

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

CLAUDIA LOERA LOERA
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Los vestigios pictóricos de la zona arqueológica de El Zapotal, son en su conjunto una réplica telúrica del espacio que ocupó la deidad de la muerte en el Inframundo. Se trata de un altar fabricado con tierra, conformado por cuatro muros policromados que flanquean una efigie de tamaño natural hecha de barro sin cocer.¹

Los restos arqueológicos aún no han podido decirnos cuál era la identidad étnica de la población que habitó la región durante el periodo Clásico Tardío (entre los siglos VI y IX d. C). Sin embargo, diferentes estudios sostienen la teoría de una posible filiación de sus antiguos pobladores con las culturas mixe-zoqueanas, que presuntamente estaban emparentadas lingüísticamente con los olmecas arqueológicos. Muy probablemente estos grupos culturales construyeron la ciudad de El Zapotal cuyos restos arquitectónicos se descubrieron durante la segunda mitad del siglo XX.

Durante la temporada de 1972 se realiza el descubrimiento de la estructura funeraria que entraña las obras de nuestro estudio.² Por las características del basamento piramidal en que se encontró, podemos proponer que ésta estructura es, como tantas otras en Mesoamérica, réplica de la montaña sagrada, cuya matriz funge como contenedor del Inframundo.

La técnica de manufactura de los muros es un elemento importante para tomar en consideración. Se trata de la maquinación intencional de los artífices por representar sus motivos míticos-religiosos sobre una superficie de barro. Diana Magaloni Kerpel³ observa la estrecha relación que existe entre los materiales y técnicas utilizadas para la edificación de construcciones, en este caso cal y tierra en mezcla, con la carga simbólica y mitológica de los recintos mortuorios oaxaqueños. La autora considera que esta práctica refleja un alto dominio en el manejo de los materiales, donde el lodo fue usado de manera propositiva y debe estar inserto en lugares característicos que posean un estatuto simbólico específico. Una vez observado lo anterior, pasemos a revisar de manera sucinta el programa iconográfico apoyándonos en los resultados obtenidos de los dibujos reconstructivos de mi autoría.

¹ En este trabajo me dedico principalmente a realizar un descripción, lo más fiel posible, de las imágenes que los artífices prehispánicos plasmaron en la pintura mural de este lugar, ubicado en el estado de Veracruz, en el área geográfica-cultural conocida como la Mixtequilla. Compreendida entre los Ríos Blanco y Papaloapan, la zona pertenece al Municipio Ignacio de la Llave. Véase Winning, Hasso Von y Gutiérrez Solana, Nelly, *La iconografía de la cerámica de Río Blanco, Veracruz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

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

³ Magaloni Kerpel, Diana Isabel, *The hidden aesthetic of red in the painted tombs of Oaxaca*, 6 de septiembre de 2008, manuscrito.

En el mural 1 (figura 1), está representado un personaje que se ha identificado como una *Cihuateo*. Numen que en el esquema nahua se le atribuye carácter guerrero por la analogía del parto con la batalla. Ellas escoltan al Sol a través de su descenso a los profundos niveles telúricos, para su encuentro con Mictlantecuhtli, el Señor de los Muertos.



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

En la cultura nahua se tenía la creencia de que en la región oeste se ubicaba el *Cihuatlampa*, el lugar donde habitan las *Cihuateteo*, sin embargo, el personaje pictórico fue plasmado con orientación este. Una explicación probable sería que cuando el Sol se traslada al Inframundo, la visión vertical del universo se invierte, en el sentido de que “mientras en la tierra era de noche, el sol alumbraba en el Mictlan”.⁴ Así, todas las cosas estarían ordenadas en posición inversa, correspondiendo al este el oeste y viceversa.

En el caso del mural 2 (figura 2), se pintó un personaje masculino descarnado. Notemos que se ubica al lado izquierdo de la efigie de la deidad de la muerte. Si suponemos como cierta la teoría que alude a la inversión en la perspectiva del plano vertical del universo, este personaje, que ha sido colocado en la región oeste, en realidad

⁴ Sahagún citado por González Torres, Yólotl, *El culto a los astros entre los mexicas*, México, Secretaría de Educación Pública-SETENTAS, 1979, pág. 78.

estaría posicionado al este del cosmograma. Por su posición y por la corta tira de papel frente a su rostro, supondríamos también que se trata de la prosopopeya de un guerrero.



