



**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS  
Y ARTES DE CHIAPAS**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE CHIAPAS**



**MAESTRIA EN HISTORIA UNACH-UNICACH**

# **TESIS**

## **LAS DECORACIONES EN LA CERÁMICA DEL PRECLÁSICO TEMPRANO EN LA REGIÓN SUR DEL SOCONUSCO, CHIAPAS**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**MAESTRA EN HISTORIA**

PRESENTA  
**ALLA KOLPAKOVA**

DIRIGIDA POR EL **Dr. THOMAS A. LEE WHITING**



# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

SECRETARÍA GENERAL  
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas  
01 de febrero de 2013  
Oficio No. DIP-040/2013

**C. Alla Kolpakova**  
**Candidata al Grado de Maestra en Historia**  
**P r e s e n t e.**

En virtud de que se me ha hecho llegar por escrito la opinión favorable de la Comisión Revisora que analizó su trabajo de tesis denominado **“Las decoraciones en la cerámica del Preclásico Temprano en la región sur del Soconusco, Chiapas”** y que dicho trabajo cumple con los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo le **autoriza la impresión** del documento mencionado, para la defensa oral del mismo, en el examen que usted sustentará para obtener el Grado de Maestra en Historia. Se le pide observar las características normativas que debe tener el documento impreso y entregar en esta Dirección un tanto empastado del mismo.

**Atentamente**

**“Por la Cultura de mi Raza”**

**Dr. Eduardo E. Espinoza Medinilla**  
**Director.**



C.c.p. Expediente

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo, producto de varios años de investigación, no hubiera sido posible sin el apoyo de diferentes personas a los cuales les doy mis más profundos agradecimientos.

En primer lugar agradezco al Dr. Thomas Lee, mi director de tesis, quien me llevó a la NWFAP proponiendo trabajar con la cerámica. Por sus invaluable asesorías que me sirvieron mucho para llevar a cabo la tesis, muchas gracias. Asimismo expreso mi gratitud a mis lectores Ana Parilla y Alejandro Sheseña quienes siempre estuvieron atentos a las dudas e inquietudes que fueron surgiendo durante el proceso de la elaboración de la tesis.

Del mismo modo quisiera agradecer a la Fundación Arqueológica Nuevo Mundo por abrirme sus puertas y permitirme trabajar con las colecciones cerámicas. Especialmente doy gracias a John Clark por ordenar y reordenar la secuencia cerámica de Soconusco y la biblioteca, lo que facilitó la elaboración de nuestro trabajo. A Maribel Lourdes Morales Moreno, Artemio Villatoro Vera y Carlos por su hospitalidad y constante y amplio apoyo técnico durante todos estos años.

Un agradecimiento especial a Alejandro Tovalín por permitirme trabajar con la cerámica de Ejido Cuauhtémoc, por aclarar numerosas dudas y por aportar valiosa información a mi trabajo. A Miguel Ángel Pérez Farrera por ayudarnos en el proceso de identificación de las semillas. A Joachim Schulze por ayudar en todo, tener mucha paciencia y responder sin fin de preguntas. A David Cheetham por aclarar amablemente mis dudas sobre la cerámica. A Tim Sullivan por comentar mi tesis en el coloquio y dar valiosos consejos. A Lynne Lowe, Bruce Bachand y Ajax Moreno por compartir sus ideas. A mis compañeros de estudios Alejandro Tovalín, Magda Culebro y Gloria Santiago por su amistad, solidaridad y ayuda durante estos dos años. A mi hermana Anna quien paso muchas horas en la biblioteca estatal de Voronezh buscando mis fuentes bibliográficas en ruso que me faltaban y por su ayuda técnica durante su estancia en México. Finalmente agradezco infinitamente a mi esposo Sasha por su comprensión, paciencia, apoyo y amor brindados durante todos estos años.

A todos ustedes, ¡MIL GRACIAS!

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPITULO 1. Consideraciones teórico-metodológicas.....	9
1.1. Marco teórico-conceptual .....	9
1.1.1 Semiótica visual .....	9
1.1.2 La observación de la naturaleza y el origen de las decoraciones .....	10
1.1.3 Aparición, clasificación y perduración de las decoraciones .....	14
1.1.4 Decoraciones olmecas y no olmecas .....	19
1.1.5 Estudios previos sobre las decoraciones en la cerámica .....	22
1.1.6 La cerámica y sus rasgos .....	26
1.1.7 Forma, uso y decoración de la cerámica .....	30
1.2 Método de análisis .....	37
1.2.1 La iconología de Panofsky .....	37
1.2.2 Método comparativo y análisis integral .....	39
CAPÍTULO 2. La región del Soconusco durante el Preclásico Temprano .....	43
2.1. Característica de la región del Soconusco .....	43
2.1.1 Datos generales .....	43
a) Ubicación geográfica .....	43
b) Medio ambiente y clima .....	43
c) El papel del cacao .....	46
2.1.2 Investigaciones arqueológicas .....	48
2.2 Característica del periodo Preclásico Temprano en Mesoamérica .....	50
2.3 Característica del periodo Preclásico Temprano en Soconusco, Chiapas en contexto histórico .....	53
2.3.1 Periodo Arcaico: los chantutos .....	54
2.3.2 Periodo Preclásico Temprano: los mokayas .....	55
2.3.3 Influencia de la costa del Golfo: los olmecas .....	58
2.3.4 Periodo Preclásico Medio y Tardío .....	60
2.4 Sitios arqueológicos del Soconusco tomados para el estudio .....	61
2.4.1 Paso de la Amada .....	63
2.4.2 Izapa .....	64
2.4.3 Cantón Coralito .....	65
2.4.4 Ejido Cuauhtémoc .....	66
2.4.5 Aquiles Serdán .....	67
2.4.6 El Varal .....	68

2.4.7 Sandoval .....	68
2.4.8 Vivero .....	69
2.4.9 Chilo .....	69
<b>CAPITULO 3. Las decoraciones en la cerámica del Preclásico Temprano del sur</b>	
del Soconusco y su análisis iconográfico .....	70
3.1 Las decoraciones en la cerámica Barra .....	70
3.1.1 Línea .....	74
3.1.2 Punto .....	81
3.1.3 Reja .....	84
3.1.4 Estampado .....	86
3.2 Las decoraciones en la cerámica Locona .....	86
3.2.1 Línea .....	89
3.2.2 Punto .....	97
3.2.3 Estampado .....	99
3.2.4 Medio círculo .....	100
3.2.5 Reja .....	101
3.3 Las decoraciones en la cerámica Ocós .....	101
3.3.1 Línea .....	105
3.3.2 Estampado .....	110
3.3.3 Punto .....	113
3.3.4 Reja .....	115
3.3.5 Medio círculo .....	115
3.4 Las decoraciones en la cerámica Cherla .....	116
3.4.1 Línea .....	120
3.4.2 Punto .....	124
3.4.3 Estampado .....	124
3.4.4 Reja .....	129
3.4.5 Medio círculo .....	130
3.4.6 Decoraciones Olmecas .....	131
3.5 Las decoraciones en la cerámica Cuadros .....	132
3.5.1 Punto .....	132
3.5.2 Línea .....	151
3.5.3 Medio círculo .....	159
3.5.4 Línea curva .....	163
3.5.5 Estampado .....	164

3.5.6 Reja .....	165
3.5.7 Decoraciones olmecas .....	165
3.6 Las decoraciones en la cerámica Jocotal .....	166
3.6.1 Punto .....	169
3.6.2 Línea .....	175
3.6.3 Medio círculo .....	177
3.6.4 Línea curva .....	179
3.6.5 Estampado .....	179
3.6.6 Reja .....	180
3.6.7 Decoraciones Olmecas .....	180
3.7 Clasificación y observaciones generales .....	181
CAPITULO 4. Análisis iconológico de los elementos y motivos destacados en la cerámica del Preclásico Temprano del Soconusco .....	198
4.1 Línea .....	198
4.2 Punto .....	218
4.3 Estampado .....	241
4.4 Reja .....	246
4.5 Medio círculo .....	255
4.6 Línea curva .....	263
4.7 Otros elementos y motivos .....	266
4.7.1 Figuras circulares y triangulares .....	267
4.7.2 Línea escalonada .....	267
4.7.3 Zigzag .....	268
4.7.4 Rombo .....	269
CAPÍTULO 5. Discusión y observaciones finales .....	272
CONCLUSIONES.....	282
BIBLIOGRAFÍA .....	284
ANEXO 1. Tablas .....	302
ANEXO 2. Catálogo de impresiones de semillas .....	304

## INTRODUCCIÓN

Desde tiempos muy remotos la gente ha adornado con diseños disímiles sus objetos cotidianos, muchos de los cuales llegaron hasta nuestros días. Entre ellos, el objeto de uso diario que mejor conservó sus ornamentos a través del tiempo es la cerámica. Por ello, el presente trabajo tratará sobre diversos elementos geométricos que decoran la cerámica del periodo Preclásico Temprano de la región sur del Soconusco del estado de Chiapas.

El estudio de las decoraciones en general empezó, como lo veremos más adelante, desde hace más de un siglo durante el cual fueron hechos avances importantes en su clasificación e interpretación. Nuestro trabajo es otra contribución dentro de estos estudios que aportará nuevos datos a este tema tan interesante como es el estudio de las decoraciones de la cerámica antigua.

La necesidad de hacer estas investigaciones está determinada por el hecho de que la cerámica es una fuente importante para el estudio de la iconografía antigua que contribuye al estudio de la historia de la cultura y que nos informa de su antigüedad, en otras palabras, es un factor clave en el estudio de las culturas antiguas (López Austin 2002: 30; Shepard 1956: 358; Covarrubias 1961: 114).

Anteriormente John Clark y David Cheetham dividieron al estado de Chiapas en varias regiones culturales: Soconusco, occidente de Chiapas y oriente de Chiapas (Clark y Cheetham 2005: 286). Nosotros tomaremos para nuestro análisis solo una de ellas – Soconusco (Mapa 1). Los sitios arqueológicos de Soconusco cuya cerámica fue tomada para el estudio son los siguientes: Izapa, Paso de la Amada, Cantón Corralito, Ejido Cuauhtémoc, Aquiles Serdán, El Varal, Sandoval, Vivero y Chilo. Todos estos sitios se ubican en la parte sur del Soconusco, por lo tanto ellos delimitan las fronteras de nuestro estudio.

Seleccionamos la cerámica de la región del Soconusco para el estudio por varias razones: primero, dicha región tiene una gran cantidad de cerámica del Preclásico Temprano que es la más antigua de Chiapas y una de las más antiguas de México, y segundo, la cerámica del sur del Soconusco ha sido exhaustivamente estudiada por diversos arqueólogos, generando suficientes datos para hacer un estudio iconográfico.

El material cerámico excavado durante los últimos 40 años fue analizado y dividido por fases. La cronología usada actualmente para el Preclásico Temprano en la región del Soconusco está presentada en la tabla 1 y consiste en seis fases: Barra, Locona, Ocos, Cherla, Cuadros y Jocotal (Tabla 1).



Mapa 1. Área del estudio – región del Soconusco, Chiapas, México.

Periodo	Fase	Fechas
<b>Preclásico Medio</b>	<b>Frontera</b>	500-300 a.C.
	<b>Escalón</b>	700-500 a.C.
	<b>Duende</b>	800-700 a.C.
	<b>Conchas</b>	900-800 a.C.
<b>Preclásico Temprano</b>	<b>Jocotal</b>	1000-900 a.C.
	<b>Cuadros</b>	1150-1000 a.C.
	<b>Cherla</b>	1250-1150 a.C.
	<b>Ocós</b>	1350-1250 a.C.
	<b>Locona</b>	1450-1350 a.C.
	<b>Barra</b>	1600-1450 a.C.
<b>Arcaico</b>	<b>Chantuto B</b>	3000-1800 a.C.
	<b>Chantuto A</b>	4000-3000 a.C.

Tabla 1. Cronología de la Costa de Pacífico (Soconusco). Basada en Clark y Cheetham (2005); Blake et al. (1995).

Hay que señalar que conocemos una nueva cronología basada en fechas calibradas y que recorre el inicio de la fase Barra 200 años atrás, (Clark y Pye 2006; Guernsey, Clark y Arroyo 2010),



pero nosotros decidimos usar la cronología con fechas no calibradas ya que hasta ahora es la más aceptada entre otros investigadores (ver Cheetham 2010: 93; Rosenswig 2010: 50).

Nuestro interés por el tema está basado en el hecho que los estudios sobre las decoraciones en la cerámica de Soconusco son muy escasos y en su mayoría se restringen a descripciones de motivos y diseños. La mayoría de los trabajos que existen al respecto han descrito con gran detalle los principales rasgos de la cerámica como su forma, técnica de elaboración, pasta, estilo, procedencia, función y uso pero muy pocos proporcionan algún tipo de explicación del significado de los elementos decorativos encontrados en las vasijas o tepalcates. Por esta razón, en nuestro trabajo no analizaremos aquellos rasgos relacionados con las características de la cerámica como materia prima, tecnología de elaboración, formas, tipos cerámicos, etc.

Así, se puede decir que nuestro estudio cubrirá el vacío del análisis iconográfico de los elementos decorativos en la cerámica del Soconusco.

Las fuentes bibliográficas que encontramos para nuestro estudio las dividimos en varios temas:

1. Los trabajos sobre el área y período estudiado (incluyendo los sitios y su cerámica).
2. Los trabajos sobre la iconografía mesoamericana y mundial y su estudio.
3. Los trabajos sobre las decoraciones de la cerámica<sup>1</sup>.

1. Son los trabajos esenciales sobre la región del Soconusco y el periodo Preclásico Temprano, al igual que sobre los sitios arqueológicos de nuestro interés. Sobre la región del Soconusco moderno y histórico podemos destacar los trabajos de Carlos Helbig, *El Soconusco y su zona cafetalera en Chiapas* (1964), Barbara Voorhies, “Una introducción al Soconusco y a su Prehistoria” (1991) y Roberto Ramos Masa, *Chiapas geográfico* (2004) entre otros. Sobre el periodo estudiado mencionamos los trabajos de Martha Carmona Macías, *El Preclásico o Formativo: avances y perspectivas* (1989), Mario Tejada Bouscayrol y John E. Clark, “Los pueblos prehispánicos de Chiapas” (1993), John E. Clark, “Los pueblos en Chiapas en el Formativo” (2000) y John E. Clark y Mary E. Pye, “Los orígenes del privilegio en el Soconusco, 1650 a. C.: dos décadas de investigación” (2006). Los principales trabajos sobre los sitios arqueológicos del sur de Soconusco y su cerámica son de Jorge Fausto Ceja Tenorio, *Paso de la Amada (un sitio del Preclásico Temprano en el Soconusco)*. (1978), John E. Clark et al. *Proyecto: El Preclásico Temprano en la Costa del Pacífico* (1987), Gareth Lowe, Thomas Lee y Eduardo Martínez Espinosa, *Izapa: una Introducción a las ruinas y los monumentos*. (2000), Alejandro Tovalín et al., *Informe del rescate arqueológico “Ejido Cuauhtémoc”, Municipio de Suchiate, Chiapas y del análisis de materiales cerámicos* (2001), John Clark y David

---

<sup>1</sup> Estos trabajos los veremos detalladamente en el primer capítulo.

Cheetham, *Cerámica del Formativo de Chiapas*. (2005), Robert Rosenswig *Early Mesoamerican Civilizations: Inter-Regional Interaction and the Olmec* (2010), David Cheetham, *Americas' First Colony: Olmec Materiality and Ethnicity at Canton Corralito, Chiapas, Mexico* (2010).

2. Son los trabajos de los mesoamericanistas reconocidos como Rafael Girard, *Los Chortis ante el problema maya. Historia de las culturas indígenas de America, desde su origen hasta hoy* (1949), Miguel Covarrubias, *Indian Art of Mexico and Central America* (1957), Terence Grieder, *Orígenes del Arte Precolombino* (1987), Peter Joralemon, *Un estudio en iconografía olmeca* (1990), entre otros.

A nivel mundial destacamos el trabajo de investigador israelí Ariel Golan *Mito y símbolo* (1994). Su investigación es importante para nuestro estudio ya que él recopiló todos los posibles trabajos sobre la iconografía que fueron publicados hasta los años 90s del siglo XX con 886 fuentes bibliográficas en siete lenguas. Además recolecto más de 2 mil ilustraciones para interpretar los símbolos. De esa manera, usando los trabajos previos sobre la iconografía y la comparación<sup>2</sup> de imágenes provenientes de fuentes arqueológicas y etnográficas de diversos pueblos del mundo, Golan pudo desarrollar una concepción general bastante acertada (aunque con algunas inexactitudes) acerca del sentido original de los signos, los cuales usaremos como referentes para nuestro estudio.

El material cerámico que utilizaremos en este trabajo proviene de las excavaciones hechas en la región del Soconusco en la segunda mitad del siglo XX por la Fundación Arqueológica Nuevo Mundo A. C. (NAAF). Dicho material forma las colecciones tipológicas que se encuentran actualmente en la bodega de la NAAF en San Cristóbal de las Casas. Asimismo, incluimos el material cerámico del sitio Ejido Cuauhtemoc, cuyo estudio fue amablemente facilitado por el arqueólogo Alejandro Tovalín (INAH-Chiapas).

Aquí hay que considerar que no disponemos de vasijas completas para el análisis debido a que entre la cerámica preclásica casi nunca se encuentran piezas enteras. Por esa razón, nuestra fuente principal serán los tepalcates de diferentes tamaños que contienen alguna clase de decoración. Por esa misma razón, y por que a veces el material cerámico es escaso, acudiremos a las fotos de los tepalcates publicados en varios libros ya mencionados para complementar la muestra.

Respecto a la presentación de las imágenes, optamos por las fotos en blanco y negro con fondo blanco para poder distinguir mejor las decoraciones. Creemos que las fotos es una mejor opción que los dibujos ya que presentan al tepalcate real donde se ve su textura y todos los detalles que se pierden al dibujar. En total son 662 fotos de tepalcates mejoradas en PhotoShop que utilizaremos como ilustraciones en nuestro trabajo.

---

<sup>2</sup> El método que uso Golán para interpretar a los símbolos será expuesto detalladamente en el primer capítulo.

El problema en nuestro trabajo, como ya lo mencionamos, está basado en el hecho que los estudios iconográficos de la cerámica preclásica de Soconusco y de Chiapas son prácticamente inexistentes hasta hoy. Los pocos trabajos que existen se centran en el análisis de las decoraciones del estilo olmeca, y los elementos geométricos quedan fuera del análisis. Por esa razón, en nuestra tesis no estudiaremos los elementos olmecas encontrados en la cerámica analizada (sólo los presentaremos) sino centramos nuestra investigación en las decoraciones geométricas no olmecas<sup>3</sup>.

Por lo anterior, nuestras principales inquietudes para la elaboración del trabajo se pueden resumir en las siguientes preguntas: ¿Cuáles eran en específico los elementos geométricos a los que se recurría para decorar la cerámica estudiada? ¿Con qué fin se usaban? ¿Tenían un significado estos elementos? ¿Cuales eran esos significados?

Para llevar a cabo el estudio de las decoraciones en la cerámica distinguimos dos objetivos para nuestro trabajo. El objetivo numero uno será *definir el conjunto de los elementos para analizar que se encuentran en la cerámica estudiada*. Para ello tendremos que llevar a cabo las siguientes tareas:

- a) Contar los tepalcates que contienen alguna clase de decoración para elegir los elementos y motivos a analizar.
- b) Definir cuáles elementos son olmecas (según los especialistas en el tema) y cuales son no olmecas.
- c) Presentar fotografías de tepalcates con los elementos y motivos más representativos separándolos por fases con una breve descripción.
- d) Trabajar con cada elemento y motivo destacado por separado presentando en tablas su evolución por fases determinando su frecuencia y tipología.
- e) Identificar los motivos con sus variantes para cada elemento destacado.

El objetivo numero dos será *encontrar el origen grafico y el significado de los elementos y motivos definidos, hasta donde es posible*. Para ello las tareas serán las siguientes:

- a) Averiguar, hasta donde es posible, con auxilio de diversas fuentes comparativas, los probables significados de los elementos decorativos destacados.
- b) Encontrar, hasta donde es posible, los probables orígenes gráficos de cada uno de estos elementos.

Para la definición de la hipótesis usamos el modo de analogía. Formularemos nuestra hipótesis mediante los trabajos de varios investigadores<sup>4</sup>, quienes demostraron que la iconografía en general tiene un determinado significado y que este significado está vinculado a creencias religiosas. La hipótesis de nuestro trabajo consiste en que existían determinados elementos geométricos que se

---

<sup>3</sup> La definición de los elementos no olmecas será presentado en el Capitulo I.

<sup>4</sup> Los trabajos de estos investigadores, sobre las decoraciones en la cerámica, serán presentados en el Capitulo I.

usaban para decorar la cerámica. Éstos no eran simples adornos, sino que se usaban con fines determinados y representaban algunas visiones o conceptos sobre el mundo que rodeaba a sus creadores y que probablemente fueron inspirados en las imágenes realistas u artificiales repitiendo la forma de éstos.

Como teoría principal usaremos a la semiótica visual, ciencia que estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistemas de signos comunicativos.

El método principal que emplearemos en nuestro trabajo para analizar las decoraciones en la cerámica, será la iconología que desarrolló el historiador del arte alemán Erwin Panofsky. Es importante señalar que la iconología es considerada como una parte de la semiótica o incluso como su fundamento y es utilizada en investigaciones sobre diferentes tipos de artes como lo veremos más adelante.

La utilidad de nuestro trabajo es bastante amplia. Primero, el estudio de la iconografía preclásica es importante ya que todos sus elementos aparecen como componentes del arte de las culturas clásicas como, por ejemplo, la cultura maya. Por ello su investigación puede proporcionarnos información importante para ayudar a resolver algunos problemas arqueológicos e históricos y además generar datos útiles para todos los investigadores que se dedican al análisis interpretativo del arte precolombino. De esa manera nuestro estudio será una aportación para los temas relacionados con la iconografía mesoamericana. Segundo, los resultados de nuestra investigación pueden servir como una fuente adicional para el desciframiento de la escritura olmeca que por su aspecto pictográfico se forma mediante varios elementos geométricos que se repiten en otros contextos (Lee y Cheetham 2008:703). Tercero, podrá aportar información sobre las creencias de los creadores de la cerámica analizada. De esta manera profundizaremos también en la cosmovisión y religión de los antiguos habitantes de Soconusco que se refleja en los símbolos empleados en la cerámica ya que la cerámica en materia religiosa nos proporciona datos sobre las creencias y los cultos antiguos (López Austin 2002: 30).

Las limitaciones de nuestro trabajo consisten en dos puntos:

1) Como ya señalamos, para nuestro análisis no disponemos de vasijas completas lo que limita la percepción del diseño completo y solo permite hacer las restauraciones hipotéticas.

2) El tamaño de la muestra de los tepalcates que tomamos para nuestro estudio es solo una pequeña parte de los tiestos decorados excavados a lo largo de más de 40 años en la región del Soconusco.

En lo que refiere a la estructura del trabajo, nuestra exposición de la tesis se hará en la siguiente forma: introducción, cinco capítulos, conclusión, bibliografía y anexos.

La Introducción define el tema, su justificación, objetivos, hipótesis, estado de la cuestión, fuentes, limitaciones y utilidad.

El Capítulo I examina los problemas teóricos vinculados con el tema de la tesis, así como aspectos teóricos relacionados con las decoraciones y su estudio. Al inicio presentaremos como marco teórico a la semiótica visual. Luego veremos algunas cuestiones relacionados con las decoraciones en general (su origen, significados y clasificación). Posteriormente, mostraremos los trabajos previos sobre las decoraciones en la cerámica y después daremos una breve caracterización a los principales rasgos de la cerámica (forma, uso y decoración). Y al final presentaremos el método principal que es la iconología de Panofsky.

El Capítulo II describe brevemente la región y el periodo estudiado al igual que los sitios arqueológicos del Soconusco del Preclásico Temprano en Chiapas. Al inicio presentaremos una breve descripción de la región del Soconusco que incluye su ubicación geográfica, las condiciones climáticas, hidrología, flora, fauna, etc. Luego realizaremos una breve caracterización del periodo Preclásico Temprano en el Soconusco señalando los antecedentes y dando seguimiento a los procesos históricos que ocurrieron en dicha región desde el Arcaico hasta el Preclásico Tardío para su contextualización. Al final del capítulo describimos los nueve sitios arqueológicos del Soconusco cuya cerámica fue tomada para la realización de nuestro estudio.

El Capítulo III se refiere a los elementos iconográficos destacados en la cerámica del Preclásico Temprano donde presentamos su análisis iconográfico y tipológico. Dicho análisis se llevara a cabo según las fases en orden cronológico. Al inicio de cada fase presentaremos la información arqueológica y estadística, luego se mostraran las descripciones de cada elemento destacado acompañados por las fotos de los tepalcates.

El Capítulo IV se dedica a la búsqueda de los posibles orígenes y significados de los elementos destacados donde seguiremos con el análisis iconográfico y presentamos su análisis iconológico. Al inicio de cada apartado (que corresponde al numero de elementos y motivos destacados que son seis), presentaremos los datos estadísticos y las tablas con los principales motivos del elemento dado, mostrando su evolución a través del periodo estudiado. Después investigaremos los posibles significados de cada uno de los elementos y motivos presentados.

El Capítulo V exponemos la discusión de los datos obtenidos donde se reúne la información presentada durante todo el trabajo y se hacen propuestas y observaciones generales sobre los puntos destacados en ese capítulo.

En la Conclusión presentaremos los resultados alcanzados durante el trabajo.

En la Bibliografía presentaremos las fuentes secundarias consultadas.

En los anexos incluimos algunas tablas y el catálogo de tepalcates con posibles impresiones de semillas.

La terminología que usaremos en nuestro trabajo fue propuesta por Anna Shepard quien distingue los siguientes términos en cuanto al análisis iconográfico de la cerámica: elemento, motivo y diseño. Elemento es un dibujo más sencillo; el motivo es la combinación de dos o más elementos que representan una idea dominante; el diseño es la combinación de motivos sobre un área o fondo dado de un mismo estilo (Shepard 1956: 266-267). Tomando la propuesta de Shepard en nuestro trabajo consideraremos al “elemento” como un dibujo sencillo indivisible, (por ejemplo una línea) que con otro elemento o elementos forma un “motivo” (por ejemplo una reja) que a su vez junto con otros elementos o motivos forma un “diseño” (por ejemplo fila de puntos incluida dentro de una banda). Como término básico para nuestro estudio usaremos el término de Shepard “elemento” al cual agregamos el adjetivo “iconográfico” que en nuestra opinión es más adecuado para nuestro objeto de estudio.

En cuanto al uso de la terminología, debemos señalar que en los trabajos sobre la iconografía se usa ampliamente el término “símbolo”. Pero en la mayoría de ellos hay cierto grado de confusión en su uso. Hemos notado que lo están empleando como un sinónimo más para referirse a los términos “signo”/ “elemento”/“imagen”/“motivo”. Pero “símbolo” no puede ser igualado a otros términos sobre todo cuando se trata del arte. Sergei Averincev destaca dos categorías de símbolos: 1) símbolo en la ciencia que es lo mismo que el signo; 2) símbolo en el arte que es una categoría estética universal que se revela mediante las categorías como imagen artística, signo y alegoría (Averincev 2001: 155). Entonces, en el plano artístico para determinar si la imagen dada es un “símbolo” o no, es necesario hacer un análisis semántico tomando en cuenta sus áreas o contextos de uso. Por lo expuesto en nuestro trabajo acudiremos al término símbolo sólo en los casos cuando los autores de los trabajos citados lo emplean.

Finalmente hay que aclarar que el término “punto” lo usaremos de forma amplia para referirnos a todas las marcas hechas con alguna clase de objeto con un solo movimiento dejando impresiones de formas diversas: redondos, ovalados, triangulares o irregulares. Además incluye las protuberancias redondas u ovaladas.

# CAPITULO 1.

## CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

### 1.1. Marco teórico-conceptual

#### 1.1.1 Semiótica visual

En nuestro trabajo para establecer la idea que las decoraciones en la cerámica no eran simples adornos usaremos como marco teórico a la semiótica. Actualmente dentro de la semiótica existen muchas propuestas que la abordan de diferentes maneras. En nuestro trabajo usaremos la visión de Umberto Eco (seguidor de Charles Peirce y uno de los destacados exponentes de la semiótica), expresada en su libro *“La estructura ausente”* (1986) donde él define a la semiótica como ciencia de signos que estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistemas de signos, partiendo de la hipótesis de que en realidad todos los fenómenos culturales son sistemas de signos, o sea, que la cultura esencialmente es comunicación (Eco 1986: 252). Actualmente el campo semiótico de investigación es bastante amplio: desde zoosemiótica hasta retórica. Dentro de este campo Eco destaca a las comunicaciones visuales donde se incluye las investigaciones de los códigos icónicos, iconológicos y estilísticos; el estudio del diseño y de la arquitectura (Eco 1986: 15). Es dentro de las comunicaciones visuales donde entra nuestro objeto de estudio que son las decoraciones en la cerámica. Dentro de la semiótica existe la siguiente clasificación de los signos en cuanto al objeto propuesta por Charles Peirce: icono, índice y símbolo (Eco 1986: 165). En nuestro trabajo veremos que lo más probable es que las decoraciones geométricas en la cerámica sean iconos ya que según Peirce los iconos son signos que originariamente tienen cierta semejanza con el objeto a que se refieren (Peirce en Eco 1986: 169). Jan Mukarovsky igual que Charles Peirce cree que entre la obra del arte y el objeto natural exterior existe una relación de “semejanza”, y que la obra de arte deriva de la conciencia colectiva ya que esta se comunica al interior de una sociedad, y, por eso debe ser un signo específicamente estructurado para ser el producto del imaginario social (Mukarovsky, en Calabrese 1997: 93-94).

Umberto Eco profundiza sobre el concepto de icono y dice que *“los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones graficas”*. Es decir, un signo icónico representa una cosa percibida y la reduce a una presentación grafica simplificada (Eco 1986: 174).

Ya que la semiótica se basa en la idea de la comunicación, surge la pregunta de ¿si el arte es una especie de lenguaje? Esa cuestión está tratada en el libro de Omar Calabrese *“El lenguaje del arte”* en donde se revisan diversas propuestas sobre el tema y destaca la utilidad de la noción de texto para la semiótica del arte (Calabrese 1997: 177).

Desde una perspectiva similar pero con acercamiento culturoológico ven al arte los representantes de la escuela de Tartu Yuriy Lótman y Borís Uspénskiy. Según Lotman el arte es interpretado como un

fenómeno participante en el sistema amplio que es la cultura donde la cultura comprende el conjunto de los textos (mensajes) que han sido históricamente realizados en cada sistema semiótico (Lotman, en Calabrese 1997: 186-187). En lo que corresponde a los elementos geométricos, Yuri Lotman, propone que entre las civilizaciones aliteradas el lenguaje de danza, arquitectura, rituales, adivinación y otros componentes sustituían a la escritura: *“Algunas formas de la geometría descriptiva pueden completamente combinarse con la cultura sin escritura como tal, teniendo como complemento la poesía oral calendarico-astronómica. [...] En los límites de tal cultura es posible el desarrollo rápido de los signos mágicos usados en los ritos y que usan las figuras geométricas más simples -el círculo, la cruz, las líneas paralelas, el triángulo y otros- y los colores primitivos”* (Lotman 1992: 106).

Esta propuesta de arte-lenguaje es respaldada por los datos etnográficos, por ejemplo la gente de las islas Hervey considera a su ornamento como una escritura enigmática (Ivanov 1963: 6). También lo señalan los historiadores del arte: Ernst Gombrich cree que la creación de imágenes contenía los inicios de la escritura (Gombrich 1998: 45). Los lingüistas especialistas en la escritura maya señalan que los signos en su mayoría eran logográficos y tenían origen icónico, o sea, representaban cosas reales que aprovechaban una iconografía convencional preexistente (Fahsen y Grube 2005: 76).

En cuanto a la iconografía sobre la cerámica es necesario ver la opinión de López Austin quien expresa que la cerámica *“con sus múltiples formas y decoraciones es una fuente de primera importancia que nos informa de la antigüedad, interrelaciones, desplazamientos y nivel de desarrollo de los distintos grupos humanos, y, ya en materia religiosa, nos proporciona datos sobre creencias y cultos”* (López Austin 2002: 30). Por ello, siguiendo las propuestas mencionadas líneas arriba se puede decir que las decoraciones en la cerámica podían representar algunos conceptos de la visión del mundo que tenían ser comunicados a la sociedad.

Hay que mencionar el hecho que los estudios semióticos que se han hecho hasta ahora se centran en el arte medieval, moderno y contemporáneo, pero hay pocos estudios semióticos sobre las decoraciones en la cerámica de los cuales hablaremos más adelante. Por eso nosotros tuvimos que adaptar la semiótica a nuestro estudio retomando algunas ideas y sumándole otras de disciplinas cercanas con el propósito de hacer un análisis integral lo más completo posible.

Por todo lo anterior, en nuestro trabajo consideraremos a las decoraciones en la cerámica como un sistema de signos comunicativos que expresaban determinadas conceptos desde la época cuando no había escritura.

### **1.1.2 La observación de la naturaleza y el origen de las decoraciones**

El historiador del arte Horst Yanson hace notar que el arte etnográfico tiene un principal rasgo distintivo que es recreación artística de las formas de la naturaleza (Yanson y Yanson 1996: 37).



La idea de que las formas de la naturaleza dieron el origen a diversas representaciones artísticas se originó a finales del siglo XIX e inicios del XX y se conoció como el método evolucionista. Sus seguidores propusieron que cada elemento o motivo geométrico es una imagen estilizada o simplificada de un objeto real y casi todos los investigadores señalaban que son representaciones de los animales. Entre ellos se puede señalar a los trabajos de B. Laufer (1902) sobre la evolución de la representación del gallo entre los nanái; E. Haddon (1905) sobre el imagen del perro en el arte de la isla Borneo; B. Petri (1918) sobre el origen del elemento espiral de los cuernos de carnero; L. Shternberg (1929) sobre el motivo serpentino de los ainos, entre otros (Ivanov 1963:24).

A mediados del siglo XX ese método recibió varias críticas que se pueden resumir de la siguiente manera: ese modo de desarrollo de las decoraciones no es el único al igual que no es la única forma de la evolución de los ornamentos. Pero, según Sergei Ivanov, a pesar de todo el método evolutivo puede seguir siendo usado para estudiar a las decoraciones y su origen (Ivanov 1963: 24).

La idea del origen naturalista de algunas decoraciones se ve reflejada en los trabajos de diversos autores que investigan la iconografía. Por ejemplo, Sergei Ivanov, retomando las ideas de algunos investigadores anteriores, explica cómo aparecen algunos de los diseños geométricos en el arte del paleolítico. Él señala que desde las épocas tempranas del Paleolítico durante el proceso del desarrollo del cerebro y la mano al igual que el conocimiento de la realidad que rodeaba a las personas primitivas se formaron los conceptos de forma, proporción, simetría y ritmo de los objetos. Por ejemplo, la simetría se observa en las herramientas del trabajo de piedra y de obsidiana de diversas formas geométricas, y el ritmo en la hechura de los collares y brazaletes de conchas, semillas, dientes o huesos. Por otra parte los detalles en los dibujos de los animales como escamas, costillas, pelo y plumas son representados por medio de líneas cortas, una serie de puntos, medios círculos, sheurones, zigzags entre otros. Con estas mismas formas geométricas son representados los detalles del cuerpo humano como pelo, adornos, ropa y tatuajes. De esa manera, aparecieron los motivos decorativos como zigzag y otros ya señalados. Estos motivos podían sustituir a la imagen completa (en otras palabras “pars pro toto”) y también llevaban el significado de la imagen concreta de que era parte. Así fue preparado el terreno fértil para la aparición del ornamento geométrico natural que junto con la fantasía artística creó un sinfín de diseños (Ivanov 1963: 9; 20).

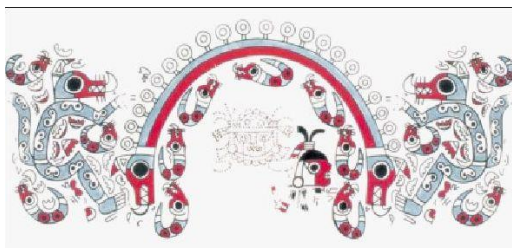


Figura 1.1.1. Vía Láctea, Perú 1000-1200 d. C. (Berezkin 2005, Desde: Excavations at the pre-Inca Golden Capital. Tokyo, 1997. P. 173).

Lo que hay que destacar es el hecho de que a pesar de la fantasía de los creadores de las decoraciones, éstos guardaron la forma del objeto original por la cual fueron inspirados. A continuación veremos algunos ejemplos de este interesante proceso de recreación. El etnógrafo contemporáneo Yuriy Berézkin (Berezkin 2005) nota que la Vía

Láctea entre muchos pueblos del continente Americano está representada por una serpiente bicéfala (Figura 1.1.1).

Lo que hay que destacar es que la serpiente bicéfala tiene forma de un arco o una banda con puntos-estrellas alrededor que se asemeja a la imagen real de la Vía Láctea vista desde la tierra.

Otro ejemplo es la existencia de una interesante teoría propuesta por la paleontóloga V. Bíbikova del posible origen de algunos elementos del ornamento paleolítico de Mezín, Ucrania como meandro y zigzag. Bíbikova considera que varios diseños de Mezín empezaron a ser usados por la gente inspirados en el diseño natural presente en los colmillos de los mamuts que se ve en sus diversos cortes de varios ángulos y que forma sobre la superficie de cualquier artefacto un diseño de origen natural semejante a un tapete (Figura 1.1.2) (Bíbikova 1965: 6-7).

Vemos en estos ejemplos el papel clave de la observación sobre las cosas que rodeaban a las personas.

Eso no es raro si tomamos en cuenta que la comunidad que rige sobre las costumbres y experiencia colectiva debió tener una sólida cultura de pronosticación. Eso estimulaba las observaciones sobre los fenómenos naturales, especialmente sobre los cuerpos celestes (Lotman 1992: 106). A esta observación se sobreponían las características místicas que se atribuía a las realidades naturales (p. ej. montañas y peñascos) la forma de los cuales asombraba a la gente y por lo tanto estas formas fácilmente adoptan el carácter sagrado (Lévi-Bruhl 1994: 30).

Una idea similar fue pronunciada por Mercedes de la Garza quien, hablando sobre los mayas, dice que para ellos los grandes niveles cósmicos (cielo, tierra e inframundo) fueron espacios que estaban poblados de múltiples expresiones de lo divino. Así, son dioses los astros; son dioses los elementos, como el agua, la tierra, el viento y el fuego (representado sobre todo por los relámpagos); son divinas las grandes montañas, algunos árboles (como las ceibas), algunos vegetales (como el maíz), algunos animales (como el quetzal, el jaguar y la serpiente) (Garza 1998: 20).

Si nos acercamos más al material mesoamericano, veremos que la observación de la naturaleza jugaba un rol importante lo cual demostró con sus estudios Johanna Broda. Ella notó que la observación de la naturaleza en el mundo prehispánico incluía la interacción con el medio ambiente, en el cual se desarrollaba la vida de la comunidad, y del hombre. Ella también señala la fusión del mundo natural con el místico y afirma que *“las nociones de los antiguos mesoamericanos sobre la geografía y el clima contenían una serie de elementos que representaban la observación exacta del medio*

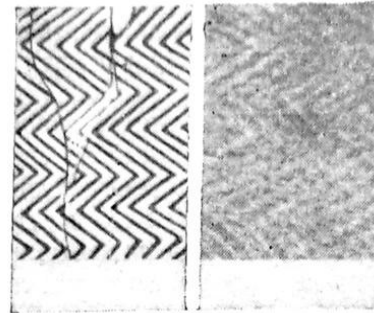


Figura 1.1.2. Origen del motivo de zigzag en el arte de Mezin. Izquierda – diseño del brazalete, derecha – diseño del corte recto del colmillo de mamut. (Bibikova 1965: 7).

*ambiente, pero que comprendían al mismo tiempo otros numerosos elementos míticos y mágicos.”* (Broda 1991: 463, 491).

Otros mesoamericanistas también han mencionado la relación entre las realidades de la naturaleza y la iconografía. Por ejemplo Ann Cyphers y Richard Lesure señalan que *“la iconografía y el mito se configuraron por los intensos elementos simbólicos de la naturaleza, como terremotos, erupciones volcánicas, lluvias intensas que provocaban inundaciones o cambio del cauce de los ríos, así como por la poderosa fauna de esta área: jaguares, serpientes, caimanes, cocodrilos y tiburones, entre otros”* (Cyphers y Lesure, en Benson 2008: 269). Hablando sobre los olmecas, Benson destaca que éstos, al igual que otros pueblos, creían que la naturaleza mágica estaba habitada por diversos deidades (de la tierra, del cielo, del fuego) y que la iconografía olmeca expresa el deseo de controlar o hacer más benéficas las fuerzas naturales (Benson 2008: 269). Un ejemplo más concreto nos presenta Karl Luckert señalando que el origen del mosaico de La Venta se encuentra en el dibujo natural en la piel de las serpientes de cascabel (Luckert 1976: 104-105).

Otra investigación reciente, que hay que destacar, es el artículo de Caterina Magni *“El glifo en tres dimensiones. Agua y fuego: un Leitmotiv del simbolismo olmeca”* (2008). En su trabajo Magni analiza algunos motivos olmecas entre cuales nos interesa aquí señalar al E invertida. Ese motivo de dos escalones horizontales representa, según Magni, la fisión entre la tierra y el cielo (lluvia) repitiendo la forma de dos relieves montañosos que forman un conjunto de dos picos encontrados en el paisaje cerca de Chalcatzingo (Magni 2008: 260).

Por último hay que mencionar al trabajo de Judith Davidson quien analizó la representación del molusco *Spondylus pictorum* en el arte Andino. Ella destaca el hecho que los rasgos naturales y la morfología de este molusco eran usados como plantillas para el sistema de creencias promulgada a través del mito y ritual, al igual que su imagen sirvió como un medio de la comunicación connotativa (Davidson 1982: 341).

Hay que señalar que en estos dos últimos trabajos las decoraciones no solo fueron inspiradas en las realidades naturalistas sino también conservaron en su significado esa conexión con la imagen realista de donde fue originado.

Todos los ejemplos enlistados se tratan sobre el pasado, pero incluso en los tiempos modernos se puede observar el proceso de traspaso de las imágenes de la naturaleza a los diseños que se aplican a distintos objetos creados por la gente. Por ejemplo: *“Los indios huicholes admiran los bellísimos dibujos del lomo de las serpientes, y por esto, cuando una mujer va a tejer o bordar, su marido caza una serpiente grande y la sujeta con un palo hendido mientras la mujer la acaricia con la mano a todo lo largo del lomo; después se toca con la misma mano la frente y los ojos, poniéndose así en condiciones de hacer tan bellísimos trabajos en el tejido como los dibujos del dorso de la serpiente”* (Frazer 1981: 57).

Otro investigador, José Velasco Toro, reflexionando sobre el papel de la naturaleza entre los pueblos indígenas contemporáneos de México, nota que esta se imagina como un Ser en el que habitan seres sobrenaturales; en su interior hay lugares positivos y negativos asociados a la vida y a la muerte; sus límites entre lo sagrado y profano son intemporales, rodeados de rituales con los cuales el hombre busca la comunicación con la divinidad para pedir permiso, agradecer o suplicar (Velasco Toro 1993: 45).

Tomando en cuenta esa relación del hombre con la naturaleza y sus creencias vinculadas con ella, se puede suponer que algunas imágenes naturistas que la representaban fueron copiadas a diversos objetos con fines mágicos ya que, según Lévi-Bruhl, la imagen puede representar al original y poseer sus propiedades y características (Lévi-Bruhl 1994: 38). Si la observación de la naturaleza tenía un rol importante en los tiempos prehispánicos, eso debió reflejarse en la iconografía mesoamericana en forma de representación de las fuerzas naturales, animales y otras realidades que tenían alguna clase de importancia para el ser humano.

Por todo lo dicho en nuestro trabajo retomaremos y ampliaremos la idea de origen naturalista, tomando como origen de las decoraciones a todas las realidades naturalistas como: mundo vegetal y animal, el paisaje, objetos astronómicos y fenómenos de la naturaleza; al igual que los objetos creados por los hombres como: diversas herramientas del trabajo, utilería doméstica y varios tipos de construcciones. Aquí hay que mencionar a las impresiones en la cerámica de textil, cestos y de cuerdas. Estas decoraciones originalmente aparecían allí por razones mecánicas durante el proceso de fabricación de la vajilla. Y solo después se convirtieron en decoraciones (Ivanov 1963: 15).

De esa manera proponemos analizar las posibles imágenes de naturaleza que podían ser el origen de las decoraciones, mediante los cuales nos acercaremos a su significado inicial. Eso, siempre y cuando tengamos suficientes imágenes que puedan respaldar nuestra propuesta del origen. Retomando las ideas de Pierce, Mukarovsky y Eco, sugerimos que las decoraciones en la cerámica estudiada son signos icónicos y que fueron inspirados en las imágenes realistas u artificiales repitiendo la forma de éstos y que en algunos casos su significado se relaciona con su origen.

### **1.1.3 Aparición, clasificación y perduración de las decoraciones**

El interés por recolectar y estudiar las decoraciones se originó en el siglo XVIII con algunos trabajos de etnógrafos como el de Jean Pilleman sobre las flores estilizadas del estilo chino para telas (1760). Pero en la segunda mitad del siglo XIX es cuando empieza un periodo de la investigación regulada de los ornamentos impulsado por los cambios sociales y económicos. En ese tiempo se llevan a cabo numerosos estudios etnográficos, donde se recolecta un enorme material ornamental de diferentes lugares del mundo. Así, en 1898 fue publicado el libro de N. Lorens *“Ornamento de todos los tiempos y estilos”* (Ivanova 2003: 9-10).

Se puede decir que a finales del siglo XIX empieza el estudio científico de las decoraciones por diversos investigadores como H. N. Mosley, H. Balfour, K. Th. Preuss, Van de Velde, L. Salliven, A. Rigl, W. Morris, V. Stasov entre otros quienes consideraron a los ornamentos como una fuente histórica que sirve para responder diversas preguntas sobre el pasado. Al inicio del siglo XX hubo una tendencia del crecimiento del interés hacia las culturas nacionales y sus manifestaciones artísticas, lo que generó más estudios sobre el tema. Por ejemplo son los trabajos de A. Bobrinskoy “Algunos signos de la decoración primitiva entre todos los pueblos de Europa y Asia” (1902); K. Bolsunovskiy “Simbólica de la época neolítica” (1908). A las mitades del siglo XX se amplían las investigaciones sobre las decoraciones como fuente histórica, etnográfica y arqueológica, y se publican diversos trabajos con distintos enfoques (Ivanov 1963: 22; Ivanova 2003: 12-13).

Ahora definamos brevemente cuándo aparecen los elementos iconográficos en general. Golán señala que el proceso de formación de las decoraciones abarca un periodo de tiempo ininterrumpido que corre desde el Paleolítico Superior y hasta el Neolítico. En el transcurso de este tiempo se forma el conjunto básico de símbolos con su serie de significados (Golán 1994: 10).

Aunque se sabe cuando aparecieron las decoraciones todavía no hay teoría contundente de cómo lo hicieron y por qué. Para responder a estas preguntas es necesario detenernos en la cuestión de orígenes del arte.

Durante el siglo XX fueron propuestas diversas teorías sobre la aparición del arte. Entre las principales se puede señalar a la teoría biológica según la cual el arte fue creado por la influencia del sentimiento estético que posee el ser humano por naturaleza; y a la teoría mágica según la cual el arte apareció influenciado principalmente por las creencias religiosas (Ivanov 1963:16).

Podemos agregar aquí la opinión del historiador del arte D. Ugrinovich quien señala que las raíces del arte se encuentran en el desarrollo de los conocimientos y habilidades, al igual que la necesidad de comunicación. Por eso el arte se formó a base de la actividad comunicativa de la gente donde las imágenes antiguas tenían una función comunicativa (Ugrinovich 1982: 36, 55). Lo interesante es que esa idea, viniendo del historiador del arte “tradicional”, se asemeja a la principal propuesta de semiótica que apoyamos en nuestro trabajo.

Hablando sobre los elementos geométricos, estos aparecen en distintos materiales durante el Paleolítico superior y Mesolítico. Por ejemplo podemos destacar a los guijarros pintados de los asentamientos en cuevas de la Cultura Azil, Francia. Estas piedras contienen diversos elementos como manchas ovales, líneas paralelas, cruces, zigzags, rejas, estrellas etc. (Figura 1.1.3) (Mongait 1973: 176-177).

Todo lo dicho anteriormente corresponde al territorio europeo; en el caso del continente americano nos apoyamos en la teoría de que los grupos antiguos de inmigrantes de Asia y Siberia trajeron consigo algún conjunto de visiones sobre el mundo junto con sus mitos (Thompson 2003: 60, 65; Berezkin 2002: 311).

Hay que señalar que algunos investigadores apoyan la existencia de las antiguas bases mitológicas “panmesoamericanas” desde tiempos arcaicos (Grove 1989: 12; Marcus 1989: 149). Eso se puede explicar por el hecho de que Mesoamérica

vivió una historia común donde el contacto permanente produjo el flujo de técnicas e ideas, y dio lugar a una recia unidad cultural (López Austin 2002: 14, 18, 19).

Todo esto nos da una posibilidad sobre la existencia de un grupo de elementos iconográficos antiguos comunes para toda la Mesoamérica y América similares a los de Viejo Continente.

El intento por definir estos elementos en América fue hecho por Adolfo Best-Maugard quien distingue siete elementos básicos o motivos primarios en el arte indígena contemporáneo: espiral, círculo, medio círculo, línea en “S”, línea ondulada, línea zig-zag y línea recta. Esos motivos, según el autor, *“son parte de los signos primarios que fueron comunes a toda la humanidad y que seguramente representan los mismos objetos o fenómenos y las mismas divinidades, esto es, que deben ser representaciones del sol, de las estrellas, del rayo, del agua, etc.”* (Best-Maugard, en Ramos Galicia 2005: 153). Esta opinión se asemeja mucho al de Golán y es compartida en nuestro trabajo.

En cuanto al uso de los elementos iconográficos podemos señalar cuatro grupos, conformados según los objetivos que se perseguían al colocar tal o cual decoración en el determinado objeto:

1) Decoraciones para transmitir información. Ellos portaban determinada información y por ello eran usados como medio de comunicación igual que los primeros dibujos (Ugrinovich 1982: 46). El sentido de cada signo en aquellos tiempos estaba entonces lo suficientemente claro para todas las personas. En los símbolos las personas grababan y transmitían a sus contemporáneos y descendientes información de importancia vital. Otros eran marcadores sociales: género y edad, emblemas tribales, insignias de poder, indicadores de propiedad, etc. (Golán 1994: 7; Artemova 1988: 381).

2) Decoraciones del uso mágico. Algunos símbolos eran de contenido mágico y debían proteger a la persona de espíritus malignos, así como atraer felicidad y fertilidad (Golán 1994: 7, 154; Artemova 1988: 381).

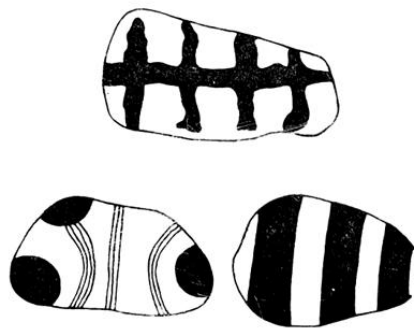


Figura 1.1.3. Guijarros pintados, cultura Azil, Francia 9-7 mil a.C. (Mongait 1973: 178).

3) Decoraciones del uso utilitario. No hay que olvidar que algunas decoraciones tenían carácter utilitario, como lo nota Sergei Ivanov durante su investigación entre los pueblos siberianos. Por ejemplo, las ranuras paralelas en los mangos de los cuchillos se hacían para que el cuchillo no resbalara en la mano (Ivanov 1963: 14-15).

