



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	007: ESCRITOS ACADÉMICOS
CAJA	019
EXP.	028
DOC.	1
FOJAS	1-18
FECHA (S)	1997

para libro *Historia del Arte*
de Oaxaca
entregado a Paulino Lavista el 29 julio/97

Para Arthur G. Miller

Imágenes diurnas, destino oculto

Pintura Mural en Monte Albán

por

Beatriz de la Fuente

En este breve artículo me he de ocupar de la pinturas murales y funerarias de Monte Albán: otros textos, en este volumen, abordan expresiones similares en sitios tales como Jaltepetongo, Suchilquitongo -también llamado Huijazoo y Cerro de la Campana- y Mitla.

Rasgos comunes, expresiones diferentes.

Hace años me inquietó (1974 y 1995) el hecho de que en las ofrendas de las tumbas mesoamericanas se anhelaba enviar un audaz y rotundo mensaje de vida. Su evidencia se manifiesta de modo especial en lo que en ese entonces me ocupé: en la escultura funeraria que acompañaba a las tumbas del Occidente de México. ¿Porque la insistencia de que imágenes biofílicas guardaran los restos del universo necrofílico? Hombres y mujeres en su diaria labor cotidiana, plantas y vegetales -a veces desmesurados- animales domésticos -perros, aves, pericos- eran simulados, con perfección admirable en terracotas de tersas y pulidas superficies. No todas las representaciones que acompañan a los muertos nos remiten a una vida de quietud, pero si a las acciones del hombre de ese tiempo cuando guerrear, jugar a la pelota con un destino ritual, e inhalar o beber sustancias que alteran la conciencia, era parte de su programa vital. Los ancianos y los seres patológicos constituían también el lenguaje común a ese entorno funerario. La preocupación existencial de confrontar la muerte -presente en todos los

tiempos y en todas las latitudes-, configuraba en el Occidente de México un estilo, y por tanto, una expresión particular. Ahora, en un contexto diferente, pero paralelo en lo fundamental, advierto una similitud radical por comunicar esta angustia humana esencial. El destino de aquellas ofrendas del Occidente es, en efecto, parecida al de las pinturas funerarias de Monte Albán: acompañar y señalar el destino de los difuntos en el tránsito que ha de ocurrir entre la vida y la otra dimensión desconocida: la muerte.

En la morada de los difuntos se guarda un testimonio sorprendentemente biofílico. No he de hacer comparaciones, siempre salen sobrando, sólo quiero señalar que el concepto que prefigura tanto a las ofrendas de las tumbas de tiro del Occidente, como a las depositadas en las pirámides-tumbas de los mayas, y a las correspondientes ofrendas y pinturas funerarias de Oaxaca, es el mismo. Las diferencias se deben al modo particular de expresión de cada cultura en términos de su espacio, de su tiempo, y de sus circunstancias.

Atenderé a las "circunstancias culturales" para poner ahora énfasis en las diferencias, después de haber subrayado la unidad radical. En el Occidente de México (Guerrero, parte de Michoacán, Colima, Jalisco y Nayarit), se advierte que las tumbas de tiro de uso múltiple -en donde se depositaban los restos de las familias, de los clanes o de los gremios- estaban destinadas a la clase media que sustentaba con acciones agrícolas, militares, y religiosas la vida en comunidad. No es tema de este ensayo hacer referencia particular al mundo maya, pero si es asunto radical señalar que una de las principales diferencias "circunstanciales" es que en Oaxaca las tumbas zapotecas de la élite llevaban los muros pintados, haciendo, con ello, alusión a los antepasados, a los dioses tutelares y a las creencias cosmogónicas. De ahí, que por ahora y debido a la frecuencia con que se han encontrado murales en las tumbas del Valle de Oaxaca, se pueda hablar, con especificidad, de las pinturas funerarias de Oaxaca.

La pintura funeraria, la que cubre los muros que limitan

el recinto en dónde se colocaban los restos del personaje que, en su tiempo fue distinguido por alguna razón ahora desconocida, es fenómeno creativo único del universo plástico prehispánico. No existe otro lugar en Mesoamérica con la concurrencia de tal hecho singular. Sólo en lo que hoy nombramos Oaxaca, ocurrió tal expresión plástica: la de reforzar el mensaje pictórico por medio de imágenes pintadas en los muros que encerraban los restos mortuorios de un personaje notable. Es claro no todas las tumbas estaban pintadas y, de algún modo, la permanencia de iconos y de escenas vibrantes de color indica su uso restringido para los miembros importantes de la comunidad. El poder político, social y religioso de estos -posiblemente los gobernantes y los de la más alta jerarquía social- les permitía el lujo de tales mausoleos.

