiedad que da un sentido de unidad al programa original es la simetría bilateral en general de las tres exequias pintadas, centradas en las representaciones de cajas funerarias. La excepción es el registro medio de la narrativa del cuarto Oeste, pero la representación en este último de una línea procesional continua de guerreros en dirección hacia el norte, fue evidentemente un recurso visual para integrar la escena a las procesiones representadas en los murales de la cámara principal.

Luego de haber establecido las “fronteras” de un primer programa narrativo, parece razonable suponer que las tres fechas de año que contiene (talladas en las jambas 3-5-6) podrían proporcionar las fechas de muerte de los tres señores jaguar (incluyendo la del ancestro fundador) o las fechas del momento cuando los restos amortajados de tres de las cinco parejas ancestrales fueron honrados. A fin de explorar cuál de estas dos posibilidades es la correcta, volveré sobre el problema pendiente de la secuencia de lectura de las tres fechas anuales glosadas y desplegadas en las Tablas 5.3 y 5.4. Asumiendo la cinética de entrar o salir de la tumba, las opciones 1 (0-40-8 = 48 años) y 4 (0-44-12 = 56 años) son las únicas secuencias lineales que no requieren “saltos” en la lectura de las tres fechas anuales.<sup>86</sup> Si uno considera que la genealogía de los señores jaguar comienza en el interior de la tumba y luego se dirige hacia el exterior, entonces la opción 4 podría ser la elegida.

Un rasgo notable de las opciones de lectura 1 y 4, y en ese sentido de todas, exceptuando la opción 2, es que los intervalos son siempre múltiplos de 4, un patrón que sugiere fuertemente que las fechas de años en las jambas no son fechas de muertes, ya que en tales casos uno esperaría algo fortuito en los intervalos, sino más bien las fechas calendáricamente prescritas de cuándo los fardos funerarios

---

<sup>86</sup> En la exégesis previa de la epigrafía de la tumba (Urcid 1992b), yo me incliné por la secuencia 5E → 1E → 6E (0-48-43 = 91 años), pero a fin de leer las fechas de año siguiendo una secuencia lineal, fue necesario suponer una cinética en el sentido opuesto a las agujas del reloj alrededor del patio de la tumba.

fueron exhibidos y honrados. Al igual que en los casos de rituales de acceso al trono, resulta evidente que honrar a los ancestros sobre la base de múltiples de ciclos de cuatro años jugó un papel crucial en la necesidad constante de validar derechos y prerrogativas. Sin embargo, estas celebraciones deben estar, después de todo, vinculadas muy de cerca con eventos de muerte, puesto que el número promedio de años que resultan al dividirlos por 3 (las honras fúnebres pintadas), el lapso total arrojado por la opción 4, es de 18.6 años, un lapso que se acerca al promedio entre las generaciones humanas que hemos considerado hasta aquí (25 años). El promedio también se aproxima a la distancia (22 años) que se ha visto favorecida en el análisis de fechas de año en la losa de la tumba 104 de Monte Albán. La asociación de las tres fechas anuales con rituales de conmemoración vinculados muy de cerca con eventos de muerte parece verse reforzada por su ubicación en relación con la orientación cardinal de la tumba. Según puede deducirse de la Figura 5.53, las fechas de año aparecen sólo en el lado oeste del patio de la tumba, implicando su asociación simbólica con la puesta del sol.

Lo que queda por explicar de esta primera narración son los personajes labrados en las jambas 1-2, 5-6, y 7-8 que no han sido representados como jaguares. Dado su aparente rango más bajo, uno podría suponer que tenían un parentesco colateral con la línea de descendencia principal. Si tomamos en cuenta su ubicación en el marco arquitectónico, los cuatro individuos representados en las jambas 5-6 y 7-8 han sido obviamente colocados siguiendo un esquema cuatripartito, aunque ciertamente despliegan rasgos que distinguen a aquellos que fueron labrados en las jambas 5-6 (en el oeste) de los otros, tallados en las jambas 7-8 (en el este). Entre estos rasgos está el hecho de que las jambas 7-8 carecen, en sus inscripciones asociadas, del conjunto “volutas-glifo D”, el signo que desciende del glifo U, y como comentáramos anteriormente, las fechas de años.

Considerados como un grupo, los personajes secundarios que flanquean el patio de la tumba también muestran otra asimetría, ya que los representados en las jambas 6 y 7-8 están acompañados por consortes femeninas sin nombre, pintadas en las superficies interiores laterales, en tanto que el personaje labrado en la jamba 5 (cardinalmente posicionado en el SO), se desvía de este patrón, al tener en la superficie interior lateral del bloque, la representación pintada de otro varón. El significado de esta asimetría pareciera ser análogo al de la inversión del glifo pintado en la jamba exterior izquierda de la tumba 104 de Monte Albán (que

aparentemente estaría marcando una de las esquinas del cosmos, la extensión de la tierra del grupo corporativo, o los campos de maíz), y al patrón peculiar de los depósitos de agua en los cuartos situados en las esquinas de la casa de la tumba 103 de Monte Albán, aunque en los últimos casos la posición cardinal de la tumba y de la casa, ubican al signo y al cuarto que carece de cuencas en el cuadrante SE. Empero, las relaciones sintagmáticas de los personajes labrados y pintados **identificados por el género** en las jambas que flanquean el patio de la tumba 5, parecieran aludir a la imposibilidad de la reproducción humana de la pareja varón–varón de la jamba 5.

El patrón cuatripartito que exhiben los personajes secundarios tallados en las jambas 5-6 y 7-8, también pueden estar cargados de un simbolismo político. Cuando discutimos la estructura del programa narrativo encargado por el Señor 13 Noche, de Monte Albán, hicimos referencia al componente, en los rituales mesoamericanos, de la entronización, por la cual cuatro señores de menor rango fueron despachados a las cuatro esquinas del territorio simbólicamente reclamado por el gobernante cuando arrojaba sus flechas. Así, bien puede ser que en el contexto de la tumba 5, estos parientes colaterales del linaje principal hayan representado a señores de menor rango que gobernaban comunidades súbditas en las franjas del distrito político controlado por la casa real que tenía su centro en Cerro de la Campana.

Los dos personajes secundarios que flanquean la entrada a la tumba exhiben ciertos rasgos que los contrastan con la pareja tallada en las jambas 7-8. El hecho que la inscripción asociada con el personaje tallado en la jamba 2 incluya la versión abreviada del glifo U (que marca el comienzo de las inscripciones), parece darle precedencia al este, en vez de al oeste. Además, estos personajes, que tampoco presentan el conjunto glífico “volutas-glifo D”, están acompañados por glifos que descienden de la versión extendida del glifo U, y estos aluden a los ancestros ‘Xicani’ (sacrificadores). A ese respecto, estos dos personajes son más parecidos a los representados en las jambas 5-6, puesto que el glifo que aparece descendiendo en la versión extendida del glifo U son ejemplificaciones del glifo Ñ, esto es, representaciones de un rol sacerdotal íntimamente relacionado con el juego de pelota y la inmolación de seres humanos. Al igual que en el caso de los personajes secundarios tallados en las jambas que flanquean el patio de la tumba, los individuos tallados y aparentemente identificados en las jambas 1-2, deben ser

miembros de un parentesco colateral del linaje principal del jaguar, pero su relación precisa con la genealogía sigue sin poder ser determinada.

La segunda narración que aparentemente fue incorporada en el esquema del primer programa es la que se pintó en el vestíbulo interior, incluyendo el texto I (véase Figura 5.29). Dada la configuración del vestíbulo, las pinturas no tienen un punto focal explícito, pero su simetría bilateral ayudó a unir el tema representado en la fachada exterior con las escenas mostradas alrededor del patio y de la cámara principal. Como ya comentáramos, la narración ejecutada en el vestíbulo interior incluye otros dos señores jaguar, probablemente acompañados por sus consortes femeninas.<sup>87</sup> Si bien los murales pintados carecen de marcadores epigráficos, el nombre de estos cuatro individuos podría estar presente en la inscripción del texto I, dando cuenta de cuatro de los seis nombres calendáricos incluidos en el mismo. Los dos nombres calendáricos restantes pueden ser los signos nominales de la pareja que encargó este segundo relato. Dada la interpretación del texto II en una sección anterior, puede ser factible detallar esta sección de la genealogía.

El texto I exhibe la secuencia regular típica de las inscripciones mortuorias, que incluyen una fecha de año para marcar, probablemente, el aniversario de una muerte o de un funeral. A la izquierda aparece el glifo 31 y el nombre de un ancestro cimero [3 Ojo (3L)] al cual el resto de los nombres calendáricos, mostrados a la derecha de la fecha anual, parecieran estar vinculados. Puede notarse que, al igual que en el caso de las inscripciones en la estela y en el texto II, el portador de año en el texto I está colocado arriba del signo de año. Esto quiere decir que la inscripción tiene una estructura general que procede de abajo hacia arriba, detalle crucial para explicar la secuencia de los nombres calendáricos en el lado derecho del texto. Así, el nombre 10 Serpiente (10Y) debe anteceder a aquellos colocados arriba, suposición ésta que se ve reforzada por el hecho de que el glifo es más grande que los demás. Yo supuse, al igual que en el caso del texto II, que los cuatro nombres calendáricos de arriba se leen de izquierda a derecha en parejas [7 Lluvia (7C) – 3 Lagarto (3V)] y [9 Agua (9Z) – 5 Terremoto (5E)]. Si el nombre calendárico 10 Serpiente está en pareja con el nombre del ancestro fundador 3 Ojo nombrado en el lado izquierdo del texto, sería factible asignar ambos nombres a la pareja

---

<sup>87</sup> Puede recordarse que las mujeres pintadas en las superficies mediales de las jambas 3 y 4, aparentemente las consortes de los señores jaguar tallados en las superficies anteriores, formaban parte del programa original.

representada en el lado izquierdo del programa del vestíbulo interior. Al asignar el par de nombres 7 Lluvia y 3 Lagarto a la pareja que se ha mostrado en el lado derecho del programa del vestíbulo interior, uno puede suponer que la pareja restante (9 Agua y 5 Terremoto) fue la que encargó el texto pintado.

Es notable el hecho de que en la pared izquierda del vestíbulo interno se representaron los nombres de los ancestros fundadores del primer programa, concretamente 12 Mono (12 O) y 10 Lagarto (10 V), aunque el glifo –pero no el numeral– del segundo nombre ya está borrado. La reiteración de estos nombres indica que la pareja que encargó el segundo programa estaba profundamente interesada en poner en evidencia su vínculo directo con el linaje principal. Dada la hipótesis planteada acerca de la secuencia de los dos programas narrativos, la fecha anual del texto I (2E) cae 36 años adelante de la última fecha (5E) en la secuencia probable dada por los marcadores de años labrados en las jambas (Tabla 5.9). Este lapso podría abarcar dos generaciones (los dos señores jaguar pintados), con una distancia promedio de 18 años (un lapso que se acerca al promedio de 18.6 años entre las fechas anuales talladas en las jambas 3-5-6).

El tercer programa narrativo que se agregó durante los subsiguientes usos de la tumba está representado por una estela labrada. Su probable fecha más temprana (año 4 Terremoto), cae 28 años después de la fecha 2 Terremoto del texto I (Tabla 5.10), un lapso de tiempo nada razonable para dar cabida a las cuatro generaciones que abarcan la ascendencia de 12 Mono, el noble que aparentemente encargó el monumento conmemorativo. Empero, si se introduce un ciclo completo de 52 años, el lapso entre estas dos fechas habría abarcado 80 años, una cantidad de tiempo razonable para dar cabida a cuatro generaciones a intervalos promedio de 20 años. Después de la construcción de la estela en la cámara principal de la tumba, que prácticamente bloqueó la vista de las principales exequias pintadas del programa mortuario original, y después de un uso posterior de la cripta, fue que se encargó el texto II. Este texto hace referencia ya sea a la misma fecha anual que se cree fue la última en una secuencia temporal de fechas de cinco años labradas en la estela, o a una fecha 52 años después. La segunda opción podría fácilmente dar cuenta temporalmente de las dos generaciones subsiguientes nombradas en el texto.

En suma, la secuencia propuesta en la que el registro epigráfico y semasiográfico fue incorporado en la tumba descansa en las siguientes premisas: 1)

que las jambas, al estar estructuralmente integradas a la construcción de la tumba, fueron talladas antes de ser puestas en su lugar, y no al revés (primero puestas en su lugar y después talladas). La ubicación prominente de las esculturas estucadas sugiere que los nombres que representan (12 Mono y 10 Lagarto) son los de los ancestros primeros; 2) que el programa narrativo del vestíbulo interior fue agregado más tarde, como puede deducirse por la mención de los nombres de los ancestros primeros 12 Mono y 10 Lagarto en el lado izquierdo de la pared. Mientras que se hace referencia a otro ancestro fundador (3 Ojo) en el texto I, esta estrategia revela el interés de quienes aparecen nombrados en dicho programa (el texto I) para establecer sin lugar a dudas su relación con los ancestros originales que fundaron el clan; 3) que la estela transportable fue introducida más tarde, y que fue puesta para “sustituir” el punto focal de la principal narración pintada en el programa mortuario original de la tumba, cambiando así el anclaje del rastreo genealógico a un ancestro fundador nuevo, más reciente (7N); 4) que subsiguientemente se pintó el texto II, donde se hace referencia, retroactivamente, al más reciente ancestro cimero 7N, para dejar en claro también el nexo de los sucesores posteriores con la genealogía registrada en la estela. Estas premisas arrojan la secuencia genealógica que se muestra en la Tabla 5.11.

Tomada en forma abarcativa, la tumba parece registrar una secuencia genealógica de al menos 16, y tal vez hasta 19 generaciones. Además, la primera parte de la genealogía (que comprende 6 generaciones) pareciera involucrar a seis individuos nombrados que presumiblemente tendrían un parentesco colateral **con los miembros del** linaje principal. Además, las consortes femeninas de tres de estos individuos fueron pintadas pero no nombradas. Aunque hay una marcada preferencia por enfatizar la descendencia genealógica a través de la línea masculina (mostrando a las **nombradas** consortes femeninas detrás de las figuras masculinas, o mostrándolas pero haciendo omisión de sus nombres), se da una notable excepción en el caso –registrado en la estela– de la Señora 12 **Planta de Jabón**, una mujer que pareciera haber jugado un papel crucial en la sucesión consecutiva al poder de los Señores 13 Mono y 12 Mono.

No es posible determinar si –o cómo– las otras parejas representadas en una de las losas del techo de la cámara principal y nombradas en la vasija cerámica de gran tamaño pero portable, cuya introducción temporal en la tumba no puede ser especificada, están vinculadas con el registro genealógico de la tumba. Lo mismo

puede decirse del individuo nombrado tallado en el bloque que se encontró suelto en el relleno de construcción de la escalera de la tumba (véase Figura 5.8, arriba). En tanto que esta piedra debe provenir de un contexto diferente, muestra a un señor jaguar identificado por sus nombres calendáricos y personales, que no concuerdan con ninguno de los nombres presentes en el registro genealógico inscrito en la tumba. Tampoco es factible demostrar si los dos individuos nombrados en la piedra tallada de inicios de la fase Liobaa (véase Figura 5.8, abajo) que fue dejada apoyada contra la jamba 1 cuando la tumba se abrió y cerró por última vez, conforman otra pareja emparentada con el registro genealógico de la cripta, o si estos últimos representan las últimas cabezas de familia de esa sucesión genealógica tan extensa. La identificación de diferentes episodios secuenciales epigráficos, parece individualizar cuatro parejas que los encargaron, concretamente ♂ 2 Terremoto = ♀ 11 Terremoto (la tumba con las jambas, esculturas, y las exequias pintadas), 9 Agua = 5 Terremoto (el programa del vestíbulo interior y del texto I), ♂ 12 Mono (la estela), y 5 Nudo = 7 Maíz (texto II). Su supuesta posición en la secuencia genealógica podría implicar que la tumba eventualmente albergó los restos de al menos 22 individuos que representaron 11 generaciones (numeradas del 6 al 16 en la Tabla 5.11). Al menos que se hubieran dado casos de muertes simultáneas, la tumba debió haber sido reabierta al menos esa cantidad de veces a lo largo de un lapso de tiempo de unos 275 años. El estado de desaliño en que se encontraron los contenidos del interior de la cripta, y el hecho de que la tumba estuviera sellada, indican que quienes abrieron ‘la casa de los ancestros’ por última vez no sólo se llevaron buena parte de su contenido sino que llevaron a cabo un ritual de terminación, quebrando la mayoría de los objetos que no iban a ser retirados del lugar, y acostando cuidadosamente la estela previamente levantada en la parte de atrás de la cámara principal. La motivación para llevar a cabo esta acción probablemente haya sido la de retirar una reliquia del conjunto votivo que pudo haber sido colocado debajo de la piedra tallada cuando se la puso originalmente en su lugar.

## LOSAS GENEALÓGICAS PORTABLES

El registro arqueológico de los valles centrales de Oaxaca ha arrojado hasta ahora unas 40 **pequeñas** losas talladas portables. De éstas, sólo cuatro se



encontraron dentro de tumbas (Figura 6.1).<sup>88</sup> Del resto, ahora en museos y colecciones privadas, no se conoce ni su procedencia ni su contexto. De las pocas que fueron encontradas en criptas, la mitad son sólo fragmentos. Mientras que los escasos datos contextuales sugieren que algunas eran programas narrativos finalmente asociados con tumbas, su cualidad de poder ser transportadas aumenta la posibilidad de que, antes de su eventual colocación en las criptas, este tipo de objetos jugara un papel importante en el reclamo de derechos y en la construcción de la memoria social en contextos y rituales distintos a aquellos relacionados con funerales. Uno hasta podría imaginar que en caso de haber sido exhibidas fuera de las tumba, habrían formado un escenario central en la negociación social, que habría permitido la participación de un público más amplio. Si la intención al crear este tipo de losas fue la de usarlas exclusivamente dentro de las tumbas, sus mensajes y aquellos presentados en las pinturas o las tallas fijadas a la arquitectura de las criptas sólo habrían podido ser expuestos ante unos pocos espectadores, que en su mayoría habrían sido los miembros de los mismos grupos corporativos que las encargaron.

Desde el mismo momento en que George Kubler (1962: 97-98) planteó que este tipo de losas describen escenas de matrimonios, y que éstas eran predecesoras de narraciones maritales pintadas en los libros plegados en biombo de los tiempos prehispánicos mucho más tardíos, los eruditos han mantenido una visión estrecha de la imaginería que en ellas se presenta. En general, la relación entre imagen y texto en estas losas usualmente es interpretada ya sea como complementaria o como redundante, sin estudiar la variabilidad que en circunstancias específicas, puede enriquecer el significado buscado de una determinada narración. Mi objetivo aquí es ilustrar, por medio de un ejemplo, las ventajas de estudiar las losas como textos integrados, los cuales, en virtud de su sintaxis espacial, cuidadosamente codifican niveles múltiples de significado.

---

<sup>88</sup> La afirmación según la cual la losa de Noriega (véase Figura 5.45, arriba a la izquierda) fue colocada en una tumba (Marcus 1983d: 191) es incorrecta, porque la piedra fue reusada para dar forma a buena parte del techo de un sepulcro (véase Urcid 1999b). Para un comentario sobre la losa que se observa en la Figura 6.1, arriba a la derecha, véase Urcid 1992a (I): 379, nota 34.

*La Losa Tallada MNA-6-6059*

Uno de los ejemplos más interesantes de diseño compositivo y técnica de tallado dentro de la tradición de la escritura zapoteca, es una pequeña losa rectangular de piedra que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Antropología e Historia, en la ciudad de México. La losa mide 60 cm de altura, por 38 cm de ancho y tiene 8 cm de espesor (Figura 6.2). Un elemento único en esta pieza son los rastros de estuco blanco sobre el trabajo escultórico. Mientras que no se puede refutar que esta capa haya sido aplicada en tiempos recientes, dicho tratamiento plantea la posibilidad de que la imaginería hubiera sido originalmente pintada con múltiples colores sobre una base de estuco.<sup>89</sup> Por el contrario, otras losas zapotecas –como la estela de la tumba 5 de Cerro de la Campana– aparecen cubiertas con cinabrio aplicado directamente sobre la piedra, esto es, sin una base de estuco (véase también Urcid 1995b).

Uno no puede dejar de notar que excepto por los bordes sin decorar de la mitad izquierda, la superficie anterior de la losa está completamente usada. Las otras cinco superficies están sin decorar, pero bien labradas. La superficie anterior del bloque tiene un empotrado rectangular dividido en dos registros, cada uno tallado con imaginería y glifos. Hay un texto inscrito en la mitad derecha de la losa, a lo largo de los tres bordes. El signo de año y su portador de año asociado [8 **Planta de Jabón** (8N)], que aparecen en la parte inferior, indican claramente que la secuencia de lectura de la inscripción –y por lo tanto de los registros con imaginería, procede de abajo hacia arriba, al igual que en el caso de la losa de la tumba 5 de Cerro de la Campana (Figura 6.3). La mayor parte de los glifos en el texto están acompañados por coeficientes, y los tres signos colocados en el borde superior aparecen rotados 90 grados en el sentido opuesto al de las agujas del reloj.

El registro inferior en la superficie anterior muestra a una pareja (Figura 6.4). En base a sus vestimentas, el personaje del lado izquierdo es una mujer identificada con su nombre calendárico, que aparece enfrente de su rostro. Ella luce una blusa, una falda larga, y sostiene en sus manos un pequeño cuenco. Una pluma corona su

---

<sup>89</sup> Suponiendo que en tiempos más antiguos no se produjeron libros plegados en biombo, tal vez tal tratamiento hipotético efectuado en la losa represente un antecedente técnico para los libros conocidos, donde el papel hecho con corteza o las pieles de venado funcionaron como bases que luego fueron cubiertas por una delgada capa de estuco blanco y más tarde pintadas con variados colores. Los rastros de policromía en la losa sólo pueden detectarse con observaciones microscópicas y/o análisis de rastros.

peinado, hecho con trenzas y cintas entrelazadas. Aunque usa una orejera, no tiene un collar de cuentas. Aparece sentada con las piernas flexionadas debajo del torso, y sobre un glifo de “Cerro”. El hombre frente a ella –que aparece sentado, con las piernas cruzadas y con los brazos cruzados sobre el pecho, también aparece sobre un glifo de “Cerro”. Este ha sido representado vistiendo una faldilla con faldones, por encima y por debajo de un cinturón sin decorar. Si bien el tallador no mostró la planta de su pie, el torso aparece desnudo. Usa una gorra alta adornada con un ala frontal y dos plumas en la parte de arriba. No se observa ningún collar de cuentas, de modo que el único ornamento personal es una orejera. De suma importancia resulta la presencia de una barba y arrugas en la mejilla, así como de una voluta de palabra cerca de su boca. Puede notarse que los dos glifos de “Cerro” que aparecen en el registro carecen de componentes glíficos que los codificarían como topónimos. Más bien, simplemente incluyen un par de franjas diagonales dentro del espacio enmarcado. La inclinación de las bandas dentro de los glifos es invertida, en relación de las unas con las otras.

El registro superior contiene una escena más elaborada. Sobre el lado izquierdo, el artista representó a una mujer que sostenía en sus manos un cuenco abierto que contenía un objeto largo y delgado que sobresalía del borde. Su postura y vestimenta son casi idénticas a las de la mujer del registro inferior, salvo que ella aparece sentada sobre un delgado almohadón, su blusa tiene un borde con flecos, y su peinado no lleva una pluma de adorno. Sus ornamentos suntuarios incluyen carretes en las orejas y un collar de cuentas. Aparece identificada con un glifo con coeficientes, puesto detrás de ella. Mientras que en el registro inferior es el hombre quien tiene la voluta de palabra, en el registro superior quien lo tiene es la mujer. La voluta de habla cerca de su rostro señala su participación activa en el ritual representado. El consorte hombre sostiene un objeto esférico. También se lo ve sentado, pero con las piernas cruzadas y sobre una delgada banqueta de estera tejida. Viste una faldilla con bordes con flecos y una ancha faja sujeta de manera tal que forma varios pliegues. Descalzo y con su torso desnudo, usa un tocado idéntico al que luce el otro hombre del registro inferior. Sus joyas incluyen carretes para las orejas y un collar de cuentas. Su nombre glífico aparece detrás de él. Entre la pareja, y como si creciera desde la superficie, hay una planta con dos hojas y una flor.

Precediendo a esta escena de la parte superior, arriba, el escriba que talló la losa mostró la versión extendida del glifo U, incluyendo los ojos rectangulares, las extensiones laterales nasales coronadas por rizos, y la mandíbula superior con dientes. Junto a las extensiones nasales laterales hay signos espiralados con los bordes exteriores festoneados marcados por círculos pequeños. Como si descendiera de las fauces abiertas del glifo U, la composición presenta la porción superior de un personaje que usa un peinado con el pelo sujeto y la máscara bucal vuelta hacia arriba, con los colmillos característicos del glifo Ñ y la imaginería de 'Xicani'. La figura descendente aparece sosteniendo una hebra de cuentas en una de sus manos. Otros rasgos distintivos son el carrete para la oreja y el collar de cuentas.

### *Estudios Previos de la Losa*

La piedra tallada se conoce al menos desde 1918. Constantine Rickards publicó la primera fotografía que se conoce de ella. Aunque no hizo comentarios sobre su procedencia, mencionó que la pieza en algún momento formó parte de la colección Heredia.<sup>90</sup> Rickards (1918: 21) hizo una descripción sumaria de la imaginería, señalando por otro lado su esquema de registro doble y el texto que ocupa la mitad derecha del marco de la losa. Si bien no interpretó los tallados, Rickards creyó que el texto incluía alrededor de 21 glifos que indicaban fechas según el antiguo sistema calendárico.<sup>91</sup>

Un segundo comentario acerca de la losa apareció en el trabajo fundamental de Alfonso Caso sobre la escritura zapoteca (1928: 109-111). En sus comentarios, Caso le atribuyó a Herbert Spinden –quien había publicado una fotografía de la losa cuatro años antes, en 1924, – haber determinado a Zaachila como el lugar de procedencia de la piedra. Sin embargo, como ya lo señalara Marcus (1983d: 193), ninguna mención al respecto aparece en los trabajos de Spinden.<sup>92</sup> Los puntos a

<sup>90</sup> Se sabe que Guillermo Heredia fue un arquitecto quien a principios del siglo 20 compró unas 33 colecciones para crear la propia, y que ca. 1909 ofreció a la venta 4,655 objetos de diferentes regiones de Mesoamérica al Museo Nacional de Antropología (Adam Sellen, comunicación personal 2003).

<sup>91</sup> En realidad, los registros y el texto combinados incluyen sólo 19 signos con numerales, la fecha anual incluida.

<sup>92</sup> Spinden (1924: xi y 96bis, lámina 2) publicó la losa para apoyar el argumento de la unidad del calendario mesoamericano. El **subtítulo** de la lámina dice: "Un bello tablero zapoteca con Numerales de Barra y Punto e influencias artísticas de los mayas. Original en el Museo Nacional, México". El

resaltar del comentario de Caso incluyen la interpretación del personaje descendente del registro superior como una deidad con una máscara bucal de una serpiente. Él también asumió que la pareja de arriba está presentándole ofrendas al dios descendente, y señaló el crecimiento de la planta entre los personajes. Asimismo, se refirió a la diferencia de edad entre los varones, considerando que la pareja anciana de abajo estaba sentada en tronos con la forma de glifos de “Cerro”. Caso leyó la inscripción en el lado derecho del marco de la losa de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. En la parte inferior de la losa, identificó el glifo de año y el correspondiente portador de año, y así señaló la presencia de una fecha anual en el texto. Dadas sus identificaciones de glifos (Tabla 6.1), llegó a la conclusión que los signos que nombran a los personajes en el registro superior se repetían en la porción superior del texto (Figura 6.5). Si bien empleó las palabras “fechas” para describir los glifos del texto, y señaló que “... [estos] no parecen guardar relaciones que nos permitan ordenarlos como una secuencia de signos de días” (1928: 26), sacó **por conclusión**:

...pero en el presente caso creo que, con excepción de los dos últimos descritos, los primeros no tienen significado cronológico sino que **representan más bien nombres de dioses o de reyes** (Caso 1928: 111). *(el énfasis ha sido agregado)*.

Kelemen (1943: 135-136) hizo un breve comentario acerca de la losa, mayormente en el contexto de demostrar diferencias estilísticas entre diversas tradiciones artísticas de Mesoamérica. Se centró en atribuciones de género en base a las vestimentas y a los peinados, se identificó específicamente los femeninos como correspondientes al ‘tlacoyal’ que todavía hoy se usa en Oaxaca y en las tierras altas de Guatemala, es decir, “trenzas gruesas enroscadas alrededor de la cabeza a manera de turbante, con las puntas sueltas que se dejan colgar en la parte

---

texto simplemente señala que “una inscripción zapoteca muy  **fina** aparece reproducida en la lámina 2 (idem: 98)”. Los trabajos sobre temas mesoamericanos realizados por Spinden antes de 1928 no mencionan o ilustran la losa (Spinden 1913: 226-227, y 1917: 137-145). En el primer estudio, durante la discusión sobre los potenciales que podían derivarse de una seriación estilística de las tallas zapotecas, Spinden dice que “en la mejor de estas piezas [refiriéndose aparentemente a MA-NP-9], se usa un conjunto característico de detalles que también aparecen en pequeñas losas esculpidas de Etlá, Zaachila, Tlacolula y Cuilapan (1913: 227), citando, para Etlá y Tlacolula, ilustraciones de tallas zapotecas publicadas por Caecille Seler (1900) y Eduard Seler (1904). Ninguna de estas referencias incluye la losa que aquí estamos considerando. Por lo tanto, Caso cometió un error al hacer la cita. Tal vez él tuvo acceso a una fuente desconocida que atribuye la losa a Zaachila.

de atrás de la cabeza, como una borla”. El glifo U fue interpretado como “las fauces abiertas de un monstruo con seis grandes dientes”, con una figura emergente que sostiene una guirnalda en la mano y “una burbuja que sale de su boca para significar el habla, probablemente una emanación”. Tergiversando la interpretación de Caso, señaló que el texto incluía un “número inusual de signos de día” (Kelemen 1943: 136).

Los comentarios de Krickeberg (1949: 182) sobre la losa pusieron de relieve su calidad estética y se concentraron fundamentalmente en el glifo U, el cual, siguiendo a Caso, fue entendido como la representación de ‘Boca del cielo’ con fosas nasales (en lugar de ojos), y labios vueltos hacia abajo. Se creyó que la imaginería del personaje descendente representaba a una deidad, específicamente al dios del sol, identificado por su casco de águila y por sostener una hebra de piedras semipreciosas en la mano. Concentrándose en los rizos arriba de las extensiones nasales del glifo U, Krickeberg reiteró la interpretación de Caso de volutas que miraban hacia adentro, ubicados en los marcos de otras losas como versiones de nubes, señalando al pasar que en otras talladuras zapotecas, Cociyo era la deidad descendente.

En su compendio sobre el arte y la arquitectura de la América antigua, Kubler (1962: 97-98) resumió el contenido temático de las losas zapotecas conocidas que habían sido publicadas por Caso, entre ellas la que aquí nos concierne. Aunque no ilustró la losa, está presente de manera destacada en su discusión.<sup>93</sup> De este modo, *“arriba de la pareja de la parte superior, un símbolo de cielo de fauces dobles de serpiente [esto es, el glifo U]... arroja por la boca una cabeza o manos enjoradas. Los glifos de nombre son calendáricos, en el sistema zapoteca clásico de numerales de barra-punto y signos de día. El signo aterrazado de nombre de lugar en el registro inferior se asemeja a los de las estelas zapotecas”*. Indirectamente, mientras discutía otra losa de Ciénaga, en el valle de Zimatlán, Kubler intuyó que los personajes descendentes de las losas representaban antepasados. Llegó a la conclusión que estas tallas fueron antecedentes de los libros plegados de la Mixteca Alta tanto en cuanto a su diseño de composición como en el tema, particularmente los arreglos secuenciales de las parejas sentadas y los

---

<sup>93</sup> Kubler (1962: lámina 48b) ilustró sus argumentos con una fotografía de la losa 2 de MNA, y si bien en el epígrafe la atribuye a Zaachila, otros registros dan diferentes procedencias para esta otra losa. En ediciones subsiguientes de su trabajo, la fotografía fue sustituida por la de la losa de Noriega, cerca de Cuilapan (1975: lámina 64b: 1984: 175, fig. 129).

temas relacionados con la acción de gobernar, los fundadores de dinastías, las ceremonias de matrimonios, y la legitimación de los descendientes.

Joyce Marcus se refirió a la losa en distintas ocasiones. En la primera versión (1980: 61-63), y siguiendo a Kubler, ella interpretó la escena superior como la representación de una boda, y en cuanto al personaje descendente, dijo que podía ser “tal vez ancestral, tal vez mítico”. Se asumió que los glifos en espiral a cada lado del glifo U representaban íconos de concha de caracol. Marcus también planteó que la pareja de abajo eran los antepasados de uno de los personajes representados arriba. En cuanto al texto, ella lo describió de la misma manera que Caso, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Puesto que también se atuvo a muchas de las identificaciones de glifos hechas por Caso (Tabla 6.1), Marcus también mencionó e ilustró la aparente repetición de los glifos 10 y 11 del texto con los del registro superior. De este modo, llegó a la conclusión que el monumento constituía un registro genealógico, agregando que “las series verticales del panel superior registran los nombres de los ancestros del esposo o de la esposa (o de ambos)” (Marcus 1980: 62). La boda, en su opinión, fue fechada con el glifo anual en la parte inferior central de la losa.