4) Decoraciones para fines netamente ornamentales. En ocasiones algunos objetos se decoraban con fines estéticos, simplemente para embellecerlos (Artemova 1988: 381).

Hay un aspecto de la iconografía antigua que ya señalamos: la perduración de la imagen gráfica de los diseños a través del tiempo. Al respecto ya vimos la opinión de Sergei Ivanov y también hay que ver la de Ariel Golán quien piensa que la sistema de los símbolos es un elemento muy estable dentro de la cultura: en las condiciones de alta estabilidad del régimen de vida anterior al surgimiento de la civilización, los motivos se transmitían cuidadosamente de generación en generación; con el paso del tiempo se transforman las tradiciones, la ropa, las viviendas, pero los elementos iconográficos se conservan durante milenios, sufriendo mínimos cambios o en ocasiones permaneciendo sin transformación alguna (Golán 1994: 8). ¿Pero cual es la razón de dicha perduración? Para responder a esa pregunta hay que dirigirse a los datos etnográficos. El etnógrafo estadounidense Keshing señala para el caso de los zuñi (New Mexico): *“Si los objetos son hechos como se debe, o sea son fabricados según el modelo tradicional, se puede tranquilamente usarlos como de costumbre. El pez no puede volar por medio de los aletas, el pájaro no puede nadar por medio de las alas, [...] exactamente así como cualquier objeto de los utensilios, por ejemplo el vaso de cierta forma tradicional, puede servir sólo para aquel objetivo, para que siempre servían los vasos de esta especie; en este caso no habrá nada que temer por las capacidades desconocidas que podrían ser dotados a una nueva forma”*. Así se explica la estabilidad extraordinaria de estas formas en los pueblos primitivos, hasta los detalles más pequeños del ornamento, con que adornan los productos de la industria, de las artes (Lévi-Bruhl 1994: 32). Esa tradición conservadora podría explicar la perduración de elementos iconográficos antiguos al igual que de formas y decoraciones en la cerámica a través de los siglos y milenios.

En lo que respecta al significado original de los elementos iconográficos antiguos, Golán piensa que para la mayoría de las etnias los significados originales y posteriores con el paso de tiempo fueron prácticamente olvidados, y aunque se salvó la imagen gráfica del símbolo, éstos mismos siguieron usándose como adornos y elementos necesarios en la vida diaria, sin saber en qué consistía exactamente su necesidad (Golán 1994: 3, 7, 11, 243). Idea similar expresa Miguel Covarrubias diciendo que con el tiempo los motivos que tuvieron un significado mágico o religioso pasan a ser puramente decorativos y en muchos casos se olvida su motivación (Covarrubias 1961: 93, 118). Hay que agregar que también tenía lugar el proceso de “vivificación”, cuando los viejos diseños, cuyo significado fue olvidado, podían ser reinterpretados. Ese proceso se observa en diverso material

arqueológico y etnográfico (Krichevskiy, en Ivanov 1963: 21). Otros investigadores como Borís Ribakóv y Terence Grieder creen que a pesar del paso del tiempo los significados de los símbolos persistían y además asimilaban nuevos llegando a poseer varios, los nuevos superpuestos a los antiguos, pero todos cercanos por su valor (Ribakov 1981: 598; Grieder 1987: 165). Entonces tenemos tres distintas opiniones sobre la perduración de los significados de los elementos iconográficos a través del tiempo:

- 1) olvido total del significado;
- 2) reinterpretación con nuevo significado;
- 3) conservación del significado original con superposición de nuevos.

En cuanto a las decoraciones en la cerámica, Mongait opina que el ornamento y la forma de las vasijas son los elementos excepcionalmente estables de la cultura y a menudo, a pesar de muchos cambios, se conservan a lo largo de los siglos por la tradición (Mongait 1973: 81).

Otra peculiaridad de la iconografía es el hecho de la presencia de los mismos diseños entre diferentes pueblos del mundo. Ivanov señala que esta cuestión es la más difícil para resolver dentro del campo de la iconografía.

Existen dos teorías principales que explican esta peculiaridad que presentamos en forma resumida:

1) Difusión. Los diseños migraron junto con la gente a diferentes lugares de un solo centro, donde fueron creados.

2) Creación independiente. Para ello hubo varias razones: iguales formas de economía y las condiciones de desarrollo, entorno parecido (medio ambiente, paisaje etc.), creencias comunes (mitos), estructuras de psique comunes (Ivanov 1963: 40-41).

Al respecto, cada investigador tiene su postura y presenta sus argumentos. Veremos algunos ejemplos.

Ariel Golan defiende a la primera teoría señalando (igual que Best-Maugard, como ya lo vimos) que en realidad son pocos los elementos similares entre diferentes lugares del mundo y que si fuesen creados independientemente habría sinfín de ellos, y no es así. También, admite la posibilidad que las figuras más simples podrían ser creadas independientemente, pero no es el caso de los diseños complejos, como es la pose específica de la petición de lluvia (mano izquierda en la cintura y la derecha arriba) que adoptan las figuras de Europa y América (Golan 1994: 9-10). Miguel Covarrubias también apoya esa teoría señalando la existencia de múltiples contactos entre la gente de Asia y Oceanía con América y es por eso que se pueden ser explicadas las similitudes entre los estilos de las artes de América, Asia y Oceanía (Covarrubias 1961: 34).



Mercedes de la Garza apoya la segunda teoría y señala que “[...] *en los diversos fenómenos religiosos hay estructuras comunes, hay símbolos universales, porque en la psique y en el desarrollo del hombre en el mundo hay también estructuras comunes, formas parecidas de vivenciar y expresar la realidad. Por ello, encontramos significaciones paralelas en conceptos y mitos de muchas religiones, incomunicadas en el tiempo y en el espacio.*” (Garza 1998: 19).

Por nuestra parte podemos suponer que ambos procesos participaban en la aparición de las decoraciones: por un lado hubo intercambio de diseños y por otro lado existió la invención independiente (en el caso de elementos simples existentes en el entorno).

En cuanto al origen de los elementos geométricos hay que mencionar una teoría que proponen muchos de los investigadores: consiste en que la forma de las decoraciones era al inicio naturalista y luego fue haciéndose cada vez más esquemática, dando inicio a las decoraciones geométricas.

La presencia de este proceso la señalan los siguientes estudiosos: Eduardo Noguera quien dice que se observa una metamorfosis de los elementos que en el principio eran naturalistas y luego se convirtieron en geométricos (Noguera 1965: 7); V. Alekseev y A. Pershic señalan que en Mesolítico empezó el proceso de cambio del realismo al esquematismo (Alekseev y Pershic 1990: 210); Mongait opina que es en el Neolítico cuando se da el traspaso hacia el esquematismo y aparecen diversos motivos geométricos (Mongait 1973: 152, 200).

Aunque no todos están de acuerdo con esa teoría. Sergei Ivanov opina que algunas figuras abstractas no aparecen como el resultado de la simplificación gradual de una imagen realista (Ivanov 1963: 13). F. Boas, por su parte, criticó el método evolucionista de las decoraciones y creía que la transformación del ornamento puede ser el proceso tanto progresivo como regresivo (Boas, en Ivanov 1963: 25). Nosotros apoyamos la idea de Ivanov y sugerimos que algunos de los elementos geométricos surgieron teniendo una imagen geométrica desde el inicio como es el caso de la propuesta de Bibikova.

Tomando en cuenta todo lo anterior, podemos decir que los elementos iconográficos en la cerámica tuvieron su origen en las épocas anteriores al de la aparición de la misma cerámica y empezaron a emplearse de acuerdo a las creencias religiosas y las prácticas rituales.

#### **1.1.4 Decoraciones olmecas y no olmecas**

Como ya mencionamos antes, no incluimos en nuestro análisis las decoraciones que pertenecen al “estilo olmeca”. Hay que aclarar que en nuestro trabajo, siguiendo a Robert Rosenswig y Anatoli Pohorilenko, usamos el término “estilo olmeca” como término estilístico descriptivo que se usa para un conjunto específico de motivos (Rosenswig 2010: 78; Pohorilenko 2008: 85).

Sobre el tema de “estilo olmeca” han escrito numerosos investigadores entre los cuales hay que señalar a Miguel Covarrubias quien lo enunció y caracterizó. Después Michael Coe definió algunas

características de ese estilo con sus elementos principales (Fuente 2008: 31). Covarrubias acertadamente caracteriza el arte olmeca como *“poderoso y simple, imperioso y original”* (Covarrubias 1957: 83). A partir de mediados de la década de 1960, los arqueólogos han trabajado con el siguiente conjunto de motivos, con base en la fórmula Covarrubias-Coe: la cabeza de perfil del "jaguar-dragón" o "serpiente de fuego", la cabeza de perfil del "hombre jaguar", la cruz de San Andrés, la "garra-ala", el "ilhuitl" o volutas contrapuestas y la U invertida o motivo de encías de jaguar y el motivo de hendidura en V (Pohorilenko 2008: 67). Gareth Lowe señala que estos diseños sobre vasijas, hachas y monumentos tendrían que representar la "línea oficial" o hierática de los olmecas (Lowe 1998: 61).

Actualmente el tema del significado de estos diseños sigue en discusión. Dicho conjunto es importante para nuestro estudio ya que será utilizado con fines de comparación con los elementos destacados en nuestro estudio para tratar de descubrir su significado.

En cuanto al origen del "estilo olmeca" hay dos principales modelos que recibieron nombres de "cultura madre" y "culturas hermanas".

El primer modelo fue y es apoyado por muchos investigadores como Román Piña Chan, Michael Coe, Gareth Lowe, Richard Diehl, Ignacio Bernal, John Clark entre otros, consiste en que los diseños del estilo olmeca fueron creados por pueblos de los olmecas del Golfo. Poco después de 1150 a. C., los objetos del estilo olmeca comenzaron a aparecer en otras regiones de Mesoamérica, donde ellos eran copiados con frecuencia. La razón para la exportación de estos objetos aún es indefinida, aunque existen varias propuestas, como las campañas militares o colonización forzada. Pero el factor principal era el acceso y control de los bienes de lujo (Cheetham 2010: 85).

El segundo modelo es más reciente cuyos defensores como David Grove, Joyce Marcus y Kent Flannery explican la aparición de los diseños olmecas mediante convergencia e interacción de varias regiones basadas en el sistema de creencias compartidas en Mesoamérica (Cheetham 2010: 88-89).

Actualmente hay quienes apoyan el primer modelo como David Cheetham quien dice que recientemente la perspectiva centralista de los olmecas del Golfo ha recibido mucho apoyo por el análisis químico. Estos datos apoyan el origen del estilo olmeca en las tierras bajas de Golfo y demuestran que las culturas distantes eran más bien receptores que co-inventores del estilo olmeca (Cheetham 2010: 86).

También hay quienes dudan de este modelo como Beatriz de la Fuente quien cree que a la fecha no hay fundamento mayor ni suficientes apoyos para afirmar que los grupos humanos creadores de las obras asignadas al "estilo olmeca" corresponden a un mismo pueblo (Fuente 2008: 30).

Como vimos, en varios trabajos de olmecanistas fue definido el conjunto de los motivos decorativos olmecas en cerámica y otras fuentes. Uno de estos es el catalogo de Peter Joralemon (1990) que contiene gran numero de decoraciones de estilo olmeca. Revisando ese trabajo nosotros

observamos que los elementos y motivos en su mayoría geométricos simples, los que están incluidos en los diseños olmecas, son más antiguos y se encuentran dentro de los conjuntos de decoraciones de todo el mundo (p. ej. líneas paralelas, reja, medio círculo, cruz de San Andrés, la “S”, línea escalonada, rombo entre otros). Por el formato de trabajo no podemos hacer el análisis completo de todos ellos, sino solo nos delimitaremos a investigar en la brevedad posible a algunos de los elementos y motivos iconográficos. Entre los decoraciones encontrados en el catalogo de Joralemon notamos varios que tienen mayor persistencia. Veremos dos de ellos: cruz de San Andrés y rastrillado (reja).

La Cruz de San Andrés se encuentra en la iconografía olmeca en forma de dos bandas cruzadas en su mayoría en el pectoral (Figura 1.1.4 a). Los primeros ejemplos de este motivo (que podría ser su prototipo) los encontramos en paleolítico superior en Europa occidental (Figura 1.1.4 b). Otros imágenes más tardíos los encontramos en las figurillas femeninas y en las vasijas de Hacilar, Asia Menor, 6 mil a. C. (Figura 1.1.4 c y d). En el territorio americano aparece en el arte rupestre de Norte America, 5 mil. a. C. (Figura 1.1.4 e)

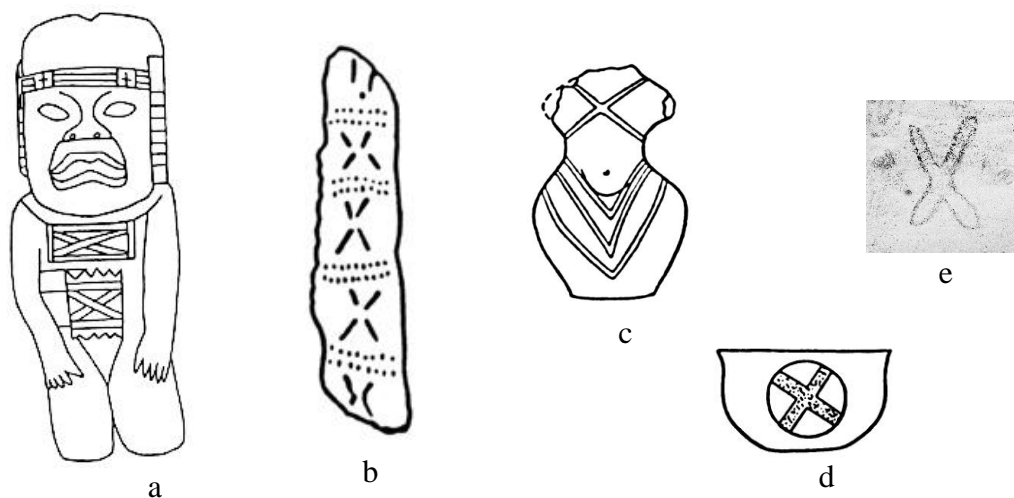


Figura 1.1.4. Representación de cruz de San Andrés: a – arte olmeca (Joralemon 1990:70); b – Europa Occidental, paleolítico superior (Golan 1994:302); c y d – cerámica, Hacilar, Asia Minor 6 mil a. C. (Golan 1994:302, 304); e – arte rupestre Chumash, California, EU. (<http://www.flickr.com>)

Lo interesante de este motivo es que no encontramos (hasta ahora) ejemplos en Mesoamérica anteriores al Preclásico Temprano. Lo que podría indicar que los olmecas fueron quienes lo “pusieron de moda”.

Otro motivo que veremos es rastrillado o reja. En el arte olmeca reja funciona como relleno para otros diseños (Figura 1.1.5 a). Su aparición se ubica en paleolítico superior donde también hace el papel de relleno, por ejemplo los rombos rellenos con reja en Francia (Figura 1.1.5 b). En los tiempos posteriores el motivo se usa muy ampliamente en el arte mundial, aquí solo señalamos algunos

ejemplos: reja en la cerámica de Grecia y Rusia del tercer milenio a. C. (Figura 1.1.5 c y d). En el continente Americano podemos también constatar su uso en la iconografía. Por ejemplo, la reja está presente en la cerámica Raudal, Veracruz y cerámica Capacha, Colima (Figura 1.1.5 e y f).

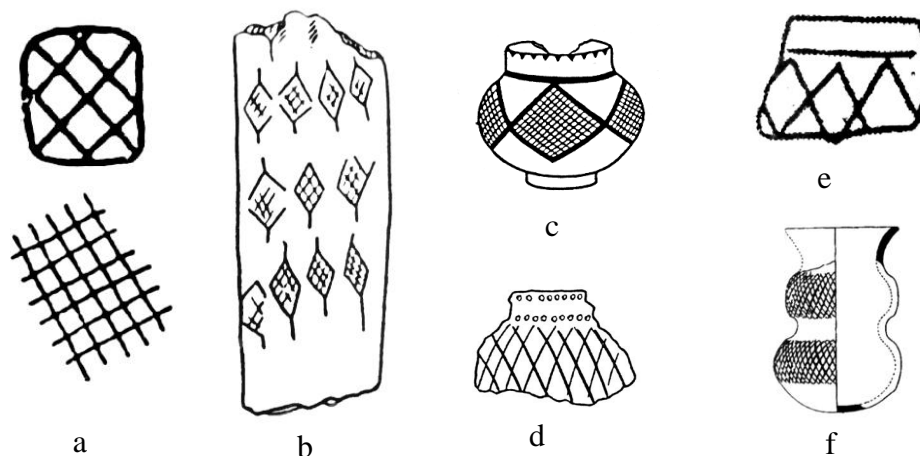


Figura 1.1.5. Representación de reja. a – arte olmeca (Joralemon 1990: 16); b – Francia, paleolítico superior (Golan 1994:291); c – cerámica de cultura egea Grecia, 3 mil a. C. (Golan 1994:292); d – cerámica del sur de Rusia 3 mil a. C. (Golan 1994:345); e – cerámica Raudal, Veracruz, México, 1700-1450 a. C. (García Cook y Merino Carrión 2005:100); f – cerámica Capacha, Colima México, 1500-1200 a. C. (García Cook y Merino Carrión 2005:104)

Entonces después de esa breve averiguación se puede ver que algunos de los motivos geométricos que están catalogados como diseños olmecas son más antiguos. Por lo tanto, aunque se encuentran en la cerámica del Golfo, no son creación propia olmeca sino pertenecen a un conjunto panmesoamericano e incluso panmundial. De esta manera en nuestro trabajo llamaremos a estos elementos y motivos antiguos como “no olmecas”. Así, nuestro trabajo se centra en las decoraciones que no pertenecen al estilo olmeca (“no olmecas”).

Por último hay que señalar, que no tomaremos para nuestro estudio los tipos de la cerámica extranjera Calzadas Excavado, Limón Inciso y Tacana Blanco ya que a diferencia de otros tipos blanco/negro contienen solamente los diseños olmecas y no presentan decoraciones de nuestro interés. Además, las decoraciones en la cerámica olmeca sobre todo los tipos Limón inciso y Calzadas excavado (fases San Lorenzo y Cuadros), ya han sido estudiados por varios investigadores (Coe y Diehl 1980: 159). Por esa razón no incluimos en nuestro estudio estas decoraciones “importadas” del estilo olmeca que aparecen en la cerámica a partir de la fase Cherla<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Volveremos a hablar sobre esa cuestión en el Capítulo III.

### **1.1.5 Estudios previos sobre las decoraciones en la cerámica.**

Las investigaciones sobre la iconografía en la cerámica empezaron desde finales del siglo XIX y eran esporádicos más que sistemáticos inspirados por los estudios etnográficos como ya lo vimos líneas arriba. Entre estas investigaciones se puede señalar a W. Holmes (1888) quien investigó sobre la evolución de la representación del cocodrilo en la cerámica de Columbia (Ivanov 1963: 24).

Es a mediados del siglo XX cuando empiezan los estudios sistemáticos de las decoraciones en la cerámica en su mayoría por los arqueólogos. Por ejemplo M. Foss, en 1952, señala que a base de los cambios en las decoraciones en la cerámica los arqueólogos establecen la periodización y fechan algunos objetos. También se delimitan los territorios con sus límites de determinadas tribus. Los trabajos que hay que señalar es el de E. Krichevskiy “Ornamentación de la cerámica entre los tribus de agricultores de Europa neolítica” (1949) y de V. Golmsten (1941) “Ornamentación de la cerámica de la sociedad tribal del sur de la URSS” (Ivanov 1963: 22; Ivanova 2003: 13).

A partir de estas investigaciones los trabajos sobre la cerámica empezaron a incluir el análisis iconográfico de los diseños encontrados en ella, aunque todavía el énfasis se hacía sobre el análisis formal. Como un ejemplo se puede señalar al trabajo de E. Simonovich “Ornamentación de la cerámica chernahovskaja” (1964). En el trabajo se describe y clasifica los motivos y las técnicas decorativas de la cerámica de Ucrania, comparando los con otras tradiciones cerámicas vecinas, señalando posibles orígenes y semejanzas en la ornamentación de las vasijas. Al final de su trabajo habla brevemente sobre la semántica de los ornamentos y señala la prevalencia de la temática acuática-celeste que se ponía en las vasijas con el fin de purificar y proteger el contenido. También hace notar la relación entre ornamentos y usos de la cerámica, donde las decoraciones con incisión se caracterizan a la cerámica de cocina y de almacenamiento, mientras que el estampado es característico para las vasijas de servicio.

Casi al mismo tiempo empiezan a surgir los trabajos sobre la semántica de las decoraciones en la cerámica. Uno de los primeros lo presentó Borís Ribakov (1940, 1948, 1962, 1965, 1972) quien estudió las decoraciones eslavas. Basándose en los trabajos previos de Krichevskiy y otros arqueólogos y etnógrafos, Ribakov en 1965 hizo un análisis evolutivo y semántico de las decoraciones en la cerámica de la cultura Tripolie (eneolítico) en Ucrania. Después de hacer el estudio Ribakov señala que en la cerámica de Tripolie son representadas las creencias cosmogónicas arcaicas indoeuropeas: tres niveles del Mundo, dos cielos, dos dueñas del Mundo, 4 lados del Mundo, entre otros. Además las decoraciones llevaban una importante carga semántica (mágica) (Ribakov 1981: 192, 208-211).

En la última década se mantuvo el interés por investigar ornamentos en la cerámica desde el punto de vista semántico. Entre los trabajos de este tipo encontramos la ponencia de M. Petrov (2001) sobre algunos diseños comunes entre las tribus de agricultores incipientes de estepas eurásicas y del Cáucaso durante el primer milenio a.C. En su trabajo el autor señala la difusión de estos diseños desde

el Asia Menor (cultura Hacilar) a otras regiones de Eurasia y Cáucaso por contener la semántica agrícola común (diferentes etapas del ciclo agrario) para los tribus de los agricultores incipientes. La siguiente investigación es de A. Kiyashko (2001) quien investigo las decoraciones en la ceramica de las estepas rusas del sur (edad de Bronce) y destaco dos principales temas: árbol del mundo y serpiente (dragon). Otro trabajo reciente es de S. Bolshov (2009) “Funcion semantica del ornamento de la cultura de Abáshevo” donde examina la semántica del ornamento en la cerámica señalando que allí es expresado el modelo mitologico del mundo que está conformado por tres niveles: inferior, medio y superior. La siguiente investigación que destacamos es de I. Palaguta (2010) “Elementos del ornamento “tecnico” y el problema de la interpretación de la decoración de la cerámica del Tripolie-Kukuten”. En su artículo el autor hace énfasis en las decoraciones derivados de detalles “tecnicos” (prácticos) en las vasijas como son las asas, subrayando así que no todos los ornamentos tienen interpretación semantica.

Además podemos mencionar dos disertaciones de maestría que tratan sobre el análisis de las decoraciones en la cerámica. La primera se llama “*Tradiciones ornamentales del Neolítico de Amur inferior*” (2008) de I. Filatova quien examina el desarrollo de las decoraciones en la cerámica de varias culturas señalando sus posibles contactos culturales reflejados en los ornamentos, además señala la posibilidad de que los elementos geométricos representaban figuras totémicas antiguas. La segunda es “*Complejos cerámicos de la época de Bronce de Udmurtia de la cuenca del río Kama: tradiciones morfológicas y ornamentales*” (2011) de A. Mitrakov quien destaca tres tradiciones cerámicas e investiga su evolución a través de las formas y decoraciones de las vasijas. Por aparte queremos destacar la disertación “*Arte tradicional de la cerámica de Irán como el texto de la cultura*” (2012) de T. Nikolaeva quien usa la semiótica para hacer el análisis histórico-retrospectivo de las decoraciones y su evolución en la cerámica de Irán. La autora subraya que cualquier ornamento en la vasija retrata una visión del mundo relacionada con el sistema de las creencias mitológicas, y que es un texto sagrado donde cada elemento tiene su significado simbólico.

Hay varios trabajos que desafortunadamente no pudimos consultar. Entre ellos debemos destacar al articulo de B. Piotrovskiy “Ramo semantico en los monumentos de la cultura material” (1930), donde él interpreta los diseños sobre la cerámica egipcia predinastica. También son notorias las investigaciones de T. Kashina (1971, 1977 y 1978) sobre la semántica de las decoraciones de la cerámica Yanshao (China). Un seguimiento a esa misma tema lo encontramos en el trabajo de Golígina K. “*Ornamento simbólico en la cerámica de China Antigua*” (2007). Otro trabajo que hay que señalar es de V. Balabina “Hacia la lectura de las imágenes serpentina del ornamento espiral de los antiguos agricultores de Europa” (1998).

De esa manera durante los últimos seis décadas de investigaciones fueron hechos los estudios semánticos de las decoraciones en la cerámica de Rusia (Centro, Sur, Siberia), Ucrania, Asia, China entre otros. El interés por el tema sigue creciendo y una de las pruebas de esto es la organización del Simposium Internacional de Ceramología “Decoración de los artefactos de barro: historia, tecnología, funciones” que se llevo a cabo en el octubre del 2012 en Ucrania.

Así se puede decir que los temas principales que ocupan las investigaciones de los arqueólogos, etnógrafos y otros especialistas que estudian las decoraciones en la cerámica están relacionados principalmente con cuestiones tales como modo de subsistencia, contactos, intercambio y creencias religiosas, entre otros.

Revisando los trabajos sobre las decoraciones en la cerámica en México tenemos los trabajos de Florencia Müller (1978a y 1978b), quien analiza las decoraciones en la cerámica del Teotihuacan y Cholula pero solo da la descripción y no aborda el problema de su significado. Más interpretativo es el trabajo de Patricia Carot “La originalidad de Loma Alta, sitio protoclasico de la Ciénega de Zacapu” (1990) quien hizo el estudio iconográfico de la cerámica de Michoacán, clasificando los diseños en zoomorfos, antropomorfos y geométricos. Después hizo un breve estudio comparativo llegando a la conclusión que todos los diseños analizados podrían representar un concepto, una cosa real o una divinidad (Carot 1990: 296, 302).

En los últimos años gracias al interés por los estudios de la iconografía olmeca, se hicieron varios trabajos interpretativos de los diseños en la cerámica del Golfo. Entre estos hay que señalar la tesis de maestría de David Cheetham (1998) donde, en uno de los capítulos, se dedica al análisis de las decoraciones en la cerámica de Cahal Pech, Belize. Aunque en su trabajo se hace más énfasis en el aspecto formal, también proporciona algunas interpretaciones de los diseños, y al final del análisis señala que estos motivos no son simples adornos pasivos, sino símbolos llenos de significado relacionados con la competencia, intercambio de la información y el estatus socio-político. Posteriormente, Cheetham hace un análisis iconográfico similar en su tesis doctoral (Cheetham 2010).

Un nuevo capítulo en el estudio de la iconografía en la cerámica se abre con el desarrollo de la semiótica visual que es usada cada día más en los trabajos de historiadores de arte y arqueólogos, como lo vimos en los ejemplos de trabajos en ruso. Examinando los trabajos sobre la cerámica en el continente Americano encontramos también varios trabajos que usan la semiótica.

El primero es de Jane Stevenson Day “Iconos y símbolos: la cerámica pintada de la región de Nicoya” (1988). En este trabajo la autora analiza los ornamentos en la cerámica funeraria de Costa Rica, señalando los cambios e influencias culturales que se reflejaron en las decoraciones. Se llega a la conclusión que la cerámica policroma fue usada para representar a la iconografía religiosa, y que estas vasijas servían como medio de comunicación entre individuos que compartían los mismos valores culturales.

El segundo trabajo es de Denise Schaan “Iconografía mahaorama: un enfoque estructural” (1997). Aplicando la semiótica visual a su estudio, la autora cree que los diseños en la cerámica policroma de Brasil es un lenguaje icónico visual que tiene una gramática generativa y estructural que puede ser estudiada y comprendida.

El tercer trabajo es de Santiago Medina e Ivana Farella “Una perspectiva semiótica de la iconografía Ciénaga” (2009). Analizando la iconografía de la cerámica Ciénaga de Argentina los autores usan los últimos avances en la semiótica destacando representaciones icónicas y no icónicas con sus respectivos grupos. Después clasifican los principios normativos señalando los esqueletos constructivos, los esqueletos rítmicos con sus unidades decorativas y los tipos de composición. Al final plantean la significación de arte como una forma de lenguaje citando a Lotman y Eco.

En cuanto a la aplicación de la semiótica al estudio de las decoraciones de la cerámica en México, hay que destacar el trabajo de Anna di Castro sobre la iconografía de la cerámica de San Lorenzo, Veracruz. Aplicando la semiótica visual en su estudio, la autora señala que el significado de los elementos encontrados en la cerámica olmeca puede conocerse y propone los siguientes significados para los motivos que forman la imagen del dragón olmeca: el elemento de las bandas cruzadas tiene connotaciones celestes (el Sol); la U invertida hace referencia a la boca del monstruo, la cual cuenta con significados celestes y terrestres; la mano-ala-pata puede referirse al viento. A partir de estos significados relacionados con Cielo y Tierra, el monstruo parece ser un símbolo integral del universo olmeca (Castro y Cyphers 2006: 45-46).

Entonces, después de examinar los trabajos previos sobre estudios de la iconografía en la cerámica se puede decir que durante el siglo XX se hacía énfasis en el análisis formal de las decoraciones y al final del siglo se empiezan a llevar a cabo estudios semánticos de los imágenes. En ese sentido entramos en una nueva etapa del análisis iconográfico, donde la prioridad está dada a los significados de las decoraciones que son analizadas con el uso de la semiótica visual.

### **1.1.6 La cerámica y sus rasgos**

La cerámica es uno de los principales materiales arqueológicos que aparecen con mayor abundancia en las excavaciones y es uno de los materiales que mejor se conserva a través del tiempo. No se afecta por el medio en el que se encuentra enterrada y conserva su forma, decoración, y propiedades físicas (Mirambell y Lorenzo, 1983: 5,7).

La palabra “cerámica”, derivada del griego *κεραμικός* *keramikos*, "sustancia quemada" o *keramos* – “arcilla”, se refiere al material empleado para elaborar objetos artesanales, sin importar el tipo de tecnología utilizada. A su vez existe el término “alfarería”, derivado del árabe *alfar*, se aplica al trabajo que se realiza con arcilla o barro (Jiménez 2005: 23-24).



Hablando sobre la técnica de su elaboración se sabe que en México antiguo no se utilizó el torno, por lo que la técnica comúnmente utilizada para la manufactura de cerámica fue el modelado, probablemente con rotación de la masa arcillosa sobre un soporte móvil, situado sobre una base fija (Jiménez 2005: 43).

Se piensa, según datos etnográficos, que la manufacturación de la cerámica era durante mucho tiempo la labor exclusiva de la mujer tanto en Europa como en continente americano (Amalrik y Mongait 1966: 240; Stevenson Day 1988: 148). En México el análisis de impresiones digitales, en la cerámica de diferentes regiones y épocas, indica que los ceramistas pertenecían al sexo femenino (Serrano Sánchez 2005: 41). De esa manera es muy probable que las mujeres fueran las que hacían cerámica y figurillas de barro ya que implicaba manipulación con tierra y agua – elementos asociadas conceptualmente con la mujer (Tate 2004: 40).

En cuanto al origen de la cerámica, se cree que su descubrimiento fue accidental: *“Como sea que las canastas fueron conocidas con anterioridad a la cerámica, es una teoría muy plausible que una de estas conteniendo barro, se incendió, lo que produjo el fenómeno de cocimiento de ese material, que al notar su cambio en dureza y consistencia fue inmediata y eficazmente aprovechado”* (Noguera 1965: 23).

La cerámica (vasijas) más antigua del continente americano es procedente de Colombia, Puerto Hormiga (4500 a.C.). Sus decoraciones consisten en tres líneas paralelas incisas en torno al borde; estampado de conchas, decoración por pastillaje; impresión de dedos; círculos con punto central, entre otros (García y Merino 2005: 109).

En el territorio mexicano la cerámica Purrón, Valle de Tehuacán, (Puebla) es la de mayor antigüedad (2300 a.C.) que se conoce hasta hoy (García y Merino 2005: 78).

Se sugiere que la presencia de la cerámica en el territorio de México actual es el resultado de una difusión del norte de Sudamérica (Colombia y Ecuador) donde la presencia de la cerámica es la de mayor antigüedad que se conoce hasta el momento en el continente Americano (García y Merino 2005: 73-74). Gareth Lowe propuso cuatro posibilidades para el desarrollo de la tecnología cerámica en Mesoamérica: 1) La cerámica fue introducida por gente inmigrante; 2) fue comercializada como objeto de comercio; 3) fue hecha localmente por comerciantes itinerantes; 4) fue hecha como resultado de difusión de ideas sobre cómo hacer y utilizar la cerámica (Lowe 1971, en Clark y Gosser 1995: 215).

En el siglo XX gracias al estudio de la cerámica arqueológica encontrada durante los numerosos excavaciones se han obtenido muchos datos importantes que ayudaron a descubrir los procesos históricos de México prehispánico. Un rasgo distintivo era el intercambio de la cerámica entre diversos pueblos que jugó un papel importantísimo en la interacción cultural. De esa manera surgió la necesidad de estudios comparativos de la cerámica gracias a los cuales se puede establecer que relaciones existían

entre diversos pueblos en México, cuanto tiempo duraron y que influencias tuvieron (Noguera 1965: 7; Shepard 1956: 350-351).

Los rasgos principales de la cerámica son: calidad de la cerámica, forma y la decoración. Cada uno de estos rasgos permite el estudio de la cerámica de diferentes aspectos como el aspecto tecnológico o aspecto artístico entre otros. Así, el análisis científico de la cerámica tiene como objetivo

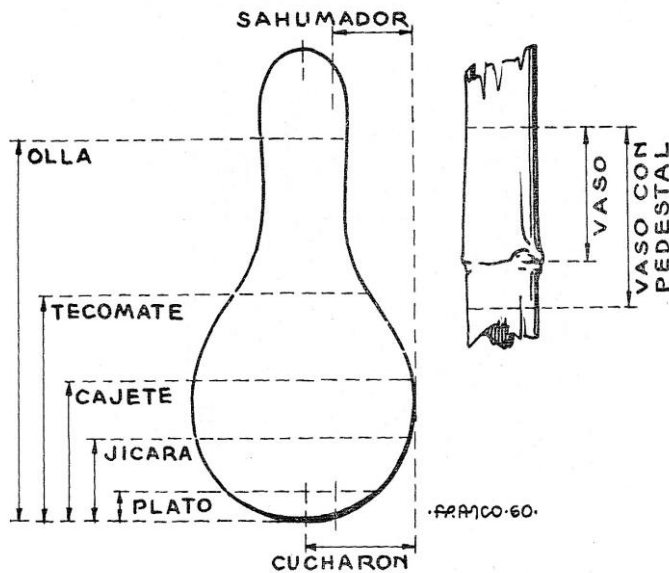


Figura 1.1.6. Hipótesis del origen de las formas de vasijas de la cucurbitácea (Noguera 1965, Fig.15)

la resolución de diferentes problemas y enigmas arqueológicos, históricos, antropológicos entre otros. En la cerámica se encuentran varios datos informativos como escenas con personajes, animales, plantas, objetos y escritura que ayudan resolver dichas problemas y enigmas (Mirambell y Lorenzo, 1983: 5-9; Shepard 1956: 348).

En cuanto a las formas de la cerámica, se destacan las siguientes principales: olla, tecomate, cajete, jícara, plato y vaso. Se sugiere que el origen de estas formas se encuentra en un objeto de la naturaleza que los

primeros alfareros trataron de reproducir. Esas formas eran distintos tipos de cucurbitáceas (calabazas) o los frutos de jícara que se cree fueron más antiguos contenedores de líquidos conocidos durante la etapa precerámica. De acuerdo con el corte en determinado lugar se obtienen diversas formas de vasija mencionadas líneas arriba (figura 1.1.6) (Noguera 1965:38). Por ejemplo, se sabe que las formas de la cerámica Purrón (la más antigua de México) imitan los recipientes ya conocidos desde tiempos anteriores como elementos vegetales – bules, calabazas, jícaras, u objetos de piedra – vasijas de piedra, morteros, tecajetes, o objetos de cestería – canastas (García y Merino 2005: 117).

Se cree, que antes del surgimiento de la cerámica las decoraciones se elaboraban sobre materiales perecederos como la corteza de los árboles, el cuero curtido, la madera etc. (Golan 1994: 243). Aquí podemos agregar a los recipientes de calabazas cuyas decoraciones fueron traspasadas a la cerámica que los sustituyó (Flannery y Marcus 1994: 338). Los datos etnográficos señalan esa posibilidad; por ejemplo, tenemos la existencia de los recipientes naturales ricamente decorados de los lacandones (Figura 1.1.7 a). Aparte se puede mencionar el hecho de traspaso de diseños de la cestería a

la alfarería como es el caso de la Cultura de los Cesteros (Anasazi) (Figura 1.1.7 b) en el sur de Estados Unidos (Covarrubias 1961: 212). Por lo tanto existieron varias opciones de la aparición de las decoraciones en la cerámica, y es muy probable que estas se traspasaran de los recipientes anteriores: jícaras, calabazas y cestos.



a



b

Figura 1.1.7. Recipientes – antecesores de cerámica: a - Jícara decorada utilizada para ofrecer balché a las deidades. Museo de Na Bolom. Foto de la autora; b - cestería de la cultura Anasazi, EUA. Foto de <http://axxon.com.ar/rev/191/c-191divulgacion.htm>

Otro rasgo principal de la cerámica es su decoración.

En cuanto a su clasificación, los investigadores destacan varios tipos de decoración de la cerámica:

a) Técnicas plásticas: rayado, estampado, modelado, moldeado, incisión, esculpido (tallado).

b) Técnicas de pintura: antes de la cocción y después de la cocción (Shepard 1965: 193-203).

Aparte hay dos aspectos artísticos de los diseños: connotativo y formal. El aspecto connotativo se refiere al significado del diseño en una cultura dada y el aspecto formal se refiere a la adaptación del diseño a la forma de la vasija, a la composición o estructura (Shepard 1956: 259-260).

Recientemente Cesar Sondereguer propone una clasificación de la cerámica muy completa: desde su concepción pasando por tipo y estilos morfológicos hasta las técnicas de las imágenes (Sondereguer 2003: 62).

Por último, hay que señalar que la decoración es una de las características primordiales e informativas de la cerámica ya que *“los diseños o patrones ayudan a ubicar las obras de arte en el espacio y en el tiempo, así como a establecer conexiones entre grupos de obras o entre culturas”* (Barba de Piña Chan 2006: 13).

### 1.1.7 Forma, uso y decoración de la cerámica

Los objetos fabricados por el hombre que no reclaman ser estéticamente experimentados se llaman “prácticos” y se pueden dividir en dos clases: vehículos de comunicación y utensilios. Un vehículo de comunicación transmite un concepto, un utensilio cumple una función. El límite donde

acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del "arte", depende de la "intención" de los creadores (Panofsky 1987: 27). En el caso de la cerámica podemos incluirla en la segunda clase – utensilio, ya que originalmente la cerámica fue hecha para fines prácticos de preparación y conservación de comida. Posteriormente la cerámica y sus decoraciones, empezaron a funcionar como un vehículo de comunicación.

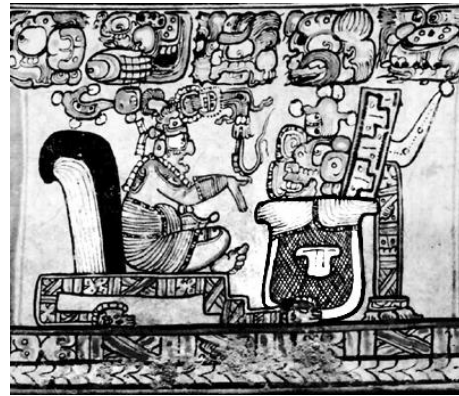
Subsiguientemente, de acuerdo a su funcionalidad se desarrolló la enorme variedad de formas particulares de la cerámica (Sorroche 2005: 2). Como ya lo señalamos líneas arriba, la delimitación de la función de una forma determinada de vasija no era fortuita, sino que tenía su explicación en las antiguas creencias mágicas (Keshing, en Lévi-Bruhl 1994: 32).

Con el desarrollo de las sociedades las formas y usos de la cerámica siguen aumentando. La cerámica empieza a participar en distintas rituales y de esa manera se distinguen dos tipos de cerámica: de uso cotidiano y de uso ceremonial (Shepard 1956: 256). La cerámica de usos rituales muestra la mayor presencia de decoración ya que dicha cerámica fue destinada a participar en distintas ceremonias durante la vida de una persona y también lo estaba acompañando durante su ritual fúnebre. La cerámica de uso cotidiano diario tiene la decoración mínima o es simplemente pintada (Noguera 1965: 40).

Para el periodo Clásico había varias categorías de las formas utilitarias de las vasijas - ollas (para almacenar), platos, cuencos (para comer), y vasijas cilíndricas (para beber). Y aparte había varias formas de la cerámica no-utilitaria, supuestamente para fines rituales, formas tales como efigies e incensarios (Sagebiel 2000: 233). Notamos que la cerámica utilitaria también participaba en distintos rituales. Por ejemplo, entre los mayas, los platos, como parte del ritual de autosacrificio, representaban la continuidad cósmica ya que funcionaban como portal entre los dos mundos: terrestre-inframundo (Reents-Budet 1998: 77). Pero la cerámica no sólo fue usada en los rituales por la gente sino también, según las creencias mayas, por los dioses. Lo podemos observar en el códice Dresden donde la diosa O vierte una vasija de agua, enviando la lluvia a la tierra (Figura 1.1.8 a), o en un vaso policromo donde está representada una escena ubicada en el plano celeste con el dios Itzam Na sentado en un trono y con una gran vasija con ofrendas enfrente de él (Figura 1.1.8 b).



a



b

Figura 1.1.8. Cerámica usada por los dioses: a – Diosa O vertiendo el agua de una vasija, códice Dresden Pág.74 (de [www.famsi.org](http://www.famsi.org)); b – Itzam Na con una vasija enfrente (foto de Kerr en Carlson 1988:291).

Otro momento importante que hay que señalar es la representación de las vasijas como contenedores de agua celeste que vemos en la iconografía mesoamericana donde las vasijas son atributo indispensable de los dioses de la lluvia. Lo podemos ver desde el Preclásico, en la estela de Izapa donde la vasija es el contenedor para las nubes con lluvia (Figura 1.1.9 a), y luego en los códices mayas donde los dioses de la lluvia vierten las aguas de las vasijas hacia la tierra (Figura 1.1.8 a y 1.1.9 b). Representaciones similares los vemos también en la iconografía azteca donde se aprecia a Tláloc sujetando con una mano una olla, de la cual emergen mazorcas y chorros de agua rematados con cuentas de piedra verde y caracoles (López Luján 2009: 57). Una imagen parecida vemos en el códice Vaticano A, donde Tláloc lleva una vasija llena con agua que se derrama a los lados (Figura 1.1.9 c). Lo interesante es que estas creencias representadas en los códices los podemos encontrar entre los mayas contemporáneos de Guatemala, en los cuales la jícara es el instrumento de los dioses de la lluvia pues de ella estas divinidades vierten las aguas celestes sobre la tierra (Girard, 1949: 830, 1090).

Existen datos sobre la existencia de las vasijas míticas como contenedores. Los nahuas creían en la existencia de una gran montaña cuyo vientre era una olla gigantesca donde se guardaba todo género de riquezas incluyendo las aguas, los vientos y los espíritus de las plantas que eran liberadas periódicamente (López Austin 1998: 11). Una creencia similar lo encontramos en Oaxaca donde se creía sobre la existencia de una deidad Cocijogui que era el rey y señor de todos los rayos y al pie de su trono encima de una montaña tenía cuatro inmensas ollas de barro donde guardaba encerrados a las nubes, al agua, al granizo y al aire (Urcid 2009: 30).

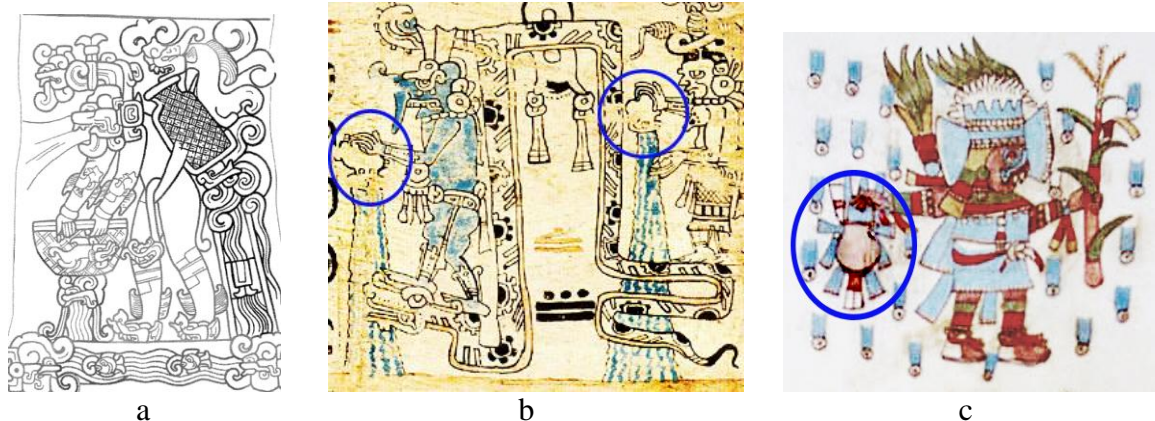


Figura 1.1.9. Vasijas-contenedores de lluvia usadas por los dioses: a – estela 1 de Izapa (Clark y Moreno 2007:282); b - códice Madrid pag. 30 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); c – códice Vaticano A pag. 050r ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)).

Entre los mayas se encuentran las representaciones similares: en códice Madrid hay una representación de la vasija-serpiente que simboliza los depósitos de agua terrestre (Figura 1.1.10 a) (Garza 2009: 38). Además, las vasijas reales también eran contenedores del viento lo que podemos observar durante los rituales agrarios de los chortis. Durante la ceremonia de la captura del viento, que se hace para evitar que estos causan daños a los sembradíos, los tecomates se llenan de viento y se tapan bien. Estos tecomates se depositan bajo el altar donde permanecen hasta el 25 de octubre cuando son destapados y los vientos son liberados (Girard 1949: 597).

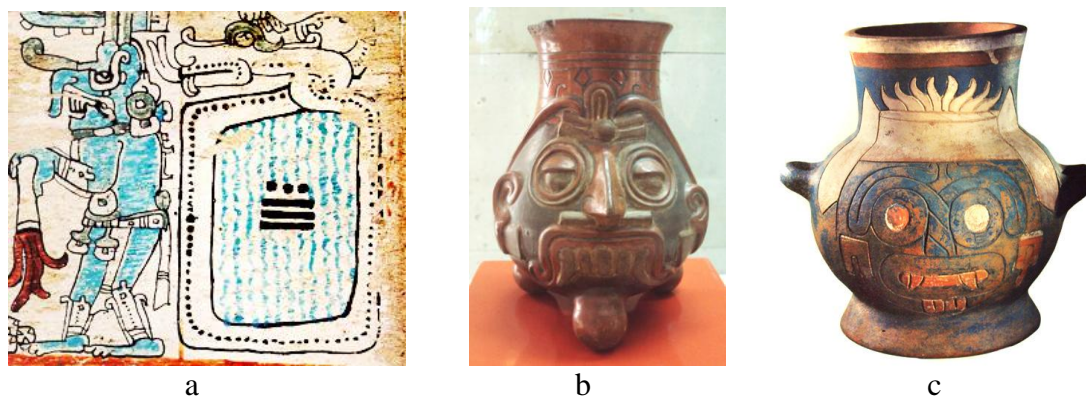


Figura 1.1.10. Vasijas contenedores de agua y representación de Tláloc: a – vasija-serpiente, códice Madrid pag. 004 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); b – vasija-Tláloc, Centro de Veracruz, Posclásico Temprano, museo de Antropología de Xalapa (foto de la autora); c – vasija-Tláloc, Posclásico Tardío, museo del Templo Mayor (Contel 2009:20).

Como contenedores eran también concebidos los dioses de la lluvia. Por ejemplo existen numerosos recipientes con efige de los dioses de la lluvia (Figura 1.1.10 b) (López Lujan en Contel 2009: 22). Los vasos y jarras de cerámica o de piedra decorados con la faz de Tláloc o simplemente pintados de azul se encontraron como ofrenda en Tenochtitlan, Templo Mayor (Figura 1.1.10 c). El uso de estos recipientes se remonta al Preclásico y se distribuye por la mayor parte del territorio mesoamericano (López Lujan 2009: 56). También hay representaciones de Tláloc en forma de olla arrojando agua sobre la tierra (Matos Moctezuma 2003: 17).

Otro aspecto religioso importante de las vasijas era su uso en el ritual funerario. Los ejemplos de cerámica más abundantes son precisamente los de la cerámica funeraria que, por regla general, proceden de entierros, donde se empleaban en las ceremonias de entierro o se colocaban para que acompañaran al difunto (Sorroche 2005: 3). La costumbre común era enterrar la cerámica con el difunto. Entre los entierros en el área maya se encuentran las vasijas tanto usadas como nuevas, donde las usadas son más comunes de lo que uno espera encontrar. Las vasijas usadas eran de propiedad personal y se colocaban con el difunto para que siguiesen sirviendo en la otra vida. Incluso existía un patrón simbólico de colocación de la vasijas dentro de la tumba: *“el lado izquierdo/cabeza/este es el área para vasijas con contenido simbólico, y el lado derecho/pies/oeste es el área para vasijas utilitarias”* (caso de Tikal y Uaxactun) (Sagebiel 2000: 235, 237). Hay que notar que estas creencias del Clásico tienen su origen en el Preclásico. En la costa del Pacífico las ofrendas de cerámica aparecen en los entierros desde 1700 a.C. (Ardern 2003: 105-113).

En el ritual funerario mesoamericano se destaca el uso de las vasijas como urnas donde se depositaban los restos. Es a partir del periodo Preclásico se observa la costumbre de usar las vasijas como urnas funerarias. Por ejemplo, en Oaxaca durante el Preclásico Temprano se hallaron entierros en vasijas de cerámica doméstica (González Licón y Fernández Dávila 2005: 230). Desde el Preclásico Medio esta costumbre se vuelve común. En caso de Chiapas las vasijas-urnas funerarias se encuentran en Chiapa de Corzo (Lowe 1962: 43), Mirador (Agrinier 1970: 33, 40) y San Isidro (Lee 1974: 30) donde la mayoría contenían restos de niños. También en Izapa desde el Preclásico Tardío hay numerosas urnas mortuorias acompañadas con diversas ofrendas (Lowe, Lee y Martínez Espinoza 2000: 235). En el Preclásico y Clásico dentro de las costumbres funerarias de los mayas los entierros en las vasijas son primarios, mientras que es el Posclásico la mayoría son secundarios como resultado de cremación (Figura 1.1.11 a) (Ruz 2005: 162). En estos ejemplos se observa la relación entre la función de la vasija (urna funeraria) y su forma (olla grande).