Conviene señalar otro concepto que se vincula con lo antes dicho: se trata de la idea de "lo oculto", primordial en Mesoamérica y que se advierte desde las tempranas ofrendas olmecas de La Venta (1000-600 a. C.), sepultadas varios metros bajo tierra, y que a pesar de que no eran visibles en la superficie, fueron "revisitadas" en varias ocasiones por gente olmeca para constatar su existencia inmanente.

Mil quinientos años después, y tras largo proceso cultural, las esculturas de los mexica (1300-1500 d. C.) muestran en su base -no visible- imágenes relevadas y referidas a la cosmogonía. Lo que no era perceptible con la luz, conlleva la misma impronta de significado que lo explícitamente visible. ¿Era el día igual a la noche para los antiguos mexicanos? Luz y oscuridad, la alumbración y lo oculto, son sólo parte del mismo fenómeno y preocupación esencial del hombre: el proceso de la vida y el desconocimiento de la muerte. "Lo oculto", tiene otra carga de significación: no se ve, pero se sabe que está, y el saber de esa presencia permite la comunicación de una energía que bien podríamos llamar "espiritual". Por ello se revisito la ofrenda olmeca num. 4 de La Venta; así se explican los numerosos repintados de las tumbas de Oaxaca. Era necesario

constatar que la fuente de la energía seguía ahí, y que había que mantenerla. Los dirigentes de las comunidades zapotecas estaban encargados del "mantenimiento" para asegurar el poder que emanaba de los depósitos mortuorios -incluyendo restos humanos, ofrendas-, y desde luego el mensaje que las pinturas comunicaban. El resto de la población confiaba, es decir creía, y por ello sabía, de la energía guardada en los recintos funerarios.

Quiero poner énfasis en otro aspecto del "complejo funerario" de Oaxaca: su ubicación. Es bien sabido que las tumbas se encontraban bajo el piso de habitaciones domésticas, lo cual indica un culto familiar, casi privado. No están bajo grandes construcciones piramidales como ocurre en el área maya; en Oaxaca, el lugar subterráneo, el de los muertos está guardado bajo los aposentos destinados a la vida cotidiana de los grandes señores. La dicotomía vida-muerte se advierte estrechamente unida en el ámbito arquitectónico creado por el hombre: el urbano de su animado quehacer diario, y el mortuorio de su existencia sobrenatural.

De todos los sitios arqueológicos de Oaxaca, Monte Albán es el lugar sagrado-funerario por excelencia, aquí se conjuga de modo ejemplar la visión arquitectónica zapoteca en cuanto a los espacios y volúmenes creados en la superficie y en lo alto de la tierra, y aquellos confinados en sus entrañas. Monte Albán es en sí una totalidad, única en Mesoamérica, por el hecho de esa conjunción indisoluble: la arquitectura que afincada sobre la tierra se abre a la dimensión celestial, y la arquitectura subterránea, de circunscritos espacios cerrados que han de comunicar con el inframundo.

A la fecha se han explorado 177 tumbas en Monte Albán, de muchas más se conoce su localización; sólo en algunas permanece pintura mural.

Las tumbas pintadas de Monte Albán

La integración plástica es rasgo común a la arquitectura

mesoamericana. De ahí que sea frecuente la escultura arquitectónica, el relieve inscrito en la arquitectura y, desde luego las edificaciones policromadas. Por lo general los exteriores de las construcciones se pintaban de colores planos, en tanto que los interiores se destinaban a escenas multicolores. La pintura sobre los muros es sumamente frágil y se degrada fácilmente, por ello ha permanecido mejor en el contexto sellado de las tumbas en Oaxaca que en otros sitios expuestos a la intemperización y a las acciones humanas.

El orden que sigo para la descripción de las pinturas responde a la seriación cronológica de las "fases murales", propuesta por Miller (1988 y 1955) quién destaca que dicha secuencia no coincide con la de la cerámica de Monte Albán. "De hecho cuando la pintura mural zapoteca era poco innovadora en términos de la riqueza y complejidad de diseño (Fase Mural 4, correspondiente al Período IIIb de la cronología cerámica de Monte Albán), la cerámica, en particular la de las urnas efigies estaba en su momento más elaborado y complejo. Por ello, una cronología apoyada en la cerámica del Valle de Oaxaca es inapropiada para la tradición de pintura mural zapoteca" (Miller, 1988:236).