En un comentario posterior, Marcus (1983d: 193) cuestionó la ubicación temporal de la losa hecha por Caso, planteando que muy probablemente haya pertenecido al período IIIB de Monte Albán (ca. 600-850 d.C.).<sup>94</sup> También se refirió a las implicaciones temporales de las diferencias de edad entre los hombres señalada por Caso. De este modo, mientras que el registro superior representa una alianza matrimonial “en el pasado reciente”, el inferior muestra una “escena en un pasado más remoto”. Su criterio explícito para identificar la escena de arriba como una boda se sustenta en la estera tejida sobre la que el hombre está sentado, una convención gráfica cuyo significado está bien atestiguado en la escritura más tardía de estilo Mixteca-Puebla. En cuanto al texto, esta vez Marcus lo lee primero de abajo hacia arriba, comenzando con el signo que se encuentra junto al ángulo inferior derecho del registro de abajo. Después de enumerar los glifos puestos arriba usando prácticamente todas las identificaciones de Caso, ella procedió a comentar el texto hacia atrás, esto es, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.

---

<sup>94</sup> Una vez que la secuencia cronológica de Monte Albán fue mejor comprendida, Caso tentativamente ubicó la losa en el período IIIA (1965a: 857), pero en otro artículo la fechó para el período Monte Albán IIIB-IV (Caso 1965b: 942).

Parafraseando a Caso, Marcus reiteró que las series largas de signos de día en el texto no reflejan una secuencia de la cuenta sagrada, y que consecuentemente, los glifos muy probablemente nombraran antepasados.<sup>95</sup>

En su más reciente comentario (Marcus 1992a: 242-245, y en el subtítulo para la figura 8.15), agregó algunos detalles. Marcus señaló que el tamaño reducido de la losa requiere que sea leída a corta distancia, y que tal vez su contexto haya sido el de la antecámara a una tumba.<sup>96</sup> El glifo de la mano en el texto se leyó como un verbo que significaba “otorgar la mano de uno en matrimonio”. Considerando las supuestas repeticiones de glifos entre los signos del texto y del panel superior, y dada su posición en la secuencia, Marcus planteó que los últimos dos glifos del texto podrían ser los nombres de los hijos de la familia representada en el registro superior. Ella comentó esa posibilidad, incluyendo la implicación de que la losa conmemorara en forma retroactiva el matrimonio, y que el monumento haya sido encargado después de la muerte de uno de los personajes allí representados. Marcus (1992a: 245) concluyó su comentario expresando que, “suponiendo que [si la losa] haya sido encontrada en la antecámara de una tumba vaciada por saqueadores, sería interesante saber en la tumba de quién (entre todas las personas mencionadas) fue colocada”.

En ocasión de realizarse una exposición de arte mexicano en el Museo Metropolitano, Marcus Winter se refirió a la losa. Acompañando el comentario está la única fotografía a color publicada de esa losa (Winter 1990: 133-134, y fig. 58). Luego de hacer una descripción general, Winter coincidió con autores anteriores en el significado general de la imaginería, haciendo alusión a la conmemoración de un matrimonio y la búsqueda de vínculos genealógicos. Winter también hizo algunas interpretaciones iconográficas específicas. Por ejemplo, la hebra de cuentas en la mano del personaje descendente fue asumida como un símbolo de unión marital, y la planta en la parte inferior central del registro superior fue considerada una representación de la fertilidad y el crecimiento. Anticipando los comentarios de Marcus sobre el posible público y el contexto original de la losa, Winter planteó que

---

<sup>95</sup> Más curiosamente aún, ella agregó que “puesto que [Caso] debía haber sabido por Córdova que los zapotecas le ponían nombre a sus hijos de acuerdo con el día de su nacimiento en el calendario de 260 días, es sorprendente que no se le haya ocurrido que éstos hayan podido ser los nombres de los miembros de la familia gobernante” (Marcus 1983d: 195). Obviamente, no estaba al tanto de lo expresado por Caso, que hemos citado más arriba.

<sup>96</sup> Esta deducción se ve apoyada por el hallazgo de la losa en la tumba 1 de Quicopecua, que fue excavada por Saville (1904) y estudiada por Bernal (1958) (véase Figura 6.1, arriba a la derecha).



“el pequeño tamaño y el fino detalle de los tallados indican que [ésta] fue guardada y exhibida privadamente en una tumba o residencia”. La falta de una base lisa en la piedra también le sugería que se trataba de un objeto portable tomado para ser puesto en un nicho. Winter asimismo señaló que la losa está hecha de una toba volcánica de color rosa-amarronado que es común en Suchilquitongo y sus alrededores, y llegó a la conclusión de que la piedra conmemorativa pudo haber sido hallada allí o al menos fabricada en esa localidad y transportada a algún otro lugar en calidad de un trabajo encargado. Con respecto a los signos con numerales en el texto, Winter los leyó de abajo hacia arriba y siguió las identificaciones glíficas que yo propuse en forma de manuscrito en 1989.<sup>97</sup>

Piña Chán (1992: 102-105) desarrolló más el primer comentario de Marcus. Él le asignó valores semánticos a algunos de los glifos. Por ejemplo, también él tomó los signos espiralados a cada lado del glifo U como pictografías de conchas de caracol seccionadas, para proponer luego una referencia metonímica a Venus, y más tarde deducir que el personaje descendente probablemente fuera una representación de Quetzalcóatl. En su opinión, el objeto que se encuentra dentro de la vasija que sostiene la mujer en sus manos en el registro superior, muestra una espina de agave y por ende representa un instrumento de auto-sacrificio. La planta entre las figuras de arriba fue tomada como una representación pictográfica de un loto [el *guiégbeheñe* zapoteca], una posible referencia a Zaachila basada en una “historia popular sobre la antigua existencia en ese lugar de un lago con nenúfares” (Piña Chán 1992: 105).<sup>98</sup> Las similitudes en los tocados de los hombres se interpretaron como una indicación de una relación padre-hijo. Piña Chán determinó que el orden de lectura del texto del costado procedía de abajo hacia arriba y de derecha a izquierda.

En su opinión, la losa conmemora varios eventos simultáneamente, entre ellos, una boda en el registro superior –una unión bendecida por el dios descendente,– la muerte del padre del novio mostrada en el registro inferior, y la entronización del novio en el gobierno de Zaachila (de ahí la planta que crece, como un topónimo, y la presentación que hace su esposa recién casada de los instrumentos de auto-sacrificio, símbolos del ejercicio de gobierno). Piña Chán

<sup>97</sup> Seguidamente, se publicó ese artículo con las identificaciones glíficas (Urcid 1992b: 102).

<sup>98</sup> Los estudios geomorfológicos han demostrado ampliamente que dicho antiguo lago en los valles centrales de Oaxaca nunca existió (Flannery y Marcus 1990: 20-21).

consideró que la fecha anual del texto registraba el momento de la muerte del padre del novio. El glifo de “Mano” señala, en su opinión, que el gobernante recientemente fallecido había procreado 13 hijos cuyos nombres aparecían listados después. La interpretación de los signos con numerales en el texto difiere, y en algunos casos sustancialmente, de las lecturas de Caso (Tabla 6.1). De este modo, él sólo estableció una repetición entre el décimo glifo de la secuencia y el nombre del novio en el registro superior. A partir de dicha repetición, Piña Chán dedujo que el nuevo gobernante era el décimo hijo de la pareja precedente (presente en el registro inferior).

### *Una Visión Alternativa de la Losa*

Mientras que varios autores (Kelemen 1943: lámina 84b; Krickeberg 1949: lámina 41a; Whitecotton 1990: 145; Piña Chán 1992: 102; Masson y Orr 1998: 13; Houston 2004b: 276), han atribuido la losa a Zaachila en base a la atribución aparentemente errónea de Caso, Bernal *et al.* (1965, no. 167) la identifican como proveniente de Cuilapan (Quicopecua). Winter (1990: 134) también menciona que la losa ha sido atribuida a Monte Albán, aunque no proporciona la fuente que le lleva a hacer esa declaración. Así, es evidente que la procedencia de la losa no puede determinarse con certeza.

Hay tres líneas de evidencia para sugerir que la losa pudo haber sido manufacturada en un taller de escultura del valle de Etlá, y específicamente en Cerro de la Campana, Suchilquitongo. Una línea de evidencia es el color y el tipo de piedra, la cual, según señalara Winter (1990: 134), es una toba volcánica rosada como aquella que es tan común en las canteras de ese lugar. Otra línea de evidencia es el estilo del labrado, que está más cerca de los ejemplos que se conocen del valle de Etlá que de aquellos provenientes de los valles de Tlacolula o Zimatlan. La tercera línea de evidencia es la estructura del texto, que se asemeja a los pintados en el vestíbulo interior de la tumba 5 de Cerro de la Campana (Figura 6.6). Si bien la disposición lineal de los textos comparados es diferente, todos ellos tienen una fecha de año seguida por un conjunto que incluye al glifo I, y luego algunos signos acompañados por numerales. En la losa MNA-6-6059, el conjunto consiste en una cabeza de ave, el glifo I, y una mano humana con la palma vuelta hacia arriba. A este conjunto le sigue una secuencia de 13 signos con numerales,

los últimos dos de los cuales se leen de derecha a izquierda, según lo dicta la dirección de los signos.

Como señalara Marcus, dicho orden de lectura en el texto reforzaba al espectador a proceder con la 'lectura' de la imaginería desde el registro inferior hasta el panel de arriba. Sin embargo, también ocurre que el registro superior es más grande que el inferior. Su semasiografía es también más compleja. Por ende, el registro superior tiende a llamar la atención primero. Esto también se hace evidente en los comentarios revisados, puesto que en todos los casos se comienza con la descripción del registro superior. Sin embargo, la posibilidad de un orden de lectura dual de la losa, no es simplemente la consecuencia de un diseño compositivo. El tema principal de la losa también acentúa esa posibilidad. Por ejemplo, como los registros genealógicos reflejan un carácter lineal, temporal, es factible leerlos ya sea desde ego hasta un ancestro lejano o viceversa. Dependiendo del énfasis o los propósitos de un relato específico, uno puede comenzar en cualquier punto de la sucesión genealógica, y recurrir a contactos para moverse de una sección a otra. Así, por la disposición de su representación y por el tema, y a pesar de las propiedades estructurales del texto, la losa no parece estar destinada a un único e inflexible orden de lectura. Su composición es un inteligente artificio que permite múltiples órdenes de lectura.

A la luz de la reconstrucción glífica de la lista de 20 nombres de días del antiguo calendario presentado en la Figura 1.20, sólo es necesario modificar dos de las identificaciones de signos hechas por Caso en la losa (Tabla 6.1). Uno de estos cambios, sin embargo, acarrea una implicación importante en la manera como el registro genealógico fue interpretado previamente, en particular por Marcus y Piña Chán. La primera modificación tiene que ver con el nombre del personaje masculino en el registro inferior. Su nombre es 8 Planta Jabonera (8N) y no 6/8D (6 u 8 Flor). Esta corrección se deriva del hecho que ninguno de los nombres zapotecas de día documentados por Córdova se traduce como "Flor", y por el anclaje del glifo N –uno de los portadores de años– a la 12ª posición en la lista de nombres de 20 días. En cuanto al numeral, la separación espacial en la composición de los coeficientes de su signo asociado tiene el efecto semiológico de 'catalogar' el nombre del personaje,

señalándolo –como lo hace la voluta de palabra– como el protagonista principal de la escena.<sup>99</sup>

La otra modificación epigráfica tiene que ver con la consideración inicial de Caso según la cual las líneas paralelas onduladas dentro de un cartucho representan el cuerpo de una serpiente. Esto lo llevó a clasificar tales signos como variantes del glifo M, un glifo que él creyó representaba la cabeza de un ofidio (Caso 1928: 40). Caso definió otra categoría glífica que también tenía líneas paralelas ondulantes, como un elemento constitutivo, pero no pudo reconocer su origen icónico. Esta otra categoría fue clasificada con la letra Z (idem: 43-44). Más adelante, reconoció que los glifos con líneas ondulantes eran lo suficientemente distintivos como para ser clasificados separadamente en otra categoría llamada M' (Caso 1947: 11 y 50, figura 17). Sin embargo, él no tomó en cuenta que las categorías M' y Z podrían ser agrupadas conjuntamente, al suponer que su origen icónico es la representación del agua, ya sea mostrando únicamente líneas onduladas, o combinándolas con la representación de una tinaja.

Con esta otra modificación, podemos conjeturar que el nombre de la mujer mostrada en el registro superior es 3 Agua (3Z). Como el glifo de la esquina superior derecha del texto es sin duda 3M, el signo del texto y el glifo asociado a la mujer del registro superior no constituye una repetición epigráfica, y en consecuencia, se refieren a diferentes individuos. Antes de adelantar una interpretación del texto y de la secuencia genealógica de los nombres calendáricos, es necesario primero considerar algunos otros aspectos de la semasiografía.

Como ya comentara Caso, dada la composición del registro superior, parece probable que los consortes estén mutuamente presentando una ofrenda al personaje descendente, y no intercambiando objetos el uno con el otro. El contenido de uno y la forma del otro indican que no se ha representado ningún recipiente para compartir una bebida, un rasgo del relato que según Marcus (1983d: 191) señala una ceremonia de bodas. La interpretación de Piña Chán acerca de los objetos que sostiene la Señora 3 Agua, como la parafernalia para el auto-sacrificio, se ve reforzada por la evidencia semasiográfica de la estela de la tumba 5 de Cerro de la Campana (véase Figura 5.48). A su vez, esta identificación sugiere que el objeto

---

<sup>99</sup> La losa de Matatlan (Urcid 2003b) es otro ejemplo en el cual los coeficientes de los nombres calendáricos están espacialmente separados. Su agrupamiento nunca viola el rango máximo posible de valores de los coeficientes de los nombres de día, que van de 1 a 13.

periférico que sostiene el Señor 6 Ojo es una bola de caucho, un artículo que era quemado en los braseros durante los rituales que ayudaban a invocar a los ancestros (Figura 6.7, losas 3-4). Así, en lugar de una escena de bodas (como plantea Marcus), o la presentación de símbolos relacionados con el ejercicio del poder de la mujer al hombre (como lo adelantara Piña Chán), ambos consortes parecen activamente comprometidos en conjurar al ancestro descendente, ofreciéndole el sacrificio de aves (aludidas por la vasija con el instrumento cortante) y la quema de caucho (aludida por la bola). A la luz de estas deducciones, la planta que aparece entre la pareja debe representar algún otro elemento crucial de los rituales de invocación, como resulta transparente, desde un punto de vista icónico, en otra losa que representa a un individuo llamado 1 Rayo (1M) que ofrenda un manojo de hojas como las de la planta bajo discusión, a otro individuo, posiblemente un ancestro, llamado 1 Noche (1F) (Figura 6.8). El hecho de que una de las hojas de esta escena esté decorada con líneas quebradas y rectas, vincula este objeto con los muchos casos representados en los programas narrativos de la tumba 5 de Cerro de la Campana donde hay mujeres presentando ofrendas similares. Así, los objetos mostrados en el registro superior de la losa MNA-6-6059 (instrumentos para el sacrificio de aves, bolas de caucho para quemar, y hojas), identifican a ambos consortes como mediadores entre los seres humanos y los antepasados, habilitándolos en la responsabilidad de interceder con lo divino para el beneficio de su grupo corporativo y de la comunidad. Si bien un papel de este tipo no implica necesariamente ser gobierno, denota al menos un status de nobleza y de alto rango.

Cuando discutí el programa mortuario de la tumba 104 de Monte Albán, comenté que *Pitáo Cozáana* (el glifo U) es el homólogo de la 'Deidad Principal de las Aves', **del Maya** y que una importante asociación de la imaginería de esta última se encuentra en el contexto de rituales de entronización. Mientras que dicha asociación también se aplica a varias narraciones zapotecas, es igualmente evidente que el glifo U también aparece en contextos que no están relacionados con ceremonias de acceso al trono, como las narraciones en las tumbas que tratamos en las secciones anteriores.

Se sabe que la hebra de cuentas que sostiene el personaje descendente está presente en otras tallas zapotecas (Figura 6.9). También ha sido detectada en varias imágenes del período Clásico en localidades de Veracruz, como por ejemplo Maltrata (Orizaba), El Tajín, y Las Higueras. Las versiones presentadas en las

columnas redondas de Monte Albán son aparentemente más grandes, y el ejemplo de Las Higueras parece estar asociado con una concha de caracol, con el conjunto completo pintado de azul. La exhibición de una hebra de cuentas en las escenas de El Tajín y la losa de Noriega, aparece en el contexto de los rituales de entronización (Koontz 2003: 9; Urcid 1999b). Empero, el hecho de que en otras losas zapotecas con personajes descendentes estos individuos lleven en sus manos otro tipo de objetos, como por ejemplo hojas o una bolsa tipo red (véase Figura 6.7, losa 1), sugiere que dichos objetos distintos podrían constituir símbolos que señalaran de manera más general la transferencia transgeneracional de algún tipo de propiedad, privilegio, título o derecho, y que tales transferencias fueran presididas, y por lo tanto legitimadas, por *Pitáo Cozáana* (glifo U) (Urcid 2003b).

Los glifos en espiral a cada lado del glifo U plantean problemas de interpretación. Son muy pocos los ejemplos que se conocen de las inscripciones zapotecas, lo cual limita nuestra comprensión de sus contextos. Sin embargo, en la escritura Nuiñe, es mucho más frecuente (Figura 6.10), aunque su motivación icónica no es del todo clara. Suponiendo que el glifo en espiral pudiera representar una concha de caracol seccionada, como lo sugieren Marcus y Piña Chán, resultaría difícil sustanciar la identificación de este último del personaje descendente como Quetzalcóatl. Esto se conjetura a partir de otros casos conocidos del glifo U con personajes descendentes, donde los atributos de los individuos y del glifo U varían (Figura 6.7, losas 1-3). Puede notarse que ninguno de estos casos incluye al glifo en espiral. Como se ha comentado anteriormente, el personaje descendente en MNA-6-6059 tiene los atributos de un 'Xicani', incluyendo el peinado amarrado y la máscara bucal retroflexionada con colmillos. Uno podría suponer que la figura descendente, mostrada en su papel de sacrificador supremo, es el miembro fundador cimero de un clan cónico.

Suponiendo nuevamente que el corte transversal de una concha motive la iconicidad del glifo espiralado, su presencia en la losa podría estar relacionada con conceptos sobre la descendencia. El tropo visual de mostrar figuras humanas emergiendo de conchas es bien conocido en otros sistemas gráficos mesoamericanos, a veces en claros contextos de continuidad genealógica (Figura 6.11). La escena del registro inferior de la losa MNA-6-6059 también pareciera aludir a la ofrenda de aves por parte de la Señora 11 Mono al Señor 8 Planta Jabonera. La vasija que ella sostiene se asemeja al objeto que ofrendaba la Señora 3 Agua. El

hecho de que ningún instrumento cortante sobresalga del cuenco muy probablemente se deba a una sinécdoque. La postura rígida del Señor 8 Planta Jabonera contrasta con la voluta de habla. Su importancia también se ve subrayada al estar enmarcado por su nombre calendárico, aparentemente un artificio para codificar otro nivel de significado. De este modo, según lo sugiriera Piña Chán, podría estar siendo mostrado, en este caso, como un hombre recientemente fallecido.

El carácter mortuario del ritual representado en el registro inferior pareciera verse apoyado por algunos rasgos presentes en el texto de abajo. La razón por la cual la fecha anual de la losa más probablemente se refiera a una muerte o al aniversario de una muerte, más que a un evento de boda, se basa en la comparación con otras inscripciones similares, como las de la tumba 104 de Monte Albán y la tumba 5 de Cerro de la Campana. Además, según comentáramos anteriormente, de todos los textos conocidos que tienen el glifo I, la mayoría proviene de contextos funerarios. Los ejemplos de inscripciones con el glifo I cuyos contextos no son directamente funerarios, como aquellos asociados a la arquitectura monumental, incluyen registros genealógicos, pero con mucha frecuencia la semasiografía no muestra escenas de matrimonio (por ejemplo, los Monumentos MA-NP-9 y MA-NP-5, véase nota al pie 6).

Con respecto a la mano debajo del glifo I en la losa MNA-6-6059, el vínculo conceptual que Marcus establece entre matrimonio y “dar o aceptar la mano” de un cónyuge matrimonial no es universal, sino más bien una construcción cultural de Occidente. Por lo tanto, es dudoso que el signo de la mano tenga dicho significado en la escritura zapoteca. Como ya se comentó en la exégesis de las otras inscripciones funerarias incluidas en este ensayo, el análisis comparativo de conjuntos con el glifo I, muestra una frecuente asociación con manos y dedos, indicando que cuantifican las ofrendas funerarias. La representación de una cabeza de ave arriba del glifo I en la losa, en combinación con la mano extendida de abajo, podría referirse a la ofrenda de 5 aves. Por lo tanto, la fecha anual, que ha sido convenientemente colocada debajo del Señor 8 Planta Jabonera, muy probablemente se refiera a su muerte o a un aniversario de su desaparición y a la presentación de una ofrenda de ese tipo.

Si consideramos el vínculo cercano entre la imagen y los textos de los paneles, llama la atención que el personaje descendente ‘Xicani’ del registro

superior quedara sin ser identificado. Al mismo tiempo uno puede notar que, en comparación con los otros nombres calendáricos de arriba, el glifo 13A (13 Nudo) en el ángulo inferior derecho de la losa, es ligeramente más grande y está fuera del borde derecho, como si se hubiera querido separarlo de los otros nombres calendáricos. La secuenciación temporal de las parejas de ancianos y de jóvenes codificadas en la imaginería de ambos paneles es fundamental plantear este glifo que discutimos corresponda al nombre de la figura descendente del panel superior, señalando su preeminencia en la composición. Así, su posición en el texto como el primer nombre calendárico refuerza la idea que este individuo es el ancestro primero, fundador de la dinastía, quien luego fue sucedido por varias generaciones de descendientes. La lista genealógica podría estar dada por consortes en parejas o por la sucesión simple de individuos (Figura 6.12). Cada una de estas dos alternativas tiene implicaciones temporales. Si asumiéramos que se trata de nombres en parejas, como está sugerido por la imaginería de los registros, y un lapso promedio de 25 años entre generaciones, la genealogía registrada incluiría 8 generaciones que abarcarían un máximo de 200 años de descendencia lineal. Si asumimos que cada nombre representa una sucesión generacional –lo cual daría 14 generaciones, – el lapso máximo del linaje documentado habría sido de unos 350 años.

La posición del texto en la mitad derecha de la losa ciertamente no es caprichosa. Muy probablemente aporta referencias acerca de cómo se ha registrado la línea de sucesión. El texto ‘destaca’ solamente las figuras masculinas de los registros, y sugiere que el nexo va del Señor 8 Planta Jabonera en el registro inferior, al Señor 6 Ojo en el superior. El énfasis en el lado masculino se ve también reforzado por la dirección del personaje descendente, cuya cabeza mira hacia el Señor 6 Ojo. La posición del texto también sugiere que a lo largo de la genealogía, la sucesión se dio a través de la línea masculina, y –si hubiere que tomar los nombres en parejas,– un énfasis sintagmático de ese tipo implicaría que el primer nombre de cada pareja sería el del varón. Sin embargo, el texto no especifica el sexo del fundador, sino que su identificación como un sacrificador ‘Xicani’ también implicaría su género masculino. Entonces, en resumen, el texto probablemente esté dando la fecha de la muerte o el aniversario de la muerte del Señor 8 Planta de Jabón, esté haciendo referencia a una ofrenda de 5 aves, y luego proporcione una



lista de los descendientes del ancestro cimero, 13 Nudo. Desde la perspectiva de ego, la losa muestra la línea ancestral de 6 Ojo, hijo del Señor 8 Planta Jabonera.

La sucesión genealógica presentada arriba resuelve inconsistencias en las interpretaciones hechas por Marcus y Piña Chán. Consideremos en primer lugar el modelo de Marcus:

- (a) Si la pareja del registro inferior representa los antepasados inmediatos de uno de los individuos del registro superior, y
- (b) si los nombres de la pareja representada en el registro superior ocupan las posiciones 10<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup> en el texto, y
- (c) si los dos últimos nombres corresponden a los hijos de la pareja de arriba,

entonces, ¿porqué los nombres de la Señora 11 Mono y el Señor 8 Planta de Jabón no fueron puestos en la 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> posiciones en el texto? Hay también dos razones por las cuales la interpretación genealógica de Piña Chán no puede sostenerse. Primero, la repetición de un nombre calendárico en el registro no necesariamente implica que se refiera a un mismo individuo. Varias de las genealogías conocidas del Valle de Oaxaca (Oudijk 2000, Whitecotton 1990) y de Tehuantepec (Oudijk y Jansen 1998: 79), tanto prehispánicas como coloniales, incluyen individuos de la misma línea de descendencia pero de diferentes generaciones que tienen idénticos nombres calendáricos. La interpretación de Piña Chán también ignora lo que se sabe acerca de las reglas de la herencia según las fuentes del siglo 16. A partir de estos documentos ha quedado en claro que la descendencia se trazaba por la afiliación de consanguinidad, con una preferencia por los varones debido a la residencia patrilocal, y que la herencia de bienes y poder político seguía idealmente el principio de primogenitura. De modo que al menos que asumamos que el Señor 8 Planta de Jabón tuvo primero nueve hijas y que ninguna de ellas contrajo matrimonio y tuviera su primer hijo que pudiera competir la herencia con el nacido en décimo lugar y único varón del gobernante, su escenario parece improbable.

En resumen, la losa hace referencia a varios eventos, incluyendo la designación de un heredero varón que liderara el grupo corporativo, la muerte o un aniversario del anterior jefe del clan (también un varón), y la validación y legitimación tradicional de tales eventos. La imaginería señala la propiciación del ancestro fundador para legitimar la transferencia de poder, para pedir por la

reproducción sexual y por ende la continuación de la línea de descendencia y del grupo corporativo, y para otorgarle al Señor 6 Ojo y a la Señora 3 Agua la prerrogativa de comunicarse con el ancestro, como parte de su responsabilidad política hacia su grupo corporativo. Sólo de manera indirecta la losa se refiere a dos matrimonios, y hasta dónde éstas fueron alianzas ventajosas entre grupos corporativos de alto rango local o extra local, ciertamente no ha sido especificado.

El registro superior es el punto de encuentro de los dos extremos de la genealogía. Es evidente entonces que la secuencia de lectura puede proceder en dos o en múltiples direcciones, involucrando cambios y relevos temporales que no son mutuamente excluyentes o contradictorios. Otras implicaciones podrían ser que la losa fue encargada por el Señor 6 Ojo y su esposa la Señora 3 Agua, y que, si eventual y efectivamente fue puesta en una tumba, muy probablemente haya sido enterrada en la cripta familiar, un lugar de entierro que habría tenido los restos esqueléticos de algunos o de todos los miembros de la genealogía mencionada en la losa. Como se comentó anteriormente, el carácter transportable de la losa y los temas a que se hizo alusión con la imagería y el texto, abren la posibilidad que ésta y otras piedras labradas similares no hubieran tenido la intención original de funcionar como ofrendas funerarias. Su eventual colocación con los ancestros fallecidos simplemente marcó el fin de su uso en los contextos de los vivos.

Considerando la posible cantera de donde provino la piedra, el fechado estilístico de la losa para la fase Xoo (600-800 EC), y la secuencia genealógica propuesta aquí, resulta interesante notar la falta de una relación epigráfica con la dinastía real registrada en la tumba 5 de Cerro de la Campana. Si la losa fue encargada localmente, la casa noble de 6 Ojo evidentemente no fue el grupo corporativo de mayor jerarquía de Cerro de la Campana. Pero si la losa no fue encargada localmente, entonces el Señor 6 Ojo pudo haber sido la cabeza de un grupo corporativo de alto rango de algún otro asentamiento, tal vez incluso el líder de una casa real que hubiera gobernado un distrito político cercano o lejano, súbdito de Monte Albán.

## **REGISTROS GENEALÓGICOS EXHIBIDOS EN MAUSOLEOS**

Los ejemplos de narraciones mortuorias que fueron fijadas a la arquitectura de las tumbas subterráneas cuyo acceso debía ser despejado y luego vuelto a

rellenar cada vez que las criptas eran usadas, implica que el público potencial que podía verlas estaba espacial y temporalmente restringido, y que los mismos ancestros se encontraban entre los “lectores” intencionados. Por el contrario, el carácter portable y el contenido temático de las losas labradas sugiere que los reclamos de legitimación de los registros genealógicos podían estar dirigidos a un público más amplio. Aunque por el momento la posibilidad no puede ser debidamente sustentada, hay amplia evidencia en el apoyo de la idea de que tales reclamos de legitimación de hecho se exhibían de esa manera para que pudieran ser vistos por públicos más numerosos, específicamente a través de estructuras conmemorativas construidas sobre el terreno, encima de las tumbas subterráneas. Mientras que estos contextos nos permiten considerar a dichas estructuras como verdaderos mausoleos, algunas evidencias sugieren que en ciertos casos, las estructuras conmemorativas con registros genealógicos se emplazaban en contextos monumentales. Si bien la monumentalidad no necesariamente implica acceso “público”, la colocación de registros genealógicos en contextos aparentemente independientes de los elementos funerarios concretos, revela manifiestas estrategias de legitimación.

Por otro lado, el esquema conocido de las casas claramente indica la existencia de una única entrada al recinto doméstico, más frecuentemente a través de caminos indirectos que bloqueaban cualquier control visual inmediato del interior de las viviendas. También pareciera que las casas no tenían ventanas, al menos en los exteriores, y que la fuente principal de luz natural y ventilación era al patio central abierto. Semejantes valores privados e “internos” en la vida doméstica, implica que las estructuras conmemorativas con registros genealógicos construidas encima de las tumbas no estaban sujetas a la vista pública. Sin embargo, si bien el acceso a las viviendas era “controlado”, la divulgación de conocimiento e información con respecto a los derechos y obligaciones podía haberse llevado a cabo por medio de públicos “seleccionados”. Las casas de élite casi siempre tenían más de un recinto, y como puede verse a partir de la serie de casas superpuestas en el montículo 195 de Lambityeco (véase Figura 3.7), el complejo con el mausoleo construido encima de la tumba 6 muy probablemente fuera el espacio donde tenían lugar los procesos de tomas de decisiones políticas y económicas que afectarían al clan, que era liderado por un grupo corporativo de alto rango. El ‘hacer negocios’ en tales contextos era algo, entonces, que se veía permanentemente respaldado por la

presencia de los ancestros nombrados en los registros genealógicos que estaban a la vista y por sus restos enterrados en las tumbas fuera del alcance visual.

Lo que sigue es la descripción e interpretación de la imaginería tallada en un pequeño bloque de piedra. Si bien es singular, este ejemplar es relevante para demostrar las relaciones entre distintos aspectos sociales, ideológicos y tecnológicos desplegados por las élites, para garantizar la perpetuación de los grupos corporativos. En forma específica, yo plantearé que la piedra tallada en cuestión, muy probablemente colocada originalmente en un contexto funerario, incluye parte de un registro genealógico que alude a las transferencias entre dos individuos, miembros de un clan de alto rango, de un papel preeminente para la antigua organización social: el cargo de hacedor de lluvia.

### *Una Piedra Tallada en una Colección Privada*

En la colección de Daniel M. Friedenbergl, de Greenwich, Connecticut, hay una pequeña piedra tallada de estilo zapoteca (Figura 7.1). La pieza es de procedencia desconocida, y no hay información disponible acerca de cómo es que fue retirada de su contexto original, ni de cómo fue llevada a los Estados Unidos. Según el propietario actual, él le compró la pieza a un comerciante quien a su vez la adquirió de otro coleccionista. Dada la importancia estética, histórica y antropológica de la pieza, y el hecho de que la piedra sea parte de una colección privada, su inclusión aquí representará una oportunidad para que ambos especialistas y el público en general sepan de la misma.

La pieza es un bloque de piedra caliza que mide 41 cm de ancho por 38 cm de altura. Su grosor es aproximadamente de 16 cm. Las superficies lateral y posterior están bien talladas y alisadas. La superficie anterior tiene una **talladura en relieve profundo y bajo**. Salvo por daños menores en los bordes de algunos de los planos tallados, su estado de preservación es excelente. Basado en el estilo escultórico, es factible situar temporalmente su manufactura al tiempo entre los siglos 6 y 7 EC. Su **relación en el trabajo** es similar, en lo que a la calidad artesanal se refiere, a la de un taller lapidario que debe haber estado ubicado en algún lugar del valle de Etlá, probablemente cerca de Magdalena Apasco o Santiago Suchilquitongo (Figura 1.2).

### ***La Imaginería de la Piedra***

La escena tallada muestra dos personajes sentados con las piernas cruzadas y mirándose el uno al otro (Figura 7.2-A). A juzgar por la representación de un taparrabos, el que se encuentra en el lado izquierdo es un hombre identificado por su nombre calendárico 3Ñ. Los tres puntos que forman el coeficiente del nombre aparecen inmediatamente debajo del collar y el arete. La orientación de las acanaladuras en forma de U dentro de los puntos indica que el numeral está invertido. El signo principal del nombre incluye tres atributos que abarcan el rostro y el tocado del personaje, incluyendo la máscara bucal, el ojo(s) decorado con volutas, y el peinado con el pelo sujeto. Esta configuración es la del glifo Ñ. Deberá tenerse en cuenta que ocasionalmente, las líneas alrededor o a través de los ojos del glifo Ñ son las volutas que tipifican al glifo L (Figura 7.2-B, a la derecha), o las líneas características del glifo P (véase la 18ª posición en las Figuras 1.20 y 1.21). Ya he comentado cómo el glifo Ñ tiene sus contrapartidas en el tipo de vasija efigie cerámica que Caso y Bernal (1952: 101-116) llamaron “Dios con Moño en el Tocado” (véase Figura 4.4).