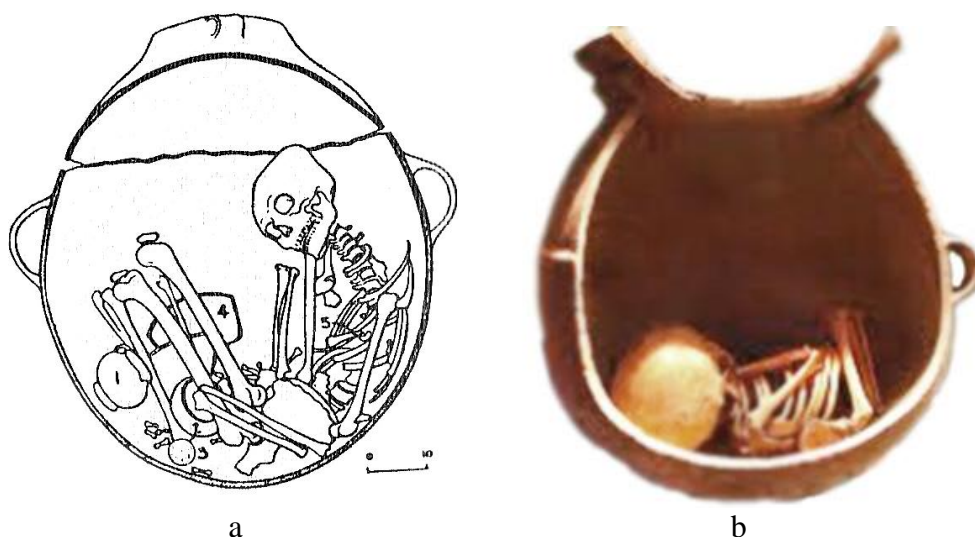


Figura 1.1.11. Olla-urna funeraria: a – entierro primario de adulto en olla de barro, Zaculeu, Guatemala. (Ruz 2005:332); b – entierro de un niño, Comalcalco Tabasco, MNE (foto de la autora).

Como vemos, el uso de vasijas (ollas grandes) como urnas funerarias era común para la cultura mesoamericana desde Preclásico Temprano. Esta peculiaridad se relacionaba con el hecho de que el entierro en vasijas se hacía para garantizar el renacimiento o el tránsito a una nueva vida del difunto. Esta creencia es muy difundida en el ambiente de los agricultores incipientes en todo el mundo. En el Soconusco la creencia de otra vida después de la muerte existió desde el Preclásico Temprano y se refleja en los entierros, los cuales fueron orientados hacia el Oeste y Noroeste, lugar de la puesta del sol en verano en el solsticio que tiene que ver con la creencia mesoamericana sobre la muerte (Arden 2003: 135). A su vez, las grandes ollas, en los que colocaban los restos, se percibían como la entrega simbólica del muerto al cuerpo de la mujer (su vientre) (Antonova 1990: 108) ya que las ollas representaban la matriz de la mujer (Matos Moctezuma 2003: 17). De esa manera la persona era regresada al vientre de la tierra representado por una olla, para renacer otra vez (Figura 1.1.11 b).

En relación con lo anterior es interesante notar que la vinculación de la vasija con la mujer, como ya lo vimos, empezaba desde su elaboración (eran las mujeres quienes se dedicaban a la alfarería), después vimos que la vasija simbolizaba su vientre y también hay señalar que representaba a las deidades femeninas. Lo último se puede observar en rituales documentados durante la Colonia: *“Fray Juan de la Anunciación, en 1624, señala que los huastecos de la provincia de Pánuco hacían rituales en los que cargaban un cantarillo decorado con plumas y flores, bailaban con él [...]. Todos en honor a la Paya, deidad lunar y de las cosechas. En 1767, Carlos de Tapia Zenteno confirma que los huastecos sacaban a bailar el Teen que los mexicanos llamaban Xochiquetzal y también al Paya,*



*que era una figura de ánfora adornada con flores y plumas, esto con el fin de rendir culto a las deidades agrarias”* (Gómez Martínez 2004: 199).

Por último, hay que señalar que los datos etnográficos de México registran amplio uso de la cerámica en los diversos ritos religiosos entre distintas etnias. Por ejemplo, entre los zoques de Chiapas durante los ritos y rituales de invocación de la Madre Tierra *“se le ofrece comida que consiste en ojos, corazón, hígado y el cerebro que son colocados en una olla nueva de barro y en ocasiones decorada con pintura de animales como el mono, el águila, la mariposa y el jaguar”* (Reyes 2011: 87-88). Entre los chortis de Guatemala, para atraer a las lluvias se hace un ritual en la milpa, donde una muchacha recolecta el agua virgen de un manantial en un cántaro y luego riega con ese agua las cuatro esquinas de la milpa (Girard 1949: 634). También, entre los chortis, durante el ritual de la siembra en el centro de la parcela se entierra una olla de chilate como pago en forma de alimentos al dios de la tierra (Wisdom 1961 en Gabriel 2010a: 139). Entre los indios pueblo contemporáneos las vasijas de barro se usan en contextos rituales para representar manantiales y conductos hacía el inframundo acuático (Schaafsma 2009: 50). Entre los mayas de Yucatán para agradecer la cosecha lograda en la milpa se hace un altar con diferentes ofrendas entre los cuales siempre están 13 jícaras con bebidas ceremoniales, calabazas o tasas de barro con la sopa y el caldo (Gabriel 2010b: 25).

En las páginas anteriores vimos que la cerámica participaba y sigue participando en diversos ritos y rituales religiosos. Creemos que eso se debe a la característica comunicativa de la cerámica. Tomando en cuenta que toda la religión mesoamericana se basaba en el servicio a dioses con la finalidad de lograr y mantener el bienestar particular al igual que común (Kremer 2007: 5) se puede decir que el propósito de la mayoría de los rituales religiosos consistía en la comunicación con los dioses. Esa misma idea expresa Velasco Toro: los rituales buscaban la comunicación con la divinidad para pedir permiso, agradecer o suplicar (Velasco Toro 1993: 45). Regresando a la característica comunicativa de la cerámica, notamos que un tipo específico de cerámica que es el incensario servía exclusivamente para comunicarse con los dioses. Por ejemplo, los lacandones actuales veneran los incensarios como representaciones de sus dioses y según instrucciones divinas *“solamente a tus incensarios les hablan [...] los dioses se alimentan de tus palabras”* (Bruse 1974 en Graulich y Olivier 2004: 125). Otro dato que podemos incluir a la función comunicativa de la cerámica es, que según los datos etnográficos los sacerdotes mayas recolectaban diversos objetos para formar su equipo de adivinación para comunicarse con los dioses entre cuales estaban tiestos y soportes de cerámica, al igual que pedazos de figurillas de barro (Brown 2005: 615). Esta peculiar característica es explicada por López Austin a través del concepto de la magia: ya que los dioses estaban en el interior de los seres y cosas, la magia es *“una comunicación directa que el creyente pretendía entablar con la naturaleza oculta de las cosas”*. Pero no solamente lo natural contenía fuerzas divinas, *“el hombre debía creer en los modelos divinos de sus propias obras. El mago hablaba a sus instrumentos de trabajo [...] Se*

*adoraba a los instrumentos músicos, a los de juego, a los de casa*” (Duran en López Austin 1995: 31). A esa lista podemos incluir también la cerámica. Recordando que desde el punto de vista de semiótica las decoraciones en la cerámica son un sistema de signos comunicativos, podemos decir que la misma cerámica también era un vehículo de la comunicación con los dioses. Sobre eso Cesar Sondereguer señala que casi todas las obras plásticas son obras de culto y son míticas, ceremoniales y comunicantes. Además afirma que no existió *“la intención de decorar o adornar, sino la de presentar plásticamente sus imágenes mítico-religiosas sobre un soporte”* (Sondereguer 2003: 72).

Tomando en cuenta que el arte de cerámica es el arte religioso (Shepard 1956: 359) podemos decir que la cerámica en Mesoamérica se vinculaba con distintas creencias religiosas. Las vasijas (ollas) participaban en distintos rituales entre los cuales hay que destacar los agrícolas, eran imaginadas como contenedores de lluvia y de viento que a menudo eran usados por los dioses, y además los mismos dioses de la lluvia eran también concebidos como vasijas. Actualmente las vasijas (ollas) siguen formando parte de varios rituales entre diversos pueblos de México.

Tomando en cuenta que las concepciones de las imágenes en la cerámica es simbólica y puede ser mítico-religiosa, documental, ideográfica y signal-semiótica (Sondereguer 2003: 62), entonces, un aspecto importante que se puede definir mediante un análisis iconográfico e iconológico de la cerámica es la religión, ya que en materia religiosa la cerámica nos proporciona datos sobre creencias y cultos de una determinada cultura, pues en muchas ocasiones las decoraciones consistían en las imágenes de los dioses (López Austin 2002: 30). En otras palabras, como lo señala Eduardo Noguera: *“La decoración sugiere algo acerca de la vida y hasta la psicología propia del pueblo quien la fabricó, sus gustos, y, en cierto modo, podemos aún adentrarnos en su religión”* (Noguera 1965: 34,39).

De esa manera, podemos señalar que la cerámica y sus decoraciones en Mesoamérica servían para comunicar una determinada información tanto a la gente como a los dioses, y se vinculaban con la religión y magia. La segunda peculiaridad es manifestada puesto que *“las emociones religiosas siempre han sido una de las fuentes para la inspiración artística, además, la magia combinada con las creencias dominaba a las llamadas religiones agrícolas y hace que el arte sea fiel siervo del ritual”* (Adam 1940, en Müller 1978b: 162).

En ciertos casos es notoria la relación entre la forma y decoración de una vasija. Como es el caso de la cerámica con diseños del estilo olmeca cuyo estudio reveló que determinados temas y sus complejos icónicos estaban estrechamente asociados con formas específicas de vasijas, con el tratamiento de su superficie y con las técnicas de aplicación (Pohorilenko 2008: 84). De esa manera, tomando en cuenta la idea de Keshing, podemos señalar que las decoraciones complementaban determinada forma de la vasija para que esta pudiera funcionar adecuadamente. Por lo tanto en una determinada forma sólo se podía usar una decoración específica. Algo similar señala Miguel Sorroche para los ejemplares de cerámica de uso cotidiano *“a los cuales eran añadidas las pocas decoraciones*

simples [...] de carácter simbólico o mágico y en las que de alguna manera se traslada la creencia de que su presencia incide en la propia función del recipiente” (Sorroche 2005: 3).

Regresando a la cerámica de Soconusco, hay que notar que las formas características para el periodo Preclásico Temprano son tecomates y ollas. Entre los tecomates Richard Lesure destaca cuatro tipos de acuerdo a su función: tecomates sin engobe, tecomates con engobe, tecomates decorados y ollas de Cherla (Figura 1.1.12) (Lesure 1998: 22, 26, 34). De acuerdo a la tabla de Lesure, la mayoría de los tecomates y ollas se usaban para cocinar, preparar, transportar y almacenar productos y líquidos. Era la vajilla domestica. Por su parte, Arnold cree que los tecomates eran las formas más comunes durante ese periodo ya que eran las vasijas multiusos por su alta durabilidad y transportabilidad (Arnold, en Rosenswig 2006: 335).

En cuanto al estudio de la cerámica domestica podemos señalar que no se le presta debida atención entre las investigaciones, y sus decoraciones no son estudiadas a diferencia de los olmecas como ya lo señalamos. Por ello surge la necesidad de investigar las decoraciones sobre la cerámica domestica que contiene ciertas decoraciones que perduran en la cerámica de la Costa del Pacifico a través del tiempo llegando al Posclásico (el caso de Izapa) (Kolpakova 2009).

Así, la importancia de la cerámica cotidiana es indudable ya que, a consecuencia de su amplio uso y el conservatismo en su fabricación, es el mejor rasgo para los intentos de distinguir una cultura de otra, ya que las formas de la cerámica ceremonial podían ser tomadas de afuera o hasta las vasijas mismas podían importarse de los centros de producción específicos (Mongait 1973: 88). Por eso subrayamos la necesidad de estudiar la cerámica cotidiana.

## 1.2 Método de análisis

### 1.2.1 La iconología de Panofsky

El método principal que usaremos en nuestro trabajo para analizar las decoraciones en la cerámica será la iconología. El termino “iconología” fue delimitado por primera vez por Aby Warburg, pero el verdadero impulso a la iconología se la dió su seguidor – Erwin Panofsky, a quien corresponde el mérito de la fundación de esa nueva disciplina. Algunos estudiosos consideran a la iconología como una parte de la semiótica o como su fundamento por estructurar los significados de la obra de arte.

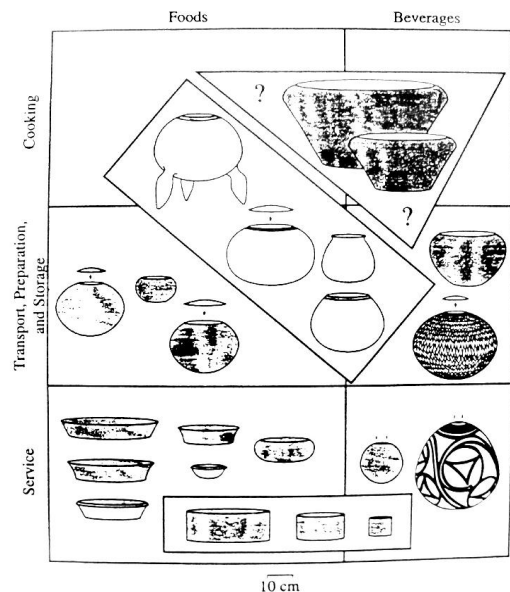


Figura 1.1.12. Formas básicas de vasijas clasificadas de acuerdo a su función de Paso de la Amada (Lesure 1998: 32).

Sobre ese punto Omar Calabrese dice que es legítimo proponer iconología e iconografía como capítulos ya contruidos de una semiótica del arte (Calabrese 1991: 25, 41, 45). La iconología de Panofsky, a pesar de tener más de medio siglo de historia, sigue siendo utilizado ampliamente para el análisis iconográfico de diferentes tipos de artes como pintura, arquitectura, escultura y también arte prehispánico (p. ej. Rodríguez López 2005; Gómez 2003; Morselli Barbieri 2004). Así, podemos decir que como método de estudio iconográfico, la iconología de Panofsky todavía es vigente y además tiene amplias aplicaciones para estudiar toda clase de expresiones artísticas.

El método que establece Panofsky, incluye tres niveles de significación de una obra del arte:

1. **Significación primaria o natural** (nivel pre-iconográfico): se identifican las formas puras como, por ejemplo, representaciones de objetos naturales. Consiste en una enumeración de los motivos artísticos y su descripción.

2. **Significación secundaria o convencional** (nivel iconográfico): se establece una relación entre los motivos artísticos, las composiciones y los temas o conceptos. Consiste en identificación de los motivos y temas.

3. **Significación intrínseca o contenido** (nivel iconológico): se investiga los principios que están contenidas en la obra (su contexto). Consiste en estudiar el contenido e interpretar la significación de una obra de arte (Panofsky 1987: 47-51).

En nuestro trabajo adaptamos este método para el análisis de las decoraciones en cerámica. Destacamos las dos etapas que corresponden al nivel iconográfico y al nivel iconológico de Panofsky. Obviamos el primer nivel pre-iconográfico ya que como vimos éste corresponde a representaciones de objetos naturales (que son característicos de la pintura o la escultura) que no tenemos en la cerámica estudiada.

Veremos lo que corresponde a cada una de las dos etapas:

1) Durante la primera etapa del análisis que corresponde al tercer capítulo, destacaremos los elementos geométricos que se presentan en la cerámica. Haremos este procedimiento según los trabajos previos sobre las decoraciones en la cerámica donde nos apegamos a los nombres de figuras geométricas para no crear más terminología de la que ya existe. Después aplicaremos el método estadístico para seleccionar los elementos para analizar: de acuerdo a las cantidades con las representaciones decorativas seleccionaremos qué elemento será tomado para el trabajo y cuál no. Los elementos representados en muestras menores de 5 tepalcates no serán considerados para el trabajo. También dicho método nos proporcionará datos numéricos para su posterior análisis como, por ejemplo, al comparar los datos estadísticos se puede destacar el elemento iconográfico más representativo que cuenta con el mayor número de tepalcates con su representación. De esta manera la clasificación a la que recurrimos en nuestro trabajo será de acuerdo al elemento iconográfico. Durante

la descripción de cada elemento presentaremos la tipología para cada uno de ellos de acuerdo con su representación gráfica tomando en cuenta las características siguientes: forma (redondo, cuadrado, ondulado etc.) y dirección (horizontal, vertical o diagonal). Dicho análisis iconográfico nos permitirá destacar el conjunto de los elementos decorativos con todos sus motivos y variantes que aparece en la cerámica analizada.

2) En la segunda etapa que corresponde al cuarto capítulo, trataremos de acercarnos a los significados de los elementos destacados (sus variantes o motivos). Tomando en cuenta los señalamientos que presentamos líneas arriba sobre las decoraciones como un tipo de lenguaje, se puede considerar la obra plástica como un texto formado por un conjunto de agregados en el cual todos y cada uno de los elementos tienen un significado, y cuyo mensaje global se puede desentrañar procediendo, primero al análisis de cada uno de los componentes y después a la recomposición de la imagen, para buscar su identificación e interpretación (Morselli 2004: 765). Por ello, primero analizaremos los elementos por separado buscando sus significados y luego proponemos un análisis en conjunto para interpretar algunos de los diseños que encontramos en las vasijas (en casos donde se puede restaurar el diseño). Por eso será necesario acudir a las reconstrucciones de los diseños en los casos en que sea posible. Dichas reconstrucciones se harán tomando en cuenta las reconstrucciones de diseños hechos previamente principalmente por Gareth Lowe, Jorge Fausto Ceja Tenorio y Ajax Moreno.

### **1.2.2 Método comparativo y análisis integral**

Como método principal en la segunda etapa usaremos el método comparativo que nos ayudará a determinar qué es lo que representaban los elementos decorativos en la cerámica estudiada.

La comparación tiene una larga tradición en la investigación histórica. Uno de los promotores más importantes del método comparativo fue Marc Bloch. Según él, *“practicar el método comparativo en el marco de las ciencias humanas consiste [...] en buscar, para explicarlas, las similitudes y las diferencias que ofrecen dos series de naturaleza análoga, tomadas de medios sociales distintos”*. Bloch destacó varias cualidades básicas del método. Primero, su función heurística, al permitir descubrir procesos e interpretar hechos históricos cuya importancia sería difícil de percibir sin tener presente realidades de la misma clase en diferentes contextos. En segundo lugar, el método comparado constituye un mecanismo de control efectivo sobre las hipótesis y generalizaciones explicativas, evitándole caer en falsas explicaciones como justificar fenómenos generales por causas puramente locales. Y, en tercer lugar, el método ayuda al investigador a no caer en falsas analogías, porque si la comparación debe tener en cuenta las similitudes, debe también destacar las diferencias para determinar lo peculiar y original. Al final, los resultados que podemos esperar de la aplicación del método comparativo, según Bloch, son varias: sugerencias de nuevas observaciones e investigaciones,

explicación de los fenómenos de supervivencia, investigación de las influencias o de la filiación entre sociedades, estudio de las semejanzas y diferencias existentes entre la evolución de las sociedades consideradas (Bloch, en Cardoso y Pérez 1977: 345-351).

La validez del método comparativo para la iconografía ha sido comprobada en diversos tipos de investigaciones. Por ejemplo Sergei Ivanov señala que el área de empleo del método comparativo es muy amplia: con su ayuda se resuelven las cuestiones sobre el génesis de los sistemas de ornamentos, se define el área de la difusión de algunos diseños y el parentesco de ellos, y se determina la relación entre los motivos modernos y antiguos (Ivanov 1963: 30).

En el caso de los investigadores de Mesoamérica es apropiado citar a Rafael Girard: *“La comparación de los símbolos prehispánicos es sumamente interesante ya que esos símbolos nos permiten progresar en nuestros conocimientos sobre el esoterismo del arte y de la escritura jeroglífica desarrollada a partir de las sencillas figuras simbólicas del periodo primario de la cultura mesoamericana. Por otra parte, un estudio comparativo de estos símbolos entre diversos pueblos, nos facilitará la tarea de relacionar el presente con el pasado y de encontrar conexiones entre la etnografía y la arqueología con objeto de lograr una reconstrucción histórica”* (Girard 1949: 1061).

La comparación que pretendemos realizar para ver las interpretaciones de las decoraciones contempla dos puntos básicos: el arte mesoamericano y el arte mundial donde es posible hallar analogías con elementos o motivos que encontraremos en la cerámica estudiada. El arte mesoamericano será la fuente principal mientras que el arte mundial se usará como una fuente auxiliar para comparar los diseños y sus significados.

Aquí, hay que señalar la necesidad de usar el arte mundial para la comparación ya que muchos investigadores en su afán de distanciarse de lo occidental dejan a un lado desde el principio el enorme material comparativo ya investigado, que a su vez, es el material “básico” para la iconografía mesoamericana, como ya lo vimos anteriormente.

Hablando sobre el arte mesoamericano, hay que recordar la propuesta de López Austin quien señala que las diferentes regiones de Mesoamérica vivieron una historia común y que por ello la parte medular de la cultura también era común, entonces se puede hablar de una sola religión mesoamericana (López Austin 2002: 19). Dado que el arte estaba vinculado con la religión podemos decir que el arte formaba parte del llamado “núcleo duro” (López Austin 2002: 20) de la religión mesoamericana. Tomando todo lo anterior en cuenta en nuestro trabajo se tomará como fuente principal de comparación todo el arte mesoamericano.

En términos temporales la comparación será muy amplia: paleolítico-siglo XX. Eso es posible gracias a un rasgo distintivo de las decoraciones, como ya lo vimos anteriormente, que es un elemento muy inalterable que se conserva durante milenios y por lo tanto esa peculiaridad permite comparar los ornamentos contemporáneos con los antiguos (Ivanov 1963: 23).

Usaremos en algunos casos los datos etnográficos ya que como señala Johanna Broda: *“La comparación con datos etnográficos recientes resulta también iluminadora, puesto que son precisamente estos aspectos de la religión indígena donde más continuidad existe con la época prehispánica”* (Broda 1991: 490).

Como referencia y como ejemplo de utilización del método comparativo usaremos el trabajo ya mencionado de Golán. Su método comparativo consiste en *“analizar los elementos en conjunto lo que permite hacer comparaciones cruzadas y relacionar la semántica de esos elementos entre si, o sea se usa el método de crucigrama. Al final se forma el sistema de las creencias cultas representada en la época cuando no había escritura con las grafemas analizadas. Estas reconstrucciones de las creencias religiosas al igual que la interpretación de los símbolos son aprobadas por la concordancia con los datos de mitología, historia de la religión, arqueología, etnografía, folklore, fuentes de la escritura antigua. La correlación recíproca de diferentes datos y las reconstrucciones hechas permite convencer en la probable veracidad de la semántica de la simbólica antigua descifrada”* (Golán 1994: 11). Como vimos su método comparativo incluye también el análisis interdisciplinario.

Nosotros proponemos realizar un análisis multidisciplinar (o integral) de las decoraciones que se encuentran en la cerámica antigua de Chiapas ya que, según Panofsky, es indispensable en la búsqueda de las significaciones intrínsecas (Panofsky 1987: 58). Otra necesidad de este análisis está en que actualmente no hay evidencias directas sobre los significados de las decoraciones antiguas, pero existen las indirectas (p. ej. creencias religiosas antiguas y mitos reflejados en datos etnográficos); al sumarse estas evidencias creemos que se puede obtener alguna aproximación al probable significado que se atribuía a cada elemento iconográfico. Un defensor de esa clase de análisis es Immanuel Wallerstein quien en términos generales propone ampliar la organización de la actividad intelectual pasando las fronteras disciplinarias: *“Después de todo, el ser histórico no es propiedad exclusiva de las personas llamadas historiadores, es una obligación de todos los científicos sociales. [...] En suma, no creemos que existan monopolios de la sabiduría ni zonas de conocimiento reservadas a las personas con determinado título universitario”* (Wallerstein 2006: 106).

Entre los mesoamericanistas podemos mencionar a López Austin quien usa el análisis multidisciplinar para sus investigaciones y señala su necesidad: *“para el estudio de la tradición religiosa mesoamericana, que cuenta con 4 500 años de existencia, tenemos que recurrir a diversas disciplinas científicas, entre ellas la antropología física, la arqueología, la iconografía, la codicología, la epigrafía, la historiografía y la etnografía”* (López Austin 2002: 23). Otro investigador, César Sonderegger en su *“Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico”* (2003) hace una propuesta interdisciplinar que consiste en *“establecer una hermenéutica estética general sistemática, iconográfica clasificatoria e iconológica interpretativa, partiendo de una cronología histórica y*

*utilizando un análisis filosófico: ontológico y metafísico de la expresión*” (Sondereguer 2003: 17). De esa manera Sondereguer busca hacer el análisis hermenéutico-iconológico-filosófico-estético más completo posible del arte Amerindio.

Cabe señalar que el análisis integral para el presente trabajo significa abordar las decoraciones como un fenómeno complejo que representa más que una serie de figuras geométricas. Por eso, siguiendo a Panofsky, López Austin y Golán debemos examinar esos elementos iconográficos de una manera multidisciplinaria que requiere el uso de la historia de la religión, la historia del arte, la iconografía, la etnografía y la arqueología.

Tomando en cuenta la semiótica y todos los métodos descritos líneas arriba nosotros proponemos hacer un análisis multidisciplinario de las decoraciones en la cerámica, tratando de descubrir los significados de los elementos encontrados usando un método comparativo con amplio espectro de fuentes.

Por último, hay que mencionar que la historia siempre es escrita desde un punto de vista particular y por lo tanto tiende a ser subjetiva. Esta subjetividad está predeterminada por el objeto del estudio que son hechos históricos. Se puede llamar a esa peculiaridad “factor humano” que se aplica también a la historia del arte. Por eso hay que tomar en cuenta que los significados de los elementos iconográficos que proponemos al final de nuestro trabajo no son definitivos o pretenden ser exactos, son solo aproximaciones de lo que podrían representar dichos elementos. En otras palabras, como bien señala López Austin: *“Las proyecciones, sin embargo, no crean un conocimiento sólido. Deben ser tomadas como meros vehículos auxiliares que nos aproximan al sentido del pensamiento, nos permiten integrar congruentemente los datos sueltos en el orden de un sistema o nos proporcionan material para construir hipótesis”* (López Austin 2002: 28).



## CAPÍTULO 2.

### LA REGIÓN DEL SOCONUSCO DURANTE EL PRECLÁSICO TEMPRANO EN CHIAPAS.

#### 2.1. Característica del periodo Preclásico Temprano en Soconusco, Chiapas

##### 2.1.1 Característica de la región del Soconusco, Chiapas.

###### 2.1.1.1 Datos generales

###### a) Ubicación geográfica

El Soconusco es una región localizada en los cálidos y húmedos trópicos entre los paralelos 14 y 17 del sur de México dentro de la franja costera de lo que actualmente es Chiapas y de la porción adyacente de Guatemala.

Esta definición geográfica es distinta del sentido político original, relacionado con la provincia azteca del mismo nombre. Tal provincia pudo haber tenido una mayor extensión que la que tiene la región geográfica. La región geográfica comprende una sección de la costa del Pacífico en el sur de Chiapas de aproximadamente 150 Km. de longitud. Las fronteras del Soconusco definidos geográficamente se basan en factores topográficos y meteorológicos. De esta forma el límite noroeste de la región se forma por el Océano Pacífico, mientras que la frontera tierra adentro está marcada por la Sierra Madre de Chiapas. El límite noroeste del Soconusco se localiza cerca de la población de Pijijiapan. El límite sureste de la región se encuentra del lado guatemalteco a unos kilómetros de la actual frontera internacional con México (Voorhies 1991: 5). La parte suroeste de Soconusco (Mapa 1) es aproximadamente 60 Km. de largo y 30-40 km de ancho con el límite noroeste ubicado en la Pampa Cantileña y el límite sureste en la Pampa Guamuchal del lado guatemalteco (Rosenswig 2010: 105).

###### b) Medio ambiente

La geografía del Soconusco no es uniforme ya que existen series de zonas topográficas distintas que corren en franjas paralelas a la línea costera. (Figura 2.1)

La línea costera más cercana al mar está formada por una barra que virtualmente no contiene ninguna bahía natural y que se ensancha en forma progresiva hacia el sureste, al igual que la zona de piedemonte. Las extensas franjas de playas arenosas no se encuentran obstaculizadas por ningún promontorio rocoso. (Figura 2.2 a) Tierra adentro de esta franja se encuentra un sistema de canales, que alguna vez pudo haber servido para la comunicación acuática. (Figura 2.2 b)

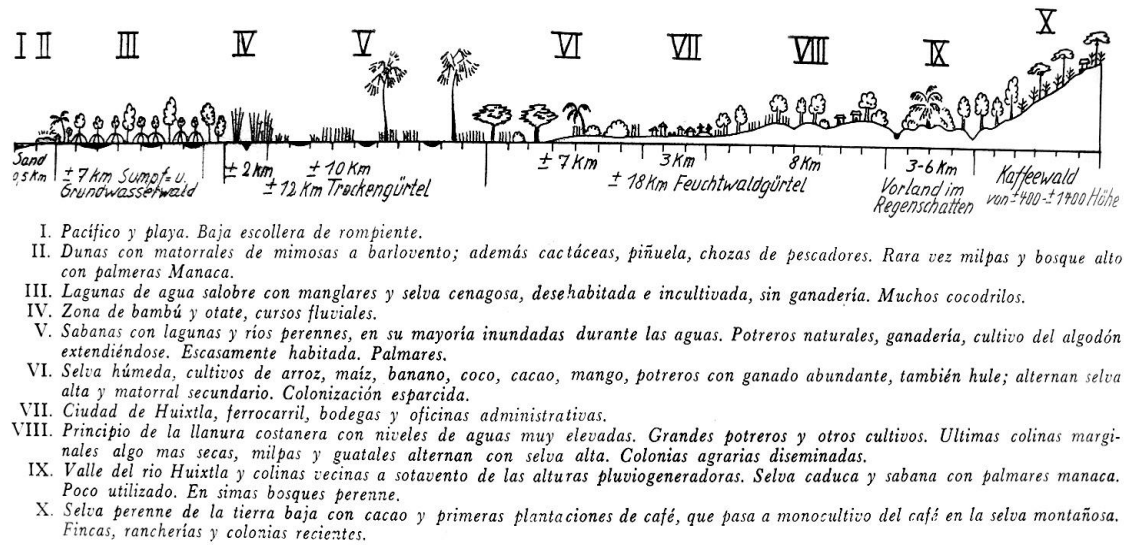
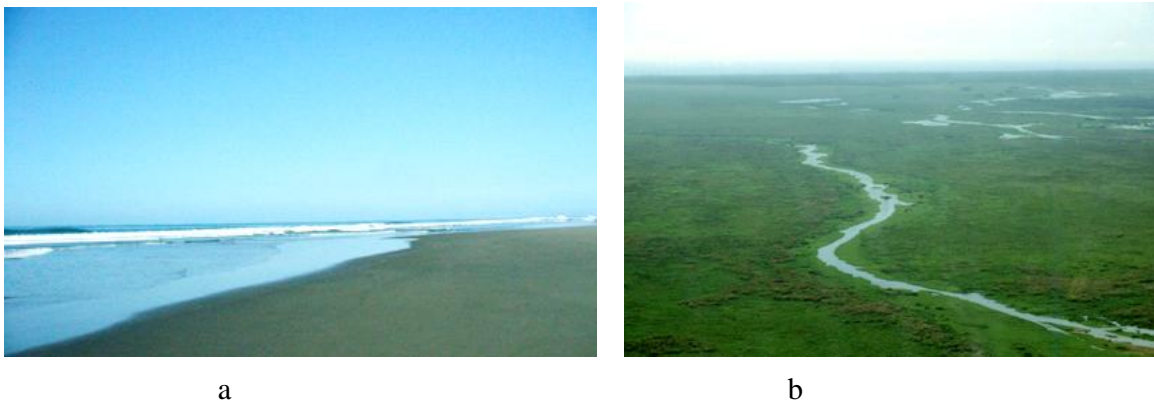


Figura 2.1. Zonas geográficas de la región de Huixtla. Tomado de Helbig (1964: 57).



a

b

Figura 2.2. Entorno natural de Soconusco: a - Playas arenosas (foto de la autora); b - Sistema de canales (tomado de [www.apdm.com.mx](http://www.apdm.com.mx))

Este sistema de comunicaciones interior está protegido de los vientos y las olas por una barra de árboles en la ladera que mira a tierra. Hacia el interior, desde el canal, se encuentra una franja costera de plátano manglar, que está interrumpida por extensiones de plátano de espadaña. El ancho aproximado de las tierras unidas de la zona del litoral varía de 7 a 19 Km. Tierra adentro desde la zona del litoral, se encuentra una franja delgada de terreno que contiene vegetación que puede tolerar las inundaciones de la estación lluviosa. Más adentro hay tierra firme, aluvión permanente drenado por ríos relativamente cortos y numerosos que se originan en la cordillera costera y que desembocan en los sistemas de estuarios de la costa (Voorhies 1991: 5-7). Finalmente se llega a la Sierra Madre que se eleva casi sin transición, directamente desde la planicie formando un aspecto de muro natural visto desde la costa (Figura 2.3 a). La sierra está compuesta por las montañas antiguas formadas por los volcanes andesíticos muy activos que prosiguen por todo Guatemala hasta el Salvador (Figura 2.3 b).

En la frontera con Guatemala destaca el volcán Tacana el pico más alto de Chiapas con 4 mil metros de altura (Figura 2.3 c) (Helbig 1964: 23-24).



a



b



c

Figura 2.3. Entorno natural de Soconusco: a – Planicie y Sierra Madre de Chiapas. Tomado de [www.raingod.com](http://www.raingod.com); b – Sierra Madre cerca de Tapachula. Tomado de [www.tripadvisor.es](http://www.tripadvisor.es); c – Volcán Tacana. Tomado de [www.cmvs.chiapas.gob.mx](http://www.cmvs.chiapas.gob.mx).

La hidrografía del Soconusco está compuesta por una red fluvial bastante densa. Los ríos que se originan en las alturas descienden por el terreno montañoso aproximadamente 30 km y al llegar a la llanura costera siguen su curso otros 30 km hasta llegar al mar. La principal característica de estos ríos es su extraordinaria variación de nivel entre las temporadas secas y de lluvia. Por ejemplo el río Cahuacán se registro su nivel mas bajo de 0.70 metros en marzo y su nivel más alto de 3.10 metros en septiembre de 1949-51. Los ríos principales de la región sureste del Soconusco son Coatán, Cahuacán y Suchiate (Helbig 1964: 52-53).

El clima del Soconusco del tipo AMWGI es uniformemente cálido y húmedo a lo largo de toda la llanura costera: en el piedemonte es tropical húmedo y en la franja costera es tropical seco. Su posición geográfica determina el clima de la región: por un lado es la zona de transición entre las latitudes tropicales y por otro la inmediata vecindad del mar con su parte montañoso directamente frente a él. La cantidad de lluvia es la que ha determinado los paisajes en esta región. La porción

noroeste recibe menos de 1000 Mm. de lluvia al año y lo mismo sucede en todo el litoral. En cambio al sureste, la proximidad de zonas montañosas provoca abundantes lluvias de carácter monzónico de aproximadamente 5000 Mm. que permiten conservar una elevada humedad gran parte del año. En la zona húmeda de las laderas llueve casi todos los días de mayo a octubre, aunque en la planicie costera llueve solamente en los meses de junio a septiembre. En las laderas del Soconusco son frecuentes las nieblas bajas a la caída de las tardes, desde mayo a septiembre; suele granizar en abril y mayo. Así, dentro del Soconusco existen las zonas de alta productividad agrícola con una posibilidad de levantamiento de dos cosechas al año (Ramos Masa 2004: 25; Lowe, Lee y Martínez 2000: 87-88; Helbig 1964: 43).

De acuerdo con la cantidad y el reparto de las lluvias se han desarrollado las formas del bosque húmedo tropical en las laderas de las montañas y las de sabana de matorrales en la llanura costera. La altura sobre el nivel del mar, las particularidades de los suelos y las condiciones de los vientos generan variantes de estas dos formas fundamentales y especiales circunstancias de posición promueven una rica variación de las especies de cada región. Una fauna, originalmente rica, que todavía se conserva en algunas reservas protegidas está compuesta por varias especies de mamíferos, aves, reptiles e insectos. Entre los mamíferos que todavía habitan la región (algunos en peligro de extinción) se puede mencionar al tapir, jaguar, monos, ocelote, mapache y tepezcuintle. Entre las múltiples especies de aves y pájaros son frecuentes los tucanes, colibríes, urracas, calandrias y muchos más (Helbig 1964: 55).

En los tiempos remotos la región del Soconusco era mucho más fértil y rica. La selva alta siempre verde era la vegetación original del Soconusco: había espesos manglares y grandes árboles como cedros y caobas. La habitaba una fauna variada con muchos tipos de mamíferos: Jabalí de Collar, Tapir, Venado Americano, Mono Aullador, Tigrillo, Leoncillo, Jaguar, Mapache entre otros; pájaros: Águila Arpía, Ganso Canadiense, Guacamaya Rojo, Faisán Real, Quetzal, Pavo Ocelado entre otros; reptiles: Iguana, Boa, Culebra Verde, Cocodrilo, Caimán, Ranas y Sapos. Los numerosos ríos y lagunas albergaban varios tipos de peses y moluscos (Lowe, Lee y Martínez 2000: 103-106).

### c) El papel del cacao

En la actualidad en la región del Soconusco existen numerosos plantíos de árboles como pitaya, plátano, naranja, café, aguacate y piña. No obstante hay que destacar el importante papel de la producción de cacao como un factor clave en el desarrollo económico de la región. Las condiciones climáticas óptimas en cuanto a la lluvia, altura y temperatura demostraron ser ideales para las plantaciones del cacao en Soconusco. A parte las lluvias de ceniza causadas por las erupciones de los vecinos volcanes han producido varias capas de tierra fértil. Hay que mencionar que el árbol de cacao puede alcanzar hasta 8 metros de altura y crece en terrenos fértiles con lluvias abundantes,

precisamente como las que caracterizan a la zona de Tapachula. No puede crecer solo, ya que necesita la sombra de otros árboles, hecho que produce la impresión de selva domesticada de los cacaotales (Figura 2.4 a) (Ramos Masa 2004: 24).

Durante el periodo colonial la Provincia del Soconusco era muy famosa por su cacao o chocolate. Pero también era igual de famosa y en los tiempos prehispánicos. Se sabe que la región de Soconusco o Xoconochco (nombre con el que se conocía la región del Soconusco durante el Posclásico) estaba incluida en el sistema tributario azteca. Los productos agrícolas eran la clase más importante de los artículos de tributo, donde el cacao fue muy significativo, seguido por pieles, plumas, miel, ambar etc. (Figura 2.4 b).



a



b

Figura 2.4. El cacao de Soconusco: a – árboles de cacao (tomado de [www.ciudadpc.com](http://www.ciudadpc.com)); b – Matricula de Tributo, lam.24 (tomado de [www.wdl.org](http://www.wdl.org)).

Incluso el pago de tributos se dependía del cacao ya que se llevaba a cabo dos veces al año, poco tiempo después de cada una de las dos cosechas de ese apreciable grano (Gasco y Voorhies 1991: 93, 106-107, Voorhies 1991: 148-149).

Con su alto potencial para una producción excedente de cacao y su estratégica localización en el corredor de la costa del Pacífico, era inevitable que el Soconusco lograra y mantuviera un papel importante en el comercio prehispánico. Y claro que el área sufriera periódicamente conflictos socioeconómicos casi siempre asociados con la posesión y distribución de este producto clave para la región. Aparte de eso la dominación del mercado local de cacao tuvo como resultado el intercambio enérgico de muchos artículos importados traídos por mercaderes y sus esclavos. Esta práctica en el Soconusco de traficar sus mercancías por muchas regiones ha sido documentada por varios cronistas durante el periodo de la Conquista, gracias a los cuales sabemos que el cacao y otros productos eran importados al imperio Azteca. Pero no solamente se exportaba los productos en la región, algunas de las mercancías prehispánicas que se podían obtener en el Soconusco no eran originarios de allí, sino eran traídos desde varios lugares aledaños. Se puede suponer que en los tiempos prehispánicos

Soconusco servía como un centro de acopio de mercancías producidas en el región y territorios cercanos para luego ser exportados a otras regiones del país (Lowe, Lee y Martínez 2000: 75-77).

Por todo lo anterior, se puede decir que la ubicación geográfica, las condiciones climáticas y la riqueza en cuanto a las fuentes alimenticias jugaron el papel importante para el establecimiento poblacional del Soconusco y su desarrollo económico donde el papel clave pertenecía, sin duda, al cacao.

A continuación presentaremos el seguimiento breve a las investigaciones arqueológicas previas realizadas en dicha región.

#### 2.1.1.2 Investigaciones arqueológicas

Los recorridos y trabajos arqueológicos en la Costa de Pacífico empezaron en los mediados del siglo XX cuando Edwin Shook en 1946-47 llega a explorar a la región fronteriza del lado de Guatemala y llega a Chantuto, designando como islón Chantuto al montículo de conchas que allí se encuentra. En 1958, Piña Chan recorre la costa y visita Chantuto y Mazatán. En 1961, Michael Coe excava La Victoria y posteriormente La Blanca ambos en el municipio Ocos, Guatemala. A partir de estas investigaciones, empieza la definición de la cronología de la costa del Pacífico donde la fase más antigua, para ese entonces fue la fase Ocos a la cual Coe le daba una fecha de 1500 a 1000 a. C. (Tejada Bouscayrol 1991b: 51).

En las siguientes décadas la región estuvo explorada extensivamente por la NAWAF. Gareth Lowe visita a Izapa en 1956 y años después se inicia el proyecto Izapa (1961-1965) bajo su dirección donde colaboran varios arqueólogos como Carlos Navarrete, Thomas Lee, Pierre Agrinier y Susanna Ekholm (Lowe, Lee y Martínez 2000: 29-30). Paralelamente, en 1963, Carlos Navarrete inició un reconocimiento en la costa del Pacífico de Chiapas, particularmente en la zona de Mazatán. Él descubrió el sitio de Altamira que posteriormente fue investigado por Green y Lowe quienes encontraron allí una tradición cultural más temprana que Ocos; esta fase anterior fue denominada Barra y fue fechada entre 1650 y 1500 a. C. En Guatemala, Coe y Flannery en 1967 excavaron el sitio Salinas La Blanca donde identificaron las fases Cuadros y Jocotal, complementando así la secuencia del Formativo (Tejada Bouscayrol 1991b: 51; Clark, Lesure y Pérez Suárez 1994: 2-6). A partir de estas investigaciones, se definió la cronología del Formativo Temprano de la costa del Pacífico la cual, según Gareth Lowe, incluía las siguientes fases: Barra, Ocos, Cuadros y Jocotal (Clark, Lesure y Pérez Suárez 1994: 3).

En la década de los 70s Fausto Ceja excava extensivamente a Paso de la Amada, al igual que Los Álvarez y Álvaro Obregón. Luego Maricruz Pailles colaboró con la Fundación en la excavación de Pampa el Pajón (Lee 1981: 19; Tejada Bouscayrol 1991b: 52). Paralelamente Barbara Voorhies inicia

el Proyecto Soconusco que tuvo tres temporadas de campo: 1978-79, 1981 y 1983 cuando fue excavado el sitio de Acapetahua (Voorhies, Gasco y Cackler 2011: 1).

En 1985 se iniciaron las excavaciones de Michael Blake y John Clark en la zona de Mazatán. A partir de las investigaciones del Proyecto Arqueológico de Mazatán que tuvo varias temporadas en 1985, 1986 y 1990 se establece la cronología de la costa del Pacífico que es utilizada hasta ahora. Como resultado de este proyecto se definen el patrón de asentamiento y la organización política y social de los primeros aldeanos de la costa del Pacífico de Chiapas (Tejada Bouscayrol 1991b: 52-53; Clark, Lesure y Pérez Suárez 1994: 3-6). Al mismo tiempo los arqueólogos del INAH Pedro Guzzy y Marta Cuevas investigan el sitio del Sandoval en 1985 (Arden 2003: 29). En 1989 Barbara Voorhies sigue sus investigaciones y excava el sitio Tlacuachero del periodo Arcaico. (INAH S.f.)

En la década de los 90s se amplían las investigaciones en el Soconusco. En la zona de Mazatán en los años 1992, 1993 y 1995 se hacen las excavaciones dentro del Proyecto Arqueológico de Mazatán en Preclásico Temprano de la NWAf con participación de los arqueólogos del INAH, Chiapas (Arden 2003: 25; INAH S.f.). En 1997 Janine Gasco inició el Proyecto Soconusco Posclásico para identificar las ocupaciones tardías en dicha región. Barbara Voorhies hace investigaciones en Cerro de las Conchas en 1998 (Gasco 2005).

Por parte del INAH son investigados varios sitios en el área, como es el caso de Alejandro Tovalín quien hizo el rescate arqueológico del Ejido Cuauhtémoc en 1994 (Tovalín et al. 2001). Hernando Gómez Rueda inicia el Proyecto arqueológico Izapa con cuatro temporadas en 1992, 1994, 1995 y 1997 (INAH s.f.).

En los últimos 10 años se iniciaron varios proyectos nuevos entre cuales podemos mencionar al Proyecto Formativo del Soconusco dentro del cual fue excavado en segunda ocasión el sitio de Cuauhtémoc por Robert Rosenswig en 2001, 2002 y 2003 (Rosenswig 2005: 117). Janine Gasco en 2000 se llevó a cabo una investigación de las cercanías del capital de la antigua Provincia del Xoconochco que constituyó la segunda fase del proyecto Proyecto Soconusco Posclásico (Gasco 2005). Douglas Kenneth y Barbara Voorhies hicieron el proyecto Costero Arcaico Formativo en 2000-2001. John Hodgson hizo el recorrido arqueológico de las pampas y Manglares del Soconusco oriental en 2004-2006. Akira Kaneko del INAH inició el proyecto arqueológico Iglesia Vieja con la primera temporada llevada a cabo en 2003-2004 que todavía sigue hasta el presente (INAH S.f.). En 2004 David Cheetham inició el proyecto de investigaciones arqueológicas del sitio Cantón Corralito (Cheetham 2010: 122). Actualmente el arqueólogo del INAH Víctor Ortiz inicia los trabajos en Izapa.

Como vimos las investigaciones de la región del Soconusco son muchas cuyos resultados aportaron bastante información sobre la región. El material excavado es abundante y, a pesar de los trabajos hechos sobre él, todavía hay muchos temas poco estudiados que esperan a sus investigadores.

### **2.1.2 Característica del periodo Preclásico Temprano en Mesoamérica.**

Antes de que veamos el periodo Preclásico Temprano en Mesoamérica es necesario caracterizar brevemente el periodo previo denominado horizonte Protoneolítico (5000-2500 a. C.) (López Austin y López Luján 1997: 24), para tener más información sobre los antecedentes del periodo estudiado.

El horizonte Protoneolítico se puede considerar como un horizonte de transición cultural. Se caracteriza por el inicio de una incipiente agricultura, aún que la dieta básica sigue dependiendo de la caza y la recolección (Mirambell Silva 2000: 247-249).

Para entender este horizonte es necesario tomar en cuenta el paso del simple cultivo a la agricultura. El cultivo implica la intervención deliberada del hombre en el ciclo vegetativo con el fin de producir alimentos lo que puede desembocar en la domesticación de las plantas. La agricultura en cambio, es un patrón de subsistencia en el que predominan la producción y el consumo de alimentos cultivados. De esa manera, la agricultura no es solamente una técnica, sino una nueva forma de vivir y de pensar (López Austin y López Luján 1997: 24).

Durante este horizonte se observa el aumento de población; se alargan los periodos en los cuales las bandas se reúnen en un solo lugar para formar macrobandas; se siguen habitándose campamentos, abrigos y cuevas, pero al final del horizonte hay evidencias de las primeras construcciones de casas; crece el número de vegetales domesticados al igual que se domestican algunos animales como perro y guajolote. Los cultivos más antiguos son el guaje y calabaza que aparecen a finales del Cenolítico. Les seguirán luego diversas especies de frijol, maíz, maguey, nopal, coyol, yuca, tomate, aguacate, amaranto, chile, zapote, ciruela y algodón (López Austin y López Luján 1997: 24-26).

En el aspecto de manufactura se fabrican cordeles, objetos de cestería, redes y textiles, y al parecer se inicia el proceso de tinción de hilos y aumentan los objetos de madera. Hay abundancia de piezas ornamentales para adornos corporales de concha, hueso, cuerno y piedra. Al fin de este período en algunas regiones hay una sedentarización permanente, con el inicio de construcción de viviendas y cultivos estables lo que da el inicio al Preclásico Temprano (Mirambell Silva 2000: 247-249).

Como vimos, el horizonte Protoneolítico es una etapa que prepara todos los cambios que ocurren más adelante ya que durante ese período se iniciaron todos los procesos que luego veremos desarrollarse y consolidarse en el Preclásico Temprano como establecimiento de las primeras aldeas permanentes e inicio de la agricultura.

El período de las primeras comunidades aldeanas tras varios términos como “Horizonte Agrícola”, “Período Formativo” finalmente tuvo el nombre de “Horizonte Preclásico” que es utilizado mayoritariamente en nuestros días (Carmona Macías 1989: 9). Por eso el periodo Preclásico Temprano algunos investigadores lo llaman Formativo Temprano. Nosotros conservaremos este último término



cuando es usado por los investigadores citados, aunque en nuestro estudio utilizaremos más el término tradicional del Preclásico Temprano.

En nuestro trabajo tomaremos la periodización tradicional de las etapas del desarrollo de Mesoamérica. Esta es la que sigue las tres divisiones básicas llamadas Preclásico, Clásico y Posclásico. El periodo Preclásico abarcara el tiempo de 2500 a. C. y 200 d. C. Donde el Preclásico se divide en tres partes. La primera corresponde al Preclásico Temprano (2500-1200 a. C.). La segunda corresponde al Preclásico Medio (1200-400 a. C.). La tercera corresponde al Preclásico Tardío que comprende de 400 a. C. a 200 d. C. Esta conocida clasificación tradicional junto con sus límites cronológicos y nomenclatura varía considerablemente según el área de Mesoamérica y según el autor (López Austin y López Luján 1997: 64-65; 76-77). Por una gran variedad de climas y zonas geográficas que tuvo Mesoamérica en el periodo Preclásico cada región tuvo diferentes cronologías de desarrollo para el mismo momento. Unas áreas progresaron más que otras y cada una desarrolló sus propios elementos característicos. Por ejemplo, el periodo Preclásico Temprano en la llanura costera del Occidente (cultura Capacha) empieza en 1500 a. C. y termina 800 a. C. (García Cook y Merino Carrión 2005: 103); en la Cuenca de México está fechado de 1500 a 1200 a. C. (Sarmiento 2000: 354); en el Valle de Oaxaca es de 1400 a 1150 a. C. (Wiesheu 2000: 409). En nuestro caso para la región del Soconusco el periodo Preclásico Temprano comienza, según Clark y Cheetham (2005: 292), en el año 1600 a. C. y termina en el año 900 a. C. Aunque en los años recientes se dio a conocer una nueva cronología basada en las fechas calibradas (Guernsey, Clark y Arroyo 2010: 2) en nuestro trabajo, como ya lo explicamos en la introducción, usaremos la cronología anterior más aceptada entre los arqueólogos especialistas en el tema.

Otra variación que hay que destacar son las diferentes etapas de desarrollo por las cuales pasaron los habitantes de Mesoamérica. Matos Moctezuma destaca tres etapas:

- *etapa cazadora-recolectora igualitaria*: las personas viven en grupos nómadas y se sustentan en la caza y recolección; no existe una diferenciación social evidente. Esta etapa es la más larga cronológicamente que se termina con el descubrimiento de agricultura.
- *etapa de sociedades agrícolas igualitarias*: las personas dependen en diversos grados de agricultura y se arraiga en la tierra que trae como consecuencia un sedentarismo con el surgimiento de primeras aldeas; las relaciones sociales de producción son igualitarias pero con características diferentes a las de la etapa anterior. Esta etapa es común a todo el continente Americano y muchas sociedades continúan evolucionando dentro de ella hasta el momento de la conquista europea.
- *etapa de sociedades agrícolas militaristas estatales*: las personas dependen fundamentalmente de la agricultura y de la guerra, con la presencia de nuevas tecnologías agrícolas y un incremento comercial importante; se crean aparatos ideológicos que tendrán un

papel básico dentro de estas sociedades; surgimiento del Estado y de las primeras ciudades; las relaciones entre los miembros de la sociedad se establecen con base en la explotación y aprovechamiento de la mano de obra y la producción ajena; se usa el sistema tributario donde el tributo se logra a través de la guerra (Matos Moctezuma 2000: 109-111).