(Insertar cuadro cronológico adjunto)

Tumba 72

Se supone que los murales más antiguos asociados a la arquitectura funeraria del valle de Oaxaca fueron pintados en la tumba 72 .Caso (1935), los publica por primera vez. En el muro sur, al final este, se advierten dos grandes signos calendáricos que bien podrían ser los nombres de los cuerpos aquí enterrados o de sus ancestros.

Los diseños se advierten pintados en un rojo hematita que destaca sobre el fondo. Este se mira directamente aplicado sobre el enlucido, de un color, también rojo, pero notablemente rebajado. No se muestran líneas de contorno, la imágenes glíficas destacan por su intensidad sobre un color apagado. Tal parece que la técnica, con su terminado pulido y de lisa superficie, es similar a la de los murales de

Teotihuacán; sin embargo, los de la Tumba 72 son anteriores a los de la capital del centro de México.

Si la técnica recuerda a Teotihuacán, el estilo y la iconografía prefiguran el clásico estilo zapoteca reminiscente de los numerales y de los glifos grabados en el las lápidas del edificio J de Monte Albán.

Parece que el significado de estos enormes glifos fue proveer de nombre calendárico a personas específicas. También se sugiere que el calendario funcionaba como parte integral del ritual funerario zapoteca. En contraste con murales funerarios más tardíos no hay representaciones de figuras humanas. De ahí que no se tenga, para ese tiempo, evidencia de la representación del hombre como individuo. Sólo se conserva su presencia creativa merced a sus figuraciones calendáricas.

Tumba 112

Guarda poca evidencia de su pintura mural. Esta se limita a la porción este del muro sur. Ahí se advierte la figura en perfil de un anciano lujosamente ataviado: lleva tocado de ave, gran nudo en el pectoral bajo su cuello, toma una lanza con la mano derecha, y sostiene una bolsa con la izquierda. La dicha figura, a pesar de que muestra los pies calzados y puestos en un mismo nivel, parece que no tiene sostén; se dirige hacia dos amplias bandas verticales con jeroglíficos inscritos que simulan limitar su acceso. En lo alto y en la base se miran bandas horizontales con volutas.

Las pinturas de la Tumba 112 parecen únicas en su tiempo, entre Monte Albán IIIa y IIIb (200-400 d.C.), sin embargo revelan la evidencia de un estilo pictórico local, que está a punto de consolidarse a pesar de las influencias externas de Teotihuacán. Comparte rasgos formales, con la Lápida de Bazán de Monte Albán; ésta se ha comparado, a su vez, con los murales teotihuacanos (Caso, 1938, 1965; Marcus, 1983).

De otra parte, se ha supuesto la presencia maya en los trazos naturalistas del viejo: única imagen humana aquí representada. Cabe considerar, con base en este mural

funerario, la convergencia de distintas voluntades de expresión, de un lado las que tienen origen en Teotihuacán; de otro, las que llegan a Oaxaca procedentes del área maya y, finalmente, las zapotecas que se gestan en las propias tierras oaxaqueñas.

Los colores utilizados indican ya la paleta definitiva usada en las tumbas zapotecas: dos tonalidades de rojo, verde, azul, y ocre aplicados sobre el enlucido de cal.

Entre los grandes glifos dispuestos en hiladas verticales hay referencia a signos del calendario zapoteca, pero otros son reminiscentes de símbolos teotihuacanos, a saber: el diseño de pequeñas bandas rectas que se encuentran en sentidos contrarios y que en Teotihuacán se supone que significan campos cultivados; la cruz de San Andrés que indica movimiento y, los muy zapotecas signos que equivalen al cerro. La iconografía es también zapoteca: la figura del guerrero anciano que sostiene su bolsa ceremonial y el glifo de conquista con una cabeza mirando hacia abajo, recuerdan las lápidas de conquista del edificio J y las de las esquinas de la plataforma sur. Miller supone (1988:241) que el gran lazo que le circunda el cuello es indicador de sacrificio, con base en analogías con otros sitios mesoamericanos.