La Figura 7.3 ilustra dos ejemplos extraordinarios de esta categoría, además del que se encontró detrás de la entrada de la tumba 104 de Monte Albán, y que no son tan bien conocidos. Pareciera que el personaje representado en la vasija efigie de la colección Kerr también está identificado por su nombre calendárico. Empero, el numeral del nombre no puede estar dado por la hilera de puntos colocados en la cintura porque la convención para representar el número 5 en la escritura zapoteca se da por medio de una barra. En cambio, es la placa que está debajo de la cabeza la que parece señalar el coeficiente del nombre calendárico. Este último incluye una barra con los extremos retorcidos y dos puntos invertidos en el centro. Así, este numeral y el rostro de la vasija efigie son los que identifican al personaje como 7Ñ. La inversión de coeficientes o de partes de ellos aparece en otros ejemplos epigráficos del glifo Ñ, como lo ejemplifican los dos glifos del medio en la Figura 7.2-B. Si bien el personaje mostrado en la vasija efigie que antes estuvo en el Instituto Proctor-Munson-Williams (Munson-Williams-Proctor Institute) no usa una máscara bucal, tiene otros atributos del glifo Ñ, incluyendo el característico peinado con el pelo sujeto y las líneas rectas que van por la frente, cruzan los ojos y llegan a la mandíbula. Los dos puntos en el faldón del taparrabos identifican al personaje como 2Ñ. Otra vasija efigie con atributos del glifo Ñ se encuentra actualmente en el Museo

de Arte de la Ciudad (City Art Museum) de Saint Louis. Esta pieza casi es un duplicado, tridimensional, de la representación de 3Ñ labrada en la piedra de la colección Friedenbergl (Figura 7.4). La única diferencia radica en los faldones laterales del tocado en la representación cerámica y las 4 rosetas que lo adornan.

Como se observa en la reconstrucción glífica de la lista de 20 nombres de días del calendario zapoteca (Figura 1.20), el glifo Ñ corresponde al día cuarto, haciéndolo análogo al nombre nahua de día *Cuetzpallin* (Lagartija), y al nombre maya de día *Kan* (Maíz) (Urcid 2001: 245-247). Sobre la base de esta correlación, el nombre calendárico del personaje tallado en la piedra podría ser transcrito –usando la ortografía alfabética de fray Juan de Córdova para registrar la lengua zapoteca en el siglo 16– como *Peolache* (de peo [tres] y bowl [campo llano]). La raíz de este nombre puede ser una alusión al lexema zapoteca para “campo de pelota”.<sup>100</sup> Los vínculos entre estos tres campos semánticos relacionados muy de cerca se ven todavía más reforzados por la aparente relación entre el glifo Ñ, como la versión icónica de un especialista en religión, y el cargo de sacrificador ‘Xicani’ (véase Figura 5.34). Puede notarse que la variante glífica en la lista de nombres de días para la cuarta posición, es el icono de la característica de la cola escalonada de las representaciones del ‘Yahui’ mixteca y de la ‘Serpiente de Fuego’ nahua.

El otro personaje tallado en el bloque de la colección Friedenbergl tiene vestimentas más elaborada (Figura 7.5). Resulta difícil determinar el sexo, pero algunos de los elementos de la parafernalia sugieren que también se trata de un hombre. Por ejemplo, por lo que se puede determinar hasta el momento en base a las vasijas efigie y otros ejemplos gráficos, la representación de mujeres nunca incluye el pectoral con la pequeña máscara colgante ni la capa decorada con grandes botones. Volviendo a la representación de la piedra tallada, hay dos glifos colocados frente al tocado del personaje. El de abajo es un ejemplo del glifo M, esto es, la alusión gráfica a Cociyo, el dios de la Lluvia. El signo está acompañado por la representación de una faja para la cabeza que está amarrada, pero sólo puede verse su parte posterior, debido a la fusión del glifo de arriba. Este último es la representación parcial de una franja que termina en un círculo que tiene dos borlas.

<sup>100</sup> En los libros plegados cuicatecos Tutepetongo y Tepeucila, uno de los prominentes señores guerreros aparece identificado como 7 Campo de Pelota, usando la versión icónica de un campo de juego para representar pictográficamente su nombre (véase van Doesburg 2001: 155-156). Este signo en los libros plegados debe ser homólogo al glifo Ñ zapoteca, y debe ocupar la 4ª posición en la lista glífica cuicateca de días.

Este tipo de banda para la cabeza, incluyendo la franja con un círculo y las dos borlas, son atributos característicos del glifo zapoteca de año (Figura 7.6-1). Si bien el glifo M resulta ser uno de los portadores de año en la Rueda Calendárica Zapoteca, la fusión parcial de ambos grafos en la piedra no puede indicar una fecha anual, debido a la falta del numeral requerido. Como ya hemos comentado en la sección sobre el antiguo calendario zapoteca, puesto que el glifo de año es la representación icónica de una banda para la cabeza de la realeza, su presencia en este contexto parece señalar que el personaje del lado derecho de la piedra tallada era el líder de un grupo corporativo de alto rango y probablemente el gobernante de una colonia súbdita de Monte Albán.

El signo arriba del glifo M es un glifo A, esto es, la representación icónica de un nudo deslizante. Los extremos trilobulados que lo decoran son alusiones gráficas al maíz (Urcid y Winter 2003). Arriba del glifo A está la representación de una panoplia de plumas. Una voluta de palabra aparece detrás y arriba del tocado del personaje.<sup>101</sup> Este signo aparentemente refuerza su alto status, puesto que es bien sabido que en Mesoamérica los gobernantes eran aquellos “que hablaban en nombre de la comunidad”. Detrás del tocado hay un elemento compuesto que incluye la cabeza de perfil de un jaguar, una bolsa amarrada, y tres colgantes con la forma del glifo de “Sangre”. Hay otras representaciones conocidas de personajes ricamente ataviados que llevan detrás de sus tocados objetos similares, los cuales combinan la representación de cabezas de animales (jaguar y mono), la bolsa (a veces representada por medio de una sinécdoque con el nudo únicamente), y con los glifos de “Sangre” u “Hoja” (Figura 7.6-2).<sup>102</sup> Este conjunto de signos parece denotar que los personajes representados son sacrificadores supremos. Las cabezas de animal pueden referirse a sus alter egos, el glifo de “Sangre” hace alusión al sacrificio, y el morral de incienso a las reiteraciones rituales de las inmolaciones humanas y de fauna.

Atrás de la cabeza de jaguar y el costalito de incienso hay dos elementos colgantes que tienen motivos diferentes. El de arriba es idéntico al elemento que se

---

<sup>101</sup> También se observan volutas similares en algunas vasijas efigie, como la que aparece ilustrada en la Figura 7.3-A.

<sup>102</sup> También hay hojas de incienso representadas en algunas vasijas efigie. Véase el ejemplo mostrado en la Figura 7.3-B, donde los nudos de las bolsas a los costados aparecen a la altura del tocado.

proyecta desde atrás del tocado del Señor 3Ñ. El de abajo tiene una banda ondulada que corre verticalmente en el centro, y que tiene tres anillos semicirculares a cada lado de la banda. El rostro del personaje está parcialmente cubierto por una máscara bucal corta y recta (un atributo del glifo M, que es el dios de la Lluvia) decorada arriba con una voluta que termina en una marca trilobulada, un motivo que señala el botón en proceso de germinación de un grano de maíz (Sellen 2002b: 11; Urcid y Winter 2003: 126). El personaje también luce un pendiente muy elaborado que cuelga de su oreja. La vasija efigie que se ilustra en la Figura 7.3-B tiene un ornamento casi idéntico que incluye de arriba hacia abajo, un motivo en forma de una 'S' horizontal, un glifo J invertido, y motivos con forma de 'horquilla' (gotitas).<sup>103</sup> De otros contextos epigráficos y semasiográficos, pareciera que estos signos quieren decir respectivamente 'Nube', 'Mazorca de Maíz' y 'Lluvia suave', 'Mojado', 'Rocío' o 'Humedad' (Figura 7.6-3), Sellen 2002a: 184 y 2002b: 12, fig. 9; Urcid 2001: 178-182, y 2002: 97, fig. 14).

Salvo por el elaborado tocado y el pendiente de la oreja, el personaje del lado derecho de la piedra tallada de la colección Friedenbergl es muy similar al personaje representado en una efigie cerámica más o menos contemporánea que ha sido atribuida a Tlacoahuaya (Figura 7.7). Entre las similitudes se encuentran el pectoral con la mascarita –si bien la de la pieza cerámica está al revés y no tiene las conchas de caracol que cuelgan,– la capa corta decorada con grandes botones, la máscara bucal de Cociyo, y el lazo que sujeta las bandas superpuestas que forman la parte inferior del tocado.

Entonces, indudablemente este personaje está engalanado como una personificación del dios de la Lluvia. Su postura sugiere que se encuentra en el acto de ofrecer un regalo al Señor 3Ñ. El objeto que tiene en su mano izquierda (en primer plano) es un morral de incienso que –excepto por la manija curva– está casi borrado (Figura 7.8). El elemento que sostiene en la mano derecha (en segundo plano) aparece a primera vista como algo único dentro del repertorio gráfico conocido de los zapotecas. Consiste en una banda doble, larga, ondulada y vertical que en su parte superior se curva hacia adentro. Hay diferentes motivos agregados a la banda. Uno es un par de listones diagonales que aparecen tres veces en dicha banda. También, aquí y allá, hay representaciones icónicas de cilindros para la nariz

<sup>103</sup> Este tipo de pendiente para las orejas ya se conoce de otras vasijas efigie (Sellen comunicación personal, marzo 2005).



o los labios, dos elementos largos y triangulares, una concha de caracol, y una concha bivalva. Se trata entonces de una representación mixta que cuenta con cinco elementos gráficos.

La banda larga y ondulante es similar en su forma a representaciones ya conocidas del relámpago en los sistemas semasiográficos del centro de Oaxaca, de Teotihuacán, Chiapas, Cacaxtla, Ixcaquixtla (Puebla), la Mixteca Alta y México-Tenochtitlán. Aunque las representaciones del rayo no parecen darse con frecuencia en los valles centrales de Oaxaca, uno de los ejemplos más claros aparece en los bustos de los personificadores de Cociyo modelados en estuco que decoran la fachada de un cuarto elevado en una casa que se excavó y que pertenecía a una unidad doméstica de Lambityeco (véase Figura 3.19). Dichas representaciones sostienen en una mano una jarra con agua que se derrama, y en la otra, rayos (Figura 7.9). Estos detalles de los bustos modelados permiten corroborar un viejo argumento relacionado con la homología entre el dios zapoteca de la Lluvia (Cociyo), y la deidad nahua de la Lluvia (Tláloc). Un pasaje del Capítulo II de la 'Historia de los Mexicanos por sus Pinturas' dice lo siguiente:

Y este dios del agua para llover crió muchos ministros pequeños de cuerpo, los cuales están en los [cuatro] cuartos de la dicha casa, y tienen alcancías en que toman el agua de aquellos barreñones y unos palos en la otra mano, y cuando el dios de la lluvia les manda que vayan a regar algunos términos, toman sus alcancías y sus palos y riegan del agua que se les manda, y cuando atruena, es cuando quiebran las alcancías con los palos, y cuando viene un rayo es de lo que tenían adentro, o parte de la alcancía... Preguntados en lo de los truenos y rayos, dijeron que el dios del agua tenía muchos súbditos fechos por él, los cuales traían una alcancía cada uno y un palo, y de las alcancías echaban agua, y el trueno hacían cuando las quebraban con el palo, y el rayo, de lo que salía de la alcancía (Garibay 1996: 26 y 70).

También aparecen representaciones de fechas de relámpagos en algunas vasijas efigie zapoteca que muestran personificadores de Cociyo. Los dos ejemplos ilustrados en la Figura 7.9 (abajo) dan una idea de la gama de variación en la representación del motivo, ya sea como una única banda ondulante con una acanaladura en el centro, o como una banda ondulante con ojos de lagarto en los

intersticios. En ambos ejemplos, las representaciones del rayo aparecen coronadas por el signo de 'Maíz' (glifo J) o por el motivo trilobulado que indica el grano.

La identificación de la costumbre pan-mesoamericana de representar a los rayos como una banda ondulada, a veces substituida por una serpiente, se retrotrae hasta principios del siglo 20, cuando Beyer (1965 [1923]) se refirió a varios ejemplos. Si bien Beber no fue explícito al respecto, sus profundos conocimientos sobre el trabajo de los primeros historiadores nativos, le permitieron realizar abundantes e inteligentes interpretaciones semasiográficas. Así, pareciera que su trabajo para determinar la representación gráfica de los relámpagos debe haber estado basado en las imágenes del Dios de la Lluvia (Tláloc) y las glosas que las acompañaban, presentes en el códice del siglo 16 compilado por el historiador texcocano Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (Figura 7.10). El comentario que explica la ilustración dice así:

El tercer ídolo llamado Tláloc es el dios de la lluvia, lo llaman el dadivoso de la tierra y de las buenas temporadas de lluvia. Su imagen también fue hecha de madera esculpida y al tamaño natural de un hombre, y sus vestimentas significaban lluvia y sus frutos en abundancia. Su cuerpo estaba manchado de hollín y cubierto de una savia llamada holi en la lengua mexicana [esto es, caucho], que ellos extraen de ciertos árboles que crecen en las tierras calientes, el mismo material con el que hacen las pelotas con que juegan los nativos [el juego de pelota]. [Tláloc] tiene en su mano derecha una lámina plegada de oro repujado que representa al relámpago... (Códice Ixtlilxochitl, folios 109-110) (el énfasis es agregado).<sup>104</sup>

Hoy en día ya se conocen muchas otras representaciones de relámpagos, en muchos casos en contextos semasiográficos que sugieren la prerrogativa de gobernantes supremos en calidad de controladores del rayo y por lo tanto de principales hacedores de lluvia (Figura 7.11). Los gobernantes, como personificadores del dios de la Lluvia, blanden centellas de rayos y cargan cántaros llenos de agua decorados con la imaginería de la deidad, o tienen en sus manos manojos de mazorcas de maíz. Las representaciones del rayo ilustradas en las Figuras 7.11 y 7.12 están a su vez acompañadas por: 1) volutas [agua], 2) conjuntos de triángulos [para señalar el resplandor del rayo], 3) el signo de 'Caña' [sinécdoque

<sup>104</sup> Se verá que la ilustración de Tláloc del códice Ixtlilxóchitl muestra a su personificador con pintura negra y largos cabellos, para apoyar todavía más la discusión sobre la identificación de los especialistas en religión mostrados en los murales de la tumba 5 de Cerro de la Campana.

de dardo], 4) ojos [una referencia a los ojos del lagarto como una sinécdoque para tierra], y 5) espinas.

Varias representaciones gráficas del rayo han sido hechas con franjas simétricas ondulantes, en oposición a la representación de la piedra labrada de la colección Friedenbergl, donde se curvan en su parte superior. No obstante, de vez en cuando, al representar el rayo como una serpiente, el ofidio muestra una curvatura similar, como en la representación existente en el libro plegado que ilustró Tonalpouhqui en la Figura 7.12. Los variados motivos asociados con las representaciones del rayo son sin duda referencias metonímicas. La sustitución de una serpiente por una franja ondulada puede haberse derivado de una relación icónica entre la morfología de un relámpago descendiendo y el movimiento de una serpiente. Lo mismo puede argumentarse para los casos de las relaciones entre la descarga de un relámpago y la acción de arrojar un dardo. Las alusiones al agua y a la tierra (los ojos del lagarto) connotan la fertilidad de la agricultura.

Beyer (1965: 52), quien interpretó los motivos triangulares agregados a los relámpagos dibujados en la escena del libro plegado Yoalli Ehécatl que se observan en la Figura 7.12 como íconos de espinas (también aparecen asociados motivos similares a la franja ondulante de la piedra tallada de la colección Friedenbergl), era de la opinión que éstas señalan el aspecto negativo del rayo como fuerza destructiva. A veces, como en el caso del mural posterior de la tumba de Ixcaquixtla o en escenas mostradas en los libros en biombo Yoalli Ehécatla y Tonalpouhqui, los relámpagos están decorados con bandas anudadas, un uso que puede ser análogo a las franjas diagonales representadas en la piedra tallada de la colección Friedenbergl. La metonimia subyacente de tales ornamentos sigue siendo desconocida. Por otro lado, las representaciones de ornamentos de nariz o los labios añadidas a los relámpagos que se observan en la piedra tallada, podrían ser también metáforas gráficas de gotas de agua (Sellen 2002a: 183). El que estos objetos suntuarios a veces estuvieran hechos de jade y otras piedras de colores verde/azul también amplía sus connotaciones semánticas con el agua y por lo tanto con algo "preciado". Las representaciones icónicas de conchas de caracol y de una concha bivalva deberían tomarse asimismo como una metonimia de 'agua'.

Debido a sus implicaciones en la interpretación de la imaginería de la piedra labrada de la colección Friedenbergl, vale la pena comentar con mayor detalle las representaciones del código Magliabechiano y el libro plegado Tonindeye mostrados

en la Figura 7.11. El festival ritual que se ilustra en la página 91 del códice Magliabechiano (Boone 1983: página facsimilar 79), muestra una personificación del dios de la Lluvia (Tláloc), quien porta en sus manos una centella de rayo y un manojo de mazorcas, mientras que detrás de él caen gotas de lluvia representadas como cuentas verdes decoradas (chalchihuites). En el fondo se observa la representación de un templo con la sangre de las inmolaciones humanas escurriéndose por los escalones de la escalera. A la derecha de la escena aparece una personificación femenina de Ciucóatl con una ofrenda de maíz arriba de ella (no aparece en la Figura 7.11). No hay ninguna glosa en español que se refiera al dibujo de la página 91 del códice, pero como se verá más abajo, la escena podría referirse al festival de Atemoztli. El códice tiene otra ilustración en la página 44 que muestra a una personificación de Tláloc sentado sobre una caja (¿en alusión a un ancestro, como en la tumba 104 de Monte Albán?). El personaje luce un colgante amarillo tipo disco como el pectoral del hacedor de lluvia pintado en la tumba de Ixcaquixtla. Aparecen gotas de lluvia como si estuvieran cayendo, y el personificador sostiene un bastón decorado. La glosa en español que acompaña a esta escena dice:

A esta fiesta la llamaban Atemoztli, que significa agua que cae, porque en su transcurso rogaban a su dios que les mandara agua para comenzar a sembrar el maíz. El demonio al que festejaban en esta fiesta se llamaba Tláloc, que quiere decir tierra, porque su influencia recaía sobre lo que nacía de la tierra. Esta fiesta la realizaban principalmente los jefes y señores. Y estos señores sacrificaban esclavos en las colinas y ofrendaban plumas. Y en el agua ahogaban a niños en el lugar donde los dioses podrían darles agua (Boone 1983 (I): 198-199).

La escena pintada en la página 5 del libro plegado de Tonindeye muestra, en postura descendente, a un ancestro que personifica al dios de la Lluvia (Dzahui), blandiendo en una mano una centella de rayo mientras que con la otra vierte agua de un cántaro para bañar a un individuo llamado 8 Viento que luce un casco de águila. En su comentario acerca de esta escena, Anders *et al.* (1992: 97, nota 22) agregan que “ser golpeado por un rayo significa haber sido elegido para servir como un sacerdote dedicado al culto de la lluvia, o haber sido recomendado como sanador con poderes especiales para curar dolencias del ‘tona’ (animal compañero).

Entonces uno podría plantear que las escenas presentes en el libro plegado de Tonindeye y en la piedra labrada de la colección Friedenbergl son análogas, y que el personificador del dios de la Lluvia en la piedra es mostrado en el acto de entregarle el rayo al Señor 3Ñ, implicando la transferencia –tal vez de padre a hijo– del cargo de hacedor de lluvia.<sup>105</sup>

Puede verse que en las representaciones gráficas ilustradas en las Figura 7.11 y 7.12, el tamaño de los relámpagos en relación con las figuras humanas es más grande. Por el contrario, las representaciones conocidas del rayo en la cultura material de distintas partes de Mesoamérica muestran versiones miniaturizadas (Figura 7.13). El uso del color en algunas representaciones gráficas y el tipo de materiales con el que fueron hechas las formas en miniatura, refuerzan o amplían las significaciones ya discutidas. Beyer (1965: 52) ya había establecido las connotaciones de colores azul y amarillo –pigmentos con los que a veces se pintan los rayos en los murales policromos o en los códices– como señaladores del agua y del fuego respectivamente.<sup>106</sup> En otros casos el rayo ha sido pintado en negro, muy probablemente para expresar obsidiana.<sup>107</sup> Las serpientes-rayo en miniatura de Teotihuacán ilustradas en la figura 7.13 están hechas precisamente de obsidiana, material que en las percepciones nativas está imbuido de una ‘cualidad de luminosidad’ (Saunders 2001: 232), y uno de los ejemplos encontrados en una de las ofrendas asociadas con el Templo Mayor de México-Tenochtitlán estaba hecho de travertina, una piedra que se origina a partir de las depositaciones calcáreas del agua.<sup>108</sup> Es notable la similitud, a pesar de las diferencias temporales y geográficas,

---

<sup>105</sup> El oficio de granicero en Mesoamérica parece haber tenido diversos grados de especialización. En sus ‘Advertencias a los Confesores de Indias’, escrito en la cuenca de México hacia 1600, fray Juan Baptista describe, bajo el rubro de ‘abusiones idolátricas’ el papel de “otros hechizeros que se llaman teciuhtlazque que conjuran las nubes cuando quieren apedrear para que no haya efecto el granizo. También se llaman nanhuáltin (Garibay 1996: 152).

<sup>106</sup> De los ejemplos ilustrados en las Figuras 7.11 y 7.12, el rayo-serpiente de la jamba norte del edificio A de Cacaxtla fue pintado de azul (al igual que las volutas asociadas), y el signo ‘Caña’ que representa a ‘Dardo’ en la curvatura central interior es amarillo. En las escenas de los libros plegados Tonindeye y Tonalpouhqui, las centellas del rayo son amarillas, aunque en el último caso el tono es más oscuro. En la escena del código Magliabechiano la representación del rayo es de color azul.

<sup>107</sup> Tal es el caso de las centellas de rayo que sostiene el hacedor de lluvias pintado en la pared posterior de la tumba 2004-1 de Ixcaquixtla. Los motivos triangulares espigados de este mural, que denotan el resplandor del rayo, están pintados de blanco con conjuntos de pequeñas líneas paralelas de color amarillo-anaranjado.

<sup>108</sup> Otras serpientes-rayos halladas en ofrendas en el Templo Mayor de México-Tenochtitlán y que no miden más de 15 cm de largo, fueron hechas de madera, pedernal, y mármol verde (López Luján, comunicación personal, marzo 2005).

entre la versión en miniatura de un relámpago de otra ofrenda en el Templo Mayor de México-Tenochtitlán, ilustrado en la misma figura (arriba a la derecha, objeto de la izquierda), y la representación de relámpagos en los bustos de Cociyo de Lambityeco (véase Figura 7.9). Todo a lo largo del ejemplo de Tenochtitlán había incrustaciones de pirita pegadas, y la forma circular de éstas se asemeja a los discos pequeños que decoran los relámpagos que esgrimen los personificadores de Cociyo en Lambityeco.

### ***El Bloque Tallado como Parte de una Composición más Grande***

A pesar de la elaborada parafernalia que usa el personificador del dios de la Lluvia representado en la piedra labrada de la colección Friedenbergl, su nombre por lo que parece no ha sido dado. Dicho detalle sugiere que el bloque fue parte de una composición más grande. De ser así, la identidad del personaje debió haber sido tallada en algún bloque adyacente. Como ilustran los ejemplos de la Figura 7.14, hay amplias evidencias acerca de la existencia de frisos con registros genealógicos juntos por la unión de varias losas constitutivas en una modalidad como de mosaico.

Para plantear la configuración de la estructura que sostuvo el programa narrativo del cual el bloque labrado de la colección Friedenbergl pudo haber formado parte, comentaré en detalle los ejemplos ilustrados en la Figura 7.14. En tanto que se desconocen algunas procedencias, todas parecen ser más o menos contemporáneas al bloque tallado de la colección Friedenbergl. Los ejemplos 3 y 4 sugieren que este tipo de conjuntos combinaban una representación axial de frente (una alusión visual a un ancestro fundador en el registro genealógico), flanqueada a ambos lados por figuras humanas o sustituciones zoomórficas –de cuerpo entero o abreviadas– en posiciones pronas, de perfil, o simplemente por los nombres calendáricos de los individuos. La posición prona de perfil de figuras humanas de cuerpo entero fue un recurso gráfico pan-mesoamericano usado para representar a los ancestros. Su ubicación lateral en relación con la representación frontal de los fundadores cimero, implica que ellos son descendientes de los ancestros fundamentales o de ancestros más recientes de un linaje dado.

El primer ejemplo de la Figura 7.14, atribuido a una localidad en el distrito de Zimatlán, formaba parte de un friso compuesto por dos bloques de piedra caliza que incluye, a la derecha, un personaje con atributos del glifo X seguido atrás por su

nombre calendárico 5 Caña (5D), y a la izquierda, un personificador del dios de la Lluvia cuyo nombre calendárico debe haber sido puesto atrás, en un bloque contiguo.

El segundo ejemplo que se ilustra en la misma figura, atribuido también a una localidad sita en el distrito de Zimatlán, es de una placa sencilla de arcilla cocida con la representación parcial de una mujer en posición prona y con un brazo extendido, identificada por su nombre calendárico 6 Terremoto (6E). Se muestra con un ornamento para la nariz o los labios, y usando –a la altura del cuello– una banda anudada que podría aludir, por medio de una sinécdoque, a un morral de incienso. La representación está enmarcada por el glifo de “Cerro”.

El tercer ejemplo en la Figura 7.14, atribuido a Ejutla, formaba un friso compuesto por varios bloques de piedra caliza. Aunque no todo el conjunto se encuentra disponible, el orden secuencial de los tres bloques del extremo izquierdo genera la figura de un personaje en posición prona.<sup>109</sup> La figura está acompañada por el nombre calendárico de 7 Terremoto (7E) y por el nombre personal “Pierna con tobillera”. Si se modifica la posición prona y se pone al personaje en posición de pie, la figura resultante se parece al individuo tallado en el lado derecho de la piedra labrada de la colección Friedenbergl, especialmente en lo que tiene que ver con el morral de incienso y el tocado (Figura 7.15). El otro personaje en posición prona situado en el lado derecho del friso compuesto es claramente una mujer cuyo nombre calendárico, tallado en el bloque contiguo a la derecha, hoy desaparecido, incluía al menos 2 puntos. En el centro de la composición estaba la representación del ancestro cimero, cuyo rostro y banda de barbilla lo identifican como 5 Señor (5X). Nótese que las representaciones de 7 Terremoto y 5 Señor tienen ornamentos de nariz o de labios.

El cuarto ejemplo ilustrado en la Figura 7.14, se dice que es de un sitio en el distrito de Zimatlán, formaba un friso compuesto por tres placas de arcilla cocida. Las placas laterales muestran dos personajes cuyas representaciones zoomórficas denotan sus nombres calendáricos: 3 Lagarto a la izquierda, y 2 Jaguar a la derecha. Algunos atributos asociados con estos personajes indican que ellos se adjudican a sí mismos el rol de hacedores de lluvia (el rostro de 3 Lagarto es el de Cociyo, incluso con su lengua bífida, y blande, con sus extremidades anteriores, un

<sup>109</sup> Estos tres bloques fueron publicados como piezas independientes por Bernal y Méndez (1974: figs. 31-35), y por Boos (1966: 467-468).

relámpago) y sacrificador (2 Jaguar está pronunciando el lexema “Sangre” y presenta encima del torso volutas que hacen alusión al agua). El glifo de la placa central del friso debe ser el nombre calendárico (6 Caña [6 Kappa]) del ancestro cimero. Al observar el conjunto completo, la imaginería de las tres placas aparece enmarcada por dos glifos de “Cerro”, estando el de la placa central incrustado dentro de uno de mayor tamaño cuyas mitades delimitan las placas laterales.

El quinto ejemplo ilustrado en la Figura 7.14, supuestamente de un sitio del distrito de Zimatlán, puede haber repetido tanto como cuatro veces en varios bloques contiguos de piedra caliza, la representación del mismo individuo varón, un personaje **con adornos** en la nariz o el labio que en el bloque LGH-12679a aparece identificado por su nombre calendárico 6U (detrás del rostro) y por su nombre personal “Mano con punzón” labrado encima de la banda de su cabeza. El hecho de que el glifo nominal tenga detrás una mano que señala con el dedo índice en dirección opuesta a la mirada hacia el frente del personaje, sugiere la presencia de bloques tallados laterales que ya no están. La orientación hipotética del personaje también implica la existencia de bloques centrales que se han perdido.

Para el sexto y último ejemplo ilustrado en la Figura 7.14, sólo hay cinco bloques de toba volcánica rosada, y su orden hipotético incluye a cuatro mujeres que lucen una blusa y falda larga que no parecen haber sido identificadas por sus nombres calendáricos. Todas tienen la máscara de Cociyo, que incluye lengua bífida. Aunque cuatro de los bloques son de procedencia desconocida, el quinto se encuentra en el Museo Comunal de San Pablo Huitzo, implicando que las piedras talladas provienen de algún lugar cercano. Pudiera ser que, en un principio, el programa del cual estos bloques formaban parte fuera análogo al tablero de las vasijas efigies cerámicas halladas debajo del templo 35 construido encima de la Plataforma 1, en San José Mogote (Figura 7.16),<sup>110</sup> una disposición que muestra a un ancestro personificando al dios de la Lluvia, acompañado por 4 asistentes mujeres. Como ya he propuesto en otro lugar (Urcid 2003c), este tablero –al igual que el hallado en la tumba 104 de Monte Albán,– recrea la historia de cómo el dios de la Lluvia y sus asistentes secundarios de las cuatro direcciones del mundo, liberan al maíz de la montaña del sustento a fin de alimentar con él a la humanidad.

---

<sup>110</sup> Este tablero es muy antiguo, y data aproximadamente del 50 AEC (Marcus y Flannery 1994: 67).



La evidencia proporcionada por las llamadas 'maquetas' permite proponer un hipotético contexto arquitectónico de frisos con registros genealógicos compuestos, entre ellos la piedra tallada de la colección Friedenbergl. Si bien las maquetas han sido invariablemente interpretadas como versiones en miniatura de templos, hechas de piedra (Caso 1969: 40, Hartung 1977, Marcus y Flannery 1996: 222-223; Whittaker y Dhinaut 1999: 94), hay razones para suponer que por el contrario, son pequeñas y portables representaciones de mausoleos o de fachadas de tumbas. Algunas de estas versiones de piedra en miniatura parecen ser representaciones bidimensionales de estructuras cuatripartitas, como la supuesta estructura conmemorativa encargada por el gobernante de Monte Albán 5 Jaguar (véase Figura 2.4-1). Dicha inferencia permite dar cuenta de 17 placas de arcilla cocida, aparentemente se origina de Santa Inés Yatzechi, en el valle de Zimatlán, que evidentemente formaban un único conjunto. Actualmente, algunas de sus partes componentes, con rastros de una delgada cobertura de estuco, están en el Museo de Arte de la Ciudad de Saint Louis, y en la colección Leigh del anterior Museo Frissell en Mitla (Figuras 7.17 y 7.18) (véase también Boos y Shaplin 1969). No todo el programa genealógico está disponible, pero pareciera que la estructura conmemorativa representaba a un ancestro fundador llamado 1J (1 Maíz) en los entablamentos superiores arriba de las cuatro entradas. Su representación de frente muestra a un individuo que está personificando al dios de la Lluvia, en un caso flanqueado por cabezas de aves que miran hacia fuera, y en otro por cabezas de jaguar que miran hacia adentro. Los entablamentos laterales superiores hacen referencia a dos parejas, cada una de las cuales ha sido representada dos veces. Estas parejas tienen por nombre Señora 5 Terremoto (5E) y Señor 7 Caña (7 Kappa), y Señora 11 Rayo (11M) y Señor 7 Lagarto (7V). Todos los frisos superiores están enmarcados por glifos de "Cerro", marcados en los ángulos superiores con lo que parecieran ser cabezas de venado que miran hacia fuera. La presencia de otra placa que representa muestra, a una escala ligeramente mayor, al Señor 7 Caña (aunque falta la barra de numeral), sugiere que las dos parejas de la genealogía fueron representadas otra vez en cuatro de los ocho entablamentos de apoyo. Las losetas de más abajo aparentemente no estaban enmarcadas con glifos de "Cerro".

Otras versiones en miniatura de estructuras conmemorativas, hechas de piedra, incluyen tríadas de nombres calendáricos o muestran arriba de la entrada la

representación prona, frontal, de un ancestro fundador.<sup>111</sup> Estos elementos también implican registros genealógicos. Mientras que se sabe que los actuales mausoleos se construyeron directamente encima de algunas tumbas, como el de los entablamentos decorados con una genealogía que se erigió encima de la tumba 6 de Lambityeco (véase Figura 3.8), hay evidencia de que las estructuras conmemorativas con registros genealógicos también se construyeron en el centro de plazas delimitadas por edificios monumentales (véase Figuras 2.4-1 y 7.19, más abajo a la derecha),<sup>112</sup> indicando que, al igual que en Teotihuacán y el área maya, algunas pirámides zapotecas tenían una función funeraria conmemorativa, aún cuando no haya tumbas directamente asociadas con ellas. Una implicación de dicho razonamiento es que las ‘maquetas’ que muestran genealogías o la representación única de un ancestro fundador, son, en algún sentido, análogas a las losas genealógicas portables.