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

Pongamos atención al diseño que se encuentra sobre su espalda, se trata de un objeto de contorno ondulante del que descende la silueta de lo que podría ser un lienzo con la forma de un rectángulo alargado. Con apariencia sinuosa, tiene similitud formal con un incensario (que tiene aplicaciones de forma cónica y que han sido interpretadas como las espigas de la ceiba.⁵) que lleva entre sus piernas una escultura de un personaje masculino acuchillado y que forma parte de la ofrenda encontrada en el sitio.

Munch⁶ menciona que entre los popolucas del sur de Veracruz, la Ceiba Sagrada es la vía de comunicación de la deidad de la muerte llamada *Chane* y se considera la puerta de acceso de los *Chaneque* en el eje vertical. Este árbol está posicionado en el punto central del cosmograma, es el *axis mundi*. Así entonces, este personaje lleva a

⁵ El tema de los incensarios está fundamentado en la investigación de Cuevas García, Martha, *Los incensarios efigie de Palenque. Deidades y rituales mayas.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.

⁶ Munch, Guido, "Cosmovisión y Medicina Tradicional entre los Popolucas y Nahuas del Sur de Veracruz", en Ochoa, Lorenzo y Lee, Thomas A. Jr. (editores), *Antropología e Historia de los Mixe-Zoques y Mayas. Homenaje a Frans Blom*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Brigham Young University, 1983, pág. 372.

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

En el mural 3 (figura 3), que corresponde al interior este, se representó una proyección lateral de la deidad de la muerte acompañada de otro personaje de menor jerarquía. Es importante recordar que este numen tutela el recinto, materializado en la efigie cerámica que ocupa el centro del adoratorio. Quizá se trate de la deidad citada por Munch⁷ o identificada por Wyllie,⁸ llamada *Chane* o *Chaneco*, quien según la cosmovisión popoluca contemporánea gobierna los planos central e inferior del eje vertical del universo.



Figura 3. Mural 3: Deidad de la Muerte. Dibujo reconstructivo, Claudia Loera, 2008.

El mural 4 (figura 4), que corresponde al interior oeste, sufrió una pérdida muy importante de material. Justo donde se encuentra este faltante fue representada nuevamente la deidad de la muerte pero ahora en proyección lateral izquierda. Y al personaje, de talla menor, lo hemos indentificado como jugador de pelota.

⁷ Munch, Guido, *op. cit.*

⁸ Wyllie, Cherra, *The Mural Paintings of El Zapotal Veracruz, Mexico*, United States America, University of Hartford, 2003.



Figura 4. Mural 4: Deidad de la Muerte y Jugador de Pelota.
Dibujo reconstructivo, Claudia Loera, 2008.

A pesar de la similitud entre los murales 3 y 4, es evidente que se recreó una escena cosmogónica distinta. Asumo lo anterior porque hay diferencia en la posición sedente del mismo personaje, ya que, en el mural 4 la columna de la deidad parece erguida y se le pintaron ambos brazos y manos simulando movimiento. Además de que el personaje del que se acompaña, también es de carácter disímbolo al del muro opuesto. Sin embargo, no hay duda de que a través del reflejo de la deidad en estos murales se establece un diálogo entre ellos y al mismo tiempo entre las regiones este y oeste.

El mural 5 se encuentra muy erosionado (figura 5), sólo ha sido posible distinguir algunos diseños que constituyen al personaje, entre ellos, a la altura del pecho, se conserva un fragmento de lo que pudo haber sido un cartucho con el símbolo del *quincunce*. En las culturas mesoamericanas, este símbolo representa el cosmograma espacio-temporal que abraza en una imagen la extensa magnitud mítico-religiosa del universo. En su sentido más reducido se representa como una superficie cuadrada y horizontal, dividida en cuatro rumbos cardinales. En el centro se ubica el quinto rumbo del universo, es el punto de contacto entre el cielo y la tierra. Es ahí donde se cruzan todas las direcciones, convirtiéndose así en el receptáculo de parte importante del pensamiento religioso, manifiesto en múltiples representaciones míticas y materiales. Así entonces, suponemos que el personaje ocupaba un puesto de elevada jerarquía dentro de su comunidad, quizá el de dignatario, a quienes se les entendía como descendientes directos de los dioses.