El tema pictórico es similar al que se mira relevado en monumentos de piedra; el destino del mensaje difiere. Las tallas pétreas son, en su gran mayoría, monumentos públicos y oficiales; las pinturas funerarias estaban reservadas para acompañar a los muertos en un lugar sólo accesible para unos cuantos allegados. (Y desde luego a los que habrían de procurar el "mantenimiento").

La importancia de la pintura de la tumba 112 reside, de modo principal, en que es, por ahora, la que inicia un estilo que habrá de durar por los siguientes quinientos años.

Tumba 105

Sus murales representan el punto cimero de las pinturas zapotecas; así opinan Caso, (1938 y 1965); Marcus, (1983) y Miller (1988 y 1995). En efecto, aunque ahora se perciben

deterioradas, la estructura pictórica definida por la línea. el color, el ritmo y la composición, revela una maestría sobresaliente.

Ante el casi total anonimato -se sabe de ciertos nombres de "escribas" mayas- entre los pintores precolombinos, uno se pregunta acerca del lugar que estos ocupaban en la escala social; si laboraban por medio de gremios o talleres, cual era la manera de la distribución de las "tareas pictóricas" y, en fin, de que índole era su reconocimiento. No sé si los pintores de tumbas de Oaxaca lo tuvieron en su tiempo; ahora se les admira en la medida en que desarrollaron una conducta particular de comunicación y un estilo sólidamente afinado en la tradición local. El estilo pictórico funerario zapoteca es inconfundible y ha iluminado el mundo del conocimiento de esta cultura.

En la tumba 105 se puede apreciar la maestría del trazo original, así como los varios "repintados" que Caso advirtió desde 1938 y que Miller (1988 y 1995) señala puntualmente. No fueron hechos con el esmero del original. Se procuró, siempre en tiempos prehispánicos, proveer un "mantenimiento" adecuado, a veces eran diestras la manos que lo realizaban, en ocasiones eran retoques pobremente ejecutados. Sin embargo, a partir de su hallazgo en tiempos modernos, se realizó una labor de conservación que si bien parece no ha sido destructiva, si altera notablemente su percepción. Los murales así "tratados" se advierten relucientes y con una capa de barniz sintético que modifica su originalidad.

Agustín Villagra realizó la copia que se encuentra en la sala de Oaxaca del Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México. Tal parece que no es del todo fiel al original, ya que confunde las tres capas que Caso advierte (1938) se hicieron en tiempos prehispánicos. Las copias que realizó Felipe Dávalos (en Miller, 1988 y 1995) para el *Proyecto de La Pintura Mural Prehispánica en el Valle de Oaxaca* son, a la fecha las que recrean el original con mayor fidelidad.

Las pinturas del recinto funerario se organizan en tres registros: el inferior es el de menor altura, lleva figuradas, de manera alterna y contraria, íconos estáticos que representan la montaña: es el signo visible de la Tierra. El lugar que sirve de sostén a los hechos humanos: el que se mueve, por alternancia, sin inmutarse del arraigo que le es natural: ~~el~~ terráqueo. Es un diseño que se advierte en Oaxaca desde el período II -entre 200 a.C. y 200 d.C.-, que, posiblemente deriva de Izapa (Smith, 1984) y que indica un lugar determinado.

Un registro central que corre a todo lo largo de la comunicación pictórica es el que media entre la tierra, por abajo, y el cielo, por arriba. Aquí se reconoce una procesión, en el sentido que figuras vistas de perfil, pero con el torso de frente, simulan estar una detrás de otra: es la dimensión humana. Se trata de nueve "señores" y sus respectivas "mujeres" acompañantes. A los primeros se les reconoce por su parafernalia: lanza en una mano y bolsa ritual en la otra. Para identificar a las mujeres, en lo general de menor altura que los hombres, se mira que sólo tienen manos -más no brazos-, y que usan *quechquémitl* y faldilla. El ritmo de la sucesión produce impresión visual de movimiento: las imágenes humanas pintadas son estáticas; su secuencia, manejo de las formas y composición, son, sin embargo, sugerentes visuales de un ritmo lento y reiterativo. Hombres y mujeres notables, posiblemente ancestros, que no olvidan de tomar entre sus manos los símbolos del poder y ataviarse con el lujo que les corresponde.