Considerando el tamaño, la forma, y la composición gráfica de la piedra labrada de la colección Friedenbergr, es posible que haya formado parte de un friso compuesto que decoró el entablamento de un mausoleo doméstico construido encima de una tumba, o de una estructura cuatripartita como las ilustradas en las Figuras 7.17, 7.18 y 7.19. Si el resto del friso o los frisos salieran a la luz en algún momento, podría ser posible volver a considerar el contenido del bloque labrado de la colección Friedenbergr dentro de una perspectiva historiográfica más amplia.

## Parte IV – DISCUSIÓN

El análisis precedente reveló uno de los usos sociales más importantes de la escritura zapoteca entre los siglos 5 y 9 de la Era Común. Ya sea en contextos monumentales o domésticos, una preocupación fundamental era el reconocimiento

---

<sup>111</sup> El ejemplo de un mausoleo de piedra en miniatura que aparece en las Figuras 7.17 (arriba a la izquierda) y 7.19 (arriba a la izquierda) (véase también la Figura 2.3, 9ª figura desde abajo), muestra a un ancestro sosteniendo una concha, un símbolo que, como se discute en el contexto de la losa MNA-6-5059, aparentemente alude a “descenso”.

<sup>112</sup> Debe señalarse que el ancestro cimero que usa un tocado de jaguar y que es llamado 1 Ojo en la versión en miniatura de la estructura conmemorativa que aparece en las Figuras 7.16 y 7.18 (arriba a la izquierda) ha sido tomado como uno de los Señores Jaguar de Monte Albán (véase Figura 2.3). La argumentación que apoya la reconstrucción hipotética y el contexto arquitectónico de la estructura ilustrada en el lado inferior derecho de la Figura 7.18 aparece en Urcid 1995a.

de las genealogías para determinar el poder político y la posición económica privilegiada de las élites. El enfoque contextual, y en particular el concepto de la sintagmática, que subraya los valores semánticos generados por la relación espacial entre signos, aparentemente revelaron algunas reglas de las narraciones visuales zapotecas, relacionadas especialmente con la manera como deben leerse los registros genealógicos. Entre dichas reglas está la aparente representación de los ancestros cimeros siempre en la dimensión axial de las tumbas o estructuras conmemorativas, ya sea en la forma del glifo de mayor tamaño ubicado en la parte posterior de las criptas, o en la forma de bustos/nombres calendáricos que se proyectan en las entradas. Tanto la tumba 104 de Monte Albán como la tumba 5 de Cerro de la Campana incluyen versiones de ancianos a la izquierda del eje de las criptas, mientras que los individuos más jóvenes han sido representados a la derecha del eje. Este patrón ha sido tomado respectivamente como la interpretación de un ancestro remoto, más cercano a los fundadores cimeros, y como antepasados recientes ya retirados de entre ellos, permitiendo así el despliegue secuencial de las genealogías. Si bien hay un rango de variación más amplio en la estructura y el formato de los programas narrativos asociados con contextos monumentales y domésticos, los lineamientos que surgen en este ensayo constituyen un modelo que puede ayudar en la exégesis de otros registros genealógicos conocidos (Urcid 2004).

La investigación arqueológica de muchas tumbas zapotecas en los últimos 100 años ha puesto en evidencia que en la antigua cosmología, el reino de los ancestros tenía una profunda relevancia en la vida social de los grupos corporativos, las comunidades, y las ciudades-estado. En la versión semasiográfica de aquello que evidentemente constituía una rica vida ritual centrada en la conmemoración e invocación de las figuras ancestrales, queda claro hasta qué punto se entrelazaban las dimensiones temporal y espacial de los vivos y los muertos. Los rituales mortuorios y los contextos donde éstos se llevaban a cabo, junto con las prácticas de escritura asociadas, constituían prácticas sociales y campos culturales cruciales para la producción y reproducción de tradiciones que pugnaban por debatir, fomentar, y perpetuar una memoria social. Fue a través de estos rituales, de la manera de tratar a los muertos, y de la exhibición de genealogías grabadas en piedra, que los agentes sociales negociaron intereses individuales y corporativos. La conmemoración de los ancestros jugaba un rol importante en la formación de

identidades de grupo y en la transferencia de una generación a la siguiente de propiedades, roles sociales, y otras prerrogativas y obligaciones.

Un análisis integral de las tumbas construidas y usadas entre las fases Pitao y Xoo (400-800 EC) ha permitido explicar los procesos dinámicos que llevaron a su formación. Igualmente importantes son las implicaciones sociales e ideológicas que pueden derivarse del análisis contextual de las criptas. A nivel macrosocial, se hace evidente que durante esos siglos la sociedad zapoteca estaba altamente diferenciada y articulada a través de una red de grupos corporativos que mantenían un acceso diferenciado a la tierra y a determinados cargos. A fin de que tales grupos de mayor poder político y económico se aseguraran a perpetuidad el usufructo privilegiado de los recursos, se hizo necesario llevar registros genealógicos para legitimar los orígenes de ancestros fundadores poderosos, quienes a su vez proclamaban haber contado con la habilidad de mediar entre los reinos humano y divino.

Todavía queda mucho por entender –a nivel microsocioal– sobre el sistema de parentesco (incluyendo las reglas de descendencia, el lugar de residencia y los matrimonios) que regulaba la vida social de los grupos corporativos. Fue crítico para definir la membresía y para mantener el control de propiedades y bienes –en especial la tierra y la mano de obra asociada,– eliminar toda duda acerca de la relación de ego con un prestigioso fundador de linaje. De este modo, se usó la escritura en los contextos domésticos de élite, entre otras cosas, para dar énfasis a los registros genealógicos necesarios para validar los vínculos sociales y determinar la membresía a clanes de alto rango. Aunque algunos de estos cómputos aparentemente ponen el énfasis en la descendencia unilineal, particularmente a través de la línea masculina (como en el caso de la tumba 104 o la losa MNA-6-6059), hay otras genealogías que ponen el énfasis en la línea femenina (como en la estela de la tumba 5 de Cerro de la Campana).<sup>113</sup> Una de las ventajas de la afiliación cognaticia, por la cual ego podía trazar su descendencia ya fuere a través de la línea materna o paterna, es la flexibilidad que confiere con respecto a la membresía en grupos corporativos, especialmente en casos de presión demográfica cuando el acceso a la tenencia de tierras y bienes podía verse cada vez más

---

<sup>113</sup> Para otros ejemplos del trazado de la descendencia a través de la línea femenina, véase Urcid, Winter, y Matadamas 1994, y Urcid 2003b.

constreñida. Si un grupo corporativo crecía demasiado en relación con sus propiedades y recursos, la membresía a través de la afiliación cognaticia podía redistribuirse entre otros grupos y los bienes de éstos (Fox 1983: 153). En este contexto, es interesante señalar que según los datos actuales, el énfasis epigráfico puesto en los registros genealógicos en los contextos domésticos de élite comenzó ligeramente antes del inicio de la fase Pitao, cuando a nivel regional se daba un crecimiento poblacional marcado, mientras que al mismo tiempo nuevas ocupaciones evitaban asentarse en las tierras más fértiles (Kowalewski 1982: 173-176, Kowalewski *et al.* 1989: 212-213).

Se ha planteado que los sistemas de descendencia lineal (matri o patrilineal), los principios de membresía (por residencia o afiliación), las formas de matrimonio (hipogamia o hipergamia),<sup>114</sup> las estrategias afines (endogámicas o exogámicas), y las maneras de transferir derechos y obligaciones (a través de la herencia o por nombramiento), generan tendencias organizacionales de exclusión (Lévi-Strauss 1982). El hecho de que los registros genealógicos zapotecas entre los siglos 5 y 9 EC muestren un sistema de afiliación cognaticia como el que todavía prevalecía durante el período colonial temprano, sugiere que la antigua sociedad zapoteca debe haber estado estructurada de manera tal que las reglas en aparente oposición operaran simultáneamente, lo cual a su vez implica la existencia de “casas”, entendiendo este concepto no como la manifestación arquitectónica física de grupos residenciales, sino como organizaciones corporativas flexibles con validez legal (Figura 8.1) (Lévi-Strauss 1982: 172-187; véase también Gillespie 2000 y Chance 2000). La distinción jerárquica más matizada “casas grandes” y “casas de señores” descrita por Chance (2000; véase también Houston y McAnany 2003: 36-37) no puede actualmente abordarse debido a la escasez de datos sobre los palacios zapotecas de los nobles y la realeza.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> La hipogamia se refiere al matrimonio de una mujer de alto rango con un hombre de menor rango, e hipergamia se refiere al matrimonio de un hombre de alto rango con una mujer de menor rango.

<sup>115</sup> Aparte de los palacios que se excavaron en Lambityeco (Lind 2001) y de los limitados sondeos en las terrazas 18, 20, y en la casa de la tumba 105 de Monte Albán (Caso 1938), son pocos los otros palacios que se conocen. Un palacio real de El Palenque, cerca de San Martín Tilcajete, fue construido y usado durante la fase Pe (300-100 AEC), predatando el lapso temporal que estamos considerando. Además, carece de rasgos mortuorios (Spencer y Redmond 2004). Otros palacios reales de Yagul y Mitla datan de la fase Chila (1250-1500), posdatando el lapso temporal que estamos considerando. Aunque estos palacios tienen tumbas asociadas, estaban desprovistos de epigrafía o semasiografía (Bernal y Gamio 1974).

Cuatro de los casos presentados aquí arrojaron registros genealógicos que varían en su profundidad histórica. Esas diferencias aparentemente están relacionadas con los diferentes momentos en los ciclos de los clanes cuando los programas fueron encargados, su posible segmentación, y tal vez hasta con el sectarismo, o el defendido vínculo continuo con ancestros más lejanos cuyos restos pueden no haber sido necesariamente enterrados en las tumbas. Un caso de ese tipo, ubicado en un contexto monumental en Monte Albán, sólo incluía dos generaciones (el programa narrativo encargado por el Señor 5 Jaguar). Si bien el programa narrativo que legitimaba la suprema posición del Señor 13 Noche debe haber sido construido muy pronto después, no queda claro si la sucesión involucraba al mismo clan o representaba un caso de disputa y usurpación de poder. El registro de la tumba 104 de Monte Albán hace referencia a seis generaciones, y los de la tumba 5 de Cerro de la Campana y la losa portable MNA-6-6059 registran por lo menos 16 y 9 generaciones. La genealogía más extensa evidencia cambios a lo largo del tiempo de los ancestros cimeros a los cuales las generaciones subsiguientes anclaban su descendencia, un rasgo probablemente relacionado con la segmentación diacrónica del clan. Una consideración más amplia del registro genealógico de la tumba 104, tomando en cuenta la evidencia epigráfica de las tumbas de la casa vecina construida en la terraza 18, también indica cambios en el anclaje con ancestros fundadores que pueden reflejar no sólo la segmentación de un clan y el establecimiento concomitante de una nueva residencia cercana, sino también la fisión de un grupo corporativo y la disputa de privilegios.

Dos de los casos arrojaron una secuencia de gobernantes (Monte Albán) y una dinastía real (Cerro de la Campana), cuyos miembros masculinos ordenaron ser retratados como señores jaguar. Desde la perspectiva del sistema de asentamiento, Cerro de la Campana parece haber sido súbdito de Monte Albán a lo largo de la trayectoria histórica de ambos lugares centrales, y sin embargo, ninguna de las tumbas de alto rango que hasta el momento se conocen en Monte Albán rivaliza en grandiosidad (como medida por la movilización de mano de obra y recursos) la tumba real de Cerro de la Campana. ¿Hasta dónde podían estar relacionados los gobernantes supremos de ambos asentamientos? ¿Hasta dónde los señores jaguar de Cerro de la Campana representaron una facción dinástica que disputaba y luchaba por la autonomía y el poder local? Nosotros podemos asegurar que el señor jaguar (3 Nudo) de quien se decía había sido capturado por el Señor 13 Noche de

Monte Albán, no está incluido en la secuencia dinástica registrada en la tumba 5 de Cerro de la Campana, pero deducir cualquier relación se hace difícil porque la entronización del Señor 13 Noche podía haber sido ligeramente anticipada a la construcción de la tumba 5 de Cerro de la Campana. Empero, ninguno de los nombres de los señores jaguar que detentaron el poder en Monte Albán después del reinado de 13 Noche concuerda con alguno de los nombres de los señores jaguar en la secuencia dinástica de la tumba 5 de Cerro de la Campana.

A la luz de la evidencia que aquí presentamos, los 'patrones cambiantes de los monumentos de piedra después de la caída de Monte Albán entre el 600 y el 900 d.C.' planteados por Marcus (1983d) necesitan ser reevaluados, puesto que tienen la visión limitada del medio en que fueron presentados (la piedra), más que del contenido. Su planteo es que a través del tiempo se produjo un cambio, que fue de temas militaristas representados en grandes monumentos, a registros genealógicos labrados en piedras pequeñas. Ahora sabemos que semejante juego de registros se sentaron en contextos monumentales al menos desde el siglo 5 EC (la estructura conmemorativa encargada por el Señor 5 Jaguar de Monte Albán), tal vez incluso entretejiéndolos con temas militaristas (el programa encargado por el Señor 13 Noche), y que grandes estelas que enfatizaban los vínculos genealógicos fueron colocadas en contextos monumentales muy poco antes de la desaparición política de Monte Albán (Urcid s.f.b; Urcid, Winter y Matadamas 1994). De este modo, la alusión indirecta a alianzas matrimoniales en algunos de estos registros puede haber sido probablemente una de las estrategias para construir poder seguidas por las élites reales tanto con los grupos corporativos internos como externos, mucho antes y no justo después del abandono de Monte Albán. Además, al menos una inscripción conocida en un pequeño objeto portable que sería aparentemente posterior al abandono de Monte Albán por parte de la élite, pareciera aludir a una conquista y contiene un registro genealógico (véase Urcid 2003a).

También es evidente que los registros genealógicos comenzaron a ser pintados en murales de tumbas al menos unos 400 años antes de que los grupos corporativos supremos y otros de alto rango de Monte Albán vieran cambiar su suerte, y que la aparente proliferación de registros genealógicos fijados en las tumbas (particularmente en las jambas, dinteles, y verdaderos mausoleos) o representados en losas portables, coincide en gran medida con el apogeo político de Monte Albán y no después. Asumiendo que el supuesto cambio de medios de

representación (de pintar tumbas a labrar objetos portables) no es una ilusión causada por un prejuicio de muestreo arqueológico, el énfasis sobre la portabilidad fuertemente sugiere que el acceso a los registros genealógicos fuera de los espacios subterráneos y más frecuentemente en instalaciones mortuorias selladas, se hizo cada vez más importante para las disputas por el poder y los litigios por bienes, y que consecuentemente, las losas transportables y las versiones en miniatura de mausoleos y fachadas de tumbas no fueron pensadas en un principio para adornar tumbas, aunque con el tiempo algunas de ellas –en algunos casos ya rotas– terminarían siendo puestas en dichos contextos. Por último, como ya he planteado aquí y en otros lugares (Urcid 1995b, 1999b, 2003b, Urcid y Winter 1989), el tema de las losas portables no está exclusivamente centrado en las alianzas matrimoniales, sino también en trazar la descendencia y validar la transferencia transgeneracional de bienes y privilegios corporativos.

El registro visual de programas genealógicos y los retablos de las vasijas efigie cerámicas indican un esfuerzo continuo por conmensurar las necesidades humanas con los favores divinos. Las narraciones pintadas dentro de las tumbas o representadas en los mausoleos presentan datos de descendencia dentro de un marco ideológico que revela la preocupación de una sociedad agraria por asegurar la productividad de la tierra y así la exitosa reproducción de las unidades sociales clave. Un calendario derivado de las observaciones astronómicas sistemáticas que permitía coordinar el trabajo agrícola, y estaba integrado con un sistema mántico para pronosticar e interceder en los fenómenos meteorológicos. Garantizar el éxito de la producción agrícola, un tema crítico para lograr la viabilidad económica y biológica de los grupos corporativos, requirió la creación de varios cargos que requerían conocimientos especializados. Una de estas posiciones, a cargo de las cabezas de grupos corporativos de alto rango, implicaba la habilidad de conjurar a los antepasados, personificando al dios de la Lluvia para pronosticar las precipitaciones y para controlar el rayo y los vientos a fin de atraerlos o repelerlos. La evidencia proporcionada por los murales pintados de la tumba 104 de Monte Albán y por la piedra tallada de la colección Friedenbergl, hace alusión a dicho fundamental papel social, a cuyos ejecutores se les encargaba la mediación divina por medio del conjuro de los ancestros. La custodia de cajas de reliquias con la parafernalia necesaria para realizar rituales de figuras de invocación prominentemente en el registro pintado y esculpido de la tumba 104 de Monte



Albán, registrando la presentación de ofrendas a los ancestros que incluyen aves para el sacrificio, bolas de caucho, morrales de incienso, y pequeños dijes de piedra antropomórficos.

Además, el cargo de hacedor de lluvia y sacrificador se fusionó con otros roles seculares, como la administración y la guerra. Así, las funciones rituales estaban más generalizadas en lugar de encontrarse en los dominios exclusivos de una organización sacerdotal profesional. Otras especialidades apuntaban a la producción de diversas tecnologías de comunicación para apoyar los intereses de las casas nobles y reales, especialmente las de alto rango (Figura 8.2). Entre estas especialidades estaban los excelentes artesanos que tallaron los registros genealógicos en la piedra o los pintaron sobre distintos medios, los consumados ceramistas que fabricaban vasijas efigie de acuerdo con ciertas especificaciones que incluían las representaciones genéricas individualizadas por los nombres calendáricos de los patrones que las encargaban, y los arquitectos que diseñaban los telones de fondo físicos (tumbas y mausoleos) necesarios para exhibir las genealogías. El entorno construido estaba marcado, tanto en el contexto monumental como en el doméstico, con pequeñas pero notables construcciones conmemorativas profusamente esculpidas con cálculos dinásticos que a veces incorporaban narraciones visuales más elaboradas que la simple enumeración de nombres calendáricos y de sus relaciones consanguíneas y afines. Tales despliegues visuales jugaban un rol fundamental en las luchas por los derechos y los privilegios. La producción de vasijas efigie apuntaba en igual medida a perpetuar o cuestionar el orden social prevaleciente y a fomentar una memoria colectiva. Hoy en día es evidente que muchas de ellas fueron usadas para codificar, tridimensionalmente, privilegios y obligaciones sociales. Con el correr del tiempo muchas de estas vasijas efigie fueron depositadas en las tumbas u ofrendadas para consagrar la construcción de grandes edificios, particularmente aquellos que no cumplían una función doméstica.

La cercana proximidad del palacio que albergaba la tumba 5 de Cerro de la Campana a un TPA y a una cancha de juego de pelota apoya el punto de vista según el cual esa configuración de edificios monumentales eran sedes del poder político y económico (Blanton 1978: 19-24; Winter 2001b; 295 y 2002: 79), específicamente los lugares donde residían los grupos corporativos de alto rango y donde llevaban a cabo las actividades administrativas y rituales. La alusión implícita

en los murales pintados dentro de la tumba 5 a la realización de sacrificios humanos (con los personificadores de Xipe Tótec usando máscaras faciales de desollados y jugadores de pelota que cargaban cabezas conservadas) y la representación de individuos con galas militares, implica que los miembros de la casa real que allí se concentraban tenían la prerrogativa de iniciar una guerra, tomar cautivos, jugar el juego de pelota, y ofrecer inmoluciones humanas como parte de su rol preeminente de hacedores de lluvia. Las insistentes alusiones presentes en los programas mortuorios de la tumba 104 de Monte Albán y de la tumba 5 de Cerro de la Campana a personificaciones de la tierra, el maíz, el rayo y la lluvia, permiten establecer un vínculo entre antepasados, tenencia de la tierra, y continuidad de casas nobles y reales. También es evidente que los clanes de alto rango desplegaron una ideología de legitimación en la cual los ancestros y sus descendientes también personificaron las nueve y trece personificaciones divinas íntimamente asociadas con el calendario sagrado, incluyendo, entre otros, a Pitáo Cozáana, Cociyo, Pitáo Cozobi, y 'Xicani'.<sup>116</sup>

## Parte V – CONCLUSIÓN

En la antigua Oaxaca, la escritura era una tecnología que permitía la ejemplificación física del conocimiento (astronómico, calendárico y mántico) crucial en el proceso de formación de la identidad de la élite. En sí misma otro componente del conocimiento especializado, la escritura fue insistentemente desplegada como una estrategia de construcción de poder y controversia, con el objetivo último de grabar a lo largo de las generaciones una memoria colectiva.

Considerando la trayectoria a largo plazo de los usos de la escritura, pareciera que tanto las estrategias corporativas y de redes para la construcción de poder (Blanton *et al.* 1996) fueron activamente desplegadas en tándem durante los inicios de la escritura en la antigua Oaxaca. El enmascaramiento de intereses particulares sirviéndose de intereses corporativos en los entornos naturales

---

<sup>116</sup> A pesar del hecho que los atributos gráficos que distinguen a estos complejos de deidades ya han sido ampliamente discutidos en la literatura (Caso y Bernal 1952; Sellen 2002a, 2002b; Urcid 1992a, 2001), algunos eruditos continúan sin poder distinguirlos, confundiendo por ejemplo las cabezas clavadas de las canchas de juego de pelota que muestran representaciones de 'Xicani' con **los de Cociyo** (Marcus 2002: 105-109).

monumentales que acentúan la 'renovación cósmica' está demostrado con la individualización del nombre calendárico de los prisioneros sin que se identificara al captor(es), (como en el caso del Monumento 3 de San José Mogote), identificando a algunos miembros de cofradías de guerreros y víctimas sacrificiales por sus nombres personales pero singularizando al mismo tiempo a unos pocos individuos principalísimos por sus nombres calendáricos (como en el programa narrativo del Edificio L-sub de Monte Albán), o representando e identificando con su nombre calendárico a un gobernante, mientras que se nombraba al oponente vencido con su apelativo personal, si es que se lo nombraba (programa narrativo del Edificio A de Dainzu). Las estrategias corporativas durante el Formativo Tardío parecen también reflejarse en la existencia de varios asentamientos de terrenos para entierros comunales.

Hacia al menos el siglo 5 EC, las élites gobernantes de Monte Albán y de los lugares centrales súbditos, desenmascararon por completo sus intereses excluyentes. Los gobernantes supremos y de segundo orden encargaron monumentos esculpidos para glorificar a personajes específicos, y las prácticas de entierro en todos los niveles sociales cambiaron, para poner entonces los entierros en contextos domésticos, como medio de legitimar reclamos de tierras y otros bienes. Las casas reales y nobles promovieron la producción de registros genealógicos escritos para definir su membresía en esos grupos y asegurar su continuación económica y política. Esos registros genealógicos se colocaron en un principio en instalaciones mortuorias subterráneas en contextos domésticos, aunque las élites reales también los ponían en contextos monumentales para hacerlos más visibles. Estas prácticas se llevaron adelante a pesar de la interacción sostenida con Teotihuacán, cuyos líderes operaban con un ethos subyacente basados en fuertes estrategias corporativas de construcción de poder y de consolidación. Hacia el 600 EC, cuando las interacciones con Teotihuacán mermaron, el crecimiento demográfico, la segmentación de los grupos corporativos y la presión concomitante sobre la tierra disponible, parecieran haber llevado a disputas más fuertes por la propiedad de la tierra y los cargos políticos. Estas tendencias promovieron la producción de registros genealógicos hechos en objetos transportables y la construcción de verdaderos mausoleos en contextos domésticos y monumentales, permitiendo una mayor visibilidad de sus contenidos. Sosteniendo estas prácticas estaban los escribas, alfareros y arquitectos, quienes producían una amplia gama

de material cultural por encargo, a fin de imbuir en la memoria social los registros genealógicos y el recuerdo de los ancestros prestigiosos.

El análisis conjunto y la exégesis de líneas de evidencia aparentemente dispares (el entorno construido por el hombre, las prácticas mortuorias, las vasijas efigie, y las inscripciones en contextos conocidos o no conocidos más amplios), ha aportado perspectivas sobre ciertos aspectos de la antigua economía política, particularmente los vínculos entre organización social, ideología, y diversas tecnologías de comunicación. Mientras que el énfasis de esta exégesis interpretativa ha sido tanto sociológico como ideológico, los futuros estudios dirigidos a entender más profundamente otros aspectos cognitivos de la antigua visión del mundo, en especial los relacionados con los principios escatológicos, parecen ser una línea de investigación promisoría. La práctica de sacrificar perros implica conceptos sobre un destino final del 'alma' en el inframundo. En muchos murales pintados, la representación de bandas con volutas (como las de las tumbas 112 y 103 de Monte Albán, y la tumba 5 de Cerro de la Campana) pueden hacer alusión al reino incorpóreo del dios de la Lluvia, y la ofrenda de aves en tumbas de élite tal vez constituyera una materialización de concepciones sobre la inmortalidad y la resurrección en el paraíso del sol. Las insistentes representaciones de atados de hojas tal vez estén relacionadas con principios morales, implicando a su vez códigos elaborados de transgresiones y de redención a través de observancias rituales.

Un rasgo importante del 'código cultural' zapoteca que se puso en evidencia en toda la exégesis de las inscripciones en contextos monumentales y domésticos, es la concepción cuatripartita de tiempo y espacio. Esta duradera estructura normativa de centrar al mundo evidentemente impregnó todas las prácticas sociales, mundanas y con propósitos especiales. El hecho de que los esquemas de las casas los repliquen, implica que dicha norma fue imbuida en los individuos a través de los hábitos de la vida cotidiana, haciéndola extensiva a las prácticas rituales de todo tipo, desde la preparación de los campos de maíz y las prácticas mortuorias y su escenificación física (la disposición de la tumba y distribución de los nichos, o la configuración arquitectónica de los mausoleos), hasta las reiteraciones de los orígenes con los retablos de las vasijas efigie, y los rituales de entronización.

Ciertamente la escritura zapoteca no ha sido descifrada fonéticamente, y muchos problemas molestos en los estudios de los casos que discutimos aquí todavía quedan por resolver. Pero los más amplios significados codificados en el

contenido de las inscripciones y los usos sociales de la escritura muestran que, a pesar de una manifestación regional que es privativa de la antigua cultura zapoteca, las inferidas configuraciones sociales, ideológicas y tecnológicas fueron parte de una visión pan-mesoamericana del mundo con raíces históricas más profundas.

## Agradecimientos

El **Concilio de Investigación de Ciencias Sociales** (Social Science Research Council) financió el trabajo de campo en Oaxaca entre 1985 y 1987, cuando se reunió un amplio cuerpo de datos sobre los monumentos con inscripciones. El Programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Brandeis, a través de una Beca Jane, ha apoyado en forma continua desde el año 2000 la búsqueda de monumentos con inscripciones en diferentes partes del sudoeste de Mesoamérica. Gracias en especial a Alejandro González, Art Joyce, Ana María Alonso, Teresa Morales Lerch, Michel Oudijk, John Pohl, Iván Rivera, Bas van Doesburg y Marc Winter por guiarme en la búsqueda de monumentos labrados no documentados o por compartir fotos de monumentos inéditos. El análisis osteológico de los entierros de Lambityeco entre 1980 y 1983 no hubiera podido realizarse sin el apoyo incondicional de John Paddock (†). Michael Lind compartió conmigo sus datos sobre las unidades de vivienda en Lambityeco y me hizo notar que el contexto arquitectónico de los entierros era un paso esencial para entender las prácticas mortuorias zapotecas. Bonnie Hole realizó el análisis de Chi-cuadrado de los datos óseos provenientes de las tumbas de Lambityeco. Mi especial reconocimiento a Ron van Meer, no sólo por señalarme la existencia de documentos de la Inquisición en Teitipac, sino también por muchas conversaciones estimulantes en lugares remotos de Oaxaca, que han abierto nuevas sendas en mi investigación. Similares sinergias, en el contexto urbano de la ciudad de México, involucraron a mi colega Adam Sellen, un experto en vasijas efigie zapotecas. Vaya un reconocimiento especial para Leonardo López Luján y Guilhem Olivier por sus incisivos comentarios, que me obligaron a mirar más allá de los datos arqueológicos y etnohistóricos de Oaxaca. Este ensayo está dedicado a mi esposa Elbis Domínguez Covarrubias. Su comprensión y apoyo frente a las adversidades han sido constantes.

## Bibliografía

Acosta, Jorge R.

- 1959 Exploraciones Arqueológicas en Monte Albán, XVIIIa Temporada (1958). *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, 15, 7-50. Sociedad Mexicana de Antropología, Mexico.

Acsádi, G. y J. Nemeskéri

- 1970 *History of Human Life Span and Mortality*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Alcina Franch, José

- 1971 Nahuales y Nahualismo en Oaxaca: Siglo XVIII. *Anales del Instituto de Antropología e Historia* 3, 23-30. Caracas, Venezuela.

- 1993 Calendario y Religión entre los Zapotecos. Instituto de Investigaciones Históricas. Serie de Culturas Mesoamericanas: 3. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen, y Gabina Aurora Pérez Jiménez

- 1992 *Crónica Mixteca. El Rey 8 Venado, Garra de Jaguar, y la Dinastía de Teozacualco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall*. Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, México.

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen, y Alejandra Cruz

- 1994 *La Pintura de la Muerte y de los Destinos. Libro Explicativo del llamado Códice Laud*. Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, México.

Anderson, Arthur, J.O., y Charles E. Dibble

- 1952 *Florentine Codex. Book 3. The Origin of the Gods*. Monographs of The School of American Research, Santa Fe, New Mexico.

Anonymous

- 1992 La Colección Mexicana del Museo Etnográfico de Berlín. Artes de México no. 17.

Autry O. Jr., William

- 1973 Post-Formative Burial Practices: Valley of Oaxaca, Mexico. Tesis de Maestría inédita. Departamento de Antropología, Universidad de Carolina del Norte.

Balkansky, Andrew

- 2002 Review of 'Zapotec Hieroglyphic Writing' by Javier Urcid. *Antiquity* 76 (293):904-905.

- Balsalobre, Gonzalo de  
 1892 *Relación Auténtica de las Idolatrías, Supersticiones, Vanas Observaciones de los Indios del Obispado de Oaxaca*. En *Idolatría y Superstición entre los Indios de Oaxaca*, págs. 91-153. Ediciones Toledo, Oaxaca, México. Edición facsimilar de los Anales del Museo Nacional [1892]. Publicado originalmente en 1656.
- Barthes, Roland  
 1964 *Elements of Semiology*, Hill and Wang, New York.
- Beals, Ralph, L.  
 1945 *Ethnology of the Western Mixe*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology 42 (1). University of California Press, Berkeley.
- Benson, Elizabeth P.  
 1998 The Lord, the Ruler: Jaguar symbolism in the Americas. En *Icons of Power: Feline Symbolism in the Americas*, editado por Nicholas J. Saunders, págs. 53-76. Routledge, Londres.
- Bernal, Carlos  
 1969 La Tumba 156 de Monte Albán. *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 38, 52-54, México.
- Bernal, Ignacio  
 1958 *Exploraciones en Cuilapan de Guerrero, 1902-1954*, Dirección de Monumentos Prehispánicos: Informe no. 7. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- 1968 The Ball Players of Dainzu. *Archaeology* 21 (4): 246-51.
- Bernal, Ignacio, *et al.*  
 1965 Museo Nacional de Antropología. *Artes de México*, segunda época, nos. 66-67, año XII. Instituto Nacional de Antropología e Historia y Secretaría de Educación Pública, México.
- Bernal, Ignacio, y Lorenzo Gamio  
 1974 *Yagul, el palacio de los seis patios*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Serie Antropológica 16. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Bernal, Ignacio y Rubén Méndez  
 1974 *Bajorrelieves en el Museo de Arte Zapoteco de Mitla, Oaxaca*. Corpus Antiquitatum Americanensium, no. VII. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Bernal, Ignacio y Andy Seuffert  
 1979 *The Ballplayers of Dainzu*. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt. Graz-Austria.



Berrin, Kathleen (editora)

1988 *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*. The Fine Arts Museums of San Francisco.

Berrin, Kathleen, y Esther Pasztory (editoras)

1993 *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*. Thames and Hudson y el Museo de Bellas Artes de San Francisco.

Beyer, Herman

1965 Representaciones de Rayos en el Arte Mexicano Antiguo. *El México Antiguo*, tomo X: 49-52. Originalmente publicado en Revista de Revistas, Mayo, 1923.

Blanton, Richard

1978 *Monte Alban: Settlement Patterns at the Ancient Zapotec Capital*. Academic Press, New York.

Blanton, Richard E, G.M. Feinman, S.A. Kowalewski, y P. Peregrine

1996 A Dual-Processual Theory of Evolution of Mesoamerican Civilization. *Current Anthropology* 37: 1-15.

Blitz, Jennifer A.

1995 Dietary variability and social inequality at Monte Albán, Oaxaca, Mexico. Tesis de Doctorado inédita. Departamento de Antropología, Universidad de Wisconsin-Madison.