Hay una etapa más que no menciona Matos Moctezuma es la que se encuentra entre la segunda y tercera. Esta etapa es la etapa de las sociedades cacicales o cacicazgos. Según Service esta sociedad surge a consecuencia del establecimiento de comunidades sedentarias en zonas ecológicamente diferentes, lo que obliga a tener una distribución regional de bienes, que conduce a la integración de un sistema centralizado (Service en Sarmiento 2000: 338).

- *la etapa de los cacicazgos*: periodo de aldeas y centros ceremoniales, en el cual se distingue un asentamiento mayor, de carácter ceremonial, que centraliza el poder político y económico (Piña Chan en Sarmiento 2000: 339); la existencia de un jefe –miembro de un linaje dominante – y de una jerarquía que apoya el proceso de redistribución regional de bienes y su almacenamiento (Service, en Sarmiento 2000: 338).

De esa manera tenemos *cuatro etapas* de desarrollo las cuales en uno u otro grado estaban presentes en el Preclásico Temprano en el territorio mesoamericano.

La primera etapa de cazadores-recolectores fue casi terminada para el inicio del Preclásico Temprano, pero todavía se encontraba en algunas partes de Mesoamérica como es el caso de la frontera sur mesoamericana (Salvador, Nicaragua y Costa Rica) que al final del Preclásico Temprano se desarrolló la agricultura y paso a la segunda etapa (Vargas Pacheco 2000: 201).

La segunda etapa de sociedades agrícolas igualitarias es la que se podría caracterizar al Preclásico Temprano en Mesoamérica. Un ejemplo de esta etapa se encontraba en el Valle de Tehuacán (fases Abejas y Purrón) donde la gente vivía en aldeas semipermanentes con la ocupación estacional de campamentos durante ciertas épocas del año para la casa y, quizá, la siembra y cosecha (McClung de Tapia y Zurita Noguera 2000: 271). Otro ejemplo es el Valle de Oaxaca (fase Tierras Largas) donde se tienen evidencias de asentamientos agrícolas permanentes que aún no se presentan diferencias en las unidades habitacionales (Wiesheu 2000: 413).

La tercera etapa de cacicazgos surge en el Preclásico Temprano y tiene su desarrollo en el Preclásico Medio. Un ejemplo de esta etapa la encontramos en la Costa de Pacífico en Chiapas, con un centro en Paso de la Amada. Volveremos a hablar sobre este ejemplo más adelante.

La cuarta etapa de sociedades agrícolas militaristas estatales es característica para el Preclásico Medio-Tardío y Clásico. Algunos autores incluyen la cultura olmeca a esa cuarta etapa (Matos Moctezuma 2000: 112) y otros la relacionan con la tercera etapa de cacicazgos (Sarmiento 2000: 339).

Para reunir las características del Preclásico Temprano para Mesoamérica de manera general acudiremos a la descripción de López Austin la cual exponemos de manera abreviada en las siguientes líneas.

Durante el Preclásico Temprano se formaron las primeras aldeas cuyas construcciones no se diferenciaban entre sí, ya que se trataba de conglomerados en los que no existía una jerarquía social. Las actividades de las comunidades estaban dirigidas principalmente al cultivo de temporal, pues los hombres aprovechaban las lluvias estacionales, las inundaciones de los ríos o la humidificación del suelo por el ascenso del nivel freático. La recolección, la caza y la pesca siguieron siendo importantes. Los hombres del Preclásico Temprano dieron el gran paso hacia la cerámica. Los pueblos nómadas que vivían en contigüidad con sociedades ceramistas, prescinden de artefactos de barro, que para ellos son voluminosos, pesados y frágiles, prefiriendo el uso de calabazos, canastas y otros recipientes más fáciles de transportar. Los sedentarios, en cambio, disponen, con la alfarería, de utensilios mucho más adecuados para el transporte y el almacenamiento de agua, para la conservación de los granos y la cocción e ingestión de los alimentos (López Austin 2002: 29).

En cuanto a las creencias religiosas de estos tiempos, nos ayudan mucho las figurillas de cerámica que permiten reconstruir algunas prácticas rituales. Estos objetos de barro parecen indicar la existencia de ritos festivos de carácter comunal, tal vez danzas y cantos de petición de cosechas; o de ritos familiares dirigidos a implorar la reproducción, la seguridad y la salud. Se destacan las figurillas femeninas con caderas anchas, lo que marca la importancia que daban los agricultores a los vínculos entre la fecundidad de la mujer y la fertilidad agrícola (López Austin 2002: 33, 35).

Como vimos la temporalidad del Periodo Preclásico Temprano varía de acuerdo al área de Mesoamérica. También hubo varias etapas de desarrollo en los que se encontraban diversas regiones de Mesoamérica durante ese periodo. Y lo que caracteriza a este período es aparición de sedentarismo, agricultura incipiente y alfarería.

### **2.1.3 Característica del periodo Preclásico Temprano en Soconusco, Chiapas en contexto histórico.**

Antes de caracterizar al periodo Preclásico Temprano en Chiapas es necesario presentar una breve descripción del proceso de poblamiento de esta entidad, poniendo énfasis en el periodo Arcaico para saber más sobre los primeros habitantes de esta región, cuyos descendientes probablemente formaran luego las primeras aldeas sedentarias.

### **2.1.3.1 Período Arcaico: los chantutos.**

Los datos arqueológicos para el periodo precerámico en Chiapas son escasos. Los restos de presencia de los grupos humanos más antiguos de Chiapas provienen de la región de Ocozocoautla de la cueva Santa Marta cuyos habitantes explotaban recursos muy variados resultado de la recolección y la caza de presas menores (Acosta Ochoa 2009: 55-56).

En Soconusco (zona de los esteros) es en el período Arcaico Tardío cuando se encuentran los primeros restos de la ocupación humana. Este periodo se caracteriza por la presencia de numerosos concheros dejados por los grupos nómadas de cazadores-recolectores quienes fueron bautizados por Barbara Voorhies como “chantuto”. Los chantuto vivieron en las cercanías de lagunas y estuarios; sus integrantes recolectaban alimentos silvestres de las tierras húmedas de la costa y dependían en gran medida de pescado y moluscos para su alimentación, aunque también cazaban algunos animales monteses. Esa gente se destaca por dejar grandes cantidades de conchas llamados “concheros”. Los concheros que están formados por varias capas de conchas de almejas servían, probablemente, como pavimentos sobre los cuales eran secados grandes cantidades de camarón y pescado para su consumo posterior. Los chantuto venían a estos concheros durante la estación seca, cuando grandes cantidades de camarón abundaban en las lagunas. Allí construían o reconstruían estructuras perecederas que les servían como alojamiento temporal. Los restos de esas estructuras se ven en el único piso de arcilla que se encontró entre los concheros: se trataba de un rectángulo que media 50x20x0.20 metros, descubierto en el sitio de Tlacuachero. Se cree que ese piso representa un emplazamiento que los chantuto utilizaron durante un breve periodo de tiempo. Se sabe también que la gente de Chantuto usaba los instrumentos cortantes de obsidiana que venía de Guatemala de Tajumulco y Chayal. Se sugiere que la obsidiana de Chayal (los Altos de Guatemala) fue obtenida mediante el comercio (Voorhies 1991: 20; Voorhies, Michaels y Riser 1991: 35-39).

Los últimos veinte años de estudio proporcionaron varios datos nuevos sobre la cultura chantuto. Se descubrió el conchero del Arcaico más temprano conocido, Cerro de las Conchas, que está fechado en 5000 a. C. Los artefactos encontrados en Cerro de las Conchas incluyen piedras quebradas por fuego —quizá calentadas para cocinar o hervir agua— y conchas grandes modificadas y usadas como instrumentos para cortar y raspar (Voorhies en Clark y Pye 2006: 5).

La abundancia natural de la región del Soconusco permitió una población relativamente alta durante el período Arcaico. En un ambiente tan propicio como es el Soconusco, al finalizar el Arcaico, las sociedades se fueron haciendo más complejas, las bandas se asientan en lugares determinados formando aldeas y dando inicio al Período Formativo (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 329).

### **2.1.3.2 Periodo Preclásico Temprano: los mokayas.**

El inicio del periodo Preclásico Temprano evidencia cambios profundos en los patrones de vida y formas de organización social. Se inicia la vida sedentaria con el surgimiento de las primeras aldeas. Los arqueólogos John Clark y Michael Blake quienes trabajaron sobre el proyecto de Mazatán bautizaron a esos primeros aldeanos del Soconusco con el nombre “mokaya” que es un vocablo mixe-zoque que significa “gente de maíz”, pues consideran que se trató de habitantes proto-mixe-zoque de la costa del Pacífico, quienes fungieron como autores de dicha cultura (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 330; Tejada Bouscayrol 1991a: 245). Lo interesante es que la cultura mokaya fue descubierta por Michael Coe en La Victoria, Guatemala y antes se conocía como cultura Ocós. La mayor población de esta cultura estuvo en el sureste de Chiapas, en los municipios de Mazatán, Huixtla, Tapachula e Hidalgo (Clark 1991: 64). Los estudios de los años posteriores indicaron que estos primeros pobladores de aldeas en Soconusco no se sustentaban en el maíz. Un análisis de huesos humanos indica que el maíz no formó parte importante de la dieta de la gente durante el Preclásico temprano sino hasta el Formativo Medio (Feddem 1993: 19) de lo que hablaremos más adelante.

En nuestro trabajo utilizaremos el termino “mokaya” al igual que “primeros aldeanos” y “habitantes de Soconusco” para referirse a la gente que ocupaba la región de Soconusco en el Preclásico Temprano.

Los trabajos en el área de Mazatán revelaron que las primeras comunidades en la región se organizaron en pequeños caseríos y aldeas ubicadas alrededor del poblado mayor, en el cual se encontraba una casa grande en comparación con el resto de las viviendas. Por ejemplo en Paso de la Amada, en la fase Locona, se encontraron varias estructuras domesticas de forma ovalada con postes y piso bien definidos, la más elaborada, estructura 4 midió 21.7 x 12.1 metros, tenía paredes de barro bajas de 50 cm de altura que soportaban paredes de caña y lodo. El interior incluía fogones grandes en los lados de la casa, y se encontró basura domestica: tiestos, huesos de animales y herramientas de piedra. No hubo otra residencia en Paso de la Amada que fuera restaurada y elevada como esta estructura 4 y se cree que era la casa de cacique local (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 330, 332, 334; Clark y Pye 2006: 12-13).

En los tiempos de los mokayas sigue el intercambio con los Altos de Guatemala establecido desde el periodo Arcaico. La gran cantidad de obsidiana encontrada durante las excavaciones muestra la existencia de redes de intercambio a larga distancia bastante compleja ya que las rutas de abastecimiento y transporte fueron diferentes para cada región del Soconusco (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 330).

Sobre la organización sociopolítica de los mokayas se puede decir que, según Clark, era un cacicazgo simple, organizado con base en rangos sociales, con una élite dirigida por un cacique. El cacique probablemente era la cabeza del clan elitista y cumplía funciones chamánicas y rituales para la

comunidad, controlaba el sistema de distribución de productos y las redes de intercambio a larga distancia, patrocinaban a los artesanos y especialistas de tiempo completo encargados de la elaboración de objetos suntuarios y organizaba las fiestas y banquetes comunales (Tejada Bouscayrol 1991a: 246-247).

En cuanto a la agricultura, puede ser que los cultivos más importantes fueron las plantas silvestres o semicultivadas como los tubérculos. Todo parece indicar que los primeros aldeanos se aprovechaban de todos los recursos naturales que encontraban en su zona de ocupación. Es muy probable que también recolectaran y cultivaran productos de huertos como aguacate y cacao (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 331; Clark 1991: 65). Según Clark y Blake, la introducción de maíz y frijol en la zona de Mazatán es paralela a la introducción de la cerámica y es otro caso específico de intercambio de larga distancia de bienes exóticos. Se sugiere que el maíz fue traído a la zona como ingrediente principal de una bebida especial que tenía gran valor en rituales y comidas rituales o políticas, una bebida como chicha, o un ingrediente con chocolate como el pinole (Clark y Blake 1989: 389; Clark 1991: 65).

El aspecto más intrigante del Soconusco es el del surgimiento de la cerámica durante la fase Barra, que desde un principio aparece altamente desarrollada y de gran calidad, sin ningún antecedente local. La calidad excepcional de la cerámica de la fase Barra y sus diferencias de la cerámica del altiplano de México, precisamente de Tehuacán y Oaxaca, ha dado lugar a especulaciones acerca de que la cerámica Barra fue importada a la región del Soconusco (Clark y Blake 1989: 388-389). La versión más aceptada actualmente de esa hipótesis pertenece a Michael Coe y Gareth Lowe, quienes postulaban que este súbito desarrollo se debe al resultado de difusión o llegada de algunos pequeños grupos desde Sudamérica, especialmente de las costas de Ecuador, Colombia y Panamá (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 331). A favor de esto está el hecho que las sofisticadas decoraciones a base de acanaladuras, incisiones y aplicaciones de colores muestran una madurez que sólo se explica si ya hubieran existido artesanos especializados en el conocimiento técnico e instrumental necesario (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 332).

Para Clark y Blake solamente la tecnología a presentada de Sudamérica, adaptándose a las formas y decoración de las vasijas locales ya existentes, hechas de calabazas. Como señalamos arriba las formas cerámicas son copias de las formas de los recipientes naturales, y la cerámica de Soconusco no es la excepción ya que todas las formas de la cerámica Barra reproducen formas naturales como calabazas o jícaras (Figura 2.5) (Tejada Bouscayrol



Figura 2.5. Formas de los recipientes de calabaza los cuales eran copiados para hacer cerámica (Foto de la autora).

y Clark 1993: 331). En el caso de la cerámica Barra, las formas de todas las vasijas son para almacenar o servir líquidos y no hay ninguna evidencia de que estas vasijas fueran usadas para cocinar. Se cree que la adopción de la cerámica, con su forma particular y decoración elegante se debe a que esta funcionó en rituales (Clark y Blake 1989: 389; Clark 1991: 66). Pero la causa principal de la sustitución de los antiguos recipientes naturales de calabaza por nuevos recipientes de barro se encuentra, según Clark y Blake, en la competencia política de los caciques por tener más bienes de prestigio (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 332).

En cuanto a la especialización de las aldeas, comunidades como Izapa ubicada más arriba en el interior, pudieron haber puesto mayor énfasis en la agricultura y recolección de productos vegetales que crecen abundantemente en la región mientras que aquellas asentadas junto a los esteros, como Sandoval y Álvarez, pusieron mayor énfasis en la recolección y pesca de recursos marinos y del manglar. Otros poblados pequeños se dedicaron a actividades especializadas como la extracción de sal o sirvieron como puertos de desembarco de productos de intercambio desde los altiplanos centrales y orientales de Guatemala a través de la red de canales que comunicaban a todo el litoral del Pacífico (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 334).

En los últimos dos décadas se hicieron más trabajos en Soconusco que ampliaron los conocimientos previos. Hoy en día se sabe que la región de Mazatán sufrió cambios radicales en la población durante su historia. La población se incrementó rápidamente en las fases Locona y Ocos, descendió en las siguientes fases Cherla y Cuadros para después desaparecer completamente con el colapso de la entidad política olmeca al final de la fase Jocotal. Se cree que casi todos los habitantes de Mazatán se trasladaron a La Blanca, Guatemala, donde las condiciones políticas resultaban más favorables durante esa época (Clark y Pye 2006: 10).

En cuanto a la preparación de alimentos se sabe que en el periodo Arcaico había pocas piedras de moler y estas eran de mínima capacidad, algo que señala que el moler no fue una actividad principal, como ha llegado a ser en tiempos posteriores. Con el tiempo, los instrumentos de molienda se incrementaron en frecuencia, tamaño, formalidad y eficiencia. Otro patrón paralelo fue la disminución, con el paso del tiempo, de piedras quebradas por el fuego, supuestamente usadas para cocinar. Es decir, continuaron las prácticas antiguas de preparación de alimentos en las primeras aldeas. Sin embargo, en los siguientes tres siglos los habitantes de Soconusco molieron más comida, y cocinaban en vasijas de cerámica en vez de usar piedras calientes (Clark y Pye 2006: 7).

Los nuevos datos obtenidos de los análisis de los restos botánicos y huesos humanos hicieron posible construir un modelo de la dieta en la región de Soconusco desde el Arcaico hasta el Posclásico. En el período Arcaico alrededor de 4800 a. C. la gente subsistía con una dieta basada en especies marítimas, como el camarón. El camarón es una opción más probable ya que hay muy poca evidencia

de la presencia del maíz en estos tiempos. En el Preclásico Temprano la dieta consistió en una mezcla de plantas de C3 (Chisholm y Blake 2006: 167).

Lo que se sabe sobre la agricultura y el maíz es que durante el Preclásico Temprano el maíz era sólo una de muchas plantas usadas al mismo tiempo junto con calabaza, aguacate y mandioca y que éste pudiese ser usado para hacer cerveza fermentando los tallos dulces y no como comida; aunque después de la fase Cuadros, según Chisholm y Blake, el maíz se vuelve importante en la dieta local. Según Robert Rosenswig, es en la fase Conchas (900-800 aC) cuando surge la agricultura en el Soconusco ya que la reconstrucción ambiental indica que las condiciones climáticas se hicieron más favorables –el clima se vuelve más húmedo para la producción de plantas durante ese tiempo. Por eso, según Rosenswig, los habitantes de Soconusco en el Preclásico Temprano eran aldeanos sedentarios que practicaban la horticultura durante siglos, antes de que la agricultura sea documentada durante la fase Conchas (Chisholm y Blake 2006: 167; Rosenswig 2006: 346-348).

Como vimos, en los últimas dos décadas hubo algunos avances, pero todavía queda mucho por hacer.

### **2.1.3.3 Influencia de la costa del Golfo: los olmecas.**

Hay que señalar que se da una gran importancia a la cultura mokaya, ya que, según Clark y Blake, en ella se basan las raíces de la cultura olmeca de la fase Locona. Las evidencias de la lingüística histórica indican que un grupo de mokaya, hablantes de mixe-zoque, entraron a la zona costera del Golfo desde la zona costera de Chiapas. La intrusión de los mokaya dividió los grupos proto-mayas que habitaban esa región en dos: huasteca en el norte y yucateca en el sur. Luego, los nuevos habitantes de la Costa del Golfo continuaron su intercambio con los mokaya del Pacífico pero también estaban en contacto comercial y cultural con grupos mayas al norte y sur y con grupos de hablantes de otomangue al norte y oeste, particularmente en los valles de Oaxaca, Tehuacán y Guerrero. Se cree que los contactos con tantos grupos de diferentes culturas y etnias son la clave del desarrollo a los olmecas (Clark y Blake 1989: 390).

La cultura olmeca se identifica en Chiapas por su parecido a la cultura material de los grandes centros ceremoniales de la costa del Golfo, identificados como olmecas (Lowe 1991: 112). La expansión olmeca en el territorio chiapaneco, según Lowe, siguió dos rutas, una por la costa del Pacífico hasta Chalchuapa, El Salvador; la otra, tierra adentro, siguiendo probablemente el curso del río Grijalva hasta su nacimiento en los altos occidentales de Guatemala (Tejada Bouscayrol 1991a: 248).

La fase Cherla, a partir 1300 a.C., fue una etapa transicional en que los cacicazgos independientes de Mazatán empezaron a interactuar con los olmecas de San Lorenzo. En estos primeros contactos y debido al grado mayor de complejidad social de la civilización olmeca, fue esta la que marcó su influencia en las sociedades más simples, haciendo que los caciques emularan los



mecanismos de poder olmeca (Tejada Bouscayrol 1991a: 247). La influencia extranjera fue extensa y profunda en Mazatán. El proceso parece haber ocurrido en dos etapas. Primera: unidades políticas independientes practicaron el intercambio con socios lejanos y fueron influenciadas por sus costumbres y estilos, probablemente para beneficio mutuo. Vemos las primeras evidencias de los olmecas del Golfo en forma de vasijas importadas. Luego los mokaya copiaron el estilo olmeca de elaborar cerámica negra y blanca y las figurillas. Segunda: en Mazatán algunos socios comerciales olmecas parecen haber cambiado sus relaciones: de socios a superiores. Se cree que algunas personas tomaron el mando de la región y la reorganizaron según sus costumbres olmecas. Entonces, en los tiempos olmecas Soconusco vivió una serie de cambios profundos en los patrones de asentamiento, en la población, que disminuyó y estuvo concentrada en ciertos sitios, en los estilos de la cerámica y de figurillas (Clark y Blake 1989: 391; Clark y Pye 2006: 24).

La influencia olmeca que llegó al interior de Chiapas siguiendo el curso del río Grijalva produjo la fundación del sitio de Mirador y su anexo Plumajillo donde se encontraban los talleres de minerales como hematita y hierro para exportarlos a San Lorenzo y a la zona nuclear olmeca. Otros sitios Olmecas Tempranos del occidente y centro de Chiapas en los cuales se descubrieron plataformas de barro son San Isidro, Miramar, Santa Rosa y Padre Piedra. La cerámica y otros restos de materiales de tipo doméstico de la cuenca del río Grijalva son típicamente olmecas, lo que hace suponer que la población campesina de esta región participaba de la misma tradición cultural de filiación mixe-zoqueana (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 336).

Con la llegada de los olmecas hubo una gran reorganización de los asentamientos humanos. Unos sitios fueron abandonados, otros fundados en nuevos lugares. Así Paso de la Amada fue abandonado y surge un nuevo centro en Mazatán - Cantón Corralito. David Cheetham llevó a cabo investigaciones extensivas de este sitio donde se encontró un gran número de la cerámica y figurillas olmecas de San Lorenzo. De estos datos obtenidos surge la propuesta de que Cantón Coralito fue una colonia olmeca en la zona de Mazatán. Los olmecas vinieron a establecerse en Mazatán, según Cheetham, para asegurar el paso de los materiales de lujo y otros bienes perecederos de la zona montañosa de Guatemala y otras áreas más adelante. Esa era la razón por la cual hubo el interés de olmecas en establecer relaciones amistosas con la gente mokaya que ocupó una parte de la ruta a lo largo de la cual estos materiales podrían ser trasladados más fácilmente. Además, los mokayas habrían proporcionado un mercado secundario de algunos de estos materiales exóticos, en una etapa terminada, como jade y obsidiana (Cheetham 2010: 456).

Al final del periodo Formativo Temprano debido a la decadencia de San Lorenzo en 1150 a.C. y el ascenso de La Venta en 950 a.C., las relaciones con los olmecas cambiaron en la región Mazatán. El centro principal, anteriormente Cantón Coralito, cambió al otro lado del río Coatán al sitio El Silencio

(antes Ojo de Agua). Así, la influencia olmeca en el Soconusco disminuyó y parece que el gobierno regresó a manos locales (Clark y Pye 2006: 24).

De esa manera, durante las fases Cuadros y Jocotal los poblados mokayas de la costa del Soconusco fueron abandonados, surgiendo gran número de nuevas pequeñas poblaciones, algunas alrededor de centros cívico-ceremoniales donde aparecieron los primeros ejemplos de escultura monumental, dando inicio al periodo Preclásico Medio (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 335).

#### **2.1.3.4 Periodo Preclásico Medio y Tardío.**

El año 900 a.C. San Lorenzo pierde su poder y surge un nuevo centro olmeca – La Venta. Estos cambios políticos y culturales en la zona nuclear olmeca también afectaron a las provincias: en la costa del Pacífico fueron abandonados muchas aldeas y se llevaron a cabo movimientos de poblaciones, aparecieron nuevos tipos de cerámica relacionados con los de La Venta. A lo largo de la costa durante el Preclásico Medio surgen nuevos sitios con presencia de la escultura olmeca como es el caso de Tzutzuculi que tiene un monumento representando al hombre-jaguar olmeca. Se puede mencionar también a los grabados de Pijijiapan, con varias figuras del estilo olmeca talladas en las rocas, al igual que otros monumentos olmecas que se encontraron en Buena Vista, El Silencio, La Blanca. Ese último se convierte en nuevo centro en el Soconusco. Alrededor del sitio se concentra el gran número de gente y se observa su crecimiento abrupto en la fase Conchas cuando se construye el Montículo 1 el más largo de sus tiempos en Mesoamérica. El sitio tenía por lo menos 43 montículos habitacionales y era el centro de un complejo sistema de asentamiento que incluía 56 sitios documentados en la zona del río Naranja. Es probable que de La Blanca dependieran otros sitios más pequeños como La Zarca, El Infierno, Izapa, Ejido Cuauhtémoc, San Martín y Las Palmas. Pero al final de la fase Conchas el sitio se abandona. También Abaj Takalik (Guatemala) fue un centro de gran importancia con un buen número de esculturas estilo olmeca. Ese periodo se caracteriza por la proliferación de la construcción de pirámides, plataformas y de juegos de pelota (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 336-338; Rosenswig 2010: 68-71).

Los análisis químicos revelan cambio de la dieta a partir del año 800 a.C., la cual en su mayor parte estaba basada en las plantas de C4. La explicación más obvia de este cambio de alimentación, según Chisholm y Blake, consiste en que la gente había desarrollado la dependencia del maíz lo que coincide con la opinión de Robert Rosenswig, como vimos líneas arriba, sobre que en la fase Conchas (900-800 aC) surge la agricultura a base del maíz en el Soconusco (Chisholm y Blake 2006: 166; Rosenswig 2006: 346-348).

Al final del Preclásico Medio se hace más marcada la regionalización de Chiapas: en el centro de Chiapas y en la costa del Pacífico se hace sentir una ligera influencia maya, mientras que en Chiapa de Corzo está todavía presente la cultura olmeca (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 338-339).

Para 300 a. C. en Chiapas crecieron varios centros cívico-ceremoniales, que controlan territorios limitados. Algunos de estos centros fueron Chiapa de Corzo y El Mirador en el occidente; Santa Rosa y La Libertad en la cuenca del Grijalva alta; Tiltepec, Horcones, La Preservancia e Izapa en la costa del Pacífico. Izapa surge como un centro cívico-ceremonial en el Preclásico Medio y se convierte en un centro rector de primera importancia durante el Preclásico Terminal (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 340-342). Hablaremos con detalle sobre este sitio clave para el Soconusco más adelante.

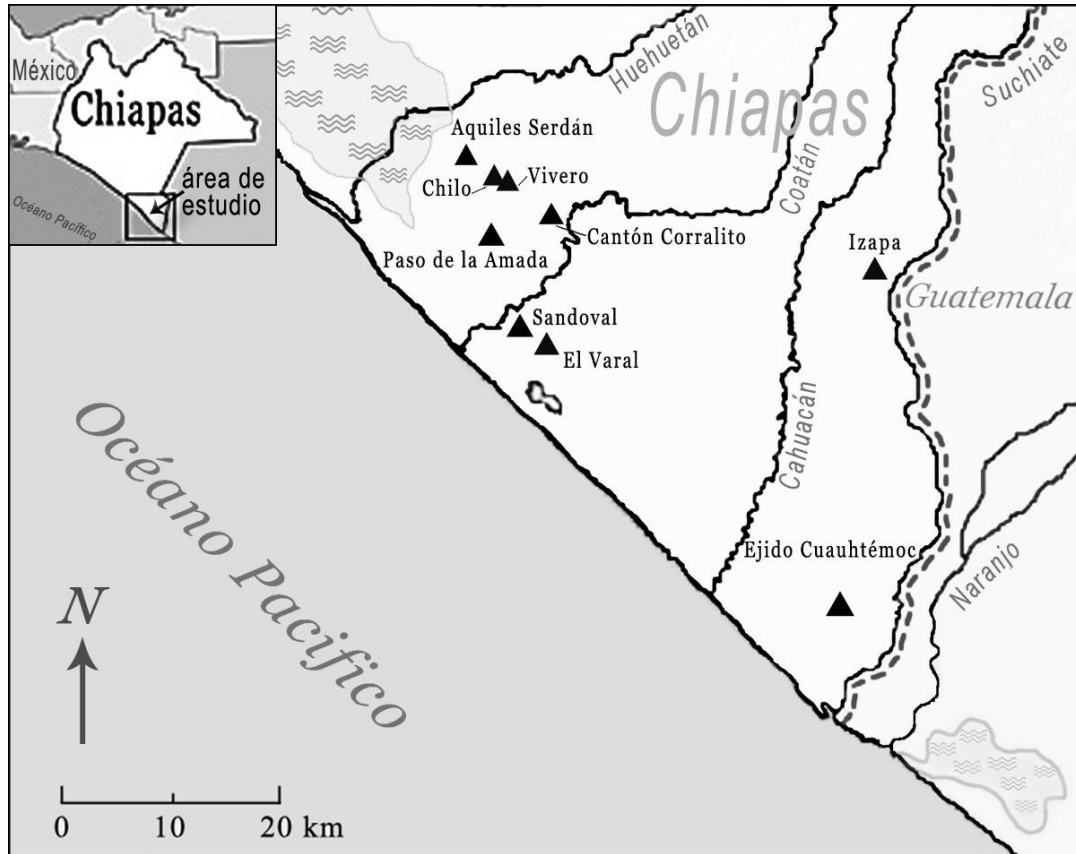
A finales del Preclásico Tardío - Protoclásico la mayor parte de los sitios de la costa del Pacífico fueron abandonados, con la población concentrada alrededor de Tonalá.

En conclusión, se puede decir que la región del Soconusco se desarrolló como un centro de producción y comercio importante en Mesoamérica desde el periodo Arcaico y se mantuvo su liderazgo durante las siguientes épocas conservando su papel influyente en la economía prehispánica. Eso sin duda nos permite destacar al Soconusco como uno de las regiones Mesoamericanas más importantes del periodo prehispánico.

## **2.2 Sitios arqueológicos del Soconusco**

Son nueve sitios del sureste de Soconusco cuya cerámica fue tomada para nuestro trabajo. La mayoría de los sitios fueron excavados durante las temporadas del Proyecto Formativo Temprano de Mazatán entre los años 1985-1995 por la NWAf. Los sitios de los cuales obtuvimos la mayor parte de los tepalcates que se encuentran en la bodega de la NWAf son Paso de la Amada, Cantón Coralito, Aquiles Serdán, El Varal, Izapa y Ejido Cuauhtémoc (Mapa 2).

De los demás tres sitios la cantidad de los tepalcates es relativamente poca. Cada uno de los sitios tiene distintas temporalidades de ocupación durante el Preclásico Temprano lo que presentamos en la Tabla 2.



Mapa 2. Mapa del sureste de Soconusco con los sitios arqueológicos tomados para el estudio (elaborado por la autora)

Sitio \ Fase	Paso de la Amada	Izapa	Cantón Corralito	Ejido Cuauhtémoc	Aquiles Serdán	El Varal	Sandoval	Vivero Chilo
Jocotal								
Cuadros								
Cherla								
Ocós								
Locona								
Barra								

Tabla 2. Ocupaciones de los sitios tomados para el estudio. Hecho a base de Clark et al. (1987); Lowe, Lee y Martínez (2000); Cheetham (2010); Rosenswig (2010); Clark, Lesure y Pérez Suárez (1994).

A continuación presentaremos breve descripción de todos los nueve sitios mencionando la historia de sus investigaciones y destacando sus rasgos importantes y particularidades.

### 2.2.1 Paso de la Amada

Paso de la Amada está ubicado en un campo de cultivo al sureste de la colonia Buenos Aires del municipio de Mazatán, Soconusco, Chiapas y cubre aproximadamente un kilómetro cuadrado de la planicie costera. El sitio fue investigado por primera vez por Ceja Tenorio en 1974 con 23 posos excavados (Ceja Tenorio 1978: 44, 65). Excavaciones posteriores hechas en 1985, 1990, 1992, 1993 y 1995 fueron efectuadas por la NWAf como parte del Proyecto del Formativo Temprano en Mazatán. De esa manera, este sitio es el más investigado en la región de Mazatán (Arderm 2003: 25).

Se cree que Paso de la Amada fue el centro principal de la región de Mazatán y que para el 1600 a.C. fue la localidad más grande de Mesoamérica y el centro ceremonial más antiguo.

El sitio está constituido por aproximadamente 50 pequeños montículos y se estima que la población varía entre 2 mil y 2500 personas. A parte había por lo menos otros 2 mil habitantes de aldeas cercanas emplazados en un radio de 3 Km. alrededor del sitio.

Hay evidencias que la construcción del sitio, especialmente de los espacios públicos, fue planeada. La plaza principal se encuentra en el sector sur del sitio y a su lado oeste está la cancha del juego de pelota, una de las más tempranas en Mesoamérica (Figura 2.6).

Durante las excavaciones en el sitio fueron recuperados muchas estructuras domesticas. Se destaca el montículo 6 cuya excavación revelo pisos estratificados con fechas de las fases Locona temprano hasta Ocós. Las estructuras de este montículo son únicas en tamaño y elaboración, cada una está construida encima de la anterior después de cubrirla con una capa de tierra para alzar la plataforma basal. Aparte se encontraron otras residencias en Paso de la Amada, algunas grandes ubicadas sobre plataformas elevadas, otras fueron levantadas sin plataformas, a nivel del suelo; eran pequeñas y medían 6 x 4 metros. Así, la variedad de estructuras y casas es la característica de este sitio, cuya diversidad arquitectónica es un buen indicador de estatus social.



Figura 2.6. Sitio Paso de la Amada. Tomado de Clark (2000:40)

Entre el material excavado se destacan las figurillas de cerámica cuyos fragmentos aparecen en casi todos los contextos arqueológicos. Las figurillas más tempranas representan a las mujeres desnudas, hombres con ropa o adornos especiales. Algunas parecen ser representaciones naturales o retratos de individuos, otras mezclan rasgos naturales con rasgos grotescos. También fueron populares las figurillas de animales que representaban a los peces, reptiles, pájaros, sapos, perros, armadillos y otros animales. Paso de la Amada fue abandonado después de la llegada de los olmecas al Mazatán aproximadamente en 1300 a.C. (Clark 2000: 39-42; Clark y Pye 2006: 12-13, 19-23).

### 2.2.2 Izapa

El sitio arqueológico de Izapa está localizado a unos cuantos kilómetros al oeste de la frontera de México con Guatemala y a 35 kilómetros del Océano Pacífico, sobre el margen occidental del río Izapa, cuyos ruinas cubren el área de aproximadamente 4km<sup>2</sup>.

Gareth Lowe visita a Izapa en 1956 y las excavaciones empiezan en los años 1961-1965. Posteriormente el sitio fue excavado por Hernando Gómez Rueda en 1992-1997 (Lowe, Lee y Martínez 2000: 25; INAH S.f.).

Es, sin duda, una de las más grandes ruinas conocidas en la costa del Pacífico que fue ocupada con intensidades diversas en los diferentes sectores durante aproximadamente 2500 años. Izapa está situada en un suelo volcánico muy fértil cerca de los pequeños ríos y arroyos sobre las faldas de la sierra cubiertos por el bosque. Así, se tiene el acceso rápido a una gran variedad de recursos tanto vegetales como animales. Aparte, en los lados del río Izapa se encuentra una gran cantidad de roca volcánica que sirvió de materia prima para la elaboración de las obras de arquitectura y escultura. El poblamiento de

Izapa empezó desde aproximadamente 1500 a.C. y en ese tiempo era una aldea pequeña como muchas

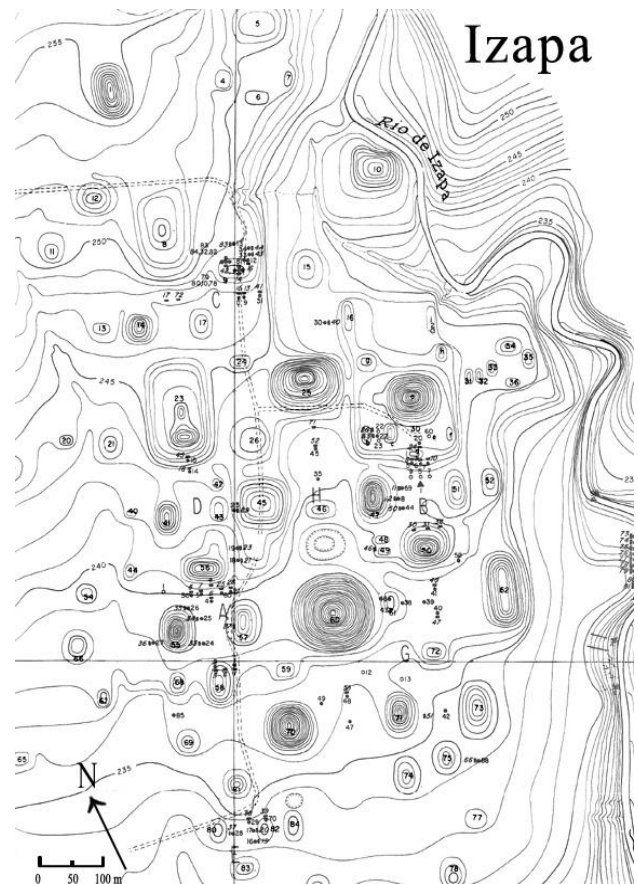


Figura 2.7. Sitio Izapa. Tomado de Lowe, Lee y Martínez (2000)

otras en esta región. En los siguientes siglos Izapa se transforma y cambia de un pueblo uniforme a otro mucho más sofisticado, aunque aun formativo centro cívico-religioso (Lowe, Lee y Martínez 2000: 29, 34, 87, 154, 157, 161).

La población de Izapa usó la cerámica casi desde épocas tan tempranas como lo hicieron los pobladores de la planicie costera (Lowe, Lee y Martínez 2000: 157). Recientemente la cerámica de Izapa fue reclasificada por John Clark cambiando así la secuencia de fases propuesta anteriormente por Susanna Ekholm en la publicación *Mound 30<sup>a</sup> and the Early Preclassic ceramic sequence of Izapa, Chiapas, Mexico* (1969). Se agregó el material cerámico de las fases Barra, Locona y Cherla.

Al inicio del periodo Preclásico Tardío Izapa alcanzó su máximo desarrollo y en los años 300 aC-50 d.C. llegó a controlar el Soconusco. En ese periodo Izapa se volvió un centro importante con sus propias regiones periféricas del Soconusco y de la parte oriental y central de Chiapas. La enorme actividad constructiva y escultórica durante ese tiempo puede ser caracterizada como fenomenal. La mayoría de los monumentos de piedra de Izapa fueron tallados durante ese periodo, al igual que muchas construcciones como varias plazas, drenaje, desagüe y depósito de agua. Se levantaron grandes pirámides formando extensas plazas donde se llevaba a cabo la verdadera vida ceremonial. Decenas de monolitos esculpidos como estelas, altares y tronos fueron erigidos alrededor de estas plazas (Figura 2.7). Dentro de ellos se encuentran las famosas estelas de Izapa donde las 38 contienen diseños grabados (Lowe, Lee y Martínez 2000: 25, 34, 113-115, 119, 127, 173).

Las evidencias de crecimiento indican que el centro de Izapa fue una comunidad próspera y progresista, de carácter único. Durante varios siglos en Preclásico Tardío Izapa propició las actividades comerciales y de servicio, y satisfizo las necesidades religiosas de un numeroso y concentrado grupo de gente en esa época (Lowe, Lee y Martínez 2000: 364).

Para el inicio de nuestra era hubo una suspensión violenta del patrón de crecimiento en la zona central de Izapa. A partir de entonces el crecimiento se concentró en el área norte del sitio y finalmente el sitio fue abandonado hacia el 1200 d.C. (Lowe, Lee y Martínez 2000: 364, 199).

### **2.2.3 Cantón Corralito**

El sitio se localiza al norte de una comunidad moderna con el mismo nombre, cerca de la carretera que comunica los poblados de Obregón y Mazatán, en el ejido de Mazatán, Soconusco, Chiapas. La carretera divide el sitio en dos partes: norte y sur. La parte sur del sitio fue investigado en 1985 y 1990 por Clark durante el proyecto Formativo Temprano en Mazatán y tenía el nombre de San Carlos. Su nombre lo tomó del pequeño rancho en donde se encuentra. Durante las excavaciones se han encontrado depósitos no alterados de la fase Barra al igual que los materiales de las fases Locona, Ocos, Cuadros y Jocotal lo que destacó el sitio entre otros (Clark et al. 1987: 40-42; Cheetham 2010: 121). Por este hecho se efectuaron más excavaciones. En 1994 Clark vuelve al sitio y encuentra

material olmeca. En 1997 Tomás Pérez Suárez hizo posos de sondeo en parte norte del sitio y encontró una notoria cantidad de la cerámica olmeca. En 2004 David Cheetham con un grupo de arqueólogos inició el Proyecto Arqueológico Cantón Corralito y se llevó a cabo excavaciones arqueológicas a gran escala. Con base de estas excavaciones resultó evidente que importantes depósitos de las fases Cherla y Cuadros aparecían en ambos lados del sitio (Figura 2.8). De acuerdo con esto se decidió utilizar el nombre de Cantón Corralito para todo el sitio incluyendo el montículo en la parte sur – anteriormente San Carlos (Cheetham 2010: 121, 122; Rosenswig 2010: 64).

Las excavaciones en Cantón Corralito revelaron una ocupación larga que comenzó en la última parte del período Arcaico Tardío (2300–1600 a.C.) y siguió en la mayor parte del Formativo Temprano (1600-1000 a.C.). Durante los primeros 350 años (1600-1250 a.C.) de su existencia el sitio era un pueblo sedentario mokaya de cacicazgo simple y probablemente tenía una población de no más de 200 gentes que vivía sobre una área de 5-10 ha. El tamaño y la población del sitio aumentaron durante la fase Cuadros cuando el sitio era un asentamiento extenso y complejo que abarcaba aproximadamente 25 ha, con terrazas habitacionales masivas construidas a lo largo del sector norte del sitio. Se estima que la población d

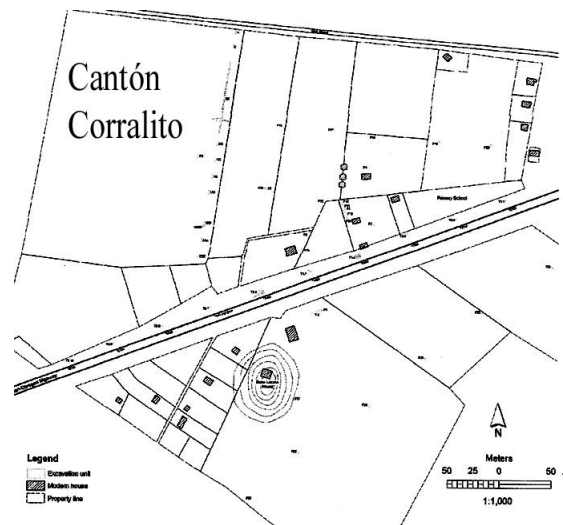


Figura 2.8. Sitio Cantón Corralito. Tomado de Cheetham (2010:118)

500-700 habitantes. Durante las excavaciones fueron recuperados 6 mil objetos del estilo olmeca y el material cerámico del cual más de 97% pertenece a las fases Cherla y Cuadros donde aparece la notoria cantidad (siete tipos) de la cerámica exportada de San Lorenzo. También son exportadas las figurillas: sólidas (el 6.6 %) y huecas (el 18.2 %).

De estos datos surge la propuesta de que Cantón Corralito fue una colonia olmeca (un enclave étnico patrocinado) en la zona de Mazatán que proporciono acceso a gente local a bienes extranjeros.

Cerca del final de la fase Cuadros una inundación masiva provocó el abandono del sitio cubriéndolo con una gruesa capa de arena (Cheetham et al. 2007: 1, 3, 5, 15, 20, 116-117; Cheetham 2010:12, 126, 172, 173, 405, 443, 445, 454, 456).

### 2.2.4 Ejido Cuauhtémoc

El sitio está localizado entre los ríos Suchiate y Cahucacán a unos cuantos kilómetros del mar y abarca aproximadamente 10-12 ha. Está compuesto por tres montículos: uno de 3 metros de altura, otro



de 5 metros de altura y el tercero es una plataforma grande (Figura 2.9). Las primeras excavaciones fueron efectuadas por Alejandro Tovalín quien hizo el rescate arqueológico del sitio en 1994. Después, dentro del Proyecto Formativo del Soconusco el Ejido Cuauhtémoc fue excavado en segunda ocasión por Robert Rosenswig en 2001-2003.

Los resultados de las excavaciones indican que el sitio fue ocupado durante 800 años desde la fase Barra hasta la fase Conchas y es el único sitio en el Soconusco donde se documenta la ocupación continua durante las fases Jocotal y Conchas mientras los demás sitios en Soconusco estaban siendo abandonados.

Durante las excavaciones fueron documentadas dos estructuras domesticas de la fase Locona que miden aproximadamente 11.5 x 5 y 8.5 x 4 metros respectivamente. Lo

importante de estas dos estructuras es su orientación hacia el volcán Tacana en el noroeste. Durante la fase Jocotal se construyó en el centro una plataforma grande de 100 x 25 x 1. Desde su inicio el sitio fue poblado en casi su totalidad y en la fase Locona la población se incrementó lo que sugiere que el sitio como un centro local atrajo un creciente numero de la gente a su orbite político. De esa manera Ejido Cuauhtémoc fue un centro político ya desde la fase Locona. Durante las fases Cherla y Cuadros la población se disminuyo y en las dos últimas fases Jocotal y Conchas el sitio llego a su máximo desarrollo estando bajo la influencia política de La Blanca y luego, después de la caída de La Blanca, fue abandonado. Probablemente la gente fue atraída hacia el nuevo centro en crecimiento – Izapa (Tovalín et al. 2001: 2, 8; Rosenswig 2005: 106, 113, 117, 323; Rosenswig 2010: 112-114, 117, 130).

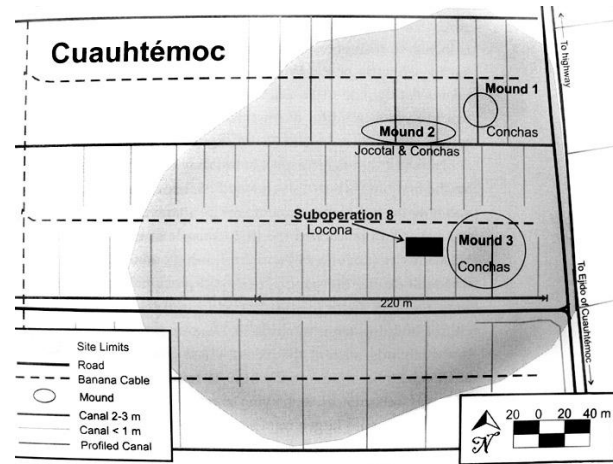


Figura 2.9. Sitio Ejido Cuauhtémoc. Tomado de Rosenswig (2010:128).

### 2.2.5 Aquiles Serdán

El sitio está localizado a 2 Km. al suroeste del Ejido de Aquiles Serdán en Mazatán, Soconusco, Chiapas. Fue descubierto por Carlos Navarrete quien en 1968 excavó allí siete posos descubriendo artefactos olmecas relacionados estratigraficamente con posteriores materiales Ocós.

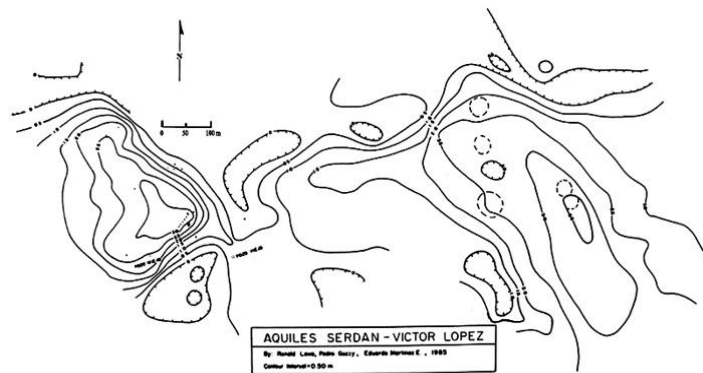


Figura 2.10. Sitio Aquiles Serdán. Tomado de Clark et al. (1987 Fig. 24)

Posteriormente fue excavado por Clark y Blake en 1987 como parte del Proyecto Formativo Temprano de Mazatán.

El sitio tiene la apariencia de una colina grande que abarca aproximadamente 12 ha. (Figura 2.10). Durante las excavaciones fue identificada una larga ocupación del sitio que se extendía de la fase Ocós a Cuadros. Fue recuperado un piso de la fase Ocós, huesos de diversos animales, semillas carbonizadas de frijol y fragmentos de mazorcas, anzuelos de hueso de pescado y numerosos pesas para redes de pescar (Clark et al. 1987: 17-20). Las excavaciones también revelaron depósitos que contienen tiestos estilísticamente diferentes de las fases Ocós y Cuadros que se encontraban entre estas dos fases. Ese material cerámico fue usado para definir el complejo Cherla para la zona de Mazatán. En reexaminación del material cerámico hecho por Cheetham en 2006 se detectaron unos tepalcates de la fase Locona (Cheetham 2010: 400-401).

### 2.2.6 El Varal

El sitio se ubica al sureste del Sandoval a unos 3 Km. de la playa en el ejido Efraín A. Gutiérrez, Mazatán, Soconusco, Chiapas. Fue excavado en 1992 por Richard Lesure y Tomas Pérez Suárez como parte del Proyecto Formativo Temprano del litoral chiapaneco.

Los datos recuperados siguieron que éste fue un pequeño asentamiento permanente durante las fases Cuadros y Jocotal (Figura 2.11). Durante las excavaciones se recuperó material que incluye vasijas domésticas, fragmentos de manos y metates, fragmentos de cajetes de servicio con motivos olmecas, tres máscaras de cerámica, numerosos figurillas. También se identificó cuatro entierros (Clark, Lesure y Pérez Suárez 1994: 62-69).

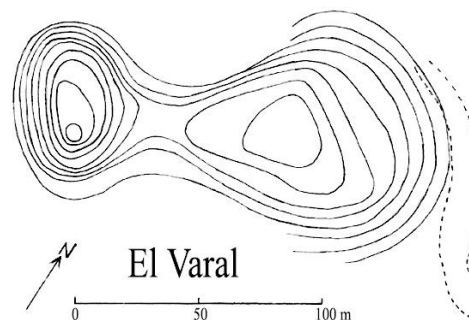


Figura 2.11. Sitio El Varal. A base de croquis original elaborado por Ronald W. Lowe, Roberto Carlos Houver Silvano y Hemigdio Vázquez González en el año 1992. NWAFF

### 2.2.8 Sandoval

El sitio está ubicado a 750 m al este del Efraín A. Gutiérrez, Mazatán, Soconusco, Chiapas, y está localizado varios cientos de metros al norte del actual sistema del estero y es probable que antiguamente estuviera dentro o en la orilla de él (Figura 2.12). Fue reportado y excavado por primera vez por Fausto Ceja y posteriormente por Pedro Guzzy, Marta Cuevas y Arnoldo González en 1985 como parte del Proyecto Formativo Temprano de Mazatán.

Durante las excavaciones se encontraron 5 pisos de la fase Ocós con el material asociado: cerámica, huesos de animales, instrumentos de trabajo, fogones y entierros. A parte se excavo un pozo de prueba de donde salió material de las fases Ocós y Locona donde la cerámica Locona está asociada a moluscos marinos de mayor tamaño y variedad, lo que tal vez indique una forma distinta de subsistencia (Clark et al. 1987: 37-40).