En las jambas, a la entrada de la tumba fueron pintadas figuras exquisitamente delineadas. En la jamba norte dos viejos -hombre, con lanza y bolsa, y mujer- se miran de frente, lo mismo ocurre en la jamba sur, que pervive en mejores condiciones; el hombre encorvado usa tocado de jaguar y frente a él está el glifo 2 jaguar. La mujer mira hacia el glifo 1 venado. En las dos jambas están de un lado la banda inferior, con diseños encontrados del glifo de montaña, del otro las "fauces del cielo" en la banda superior, con la

diferencia de que en la jamba norte descienden tres gotas y en la sur se aprecian los tres "ojos celestiales".

En los muros de la tumba se advierten dos escenas principales: la primera se muestra en las paredes norte y sur con ocho figuras que se encaminan y simulan salir de la tumba. Cada figura usa distinto tocado y la pauta general es que los hombres portan en sus manos lanzas y bolsas ceremoniales; las mujeres con sus manos de palmas hacia afuera y pulgares doblados, carecen de brazos.

La segunda escena, en el muro este, representa a dos figuras, femenina y masculina, que se aproximan, en sentido opuesto a un enorme glifo central pintado en el centro. Tal escena no es ajena a la de Tlacuilapaxco y otras similares en Teotihuacán.

La banda superior que corre a lo largo de las paredes de la tumba es singular entre los murales prehispánicos: de una parte sus diseños geométricos se mantienen inamovibles en el lugar que les fue designado, pero, de otra, los "ojos estelares" se asoman impertinentes en el mundo terrenal.

El diseño se conoce como "fauces del cielo" y es la representación pictórica del "doble escapulario" que caracteriza la arquitectura de los períodos IIIa-IIIb.

Caso (1938), supuso que las representaciones de las nueve parejas en la Tumba 105 eran de dioses y de diosas. Por su parte Marcus (1983:143), las identifica como "hombres y mujeres de noble estirpe, posiblemente relacionados con el ocupante /de la tumba/". Creo que son, en definitiva, los ancestros del ilustre personaje enterrado; de ahí que tenga sentido las nueve representaciones de figuras humanas. Es el número simbólico que se refiere a los "señores de la noche", a los ancestros, a los antepasados, a los iniciadores de dinastías.

Se trata de la genealogía familiar ilustrada en las paredes de la Tumba 105 de Monte Albán. Ahí se guardó, en reiterada constatación, la presencia de un universo en el cual la tradición vital de la familia se conserva en un sepulcro inigualable.

Tumba 104

Caso (1965:866), sitúa los murales de la Tumba entre los períodos Monte Albán IIIA y Monte Albán IIIB, es decir entre los siglos III y V d.C. Sin embargo, con base en su apreciación estilística, Miller (1988:244) supone que son de factura más tardía y los ubica en su Fase Mural 4 entre los siglos VI y VIII d.C. De tal suerte que los coloca contemporáneos a las pinturas de la Tumba 11 de Lambityeco. Su criterio se apoya en que si comparados con la destreza y precisión dibujística que se admira en la Tumba 105, las pinturas de la 104 son más simples y de diseño más "crudo".

Se miran enriquecidas en la paleta, con azul, blanco y gris; de ahí su viveza colorística. Son el mejor ejemplo de la tradición pictórica conservadora de iconos sencillos y estáticos, posturas rígidas, amplias áreas de color liso; en suma el taller de pintores de la Tumba 104 no muestra innovaciones sino que se ancla en los valores aceptados para la pintura mural zapoteca.

La Tumba 104 se encuentra bajo la casa que ocupa el nivel más alto de las terrazas vinculadas con la Plataforma Norte de Monte Albán; fué excavada por Martín Bazán en 1936. La entrada mira hacia el este y su fachada lleva en lo alto una urna de barro negro que Caso (1938: Cap.3, nota 15) identifica, por la imagen en su tocado, con *Pital Cozobi* el dios zapoteca del maíz. Se ha propuesto, sin embargo, que pudiera representar a la mujer del difunto a quién se hizo el albergue funerario (Miller, 1995:134). La enmarca la característica moldura de "doble escapulario".

Cuando se descubrió la Tumba su acceso se cerraba por dos lápidas; la mayor muestra, en relieve, inscripciones jeroglíficas en sus dos lados. De ahí que Caso (1938:77) supuso que el lado interior era contemporáneo a las pinturas murales, y que los signos en sus tres hiladas verticales correspondían a las distintas secciones de los muros pintados. En ello se apoya su fechamiento temprano.