Brockington, Donald

1955 A Brief Report on the Tombs at Yagul. *Mesoamerican Notes* 4. Mexico City College, México.

Boone, Elizabeth

1983 *The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group*, dos tomos. University of California, Berkeley.

Boos, H. Frank

1966 *The Ceramic Sculptures of Ancient Oaxaca*. A.S. Barnes and Company. South Brunswick, New York.

Boos, H. Frank, y Philippa D. Shaplin

1969 A Classic Zapotec Tile Frieze in St. Louis. *Archaeology* 22 (1): 36-43.

Borhegyi, Stephan, F.

1961 Ball-game Handstones and Ball-game Gloves. En *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, editado by Samuel K. Lothrop y otros, págs. 126-151. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

1964 Pre-Columbian Ball-game Handstones: Rejoinder to Clune. *American Antiquity*, Vol. 30 (1): 84-86.

Brumfiel, Elizabeth, M.

- 1992 Distinguished Lecture in Archaeology: Breaking and Entering the Ecosystem-Gender, Class, and Faction Steal the Show. *American Anthropologist* 94 (3): 551-567.

Burgoa, Francisco de (fray)

- 1934 *Geográfica Descripción*. Dos tomos. Publicaciones del Archivo General de la Nación, México [publicado originalmente en 1674].

Cabrera Castro, Rubén, Saburo Sugiyama, y George Cowgill

- 1991 The Templo de Quetzalcoatl Project at Teotihuacan. *Ancient Mesoamerica* 2 (1): 77-92. Cambridge University Press, Cambridge.

Carrasco, Pedro

- 1960 Pagan Rituals and Beliefs among the Chontal Indians of Oaxaca, México. *Anthropological Record* 20: 3.

Caso, Alfonso

- 1928 *Las Estelas Zapotecas*. Monografías del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía Talleres Gráficos de la Nación, México.
- 1932 Las Exploraciones en Monte Albán: Primera Temporada 1931-1932. Instituto Panamericano de Geografía e Historia no. 7. México.
- 1933 Las Tumbas de Monte Albán. *Anales del Museo Nacional de Antropología*, Cuarta época, tomo 8: 641-647, México.
- 1935 *Las Exploraciones en Monte Albán: Temporada 1934-1935*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia no. 15, México.
- 1938 *Exploraciones en Oaxaca*. Quinta y Sexta Temporadas 1936-37. Instituto Panamericano de Geografía e Historia no. 34, México.
- 1939 *Resumen del Informe de las Temporadas en Oaxaca, durante la 7a y la 8a Temporadas (1937-38 - 1938-39)*. XXVII Congreso Internacional de Americanistas Vol. 2: 159-87, México.
- 1942 *Culturas Mixteca y Zapoteca*. Departamento de Asuntos Indígenas, Biblioteca del Maestro, ediciones encuadernables El Nacional: Tomo 1 de la serie Culturas Precortesianas, México.
- 1947 *Calendario y Escritura de las Antiguas Culturas de Monte Albán*. Sobretiro del original que aparece en el tomo I de las obras completas de Miguel de Othón de Mendizábal. México.
- 1965a Sculpture and Mural Painting of Oaxaca. En *Handbook of Middle American Indians*, vol. 3: 849-869. University of Texas Press, Austin.

- 1965b Zapotec Writing and Calendar. En *Handbook of Middle American Indians*, vol. 3: 931-947. University of Texas Press, Austin.
- 1969 *El Tesoro de Monte Albán*. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia no. 3. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Caso, Alfonso, e Ignacio Bernal  
 1952 *Urnas de Oaxaca*. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia no. II. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Caso, Alfonso, y Daniel Rubín de la Borbolla  
 1936 *Exploraciones en Mitla*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia no. 21, México.
- Caso, Alfonso, Ignacio Bernal, y Jorge R. Acosta  
 1967 *La Cerámica de Monte Albán*. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia no. 28. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Chance, John, K.  
 2000 The Noble House in Colonial Puebla, Mexico: Descent, Inheritance, and the Nahua Tradition. *American Anthropologists* vol. 102 (3), 485-502.
- Clune, Francis, J., Jr.  
 1963 Borghegyi's Interpretation of certain Mesoamerican objects as Ball-game Handstones. *American Antiquity*, vol. 29 (2): 241-242.
- Coe, Michael  
 1972 Olmec Jaguars and Olmec Kings. En *The Cult of the Feline*, editado por Elizabeth P. Benson, págs. 1-18. Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- Cordero Avendaño, Carmen  
 2001 *Lienzo del Pueblo del Señor San Pedro Nexicho*. Instituto Estatal Electoral, Oaxaca. Mexico.
- Córdova, Juan de (fray)  
 1987a *Vocabulario en Lengua Çapoteca, México*, Edición facsimilar. Instituto Nacional de Antropología e Historia y Ediciones Toledo, Oaxaca, México (Primera edición 1578).
- 1987b *Arte en Lengua Çapoteca*. Introducción de Nicolás León. México, Ediciones Toledo. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Edición Facsimilar, (Primera edición 1578).
- Dalby, David  
 1970 The Historical Problem of the Indigenous Scripts of West Africa and Surinam. En *Language and History in Africa*, editado por David Dalby, págs.109-119. Africana Publishing Company, New York.

Danforth, Loring

1982 *The Death Rituals of Rural Greece*. Princeton University Press, New Jersey.

De la Fuente, Beatriz

1999 Oaxaca: Way to the Netherworld. En *The Pre-Columbian Painting Murals of Mesoamerica*, coordinado por Beatriz de la Fuente, págs. 145-175. Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM) y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

De la Fuente, Julio

1949 *Yalalag: una villa zapoteca serrana*. Serie Científica 1. Museo Nacional de Antropología e Historia, México.

Del Paso y Troncoso, Francisco

1905 *Papeles de la Nueva España*. Tomo IV, Relaciones Geográficas de la Diócesis de Oaxaca. Estudio Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.

Drennan, Robert, D.

1976 *Fábrica San José and Middle Formative Society in the Valley of Oaxaca*. *Memoirs of the Museum of Anthropology* vol. 8, editado por Kent V. Flannery. *Prehistory and Human Ecology of the Valley of Oaxaca*, vol. 4. University of Michigan, Ann Arbor.

1989 The Mountains North of the Valley. En *Monte Albán's Hinterland, Part II. Prehispanic Settlement Patterns in Tlacolula, Etla, and Ocotlán, the Valley of Oaxaca, Mexico*. *Memoirs of the Museum of Anthropology* vol. 23, pp. 367-384. University of Michigan, Ann Arbor.

Durán, Diego (fray)

1995 *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme*, dos tomos. CONACULTA y Cien de México, México [Escrita en el siglo 16 pero publicada por primera vez en 1867).

Easby, Elizabeth K. y John F. Scott

1970 *Before Cortes: Sculpture of Middle America*. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Fernández Dávila, Enrique

1997 San José Mogote, Etla: origen y desarrollo de la civilización Zapoteca. *Arqueología Mexicana*, Vol. V, no. 26, págs. 18-23. Editorial Raíces e Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Fernández de Miranda, María Teresa

1995 *El Protozapoteco* (editado por Michael J. Piper y Doris A. Bartholomew). El Colegio de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Fernando, Jordi (coordinador)

- 1992 *El Juego de Pelota en el México PreColombino y su pervivencia en la actualidad*. Fundació Folch, Barcelona.

Flannery, Kent, V.

- 1958 The Excavation of Tomb 28 of Yagul. Informe inédito en el Instituto de Estudios Oaxaqueños, Mitla, Oaxaca, México.
- 1968 *The Olmec and the Valley of Oaxaca: A Model for Inter-regional Interaction in Formative Times*. En *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec* (Elizabeth P. Benson, ed.): 79-110. Washington.
- 1983 The Legacy of the Early Urban Period: An Ethnohistoric Approach to Monte Alban's Temples, Residences, and Royal Tombs. En *The Cloud People: Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, editado por Kent V. Flannery y Joyce Marcus, págs.132-136. Academic Press, New York.

Flannery, Kent, V. y Joyce Marcus

- 1976 Evolution of the Public Building in Formative Oaxaca. En *Cultural Change and Continuity: Essays in honor of James Bennet Griffin*, editado por Charles E. Cleland, págs. 205-221. Academic Press, New York.
- 1983 The Growth of Site Hierarchies in the Valley of Oaxaca, part 1. En *The Cloud People: Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, editado por Kent V. Flannery y Joyce Marcus, págs. 53-64. Academic Press, New York.
- 1990 Borrón, y Cuenta Nueva. Setting Oaxaca's Archaeological Record Straight. En *Debating Oaxaca Archaeology*, editado por Joyce Marcus, págs. 17-69. Anthropological Papers no. 84. Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor.
- 1994 *Early Formative Pottery of the Oaxaca Valley*. *Memoirs of the Museum of Anthropology University of Michigan number 27*. Ann Arbor, Michigan.
- 2003 The Origin of War: New 14C dates from ancient Mexico. *Proceedings of the National Academy of Science*, vol. 100 (20): 11801-11805.

Fox, Robin

- 1983 *Kinship and Marriage: An Anthropological Perspective*. Cambridge Studies in Social Anthropology no. 50, editado por Jack Goody. Cambridge University Press, Cambridge.

Franco Brizuela, María Luisa

- 1993 *La Tumba Zapoteca de Huijazoo en Oaxaca*. Epson, Cavallari Impresores y Editores, S.A. de C.V., México.

- Friedrich, Johannes  
1957 *Extinct Languages*. Philosophical Library, New York.
- Furst, Peter  
1968 Olmec Were-Jaguar motif in the light of ethnographic reality. En *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, editado por Elizabeth P. Benson, págs. 142-174. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.
- Furst, Jill Leslie and Peter T. Furst  
1980 *Pre-Columbian Art of Mexico*. Abbeville Press, New York.
- García Moll, Roberto, Donald Patterson, y Marcus Winter  
1986 *Monumentos Escultóricos de Monte Albán*. Kommission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts Bonn, Vol. 37. Verlag C.H Beck. München, Germany.
- Garibay, Angel Ma., K. (editor)  
1996 *Teogonía e Historia de los Mexicanos: Tres Opúsculos del siglo XVI*. Colección Sepan Cuántos no. 37. Editorial Porrúa, México.
- Gelb, Ignace, J.  
1952 *A Study of Writing: The Foundations of Grammatology*. Routledge y Kegan Paul LTD. Londres.
- Ginzburg, Carlo  
1980 Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method. *History Workshop Journal* (9): 5-36.  
  
1989 *Clues, Myths, and the Historical Method*. Traducido por John y Anne Tedeschi. The John Hopkins University Press, Baltimore.
- Goldstein, Marilyn, M. (editor)  
1988 *Ceremonial Sculpture of Ancient Veracruz*. Catálogo de Exposición, Hillwood Art Gallery, Long Island University. Brooklyn, New York.
- González Luengas, Alejandro  
2002 *San Pablo Huitzo (Cuauhxilotitlan), Etna, Oaxaca: Un Estudio de sus topónimos prehispánicos*. Binigulzáa A.C., Talleres Grupo Antequera, Oaxaca.
- Gillespie, Susan, D.  
2000 Rethinking Ancient Maya Social Organization. *American Anthropologists*, vol. 102 (3), 467-484.
- Hallowell, Irving, A.  
1960 Ojibwa Ontology, Behavior, and World View. En *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*, editado por Stanley Diamond, págs. 20-52. Columbia University Press, New York.

- Harris, Roy  
1995 *Songs of Writing*. Routledge, New York.
- Hartung, Horst  
1977 Maquetas Arquitectónicas Precolombinas de Oaxaca. *Baessler- Archiv. Beiträge zur Völkerkunde*, Vol. XXV: 387-400. Verlag von Dietrich Reimer, Berlín.
- Hellmuth, Nicholas, M.  
1987 *Monster und Menschen in der Maya-Kunst*. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt. Graz, Austria.
- Hernández, D., Gilberto  
1978 Una Tumba Clásica en San José Mogote, ETLA, Oaxaca. *Estudios de Antropología e Historia*, no. 5. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Regional de Oaxaca, México.
- Herrera Muzgo, Alicia  
1989 Tumbas y entierros del montículo de la capilla de San Sebastián, en Zaachila, Oaxaca. *Notas Mesoamericanas*, no. 11, 275-283. Universidad de las Américas, Fundación Puebla, Cholula, México.
- Hertz, R.  
1907 Contribution à un étude sur la representation collective de la mort. *Anne Sociologique*, 10: 48-137, Paris.
- Hodder, Ian  
1991 Interpretive Archaeology and its Role. *American Antiquity* 56 (1): 7-18.
- Houston, Stephen  
2002 Verily unmolested by the unknown. Review of 'Zapotec Hieroglyphic Writing' by Javier Urcid. *Times Higher Education Supplement*, November 15, no. 1564, pág. 24.
- 2004a Overture to First Writing. En *The First Writing: Script Invention as History and Process*, editado por Stephen Houston, págs. 3-15. Cambridge University Press, Cambridge.
- 2004b Writing in Early Mesoamerica. En *The First Writing: Script Invention as History and Process*, editado por Stephen Houston, págs. 274-309. Cambridge University Press, Cambridge.
- Houston, Stephen, y Patricia McAnany  
2003 Bodies and blood: critiquing social construction in Maya archaeology. *Journal of Anthropological Archaeology* 22: 26-41.
- Houston, Stephen, y David Stuart  
1996 Of gods, glyphs, and kings: divinity and rulership among the Classic Maya. *Antiquity* 70 (268):289-312.

Houston, Stephen, John Baines, y Jerrold Cooper

- 2003 Last Writing: Script Obsolescence in Egypt, Mesopotamia, and Mesoamerica. *Comparative Studies in Society and History* 45 (3): 430-479.

Jansen, Maarten

- 1981 Viaje al Otro Mundo: La Tumba 1 de Zaachila. En *Coloquio Internacional: Los Indígenas de México en la Época Prehispánica y en la Actualidad*, págs. 87-118. Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, Países Bajos.

Jansen, Maarten, y Gabina Aurora Pérez Jiménez

- 2004 Renaming the Mexican Codices. *Ancient Mesoamerica* 15: 267-271.

Jiménez Moreno, Wigberto y Salvador Mateos Higuera

- 1940 *Códice de Yanhuítlan*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Johnsen, Harald y Bjørnar Olsen

- 1992 Hermeneutics and Archaeology: on the Philosophy of Contextual Archaeology. *American Antiquity* 57 (3): 419-436.

Joyce, Arthur

- 1997 Ideology, Power, and State Formation. En *Emergence and Change in Early Urban Societies*, editado por Linda Manzanilla, págs. 133-168. Plenum Press, New York.

- 2000 The Founding of Monte Albán: Sacred Propositions and Social Practices. En *Agency in Archaeology*, editado por Marcia-Anne Dobres y John Robb, págs. 71-91. Routledge, London.

Joyce, Arthur, y Marcus Winter

- 1996 Ideology, Power, and Urban Society in Prehispanic Oaxaca. *Current Anthropology* 37 (1): 33-86.

Justeson, John, y Terrence Kaufman

- 1994 A Lunar Day Count at Monte Alban. Manuscrito inédito en poder del autor.

Justeson, John, y David Tavárez

- 2004 The Correlation of the Colonial Northern Zapotec Calendar with European Chronology. \*

Kaplan, Lucille, N.

- 1956 Tonal and Nagual in Coastal Oaxaca. *Journal of American Folklore* 69: 363-368.

Kaufman, Terrence

- s/f Proto-Zapotec reconstructions. Artículo inédito en poder del autor.



Kearney, Michael

1972 *The Winds of Ixtepeji: World View and Society in a Zapotec Town*. Holt, Rinehart & Winston, New York.

Kelemen, Pál

1943 *Medieval American Art*. Macmillan, New York.

Kidder, Alfred, V., Jesse D. Jennings, y Edwin M. Shook

1946 *Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington, Publication 561. Washington, D.C.

Koontz, Rex

2003 Iconographic Interaction between El Tajin and South Central Veracruz. En *Classic Veracruz: Cultural Currents in the Ancient Gulf Lowlands*, editado por Philip J. Arnold y Christopher A. Pool. Dumbarton Oaks, Washington D.C. (en prensa).

Kowalewski, Steven, G,

1982 Population Agricultural Potential: Early I through V. En *Monte Albán's Hinterland, Part I. The Prehispanic Settlement Patterns of the Central and Southern Parts of the Valley of Oaxaca, Mexico*. Memoirs of the Museum of Anthropology vol. 15: 149-180. University of Michigan, Ann Arbor.

Kowalewski, S., G, Feinman, L. Finsten, R. Blanton, y L. Nicholas

1989 *Monte Albán's Hinterland, Part II. Prehispanic Settlement Patterns in Tlacolula, Etla, and Ocotlán, the Valley of Oaxaca, Mexico*. Memoirs of the Museum of Anthropology vol. 23. University of Michigan, Ann Arbor.

Krickeberg, Walter

1949 *Felsplastik und Felsbilder bei den Kulturvölkern Altamerikas*. Tomos I y II. Palmes-Verlag Vormalis Dietrich Reimer, Berlín.

Kubler, George

1962 *The Art and Architecture of Ancient America*. Penguin Books, Gran Bretaña. (También ediciones de 1975 y 1984).

Kuttruf, Carl y William O. Autry Jr.

1978 Test Excavations at Terrace 1227. Appendix IX. En *Monte Alban. Settlement Patterns of the Ancient Zapotec Capital*, editado por Richard Blanton, págs. 403-415. Academic Press, New York.

Lévi-Strauss, Claude

1982 *The Way of the Masks*. Traducido por S. Modelski. University of Washington Press, Seattle.

Leyenaar, Ted, J.J., y Parsons, Lee, A.

1988 *Ulama: The ballgame of the Mayas and Aztecs 200BC-AD 2000*. Spruyt, Van Mantgem & De Does bv. Leiden, Países Bajos.

Lind, Michael

- 1991 Unos Problemas con la Cronología de Monte Albán y una Nueva Serie de Nombres para las Fases. *Notas Mesoamericanas* 13: 177-192. Universidad de las Américas, Cholula, México.
- 1993 The Lords of Lambityeco: Political Evolution in the Valley of Oaxaca (A.D. 600- 750). Manuscrito de libro inédito en poder del autor.
- 2001 Lambityeco and the Xoo phase (ca. A.D. 600-800): The Elite Residences of Mound 195. En *Procesos de cambio y conceptualización del tiempo. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Monte Albán*, editado por Nelly M. Robles García, págs. 111-128. CONACULTA, INAH, Mexico.
- 2002 Lambityeco Tomb 6. En *Homenaje a John Paddock*, editado por Patricia Plunket, págs. 45-66. Universidad de las Américas, Fundación Puebla, Cholula, México.

Lind, Michael Y Javier Urcid

- 1983 Lords of Lambityeco and their nearest neighbors. *Notas Mesoamericanas*, no. 9: 78-111. Universidad de las Américas, Fundación Puebla, Cholula, México.

Linné, Sigvald

- 1934 *Archaeological Researches at Teotihuacan, Mexico*. The Ethnographical Museum of Sweden, new series 1. Oxford University Press, London.

López Austin, Alfredo, y Josefina García Quintana

- 2000 *Sahagún's 'Historia General de las Cosas de Nueva España'*, con un estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de los autores. Tres volúmenes, CONACULTA, México.

López Austin, Alfredo, y Leonardo López Luján

- 2004 El Templo Mayor de Tenochtitlan, el Tonacatépetl y el mito del robo del maíz. En *Acercarse y mirar: Homenaje a Beatriz de la Fuente*, editado por María Teresa Uriarte, págs. 403-456. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Macri, Martha, J.

- 2001 The Zapotec and Isthmian Scripts. En *The Seventy Great Mysteries of the Ancient World: Unlocking the Secrets of Past Civilizations*, editado por Brian M. Fagan, págs. 261-262. Thames and Hudson, Londres.

Marcus, Joyce

- 1976 The Iconography of Militarism at Monte Alban and Neighboring Sites in the Valley of Oaxaca. En *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*, editado por Henry B. Nicholson, págs. 125-139. Latin American Studies Series. UCLA.
- 1978 Archaeology and religion: a comparison of the Zapotec and Maya. *World Archaeology* 10 (2): 172-191.

- 1980 Zapotec Writing. *Scientific American* 242 (2): 50-64.
- 1983 The Espiridión Complex and the Origins of the Oaxacan Formative. En *The Cloud People: Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, editado por Kent V. Flannery y Joyce Marcus, págs. 42-43. Academic Press, New York.
- 1983a Stone Monuments and Tomb Murals of Monte Alban IIIa. En *The Cloud People: Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, editado por Kent V. Flannery y Joyce Marcus, págs. 137-143. Academic Press, New York.
- 1983b Rethinking the Zapotec Urn. En *The Cloud People: Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, editado por Kent V. Flannery y Joyce Marcus, págs. 144-148. Academic Press, New York.
- 1983c Teotihuacan Visitors on Monte Alban Monuments and Murals. En *The Cloud People: Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, editado por Kent V. Flannery y Joyce Marcus, págs. 175-181. Academic Press, New York.
- 1983d Changing Patterns of Stone Monuments after the Fall of Monte Alban, A. D. 600-900. En *The Cloud People: Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, editado por Kent V. Flannery y Joyce Marcus, págs. 191-197. Academic Press, New York.
- 1983e Zapotec Religion. En *The Cloud People: Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, editado por Kent V. Flannery y Joyce Marcus, págs. 345-351. Academic Press, New York
- 1992a *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*. Princeton University Press, New Jersey.
- 1992b Royal Families, Royal Texts: Examples from the Zapotec and Maya. En *Mesoamerican Elites: an Archaeological Assessment*, editado por Diane Z. Chase y Arlen F. Chase, págs. 221-241. University of Oklahoma Press, Norman.
- 1994 A Zapotec Inauguration in Comparative Perspective. En *Caciques and Their People*, editado por Joyce Marcus y Judith Francis Zeitlin, págs. 245-274. Anthropological Papers, Museum of Anthropology, University of Michigan Number 89. Ann Arbor, Michigan.
- 2002 Carved Stones from the Sola Valley. En *The Sola Valley and the Monte Albán State: a Study of Zapotec Imperial Expansion*, editado por Kent V. Flannery y Joyce Marcus, págs. 103-121. Museum of Anthropology, University of Michigan Memoirs, number 36. Ann Arbor.

Marcus, Joyce y Kent Flannery

1994 Ancient Zapotec ritual and religion: an application of the direct historical approach. En *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology*, editado por Colin Renfrew y Ezra B.W. Zubrow, págs- 55-74. Cambridge University Press, New York.

1996 *Ancient Zapotec Civilization: How Urban Society Evolved in Mexico's Oaxaca Valley*. Thames and Hudson, New York.

Markens, Robert, J.

2003 Ceramic chronology in the Valley of Oaxaca during the Late Classic (A.D. 500-800) and Postclassic Periods (A.D. 800-1521) and the Organization of Ceramic Production. Tesis de Doctorado inédita. Departamento de Antropología, Brandeis University, Waltham, Massachussets.

Martínez, Gracida, Manuel

1910 *Los Indios Oaxaqueños y sus Monumentos Arqueológicos. Civilización Mixteco-Zapoteca*. Cinco volúmenes. Trabajo inédito en la Biblioteca Pública Central del Estado de Oaxaca, México.

Martínez López, Cira

1994 La Cerámica de estilo Teotihuacano en Monte Albán. En *Contribución No. 2 del Proyecto Especial Monte Albán 1992-1994*, editado por Marcus C. Winter, págs- 25-54. Oaxaca, México.

1998 Contextos Mortuorios en Unidades Habitacionales de Monte Albán, Oaxaca, de la época II temprana a la época V. Tesis de Licenciatura inédita. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

2002 La Residencia de la Tumba 7 y su Templo: elementos arquitectónico-religiosos en Monte Albán. En *La Religión de los Binnigula'sa'*, editado por Víctor de la Cruz y Marcus C. Winter, págs- 221-272. Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca e Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Colección Voces del Fondo. Oaxaca, México.

Martínez López, Cira, Marcus Winter, y Pedro Antonio Juárez

1995 Entierros Humanos del Proyecto Especial Monte Albán 1992-1994. En *Entierros Humanos de Monte Albán: Dos Estudios*, Contribución no. 7 del Proyecto Especial Monte Albán 1992-1994, coordinado por Marcus C. Winter, págs. 79-247. Centro Regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Oaxaca.

Martínez López, Cira, Robert Markens, Marcus Winter y Michael Lind

2000 *Cerámica de la Fase Xoo (Epoca Monte Albán IIIB-IV) del Valle de Oaxaca*. Contribución no. 8 del Proyecto Especial Monte Albán 1992-1994. Centro Regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Oaxaca.

Masson, Marilyn, A., y Heather Orr

- 1998 The Role of Zapotec Genealogical Records in Late Precolumbian Valley of Oaxaca Political History. *Mexicon* vol. XX (1): 10-15.

Matos Moctezuma, Eduardo

- 1990 *Treasures of the Great Temple*. Fundación Universo Veintiuno A.C. Alti Publishing, California.

Méndez, M. Enrique

- 1983 Informe Preliminar de la Primera Temporada de Campo en la Zona Arqueológica de Huijazoo, en el Estado de Oaxaca. Informe inédito en el Archivo de Monumentos Prehispánicos, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.
- 1984 Informe preliminar de la tercera temporada de trabajo en la zona arqueológica de Huitzo, en el Estado de Oaxaca. Manuscrito inédito, Archivo de Monumentos Prehispánicos vols. 19-8 a 19-10. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- 1986a Descubrimiento de la tumba 5 de Huijazoo. *Antropología*, nueva época no. 9, pp. 14-16.
- 1986b La Zona Arqueológica de Huijazoo y su Tumba 5. *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* no. 7: 78-81. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 1986c Informe Preliminar de la Cuarta Temporada de Campo en la Zona Arqueológica de Huijazoo, en el Estado de Oaxaca. Informe inédito en el Archivo de Monumentos Prehispánicos, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.
- 1988 La Tumba 5 de Huijazoo. *Arqueología* 2: 7-16. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Metcalf, Peter y Richard Huntington

- 1992 *Celebrations of Death: The Anthropology of Mortuary Ritual*. Cambridge University Press, New York (Primera edición 1979).

Middleton, D. William, Gary M. Feinman, y Guillermo Molina Villegas

- 1998 Tomb use and reuse in Oaxaca, Mexico. *Ancient Mesoamerica* 9: 297-307. Cambridge University Press, Cambridge.

Miles, Douglas

- 1965 Socio-economic Aspects of Secondary Burials. *Oceania* XXXV (3): 161-174. University of Sydney, Sydney, Australia.

Miller, Arthur G.

- 1991 The Carved Stela in Tomb 5, Suchilquitongo, Oaxaca, Mexico. *Ancient Mesoamerica* 2: 215: 224. Cambridge University Press, Cambridge.

- 1995 *The Painted Tombs of Oaxaca, Mexico: Living with the Dead*. Cambridge University Press, New York.
- Miller, Mary  
1989 The Ballgame. *Record of the Art Museum Princeton University* 48 (2): 22-31.
- Miller, Walter  
1956 *Cuentos Mixes*. Instituto Nacional Indigenista, México.
- Molina, Alonso de (fray)  
1977 *Vocabulario en lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*. Biblioteca Porrúa no. 44. Editorial Porrúa, S.A. México (Primera edición 1555-1571)
- Morales Gómez, David  
1999 Rescate de las esculturas de los Once Señores de Cacaxtla, en San Miguel del Milagro, Tlaxcala. *Arqueología* 22, págs. 157-163. Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Navarrete, Carlos  
1976 El Complejo Escultórico del Cerro Bernal en la Costa de Chiapas. *Anales de Antropología*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Vol. XIII: 23-45. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Navarrete, Carlos, Thomas A. Lee Jr., y Carlos Silva Rhoads  
1993 Un Catálogo de Frontera. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Nichols, Johanna  
1997 Modeling Ancient Population Structures and Movement in Linguistics. *Annual Review of Anthropology* 26: 359-384.
- Oudijk, Michel  
2000 *Historiography of the Bènzizàa: the postclassic and early colonial periods (1000-1600 A.D.)*. Research School of Asian, African, and Amerindian Studies, Leiden University, Países Bajos.  
2002 La Toma de Posesión: un tema Mesoamericano. *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad* vol. XXIII, no. 91: 97-131. El Colegio de Michoacán, México.
- Oudijk, Michel, y Javier Urcid  
1997 Unas Piedras Grabadas de la Sierra Norte de Oaxaca. *Mexicon*, vol. XIX (4): 70-78. Alemania.
- Oudijk, Michel, y Maarten Jansen  
1998 Tributo y Territorio en el Lienzo de Guevea. Cuadernos del Sur 12: 53-102. CIESAS, Oaxaca, México.

Paddock, John

1966 Oaxaca in Ancient Mesoamerica. En *Ancient Oaxaca*, editado por John Paddock, págs. 83-241. Stanford University Press, Stanford.

1983 *Lord 5 Flower's Family. Rulers of Zaachila and Cuilapan*. Vanderbilt University Publication in Anthropology no. 29. Nashville, Tennessee.

1993 Errores Varios. *Periódico Noticias*, 17 de Julio, Oaxaca, México.

Paddock, John, J. Mogor, y Michael Lind

1968 Lambityeco Tomb 2: a preliminary report, *Boletín de Estudios Oaxaqueños* no. 25. Mitla, Oaxaca.

Parsons, Elsie Clews

1936 *Mitla, Town of the Souls*. University of Chicago Press, Chicago.

Parsons, Lee, A.

1980 *Pre-Columbian Art. The Morton D. May and the Saint Louis Art Museum Collections*. Harper and Row, New York.

Peterson, David

1992 Zapotec Systems. *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 18: 3-13. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Piña Chán, Román

1992 *El Lenguaje de las Piedras*. Universidad Autónoma de Campeche. Colección Arqueología. Campeche, Campeche, México.

Quiñones Keber, Eloise

1995 *Codex Telleriano Remensis: Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. University of Texas Press, Austin.

Rabin, Emily

1970 The Lambityeco Friezes: Notes on their content. *Boletín de Estudios Oaxaqueño* no. 33, Mitla, Oaxaca.

Rickards, Constantine, G.

1918 Aspectos Generales sobre Lápidas y Petroglifos del Estado de Oaxaca. *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* 5 época, vol. VIII: 17-24.

Romero Molina, Javier

1983 Las Tumbas y los Entierros Prehispánicos de Oaxaca. *Anales de Antropología* XX (I), 91-113. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

1970 Dental Mutilation, Trephination and Cranial Deformation. En *Handbook of Middle American Indians*, Vol. 9:50-67. University of Texas Press, Austin.

- 1986 *Catálogo de la colección de dientes mutilados prehispánicos, IV parte*. Colección Fuentes. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Romero, Javier, y Samuel Fastlicht  
1951 *El Arte de las Mutilaciones Dentarias*. Ediciones Mexicanas, México.
- Rubín de la Borbolla, Daniel F.  
1933 Informe de los Trabajos de Antropología Realizados durante la Segunda Temporada de Exploraciones en Monte Albán. *Anales del Museo Nacional de Antropología*, Cuarta época (8), 189-200. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Ruíz de Alarcón, Hernando  
1984 *Treatise on the Heathen Superstitions that Today Live among the Indians Native to this New Spain*, traducido y editado por J. Richard Andrews and Ross Hassig. University of Oklahoma Press, Norman (Primera edición 1629).
- Saler, Benson  
1964 Nagual, Witch, and Sorcerer in a Quiché Village. *Ethnology* III (3): 305-328.  
  
1977 Supernatural as a Western Category. *Ethos* 5 (1): 31-53.
- Saunders, J. Nicholas  
1994 Predators of culture: jaguar symbolism and Mesoamerican elites. *World Archaeology* 26 (1): 104-117.  
  
2001 A dark light: reflections on obsidian in Mesoamerica. *World Archaeology* 33 (2): 220-236.
- Saussure, Ferdinand de  
1959 *Course in General Linguistics*, editado por C. Bally y A. Sechehaye. Philosophical Library, New York.
- Saville, H. Marshall  
1904 Funeral Urns from Oaxaca. *The American Museum Journal*, vol. IV (3), 51-60. New York.  
  
1922 *Turquoise Mosaic Art in Ancient Mexico*. Contributions from the Museum of the American Indian, Heye Foundation, vol. VI. New York.
- Schele, Linda  
1984 Human Sacrifice among the Classic Maya. En *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica*, editado por Elizabeth H. Boone, págs. 7-48. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.



Scott, Sue

- 1993 *Teotihuacan Mazapan Figurines and the Xipe Totec Statue: A Link between the Basin of Mexico and the Valley of Oaxaca*. Vanderbilt University Publications in Anthropology no. 44. Nashville, Tennessee.

Sejourné, Laurette

- 1960 El Simbolismo de los Rituales Funerarios en Monte Albán. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 16, 77-90. Sociedad Mexicana de Antropología, México.

Seler, Caecilie

- 1900 *Auf alten Wegen in Mexiko und Guatemala*. Dietrich Reimer, Berlin.

Seler, Eduard

- 1904 Die Archaologischen Ergebnisse meiner ersten Mexikanischen Reise. En *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde* (2): 289-367. A. Ascher & Co., Berlin.
- 1998 The Teotihuacan Culture of the Mexican Highlands. En *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, editado por Frank E. Camparato, Vol. VI: págs. 180-328. Labyrinthos, California. (Primera edición 1904).

Sellen, Adam, T.