Figura 5. Mural 5: Dignatario.



Figura 6. Mural 6: Dignatario.

Dibujos reconstructivos, Claudia Loera, 2008.

El mural 6 también se encuentra muy erosionado (figura 6). De los diseños obtenidos sólo destacaremos el de mayor importancia simbólica, se trata nuevamente del *quincunce* que nos dirige a pensar que el personaje que está representado una vez más se trata de un dignatario.

A partir de la jerarquía que ostentan estos personajes y de su proyección en ambos lados del espacio mortuario, es que se hace posible el mencionado diálogo entre los rumbos este y oeste. Sólo cabría agregar que el diálogo existe aún cuando no sea posible saber si se buscó personificar a verdaderos gobernantes o a sus concepciones míticas.

En el caso del mural 7 (figura 7), se diseñó la figura de una montaña dividida en dos partes. La superior está pintada con franjas verticales alternadas de color amarillo y naranja; mientras que la inferior es amarilla y sobre ella descenden franjas rojas con apariencia de escurrimientos sanguíneos. Entre ambas partes se abre un espacio rojo al que identifiqué como una cueva.



Figura 7. Mural 7: Montaña. Dibujo reconstructivo, Claudia Loera, 2008.

En el manejo de la gama cromática, con el lenguaje del anaranjado los artífices de El Zapotal nos dicen que el objeto que lo posee, se encuentra en un proceso de pérdida de materia que, como todo organismo vivo, no muere sino que cambia de condición, siguiendo el movimiento cíclico muerte-purificación-renacimiento. Así entonces, para este mural podríamos proponer que quizá se trate de una montaña que experimenta su paso simbólico por la muerte. La parte superior, desnuda y erguida hacia los niveles celestes, y la inferior nutriéndose de los niveles profundos de la tierra, para convertirse en los huesos y la carne de la estructura espacio-tiempo, que en determinado momento renacerá cubierta como la madre de los sostenimientos.⁹

Continuando con el mural 8 (figura 8), en él colocó la figura quizá de un sacerdote. Se encuentra de pie sobre la banda amarilla, notamos que su posición es frontal desde el nivel de la cadera hacia arriba, y bajo el faldellín sus piernas parecen dibujadas en perfil derecho. Es imposible saber si se trata de un personaje femenino, empero, es pertinente hacer hincapié en las correspondencias que existen entre éste personaje, las efigies de las *Cihuateteo*

⁹ “Dicha montaña contenía, bajo su cobertura el maíz y otros granos esenciales para el sustento alimenticio, hasta que *Quetzalcoatl* los libera para entregarlos a la humanidad.” Vit, Ilán, “Principios de urbanismo en Mesoamérica”, *Revista de la Universidad de México*, pág. 79. Consultado el la página <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2205/pdf/74-85.pdf>, febrero de 2009.

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



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

En los murales 9 y 10 (figuras 9 y 10 respectivamente) se plasmó el mismo par de figuras: un disco solar y un personaje antropomorfo, cuya única variante es su disposición en el tiempo. Cabe agregar que una vez más podemos presenciar el reflejo de imágenes opuestas en un continuo diálogo entre el este y el oeste.

Las figuras de mayor simbolismo son los discos solares. En el entendido de que “El principio mismo de un sol, cualquiera que sea, es el movimiento, como es el principio mismo de la vida”¹⁰ se abre la puerta para que digamos que la prioridad de los artistas fue simbolizar el movimiento del astro como la fuerza motora del ciclo de la vida. Su sagrado dinamismo se manifiesta en la distancia que guardan los discos con las bandas amarillas del piso.

¹⁰ Graulich, Michel, *Mitos y Rituales del México Antiguo*, Madrid, Ediciones Istmo, Colegio Universitario, 1990, págs. 94-95.



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



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

En el mural 9 el Sol parece estar suspendido sobre la banda , dejando entre ambos apenas el espacio de un par de centímetros. Por el contrario, en el mural 10 se sobrepone a ésta aproximadamente a la mitad de su espesor. Es decir, en el mural 10 se simboliza la entrada al Inframundo en su viaje al este, mientras que en el mural 9 se

muestra el inicio del ascenso para continuar en su tránsito cotidiano, como el contenedor de la energía calórica que hace aflorar la vida sobre la tierra.¹¹

De las representaciones solares emerge lo que parece ser el tallo de la *Nymphaea ampla*,¹² y de la cual un ejemplar está colocado a cada uno de los costados inferiores.