Desde la entrada del recinto funerario se aprecia la

organización compositiva de la pintura mural, de ella deriva, necesariamente, su lectura. La dirección de las figuras humanas vistas de perfil, -una en cada lado- de los muros norte y sur, se orienta hacia el muro posterior oeste; uno de los brazos de cada figura se levanta, y así enfatiza, la importancia de ese muro central posterior que tiene representada una imagen -casi grotesca- vista de frente.

En las jambas hay diseños del signo zapoteca trilobulado, con bandas diagonales y "ojos de reptil" en su interior y de signos que parecen simular ornamentos de jade.

Las figuras humanas son masculinas y se dirigen hacia abigarrados conjuntos jeroglíficos dispuestos en dos hiladas verticales; la más próxima a las figuras humanas se sitúa sobre un nicho que, al igual que los otros del recinto, contenía ofrendas de recipientes de barro. La más lejana a dichas figuras, está próxima a la imagen frontal del muro central posterior. De hecho, el espacio pictórico de cada muro se constituye por tres amplias hiladas verticales, una se mira ocupada por la figura humana, la segunda forma unidad con el nicho y, la tercera se compone exclusivamente de glifos.

En el muro sur, el hombre, seguramente un viejo por sus rasgos faciales y mandíbula prominente, es visualmente, pero no en la realidad, de mayor tamaño que su opuesto en el muro norte; usa como vestimenta un taparrabos, un ceñidor con disco dorsal y plumas y, sandalias. El torso va desnudo y se aprecia su collar de grandes cuentas. Su tocado es simple y singular: una banda, de lado, se proyecta notablemente hacia el frente pictórico, y por encima de su cabeza se levantan haces de plumas y una suerte de gorro que se dobla por la mitad. Entre los glifos hacia los cuales señala su mano se advierten cajas (por encima del nicho y en la base de la tercera hilada); un ave con un grano de maíz en su pico y una cabeza de felino? acomodada horizontalmente sobre una barra del numeral 5 de cuya nariz se levanta una vírgula quebrada, y otros signos más como los ovalos con diseños de cuartos de luna en su interior, y la muy esquematizada cabeza

de serpiente.

En el muro norte se percibe también la figura masculina - se ha dicho que se trata de un viejo -no encuentro razones para identificarlo como tal-; es menor, en proporción a la del lado opuesto y se distingue, sobretodo, porque usa enorme tocado: es de cabeza serpentina, con lengua bífida y airoso penacho de plumas. Porta, también bolsa ceremonial, elaborado ceñidor con disco dorsal en el cual se implantan plumas y colas de animales y las imprescindibles sandalias; usa, pequeño collar de cuentas. Por encima del nicho se mira un signo trilobulado que sugiere movimiento -igual a los frecuentemente representados en Teotihuacán- y más arriba el icono de la "nariz larga".

En la tercera hilada -cerca de la imagen posterior central- están representados dos grandes glifos, ambos sobre una barra del numeral 5 con terminaciones del signo de tres lóbulos. Caso (1938:82) identifica el glifo inferior con el Glifo C o N, en tanto que el superior es el Glifo F.

El muro terminal -el oeste- de la tumba es, sin duda el centro de atracción visual y de interés iconográfico. Un gran rostro frontal, con la boca entreabierta y los ojos semicerrados, está pintado de rojo. Se ha dicho que es la imagen de la muerte y miraba hacia el cuerpo ahí enterrado. Contrasta con las figuras de perfil que apuntan hacia ella, ya que carece de movimiento. La forma general del rostro es cuadrada, no se advierte ningún intento individualizador; sus rasgos recuerdan, más bien, los de una de una máscara grotesca de párpados azules. Su tocado es un moño anudado al centro. Por encima se éste se representó el signo "fauces del cielo", y arriba dos cuadretes que figuran el signo "narices de tigre". Usa grandes orejeras azules y amarillas, y collar de cuentas rojas y azul-verde. En lugar de cuello está la barra horizontal del número 5; a sus lados se deprenden grandes volutas verdes que terminan en el diseño trilobulado. La rígida simetría de este muro se acentúa por los tres nichos -destinados a las ofrendas- bajo la figura, uno mayor al centro, otros menores a los lados. Y un sólo detalle

rompe la rigidez: en lo alto del muro, en el lado derecho del rostro fantástico se advierten pintados el signo del día y el numeral 5 A.