- 2002a Las vasijas efigie zapotecas: los ancestros personificadores de divinidades. Tesis de Doctorado inédita. Programa en Estudios Mesoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 2002b Storm-God Impersonators from Ancient Oaxaca. *Ancient Mesoamerica* 13:1, pp. 2-19. Cambridge University Press, Cambridge.
- 2003 Corn as Blood and Blood as Seed: Central concepts in Ancient Zapotec Religion. En *Reframing Zapotec Religion*, editado por Javier Urcid and David Tavárez (en prensa).

Sepúlveda, María Teresa

- 1999 *Procesos por Idolatría al Cacique, Gobernadores y Sacerdotes de Yanhuítlán, 1544-1546*. Colección Científica, Serie Etnohistoria. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Smalley, William A., Chia Koa Vang, y Gnia Yee Yang

- 1990 *Mother of Writing: The Origin and development of a Hmong Messianic Script*. The University of Chicago Press, Chicago.

Smith, Mary Elizabeth

- 1973a *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*, University of Oklahoma Press, Norman.

- 1973b The Relationship between Mixtec Manuscript Painting and the Mixtec Language: A Study of some personal names in Codices Muro and Sánchez Solís. En *Mesoamerican Writing Systems*, editado por Elizabeth P. Benson, págs. 47-98. Dumbarton Oaks, Washington D.C.

Smith Stark, C. Thomas

- 2002 Dioses, Sacerdotes y Sacrificio: Una Mirada a la religión Zapoteca a través del Vocabulario en Lengua Çapoteca (1578) de Juan de Córdoba. En *La Religión de los Binnigula'sa'*, editado por Víctor de la Cruz y Marcus C. Winter, págs. 89-195. Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca y el Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Colección Voces del Fondo. Oaxaca, México.

Spencer, Charles, S., y Elsa M. Redmond

- 2004 A Late Monte Albán I Phase (300-100 C.C.) Palace in the Valley of Oaxaca. *Latin American Antiquity* 15 (4): 441-455.

Spinden, Herbert J.

- 1913 *A Study of Maya Art. Its subject matter and historical development.* Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology vol. VI. Harvard University, Cambridge.
- 1917 *Ancient Civilizations of Mexico and Central America.* American Museum of Natural History, New York.
- 1924 The Reduction of Mayan dates. *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, vol. 6 no. 4. Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

Starr, Frederick

- 1903 Notes upon the Ethnography of Southern Mexico. *Proceedings of the Davenport Academy of Sciences* VIII and IX.

Stuart, David

- s/f Ruler Names in Zapotec Inscriptions. Artículo inédito presentado en la Mesa Redonda "Art and Writing: Recording Knowledge in Pre-Columbian America." 23-24 de marzo, 1991. Dumbarton Oaks, Washington.

Stuart, David, Stephen Houston, y John Robertson

- 1999 Classic Mayan language and Classic Maya gods. En *The Proceedings of the Maya Hieroglyphic Workshop: Classic Mayan Language and Classic Maya Gods*, March 13-14, 1999. University of Texas at Austin. Editado por Phil Wanyerka, págs.1-216. Department of Art, University of Texas at Austin, Austin.

Sugiyama, Saburo

- 1989 Burials Dedicated to the Old Temple of Quetzalcoatl at Teotihuacan, Mexico. *American Antiquity* 54 (1): 85-106.

Swadesh, Morris

- 1947 The Phonemic Structure of Proto-Zapotec. *International Journal of American Linguistics* 13: 220-230.

Taube, Karl

- 1987 A representation of the Principal Bird Deity in the Paris Codex. *Research Reports on Ancient Maya Writing* nos. 6 and 7. Center for Maya Research, Washington D.C.
- 1988 A Study of Classic Maya Scaffold Sacrifice. En *Maya Iconography*, editado por Elizabeth P. Benson y Gillett G. Griffin, págs. 331-351. Princeton University Press, New Jersey.
- 1992 *The Major Gods of Ancient Yucatan*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology no. 32. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- 2003 Escalando la Montaña Flor: Las concepciones de resurrección y del más allá en la antigua Teotihuacan. Artículo inédito presentado en las Jornadas Académicas en Homenaje a Eduardo Matos Moctezuma. Museo Nacional de Antropología e Historia, México.
- 2004 Flower Mountain: Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya. *RES Anthropology and Aesthetics* (45): 69-98. Cambridge, Massachusetts.

Tedlock, Dennis

- 1985 *Popol Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. Simon and Schuster, New York.

Thompson, Eric, J.

- 1939 *Excavations at San José, British Honduras*. Carnegie Institution of Washington Publication No. 506. Washington D.C.

Trujillo de los Santos, Axel

- 1986 Huijazoo: Esplendor pictórico de la cultura Zapoteca. *El México Desconocido* (\*): 14-19.

Urcid, Javier

- 1983 The Tombs and Burials from Lambityeco: A Prehispanic Community in the Valley of Oaxaca, Mexico. Tesis de Maestría inédita, Departamento de Antropología, Universidad de las Américas. Cholula, México.
- 1992a *Zapotec Hieroglyphic Writing*. Tesis de Doctorado. Departamento de Antropología, Yale University, New Haven. University Microfilms International, Ann Arbor.
- 1992b La Tumba 5 del Cerro de la Campana, Suchilquitongo, Oaxaca, México: Un análisis epigráfico. *Arqueología* no. 8: 73-112. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

- 1993 The Pacific Coast of Oaxaca and Guerrero: The Westernmost Extent of Zapotec Script. *Ancient Mesoamerica* 4: 141-165. Cambridge University Press, Cambridge.
- 1995a A Peculiar Stone with Zapotec Hieroglyphic Inscriptions. *Mexicon*, vol. XVII, no. 5: 87-92.
- 1995b Comentarios a una Lápida Zapoteca en el Museo Nacional de Historia Natural, Smithsonian Institution, en Washington D.C. *Cuadernos del Sur* 8-9: 8-27. CIESAS, Oaxaca, México.
- 1997 La Escritura Zapoteca Prehispánica: Un Milenio de Registros Históricos. *Arqueología Mexicana* 5 (26): 42-53. Editorial Raíces e Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- 1998a Codices on Stone: the Genesis of Writing in Ancient Oaxaca. En Mexican Codices and Archaeology, *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 13: 7-16. Indiana University, Bloomington.
- 1998b Polygyny in ancient Zapotec Oaxaca. Artículo inédito presentado en la sesión invitada "Bloodlines: Genealogy and Lineage in Mesoamerican Societies". 97th Annual Meetings of the American Anthropological Association, Philadelphia.
- 1999a Oracles and Warfare: The Role of Ancestors in the Early Development of Monte Alban. Artículo inédito presentado en el Simposio "Across the Abyss: Ancestors and Otherworlds in Mesoamerica". The Maya Meetings at Texas, Austin.
- 1999b La Lápida Grabada de Noriega: Tres Rituales en la Vida de un Noble Zapoteca. *Indiana* 16, 211-264. Berlin.
- 2001 *Zapotec Hieroglyphic Writing*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology no. 34. Washington, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 2002 Lecciones de una Urna Ñuiñe. En *Homenaje a John Paddock*, editado por Patricia Plunket, págs. 85-99. Universidad de las Américas, Cholula, México.
- 2003a La Conquista por el Señor 1 Muerte: Inscripción Zapoteca en un Cilindro Cerámico. En *Escritura Zapoteca: 2500 años de Historia*, editado por María de los Angeles Romero Frizzi, págs. 95-142. Instituto Nacional de Antropología e Historia y CIESAS, México.
- 2003b A Zapotec Slab in Santiago Matatlan, Oaxaca. *Mesoamerican Voices* (1), 60-86. University of Illinois, Chicago.

- 2003c World Centering and Renewal in Ancient Zapotec Religion. Artículo inédito presentado en el Simposio "(Re)constructing Religions: Evidence, Methods, and Disciplines". Brandeis University, Octubre de 2003.
- 2004 El Arte de Pintar las Tumbas: Sociedad e Ideología Zapoteca (400-800 d.C.). En *La Pintura Mural Prehispánica en México (volumen sobre Oaxaca)*, editado por Beatriz de la Fuente. En prensa.
- s/f a Un cementerio de la fase Tani en la Terraza C de Yagul. Manuscrito inédito en poder del autor.
- s/f b Stelae NP-9 and PH-1 and the funerary function of the North Platform at Monte Albán. Manuscrito inédito en poder del autor.

Urcid, Javier, y Arthur Joyce

- 2001 Carved Monuments from Coastal Oaxaca. *Ancient Mesoamerica* 12: 1-18. Cambridge University Press, Cambridge.

Urcid, Javier y Marcus Winter

- 1989 ¿Una genealogía prehispánica Zapoteca? *Arqueología*. Revista de la Dirección de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, no. 2: 61-67. México.

- 2003 Nuevas Variantes Glificas Zapotecas. *Mexicon*, Vol. XXV (5): 123-128.

Urcid, Javier, Marcus Winter, y Raúl Matadamas

- 1994 Nuevos Monumentos Grabados en Monte Albán, Oaxaca. En *Contribución No 4 del Proyecto Especial Monte Albán 1992-94*, coordinado por Marcus C. Winter, págs 2-52. Oaxaca, México.

Van Doesburg, Geert Bastiaan

- 1996 *Códice Ixtlilxochitl: Apuntaciones y Pinturas de un Historiador*. Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, México.

- 2001 Códices Cuicatecos Porfirio Díaz y Fernández Leal: Edición Facsimilar, Contexto Histórico e Interpretación. Gobierno Constitucional del Estado de Oaxaca, Secretaria de Asuntos Indígenas. México.

Van Gennep

- 1960 *The Rites of Passage*. Traducido por Vizedom y Caffee. The University of Chicago Press, Chicago.

Van Meer, Ron

- s/f a Los Procesos Inquisitoriales de San Juan Teitipac, Valle de Tlacolula, Oaxaca (1560-1574). Presentación, Transcripción y Estudio Introductorio. Manuscrito inédito en poder del autor.
- s/f b A Possible Accession Glyph in Zapotec Hieroglyphic Writing. Manuscrito inédito en poder del autor.

- Villa Rojas, Alfonso  
 1947 Kinship and Nagualism in a Tzeltal Community, Southeastern Mexico. *American Anthropologists* 49: 578-587.
- Walker, Williard  
 1981 Native American Writing Systems. En *Language in the USA*, editado por Charles A. Ferguson y Shirley Brice Heath, págs. 145-174. Cambridge University Press, Cambridge.
- Walker, Willard y James Sarbaugh  
 1993 The Early History of the Cherokee Syllabary. *Ethnohistory* 40 (1): 70-94. Weitlaner, Roberto, J.
- 1961 *Datos diagnósticos para la etnohistoria del norte de Oaxaca*. Dirección de Investigaciones Antropológicas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Weitlaner, Roberto, J. y Carlo Antonio Castro G.  
 1954 *Papeles de la Chinantla I, Mayultianguis y Tlacoatzintepec*. Museo Nacional de Antropología, Serie Científica 3. INAH, México.
- 1973 *Papeles de la Chinantla VII, Usila (Morada de Colibríes)*. Museo Nacional de Antropología, Serie Científica 11. INAH, México.
- Westheim, Paul  
 1977 *Obras Maestras del México Antiguo*. Biblioteca ERA, México.
- Whalen, Michael  
 1981 *Excavations at Santo Domingo Tomaltepec: Evolution of a Formative Community in the Valley of Oaxaca, Mexico*. Memoirs of the Museum of Anthropology, University of Michigan, number 12, editado por Kent V. Flannery y Richard E. Blanton. Volume 6 of the Prehistory and Human Ecology of the Valley of Oaxaca. Ann Arbor.
- Whittaker, Gordon, and Pierre-Yves Dhinaut  
 1999 Zapotec Temple Model. *Mexicon* vol. XXI (5): 94.
- Whitecotton, Joseph W.  
 1977 *The Zapotecs: Princes, Priests, and Peasants*. University of Oklahoma Press, Norman.
- 1982 Zapotec Pictorials and Zapotec Naming: Towards an Ethnohistory of Ancient Oaxaca. En *Papers in Anthropology*, editado por Joseph W. Whitecotton y Judith B. Whitecotton, 23 (2), 285-343. University of Oklahoma Press, Norman.
- 1990 *Zapotec Elite Ethnohistory. Pictorial Genealogies from Eastern Oaxaca in Late Prehispanic and Early Colonial Times*. Vanderbilt University Publications in Anthropology no. 39. Nashville, Tennessee.

- 2003 Las genealogías del Valle de Oaxaca. Época Colonial. En *Escritura Zapoteca: 2500 años de Historia*, editado por María de los Angeles Romero Frizzi, págs- 305-339. Instituto Nacional de Antropología e Historia y CIESAS, México.
- Wilkinson, G., Richard, and Richard J. Norelli  
 1981 A Biocultural Analysis of Social Organization at Monte Alban. *American Antiquity* 46 (4): 743-758.
- Winter, Marcus  
 1974 Residential Patterns at Monte Alban, Oaxaca, México. *Science* 186 (4168): 981-987.
- 1986 Templo-Patio-Adoratorio: Un Conjunto Arquitectónico no residencial en el Oaxaca Prehispánico. *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 7: 51-59. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 1990 Monte Alban: Hilltop Capital in Oaxaca. En *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, págs. 115-134. The Metropolitan Museum of Art. New York.
- 2001a La Tumba 7 de Monte Albán. En *Tesoros de Oaxaca*, editado por Daniel Sánchez Scott, págs. 57-62. Museo Nacional de Antropología e Historia, México.
- 2001b Palacios, Templos y 1,300 años de vida urbana en Monte Albán. En *Reconstruyendo la Ciudad Maya: El Urbanismo en las Sociedades Antiguas*, editado por Andrés Ciudad Ruiz, Ma. Josefa Iglesias y Ma. del Carmen Martínez, págs. 277-301. Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas no. 6, Madrid.
- 2002 Monte Albán: Mortuary Practices as Domestic Ritual and their relation to Community Religion. En *Domestic Ritual in Ancient Mesoamerica*, editado por Patricia Plunket, págs. 67-140. Monograph no. 46 of the Cotsen Institute of Archaeology. University of California, Los Angeles.
- Winter, Marcus, Daría Deraga, y Rodolfo Fernández  
 1979 La tumba 77-1 de Lambityeco, Tlacolula, Oaxaca. Manuscrito Inédito en poder del autor.
- Winter, Marcus, William O. Autry, Richard G Wilkinson, y Cira Martínez López  
 1995 Entierros humanos en un área residencial de Monte Albán: temporadas 1972-1973. En *Entierros Humanos de Monte Albán*, Contribución no. 7 del Proyecto Especial Monte Albán 1992-1994, coordinado por Marcus C. Winter, págs 11-78. Oaxaca, México.
- Wonderly, William, L.  
 1946 Textos en Zoque sobre el Concepto del Nagual. *Tlalocan* II (2): 97-105.

Zárate, Roberto

1992 La tumba 12 de Lambityeco. *Cuadernos del Sur* 2: 5-22. CIESAS, Oaxaca, México.



## Lista de Figuras

- Figura 1.1- Mapa del Sudoeste de Mesoamérica con las regiones y localidades mencionadas en el texto.
- Figura 1.2- Mapa de los Valles Centrales de Oaxaca con las localidades mencionadas en el texto.
- Figura 1.3- Narraciones del Formativo Medio y Tardío de los Valles Centrales de Oaxaca con alusiones al autosacrificio, las actividades de guerra, el combate ritual, y la inmolación humana.
- Figura 1.4- Inscripciones estilo zapoteca en la Sierra Norte de Oaxaca.
- Figura 1.5- Inscripciones estilo zapoteca en la Sierra Oriental de Oaxaca.
- Figura 1.6- Inscripciones estilo zapoteca en los valles de Ejutla y Sola de Vega.
- Figura 1.7- Inscripciones estilo zapoteca en la Sierra Sur de Oaxaca.
- Figura 1.8- Inscripciones estilo zapoteca en el Litoral Pacífico de Oaxaca y Guerrero.
- Figura 1.9- Inscripciones estilos zapoteca y no zapoteca en la región del istmo de Oaxaca y Chiapas.
- Figura 1.10- Inscripciones en estilo ñuiñe de distintos lugares del Noroeste de Oaxaca y Sur de Puebla.
- Figura 1.11- Inscripciones estilo Mixteca-Puebla Temprano y Tardío en distintas regiones de Oaxaca.
- Figura 1.12- Monolitos labrados que deben haber formado parte de un programa narrativo monumental (una procesión) construido durante el Posclásico Tardío en Teotitlán del Valle.
- Figura 1.13- Tumba 1 de Barrio del Rosario, Huitzo.
- Figura 1.14- Ejemplos de documentos del siglo 16 en lienzo, papel y piel que muestran la lengua zapoteca escrita con el alfabeto español.
- Figura 1.15- Ejemplos de documentos nativos donde se usa la escritura alfabética para representar el idioma zapoteco (izquierda) y el idioma español (derecha).
- Figura 1.16- Histograma de monumentos tallados en los edificios de la Plaza Principal de Monte Albán.
- Figura 1.17- Tipos de signos del repertorio gráfico zapoteca.

- Figura 1.18- Posible ejemplo de homofonía en una inscripción zapoteca de Monte Albán (5° personaje), y lectura fonética de un nombre personal conocido, ya corroborado en el período colonial (6° personaje).
- Figura 1.19- Ejemplos de textos y órdenes de lectura en la escritura estilo zapoteca.
- Figura 1.20- Reconstrucción glífica sincrónica de la lista de nombres de 20 días del calendario zapoteca.
- Figura 1.21- Reconstrucción diacrónica de la versión glífica de la lista de nombres de los 20 días en el calendario zapoteca.
- Figura 1.22- **[A]** El glifo de año (versiones de perfil y de frente), y **[B]** la secuencia de cálculo de los Portadores de Años en la Rueda Calendárica Zapoteca.
- Figura 1.23- Fechas anuales que salieron a la luz después de la publicación de “Zapotec Hieroglyphic Writing”.
- Figura 2.1- Representaciones humanas de la antigua Oaxaca vestidas como jaguares.
- Figura 2.2- Cultura material de la antigua Oaxaca hecha de, o imitando, o representando, partes anatómicas de un jaguar.
- Figura 2.3- Algunos de los gobernantes de Monte Albán representados como Jaguares (la excepción es el busto del gobernante tallado en MA-SP-9).
- Figura 2.4- Usos múltiples de los monolitos hallados que marcaban las cuatro esquinas de la Plataforma Sur de Monte Albán.
- Figura 2.5- Reconstrucción hipotética vista de frente de la sección principal del programa narrativo encargado por el Señor 13 Noche (altura máxima 2.27 m).
- Figura 2.6- Alusiones arquitectónicas y narrativas al centrado del mundo y al reclamo territorial cuatripartito a través de la conquista simbólica representada por los gobernantes durante los rituales de entronización.
- Figura 2.7- Secuencia regular de los textos del segundo programa narrativo esculpido en los monumentos hallados en las cuatro esquinas de la Plataforma Sur de Monte Albán.
- Figura 2.8- Variantes alternativas en la representación del 14° nombre de día en la escritura zapoteca.

- Figura 2.9- Alusiones semasiográficas de distintas partes del sudoeste de Mesoamérica a los alter egos jaguares de los gobernantes como sacrificadores supremos.
- Figura 3.1- **[A]** Cementerio cercano a Santo Domingo Tomaltepec (tomado de Whalen 1981: 49); **[B]** posible cementerio en la Terraza C de Yagul (las paredes son intrusiones más tardías).
- Figura 3.2- Curva de mortandad de los entierros de Lambityeco (n=88).
- Figura 3.3- Variaciones en la configuración del espacio doméstico entre los antiguos zapotecas.
- Figura 3.4- “Templos-Plazas-Adoratorios” en Monte Albán y Mitla, con entierros de individuos sacrificados.
- Figura 3.5- Entierro consagrado de un niño en el contexto de templos de dos cuartos superpuestos en el Montículo 1-bis de Quicopeca.
- Figura 3.6- Casas superpuestas en el montículo de la terraza 18 de Monte Albán, y varias tumbas en diferentes posiciones estratigráficas.
- Figura 3.7- Plano del piso de la cuarta casa del Montículo 195 de Lambityeco, con la tumba 6 y el mausoleo construido encima de la cripta (dibujo basado en un dibujo de planta de Lind [1993 y 2001]) (la flecha en el corredor de entrada indica el punto de vista de la perspectiva que se muestra en la Figura 3.8).
- Figura 3.8- Vista tridimensional del mausoleo construido sobre la tumba 6 de Lambityeco (el punto de vista ha sido indicado con una flecha en La Figura 3.7).
- Figura 3.9- Plano del piso de la tumba 6 de Lambityeco mostrando la distribución de entierros y ofrendas (basado en los dibujos de Joseph R. Mogor).
- Figura 3.10- Corte vertical de la tumba 6 de Lambityeco mostrando la distribución de los entierros y las ofrendas (basado en dibujos de Joseph R. Mogor).
- Figura 3.11- **[A]** Modelo de las prácticas mortuorias zapotecas según Caso; **[B]** Modelo alternativo de las prácticas mortuorias zapotecas.
- Figura 3.12- **[A]** Formación de entierros secundarios tipos A y B; y **[B]** proporción relativa de tipos de enterramientos en la muestra de entierros de Lambityeco.
- Figura 3.13- Motivos pintados con pigmento rojo en la fachada de varias tumbas de Lambityeco.

- Figura 3.14- Análisis de Chi-cuadrado comparando las frecuencias de huesos observadas y esperadas de los huesos del esqueleto basadas en el número mínimo de individuos detectados en las tumbas de Lambityeco.
- Figura 3.15- Objetos fabricados con cráneos que pudieron haber sido reliquias tomadas de las tumbas (la escala de los objetos está en relación con el tamaño de un cráneo de adulto).
- Figura 3.16- Dibujos de planta y perfil de la tumba 28 en la terraza Fat Yagul, Oaxaca (400-600 EC) (dibujo de planta basado en Flannery 1958).
- Figura 3.17- **[A]** Modelo de diferenciación social en Monte Albán según Wilkinson y Norelli (1981); **[B]** modelo alternativo de la antigua diferenciación social zapoteca.
- Figura 3.18- **[A]** Rango de entierros de Lambityeco en base a la cantidad y diversidad de ofrendas dispuestas por unidad de vivienda; **[B]** frecuencias de perros y aves contrastadas con el rango de tumbas de la fase Xoo.
- Figura 3.19- Dibujos de planta y perfil de la tercera de al menos cinco casas superpuestas en el montículo 190 de Lambityeco, y ubicación de los enterramientos de más alto rango fuera de la tumba 2.
- Figura 4.1- Palacio con tres Complejos de Patio, y tumba 104 de Monte Albán (la procedencia exacta de las ofrendas y de la vasija efígie se desconoce).
- Figura 4.2- **[A]** Dibujos de planta y perfil de la tumba 104 de Monte Albán; **[B]** vista frontal de la fachada con la entrada sellada.
- Figura 4.3- Secuencia de reuso de la losa labrada que sellaba la entrada a la Tumba 104 de Monte Albán.
- Figura 4.4- El programa narrativo completo de la tumba 104 de Monte Albán (la flecha señala repeticiones de glifos entre los distintos medios).
- Figura 4.5- Dirección de los textos y anotación de la inscripción en la superficie interior de la losa de la tumba 104 de Monte Albán (los puntos en negro marcan el comienzo de la inscripción).
- Figura 4.6- Versiones gráficas e iconicidad del glifo U zapoteca comparadas con la imaginería de la “Principal Deidad Ave” maya.
- Figura 4.7- Diferencias en la elaboración y tamaño de las fachadas de tumbas que muestran casos del glifo U.

- Figura 4.8- La genealogía en el programa mortuorio de la tumba 104 de Monte Albán.
- Figura 4.9- **[A]** El nombre personal “Corazón Hoja” en diferentes inscripciones zapotecas; **[B]** Vasija con pico vertedor con el glifo 9E (9 Terremoto) hallada en la ofrenda dentro de la tumba 104 de Monte Albán.
- Figura 4.10- El origen icónico de varios signos en la epigrafía de la tumba 104 de Monte Albán.
- Figura 4.11- Esquemas cuatripartitos empotrados en la entrada de la tumba 104 de Monte Albán.
- Figura 4.12- Vasija efigie de la tumba 103 de Monte Albán con la personificación del dios del Maíz.
- Figura 4.13- Glosa de la imaginería de la vasija efigie empotrada en la fachada de la tumba 104 de Monte Albán.
- Figura 4.14- Objetos de la tumba 104 de Monte Albán publicados por Caso y sus colegas (dibujos tomados de Caso, Bernal y Acosta 1947; Caso y Bernal 1952; Caso 1965b; y Sellen 2002a).
- Figura 4.15- Murales pintados en las tumbas 112 (arriba) y 103 (abajo) de Monte Albán (nótese el número cuatripartito de nichos en ambas criptas, con el central en la parte posterior de la tumba 103 que representa el centro).
- Figura 4.16- Plano de la tumba 103 de Monte Albán y vasijas efigie asociadas (dibujo del plano del piso de la tumba tomado de Sellen 2002a (II): 37, fig. 3.12).
- Figura 5.1- Mapa de Cerro de la Campana mostrando la ubicación del palacio con la tumba 5 y la distribución de la principal arquitectura de montículos.
- Figura 5.2- Vista desde el oeste del palacio real de Cerro de la Campana. La tumba 5 fue construida debajo del cuarto norte (Montículo K).
- Figura 5.3- La escalera del Montículo K de Cerro de la Campana mostrando fragmentos labrados reusados.
- Figura 5.4- Planta y perfil de la tumba 5 de Cerro de la Campana
- Figura 5.5- Detalles del registro arquitectónico y visual de la tumba 5 de Cerro de la Campana
- Figura 5.6- Fachada de la tumba 5 de Cerro de la Campana y los muros laterales que delimitan la escalera de la cripta.

- Figura 5.7- Algunos de los objetos hallados dentro de la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Figura 5.8- Piedras talladas encontradas en la escalera de acceso (arriba) y a la izquierda de la entrada a la tumba.
- Figura 5.9- Entablamentos y par de jambas en el plano de la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Figura 5.10- Formato de composición tripartita en la superficie tallada de las jambas.
- Figura 5.11- Convenciones gráficas para representar al cuerpo humano en las jambas labradas de la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Figura 5.12- Glosas de la parafernalia de los señores jaguar tallados en las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana (compuestas por las jambas 3 y 10a).
- Figura 5.13- Pendientes usados por los señores jaguar labrados en las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Figura 5.14- Anotación de las compañeras mujeres de las jambas 9 y 10 de la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Figura 5.15- Los bastones de mando que sostienen los personajes masculinos labrados en las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Figura 5.16- Anotación de los compañeros hombres talladas en las jambas 1-2, 5-6, y 7-8 de la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Figura 5.17- Tocados usados por los personajes tallados en las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana colocados según su posición en el esquema de la cripta.
- Figura 5.18- Las inscripciones labradas en las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana ubicadas según su posición en el esquema de la cripta.
- Figura 5.19- El glifo de año y los portadores de años en las jambas 3, 5 y 6 de la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Figura 5.20- Las inscripciones en las jambas 4 y 9b de la tumba 5 de Cerro de la Campana, cada una con dos nombres calendáricos. Las inscripciones están ubicadas de acuerdo con su posición en el esquema de la cripta.

Figura 5.21- Conjunto glífico de dos volutas en parejas acompañadas por el Glifo D tallado en las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana. Las inscripciones están ubicadas de acuerdo con su posición en el esquema de la cripta.

Figura 5.22- Nombres calendáricos en las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana. Los glifos están ubicados de acuerdo con su posición en el esquema de la cripta. (Para una mejor comprensión, el glifo 30 de la jamba 9b fue rotado 90° en sentido opuesto al de las agujas del reloj).

Figura 5.23- Nombres personales en las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana colocados de acuerdo con su posición en el esquema de la cripta (la codificación por colores indica el uso de los mismos signos primarios en algunos de los componentes glíficos).

Figura 5.24- La versión extendida del glifo U que preside las escenas talladas en las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana puestas de acuerdo con su posición en el esquema de la cripta.

Figura 5.25- Posibles tipos de modificación dentaria en las versiones extendidas del glifo U talladas en las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana.

Figura 5.26. Signos que parecieran descender del glifo U en las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana puestas de acuerdo con su posición en el esquema de la cripta.

Figura 5.27- Los textos pintados en los dinteles que cubren el vestíbulo interno de la tumba 5 de Cerro de la Campana.

Figura 5.28- La fachada de la entrada a la tumba 5 de Cerro de la Campana y anotación de la escultura de estuco.

Figura 5.29- El programa narrativo extendido del vestíbulo interior de la tumba 5 de Cerro de la Campana (los personajes de los muros oeste y este, al igual la superficie posterior de la jamba 3, son reconstrucciones hipotéticas).

Figura 5.30- Las jambas talladas y los murales pintados en el cuarto oeste de la tumba 5 de Cerro de la Campana, extendidos (el registro medio del muro de atrás han sido reconstruido).

Figura 5.31- Figurillas cerámicas de Lambityeco representando guerreros que visten casacas acolchadas con algodón. Los dos ejemplos de abajo tienen como pectoral una cabeza reducida e invertida (fotografías tomadas de Scott 1993: figuras 36a-b, 37a-b, 42, 43a-b).

- Figura 5.32- Las jambas labradas y los murales pintados en el cuarto Este de la tumba 5 de Cerro de la Campana, extendidos (el registro medio del muro posterior ha sido reconstruido).
- Figura 5.33- Representaciones policromas de personificadores de Xipe Tótec.
- Figura 5.34- Especialistas en religión mesoamericanos con sus cabellos largos característicos, comparados con atributos del glifo Ñ zapoteca y sus contrapartidas tridimensionales en las vasijas efigie.
- Figura 5.35- La fachada de la cámara principal de la tumba 5 de Cerro de la Campana y anotaciones sobre la escultura de estuco.
- Figura 5.36- El programa narrativo pintado en la cámara principal de la tumba 5 de Cerro de la Campana, extendido (la imaginería del registro medio del muro norte y en el extremo norte del registro superior del muro este ha sido reconstruida).
- Figura 5.37- Cajas funerarias con fardos funerarios representados en los libros plegados prehispánicos de la Mixteca Alta, Oaxaca.
- Figura 5.38- Máscaras de ave y colgantes con el glifo de “Cerro” en los atavíos de los personajes.
- Figura 5.39- Comparación de signos en tres tocados de jugadores de pelota y encima del tocado del personaje situado en el lado derecho de la pared norte de la cámara principal de la tumba 5, en Cerro de la Campana.
- Figura 5.40- Manoplas labradas de Oaxaca.
- Figura 5.41- Representación cerámica de un personaje de alto rango usando galas militares que incluyen una cabeza trofeo reducida e invertida. Se dice que fue hallada cerca de Mitla, altura 74 cm. National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution (cat. No. 19/5806) (fotografías tomadas de Scott 1993: láminas 17-18).
- Figura 5.42- Representaciones cerámicas de personificadores de Xipe Tótec de Monte Albán y Teotihuacán.
- Figura 5.43- Versión de la estela de la tumba 5 de Cerro de la Campana mostrando simultáneamente todas las superficies labradas, altura 1.30 m. El dibujo de la derecha muestra la ubicación de las fechas anuales (las flechas indican su supuesta secuencia temporal).
- Figura 5.44- Comparación de los textos encolumnados sobre la superficie lateral de la estela con otros dos textos lineales conocidos que se leen de arriba hacia abajo.



- Figura 5.45- Otras losas zapotecas conocidas con una secuencia de lectura que va de abajo hacia arriba.
- Figura 5.46- Secuencias de glifos labrados en la superficie superior de la estela de la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Figura 5.47- Anotación de la imaginería en los registros de la superficie anterior de la estela de la tumba 5 en Cerro de la Campana.
- Figura 5.48- Anotación de las ofrendas presentados por ♀ 12N, ♂ 11A y ♂ 12O.
- Figura 5.49- Tocado de 'Xicani' usado por personajes masculinos.
- Figura 5.50- Comparación de textos entre las superficies anterior y lateral de la estela de la tumba 5, Cerro de la Campana.
- Figura 5.51- Repeticiones de glifo en la estela y en el texto II, tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Figura 5.52- Otras inscripciones presentes en la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Figura 5.53- Patrones estructurales en el registro pintado y esculpido de la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Figura 6.1- Losas genealógicas zapotecas halladas en tumbas.
- Figura 6.2- Losa labrada de procedencia desconocida hoy en el Museo Nacional de Antropología e Historia (cat. no. 6-6059) (altura 60 cm)
- Figura 6.3- Texto de la losa MNA-6-6059 y su secuencia estructural.
- Figura 6.4- La imaginería de la losa MNA-6-6059 anotada.
- Figura 6.5- Lectura de Caso de los signos con numerales presentes en la losa (los números entre paréntesis identifican la posición de los glifos en el texto).
- Figura 6.6- Comparación del texto de la losa MNA-6-6059 con otros textos discutidos en este ensayo que tienen el conjunto del glifo I.
- Figura 6.7- Otras losas zapotecas que muestran la quema de bolas de caucho en braseros (losas 3-4), y personajes descendentes (losas 1-3).
- Figura 6.8- Losa genealógica atribuida a San Baltasar Chichicapam con una escena de un personaje que ofrece un manojito de hojas a un ancestro frente a una estructura conmemorativa (se desconoce en qué lugar se encuentra actualmente la losa).