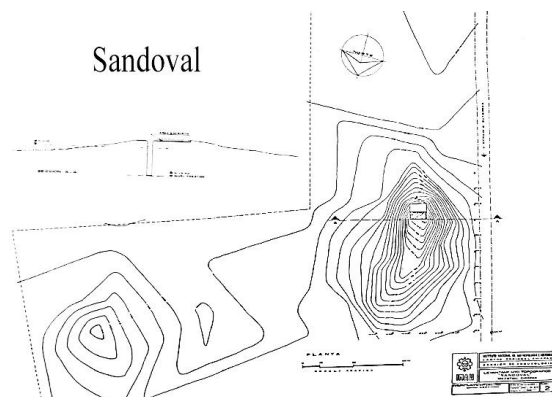


Figura 2.12. Sitio Sandoval. Tomado de Clark et al. (1987 Fig. 44)

### 2.2.9 Vivero

El sitio está ubicado al norte de la Colonia Buenos Aires a 500 metros de la carretera que va hacia al Ejido de Aquiles Serdán, Mazatán, Soconusco, Chiapas. Fue llamado así porque se encuentra en un vivero muy extenso. El sitio fue excavado en 1985 por Clark y Blake como parte del Proyecto Formativo Temprano de Mazatán.

Durante las excavaciones fue recuperado el material de los depósitos de la fase Locona y un entierro de un niño de 10-11 años con un espejo de mica en el tocado o casco (Clark et al. 1987: 30-31).

### 2.2.10 Chilo

El sitio está ubicado al norte de la Colonia Buenos Aires a 500 metros al noroeste del sitio anterior El Vivero, Mazatán, Soconusco, Chiapas. Estos dos sitios junto con el Cosme están dentro del viejo vivero y pueden haber constituido una sola comunidad (Figura 2.13). El sitio fue excavado en 1985 por Clark como parte del Proyecto Formativo Temprano de Mazatán.

Durante las excavaciones fueron recuperados materiales de la fase Locona que consisten principalmente en tres entierros de adultos (uno con una ofrenda de cerámica y un mortero) y dos entierros de perros (Clark et al. 1987: 31-32).

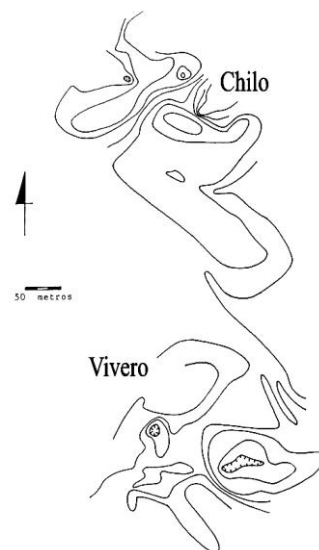


Figura 2.13. Sitios Chilo y Vivero. Tomado de Clark et al. (1987, fig.35).

### **CAPITULO 3.**

## **LAS DECORACIONES EN LA CERÁMICA DEL PRECLÁSICO TEMPRANO DEL SOCONUSCO Y SU ANÁLISIS ICONOGRÁFICO**

Durante nuestra investigación en la bodega de la NWAFF en San Cristóbal de Las Casas, revisamos 92 cajas con el material cerámico, donde examinamos alrededor de 9 mil tepalcates de los cuales destacamos casi 3 mil que contienen diseños. Como dentro del muestrario de la cerámica hay tepalcates de tamaños diversos, escogimos aquellos que presenten la mayor cantidad de decoraciones que estuviesen más completos. La mayoría de las piezas son bordes.

Proseguiremos a continuación con el análisis iconográfico de las decoraciones encontradas en cada fase. Al inicio de cada apartado presentaremos la información arqueológica y estadística, luego se mostrarán las descripciones de cada elemento y motivo de los seis destacados acompañados por las fotos de los tepalcates.

### **3.1 Las decoraciones en la cerámica Barra**

La cerámica Barra consiste en tecomates chicos ranurados, vasijas anaranjadas acanaladas, una variedad de bicromos, y una variedad de cajetes café pulidos. Los tecomates pequeños y los cajetes simples son los más comunes. Todas las vasijas Barra tienen engobe y están pulidas. Las vasijas de la vajilla burda tienen bordes pulidos rojos. Predominan los monocromos café, rojo, naranjas y negros. Los bicromos incluyen rojo sobre bayo, rojo sobre blanco, rojo sobre anaranjado, negro sobre rojo, negro sobre anaranjado, y negro sobre blanco. En cuanto a la decoración, casi todas las vasijas están decoradas; los ranurados profundos concéntricos son los más frecuentes. Los diseños geométricos están hechos con la incisión profunda, el acanalado, el ranurado, el sombreado zonal cruzado, y el punzonado (Clark et al. 1987: 52).

Aparte, la cerámica de la fase Barra se caracteriza por la delgadez de sus vasijas, donde algunas de las vasijas representan una variedad de calabazas o jícaras (Ceja 1978: 71).

Como ya mencionamos en el capítulo anterior, esta cerámica Barra está bien hecha y aparece altamente desarrollada con una sofisticada técnica de elaboración y de gran calidad, pero sin ningún antecedente local, lo que llevó a pensar a los arqueólogos sobre su origen extranjero (Clark et al. 1987: 53; Ceja 1978: 71).



Figura 3.1. Formas y decoraciones de la cerámica Barra. Dibujo de Ajax Moreno.

Los tipos de la cerámica Barra encontrados durante nuestro estudio, que tienen la notoria presencia de las decoraciones de nuestro interés, son los siguientes, presentados en orden descendente (ver Tabla 3): Café bayo, Cotán rojo, Salta anaranjado, Tusta rojo, Tapa rojo sobre blanco, Monte rojo sobre bayo, Casnel negro y naranja y Amada estampado.

Como se puede observar, la mayor cantidad de tepalcates pertenece a solo tres tipos: Café bayo, Cotán rojo y Salta anaranjado.

Fase	Tipo	Cantidad con diseños
BARRA	Amada estampado	6
	Café Bayo	103
	Casnel negro y naranja	6
	Cotán rojo	77
	Monte rojo sobre bayo	14
	Salta anaranjado	54
	Tapa rojo sobre blanco	15
	Tusta rojo	30

Tabla 3. Los tipos de la fase Barra que presentaron las decoraciones con la cantidad de tepalcates decorados encontrados.

A continuación presentamos las decoraciones destacadas para cada tipo (menos Amada Estampado que no está descrito) mencionados según varios investigadores.

Café Bayo:

- incisiones alrededor de los bordes;
- acanaladuras y crestas salientes;
- canales verticales;
- incisiones con diseño en forma de espinas;
- líneas entrecruzadas en zonas (cross-hatching zoned);
- puntillaje zonal (Clark y Cheetham 2005: 299)

Cotán Rojo:

- acanaladuras verticales;
- cresta en torno al borde;
- cordoncillos horizontales;
- acanaladuras semicirculares;
- líneas incisas; (Clark y Cheetham 2005: 293)
- acanaladuras horizontales sobre la pared exterior de la vasija;
- acanaladuras en forma de gajos de calabaza; (Ceja 1978: 74-75)
- acanaladuras horizontales cerca del borde;
- acanaladuras pueden ser verticales, diagonales, concéntricas o semicirculares; (Tovalín et al. 2001: 9).

Salta Anaranjado:

- exteriores con finas estrías;
- acanaladuras e incisiones alrededor del borde;
- canal vertical;
- acanaladuras semicirculares;
- en el interior rara vez aparece una línea incisa alrededor del borde (Clark y Cheetham 2005: 297).

Tusta rojo:

- acanaladuras e incisiones en torno al borde;
- acanaladuras diagonales;
- incisiones verticales zonales;

- áreas con puntillaje;
- líneas acanaladas semicirculares;
- canal vertical; (Clark y Cheetham 2005: 293)

Tepa Rojo sobre Blanco:

- líneas delgadas verticales del borde a la base pintadas con engobe rojo;
- acanaladuras alrededor de los bordes;
- acanaladuras verticales en los cuerpos; (Clark y Cheetham 2005: 297)
- bandas verticales o ligeramente diagonales que inician desde la parte exterior del labio y bajan hasta un nivel desconocido (Tovalín et al.2001: 12).

Monte rojo sobre bayo:

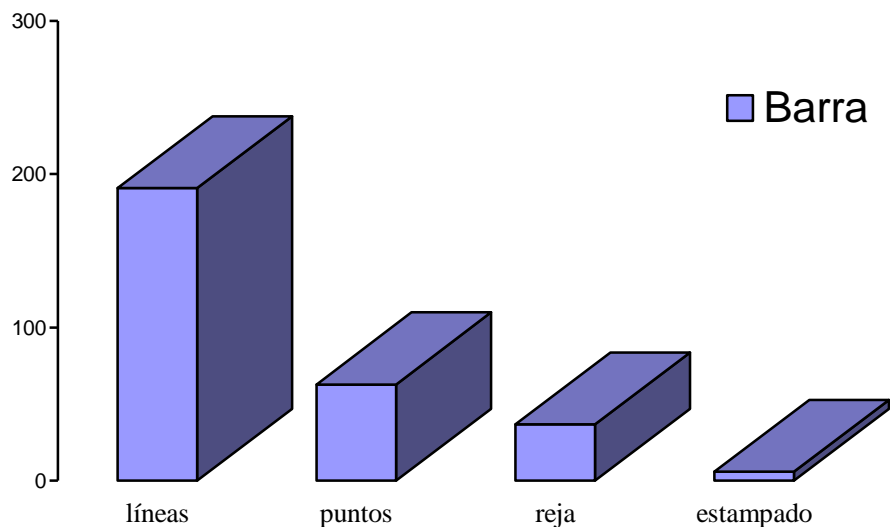
- acanaladuras diagonales que se dividen por una sola acanaladura horizontal y vertical;
- incisiones con diseños en forma de espinas (ribbed);
- líneas incisas que se interceptan en patrones con forma de X (Clark y Cheetham 2005: 293).

Casnel negro sobre anaranjado:

- grupos de líneas diagonales pintadas con negro;
- banda angosta en el borde con o sin líneas colgantes pintadas con negro;
- líneas verticales alrededor de los cuerpos pintadas con negro;
- estriado vertical alrededor del borde,
- acanaladuras alrededor del borde (Clark y Cheetham 2005: 297).

Como se puede notar en la descripción de las decoraciones presentada por Clark y Cheetham, el hincapié está hecho en las técnicas decorativas. No obstante, nuestro estudio está enfocado en el estudio de los elementos iconográficos, lo que se va a reflejar en nuestra descripción de las decoraciones presentada a lo largo de este capítulo.

En la fase Barra encontramos los siguientes elementos y motivos (en orden descendente): líneas, puntos, reja, estampado. Estos elementos y motivos con sus cantidades respectivas están presentados en la tabla general (Tabla 9). Para la mejor presentación de los resultados cuantitativos hicimos un esquema de las cantidades de cada elemento encontradas en la fase presente (Esquema 1).



Esquema 1. Cantidad de elementos decorativos destacados en la fase BARRA

### 3.1.1. Línea

#### 1) Líneas horizontales

La mayoría de las líneas horizontales está representada por el motivo de líneas paralelas acanaladas agrupadas (de 2 a 6) que van unos centímetros debajo del borde alrededor de la vasija (Figura 3.1.1 a-g). A veces las acanaladuras ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.1.1. h). Hay ejemplos de líneas pintadas (Figura 3.1.1 i). Casi siempre está presente una o dos líneas horizontales que marcan el borde de la vasija (p. ej. Figura 3.1.1 a-d; 3.1.2 d, f y h).

#### 2) Líneas verticales

Normalmente las líneas verticales acanaladas paralelas salen de la línea (o de la banda) que marca el borde y ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.1.2 a-c). Algunas acanaladuras verticales tienen forma de gajos de calabaza (Ceja 1976: 75) (Figura 3.1.2 d-g). A veces las acanaladuras ocupan solo una parte del cuerpo de la vasija (Figura 3.1.2 h). Hay ejemplos de líneas pintadas (Figura 3.1.2 i).

#### 3) Líneas diagonales

Las líneas paralelas diagonales acanaladas o incisas salen de la línea (o de la banda) que marca el borde y en muchos casos ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.1.3 a-e; 3.1.4 a). En algunos casos son agrupadas en 2 o más y pueden entrecruzarse (Figura 3.1.3 f-i), o salen de la línea horizontal que marca el borde en direcciones opuestas y probablemente forman un zigzag (Figura 3.1.4 b-d).



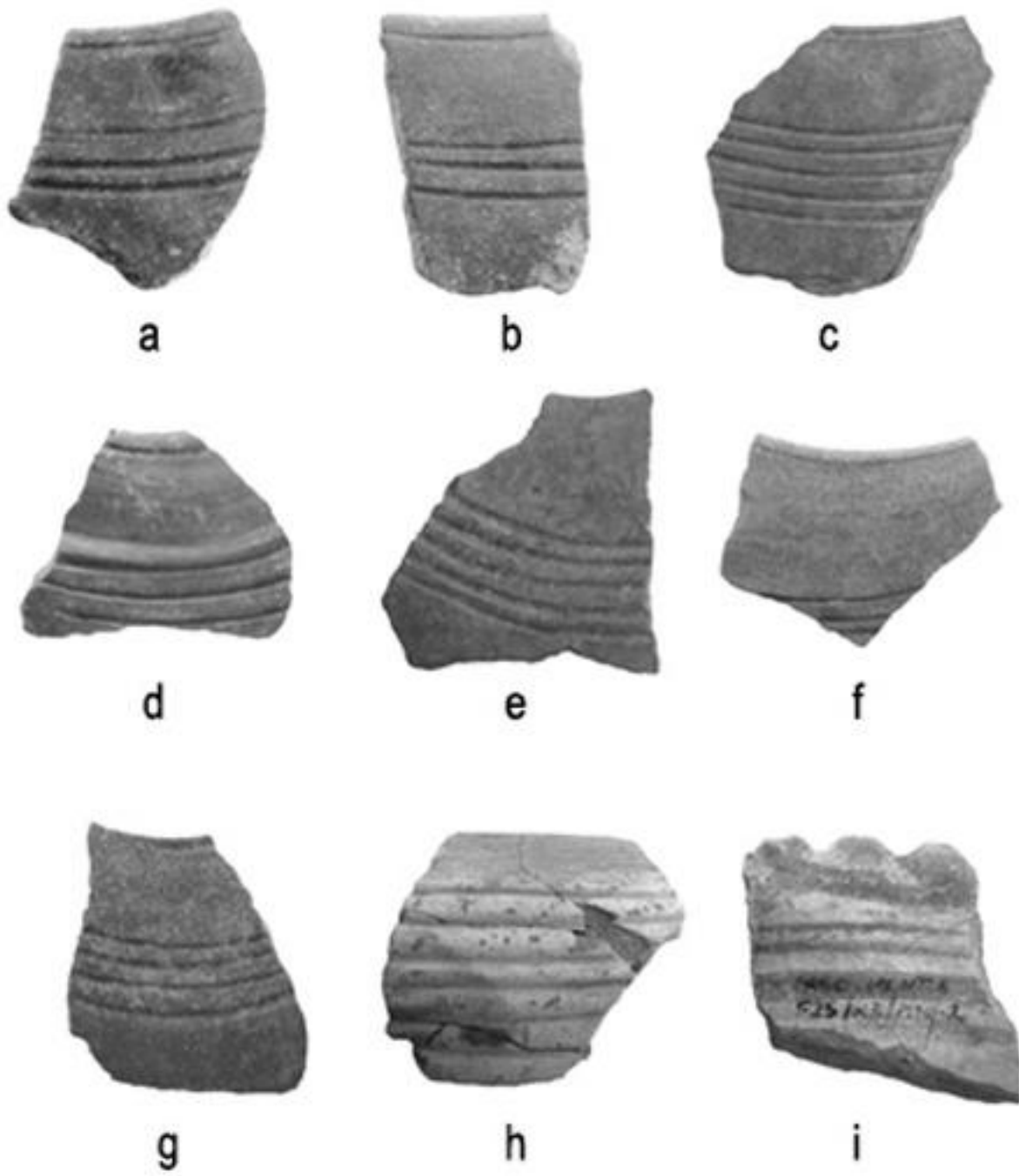


Figura 3.1.1. Líneas horizontales, fase Barra

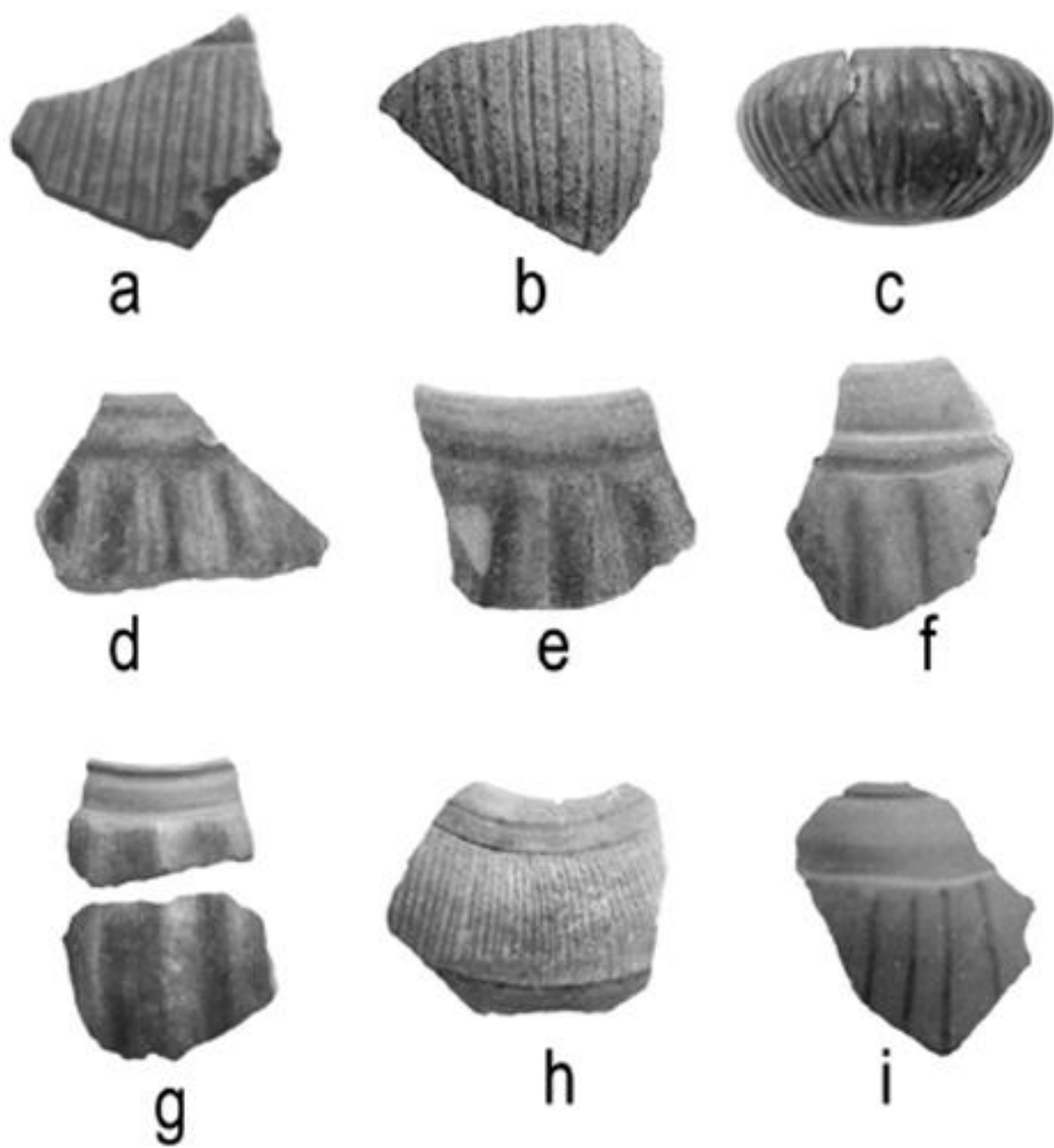


Figura 3.1.2. Líneas verticales, fase Barra

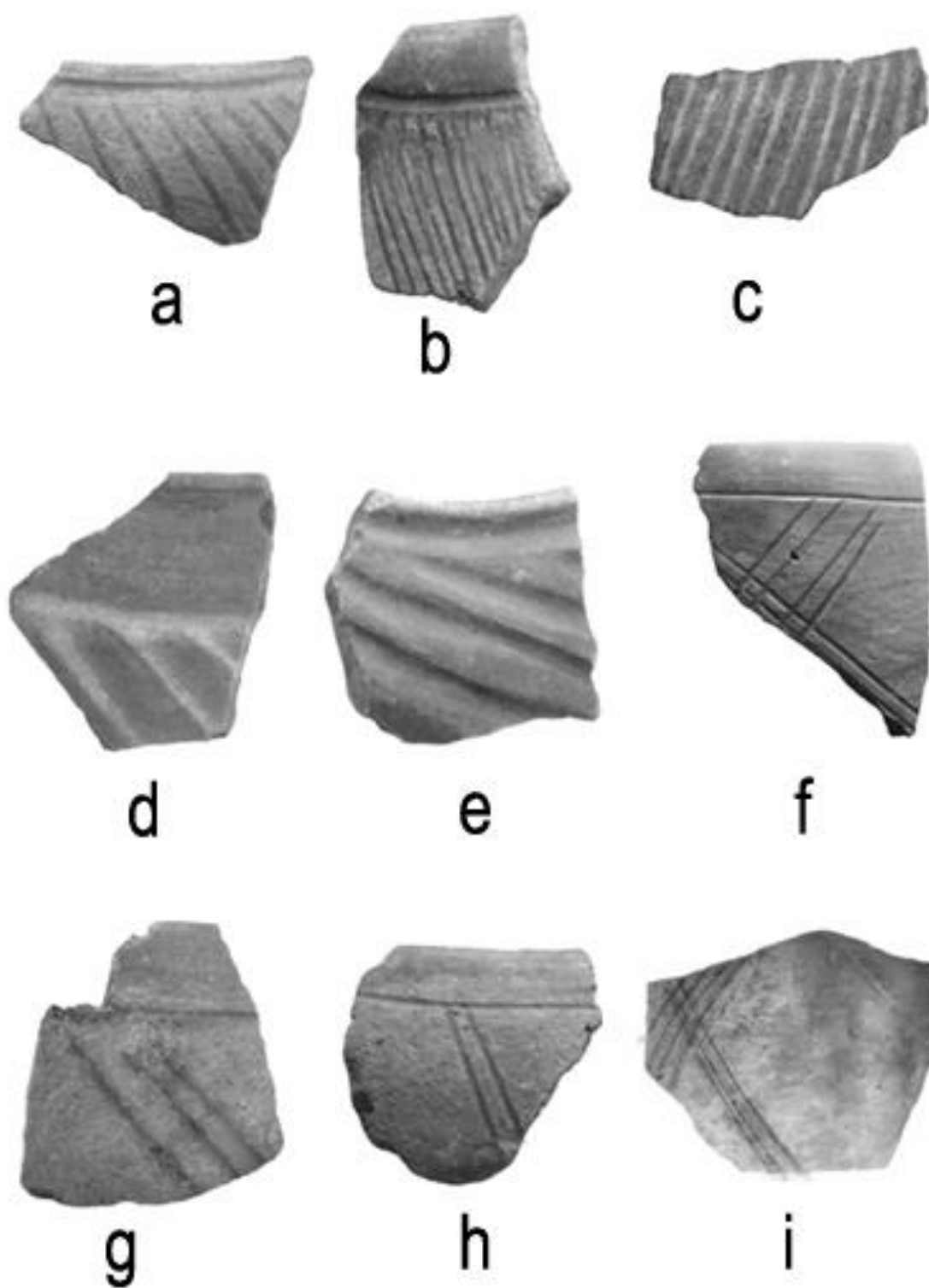


Figura 3.1.3. Líneas diagonales, fase Barra.

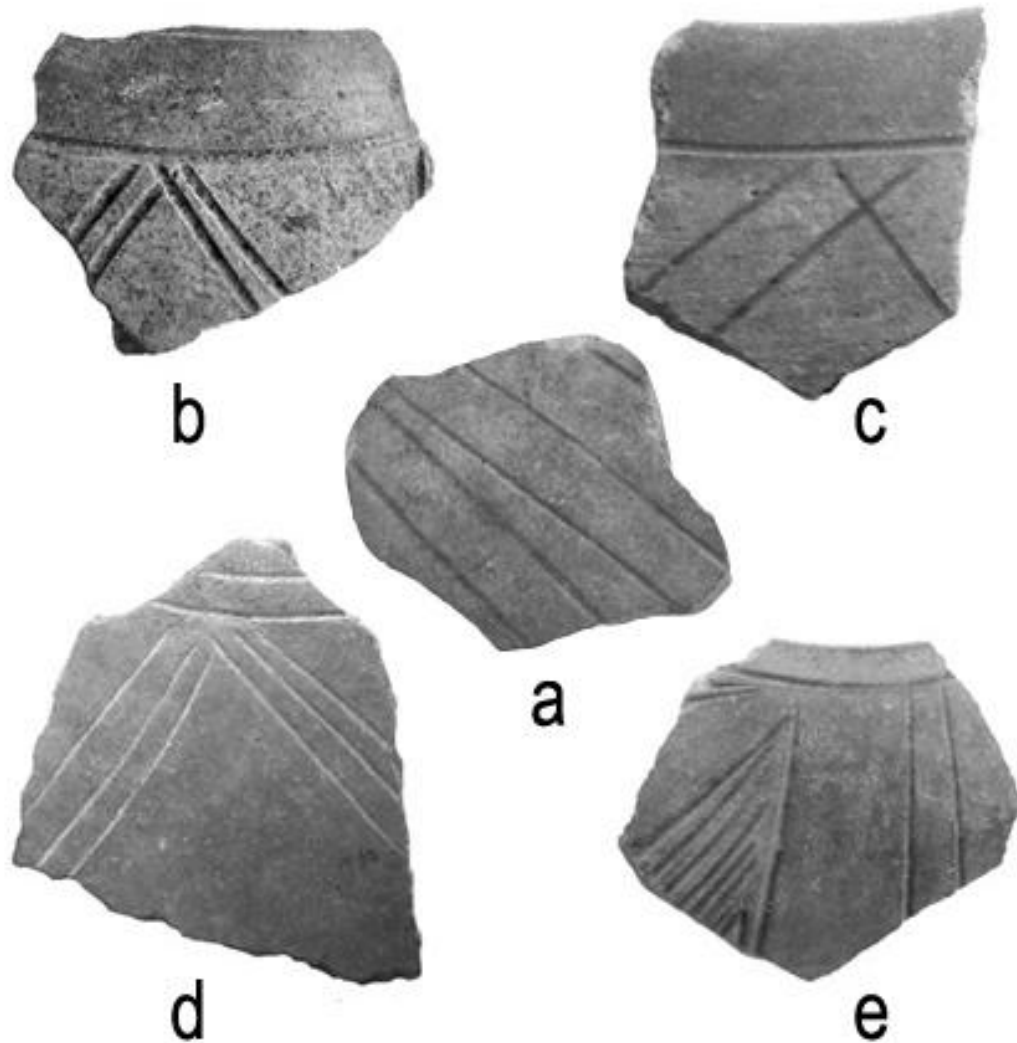


Figura 3.1.4. Líneas diagonales, fase Barra.

Hay muchos ejemplos donde las líneas paralelas están agrupadas en zonas triangulares u oblicuas, haciendo el papel de relleno (Figura 3.1.4 e; 3.1.5 a-c). Dentro del tipo de líneas diagonales se distinguen las líneas paralelas contrapuestas (en algunos casos lo llaman “diseño en forma de espinas” o “cheurones”) que son líneas diagonales acanaladas o incisas que van en las direcciones opuestas (Figura 3.1.5 d). Líneas contrapuestas pueden ocupar una parte de la vasija, todo el cuerpo de la vasija, en otros casos están divididas por una línea vertical o diagonal (Figura 3.1.5 e-f).



a



b



c



d



e



f

Figura 3.1.5. Líneas diagonales, fase Barra.

#### 4) Líneas semicirculares u oblicuas

Las líneas paralelas semicirculares son agrupadas en 2 o más y van en diferentes direcciones sobre el cuerpo de la vasija (Figura 3.1.6). En la mayoría de los casos estas líneas forman figuras triangulares o circulares grandes (Figura 3.1.6 c-h) que ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.1.6 i).

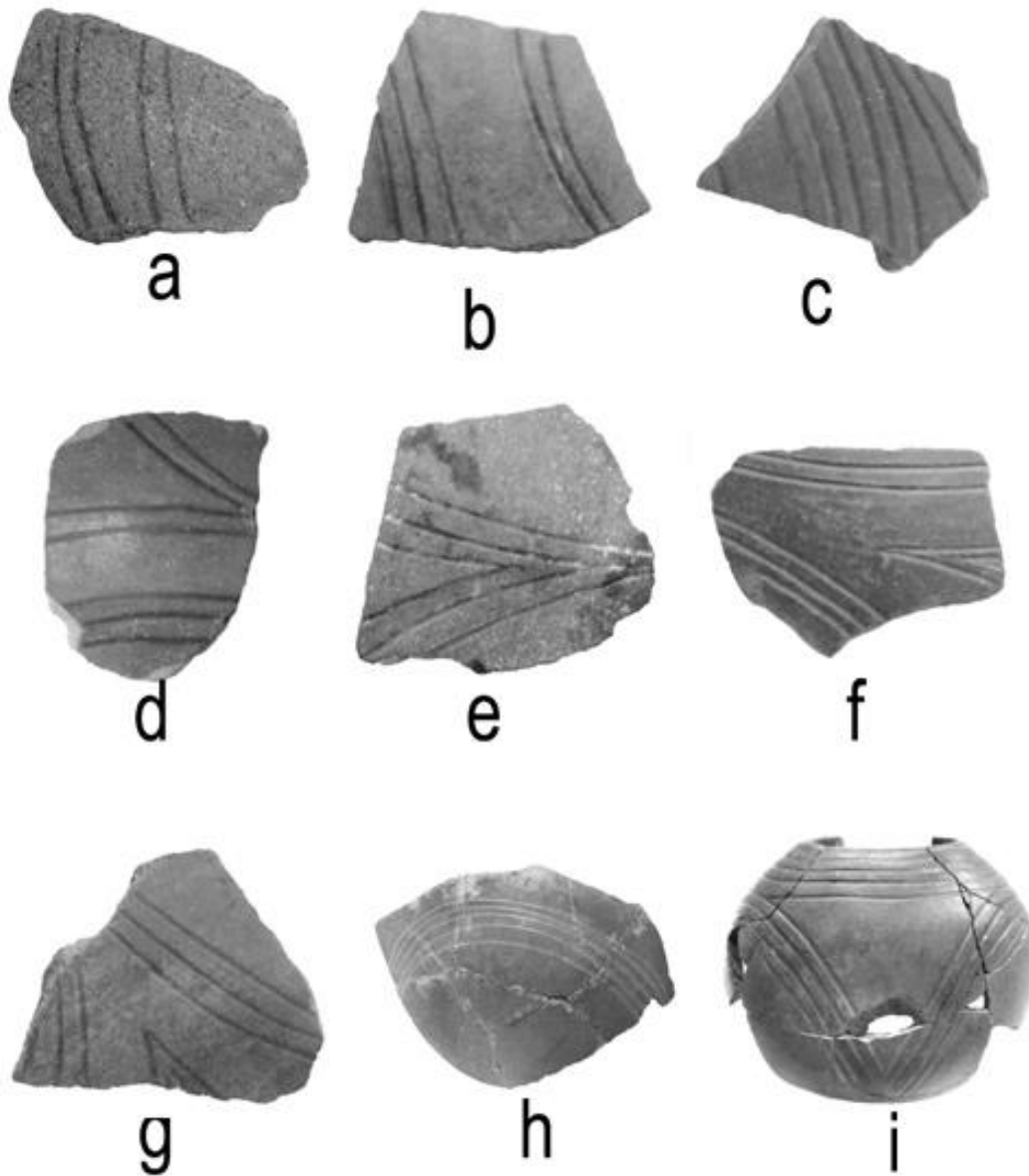


Figura 3.1.6. Líneas oblicuas, fase Barra.

### 3.1.2 Punto

#### 1) Puntos ovalados

Los puntos ovalados impresos o excavados son agrupados en una o varias filas debajo del borde o debajo de la línea horizontal que marca el borde (Figura 3.1.7 a y b). Se destacan los puntos ovalados irregulares punzonados hechos con palillos con puntas lisas o afiladas que se agrupan en zonas en el cuerpo de vasija sin un patrón específico haciendo el papel de relleno (puntillaje zonal) (Figura 3.1.7 c-e).

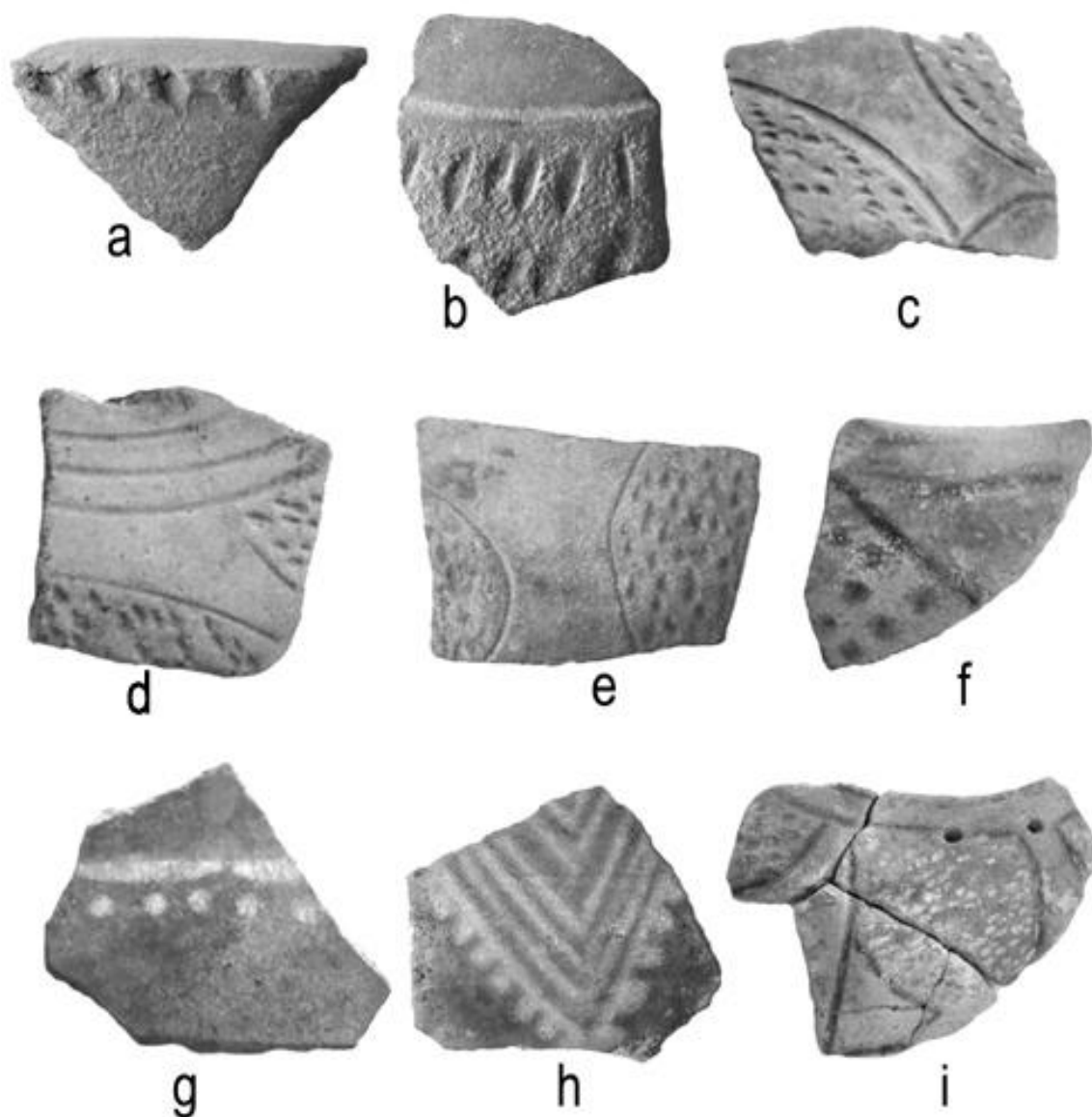


Figura 3.1.7. Puntos ovalados y circulares, fase Barra.

## 2) Puntos circulares

Los puntos redondos impresos o pintados (en varios ejemplos en negativo) están agrupados en patrones diagonales o en una fila debajo de la línea horizontal que marca el borde (Figura 3.1.7 f y g). Hay un caso cuando los puntos se pegan a las líneas paralelas contrapuntas que forman un ángulo (Figura 3.1.7 h). Se presentan los puntos perforados redondos que se encuentran en pares debajo del borde de la vasija (Figura 3.1.7 i). También destacan puntos punzonados redondos de forma irregular hechos y agrupados igual que los puntos punzonados ovalados (Figura 3.1.8). Pero, a diferencia de los anteriores, en algunos casos tienen un patrón: van en filas horizontales o diagonales (Figura 3.1.8 d, g y i).

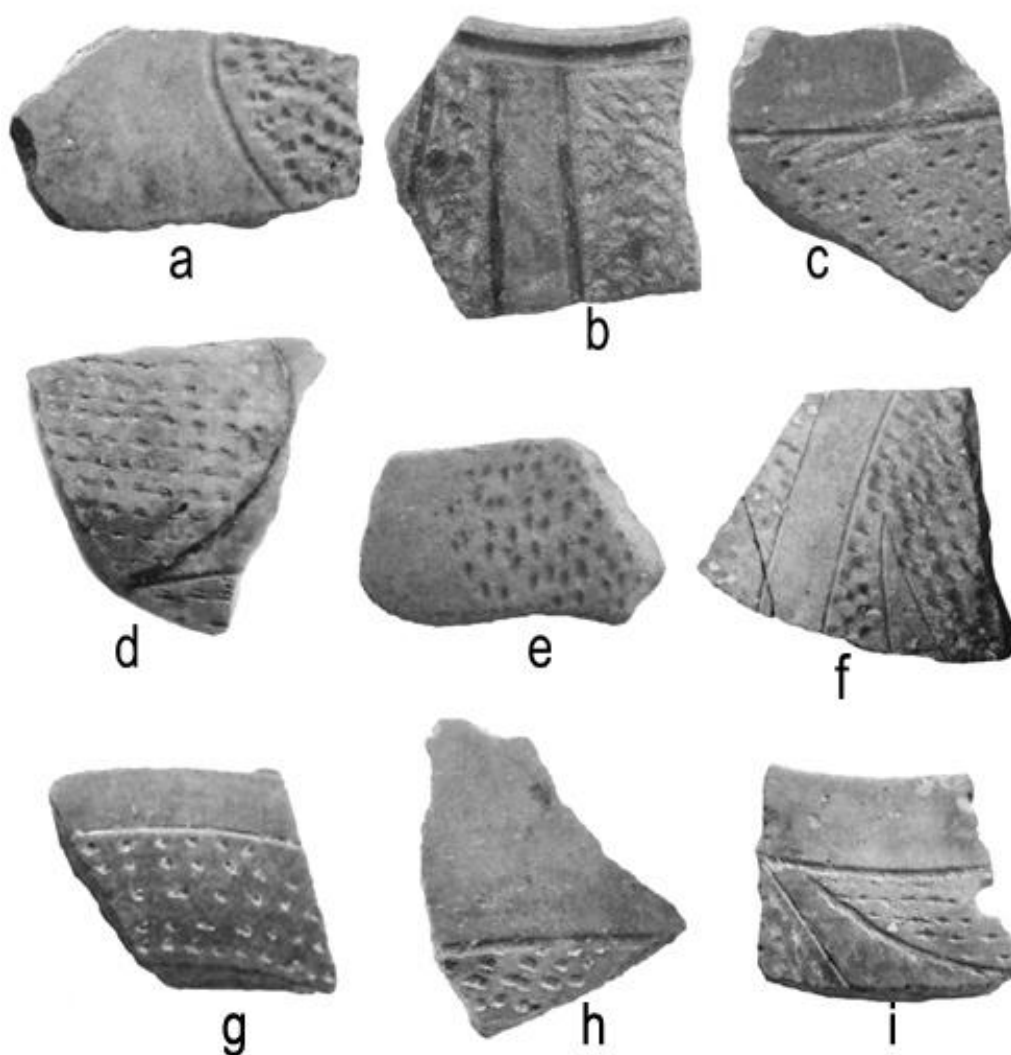


Figura 3.1.8. Puntos circulares, fase Barra.



### 3) Puntos triangulares

Los puntos triangulares son todos punzonados hechos con un palillo con punta triangular y se agrupan de la misma manera que los anteriores rellenando determinadas áreas sin un patrón específico (Figura 3.1.9). Los tipos de puntos redondos y triangulares pueden entremezclarse o estar juntos en un tepalcate (Figura 3.1.9 h y i).

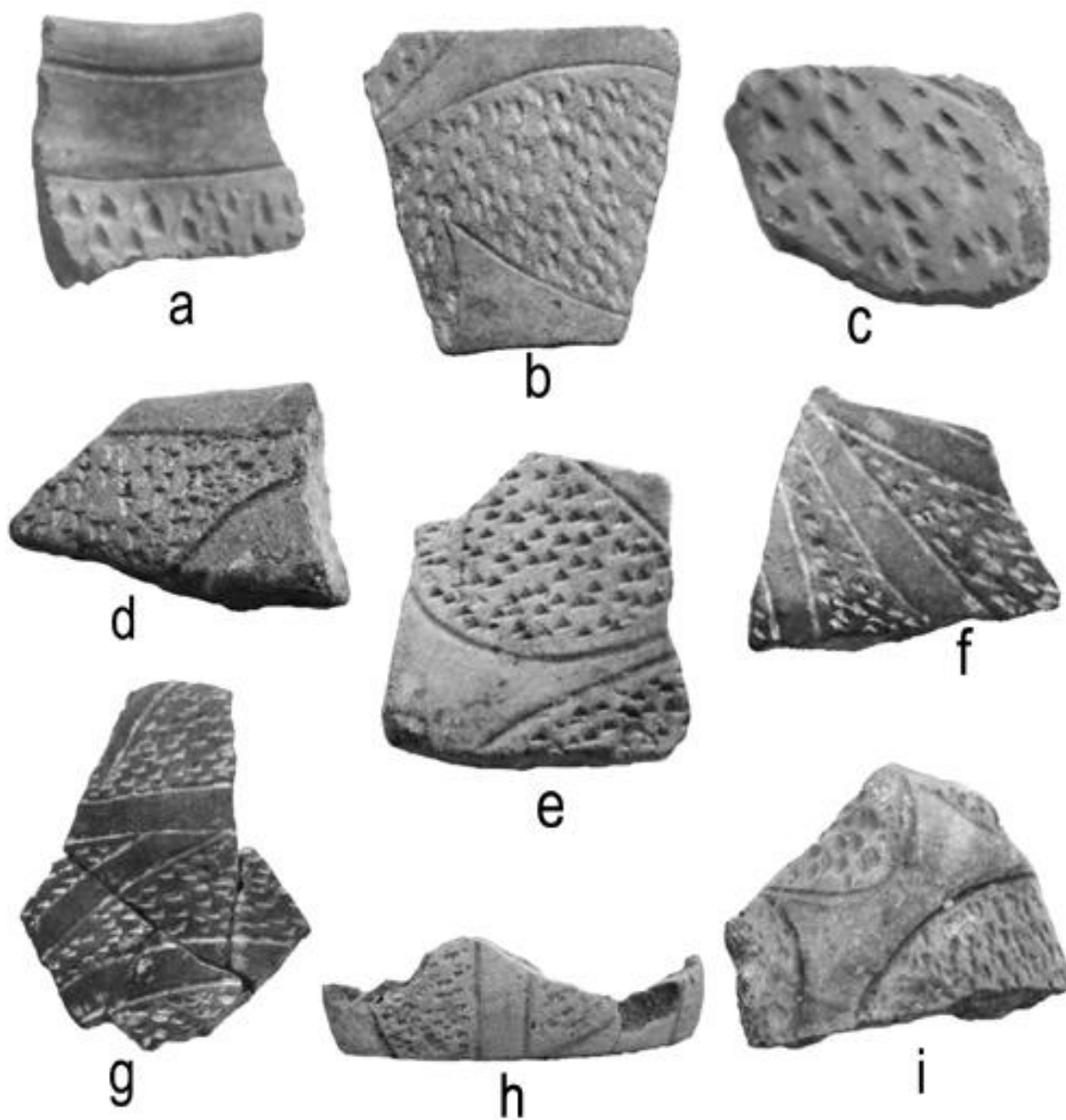


Figura 3.1.9. Puntos triangulares, fase Barra.

### 3.1.3 Reja

La reja está formada por las líneas paralelas diagonales incisas o acanaladas que se cruzan. Normalmente las rejas ocupan varias zonas de la vasija (cross-hatching zoned) (Figura 3.1.10). A veces la reja se encuentra a los lados de la banda (Figura 3.1.10 a-c, f y i). En ocasiones la reja sale de la línea que marca el borde (Figura 3.1.11 a-e). Hay presencia de la reja pintada (Figura. 3.1.11 g). Se encuentra la reja falsa que está formada “sin intención” (Figura 3.1.11 h y i). Las dimensiones de las celdas de la reja son variables, la mayoría de los cuales son pequeñas y finas de precisa elaboración.

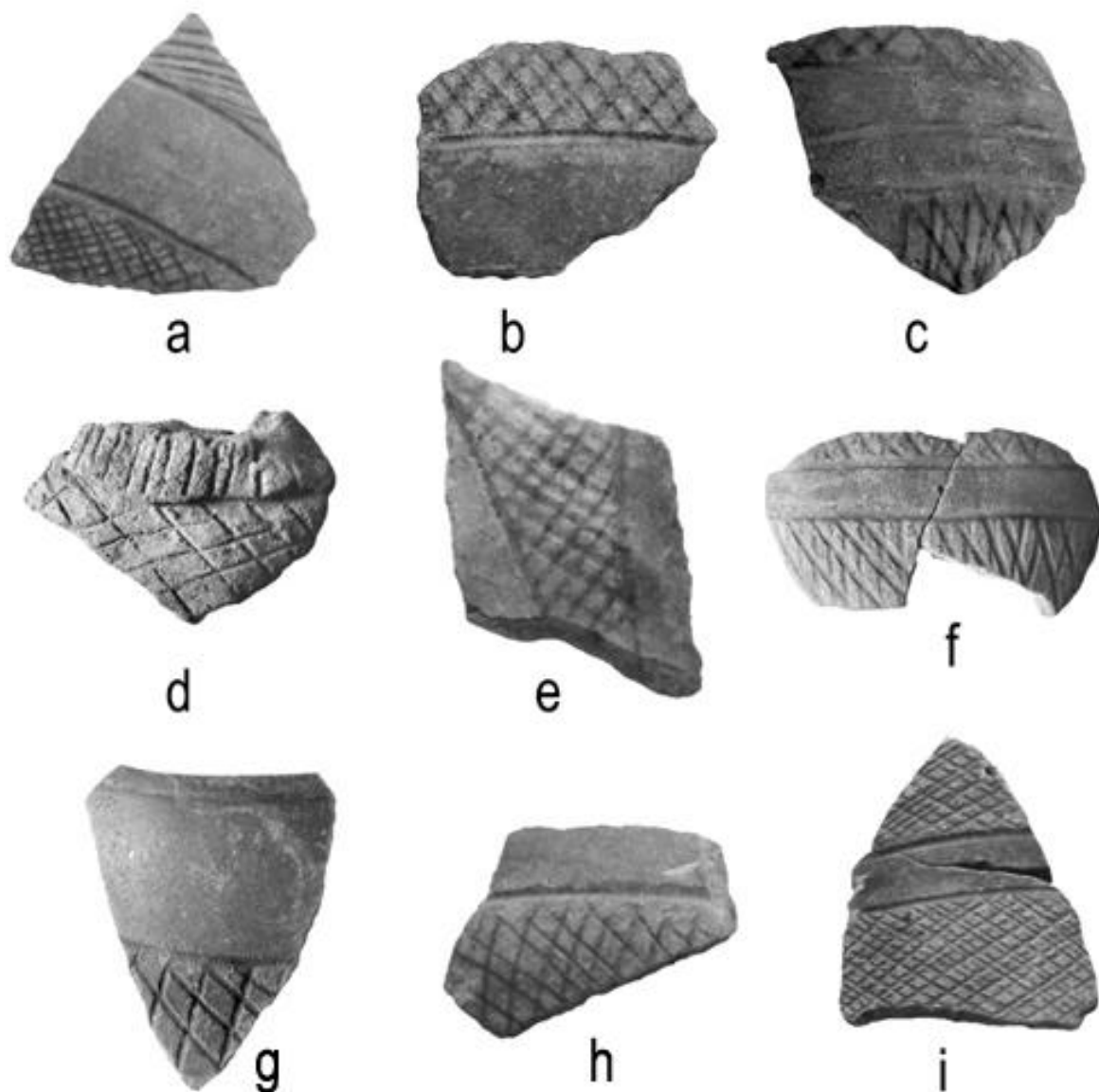


Figura 3.1.10. Reja, fase Barra.

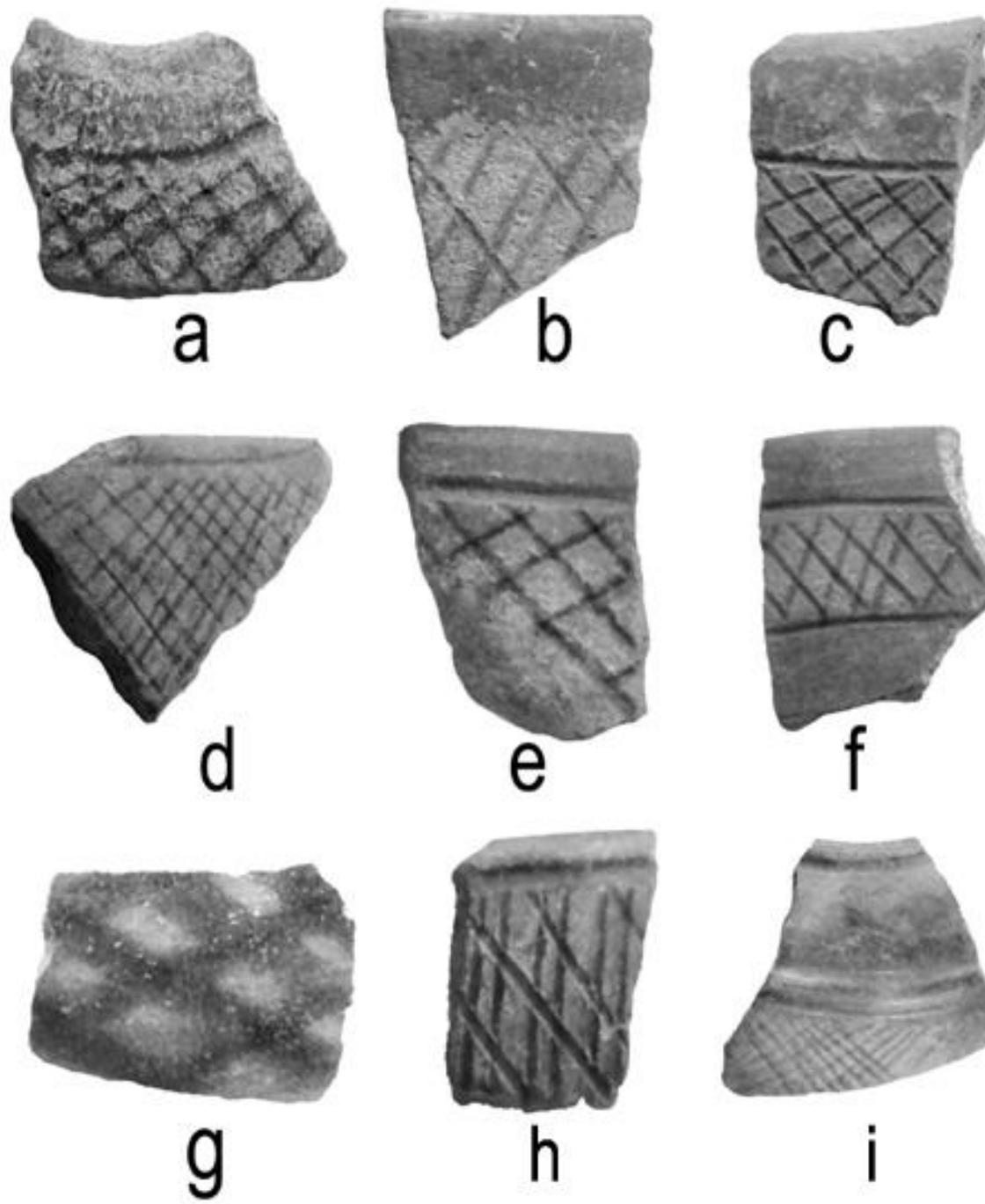


Figura 3.1.11. Reja, fase Barra

### 3.1.4 Estampado

Hay que señalar que todos los tipos de estampados son descritos detalladamente por Jorge Ceja Tenorio (1978), por lo que en nuestro trabajo no nos detendremos en la descripción de la técnica sino haremos énfasis en su forma decorativa y en la imagen final que resulta después de aplicarla.