Con base en la identificación de algunos glifos, los especialistas, (Marcus, 1983, Miller, 1995) siguiendo y completando lo asentado por Caso (1938:76-7 y 1965), encuentran que los textos glíficos tallados en el interior de la lápida de la entrada y los glifos pintados en el interior de la tumba tienen correspondencia con las imágenes también pintadas. De ahí que se haya podido interpretar el mensaje que tales comunican.

Como en la Tumba 105, el tema se refiere al linaje de la familia que vivía en la casa de arriba; hay, sin embargo una diferencia fundamental: en tanto que en aquella se figura el descenso -al inframundo?- de la familia, en ésta, en la Tumba 104, se trata del ascenso o regreso a las "fauces celestiales" del último miembro del linaje (Miller, 1995:126). Una lectura tentativa, al decir de Miller podría ser la siguiente "Después del entierro de I M del linaje del Jaguar, en el día 5 E, ascendió a las fauces del cielo en donde se convirtió en ancestro venerado". (1995:128-129).

Se ha sugerido desde hace tiempo -no es el lugar para entrar en una más honda investigación- que los difuntos iniciaban un viaje descendente que los conducía al inframundo o, bien ascendían al mundo celestial; la Tumba 104, es al decir de sus iconografistas, un buen ejemplo de la última versión. Si bien parece cierto que es común a Mesoamérica la creencia en tres niveles en que ocurrían los hechos vitales, la vida y su consecuencia, la muerte: ~~el~~^{el} que se encuentra bajo la superficie terrestre -inframundo-, el que se ubica en la superficie -el terráqueo-, y el que se desarrolla en lo alto del cielo, -el celestial-. No me parece que por ahora sea correcto hablar de "viaje" tratando de emular conceptos occidentales que vienen desde el Antiguo Egipto. Es, en todo caso un concepto tridimensional de la existencia humana, por donde transitan y se comunican diferentes dimensiones del hombre que se articulan en una sóla y real: su vida sobre la

tierra. Esta es la que crea las otras dos y la que les da sentido gracias a sus afanes de sobrevivencia y de perpetuidad.

De ahí que en las Tumbas de Monte Albán, al igual que en los rituales funerarios de otros pueblos de Mesoamérica, no exista una disociación entre la vida terrenal y los otros modos de "vida" la del inframundo, y la del nivel celestial. Bajo las casas de los vivos se enterraban a los difuntos, con quiénes -salvo excepciones, como ya he dicho- se mantenía comunicación. Ellos, los muertos, ingresaban, -no necesariamente por vía del "viaje"-, sino por el acceso a diferente dimensión, al nivel celestial en donde residían, acaso, eternamente.

Tumba 125

Se encuentra ubicada bajo la casa correspondiente en el declive norte de Monte Albán, llamado también "cementerio norte". Se trata de una zona residencial en la cual, como se acostumbraba en tiempos zapotecas, se construían tumbas en su parte inferior.

La tumba, reportada en 1976 por Marcus C. Winter muestra similitudes con otras tumbas de Monte Albán y sugiere que fue usada durante el período IIIB, entre 600 y 750 d.C.. Desde su apreciación arquitectónica la Tumba 125 muestra notable diferencia con las más antiguas. ya que estas se encontraron siempre alineadas simétricamente bajo el aposento principal. La Tumba 125 esta dispuesta al este, bajo el descentrado cuarto norte de la vivienda superior.

De no ser por sus impresionantes murales en la fachada, la tumba en sí, sólo hubiera contado, numéricamente, como una de las tantas encontradas en Monte Albán. Su exterior, aunque pequeño, es, en verdad único en la pintura funeraria de Monte Albán.

A pesar del barniz aplicado recientemente, se reconocen, al menos dos estilos pictóricos, aunque la fachada tuvo varias intervenciones prehispánicas. Uno se advierte en las jambas y corresponde al "estilo genealógico" que se muestra e

los monumentos de piedra y en las pinturas de tumbas previas como la 105_g y la 104; el otro es horizontal en lo alto de la fachada. Al parecer y por ahora es único en el valle de Oaxaca. Se trata de dos delgadas serpientes entrelazadas sobre una banda que corresponde al dintel; por encima hay otras dos bandas: la de enmedio que representa diseños escalonados en forma de T que se alternan e invierten en colores rojo y amarillo, y la superior que muestra dos cuadrúpedos -felinos?- enfrentados a un signo glífico. Del lado derecho del cuadrúpedo se aprecia, en sentido contrario una cabeza de una serpiente emplumada?.