- Figura 6.9- Representación de hebras con cuentas en escenas labradas y pintadas de Oaxaca y Veracruz.
- Figura 6.10- El glifo de “Espiral” en la escritura estilo zapoteca (arriba) y ñuiñe.
- Figura 6.11- Conchas como conductos para el surgimiento de los seres humanos.
- Figura 6.12- Despliegue alternativo de la genealogía tallada en la losa MNA-6-6059.
- Figura 7.1- Piedra tallada zapoteca de la colección Friedenberg (fotografía cortesía de Daniel M. Friedenberg).
- Figura 7.2- **[A]** Comentario analítico inicial de la imaginería de la piedra; y **[B]** variaciones en la representación del glifo Ñ y su comparación con ejemplos del glifo L.
- Figura 7.3- Vasijas efigie zapotecas con atributos del glifo Ñ.
- Figura 7.4- Comparación del Señor 3Ñ con la representación de una vasija efigie cerámica de procedencia desconocida actualmente en el City Art Museum de Saint Louis, catálogo no. 179.1979 (fotografía tomada de L. Parsons 1980, no. 216).
- Figura 7.5- Comentario analítico del segundo personaje tallado en la piedra de la colección Friedenberg.
- Figura 7.6- Glifos en las vestimentas del segundo personaje labrado en la piedra de la colección Friedenberg.
- Figura 7.7- Comparación del personaje ubicado en el lado derecho de la piedra labrada de la colección Friedenberg y la representación presente en una vasija efigie cerámica atribuida a Tlacoahuaya (fotografía tomada de Caso y Bernal 1952: fig. 284).
- Figura 7.8- Objetos que sostiene en la mano el segundo personaje tallado en la piedra de la colección Friedenberg.
- Figura 7.9- Representaciones del ‘rayo’ en la cultura material zapoteca.
- Figura 7.10- Personificador del Tlaloc, el dios de la Lluvia, en el códice Ixtlilxochitl (tomado de van Doesburg 1996).
- Figura 7.11- Representaciones de distintas regiones de Mesoamérica de líderes políticos en el papel de hacedores de lluvia.
- Figura 7.12- Algunas metáforas visuales asociadas con las representaciones gráficas del ‘rayo’ en Mesoamérica.

- Figura 7.13- Representaciones de centellas de rayo en la cultura material de las tierras altas del centro.
- Figura 7.14- Programas genealógicos presentados en bloques conjuntos (las secciones en color gris son reconstrucciones hipotéticas).
- Figura 7.15- El personaje tallado en los bloques LGH 7777, 7778 y 7781 comparado con el personaje del lado derecho de la piedra tallada de la colección Friedenberg.
- Figura 7.16- Tableau de vasijas efigie cerámicas halladas debajo del templo 35 en la Plataforma 1 de San José Mogote.
- Figura 7.17- Varios frisos de arcilla actualmente en el City Art Museum de Saint Louis (CAM) y en la colección Leigh (LGH, ex Museo Frissell de Mitla) que deben haber decorado un mausoleo como el de la versión de piedra en miniatura que se ve a la izquierda (altura de las placas 20 cm).
- Figura 7.18- Reconstrucción tridimensional del mausoleo decorado con frisos que se ilustra en la Figura 7.17 (fotografías tomadas de L. Parsons 1980: 154).
- Figura 7.19- Representaciones miniatura en piedra de mausoleos y fachadas de tumbas labradas con registros genealógicos, y un ejemplo de un mausoleo verdadero construido en el centro de la plaza en un edificio conmemorativo del tipo TPA.
- Figura 8.1- Modelo de la antigua organización social zapoteca.
- Figura 8.2- Modelo de la relación entre distintos aspectos de la sociedad, la ideología y las tecnologías de comunicación entre los antiguos zapotecas.

## Lista de Tablas

- Tabla 1.1- Nombres de fases cerámicas usados en el presente trabajo, anclaje de eventos clave discutidos en el texto, y posición cronológica de tumbas con murales pintados ((las criptas que aquí se analizan o mencionan aparecen dentro de rectángulos).
- Tabla 2.1- Equivalencias entre los nombres de libros plegados prehispánicos y de principios de la colonia usados en este estudio y sus nombres no nativos (según Jansen y Pérez Jiménez 2004, y basados en van Doesburg 2001).
- Tabla 2.2- Despliegue de las fechas anuales del segundo programa de los monolitos en las esquinas de la Plataforma Sur de Monte Albán.
- Tabla 3.1- Inventario esquelético de las tumbas de Lambityeco y análisis de Chi-cuadrado.
- Tabla 4.1- Lapsos temporales generados por las posibles secuencias de lectura de los portadores de años labrados en la losa de la tumba 104.
- Tabla 4.2- Inventario de objetos asociados con la tumba 104, publicado por Caso y sus colegas.
- Tabla 5.1 Restos humanos de la tumba 5 exhibidos en el Museo Comunitario de Santiago Suchilquitongo.
- Tabla 5.2- Equivalencias simbólicas en la imaginería de los tocados usados por los personajes tallados en la narración de las jambas
- Tabla 5.3- Posibles secuencias de lectura de las tres fechas de año del programa de las jambas de la tumba 5, Cerro de la Campana
- Tabla 5.4- Despliegue de las posibles secuencias de lectura de las tres fechas de año presentes en el programa de las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana
- Tabla 5.5- Datos acerca de las manoplas de Oaxaca
- Tabla 5.6- Despliegue de la secuencia preferida para las cinco fechas anuales de la estela de la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Tabla 5.7- Despliegue de la secuencia menos favorecida para las fechas de año en la estela de la tumba 5 de Cerro de la Campana
- Tabla 5.8- Secuencia genealógica y posible línea hereditaria descrita en la estela de la tumba 5 de Cerro de la Campana.

- Tabla 5.9- Despliegue de la secuencia anual desde la fecha 5E (de la jamba 3) hasta la fecha 2E (del texto I).
- Tabla 5.10- Lapso mínimo entre el año 2E (pintado en el texto II) y el año 4E (fecha más antigua labrada en la estela).
- Tabla 5.11- Hipotética secuencia genealógica en el registro escrito de la tumba 5 de Cerro de la Campana.
- Tabla 6.1- Diferentes lecturas por parte de los eruditos de los nombres calendáricos que aparecen en MNA-6-6059 (los nombres están listados de arriba hacia abajo [de izquierda a derecha], comenzando con los registros y siguiendo con el texto).

## Apéndice I

Este apéndice contiene extractos de la documentación que acompañaba al juicio de Inquisición de Yanhuitlán, tomado de Jiménez Moreno y Mateos Higuera (1940). Aunque mucho más completo, el estudio del juicio de Inquisición publicado por Sepúlveda (1999) no incluye una transcripción de los nombres calendáricos de las cajas presentados en el idioma divino de la élite. La traducción de esos apelativos, que aquí aparecen en *itálica* y entre paréntesis, está basada en los nombres de día publicados por Smith (1973a: 24-26). Los pasajes más relevantes para la interpretación del programa mortuario de la tumba 104 de Monte Albán aparecen en **negrita**.

E después de los susodicho, día mes e año susodicho, Don Juan, cacique del pueblo de Nochistlan (dijo) (2ª) ... (que) puede haber tres meses poco más o menos tiempo que los susodichos (Don Francisco y Don Domingo) tenían ídolos en sus casas, **y que en casa del dicho Don Domingo está un papa que este testigo no sabe si es bautizado, el cual tiene a su cargo 20 envoltorios de ídolos, que el uno de ellos se llama Quaquixio [*¿1 o 2 Caña ?*] y otro Quaquixiq [*11 Venado, según Jiménez Moreno y Mateo Higuera 1940: 49*] y todos los demás tienen sus nombres** y que el dicho Don Domingo los adora cada noche y sus fiestas e preguntando por los demonios de Don Francisco dijo ... que uno de los dichos ídolos se llama Xioco [*10, 11 o 13 Lluvia*], que es un envoltorio al cual llama el dicho Don Francisco cuando ha de ir a alguna parte, y que tiene otros muchos que no sabe como se llaman ... y el dicho Don Juan tiene ni más ni menos ídolos en su casa ... (página 44, columna izquierda)

E después de lo susodicho día mes e año susodicho, Xaco [*¿1, 2 o 12 Lluvia?*], indio no cristiano natural del pueblo de Molcaxtepeque ... dijo ... (2ª) ... que este testigo ha seido papa del dicho Don Domingo de ocho años a esta parte con otros muchos indios que el dicho Don Domingo tenía por papas, y que el uno de ellos se

llama Xixa [10, 11 o 13 *Águila*], que es principal del pueblo de Miquiapa, que es sujeto de Yanguitlan, y otro que se llama Naguaco [8 *Flor*], que es mozo de quince años principal de Xiutla, y otro que se llama Quihuizo [4 *Jaguar*], que es principal del pueblo de Yanguitlan, con otros muchos los cuales guardaban y han guardado los diablos de Yanguitlan y del dicho Don Domingo ... **que son cuatro demonios de piedra chalchuitl y que los dos tienen figura de hombre y los dos de mujer y con los dichos demonios habían otros demonios y aparatos de pluma y otras cosas que ya están podridas** y que cada día ordinariamente hacían sus sacrificios de plumas y piedras y palomas y codornices y otras cosas y encomendaban al dicho Don Domingo al demonio, porque todo se hacía en su nombre ... (3ª) ... **y que en una fiesta del diablo porque no llovía mandó matar a una muchacha de poca edad, puede haber seis años; fué preguntado quien la sacrificó: dijo que el papa que se llama Xixa [10, 11 o 13 *Águila*]** y que puede haber cuatro años que el dicho Don Domingo mandó matar un niño en sacrificio y que también lo mató Xixa, y que puede haber seis años que el dicho Don Domingo mandó matar un niño en una fiesta que se hacía por toda la comunidad y por todo el pueblo y que después en otra fiesta el dicho Don Domingo mandó matar a un muchacho, y puede haber cuatro años, y que este testigo, por mandado del dicho Don Domingo, puede haber ocho años que mató un muchacho en lo bajo del cerro de Tiltepeque ... y que el dicho Don Domingo tiene en su casa una india vieja que se llama Xiyo [10, 11 o 13 *Serpiente*], la cual manda que se busquen los muchachos para sacrificar ... (página 45, columna izquierda).

.. y el dicho don Juan e don Francisco tuerto mandaron a todos los principales de las estancias que trujesen sus demonios y ... fueron al pueblo de Mozcaltepeque y trujeron los diablos y este testigo y otros sus compañeros trujeron los dichos demonios a cuestras y de noche los metieron en casa del dicho cacique porque así se lo auia mandado porque como este testigo y los demás trujeron los dichos demonios, un día en amaneciendo fué allí el dicho Francisco de las Casas y Juan de las Casas [*encomenderos de Yanhuitlan*] y el dicho Juanico por su mandado **abrió las dichas petacas y envoltorios y sacó los dichos demonios** en presencia de este (¿testigo?) y de don Juan y de los Francisco tuerto Domingo *estumeca*, y vio todo lo que habían traído: **las piedras y demonios echó en una petaca** y lo mandó

llevar a su casa al dicho Juanico su criado ... ” (Tenía Xaco [¿1, 2 o 12 Lluvia?] 21 años. Don Domingo el cacique le ordenó fuese papa y que no fuese a la iglesia).

(Declaración de Diego, indio de Etlatongo, quien menciona a los papas de Yanhuitlan, llamados “Catuta” [1, 2, o 12 Agua] y “Caco” [1, 2, o 12 Lluvia] y dice ... (3ª) ... **que todos los años, a la cosecha del maíz, que es por Todos Santos, en una fiesta del demonio, que se llama huicatuta, mandaba el dicho don Juan sacar todos los demonios y, desatados, a cada envoltorio mataba una paloma o codorniz o otra ave y sobre ello lla(¿ma?)ba al demonio y echábales copal**”).

(Declaración de Caxaa [1, 2 o 12 Águila], que era muy viejo y que fue “cuatro años o más tiempo” papa de Yanhuitlán “y que tenía a su cargo los ídolos del dicho pueblo, juntamente con otros tres papas, que el uno se llamaba Cagua [1, 2, o 12 Perro], y el otro Quizo [4 ?] y el otro Caquiyo [1,2 o 12 Caña], y que este testigo especialmente tenía cuidado del diablo del agua, que se dice Zaguii [Dzahui]” ... y que (3ª) ... “dende niño, por mandado del cacique de Yanhuitlán que es ya muerto, este testigo fue ha estar con los papas que tenían cargo de los ídolos del pueblo y siempre ha residido y estado en la casa de los demonios que está en Tamaxcaltepeque ... y que ya que fué de edad este testigo tomó a su cargo el diablo del agua por muerte del que lo tenía a su cargo y que cuando a este testigo le metieron en este cargo dejó a su mujer preñada de un hijo que se llama Xaco [¿1, 2 o 12 Lluvia?], que es testigo de esta causa”.

“... Fuéle preguntando qué vida tenía este testigo y compañeros: y dijo: que todos estaban en una casa grande donde dicho tiene y que cada un papa tenía cargo de su diablo y estaba en su cámara y apartamiento por sí y que cada uno tenía cargo del servicio que había de hacer a su demonio sin saber el uno del otro y que los demonios del pueblo y del cacique tenía un papa que dicho tiene que se llama Cagua [1, 2, o 12 Perro] ... Fuele preguntado como se había con su demonio y de que manera le sacrifica(ba?), dijo: **que cuando no llovía este testigo sacaba su ídolo y lo ponía delante de sí con mucha reverencia, el cual ídolo era de piedra, y luego este testigo se ponía en cuclillas delante del ídolo y le ofrecía copal , plumas, sangre, y decíale que se doliese, que los macegales tenían hambre , que pues era dios del agua que lloviese, que él le prometía de sacrificarle palomas, codornices, perros, papagayos de los grandes y alguna persona conforme la intención que este testigo tenia y tomaba agua en una**



**jícara y derramábala hacia arriba encima de lo que tenía ofrecido al ídolo y tomaba una pelota de esta tierra que se llama vle que es resina y goma de árboles y la echaba en el suelo que saltase y después quemaba la dicha pelota y con aquella resina untaba al demonio** y luego, hecho su sacrificio, hacía llamar al cacique y a Don Francisco para que trujesen todas aquellas cosas y la persona que habían de sacrificar porque este testigo no encerraba al demonio hasta le haber dado todo lo que le había prometido este testigo y luego el dicho Cacique y Don Francisco le enviaban todo lo que él les pedía, porque tenían siempre muchachos en depósito para sacrificio. Fuele preguntado a este testigo cuantas personas mató e hizo matar en el tiempo que fué papa y qué los hacían (sic); dijo: que en el tiempo que este testigo fué papa mandó matar y mató cuatro muchachos en veces porque se tardaban las aguas. Fuele preguntado de qué manera lo hacían; dijo: que él se iba a un cerro el más alto que había y llevaba su ídolo y la persona que había de sacrificar y ponía el ídolo en una parte donde le parecía y delante le daba humo de copal y hablaba con el ídolo un rato y después ponía el muchacho delante y lo sacrificaban, y que a este demonio del agua no se ofrecía personas grandes sino niños y que sacrificado el dicho niño le sacaba el corazón por el pecho y lo ponía ante el ídolo y así se estaba dos días o más tiempo, **y después quemaba el corazón, y la ceniza la tomaba y ponía con todo lo demás ofrecido al ídolo y lo hacía un envoltorio y lo guardaba.** Fuele preguntado qué tantas personas matarían todos los otros papas en este tiempo que este testigo lo fue: dijo que no lo sabe porque cada papa está por sí y tiene cuidado de su ídolo y no da parte ni dice a los otros lo que hace ni ha de hacer...". (páginas 45-46).

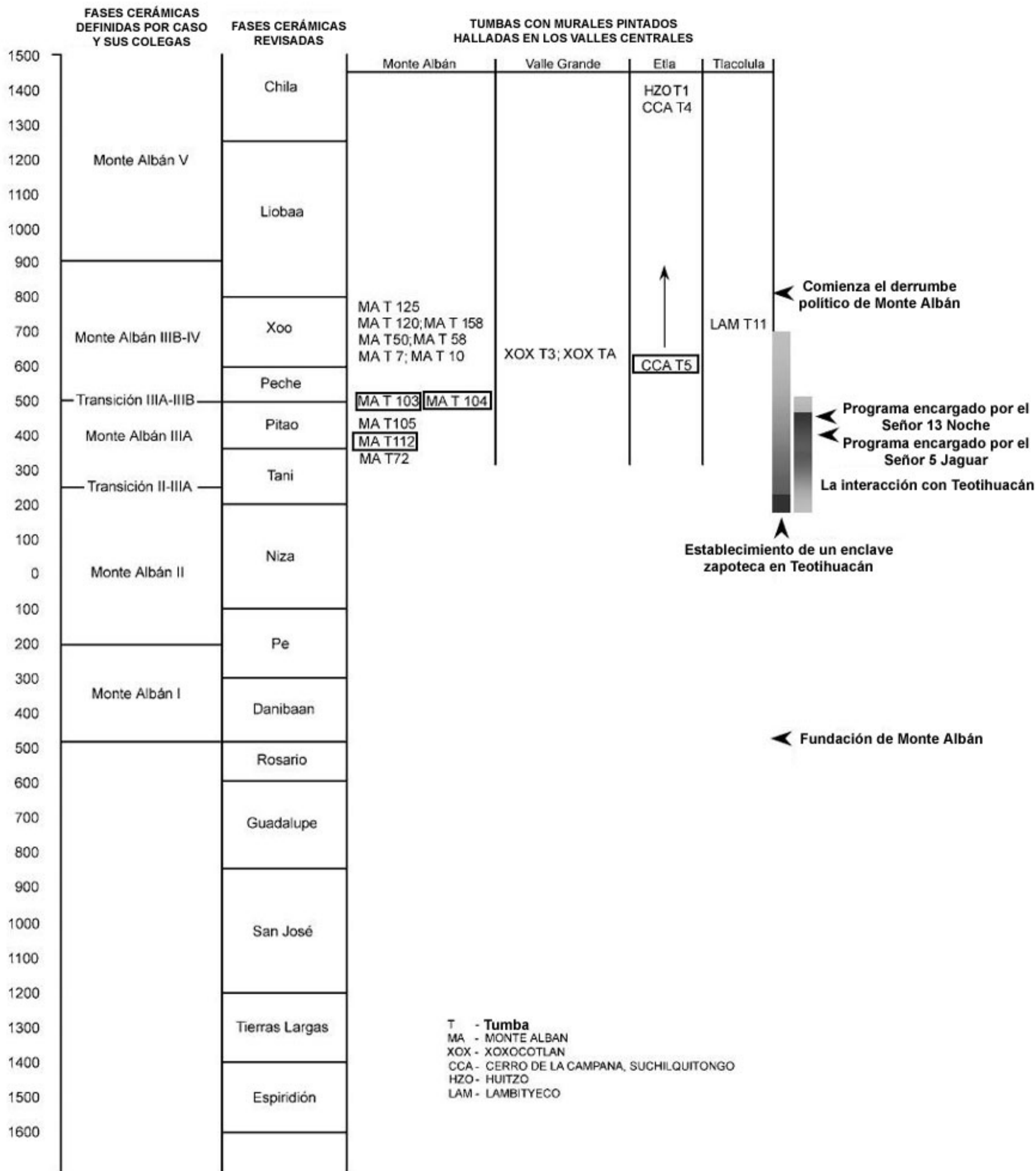


Tabla 1.1- Nombres de fases cerámicas usados en el presente trabajo, anclaje de eventos clave discutidos en el texto, y posición cronológica de tumbas con murales pintados (las criptas que aquí se analizan o mencionan aparecen dentro de rectángulos).

| Nuevo nombre   | Significado                     | Nombre(s) anterior |
|----------------|---------------------------------|--------------------|
| Tonindeye      | Historia del linaje             | Zouche/Nuttall     |
| Iya Cochi      | Señor 3 Viento                  | Becker II          |
| Yoalli Ehecatl | Noche y Viento                  | Borgia             |
| Tonalpouhqui   | Libro del adivino               | Vaticanus 3773 [B] |
| Tezcatlipoca   | Libro del espejo humeante       | Fejérváry Mayer    |
| Tutepetongo    | Nombre de un reino              | Porfirio Díaz      |
| Tepeucila      | Nombre de un lugar de fundación | Fernández Leal     |
| Cihuacoatl     | Mujer-Serpiente                 | Borbonicus         |

**Tabla 2.1- Equivalencias entre los nombres de libros plegados prehispánicos y de principios de la colonia usados en este estudio y sus nombres no nativos (según Jansen y Pérez Jiménez 2004, y basados en van Doesburg 2001).**

|    |   |  |    |    |
|----|---|--|----|----|
| 13 | E | Última fecha anual (registrada en SP-1 y SP-7)                   | 60 | 3  |
| 12 | N |  |    |    |
| 11 | G |  |    |    |
| 10 | M | Novena fecha anual (registrada en SP-3)                          | 57 | 12 |
| 9  | E |  |    |    |
| 8  | N |  |    |    |
| 7  | G |  |    |    |
| 6  | M |  |    |    |
| 5  | E |  |    |    |
| 4  | N |  |    |    |
| 3  | G |  |    |    |
| 2  | M |  |    |    |
| 1  | E |  |    |    |
| 13 | N |  |    |    |
| 12 | G |  |    |    |
| 11 | M | Octava fecha anual (registrada en SP-3 como una fecha invertida) | 45 | 7  |
| 10 | E |  |    |    |
| 9  | N |  |    |    |
| 8  | G |  |    |    |
| 7  | M |  |    |    |
| 6  | E |  |    |    |
| 5  | N |  |    |    |
| 4  | G | Sétima fecha anual* (registrada en SP-5)                         | 38 | 12 |
| 3  | M |  |    |    |
| 2  | E |  |    |    |
| 1  | N |  |    |    |
| 13 | G |  |    |    |
| 12 | M |  |    |    |
| 11 | E |  |    |    |
| 10 | N |  |    |    |
| 9  | G |  |    |    |
| 8  | M |  |    |    |
| 7  | E |  |    |    |
| 6  | N |  |    |    |
| 5  | G | Sexta fecha anual (registrada en SP-5 como una fecha invertida)  | 26 | 4  |
| 4  | M |  |    |    |
| 3  | E |  |    |    |
| 2  | N |  |    |    |
| 1  | G | Quinta fecha anual (registrada en SP-6b)                         | 22 | 4  |
| 13 | M |  |    |    |
| 12 | E |  |    |    |
| 11 | N |  |    |    |
| 10 | G | Cuarta fecha anual (registrada en SP-6a)                         | 18 | 2  |
| 9  | M |  |    |    |
| 8  | E | Tercera fecha anual (registrada en SP-1)                         | 16 | 8  |
| 7  | N |  |    |    |
| 6  | G |  |    |    |
| 5  | M |  |    |    |
| 4  | E |  |    |    |
| 3  | N |  |    |    |
| 2  | G |  |    |    |
| 1  | M |  |    |    |
| 13 | E | Segunda fecha anual (registrada en SP-2)                         | 8  | 8  |
| 12 | N |  |    |    |
| 11 | G |  |    |    |
| 10 | M |  |    |    |
| 9  | E |  |    |    |
| 8  | N |  |    |    |
| 7  | G |  |    |    |
| 6  | M |  |    |    |
| 5  | E | Fecha anual más antigua (registrada en SP-1)                     | 0  | 0  |

\* fecha reconstruida

**Tabla 2.2- Despliegue de las fechas anuales del segundo programa de los monolitos en las esquinas de la Plataforma Sur de Monte Albán.**

Tabla 3.1- Inventario esquelético de las tumbas de Lambityeco y análisis de Chi-cuadrado.

|  | CRÁNEO   | MANDÍBULA   | HÚMERO   | ULNA     | RADIO    | CARPO    | METACARPO   | FALANGE DE MANO | FÉMUR    | TIBIA     | FIBULA   | TARSO    | METATARSO   | FALANGE DE PIE |
|--|----------|-------------|----------|----------|----------|----------|-------------|-----------------|----------|-----------|----------|----------|-------------|----------------|
| <b>Tumba 2 (NMI = 7)</b>               |          |             |          |          |          |          |             |                 |          |           |          |          |             |                |
| Esperado                               | 7        | 7           | 14       | 14       | 14       | 112      | 70          | 196             | 14       | 14        | 14       | 98       | 70          | 196            |
| Presente                               | 6        | 7           | 10       | 10       | 9        | 21       | 32          | 40              | 12       | 11        | 7        | 59       | 52          | 52             |
| Ausente                                | 1        | 0           | 4        | 4        | 5        | 91       | 38          | 156             | 2        | 3         | 7        | 39       | 18          | 144            |
| <b>Tumba 3 (NMI = 5)</b>               |          |             |          |          |          |          |             |                 |          |           |          |          |             |                |
| Esperado                               | 5        | 5           | 10       | 10       | 10       | 80       | 50          | 140             | 10       | 10        | 10       | 70       | 50          | 140            |
| Presente                               | 5        | 4           | 10       | 9        | 10       | 52       | 43          | 92              | 8        | 7         | 8        | 63       | 47          | 57             |
| Ausente                                | 0        | 1           | 0        | 1        | 0        | 28       | 7           | 48              | 2        | 3         | 2        | 7        | 3           | 83             |
| <b>Tumba 6 (NMI = 6)</b>               |          |             |          |          |          |          |             |                 |          |           |          |          |             |                |
| Esperado                               | 6        | 6           | 12       | 12       | 12       | 96       | 60          | 168             | 12       | 12        | 12       | 84       | 60          | 168            |
| Presente                               | 4        | 2           | 5        | 4        | 4        | 24       | 33          | 48              | 3        | 4         | 4        | 51       | 47          | 57             |
| Ausente                                | 2        | 4           | 7        | 8        | 8        | 72       | 27          | 120             | 9        | 8         | 8        | 33       | 13          | 111            |
| <b>Tumba 8 (NMI = 5)</b>               |          |             |          |          |          |          |             |                 |          |           |          |          |             |                |
| Esperado                               | 5        | 5           | 10       | 10       | 10       | 80       | 50          | 140             | 10       | 10        | 10       | 70       | 50          | 140            |
| Presente                               | 3        | 3           | 7        | 4        | 9        | 26       | 27          | 58              | 7        | 7         | 9        | 53       | 38          | 67             |
| Ausente                                | 2        | 2           | 3        | 6        | 1        | 54       | 23          | 82              | 3        | 3         | 1        | 17       | 12          | 73             |
| <b>Tumba 9 (NMI = 7)</b>               |          |             |          |          |          |          |             |                 |          |           |          |          |             |                |
| Esperado                               | 7        | 7           | 14       | 14       | 14       | 112      | 70          | 196             | 14       | 14        | 14       | 98       | 70          | 196            |
| Presente                               | 4        | 4           | 8        | 6        | 6        | 29       | 23          | 58              | 4        | 2         | 3        | 39       | 23          | 61             |
| Ausente                                | 3        | 3           | 6        | 8        | 8        | 83       | 47          | 138             | 10       | 12        | 11       | 59       | 47          | 135            |
| <b>Tumba 10 (NMI = 4)</b>              |          |             |          |          |          |          |             |                 |          |           |          |          |             |                |
| Esperado                               | 4        | 4           | 8        | 8        | 8        | 64       | 40          | 112             | 8        | 8         | 8        | 56       | 40          | 112            |
| Presente                               | 2        | 1           | 7        | 3        | 3        | 3        | 4           | 9               | 4        | 2         | 2        | 13       | 10          | 8              |
| Ausente                                | 2        | 3           | 1        | 5        | 5        | 61       | 36          | 103             | 4        | 6         | 6        | 43       | 30          | 104            |
| <b>Tumba 12 (NMI = 3)</b>              |          |             |          |          |          |          |             |                 |          |           |          |          |             |                |
| Esperado                               | 3        | 3           | 6        | 6        | 6        | 48       | 30          | 84              | 6        | 6         | 6        | 42       | 30          | 84             |
| Presente                               | 2        | 2           | 6        | 3        | 6        | 10       | 14          | 20              | 3        | 2         | 3        | 18       | 13          | 32             |
| Ausente                                | 1        | 1           | 0        | 3        | 0        | 38       | 16          | 64              | 3        | 4         | 3        | 24       | 17          | 52             |
| <b>Totales</b>                         |          |             |          |          |          |          |             |                 |          |           |          |          |             |                |
| Esperado                               | 37       | 37          | 74       | 74       | 74       | 592      | 370         | 1036            | 74       | 74        | 74       | 518      | 370         | 1036           |
| Presente                               | 26       | 23          | 53       | 39       | 47       | 165      | 176         | 325             | 41       | 35        | 36       | 296      | 230         | 334            |
| Ausente                                | 11       | 14          | 21       | 35       | 27       | 427      | 194         | 711             | 33       | 39        | 38       | 222      | 140         | 702            |
| <b>Todas las tumbas menos la no. 6</b> |          |             |          |          |          |          |             |                 |          |           |          |          |             |                |
| Esperado                               | 31       | 31          | 62       | 62       | 62       | 496      | 310         | 868             | 62       | 62        | 62       | 434      | 310         | 868            |
| Presente                               | 22       | 21          | 48       | 35       | 43       | 141      | 143         | 277             | 38       | 31        | 32       | 245      | 183         | 277            |
| Ausente                                | 9        | 10          | 14       | 27       | 19       | 355      | 167         | 591             | 24       | 31        | 30       | 189      | 127         | 591            |
| <b>Todas las tumbas menos la no. 6</b> |          |             |          |          |          |          |             |                 |          |           |          |          |             |                |
| Esperado – Pres.                       | 21.78378 | 19.27027027 | 44.40541 | 32.67568 | 39.37838 | 138.2432 | 147.4594595 | 272.2972972973  | 34.35135 | 29.324332 | 30.16216 | 248      | 192.7027027 | 279.8378378378 |
| *                                      | .0021461 | .1552632576 | .2909806 | .1653366 | .3330798 | .0549734 | .1348626853 | .08121789283398 | .3875433 | .0957529  | .1119830 | .0362903 | .4885372048 | .0287785370845 |
| Esperado – Aus.                        | 9.216216 | 11.72972973 | 17.59459 | 29.32432 | 22.62162 | 357.7568 | 162.5405405 | 595.7027027027  | 27.64865 | 32.67568  | 31.83784 | 186      | 117.2972973 | 588.1621621622 |
| *                                      | .0050725 | .2550753518 | .7343795 | .1842322 | .5798056 | .0212427 | .1223496526 | .371249158509   | .4814932 | .0859321  | .1060891 | .0483871 | .8025968365 | .0136923524020 |
| <b>Tumba 6</b>                         |          |             |          |          |          |          |             |                 |          |           |          |          |             |                |
| Esperado – Pres.                       | 4.216216 | 3.729729730 | 8.594595 | 6.324324 | 7.621622 | 26.75676 | 28.54054054 | 52.70270270270  | 6.648649 | 5.675676  | 5.837838 | 48       | 37.29729730 | 54.16216216216 |
| *                                      | .0110880 | .8021934978 | 1.503400 | .8542389 | 1.720912 | .2840295 | .6967905405 | .4196257796258  | 2.002307 | .4947233  | .5785786 | 1875000  | 2.524108892 | .1486891082699 |
| Esperado – Aus.                        | 1.783784 | 2.270270270 | 3.405405 | 5.675676 | 4.378378 | 69.24324 | 31.45945946 | 115.2972972973  | 5.351351 | 6.324324  | 6.162162 | 36       | 22.70270270 | 113.8378378378 |
| *                                      | .0262080 | 1.317889318 | 3.794294 | .9518662 | 2.995662 | .1097538 | .6321398718 | .1918120652298  | 2.487715 | .4439824  | .5481271 | .2500000 | 4.146750322 | .0707438207438 |

(\*) (Variables observadas – variables esperadas) ^2/variables esperadas

|                                  |   |             |
|----------------------------------|---|-------------|
| Desde el año 7G hasta el año 11E | = | 0 – 30 años |
| Desde el año 11E hasta el año 7G | = | 0 – 22 años |

**Tabla 4.1 – Lapsos temporales generados por las posibles secuencias de lectura de los portadores de años tallados en la losa de la tumba 104.**