#### 1) Estampado de concha

El estampado de concha va debajo del borde y parece ocupar todo el cuerpo de la vasija. Los estampados están hechos con el borde o con el costado (espalda) de la concha en forma horizontal o vertical (Figura 3.1.12) formando así un dibujo ondulado.

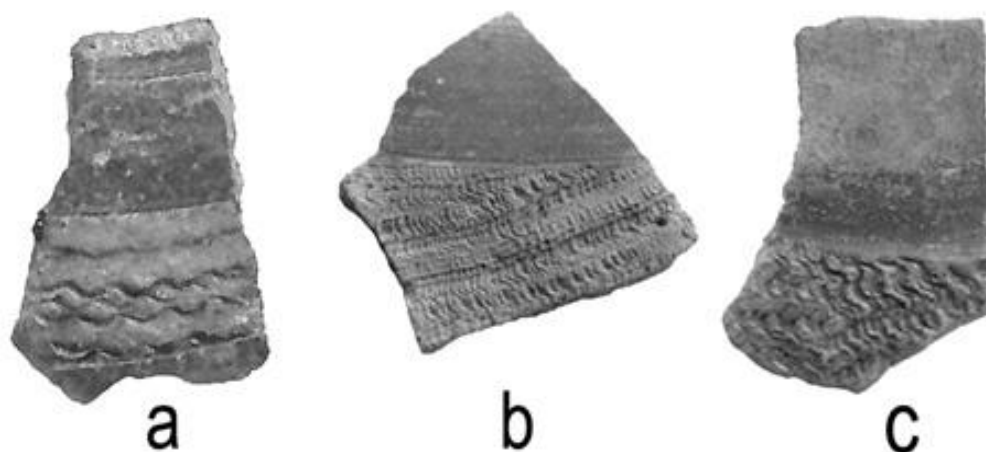


Figura 3.1.12. Estampado de concha, fase Barra.

### 3.2 Las decoraciones en la cerámica Locona

La cerámica Locona sigue la tradición de la cerámica Barra con algunos cambios e innovaciones como los soportes sólidos, los braseros o incensarios, y el tamaño de las vasijas se aumenta. Las vajillas rojas son más frecuentes, mientras que las cafés y anaranjadas decrecen significativamente. Aparecen las decoraciones en los interiores (Clark et al. 1987: 53-54).

Los tipos de la cerámica Locona encontrados durante nuestro estudio que tienen la notoria presencia de las decoraciones de nuestro interés son los siguientes, presentados en orden descendente (ver Tabla 4): Chilo rojo, Gallo rosa sobre rojo, Loga gubiado, Michis rosa sobre anaranjado, Amada estampado, Colona café.



Figura 3.2. Formas y decoraciones de la cerámica Locona. Dibujo de Ajax Moreno.

Como se puede observar, la mayor cantidad de tepalcates pertenece a solo dos tipos: Chilo rojo/rojo sobre bayo y Gallo rosa sobre rojo/sobre anaranjado.

Fase	Tipo	Cantidad con diseños
LOCONA	Amada estampado	10
	Chilo rojo, rojo sobre bayo	90
	Colona café	9
	Gallo rosa sobre rojo, sobre anaranjado	72
	Loga gubiado	18
	Michis rosa sobre anaranjado, bayo	14
	Ollas con borde rojo	4

Tabla 4. Tipos de cerámica encontradas con la cantidad de tepalcates con decoraciones para la fase Locona.

A continuación presentamos las decoraciones destacadas para cada tipo cerámico (menos Amada estampado y Loga gubiado que no están descritos) mencionados según Clark y Cheetham (2005).

Chilo rojo, rojo sobre bayo:

- líneas verticales o diagonales incisas o bruñidas;
- muescas de uñas;
- impresiones arqueadas de filos de concha;
- líneas circundantes y acanaladuras en el borde;
- incisiones en forma de espinas;
- diseños curvilíneos;
- acanaladura verticales;
- excavado vertical, horizontal y diagonal (Clark y Cheetham 2005: 301).

Gallo rosa sobre rojo:

- entrecruces o patrones triangulares incisos;
- muescas de uñas;
- áreas excavadas o acanaladuras (Clark y Cheetham 2005: 303).

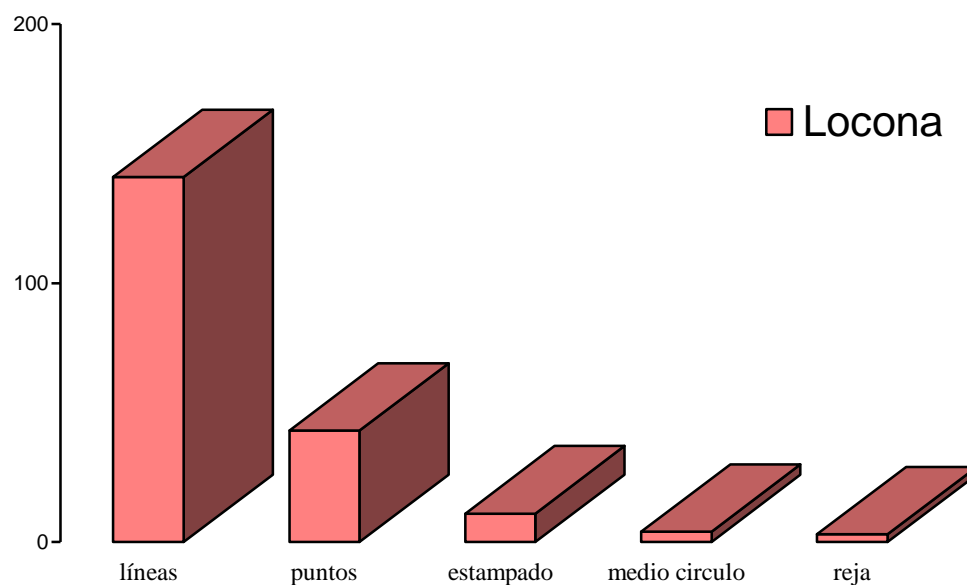
Michis rosa sobre anaranjado:

- líneas incisas;
- líneas bruñidas verticales o intersectándose diagonalmente (Clark y Cheetham 2005: 301).

Colona café:

- incisiones preengobe;
- bordes excavados;
- molduras en los bordes (Clark y Cheetham 2005: 303).

En la fase Locona encontramos los siguientes elementos y motivos (en orden descendente): líneas, puntos, estampado, medio círculo, reja. Estos elementos y motivos con sus cantidades respectivas están presentados en la tabla general (Tabla 9). Para la mejor visualización de los resultados cuantitativos hicimos un esquema de las cantidades de cada elemento encontradas en la fase presente (Esquema 2).



Esquema 2. Cantidad de elementos decorativos destacados en la fase LOCONA

### 3.2.1 Línea

#### 1) Líneas horizontales

Las líneas paralelas horizontales acanaladas agrupadas van unos centímetros debajo del borde alrededor de la vasija (Figura 3.2.1 a-d). Hay ejemplos de las bandas anchas bruñidas donde se combinan los tonos de rojo claros con oscuros (Figura 3.2.1 e y f). Las dos líneas horizontales que crean el motivo de banda horizontal debajo del borde ya están presentes en varios ejemplos (p. ej. Figura 3.2.2 a-c; 3.2.4 a-c). Los bordes también pueden estar delimitados por una sola línea (Figura 3.2.1 b-d).

#### 2) Líneas verticales

Las líneas paralelas verticales acanaladas o incisas están agrupadas y casi siempre salen de la línea o de la banda que marca el borde y ocupan en su mayoría una determinada parte del cuerpo de la vasija (Figura 3.2.2 a, b y d), aunque hay algunos ejemplos donde las líneas probablemente ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.2.2 c, e-i).

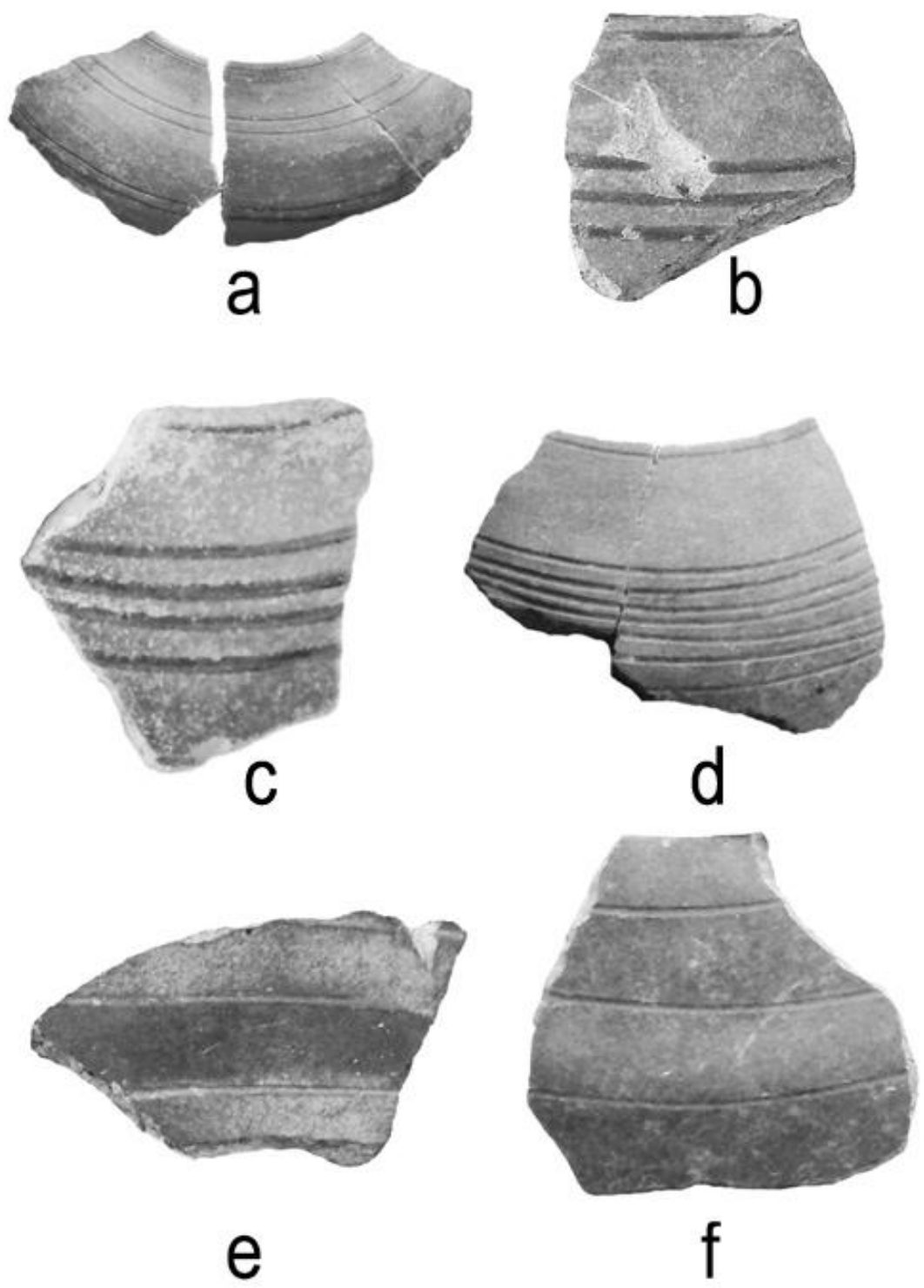


Figura 3.2.1. Líneas horizontales, fase Locona.



Existen varios casos de líneas pintadas (Figura 3.2.2 g). Las acanaladuras verticales que tienen forma de gajos de calabaza siguen presentes (Figura 3.2.3 b). Hay ejemplos de las bandas anchas bruñidas donde se combinan los tonos de rojo claros con oscuros (Figura 3.2.3 c y d). Aparecen las pequeñas líneas paralelas en los bordes engrosados de los platos (Figura 3.2.3 e y f).

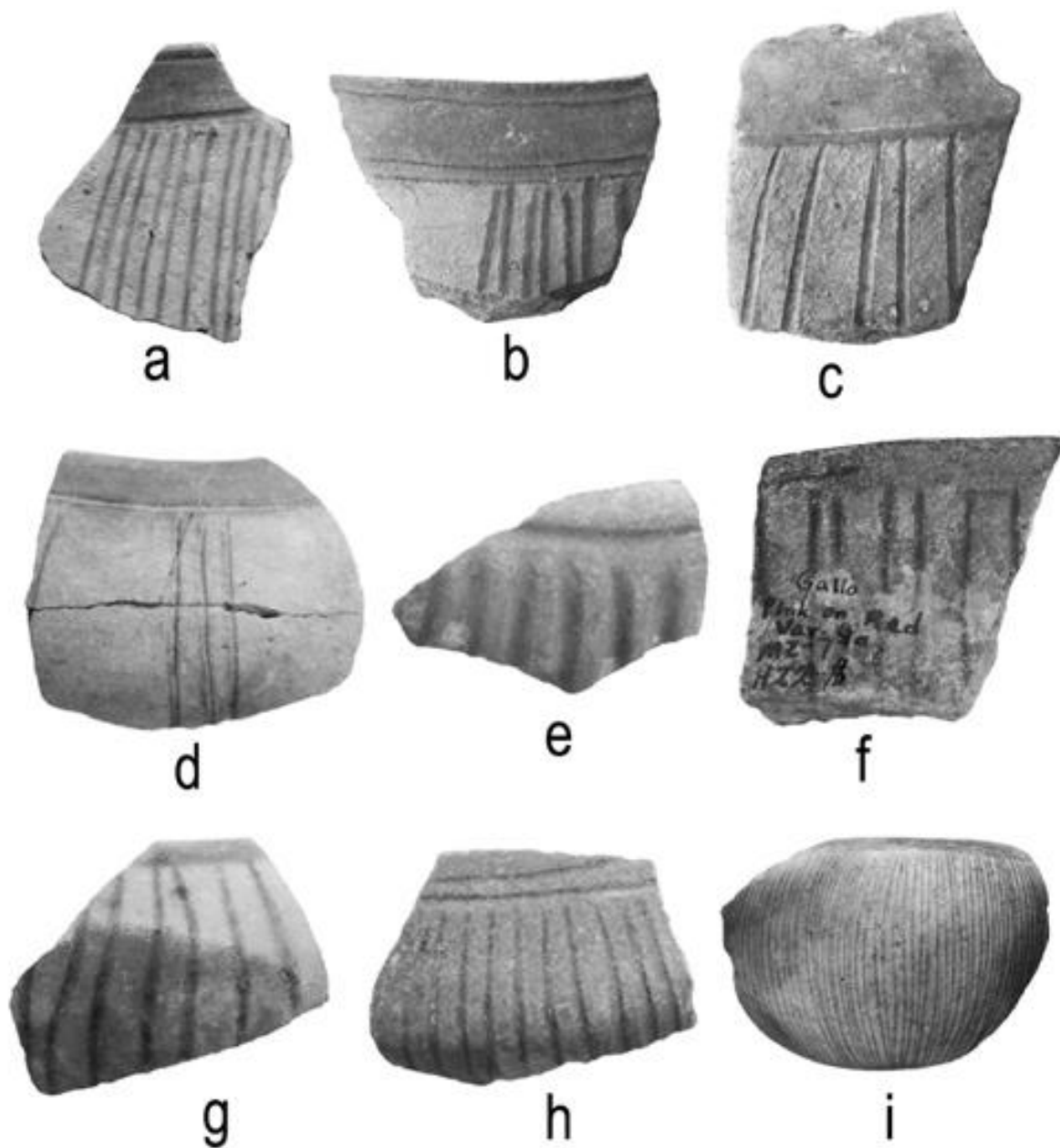


Figura 3.2.2. Líneas verticales, fase Locona

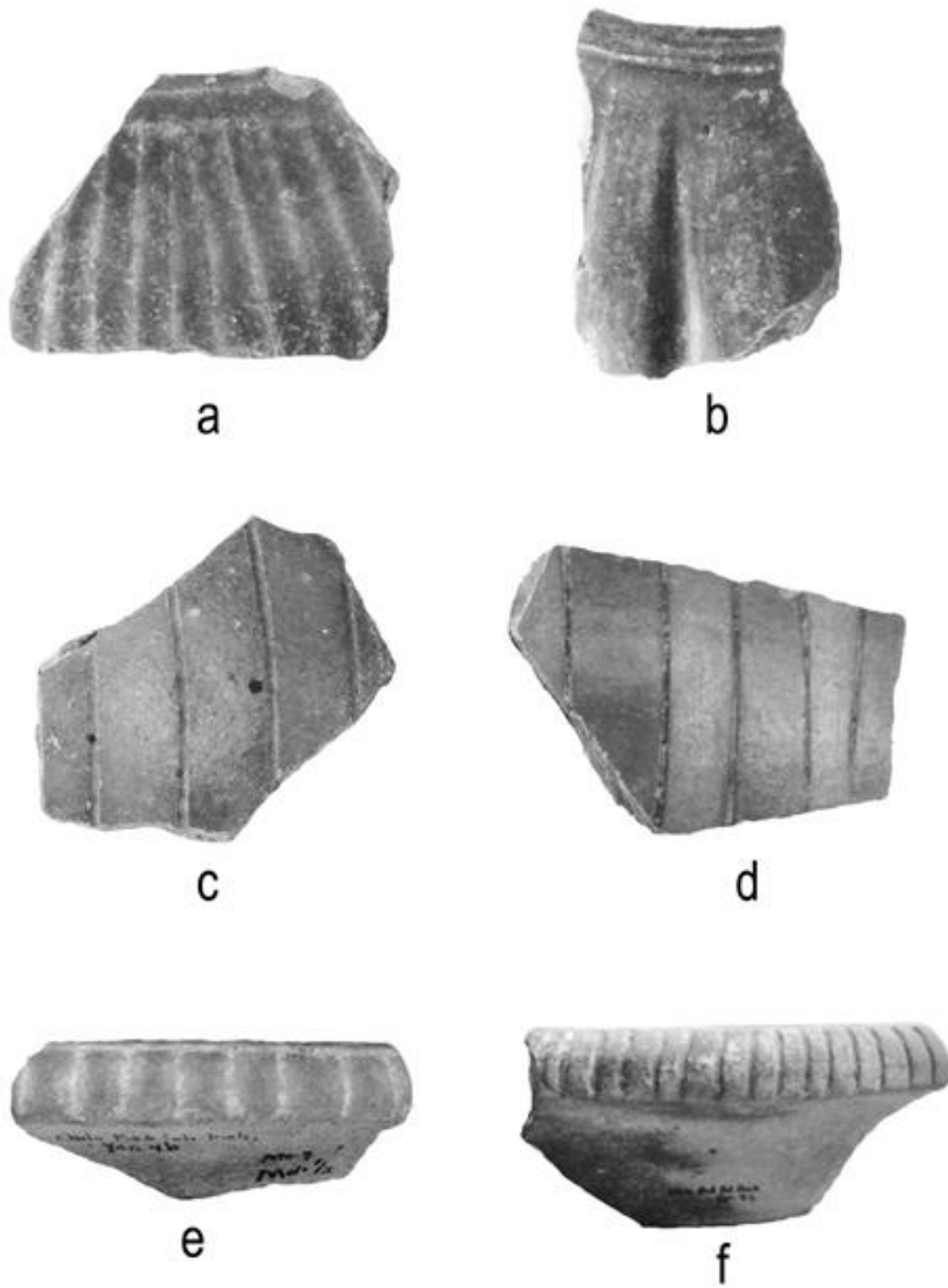


Figura 3.2.3. Líneas verticales, fase Locona.

### 3) Líneas diagonales

Las líneas paralelas diagonales acanaladas o incisas normalmente ocupan una parte del cuerpo de la vasija (Figura 3.2.4). En algunos casos están agrupadas en 2 o más y en otros están delimitadas por una línea recta o oblicua (Figura 3.2.4 b-h). Hay un caso de líneas paralelas diagonales incisas de diferentes tamaños que se cruzan (Figura 3.2.4 i).

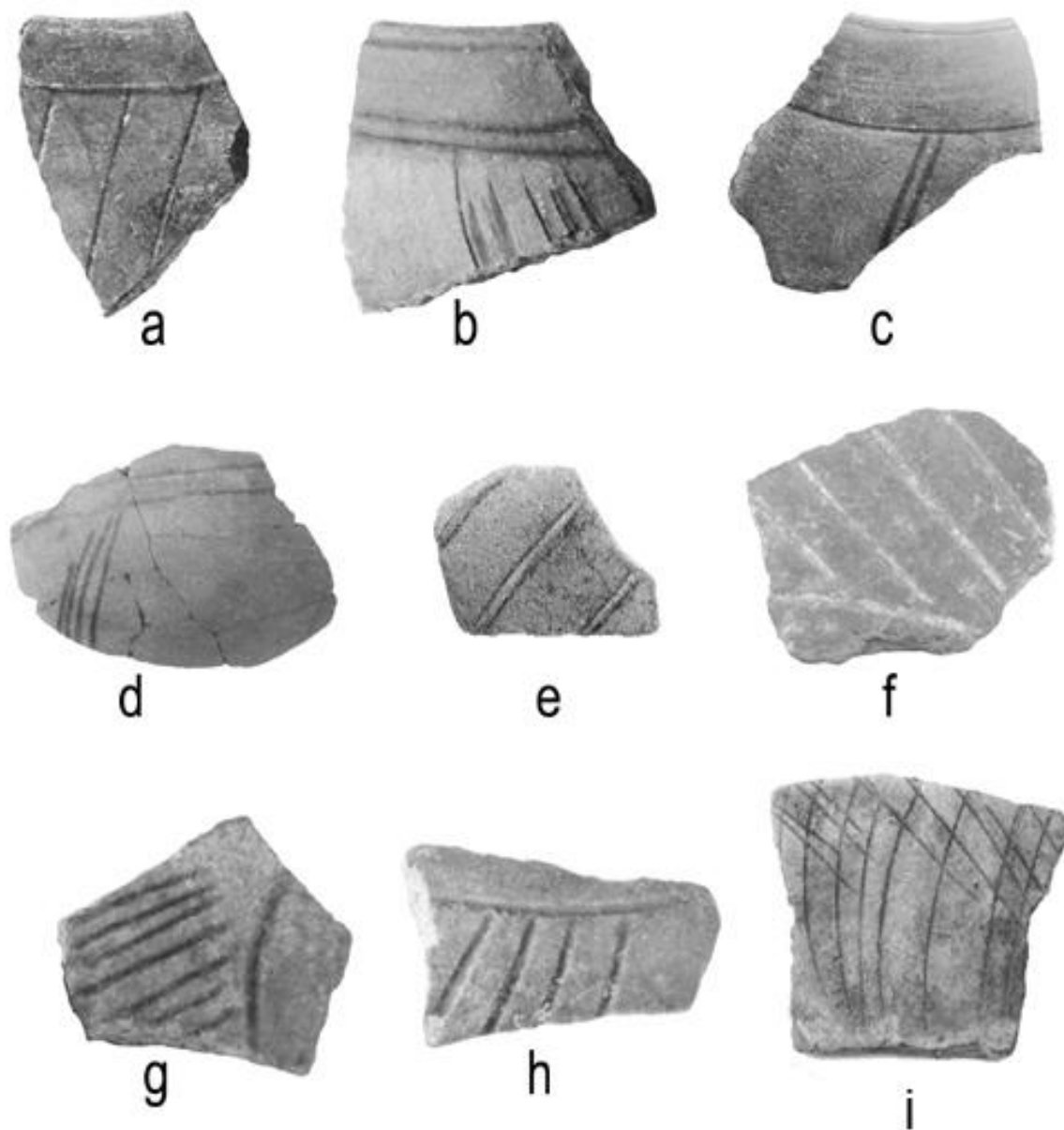


Figura 3.2.4. Líneas diagonales, fase Locona.

A veces las líneas agrupadas forman ángulos (Figura 3.2.5 a y b). En algunos casos hay dos líneas diagonales que crean el motivo de banda diagonal y pueden cruzarse o tener adentro algún motivo, formando de esa manera un diseño (Figura 3.2.5 c y d). Hay casos de líneas bruñidas en el interior de la vasija donde se combinan los tonos claros y oscuros (Figura 3.2.5 e y f). El tipo de líneas paralelas que salen en direcciones opuestas destacado en la fase anterior sigue presente. (Figura 3.2.5 g-i).

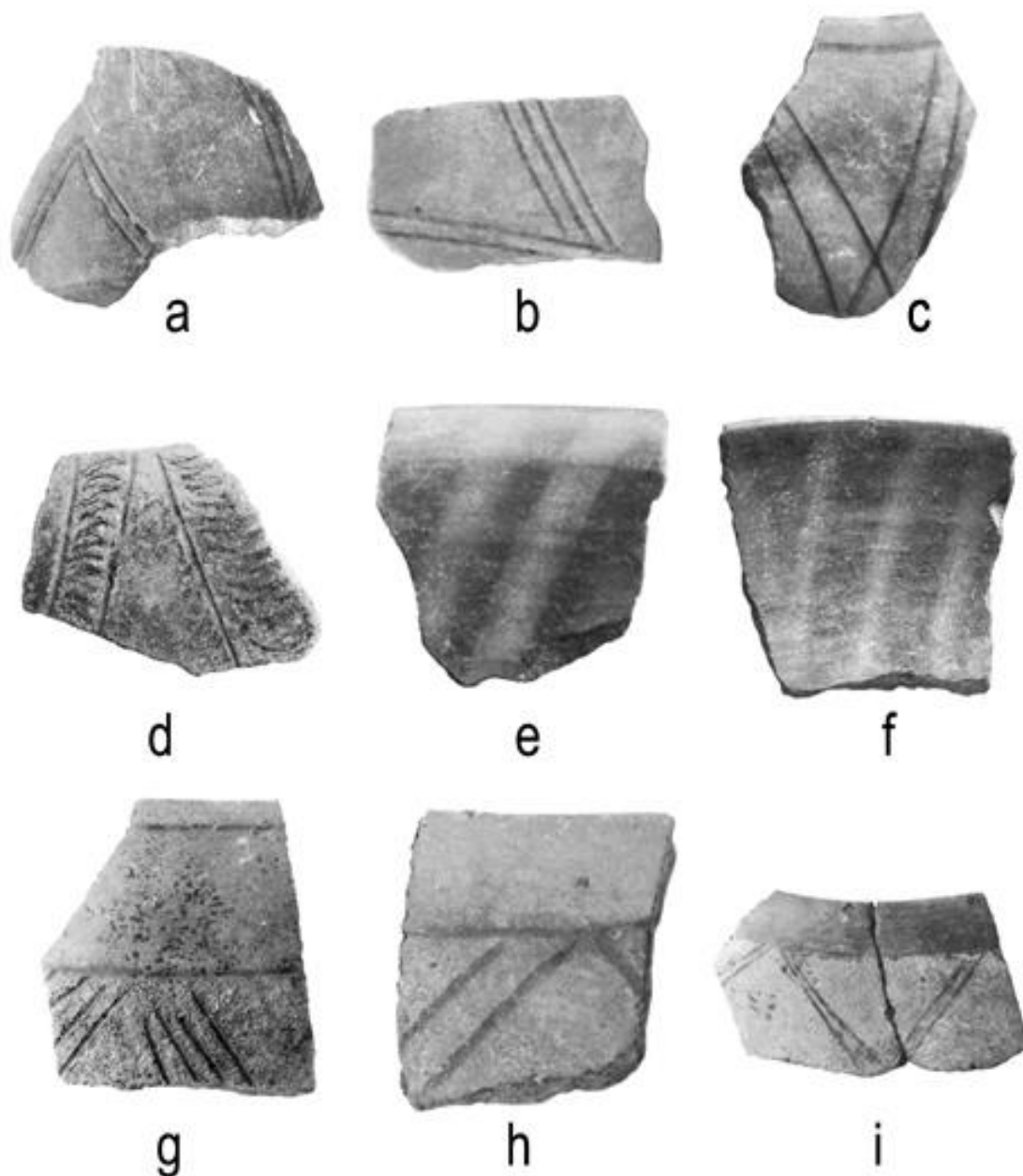


Figura 3.2.5. Líneas diagonales, fase Locona.

#### 4) Líneas semicirculares u oblicuas

Las líneas paralelas semicirculares tienen dos representaciones: la primera es igual que en la fase anterior y son líneas acanaladas agrupadas en 2 o más y van en diferentes direcciones sobre el cuerpo de la vasija y pueden terminarse en ángulos (Figura 3.2.6).

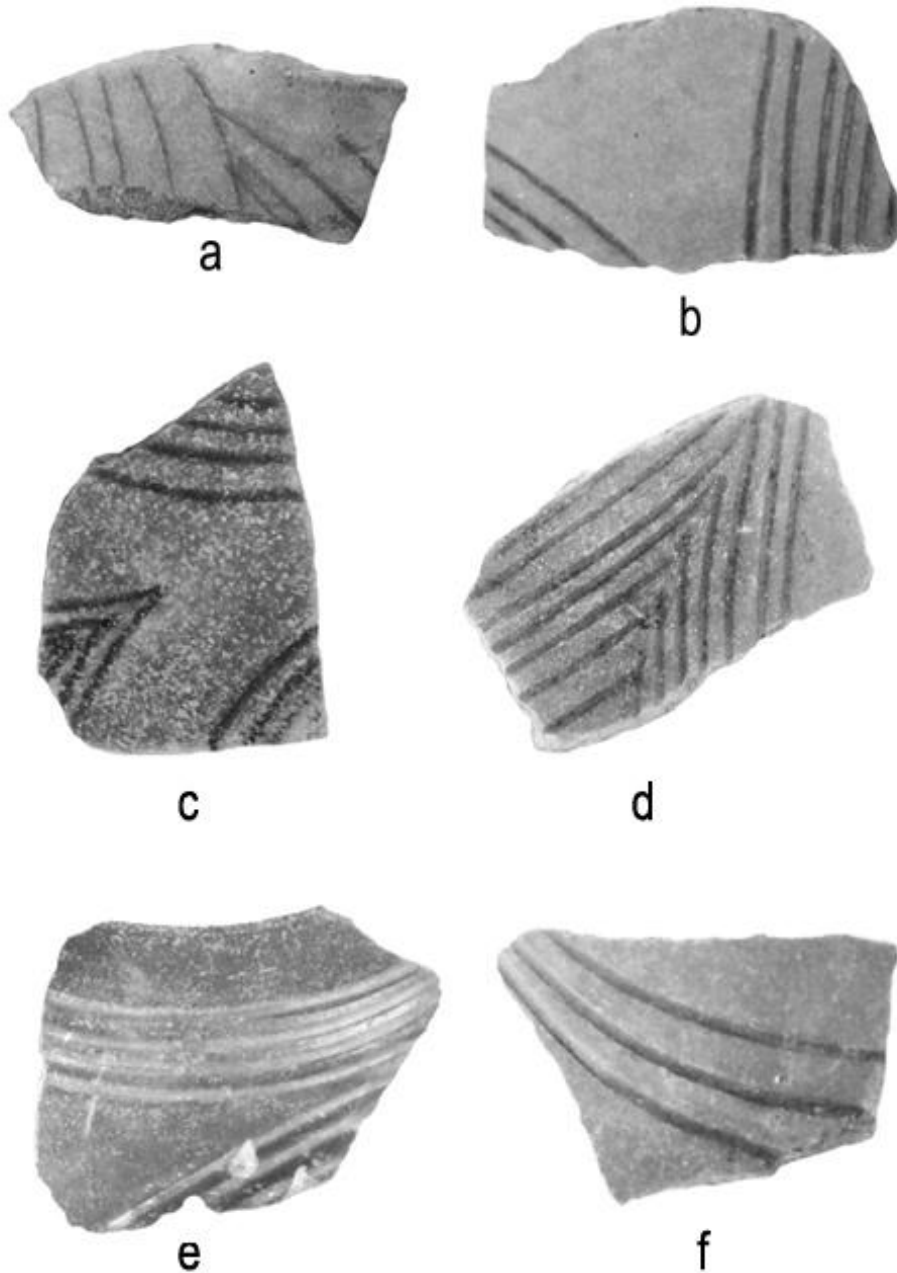


Figura 3.2.6. Líneas oblicuas, fase Locona.

La segunda está representada por las líneas acanaladas que forman bandas bruñidas donde se combinan los tonos rojos claros y oscuros (Figura 3.2.7). En algunos casos estas bandas forman figuras triangulares o circulares grandes que ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.2.7 g-i).

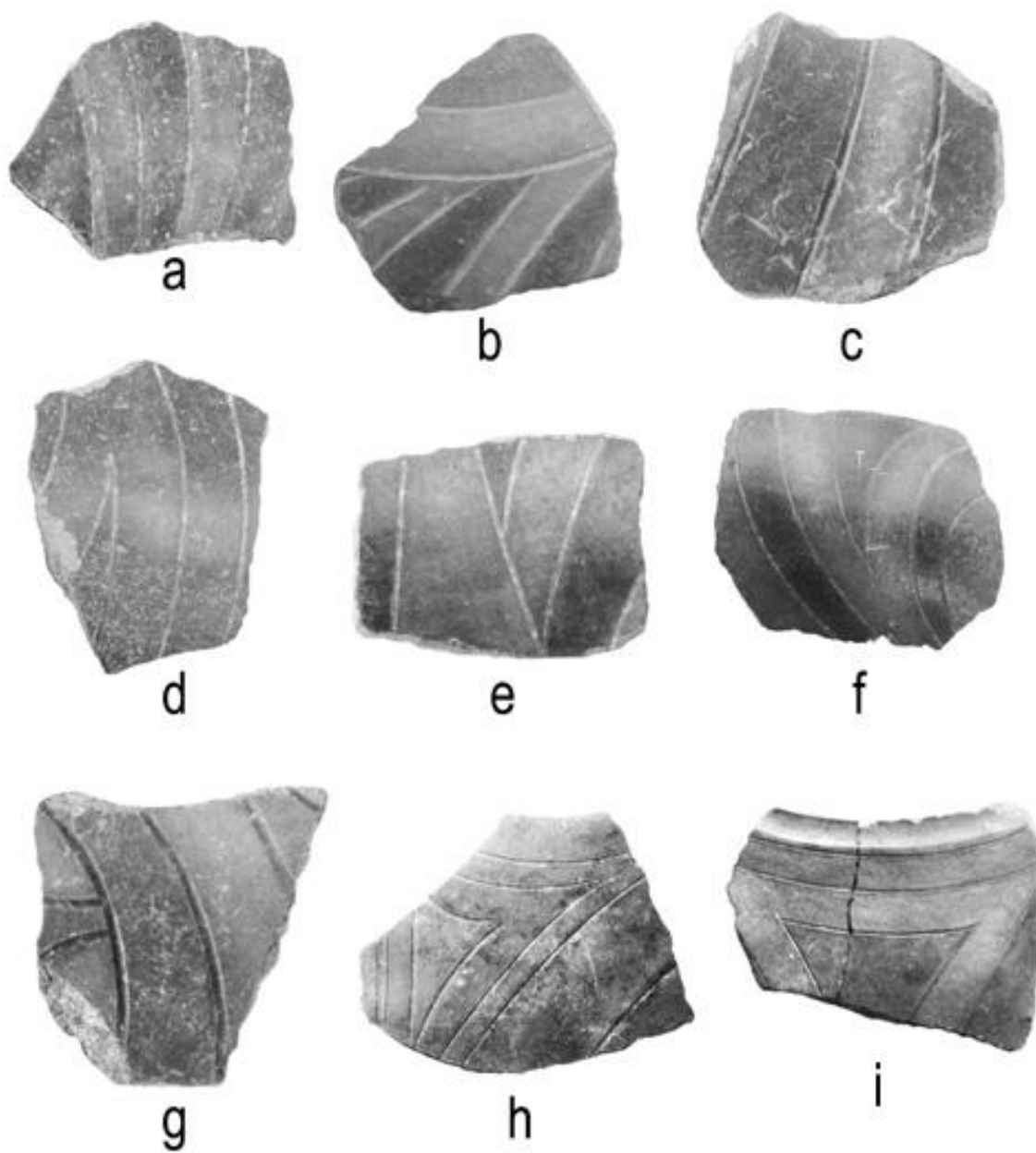


Figura 3.2.7. Líneas oblicuas, fase Locona.

### 3.2.2 Punto

#### 1) Puntos ovalados

Puntos ovalados (impresas o excavadas o muescas de uña) en su mayoría son agrupados en una fila sobre el reborde o debajo de borde (Figura 3.2.8). En algunos casos los puntos van debajo de la banda horizontal en un patrón regular y posiblemente ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.2.9 a-h) Los puntos ovalados irregulares punzonados que en la fase anterior eran la mayoría ahora declinan y presentan muy pocos ejemplos (Figura. 3.2.9 i).

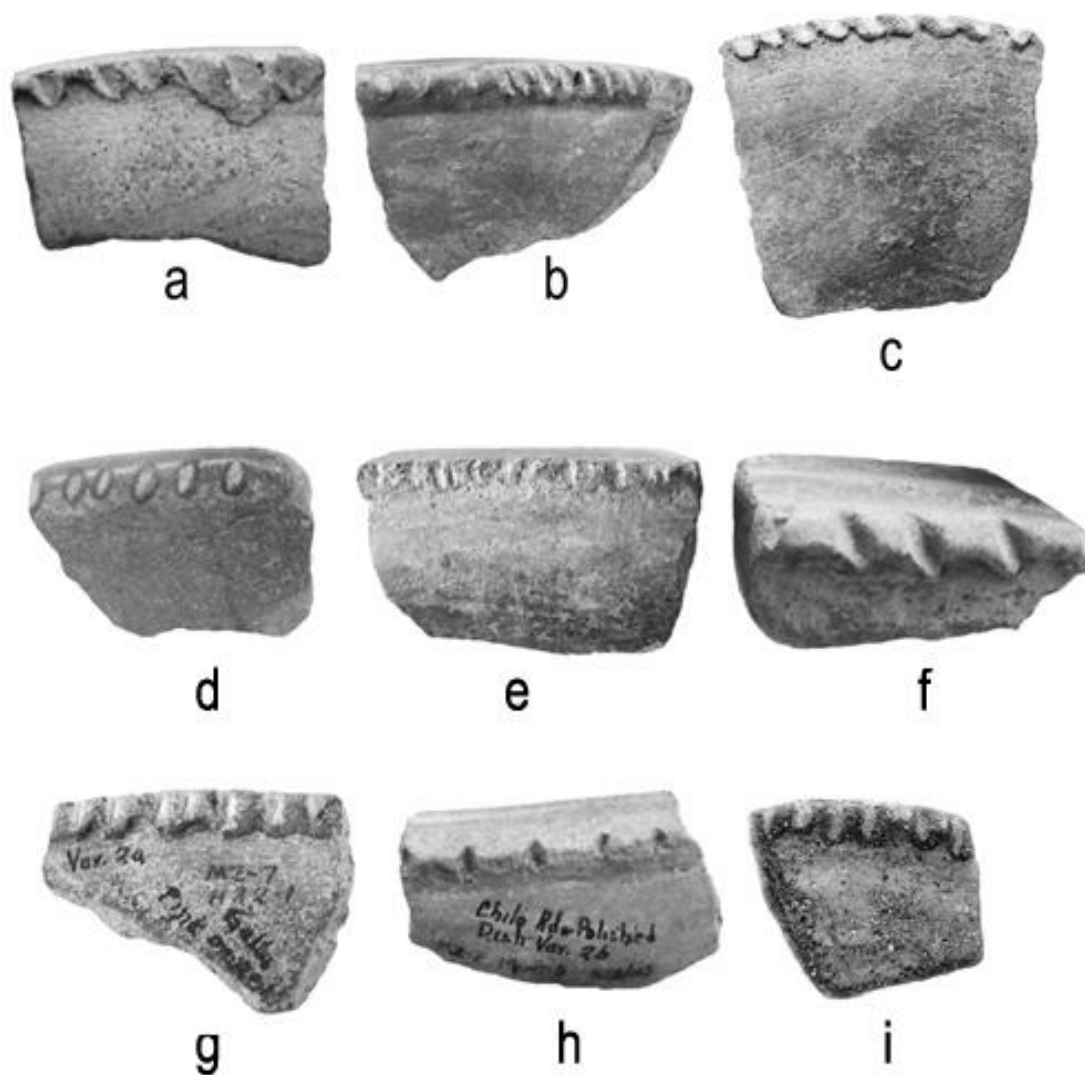


Figura 3.2.8. Puntos ovalados, fase Locona.

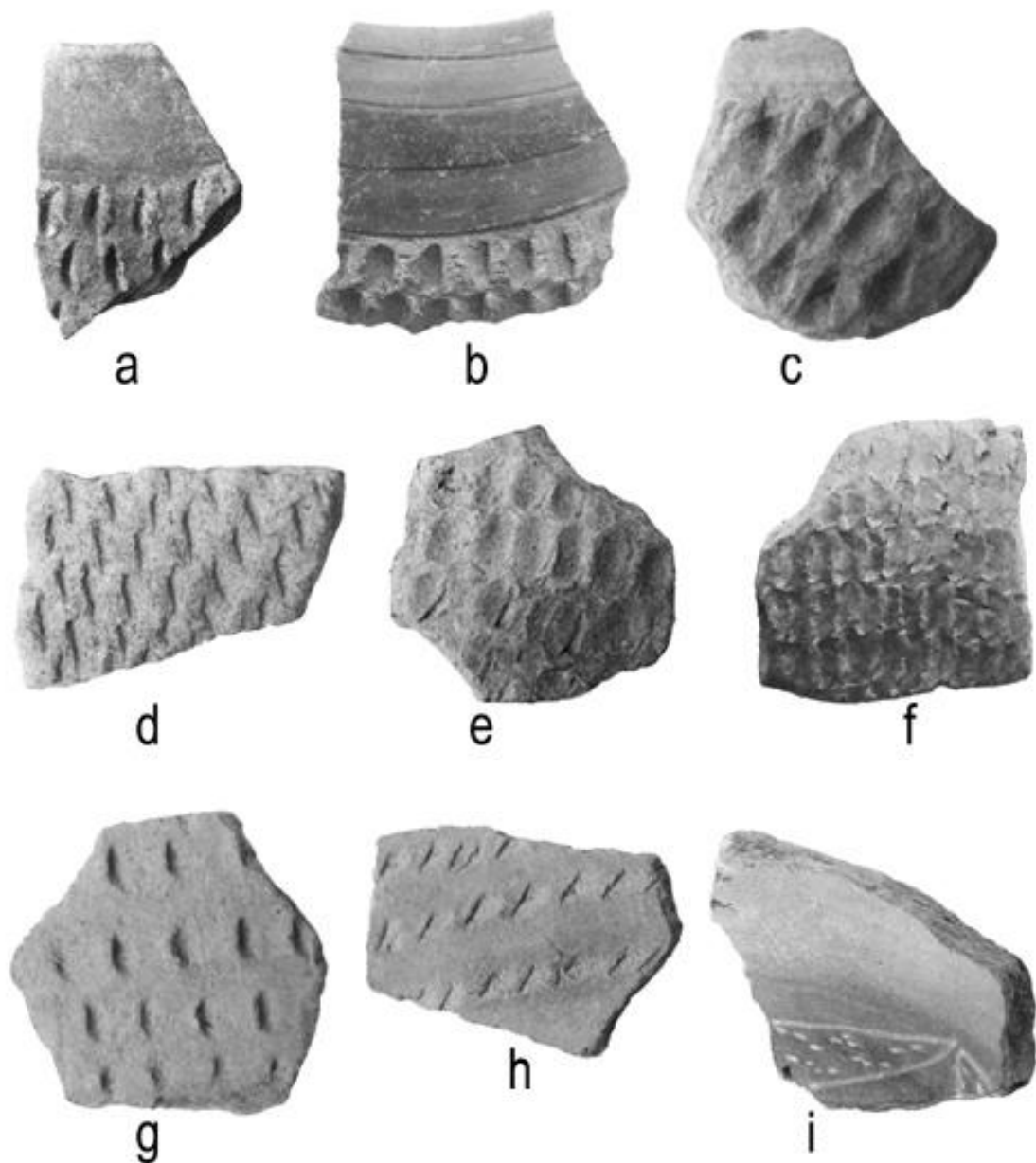


Figura 3.2.9. Puntos ovalados, fase Locona.

## 2) Puntos circulares

Los puntos circulares irregulares excavados (o muescas de uña) van debajo del borde o de la banda horizontal, tienen un patrón regular (horizontal) y posiblemente ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.2.10).



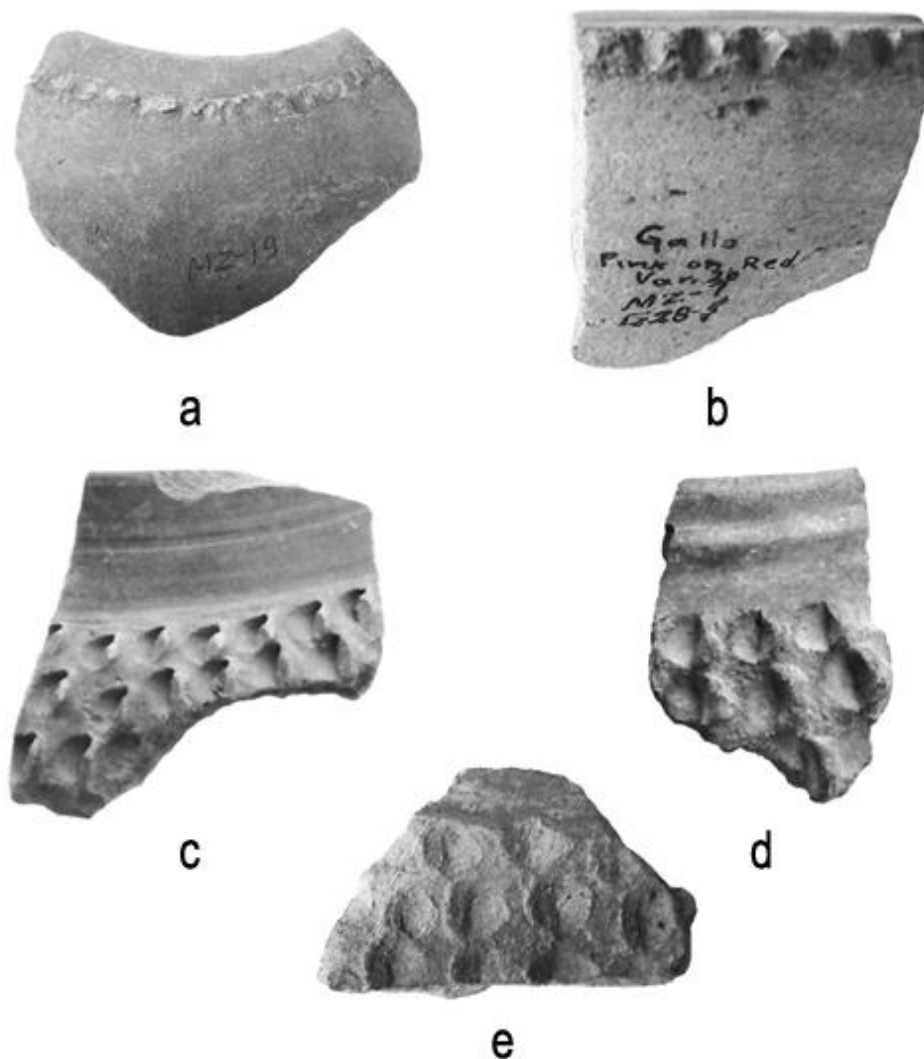


Figura 3.2.10. Puntos circulares, fase Locona.

### 3.2.3 Estampado

#### 1) Estampado de concha

El estampado de concha está hecho con el borde o con el costado (espalda) de la concha en forma horizontal o vertical (Figura 3.2.11). En algunos está delimitado por varios tipos de líneas (Figura 3.2.11 c). Hay solo un ejemplo de estampado de mecedora que se vuelve popular en la siguiente fase Ocós y es horizontal en forma de zig-zag que se encuentra dentro de las bandas diagonales (Figura 3.2.5 d).

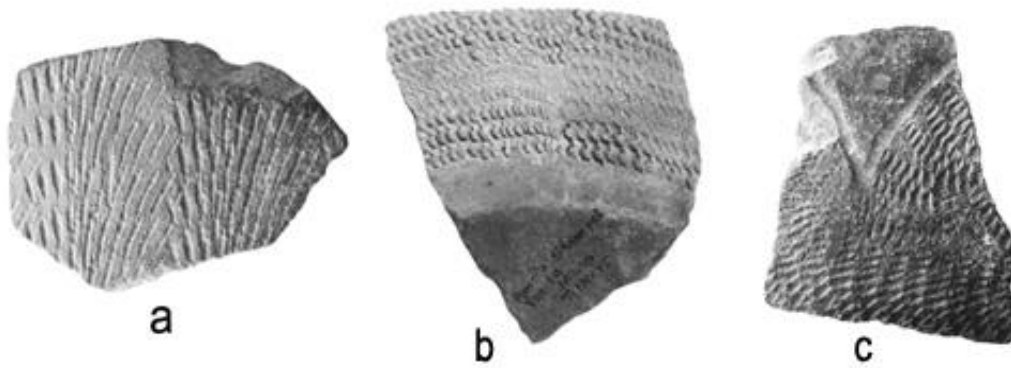


Figura 3.2.11. Estampado de concha, fase Locona.

### 3.2.4 Medio círculo

#### 1) Medios círculos horizontales

El medio círculo formado por una o dos líneas acanaladas se encuentra con apertura hacia arriba y se destaca por su gran tamaño (Figura 3.2.12). En general los medios círculos están agrupados en línea horizontal que va abajo del borde y que circunda la vasija.

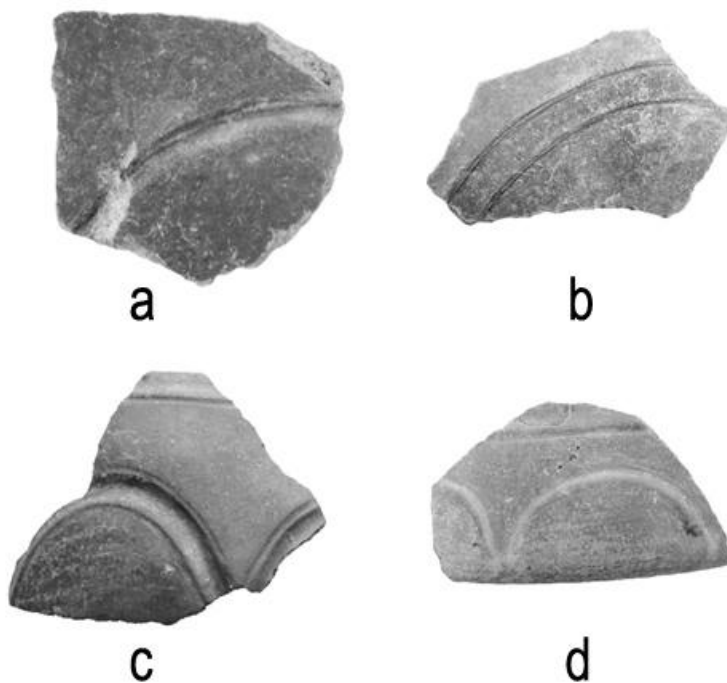


Figura 3.2.12. Medios círculos horizontales, fase Locona.