Junto al disco solar se alcanza a distinguir una figura antropomorfa. En ambos murales se encuentra de pie y mira en dirección norte. Tenemos pocos rasgos, entre ellos podemos notar la silueta del cuerpo de una serpiente que parece descender de su cintura, junto con tiras puntiagudas de papel. Es probable que porte *maxtlatl* y que el lienzo frontal del mismo cubra la pierna delantera. Los escasos trazos sólo nos permiten especular sobre lo representado, pero me atrevería a creer por el contexto (la ninfea como alterador de la conciencia y las serpientes) que estamos ante la presencia de un iniciado.

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

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

La identificación de las figuras contenidas en estas imágenes enfatiza su importancia al aportar datos sobresalientes vinculados al sistema de pensamiento de la cultura que habitó esta región geográfica, para ayudar a comprender un poco más, a través de sus pinturas, a las complejas civilizaciones mesoamericanas que poblaron la

¹¹ Martínez González nos dice que entre los grupos tzotziles, tzeltales, tzeltales, huastecos y quichés, las ánimas-corazón están íntimamente asociadas a cierto elemento calórico denominado *k'al* en algunas lenguas chiapanecas. Se considera que todo individuo se encuentra dotado de una cierta cantidad de calor vital distribuido por el cuerpo, el cuál suministra al organismo la energía necesaria para la vida. Para los tzotziles el embrión se encuentra frío durante el embarazo; al nacimiento comienza a calentarse, volviéndose más caliente mientras el individuo envejece, y alcanza la temperatura más alta justo antes de la muerte. Los tzeltales, por su lado, suponen que la mayor intensidad calórica de un individuo se encuentra asociada al poder y la salud personal; así, la pérdida del calor vital es un evento capaz de producir la muerte. Martínez González, Roberto, “Las entidades anímicas en el pensamiento maya”, en *Estudios de cultura maya XXX*, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. Documento PDF consultado el la página electrónica <http://132.248/html-docs/cult-maya/robertomar.pdf>, octubre de 2008, pág. 158.

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

¹² Comúnmente conocida como lirio acuático.

Costa del Golfo durante el periodo Clásico Tardío. Además, de hacer posible el entendimiento de una obra, que en su contacto directo es difícil ver y estudiar. De esta manera, el presente trabajo se propone como el primer paso de muchos otros que faciliten el camino a futuros estudios.

BIBLIOGRAFÍA

- Cuevas García, Martha, *Los incensarios efígie de Palenque. Deidades y rituales mayas.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.
- González Torres, Yólotl, *El culto a los astros entre los mexicas*, Secretaría de Educación Pública- SETENTAS, México, 1979.
- Graulich, Michel, *Mitos y Rituales del México Antiguo*, Madrid, Ediciones Istmo, Colegio Universitario, 1990.
- Magaloni Kerpel, Diana Isabel, *The hidden aesthetic of red in the painted tombs of Oaxaca*, 6 de septiembre de 2008, manuscrito.
- Martínez González, Roberto, “Las entidades anímicas en el pensamiento maya”, en *Estudios de cultura maya XXX*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. Documento PDF consultado en la página electrónica <http://132.248/html-docs/cult-maya/robertomar.pdf>, octubre de 2008, pág. 158.
- Munch, Guido, “Cosmovisión y Medicina Tradicional entre los Popolucas y Nahuas del Sur de Veracruz”, en Ochoa, Lorenzo y Lee, Thomas A. Jr. (editores), *Antropología e Historia de los Mixe-Zoques y Mayas. Homenaje a Frans Blom*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Brigham Young University, 1983.
- Vit, Ilán, “Principios de urbanismo en Mesoamérica”, *Revista de la Universidad de México*, págs. 74-85. Consultado en la página web: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2205/pdf/74-85.pdf>, febrero de 2009.
- Winning, Hasso Von y Gutiérrez Solana, Nelly, *La iconografía de la cerámica de Río Blanco, Veracruz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- Wyllie, Cherra, *The Mural Paintings of El Zapotal Veracruz, Mexico*, United States America, University of Hartford, 2003.