**Tabla 4.2- Inventario de objetos asociados con la tumba 104,  
publicado por Caso y sus colegas.**

| <b>Id.</b>                    | <b>Forma cerámica</b>   | <b>Pasta</b>      | <b>Notas y referencias</b>  | <b>Discrepancias</b>   | <b>No. de piezas</b> |
|-------------------------------|---|-------------------|---|--|----------------------|
| A                             | Cuencos cónicos   | G35               | CBA 1967, tabla XV  |  | 2                    |
| B                             | Cuencos cónicos tripodes  | G35               | CBA 1967, tabla XV  |  | 4                    |
| C                             | Cuenco con taza en el centro  | G3                | CBA 1967, tabla XV  | En la tabla XV, CBA (1967: 373) mencionan tres ejemplos, pero en la página 371 reportan siete. Uno de los ejemplos sirvió como tapa de un vaso tripode en miniatura (véase ítem H) | 3 o 7                |
| D (no. 10)                    | Cuencos cónicos poco profundos  | G7                | CBA 1967, fig. 300b   |  | 1                    |
| D                             |   | G35               | CBA 1967, tabla XV  |  | 3                    |
| E (uno de ellos es el no. 55) | Vasos con pico vertedor y soportes de araña   | K14               | CBA 1967, tabla XV y fig. 302   |  | 4                    |
| F                             | Vasos miniatura con pico vertedor y sin soportes  | K14               | CBA 1967, tabla XV  |  | 8                    |
| G                             | Grandes vasos tripodes  | G3                | CBA 1967, tabla XV  |  | 3                    |
| H                             | Vasos tripodes en miniatura   | K14               | Uno tenía, como tapa, un cuenco con una taza en el centro   |  | 4                    |
| I (uno de ellos es el no. 40) | 'Floreros' globulares   | G3                | CBA 1967, tabla XV  | En la tabla XV, CBA (1967:373) mencionan dos ejemplos, pero en la página 369 está implícita la presencia de solamente uno (no. 40 en la Fig. 37)                                   | 1 o 2                |
| J                             | Cuencos con paredes rectas y tapa   | G3                | CBA 1967, tabla XV  | En la tabla XV, CBA (1967: 373) reportan 3 ejemplos, pero esta forma cerámica no está ni discutida ni ilustrada en el texto.   | 0 o 3                |
| K                             | Jarra pequeña con pico vertedor   | G3                | CBA 1967, tabla XV  |  | 1                    |
|                               |   | G3                | Pintada y con el glifo 9E. Véase Figura *B  |  | 1                    |
| L                             | Sahumadores con asas  | G35               | CBA 1967, tabla XV  |  | 10                   |
| 01                            | Vasija efígie que representa a una mujer con su cabello trenzado, sentada y con las manos sobre el pecho                | Cerámicas         | Nicho sudoeste (no. 1). Caso y Bernal 1952: fig. 438  |  | 1                    |
| 42                            | Vasija efígie que representa a una mujer con mazorcas de maíz en su tocado, sentada, y con las manos sobre las rodillas | Cerámicas         | Cerca de la jamba norte. Caso y Bernal 1952: fig. 215   |  | 1                    |
| 03                            | Vasija efígie de un hombre con el glifo C en su tocado de mazorcas, sentado   | Cerámicas         | Nicho oeste (no. 3). Caso y Bernal 1952: fig. 217   |  | 1                    |
| 02                            | Vasija efígie de un hombre con máscara de Cociyo y el glifo C en su tocado de mazorcas, sentado                         | Cerámicas         | Nicho oeste (no. 2). Caso y Bernal 1952: fig. 43  |  | 1                    |
| Sin número                    | Vasija efígie de hombre con máscara y tocado de glifo Ñ, sentado  | Cerámicas         | En el centro de la entrada. Véase Figura **. Caso y Bernal 1952, fig. 168   |  | 1                    |
| Sin número                    | Vasija efígie de un hombre con tocado de mazorcas   | Cerámicas         | En el centro de la entrada. Véase Figura **. Caso y Bernal 1952, fig. 205   |  | 1                    |
| Sin número                    | Vasija efígie de un hombre con tocado de mazorcas, sentado  | Cerámicas         | En el centro de la entrada. Véase Figura **. Caso y Bernal 1938, fig. 101   |  | 1                    |
| Sin número                    | Vasija efígie de un hombre con tocado de mazorcas, sentado  | Cerámicas         | En el centro de la entrada. Véase Figura **. Caso y Bernal 1938, fig. 101   |  | 1                    |
| Sin número                    | Vasija efígie de un hombre con tocado de mazorcas, sentado  | Cerámicas         | En el centro de la entrada. Véase Figura **. Caso y Bernal 1938, fig. 101   |  | 1                    |
| Sin número                    | Vasija efígie de hombre con tocado de Xicani, sentado   | Cerámicas         | Empotrado en el entablamento de las fachadas. Caso y Bernal 1952: fig. 72   |  | 1                    |
| 40                            | 'Florero' globular  | G3                | CBA 1967, fig. 306c   | Véase comentario en la anotación I   | -                    |
| 41                            | 'Florero' bicónico  | G3                | CBA 1967, tabla XV  |  | 1                    |
| 01                            | Jarra de gran tamaño  | G3                | CBA 1967, fig. 308. Con pintura roja  |  | 1                    |
| 44                            | Vaso pequeño de cuerpo convexo  |                   | CBA 1967, fig. 304b   | CBA (1967: 368) describen este tipo e ilustran un ejemplo (no. 44), pero en la tabla XV no hay nada debajo de la columna 13.   | 1                    |
| 37                            | Jarra miniatura con asas  | K1                | CBA 1967, fig. 309  |  | 1                    |
| 82                            | Jarra miniatura sin asas  | Arcilla sin cocer | CBA 1967, fig. 315b   |  | 1                    |
| 15                            | Cilindro  | Arcilla sin cocer | CBA 1967, fig. 315c   |  | 1                    |
| 76                            | Figurilla de un perro   | Arcilla sin cocer | CBA 1967, fig. 315a   |  | 1                    |
| 13                            | Figurilla antropomórfica  | Arcilla sin cocer | Personaje sentado con las piernas cruzadas. CBA 1967, fig. 314  |  | 1                    |
| 12                            | Figurilla antropomórfica  | Arcilla sin cocer | Personaje de pie con sus manos unidas al frente. CBA 1967, fig. 314   |  | 1                    |
| 78                            | Figurilla antropomórfica  | Arcilla sin cocer | Personaje de pie con sus manos unidas al frente. CBA 1967, fig. 314   |  | 1                    |
| 77                            | Figurilla antropomórfica  | Arcilla sin cocer | Personaje de pie con los brazos abiertos. CBA 1967, fig. 314  |  | 1                    |
| 79                            | Figurilla antropomórfica  | Arcilla sin cocer | Personaje de pie con los brazos abiertos. CBA 1967, fig. 314  |  | 1                    |
| 14                            | Figurilla antropomórfica  | Arcilla sin cocer | Personaje sentado con las piernas colgando y los brazos cruzados. CBA 1967, fig. 314                                    |  | 1                    |
| Sin número                    | Figurilla antropomórfica  | Arcilla sin cocer | Personaje sentado con las piernas colgando y los brazos cruzados. CBA 1967, fig. 314                                    |  | 1                    |
| a-j y l-x                     | Dijes   | Piedra verde      | 16 son antropomórficas de cuerpo entero o solamente la cabeza. Siete no parecen ser antropomórficas. Caso 1965b, fig.15 |  | 23                   |
| k                             | Dije  | Jadeita           | Representa un rostro. Caso 1965b, fig. 15   |  | 1                    |
| <b>TOTAL</b>                  |   |                   |   |  | <b>93 o 101</b>      |

| <b>Elemento anatómico</b>             | <b>Edad</b>      | <b>Sexo</b>                    | <b>Rasgos</b>                                    | <b>Notas</b>   |
|---------------------------------------|------------------|--------------------------------|--|--|
| <b>Cráneo</b>                         |                  |                                |  | El sexo y la edad no pueden determinarse sin un estudio apropiado  |
| <b>Mandíbula</b>                      | <b>+ 35 años</b> | <b>Mujer<br/>[cat. no. 19]</b> | <b>Evidencia de desgaste</b>                     | Determinación de sexo basada en su morfología; estimación de edad basada en ligero desgaste dental   |
| <b>Mandíbula</b>                      | <b>+ 25 años</b> | <b>Varón<br/>[cat. no. 22]</b> |  | Determinación de sexo basada en su morfología; estimación de edad basada en pérdida post-mortem del segundo molar izquierdo y segundo premolar derecho con resorción alveolar completa |
| <b>Tibia</b>                          |                  |                                | <b>Rastros de pintura roja</b>                   | <b>Cóndilo distal únicamente</b>   |
| <b>Vértebra torácica</b>              |                  |                                |  | <b>Arco únicamente</b>   |
| <b>Vértebras torácicas<br/>varias</b> |                  |                                |  | <b>Fusionadas</b>  |
| <b>1ª. Vértebra lumbar</b>            |                  |                                | <b>Osteofitos en los<br/>márgenes del cuerpo</b> |  |
| <b>Fémur</b>                          |                  |                                |  | ¿Cabeza solamente, lado derecho?   |

**Tabla 5.1 Restos humanos de la tumba 5 exhibidos en el Museo Comunitario de Santiago Suchilquitongo.**



|                        |           |   |   |
|------------------------|-----------|---|---|
| <b>Nivel del cielo</b> | glifo U   | - | Icono de un ave que simbólicamente representa a Pitáo Cozáana (el cielo)          |
|                        | glifo M   | - | Cociyo, dios de la Lluvia y el Rayo   |
|                        | Xicani    | - | Serpiente de Fuego, sacrificador volador (con la habilidad de transformarse)      |
|                        | Aves      | - | Una de ellas parece ser un búho (¿idea de oscuridad, de cielo nocturno?)          |
| <b>Nivel terrestre</b> | Hojas     | - | Una planta de especial importancia en los rituales relacionados con los ancestros |
|                        | Nudos     | - | Sinécdoto de costalito de incienso, esencial para el conjuro de ancestros         |
|                        | Maíz      | - | Sustento  |
|                        | Serpiente | - | ¿Una referencia a los augurios?   |
|                        | Lagarto   | - | Superficie de la tierra   |

**Tabla 5.2 - Equivalencias simbólicas en la imaginería de los tocados usados por los personajes labrados en la narrativa de las jambas.**

1. 5E → 6E → 1E (0 → 40 → 08 = 48 años)
2. 5E → 1E → 6E (0 → 48 → 43 = 91 años)
3. 1E → 5E → 6E (0 → 04 → 40 = 44 años)
4. 1E → 6E → 5E (0 → 44 → 12 = 56 años)
5. 6E → 5E → 1E (0 → 12 → 48 = 60 años)
6. 6E → 1E → 5E (0 → 08 → 04 = 12 años)

**Tabla 5.3 – Posibles secuencias de la lectura de las tres fechas anuales en el programa de las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana.**

| 5E → 6E → 1E   | 5E → 1E → 6E  | 1E → 5E → 6E  | 1E → 6E → 5E   | 6E → 5E → 1E  | 6E → 1E → 5E  |
|--|---|---|--|---|---|
| ↑<br>1 Xoo<br>13 Piya<br>12 China<br>11 Laa<br>10 Xoo<br>9 Piya<br>8 China<br>7 Laa<br>6 Xoo<br>5 Piya<br>4 China<br>3 Laa<br>2 Xoo<br>1 Piya<br>13 China<br>12 Laa<br>11 Xoo<br>10 Piya<br>9 China<br>8 Laa<br>7 Xoo<br>6 Piya<br>5 China<br>4 Laa<br>3 Xoo<br>2 Piya<br>1 China<br>13 Laa<br>12 Xoo<br>11 Piya<br>10 China<br>9 Laa<br>8 Xoo<br>7 Piya<br>6 China<br>5 Laa<br>4 Xoo<br>3 Piya<br>2 China<br>1 Laa<br>13 Xoo<br>12 Piya<br>11 China<br>10 Laa<br>9 Xoo<br>8 Piya<br>7 China<br>6 Laa<br>5 Xoo | ↑<br>6 Xoo<br>5 Piya<br>4 China<br>3 Laa<br>2 Xoo<br>1 Piya<br>13 China<br>12 Laa<br>11 Xoo<br>10 Piya<br>9 China<br>8 Laa<br>7 Xoo<br>6 Piya<br>5 China<br>4 Laa<br>3 Xoo<br>2 Piya<br>1 China<br>13 Laa<br>12 Xoo<br>11 Piya<br>10 China<br>9 Laa<br>8 Xoo<br>7 Piya<br>6 China<br>5 Laa<br>4 Xoo<br>3 Piya<br>2 China<br>1 Laa<br>13 Xoo<br>12 Piya<br>11 China<br>10 Laa<br>9 Xoo<br>8 Piya<br>7 China<br>6 Laa<br>5 Xoo<br>4 Piya<br>3 China<br>2 Laa<br>1 Xoo<br>13 Piya<br>12 China<br>11 Laa<br>10 Xoo<br>9 Piya<br>8 China<br>7 Laa<br>6 Xoo<br>5 Piya<br>4 China<br>3 Laa<br>2 Xoo<br>1 Piya<br>13 China<br>12 Laa<br>11 Xoo<br>10 Piya<br>9 China<br>8 Laa<br>7 Xoo<br>6 Piya<br>5 China | ↑<br>6 Xoo<br>5 Piya<br>4 China<br>3 Laa<br>2 Xoo<br>1 Piya<br>13 China<br>12 Laa<br>11 Xoo<br>10 Piya<br>9 China<br>8 Laa<br>7 Xoo<br>6 Piya<br>5 China<br>4 Laa<br>3 Xoo<br>2 Piya<br>1 China<br>13 Laa<br>12 Xoo<br>11 Piya<br>10 China<br>9 Laa<br>8 Xoo<br>7 Piya<br>6 China<br>5 Laa<br>4 Xoo<br>3 Piya<br>2 China<br>1 Laa<br>13 Xoo<br>12 Piya<br>11 China<br>10 Laa<br>9 Xoo<br>8 Piya<br>7 China<br>6 Laa<br>5 Xoo<br>4 Piya<br>3 China<br>2 Laa<br>1 Xoo | ↑<br>5 Xoo<br>4 Piya<br>3 China<br>2 Laa<br>1 Xoo<br>13 Piya<br>12 China<br>11 Laa<br>10 Xoo<br>9 Piya<br>8 China<br>7 Laa<br>6 Xoo<br>5 Piya<br>4 China<br>3 Laa<br>2 Xoo<br>1 Piya<br>4 China<br>3 Laa<br>2 Xoo<br>1 Piya<br>13 China<br>12 Laa<br>11 Xoo<br>10 Piya<br>9 China<br>8 Laa<br>7 Xoo<br>6 Piya<br>5 China<br>4 Laa<br>3 Xoo<br>2 Piya<br>1 China<br>13 Laa<br>12 Xoo<br>11 Piya<br>10 China<br>9 Laa<br>8 Xoo<br>7 Piya<br>6 China<br>5 Laa<br>4 Xoo<br>3 Piya<br>2 China<br>1 Laa<br>13 Xoo<br>12 Piya<br>11 China<br>10 Laa<br>9 Xoo<br>8 Piya<br>7 China<br>6 Laa<br>5 Xoo | ↑<br>1 Xoo<br>13 Piya<br>12 China<br>11 Laa<br>10 Xoo<br>9 Piya<br>8 China<br>7 Laa<br>6 Xoo<br>5 Piya<br>4 China<br>3 Laa<br>2 Xoo<br>1 Piya<br>13 China<br>12 Laa<br>11 Xoo<br>10 Piya<br>9 China<br>8 Laa<br>7 Xoo<br>6 Piya<br>5 China<br>4 Laa<br>3 Xoo<br>2 Piya<br>1 China<br>13 Laa<br>12 Xoo<br>11 Piya<br>10 China<br>9 Laa<br>8 Xoo<br>7 Piya<br>6 China<br>5 Laa<br>4 Xoo<br>3 Piya<br>2 China<br>1 Laa<br>13 Xoo<br>12 Piya<br>11 China<br>10 Laa<br>9 Xoo<br>8 Piya<br>7 China<br>6 Laa<br>5 Xoo<br>4 Piya<br>3 China<br>2 Laa<br>1 Xoo<br>13 Piya<br>12 China<br>11 Laa<br>10 Xoo<br>9 Piya<br>8 China<br>7 Laa<br>6 Xoo | ↑<br>5 Xoo<br>4 Piya<br>3 China<br>2 Laa<br>1 Xoo<br>13 Piya<br>12 China<br>11 Laa<br>10 Xoo<br>9 Piya<br>8 China<br>7 Laa<br>6 Xoo |
|  | ↑<br>3 Xoo<br>2 Piya<br>1 China<br>13 Laa<br>12 Xoo<br>11 Piya<br>10 China<br>9 Laa<br>8 Xoo<br>7 Piya<br>6 China<br>5 Laa<br>4 Xoo<br>3 Piya<br>2 China<br>1 Laa<br>13 Xoo<br>12 Piya<br>11 China<br>10 Laa<br>9 Xoo<br>8 Piya<br>7 China<br>6 Laa<br>5 Xoo  |   |  |   |   |

Tabla 5.4- Despliegue de las posibles secuencias de lectura de las tres fechas de año presentes en el programa de las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana.

**Tabla 5.5- Datos acerca de las manoplas de Oaxaca.**

| No. | Procedencia                | Tallado   | Localización actual  | Notas   |
|-----|----------------------------|---|--|---|
| 1   | Tumba en Etla              | Rostro de jaguar coronado por un rostro de 'Xicani' | Museo Etnográfico de Berlín  | Diámetro: 13.5 cm. Perteneció a la colección de Martínez Gracida, quien aporta datos sobre su procedencia. Éste se la vendió a Seler. Documentada por M. Gracida 1910[II]: láminas 13 y 14; publicada por Leyenaar y Parsons 1988: 169, no. 49 [estos autores atribuyen la manopla al periodo Clásico, pero la procedencia dada corresponde a las tierras bajas costeras de la región sur del golfo, o al litoral Pacífico de Guatemala; Anónimo 1992: 96 [atribuido a Oaxaca pero fechado para el Posclásico]. |
| 2   | Desconocido                | Rostro de jaguar coronado por un rostro de 'Cociyo' | Museo de Arte, Universidad de Princeton                                | Diámetro: 14 cm. Atribuido a Veracruz, según los registros del museo. Publicado por Goldstein 1988: 24, no. 171 [el autor interpreta la imagen de abajo como un jaguar]; M. Miller 1989: 30, fig. 16 [la autora interpreta la imagen de abajo como la cabeza esquelética de una deidad]   |
| 3   | Monte Albán                | Rostro de murciélago con siete glifos de 'Sangre'   | Museo Nacional de Antropología e Historia, cat. no. 10-3289 (6-77)     | Diámetro: 10.4 cm. Perteneció a la colección Sologuren. Publicado por Seler (1904: 364, fig. 111) y Fernando (1992: no. 14)   |
| 4   | Valles Centrales de Oaxaca | Liso  | Museo Nacional de Antropología e Historia, cat. no. 10-392947 (6-7978) | Diámetro: 12.5 cm. Publicado por Fernando (1992: no. 15)  |

|    |       |  |                 |         |
|----|-------|--|-----------------|---------|
| 11 | Piya  | Quinta fecha anual (registro superior)             | 8 años después  | 59 años |
| 10 | China |  |                 |         |
| 9  | Laa   |  |                 |         |
| 8  | Xoo   |  |                 |         |
| 7  | Piya  |  |                 |         |
| 6  | China | Cuarta fecha anual (superficie lateral izquierda)  | 23 años después | 51 años |
| 5  | Laa   |  |                 |         |
| 4  | Xoo   |  |                 |         |
| 3  | Piya  |  |                 |         |
| 2  | China |  |                 |         |
| 1  | Laa   | Tercera fecha anual (registro inferior, derecha)   | 17 años después | 28 años |
| 13 | Xoo   |  |                 |         |
| 12 | Piya  |  |                 |         |
| 11 | China |  |                 |         |
| 10 | Laa   |  |                 |         |
| 9  | Xoo   |  |                 |         |
| 8  | Piya  |  |                 |         |
| 7  | China |  |                 |         |
| 6  | Laa   |  |                 |         |
| 5  | Xoo   |  |                 |         |
| 4  | Piya  |  |                 |         |
| 3  | China |  |                 |         |
| 2  | Laa   |  |                 |         |
| 1  | Xoo   | Segunda fecha anual (texto lateral derecho)        | 11 años después | 11 años |
| 13 | Piya  |  |                 |         |
| 12 | China |  |                 |         |
| 11 | Laa   |  |                 |         |
| 10 | Xoo   |  |                 |         |
| 9  | Piya  |  |                 |         |
| 8  | China |  |                 |         |
| 7  | Laa   |  |                 |         |
| 6  | Xoo   |  |                 |         |
| 5  | Piya  |  |                 |         |
| 4  | China |  |                 |         |
| 3  | Laa   |  |                 |         |
| 2  | Xoo   |  |                 |         |
| 1  | Piya  | Primera fecha anual (registro inferior, izquierda) | Evento inicial  | 0 años  |
| 13 | China |  |                 |         |
| 12 | Laa   |  |                 |         |
| 11 | Xoo   |  |                 |         |
| 10 | Piya  |  |                 |         |
| 9  | China |  |                 |         |
| 8  | Laa   |  |                 |         |
| 7  | Xoo   |  |                 |         |
| 6  | Piya  |  |                 |         |
| 5  | China |  |                 |         |
| 4  | Laa   |  |                 |         |

**Tabla 5.6- Despliegue de la secuencia preferida para las cinco fechas anuales de la estela de la tumba 5 de Cerro de la Campana.**

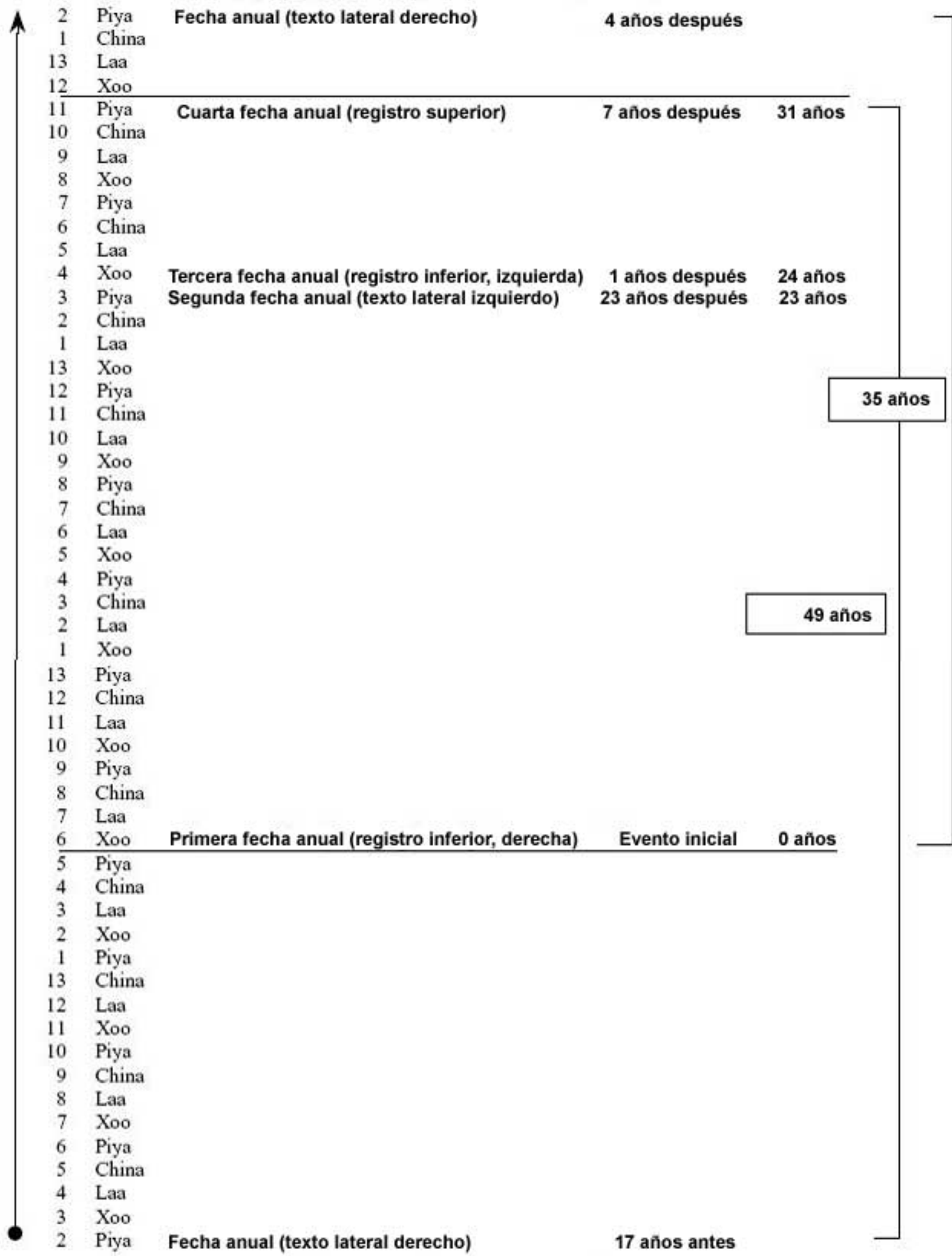


Tabla 5.7- Despliegue de la secuencia menos favorecida para las fechas de año en la estela de la tumba 5 de Cerro de la Campana

|                    |       |   |       |
|--------------------|-------|---|-------|
| Primera generación | 7Z    | = | 5C    |
| Segunda generación | ♂ 11A | = | ♀ 12N |
| Tercera generación |       |   | 7N    |
| Cuarta generación  |       |   | ♂ 13O |
| Quinta generación  |       |   | ♂ 12O |

**Tabla 5.8 – Secuencia genealógica y posible línea de herencia representada en la estela de la tumba 5 de Cerro de la Campana.**

|   |    |       |                                  |                  |
|---|----|-------|----------------------------------|------------------|
| ↑ | 2  | Xoo   | <b>Fecha anual del texto I</b>   | <b>(36 años)</b> |
|   | 1  | Piya  |                                  |                  |
|   | 13 | China |                                  |                  |
|   | 12 | Laa   |                                  |                  |
|   | 11 | Xoo   |                                  |                  |
|   | 10 | Piya  |                                  |                  |
|   | 9  | China |                                  |                  |
|   | 8  | Laa   |                                  |                  |
|   | 7  | Xoo   |                                  |                  |
|   | 6  | Piya  |                                  |                  |
|   | 5  | China |                                  |                  |
|   | 4  | Laa   |                                  |                  |
|   | 3  | Xoo   |                                  |                  |
|   | 2  | Piya  |                                  |                  |
|   | 1  | China |                                  |                  |
|   | 13 | Laa   |                                  |                  |
|   | 12 | Xoo   |                                  |                  |
|   | 11 | Piya  |                                  |                  |
|   | 10 | China |                                  |                  |
|   | 9  | Laa   |                                  |                  |
|   | 8  | Xoo   |                                  |                  |
|   | 7  | Piya  |                                  |                  |
|   | 6  | China |                                  |                  |
|   | 5  | Laa   |                                  |                  |
|   | 4  | Xoo   |                                  |                  |
|   | 3  | Piya  |                                  |                  |
|   | 2  | China |                                  |                  |
|   | 1  | Laa   |                                  |                  |
|   | 13 | Xoo   |                                  |                  |
|   | 12 | Piya  |                                  |                  |
|   | 11 | China |                                  |                  |
|   | 10 | Laa   |                                  |                  |
|   | 9  | Xoo   |                                  |                  |
|   | 8  | Piya  |                                  |                  |
|   | 7  | China |                                  |                  |
|   | 6  | Laa   |                                  |                  |
| ● | 5  | Xoo   | <b>Fecha anual de la jamba 3</b> | <b>(0 años)</b>  |

**Tabla 5.9- Despliegue de la secuencia anual desde la fecha 5E (de la jamba 3) hasta la fecha 2E (del texto I).**





Programa original (esculturas de estuco, jambas, y las exequias pintadas)

|  |   |      |              |   |        |      |   |
|--|---|------|--------------|---|--------|------|---|
| Fundadores                                       | ♂ | 11 O | Señor Jaguar | = | ♀      | 10 V | fachadas  |
| 2  | ♂ | 3 O  | Señor Jaguar | = | Señora | 8 H  | Jamba 9   |
| 3  | ♂ | 5 E  | Señor Jaguar | = | Señora | 5 Y  | Jamba 10  |
| * 4  | ♂ | 7 A  | Señor Jaguar | = | Señora | ?    | Jamba 3, consorte representada pero no nombrada   |
| 5  | ♂ | 8 A  | Señor Jaguar | = | Señora | ?    | Jamba 4, consorte representada pero no nombrada   |
| 6  | ♂ | 2E   |              | = | ♀      | 11E  | No representados, pero nombrados en las Jambas 9 y 4: ellos encargaron la tumba y el programa |
| * 9O   | ♂ |      |              | = | ♂      |      | Jamba 5, consorte masculino, pintado pero no nombrado   |
| * 8P   | ♂ |      |              | = | ♀      |      | Jamba 6, consorte pintada pero no nombrada  |
| 13D  | ♂ |      |              | = | ♀      |      | Jamba 7, consorte pintada pero no nombrada  |
| 8M   | ♂ |      |              | = | ♀      |      | Jamba 8, consorte pintada pero no nombrada  |
| ?  | ♂ |      |              | = | ♀      |      | Jamba 1   |
| ?H   | ♂ |      |              | = | ♀      |      | Jamba 2   |
| <b>Narración en el vestíbulo y en el texto I</b> |   |      |              |   |        |      |   |
| * 7  | ♂ | 3L   | Señor Jaguar | = | Señora | 10Y  | Murales del lado izquierdo del vestíbulo. Nombrados en el texto 1                             |
| 8  | ♂ | 7C   | Señor Jaguar | = | Señora | 3V   | Murales del lado derecho del vestíbulo. Nombrados en el texto 1                               |
| 9  | ♂ | 9Z   |              | = | ♀      | 5E   | No representados. Murales encargados para el interior del vestíbulo y el texto 1              |
| <b>Losa labrada y el texto II</b>                |   |      |              |   |        |      |   |
| 10   | ♂ | 5C   |              | = | ♀      | 7Z   | Superficie superior de la estela  |
| * <sup>(2)</sup> 11                              | ♂ | 11A  |              | = | ♀      | 12N  | Registro inferior en la superficie A de la estela   |
| * 12   |   |      |              | = | ♀      | 7N   |   |
| * 13   | ♂ | 13O  |              |   |        |      | Registro superior en la superficie A de la estela   |
| * <sup>(2)</sup> 14                              | ♂ | 12O  |              |   |        |      | Registro superior en la superficie A de la estela, encargaron la estela                       |
| 15   | ♂ | 7O   |              | = | ♀      | 7N   | Texto II.   |
| * 16   | ♂ | 5A   |              | = | ♀      | 7J   | Texto II. Texto II encargado  |
| <b>Otras inscripciones</b>                       |   |      |              |   |        |      |   |
| 17   |   | 1F   | =            |   |        | 1N   | Losa del techo  |
| 18   | ♂ | 13D  | =            | ♀ |        | 6F   | Vasija cerámica   |
| ** 19  |   | 2?   | =            |   |        | 5Y   | Piedra labrada deteriorada e inclinada sobre la jamba 1                                       |

\*<sup>(n)</sup> asociación con, y número de fechas anuales (conjunto II de portadores de año)

\*\* asociación con una fecha de año (conjunto III de portadores de año)

**negrita** miembros colaterales del linaje

*itálica* cambio de la afiliación cognaticia con una mujer

  ancestros prominentes de anclaje

Tabla 5.11- Hipotética secuencia genealógica en el registro escrito de la tumba 5 de Cerro de la Campana.

**Tabla 6.1 - Diferentes lecturas de los nombres calendáricos en MNA-1.**

| <i>Caso</i> | <i>Interpretación</i>  | <i>Marcus</i> | <i>Interpretación</i>          | <i>Piña</i> | <i>Interpretación</i> | <i>Urcid</i> | <i>Pictografía</i> | <i>Significado</i> | <i>Día</i>      |
|-------------|------------------------|---------------|--------------------------------|-------------|-----------------------|--------------|--------------------|--------------------|-----------------|
| 3M          | Serpiente              | 3M            | Serpiente                      | -           | Agua                  | 3Z           | Agua               | Agua               | 9th             |
| 6L          | Ojo estelar            | 6L            | Terremoto                      | -           | Terremoto             | 6L           | Ojo                | Ojo                | 16th            |
| 11O         | Mono                   | 11O           | Mono                           | -           | Mono                  | 11O          | Mono               | Mono               | 11th            |
| 6? D        | Flor o Agua            | 6/8D          | Flor                           | 6/8-        | Flor                  | 8N           | Planta Jabonera    | Planta Jabonera    | 12th            |
| 10Y         | ?                      | 10Y o M       | Serpiente                      | 10M         | Serpiente             | 10Y          | Serpiente          | Serpiente          | 5th             |
| 13J         | Cueva / Casa           | 13J           | ¿La boca abierta de un jaguar? | 13D         | Flor                  | 13J          | Maíz               | Campo de maíz      | 15th            |
| 3M          | Serpiente              | 3M            | Serpiente                      | 3?          | Lagarto               | 3M           | Cociyo             | Rayo               | 2nd             |
| 6L          | Ojo estelar            | 6L            | Terremoto                      | 6L          | Terremoto             | 6L           | Ojo                | Ojo                | 16th            |
| 1N          | Murciélago             | 1N            | ¿Cabeza hendida?               | 1N          | Murciélago            | 1N           | Planta Jabonera    | Planta Jabonera    | 12th            |
| 2Z          | ?                      | 2Z            | Vasija de agua                 | 2?          | -                     | 2Z           | Agua               | Agua               | 9th             |
| 1F          | Búho                   | 1F            | ¿Búho?                         | 1F          | Búho                  | 1F           | Búho               | Oscuridad          | 3 <sup>rd</sup> |
| 4G          | Venado                 | 4G            | Venado                         | 4G          | Venado                | 4G           | Venado             | Venado             | 7th             |
| 4C          | Nariz / boca de jaguar | 4C            | ¿Nariz / boca de jaguar?       | 4C          | Tierra en llamas      | 4C           | ¿Gota de agua?     | Lluvia             | 19th            |
| 4E          | Turquesa               | 4E            | ¿Piedra preciosa o sol?        | 4E          | Cruz Kan              | 4E           | Tierra             | Terremoto          | 17th            |
| 5B          | Jaguar                 | 5B            | ¿Cabeza de jaguar?             | 5B          | Jaguar                | 5B           | Jaguar             | Jaguar             | 14th            |
| 10L         | Ojo estelar            | 10L           | Terremoto                      | 10L         | Terremoto             | 10L          | Ojo                | Ojo                | 16th            |
| 13A         | Nudo                   | 13A           | Nudo                           | 13A         | Nudo                  | 13A          | Nudo               | Nudo               | 10th            |
| 8N          | Murciélago             | 8N            | ¿Cabeza hendida?               | 8N          | Murciélago            | 8N           | Planta Jabonera    | Planta Jabonera    | 12th            |