### 3.2.5 Reja

La reja tiene los mismos rasgos que en la fase anterior pero la cantidad de ejemplos se disminuye. En algunos casos las rejas ocupan algunas zonas de la vasija (Figura 3.2.13 a y b). En otros casos salen debajo de la línea horizontal que marca el borde y parecen ocupar todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.2.13 c). Hay un ejemplo de la reja pintada en el interior de un plato (Figura 3.2.13 d). Las dimensiones de las celdas de la reja son variables, desde pequeñas hasta muy grandes como se puede observar en la Figura 3.2.13, pero ya no hay ejemplos de la reja con celdas pequeñas y finas que está presente en la fase anterior.

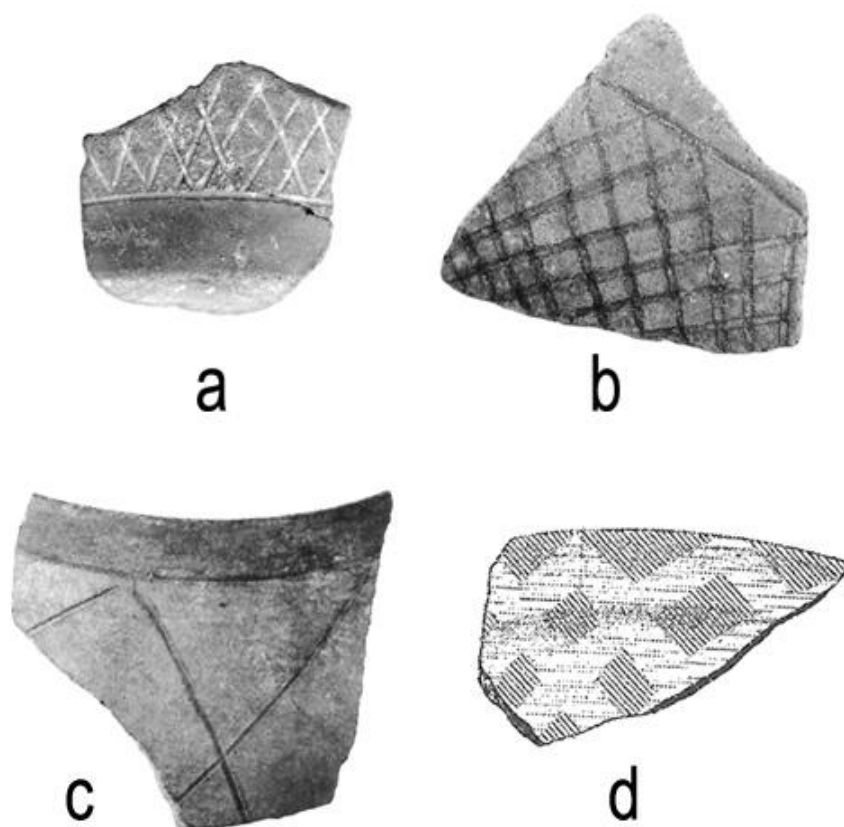


Figura 3.2.13. Reja, fase Locona. (d)- de Clark y Cheetham (2005: 304).

### 3.3 Las decoraciones en la cerámica Ocós

Las formas más comunes de esta fase son tecomates de paredes delgadas con baño rojo, platos con base plana, las escudillas de fondo plano y borde grueso. La característica más notable que distingue la fase Ocós de las anteriores es una amplia variedad de técnicas decorativas con valvas de moluscos. La impresión con valva de concha va desde el simple estampado sencillo dentado o con la

espalda del casco hasta un movimiento de mecedora con orilla o espalda de la concha (Ceja 1978: 90-91).

Se nota un aumento en las vasijas para servir (cajetes rojos con bordes excéntricos). Se desaparece la incisión cruzada característica de los tecomates Locona al igual que los verdaderos bicromos. Una importante innovación de esta fase es la presencia de la impresión textil o de cuerdas en la cerámica. La cerámica Ocós claramente deriva de la cerámica Locona. La tendencia es hacia la restricción de formas, diseños y acabados de superficie, o hacia la simplificación. El exterior de las vasijas está alisado y ya no pulido. Se aumentan los cajetes efige, que son simples cajetes de borde rojo a los cuales se les añadía la cabeza de un animal con algunos otros partes del cuerpo como patas y cola. Los ejemplos más frecuentes son las representaciones de perros y sapos, al igual que de venados cocodrilos y pájaros (Clark et al. 1987: 55).



Figura 3.3 Formas y decoraciones de la cerámica Ocós. Dibujo de Ajax Moreno.

Los tipos de la cerámica Ocós encontrados durante nuestro estudio que tienen la notoria presencia de las decoraciones de nuestro interés son los siguientes, presentados en orden descendente (ver Tabla 5): Paso rojo/café, Amada café/rojo/negro, Amada estampado, Chilo rojo, Tzijon estampado, Michis rosa sobre anaranjado, Ocós rojo.

Como se puede observar la mayor cantidad de tepalcates pertenece a solo dos tipos: Paso rojo/café y Amada café/rojo/negro.

Fase	Tipo	Cantidad con diseños
OCÓS	Amada estampado	19
	Amada café, rojo, negro	29
	Chilo rojo	15
	Michis rosa sobre anaranjado	9
	Ocós rojo	8
	Paso rojo, café	32
	Tzijon estampado	15

Tabla 5. Tipos de cerámica con la cantidad de tepalcates decorados tomados para el estudio para la fase Ocós.

A continuación presentamos las decoraciones destacadas para los tipos mencionados según varios investigadores con la excepción de Chilo Rojo que ya estaba descrito en la fase anterior.

Amada estampado:

- impresiones de conchas con la superficie exterior o con la orilla de la concha, formando líneas corrugadas o ligeramente redondeadas;
- líneas incisas cerca de la base, a medio cuerpo y cerca del borde (Tovalín et al. 2001:17).

Amada negro café:

- estampado de cuerdas;
- líneas pulidas delimitadas por líneas incisas y engobadas;
- incisiones en los bordes pulidos y engobadas (Clark y Cheetham 2005: 310).

Michis rosa sobre anaranjado:

- líneas incisas que delimiten la banda del borde (Clark y Cheetham 2005: 309).

Ocós rojo especular:

- acanaladuras concéntricas en el exterior;
- acanaladura delgada al interior o exterior cerca del borde;
- líneas incisas;
- banda roja cubriendo la parte interna y externa del borde (Tovalín et al. 2001: 23-24).

Paso rojo:

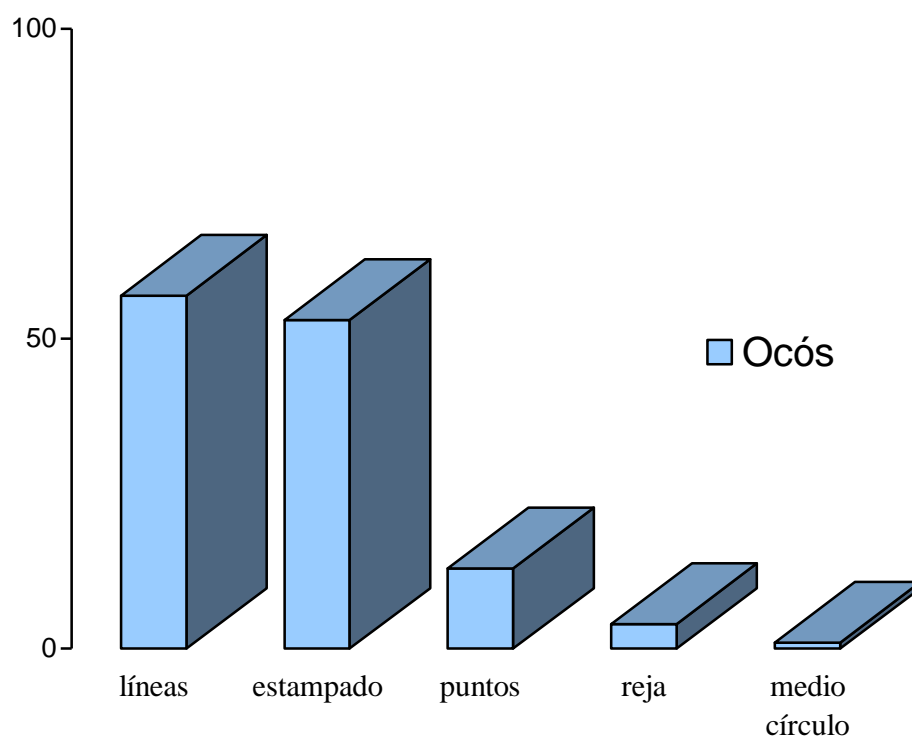
- acanaladuras o incisiones en torno del borde;
- canales;

- diseños incisos geométricos;
- nervaduras horizontales sobre las paredes y labios incisos, acanalados o con moldura (Clark y Cheetham 2005: 309).

Tzijon estampado:

- impresiones con el cuerpo o la orilla de una concha (Tovalín et al. 2001: 21).

En la fase Ocós encontramos los siguientes elementos y motivos (en orden descendente): líneas, estampado, puntos, reja, medio círculo. Estos elementos y motivos con sus cantidades respectivas están presentados en la tabla general (Tabla 9). Para la mejor visualización de los resultados cuantitativos hicimos un esquema de las cantidades de cada elemento encontradas en presente fase (Esquema 3).



Esquema 3. Elementos decorativos encontrados en la cerámica de la fase Ocós.

Antes de pasar a descripción de estos elementos y motivos hay que señalar que en la fase Ocós la técnica decorativa más popular fue la de impresión o estampado con concha, cuerda, textil entre otros. Como ya mencionamos, dicha técnica de estampado fue descrita detalladamente por Fausto Ceja en su tesis (1978: 95-96, 156). Por lo tanto, no nos detendremos aquí a describirla.

### 3.3.1 Línea

#### 1) Líneas horizontales

Las líneas paralelas horizontales acanaladas o incisas van en torno al borde (Figura 3.3.1). Casi no hay ejemplos de las líneas agrupadas acanaladas de las fases anteriores (Figura 3.3.1 a). Hay ejemplos de las bandas estrechas en el cuerpo de la vasija (Figura 3.3.1 c, 3.3.6 f). Las dos líneas horizontales que crean el motivo de banda horizontal debajo del borde está presente en algunos ejemplos (Figura 3.3.1 d; 3.3.2 a; 3.3.4 a y c).

#### 2) Líneas verticales

Las líneas paralelas verticales acanaladas o incisas están agrupadas y casi siempre salen de la línea o de la banda que marca el borde y ocupan en su mayoría todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.3.2). Se puede notar que las líneas son separadas y que probablemente imiten la forma de gajos de calabaza (Figura 3.3.2 c-e). Las pequeñas líneas paralelas acanaladas o incisas en los bordes engrosados de platos se hacen más frecuentes (Figura 3.3.3).

#### 3) Líneas diagonales

Las líneas paralelas diagonales incisas o acanaladas salen de la línea o de la banda horizontal que marca el borde y ocupan una parte del cuerpo de la vasija. (Figura 3.3.4) En algunos casos son agrupadas en 2 o mas y en otros son delimitados por líneas rectas (Figura 3.3.4 a-c, 3.3.6 a). En algunos casos hay dos líneas diagonales que crean el motivo de banda diagonal que pueden encontrarse y formar un ángulo (Figura 3.3.4 d y e). Hay casos de líneas diagonales incisas con un patrón irregular (Figura 3.3.4 f). El tipo de líneas paralelas contrapuestas destacado en las fases anteriores sigue presente (Figura 3.3.4 g).

#### 4) Líneas semicirculares u oblicuas

Las líneas de este tipo son pocos para esta fase. Encontramos unos ejemplos donde las líneas forman bandas lisas combinadas con otros motivos que probablemente ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.3.5, 3.3.6 d y e). Sin embargo, según Ceja (Ceja 1978:159-160) hay casos (10 ejemplos) donde estas bandas pulidas forman triángulos de paredes curvas sobre tecomates alrededor de la vasija que se combina con algún tipo de estampado de concha como se puede observar en nuestro ejemplo (Figura 3.3.5 b).



a



b



c



d

Figura 3.3.1. Líneas horizontales, fase Ocós.



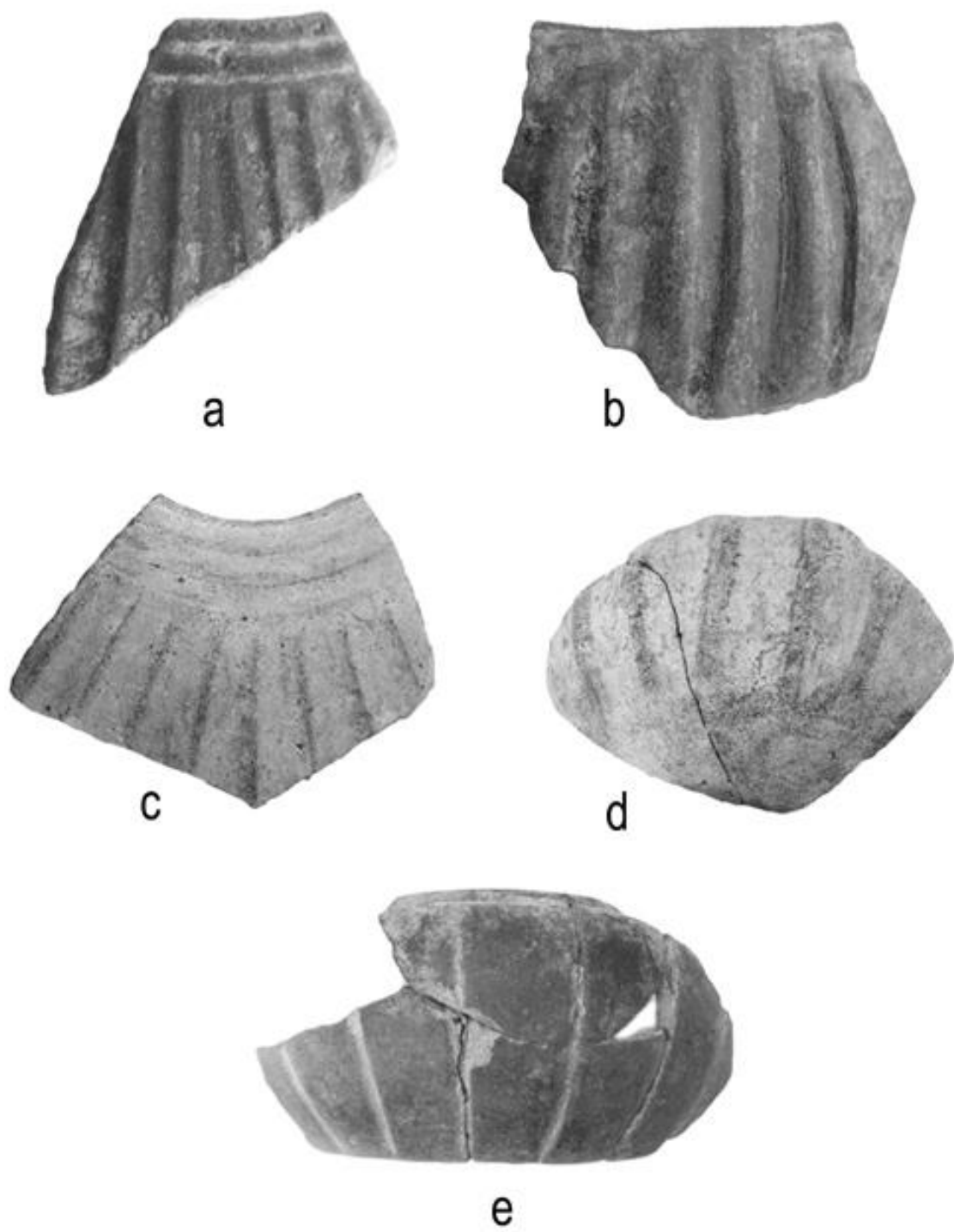


Figura 3.3.2. Líneas verticales, fase Ocós.

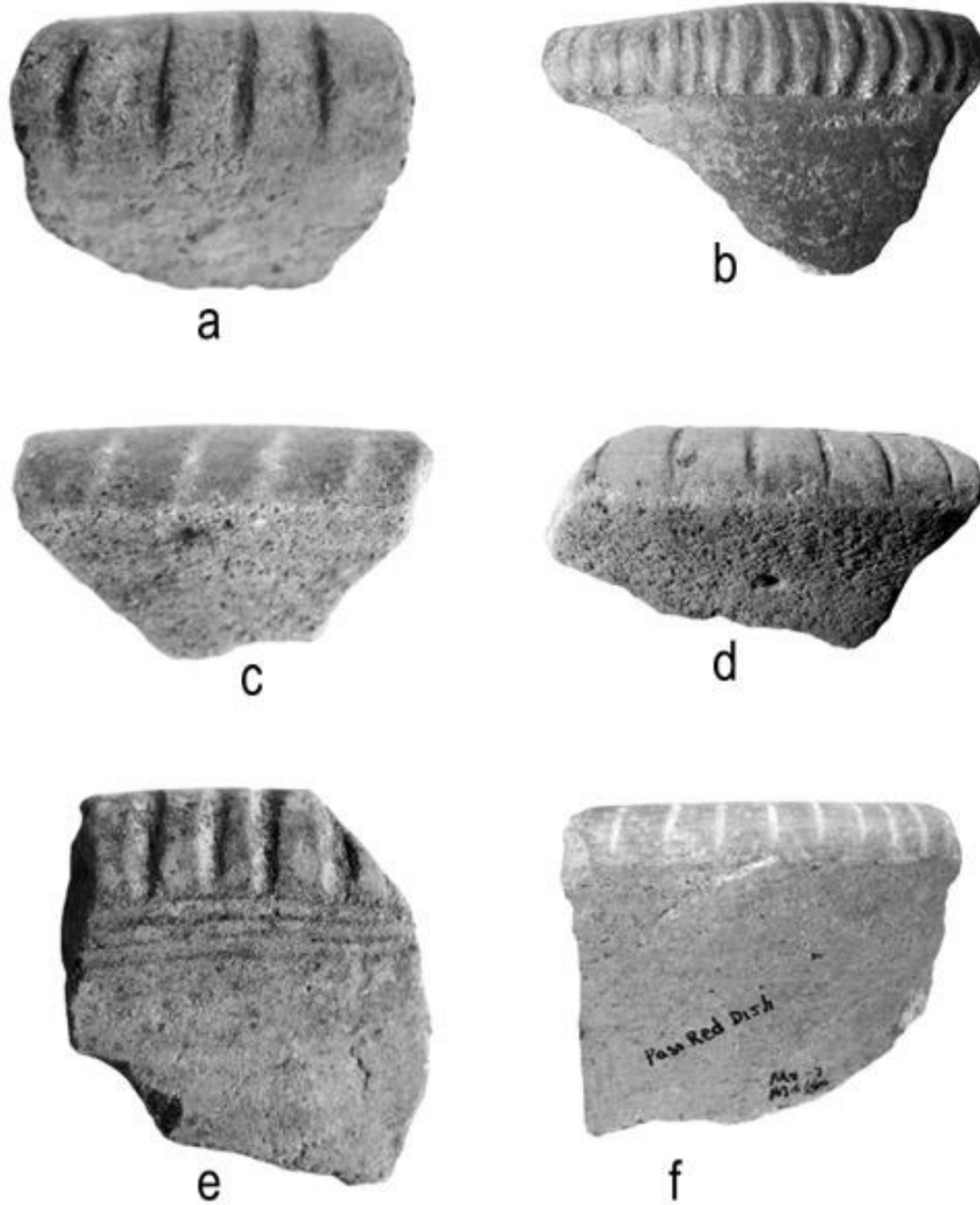


Figura 3.3.3. Líneas verticales, fase Ocós.

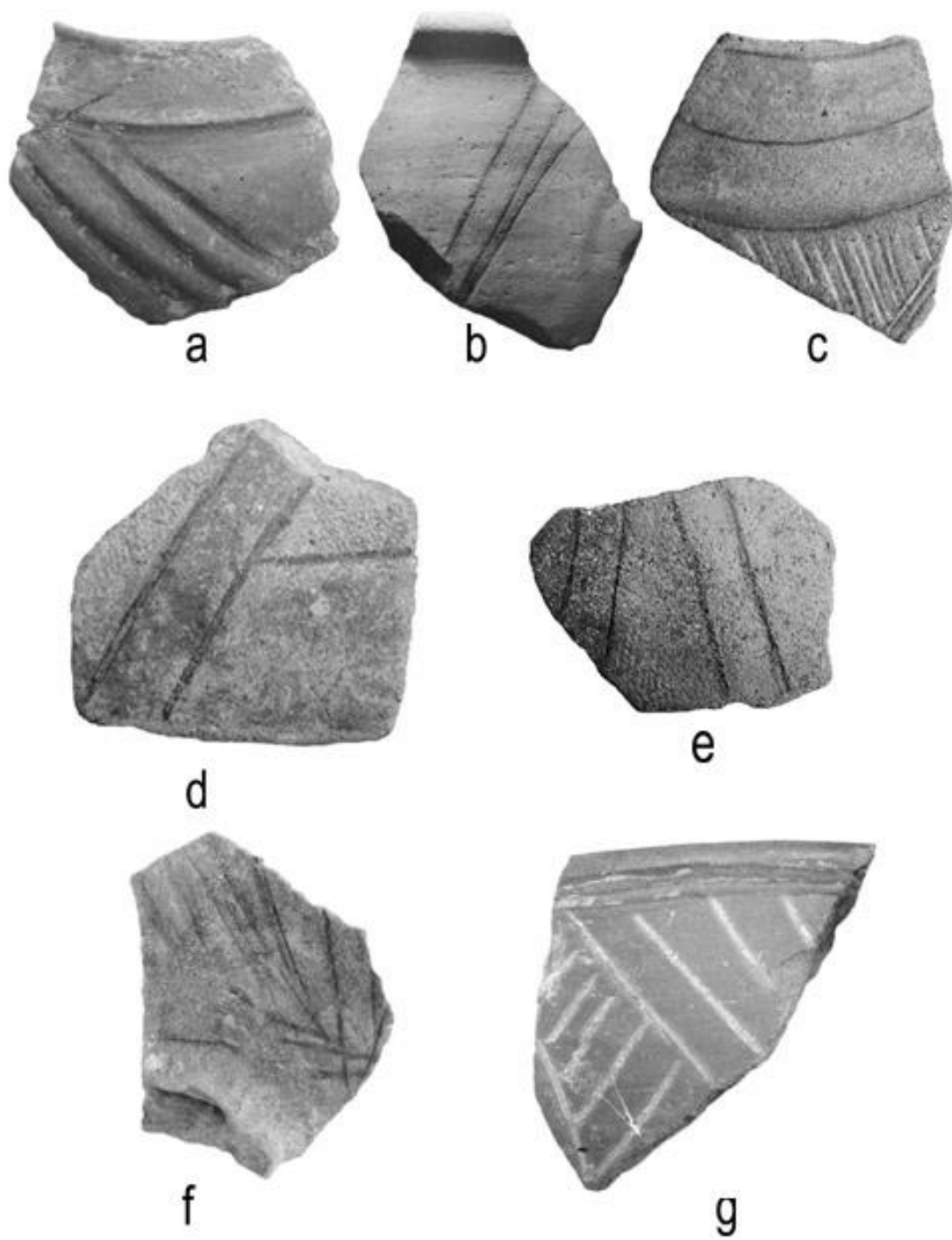


Figura 3.3.4. Líneas diagonales, fase Ocós.



Figura 3.3.5. Líneas oblicuas, fase Ocós.

### 3.3.2 Estampado

#### 1) Estampado de concha

El estampado de concha está hecho con el borde o con el costado (espalda) de la concha en forma horizontal o vertical (Figura 3.3.5, 3.3.6 y 3.3.7). En algunos casos parece ocupar todo el cuerpo de vasija y en otros casos está delimitado por varios tipos de líneas. Un rasgo distintivo de este motivo es su aplicación tanto en el interior como en el exterior de la vasija. Hay casos donde el estampado se encuentra en los dos lados al mismo tiempo (Figura 3.3.7 g). Se destaca el estampado de mecedora propio de los tecomates (Figura 3.3.6 g; 3.3.7 f; 3.3.8 a y b). Este estampado está hecho con un fragmento cortado de la concha de varias maneras descritas ampliamente por Ceja (1978: 156-158).

#### 2) Impresión de cuerda

El estampado de cuerda es menos frecuente y se hace en diagonal con varias técnicas descritas por Ceja (1978:166). Su distribución es igual a la del estampado de concha (Figura 3.3.8 c y d; 3.3.1 c).

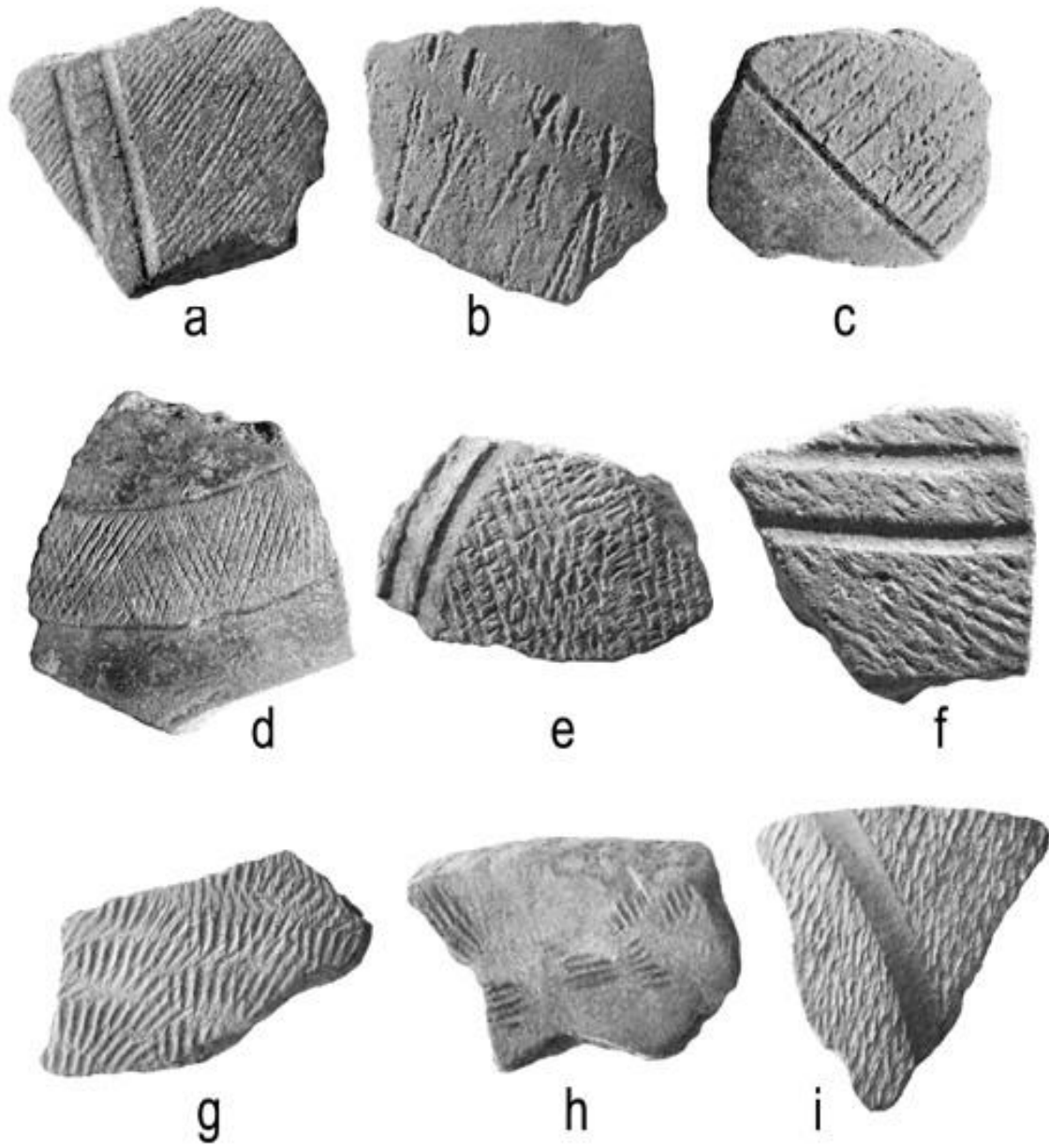


Figura 3.3.6. Estampado de concha, fase Ocós.

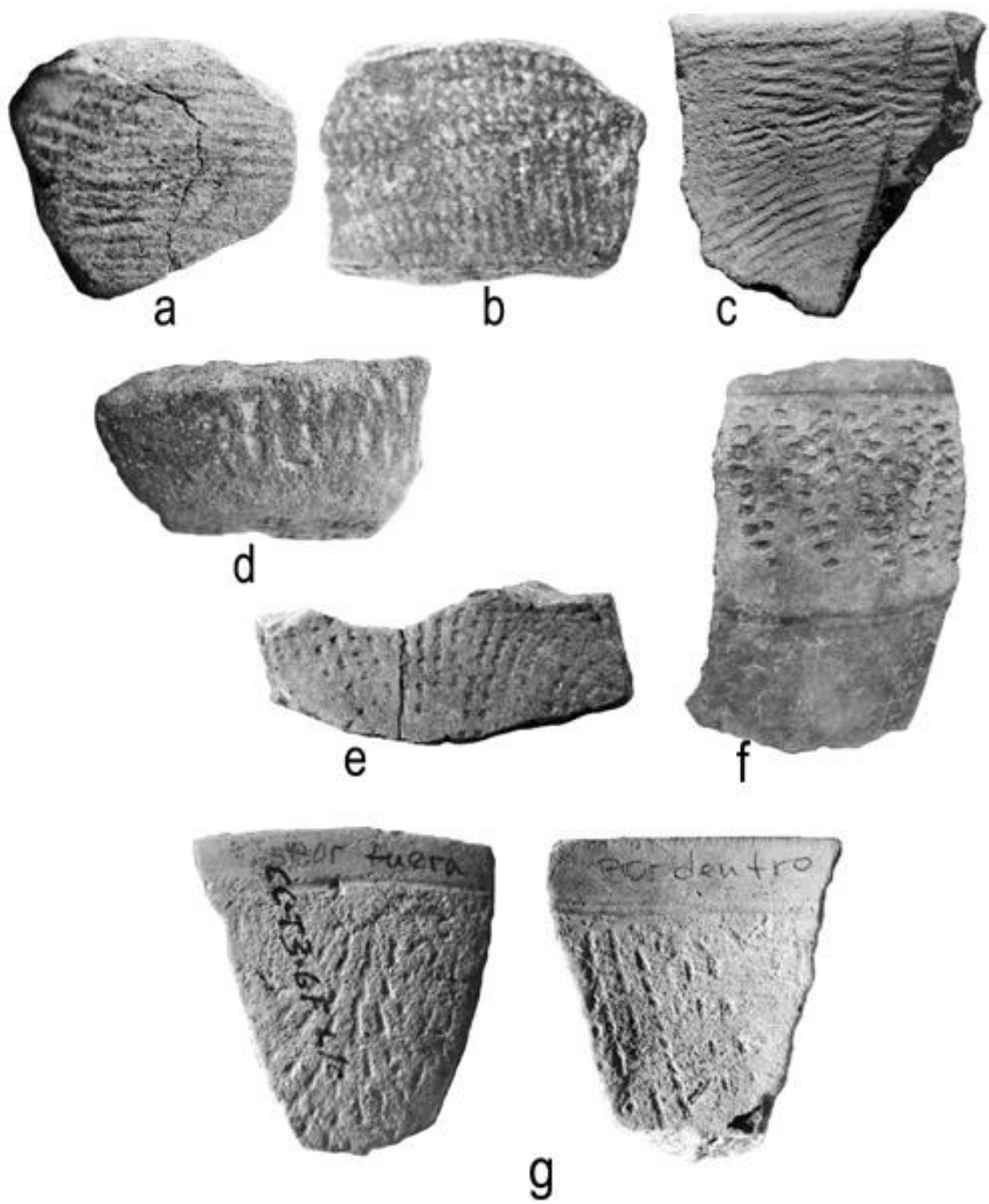


Figura 3.3.7. Estampado de concha, fase Ocós.

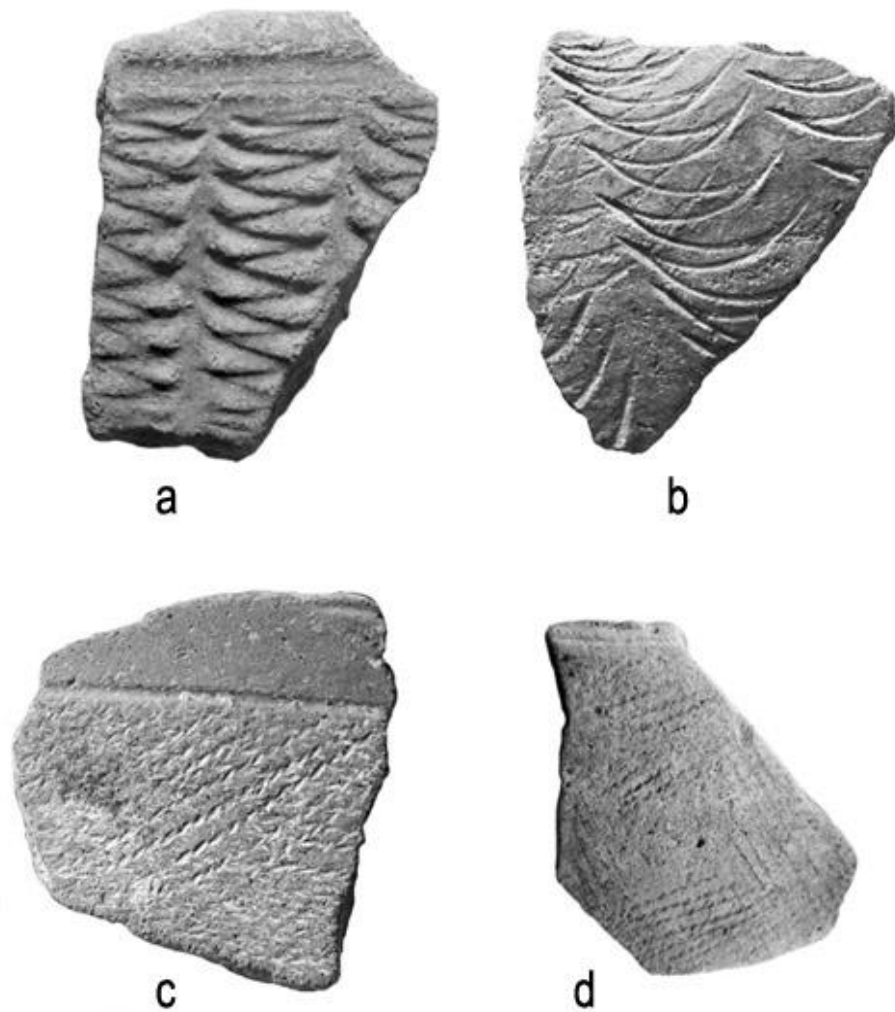


Figura 3.3.8. Estampado de concha, impresión de cuerda, fase Ocós.

### 3.3.3 Punto

#### 1) Puntos ovalados

Los puntos ovalados irregulares (impresas o excavadas o muescas de uña) en su mayoría están agrupados en una fila debajo del borde (Figura 3.3.9 a-c). Hay casos donde los puntos van en una fila sobre reborde en el cuerpo de la vasija (Figura 3.3.9 d). En algunos casos los puntos van debajo de la banda horizontal y posiblemente ocupan una parte del cuerpo de la vasija (Figura 3.3.9 e).

2) Puntos circulares.

Hay un caso de punto circular de forma regular impreso profundamente por dentro de la vasija (Figura 3.3.9 f). Aparecen los puntos redondos protuberantes que representan los ojos de caras zoomorfas (Figura 3.3.9 g y h).

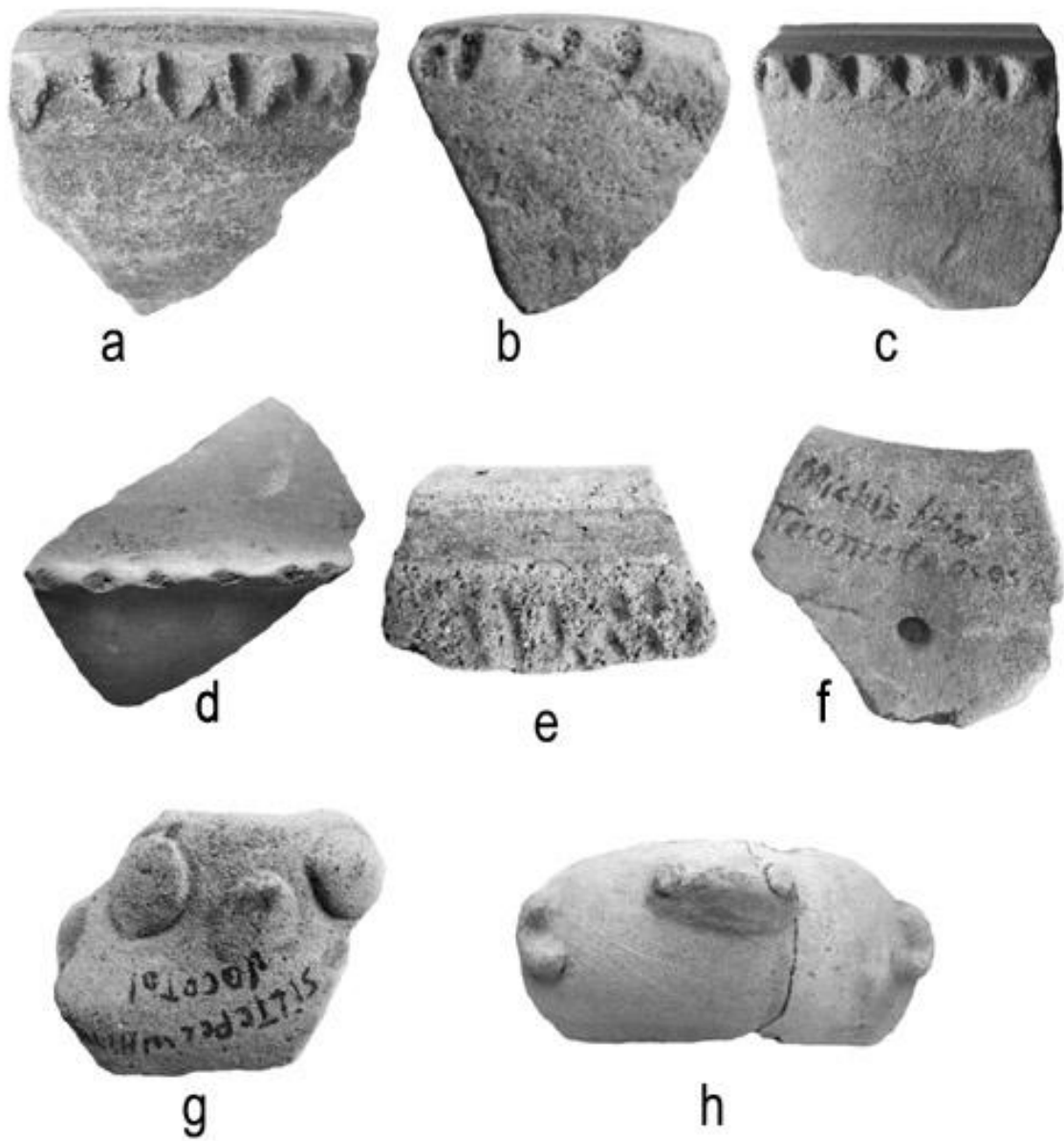


Figura 3.3.9. Puntos ovalados y circulares, fase Ocós.



### 3.3.4 Reja

La cantidad de ejemplos se disminuye más a comparación de las fases anteriores. En todos los casos las rejas ocupan algunas zonas de la vasija (Figura 3.3.10). Las dimensiones de las celdas de la reja son pequeñas con la distancia bien medida lo que se parece a las rejas de la fase Barra. Hay un ejemplo de la reja muy fina formada por un estampado de concha dentro de una banda oblicua (Figura 3.3.6 d).

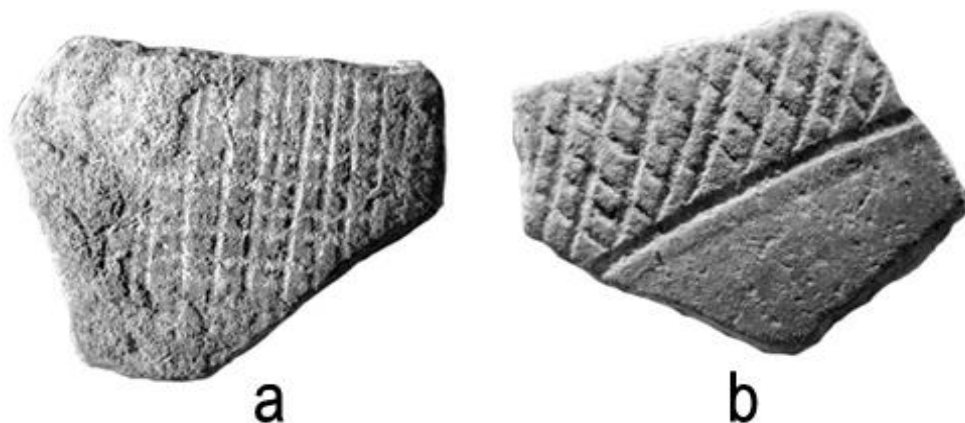


Figura 3.3.10. Reja. fase Ocós.

### 3.3.5 Medio círculo

#### 1) Medios círculos horizontales

El medio círculo está formado por una o dos líneas oblicuas con apertura hacia arriba. Como en la fase anterior los medio círculos están agrupados en una línea horizontal que va abajo del borde y que probablemente circunda la vasija (Figura 3.3.11 a). También hay un ejemplo de medio círculo formado por dos líneas que se encuentra en el cuerpo de la vasija y que podría ser parte de un círculo (Figura 3.3.11 b).



Figura 3.3.11. Medios círculos horizontales, fase Ocós.

### 3.4 Las decoraciones en la cerámica Cherla

La fase Cherla es un Ocós con influencia olmeca. En esta fase hay un incremento en la cerámica café que sustituye la roja y un cambio en las formas de los cajetes. Los tecomates se vuelven más gruesos y menos consistentes en el tratamiento de la banda del borde. Estos posteriormente evolucionan en tecomates de borde rojo y cepillados característicos de la fase Cuadros. El principal criterio para esta fase es la presencia de los cajetes y tecomates negros con bordes blancos y cerámica excavada o incisa – en su mayoría Limón incisa. La cerámica importada está endurecida por fuego y tiene una pasta extremadamente fina, claramente diferente de la cerámica local. Después se hacen copias locales de esta cerámica importada. La gente de esta fase adoptó un estilo foráneo en la elaboración de la cerámica cambiando la tecnología de cocción y parece que lo hicieron después de un largo periodo de transición (Clark et al. 1987: 55-56). A pesar del cambio considerable que presenta Cherla, varios tipos demuestran la continuidad de la tradición anterior mokaya. Esta tendencia de continuidad a través de las fases Ocós-Cherla es ejemplificada por varios tipos: Paso rojo, Mavi rojo y bayo, Aquiles naranja y Paso café (Cheetham 2010: 219).



Figura 3.4. Formas y decoraciones de la cerámica Cherla. Dibujo de Ajax Moreno.

Los tipos de la cerámica Cherla encontrados durante nuestro estudio que tienen la notoria presencia de las decoraciones de nuestro interés son los siguientes, presentados en orden descendente

(ver Tabla 6): Mavi liso/rojo y bayo, Pino negro y blanco/negro, Paso rojo, rojo y blanco, Tzijón estampado, Bala café/blanco.

Como se puede observar, la mayor cantidad de tepalcates pertenece a solo dos tipos: Mavi liso/rojo y bayo y Pino negro y blanco/negro.

Fase	Tipo	Cantidad con diseños
CHERLA	Aquiles naranja	2
	Bala café, blanco	8
	Inciso blanco, negro	9
	Mavi liso, rojo y bayo	28
	Paso rojo, rojo y blanco	19
	Pino negro y blanco, negro	26
	Tzijon estampado	8

Tabla 6. Tipos de cerámica con la cantidad de tepalcates decorados tomados para el estudio para la fase Cherla.

Cabe señalar que, como vimos líneas arriba, a partir de esta fase aparecen los diseños olmecas, los cuales, como señalamos antes, no son objeto de nuestro estudio. Por lo tanto no los vamos a analizar y solo presentaremos algunos ejemplos representativos encontrados durante el estudio.

También hay que señalar que no todos los tipos de la cerámica contienen diseños olmecas. Los tipos que no los presentan son: Mavi rojo y bayo, Paso rojo/rojo sobre blanco y Tzijon estampado. Eso, probablemente, se debe a que estos tipos, como lo señala Cheetham, son continuación de la tradición mokaya. Los demás tipos con presencia de diseños olmecas son: Bala café/blanco y Pino negro y blanco/negro. Sin embargo entre las decoraciones de estos tipos a la par con los diseños olmecas se encuentran también los elementos iconográficos que destacamos en nuestro estudio como líneas paralelas diagonales, puntos ovalados, etc. que en el primer capítulo denominamos “no olmecas”. Por lo tanto a partir de esta fase presentaremos las descripciones de las decoraciones encontrados en dos grupos: el primero (a) para los tipos que no contienen decoraciones olmecas y el segundo (b) para los tipos que los contiene, haciendo énfasis en los elementos de nuestro interés y solamente señalando los olmecas.

A continuación presentamos las decoraciones destacadas para los tipos mencionados según varios investigadores con la excepción de Tzijón estampado que ya estaba descrito en la fase anterior.

Bala blanco/café:

- incisiones o acanaladura en torno al borde;
- dos líneas incisas enmarcando el labio;
- achurado inciso cruzado sobre la pared exterior;

- labios mellados;
- líneas finas incisas en torno de la pared exterior;
- bordes festonados;
- incisiones horizontales de media caña en el exterior (Clark y Cheetham 2005: 316).

Mavi liso/ rojo y bayo:

- líneas bruñidas horizontales y verticales debajo del borde;
- líneas bruñidas verticales o diagonales;
- líneas incisas;
- estrías,
- impresiones de uñas;
- aplicación de caras zoomorfas modeladas en el exterior;
- punzonado;
- aplicación de bandas lineales o curvilíneas (Clark y Cheetham 2005: 314; Cheetham 2010: 577).

Paso rojo, rojo y blanco:

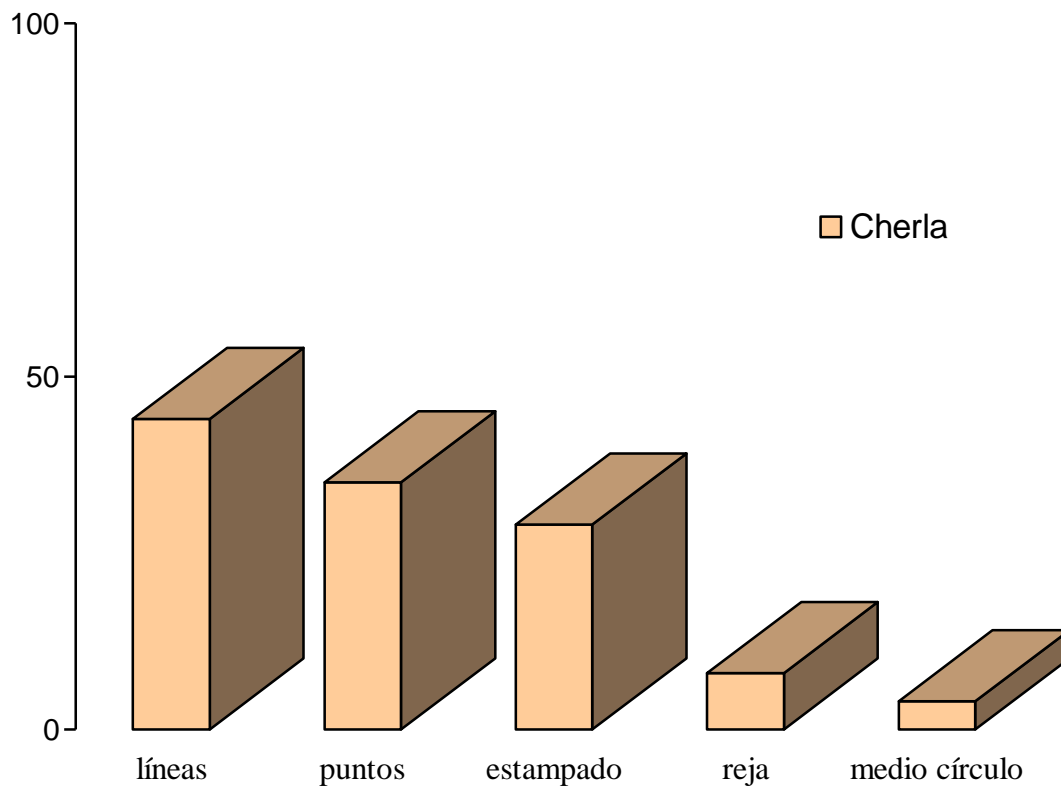
- pequeñas aplicaciones de formas zoomorfas a los lados de las vasijas (cabezas de ranas);
- decoración bicroma (banda roja debajo del borde)
- acanaladuras o incisiones anchas y profundas que corren por el labio de vasijas de servicio (Cheetham 2010: 578, 583).

Pino negro y blanco/negro:

- acanaladuras e incisiones en torno al borde;
- labios acanalados;
- acanaladuras verticales y líneas incisas ocasionalmente rellenas con pigmento rojo;
- diseños de una sola incisión;
- acanaladura lineal sobre el exterior de las vasijas (Clark y Cheetham 2005: 319);
- líneas incisas al interior o dos cerca del borde;
- ligeras acanaladuras horizontales en el exterior (Tovalín et al. 2001: 20);
- una o dos líneas ranuradas horizontales debajo del borde;
- ranuras horizontales separadas por bandas alisadas cubren el cuerpo en el exterior;
- líneas verticales incisas que empiezan desde la base;
- estampado de mecedora en el interior;
- estampado de concha;

- líneas ligeras ranuradas diagonales, verticales o cruzadas sobre el cuerpo de vasija (Ceja 1985: 65-69);
- diseños o motivos geométricos o abstractos incisos relativamente complicados;
- estampado de concha (mecedora) y de cuerda;
- acanaladuras o incisiones horizontales en los bordes;
- líneas delgadas verticales distribuidas regularmente en el exterior (Cheetham 2010: 589, 592).

En la fase Cherla encontramos los siguientes elementos iconográficos (en orden descendente): líneas, puntos, estampado, reja, medio círculo. Estos elementos con sus cantidades respectivas están presentados en la tabla general (Tabla 9). Para la mejor visualización de los resultados cuantitativos hicimos un esquema de las cantidades de cada elemento encontradas en la presente fase (Esquema 4).



Esquema 4. Cantidad de elementos decorativos destacados en la fase CHERLA

### 3.4.1 Línea

### 1) Líneas horizontales

a) cerámica sin decoraciones olmecas: Las líneas paralelas horizontales acanaladas o incisas van en torno al borde (Figura 3.4.1). Hay solo un ejemplo de las líneas agrupadas acanaladas de las fases anteriores (Figura 3.4.1 c). Las dos líneas horizontales que crean el motivo de banda horizontal debajo del borde están presentes en algunos ejemplos (Figura 3.4.1 a, b, 3.4.5 c).

b) cerámica con decoraciones Olmecas: Las líneas incisas forman una banda horizontal en el cuerpo de la vasija a los lados de la cual se encuentran líneas verticales (Figura 3.4.1 d y f).

### 2) Líneas verticales

a) cerámica sin decoraciones olmecas: Hay solo un ejemplo donde las líneas paralelas verticales incisas salen de la línea unos centímetros abajo del borde y probablemente ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.4.1 e).

b) cerámica con decoraciones olmecas: Las líneas paralelas verticales acanaladas o incisas están alrededor de la banda horizontal en el cuerpo de la vasija (Figura 3.4.1 d y f). Dentro de este grupo se puede destacar a las líneas acanaladas separadas que probablemente imiten la forma de gajos de calabaza (Figura 3.4.2 a y b).