El "estilo genealógico" es, posiblemente el más antiguo y se constituye por las escenas representadas en los paneles de las jambas. En el del lado este se miran tres escenas separadas entre sí por estrechas bandas horizontales con grecas y diseños geométricos.

En la sección alta están dos figuras, su tamaño sugiere perspectiva de profundidad, la del frente es una mujer, de acuerdo con su atuendo, con el torso de frente y su rostro de perfil. La del fondo, más pequeña, lleva tocado de felino; su postura se ha interpretado como funeraria y de autosacrificio con el recipiente para recibir la sangre ofrendada (Miller, 1988: 250). Las ramas verdes que ascienden de las cabezas de ambos personajes indican su lugar de origen (Miller, 1995:78).

En la sección media de la jamba está representado un felino que se sienta y se yergue sobre sus patas traseras, porta tocado de plumas y lleva, frente a su cabeza algunos diseños que no se han identificado. Bajo la otra división de signos escalonados y de diseños geométricos se reconoce la forma, también escalonada, del signo del "cerro". Es como si fuera el sostén de la imágenes arriba representadas.

En el lado opuesto, es decir en la jamba oeste, hay un sólo registro que cubre toda la superficie vertical. Se trata de una figura humana sentada sobre un banco que toma, con sus dos manos, un alto estandarte. Usa tocado cónico que difiere de los tradicionalmente zapotecas y dirige su rostro -al igual que las figuras de la jamba este- hacia su lado

izquierdo, al oeste de la fachada funeraria.

Dos estilos, dos narrativas en la fachada de la Tumba 125 de Monte Albán. La de las jambas se puede considerar como un registro genealógico; la figura masculina fue, acaso, la enterrada en el interior. Su dirección se orienta hacia el lugar de la transformación del difunto en apoteosis (Miller, 1995:82). La de lo alto, organizada en tres registros horizontales, fue, probablemente, una sección repintada por encima del original; revela, otro estilo - sintético y que aspira a conservar la simetría- diferente a la narración figurativa de las jambas.

Por la combinación de estilos, se ha supuesto una época tardía en su factura. Miller (1988:246) se refiere a que fueron realizados en lo que llama la Fase 5 -entre 600 y 1100- d.C. No define si los estilos fueron subsecuentes.

En todo caso es un ejemplo tardío de los mausoleos pintados en Monte Albán. Las imágenes registradas con vibrantes colores y definidas líneas de contorno, remiten a un mundo al que accedían, entre iconos mortuorios, los que tenían pasaporte a otra vida a la cual subían o descendían.

Acaso, no podemos aun desentrañar plenamente el significado absoluto de las pinturas funerarias de Monte Albán, y de otros sitios del Valle de Oaxaca. Conocemos parcialmente su mensaje, admiramos la grandeza de su factura, y estamos ciertos de que comunican con imágenes figurativas y simbólicas, el destino nocturno y oculto de los seres humanos.

Referencias bibliográficas

Caso, Alfonso, 1935, *Las exploraciones en Monte Albán, temporada 1934-35*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Publicación 18.

1938, *Exploraciones en Oaxaca, quinta y sexta temporadas, 1936-1937*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Publicación 34.

1965, "Sculpture and Mural Painting of Oaxaca". En Gordon R. Willey, ed. *Archaeology of Southern Mesoamerica, Part 2*. Austin, University of Texas Press, *Handbook of Middle American Indians*, 3:849-70.

Fuente, Beatriz de la, 1974 (2a. ed 1995 El Colegio Nacional) *Arte Funerario Prehispánico, El Occidente de México*. México, Colección de Arte, UNAM.

Marcus, Joyce, 1983 "Stone monuments and Tomb Murals of Monte Alban IIIa", en Kent V. Flannery y Joyce Marcus eds. *The Cloud People: Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, 137-43. New York, Academic Press.

Miller, Arthur G, 1988 "Pre-Hispanic Mural Painting in the Valley of Oaxaca, México" *National Geographic Research* 4:223-58.

1990, "Pinturas murales prehispánicas en el valle de Oaxaca: Reporte preliminar del Proyecto Mural de Oaxaca". En Marcus C. Winter, comp. *Epoca prehispánica*, I:309-32. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia; Gobierno del estado de Oaxaca.

1995, *The Painted Tombs of Oaxaca, Mexico. Living with the Dead*. Cambridge University Press.