### 3) Líneas diagonales

a) cerámica sin decoraciones olmecas: Las líneas paralelas diagonales incisas o cepilladas salen de la línea o de la banda horizontal que marca el borde y ocupan una parte del cuerpo de la vasija (Figura 3.4.2 c-i). En algunos casos están dentro de la banda horizontal (Figura 3.4.2 h). A menudo las líneas diagonales cepilladas se cruzan y representan una especie de fondo para otros elementos (Figura 3.4.2 d y e). El motivo de líneas paralelas contrapuestas sigue presente (Figura 3.4.2 c y g). Hay un motivo de líneas diagonales anchas cortas de incisión profunda puestas muy cerca una de la otra que probablemente ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.4.3 a).

b) cerámica con decoraciones olmecas: El motivo de líneas dominante es el de líneas paralelas contrapuestas que destacamos en la fase Barra (Figura 3.4.3 b-d). Son líneas diagonales incisas agrupadas contrapuestas y normalmente ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.4.3 b). Pueden estar incluidas en una banda horizontal (Figura 3.4.3 d). En algunos casos son divididas por una línea en forma de zig-zag (Figura 3.4.3 e). En ese modo de decoración se ve la tendencia de formar una especie de triángulos opuestos rellenos con líneas, diseño común en la cerámica de Preclásico Medio. Hay un diseño destacado en las fases anteriores de líneas diagonales paralelos que salen de la línea horizontal que marca el borde (Figura 3.4.3 f).

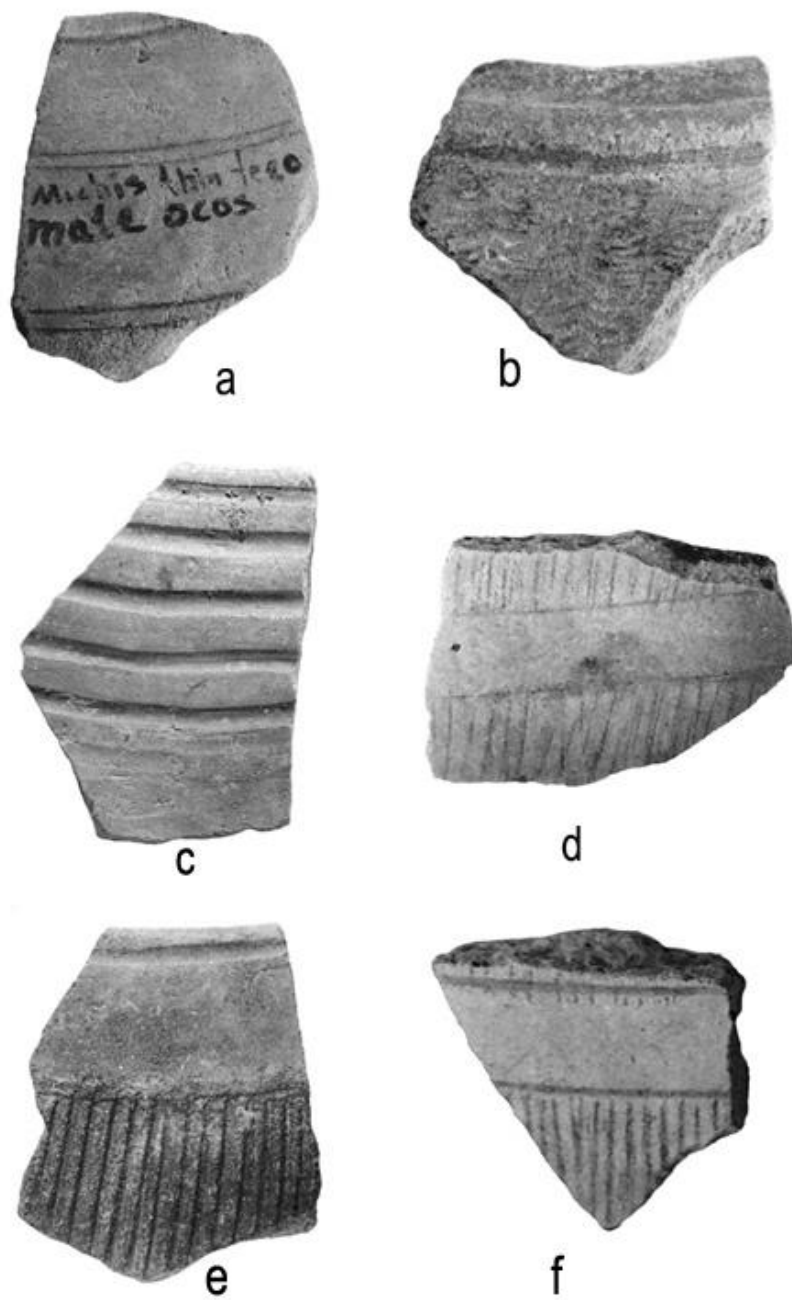


Figura 3.4.1. Líneas horizontales y verticales, fase Cherla.

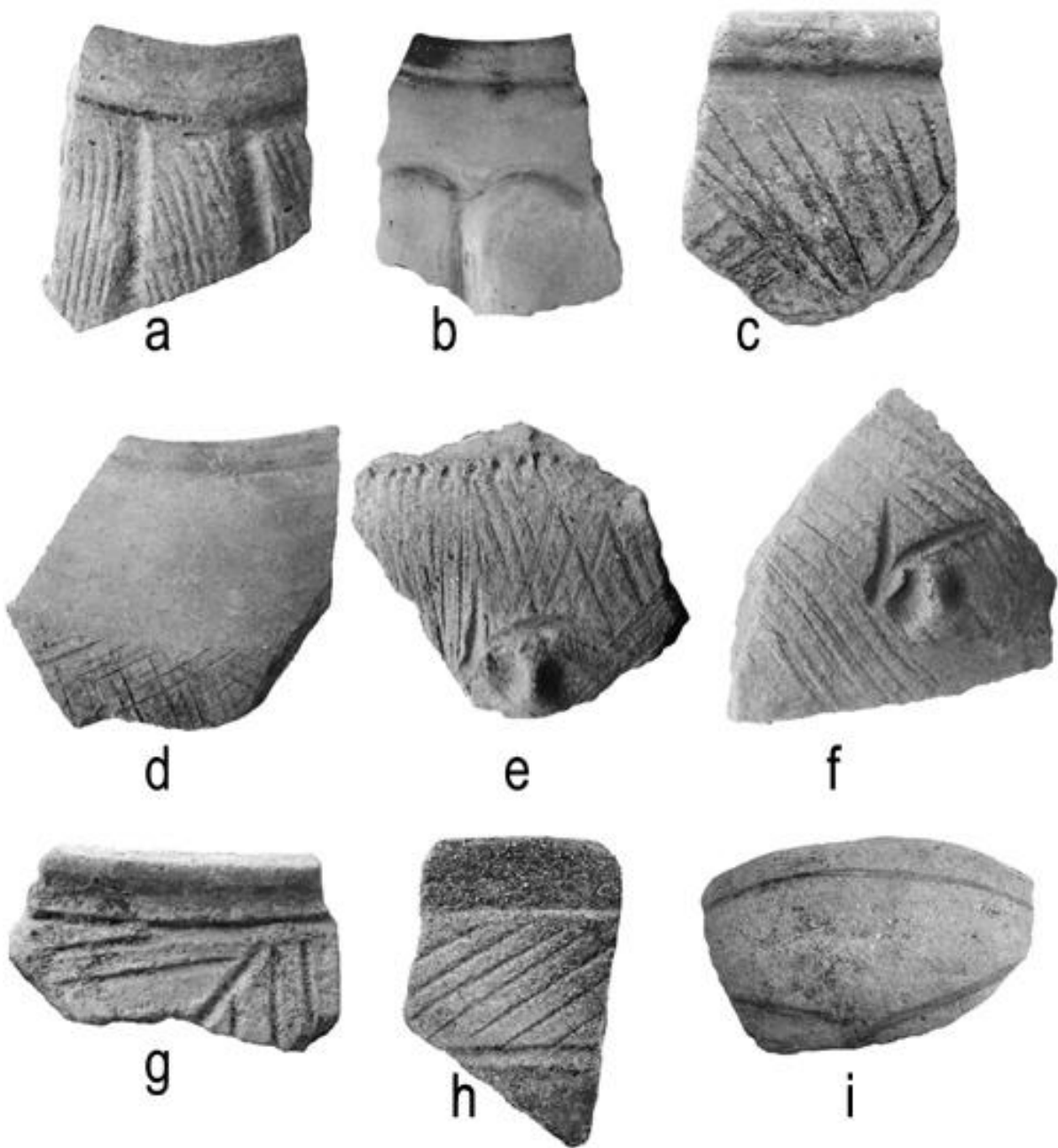


Figura 3.4.2. Líneas verticales y diagonales, fase Cherla.



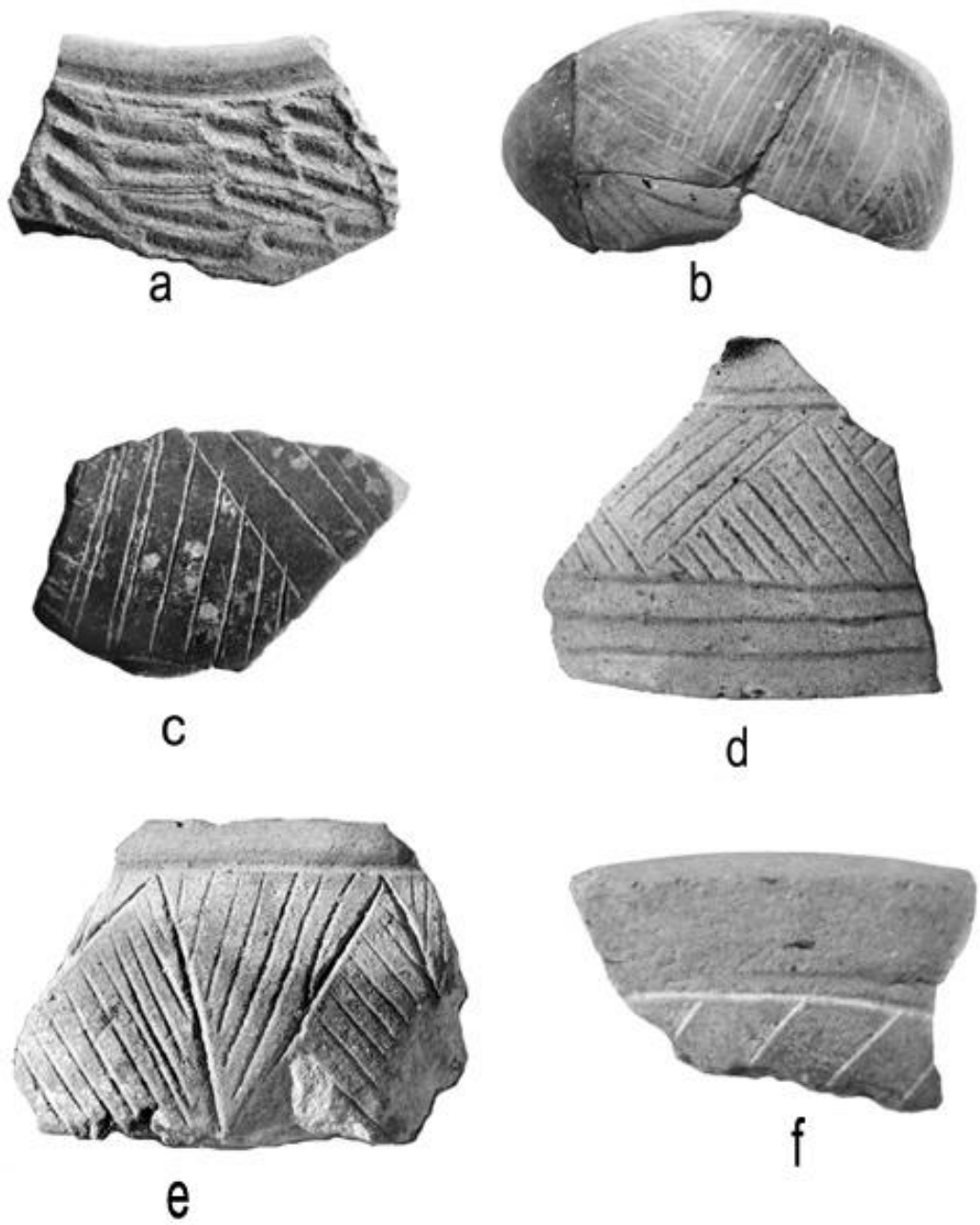


Figura 3.4.3. Líneas diagonales, fase Cherla.

### **3.4.2 Punto**

#### 1) Puntos ovalados

a) cerámica sin decoraciones Olmecas: los puntos ovalados (impresas o excavadas o muescas de uña) son frecuentemente agrupados en una fila sobre las bandas delgadas curvilíneas aplicadas sobre el cuerpo de la vasija (Figura 3.4.4 a-d). Hay pequeños puntos incisos formados en líneas diagonales (Figura 3.4.4 e). En algunos casos los puntos van debajo del borde y posiblemente ocupan una parte del cuerpo de la vasija (Figura 3.4.4 f-h).

b) cerámica con decoraciones Olmecas: Hay un ejemplo de puntos alargados incisos de forma irregular que van en una línea horizontal debajo del borde (Figura 3.4.4 i).

#### 2) Puntos circulares

##### a) cerámica sin decoraciones Olmecas:

Los puntos circulares frecuentemente son puestos sobre bandas aplicadas en el cuerpo de la vasija (Figura 3.4.5 a y b). Hay pequeños puntos incisos organizados en una línea horizontal (Figura 3.4.5 c). Aparecen los grandes puntos circulares protuberantes modelados, a veces delimitados por un círculo (Figura 3.4.5 d y e). Al igual que en la fase anterior, los ojos de las caras zoomorfas están representadas por un círculo formando un punto impreso de forma regular (Figura 3.4.5 c y f). Aparecen las impresiones de dedos en forma de pellizcotes de dos dedos que forman protuberancias con dos puntos alrededor respectivamente y que son acompañados a la izquierda por una “paloma” (Figura 3.4.5 g).

b) cerámica con decoraciones Olmecas: Hay un ejemplo de un punto redondo perforado en el cuerpo de la vasija (Figura 3.4.5 h).

### **3.4.3 Estampado**

#### 1) Estampado de concha

a) cerámica sin decoraciones Olmecas: El estampado de concha está+ hecho con el borde o con el costado (espalda) de la concha en forma horizontal, vertical o diagonal (Figura 3.4.6). Cuando el motivo va en el interior de la vasija ocupa todo el espacio y a veces es delimitado por una línea debajo del borde que circunda el interior de la vasija (Figura 3.4.6 a-i). Se destaca el estampado de mecedora hecho con el borde de la concha cuyo rasgo distintivo es su aplicación en el interior de la vasija (Figura 3.4.6 f-j). Cuando el estampado va en el exterior es delimitado por banda horizontal debajo del borde o por una línea y posiblemente ocupa solo unos partes de la vasija (Figura 3.4.7 a-d).

b) cerámica con decoraciones Olmecas: El estampado se encuentra en el interior y en el exterior de la vasija. En el exterior está delimitado por líneas paralelas y en el exterior es un estampado de mecedora sin delimitaciones (Figura 3.4.2 a, 3.4.7 e).

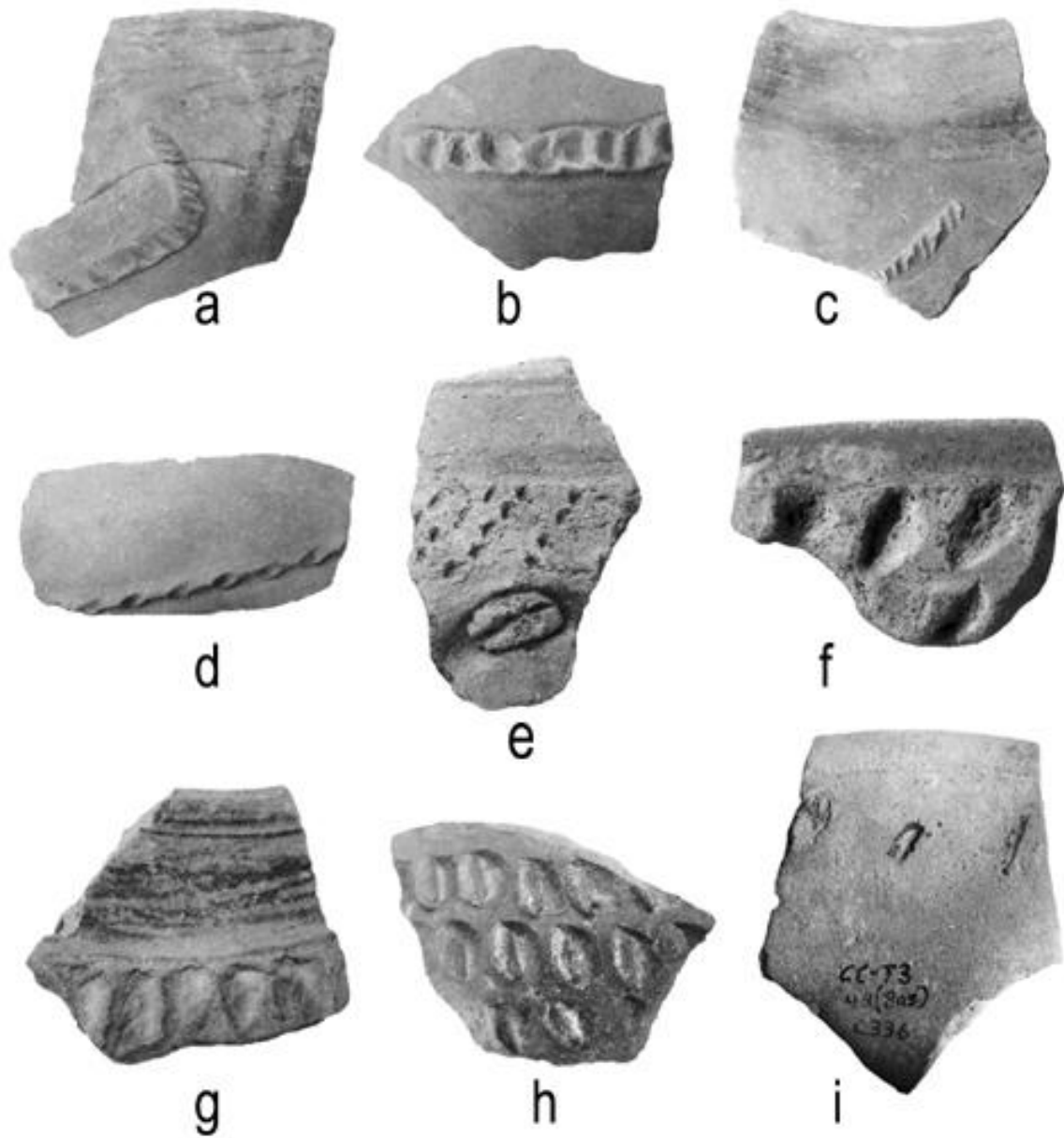


Figura 3.4.4. Puntos ovalados, fase Cherla.

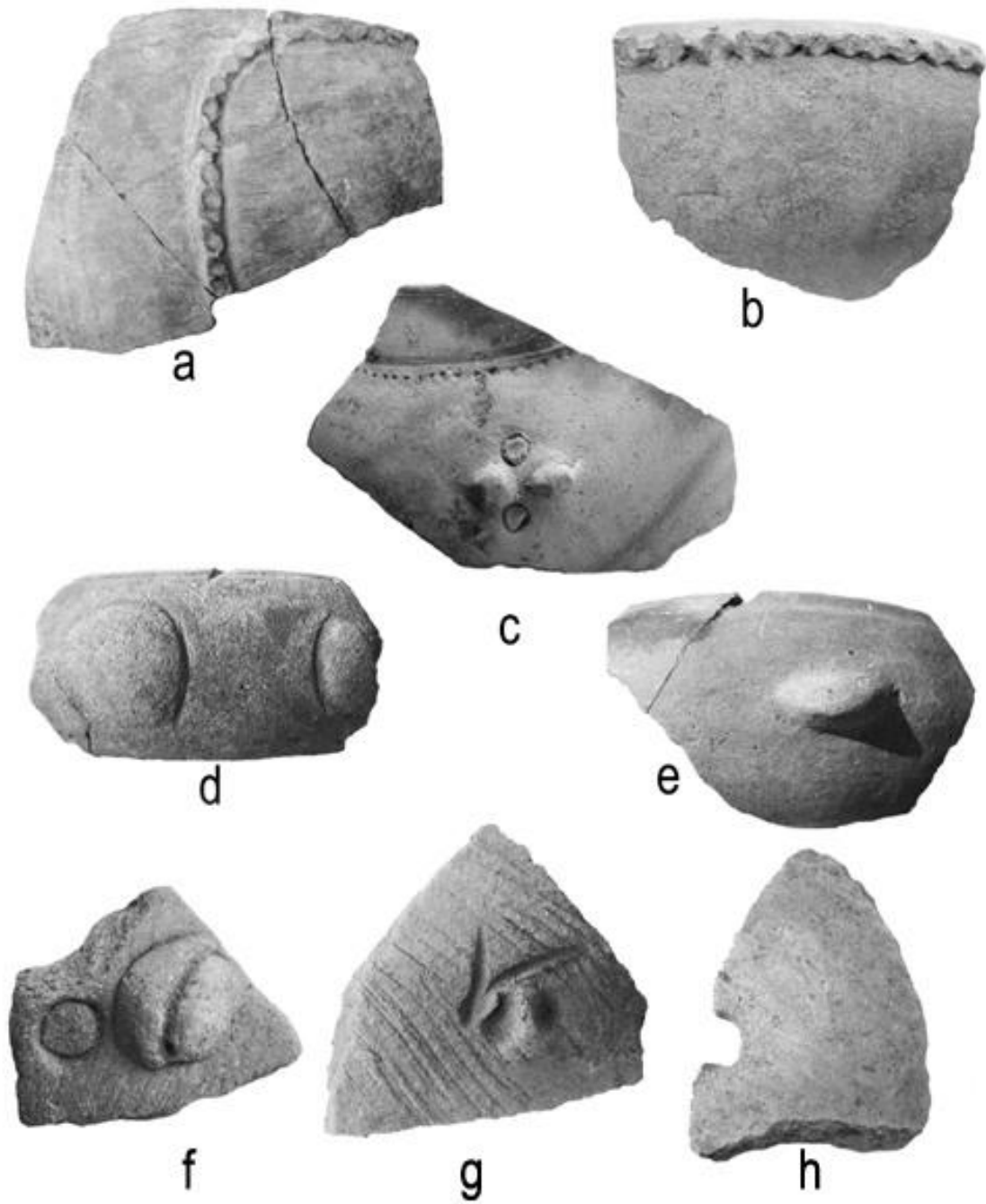


Figura 3.4.5. Puntos circulares, fase Cherla.

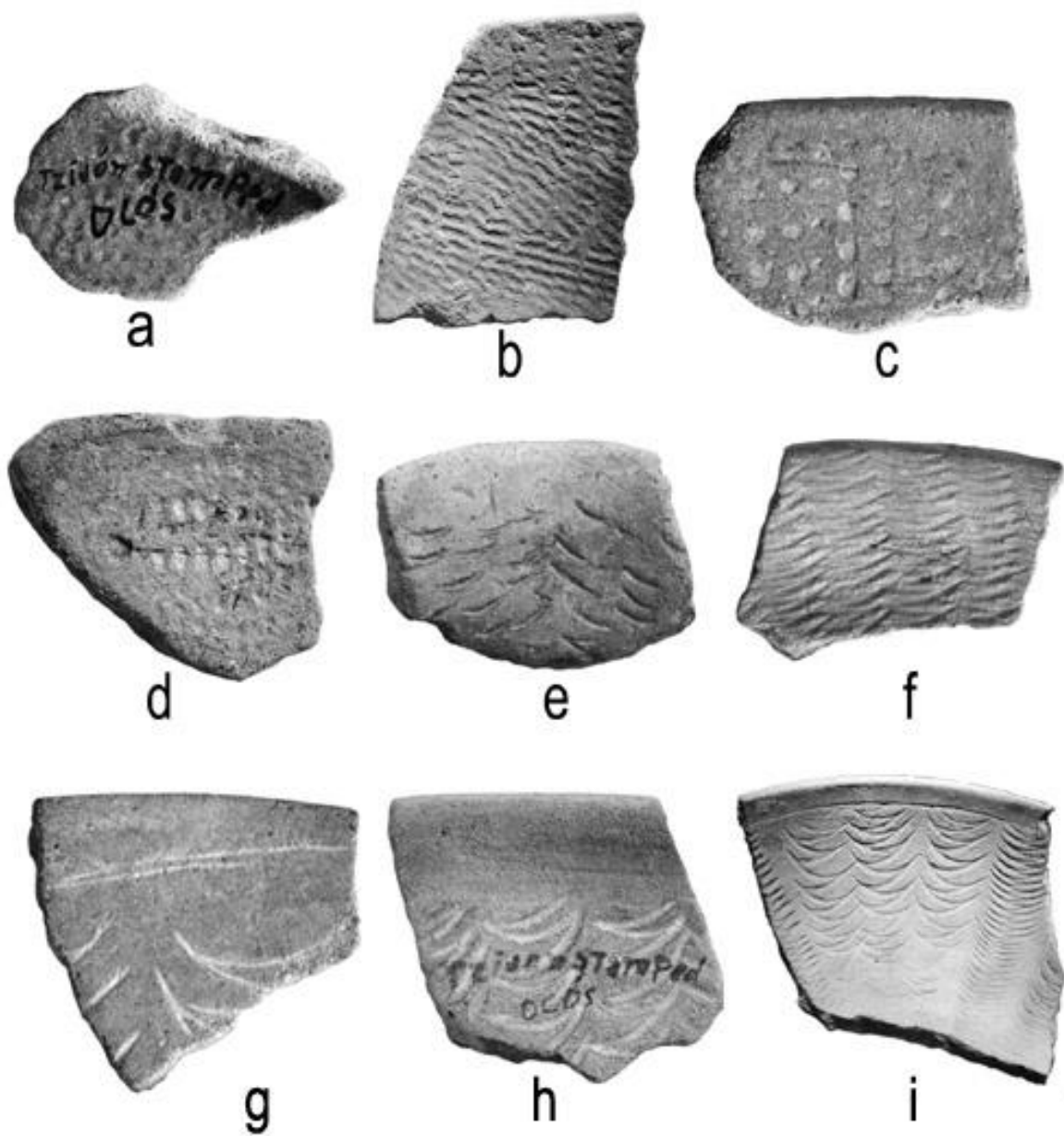


Figura 3.4.6. Estampado de concha, fase Cherla.

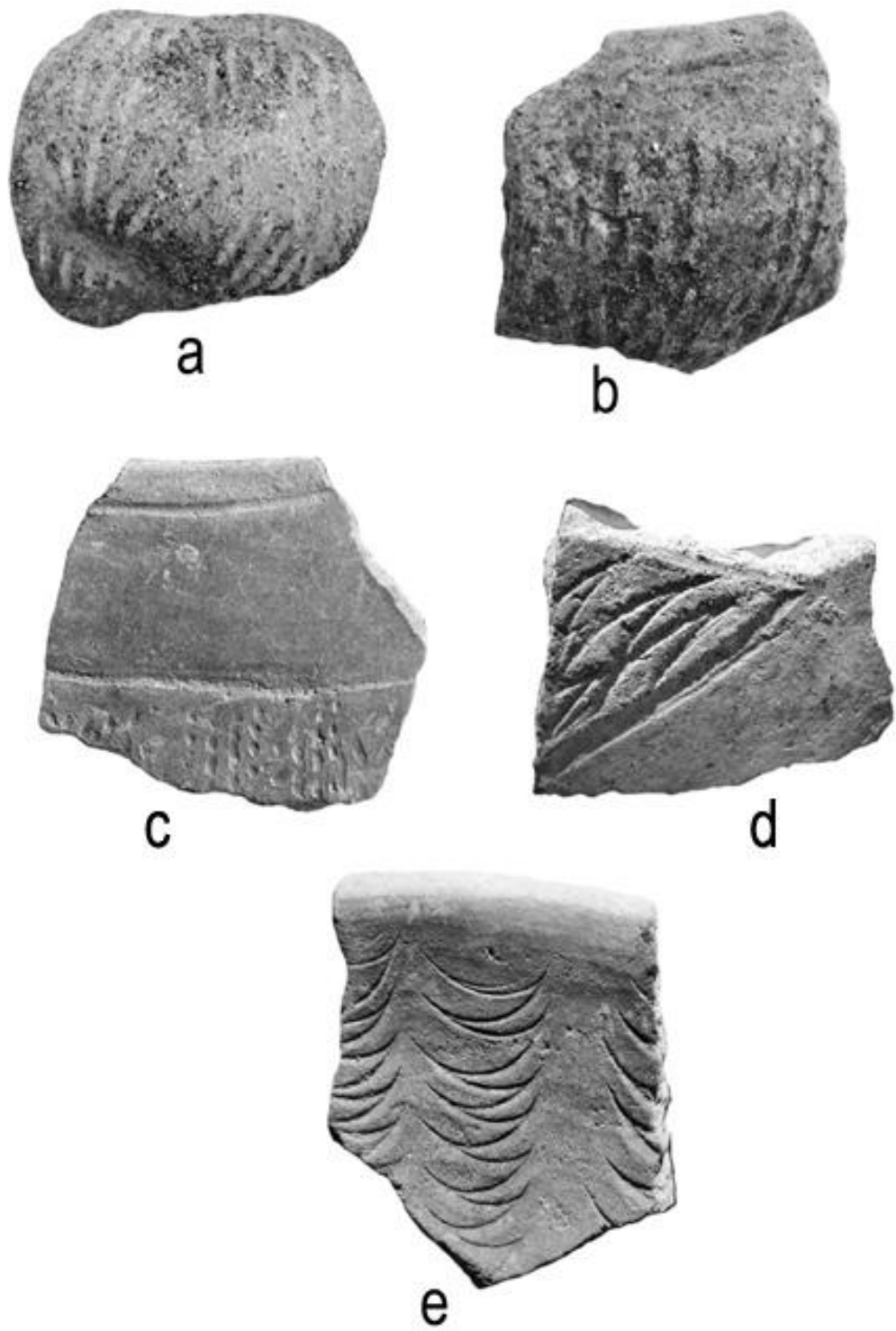


Figura 3.4.7. Estampado de concha, fase Cherla.

### 3.4.4 Reja

a) cerámica sin decoraciones Olmecas: Solo hay un ejemplo donde la reja empieza debajo de la línea que marca el borde (Figura 3.4.8 a). Es una reja típica para las fases anteriores con las celdas pequeñas y tiene incrustación de pasta blanca.

b) cerámica con decoraciones Olmecas: Hay varios ejemplos de la reja que ocupa una parte de la vasija y está delimitada por una línea incisa que circunda el borde (Figura 3.4.8 b y c). Las rejas tienen dimensiones muy parecidas con celdas pequeñas-medianas y es una reja típica para las fases anteriores. En ocasiones la reja se encuentra dentro de la vasija (Figura 3.4.8 e).

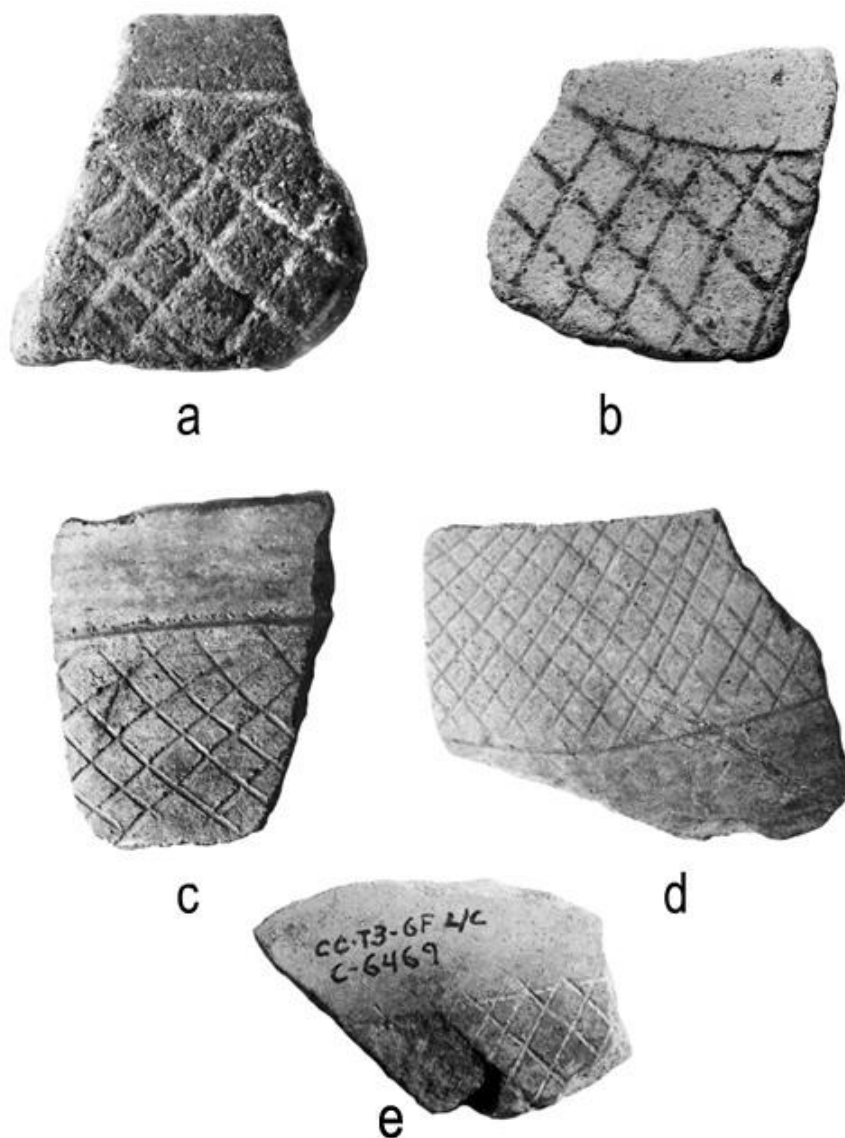


Figura 3.4.8. Reja, fase Cherla.

### 3.4.5 Medio círculo

#### 1) Medios círculos horizontales

##### a) cerámica sin decoraciones Olmecas:

El medio círculo está formado por una o dos líneas oblicuas con apertura hacia arriba y va debajo del borde o de la banda horizontal que lo marca (Figura 3.4.9 a y b). Es muy posible que circunden la vasija.

##### b) cerámica con decoraciones Olmecas:

Los medios círculos incisos unidos están agrupados en una o varias líneas horizontales abajo del borde que probablemente circundan la vasija (Figura 3.4.9 c y d).

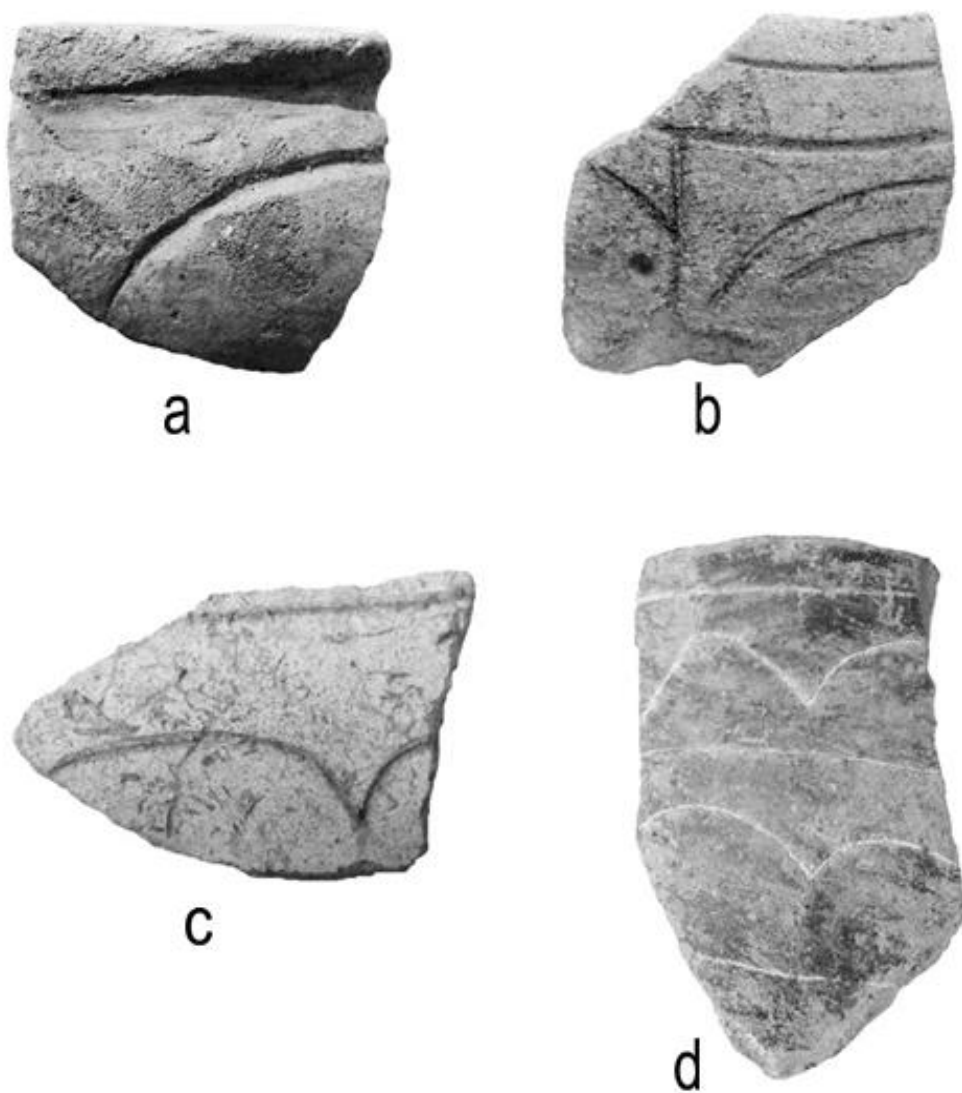


Figura 3.4.9. Medios círculos horizontales, fase Cherla.



### 3.4.6 Decoraciones olmecas

Los diseños olmecas están formados por varios tipos de líneas, creando motivos abstractos entre los cuales se encuentra el motivo característico de hendidura (Figura 3.4.10).

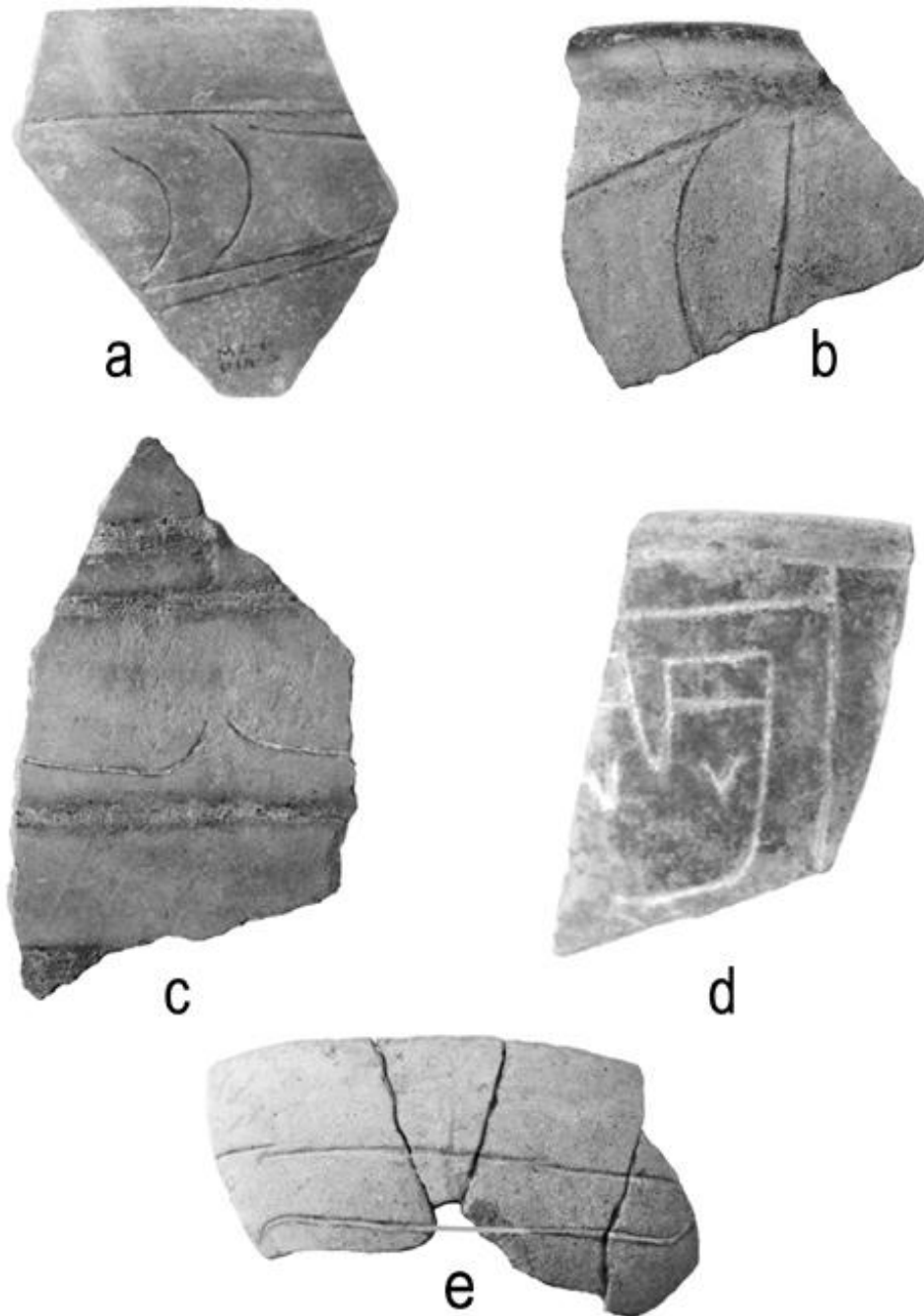


Figura 3.4.10. Decoraciones olmecas, fase Cherla.

### 3.5 Las decoraciones en la cerámica Cuadros

En la fase Cuadros los tepalcates gruesos reemplazan a los delgados de las fases Ocós y Cherla. Los cajetes negro y blanco e incisos se incrementan en frecuencia. La cerámica utilitaria dominante está representada por los tecomates. Aparecen los sellos cilíndricos de arcilla y espátulas de barro (Clark et al. 1987: 57; Clark y Cheetham 2005: 322). Varios tipos de cerámica Cuadros tienen precedentes en la fase Cherla que son: Chiluca rojo, Tilapa rojo sobre blanco y Aquiles naranja. También la cerámica utilitaria subraya el aspecto regional de su tradición. Los dos principales tipos para cocinar y almacenar, Guamuchal sin engobe y Méndez rojo y bayo, son característicos para la cerámica del Soconusco, pero no hay ningún equivalente de estos en San Lorenzo, donde había otro estándar para la cerámica utilitaria. Esta continuidad indica que algunas tradiciones de cerámica mokaya persistieron a través de las fases Cherla y Cuadros junto con la ocupación continua por el mismo grupo y sus descendientes (Cheetham 2010: 408, 409, 246).



Figura 3.5. Formas y decoraciones de la cerámica Cuadros. Dibujo de Ajax Moreno.

Los tipos de la cerámica Cuadros encontrados durante nuestro estudio que tienen la notoria presencia de las decoraciones de nuestro interés son los siguientes, presentados en orden descendente (ver Tabla 7): Méndez borde rojo/rojo y bayo, Guamuchal cepillado/liso/sin engobe, Teofilo, Tilapa

rojo sobre blanco, Culebra negro, Bala blanco, Pampas negro y blanco, Cajete inciso con reborde externo.

Como se puede observar la mayor cantidad de tepalcates pertenece a solo dos tipos: Guamuchal cepillado/liso/sin engobe y Méndez borde rojo/rojo y bayo, cuya forma principal es el tecomate (Clark y Cheetham 2005: 322). Cabe señalar que el tipo Guamuchal también se presenta en la fase Jocotal, pero con muy poca cantidad (Cheetham, comunicación personal 2012), por ello la descripción y todas las muestras de cerámica de este tipo serán presentadas en esta fase.

Fase	Tipo	Cantidad con diseños
CUADROS	Bala blanco	12
	Cajete inciso con reborde externo	4
	Culebra negro	14
	Guamuchal cepillado, liso, sin engobe	229
	Méndez borde rojo, rojo y bayo	205
	Pampas negro y blanco	4
	Tatagapa rojo	23
	Teofilo	27
	Tilapa rojo sobre blanco	14

Tabla 7. Tipos de cerámica con la cantidad de tepalcates decorados tomados para el estudio para la fase Cuadros.

A continuación presentamos las decoraciones destacadas para los tipos mencionados según varios investigadores:

Bala blanco:

- línea incisa o acanalada alrededor de borde;
- falso estampado de mecedora;
- líneas incisas o raspadas que incluyen el motivo de línea doble interrumpida (Cheetham 2010: 621, 623).

Cajete Inciso con reborde externo:

- líneas incisas profundas de diferentes patrones que cubren el fondo de los cajetes. (Tovalín et al. 2001: 31).

Culebra negro:

- acanaladuras preengobe que circundan el borde;
- bordes modelados y dentados;
- líneas incisas o raspadas que incluyen el motivo de línea doble interrumpida (Cheetham 2010: 631, 636).

Guamuchal liso, cepillado, sin engobe:

- estrías verticales, horizontales o diagonales que cubren la superficie;
- cortas líneas diagonales de puntuación usualmente en torno de la parte más alta del área estriada;
- acanaladuras diagonales;
- pinchazos verticales;
- puntuaciones horizontales en torno al borde;
- impresión o depresión de dedos;
- una línea o acanaladura generalmente en torno al borde debajo del labio (Clark y Cheetham 2005: 322).
- acanaladuras que delimitan una franja pulida bajo el borde;
- cepillado horizontal bajo la franja pulida del borde;
- punzonado profundo colocado en líneas;
- líneas incisas presentan diseños en zig-zag o líneas semicirculares (Tovalín et al. 2001: 32-33).

Méndez borde rojo, rojo y bayo:

- acanaladuras que delimitan el borde y la franja pulida roja bajo el borde;
- cepillado horizontal colocado bajo la franja pulida;
- líneas incisas horizontales, diagonales o curvas;
- punzonado profundo de forma semicircular colocado en línea vertical o diagonal (Tovalín et al. 2001: 37).

Pampas negro y blanco (variedad Incisa):

- diseños lineales incisos (Clark y Cheetham 2005: 324).

Teofilo (punzonado):

- franja pulida bajo el borde;
- acanaladuras que delimiten la franja pulida;
- línea punzonada perimetral bajo la franja pulida;
- brochado vertical o diagonal en el cuerpo;
- delgadas líneas incisas en ligar de brocheado;
- delgadas acanaladuras diagonales (Tovalín et al. 2001: 41).

Tilapa rojo sobre blanco:

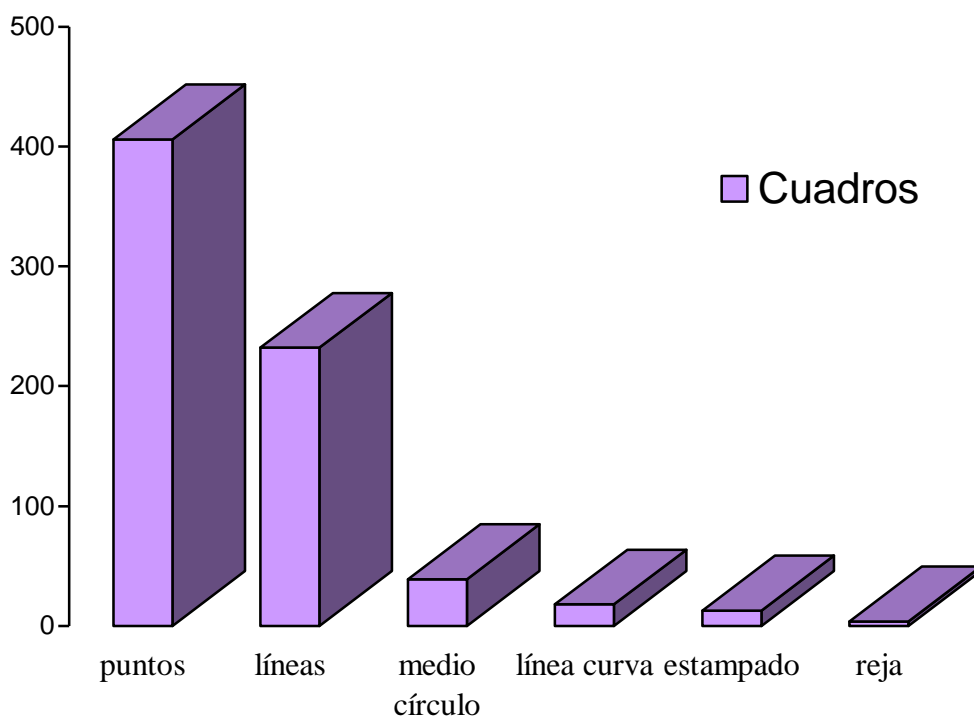
- acanaladura hecha antes del engobe;

- estampado de mecedora zonal;
- aplicación de caras modeladas;
- diseños pintados con engobe rojo (Clark y Cheetham 2005: 323);
- incisión que delimita la decoración en rojo o combinaciones de ambos (Tovalín et al. 2001: 38);

Hay que señalar que, igual que en la fase anterior, no todos los tipos de la cerámica presentan diseños olmecas. Los tipos que no tienen diseños olmecas son: Guamuchal liso, Méndez borde rojo, Teofilo y Tilapa rojo sobre blanco.

Eso se debe a que estos tipos, como ya lo mencionamos, son continuación de la tradición local de las fases anteriores. Entre las decoraciones de los demás tipos a la par con los diseños olmecas se encuentran también los elementos iconográficos que destacamos en nuestro estudio. Estos tipos son: Bala blanco, Culebra negro, Pampas blanco y negro.

En la fase Cuadros encontramos los siguientes elementos y motivos (en orden descendente): puntos, líneas, medio círculo, línea curva, estampado, reja. Estos elementos y motivos con sus cantidades respectivas están presentados en la tabla general (Tabla 9). Para la mejor visualización de los resultados cuantitativos hicimos un esquema de las cantidades de cada elemento encontradas en la presente fase (Esquema 5).



Esquema 5. Cantidad de elementos decorativos destacados en la fase CUADROS

### 3.5.1 Punto

#### 1) Puntos ovalados

a) cerámica sin decoraciones Olmecas: en esta fase los puntos ovalados irregulares y regulares (impresas o excavadas o muescas de uña) son agrupados en varias filas diagonales, en ocasiones horizontales o verticales. Se distinguen por su posición en la vasija: 1) los que están en la parte superior: dentro de la banda que marca el borde (Figura 3.5.1), debajo de esta banda en una o varias filas horizontales (Figura 3.5.2) o dentro de la banda modelada cepillada en filas diagonales separadas distribuidas uniformemente, en dos filas diagonales o en filas verticales cercanas que probablemente llenan toda la banda (Figuras 3.5.3 y 3.5.4); 2) los que se distribuyen de diferentes maneras sobre el cuerpo de la vasija (Figuras 3.5.5 y 3.5.6). En último grupo se puede destacar el crecimiento del motivo de las filas de puntos que van sobre las bandas delgadas curvilíneas aplicadas sobre el cuerpo de la vasija que apareció en la fase anterior (Figura 3.5.5) y el diseño compuesto por los puntos que acompañan a medio círculo (Figura 3.5.6 a). En algunos casos los puntos representados por impresiones de uñas van debajo del borde y posiblemente ocupan una parte del cuerpo de la vasija (Figura 3.5.6 b-d).

Se nota un tipo de puntos ovalados alargados colocados en diagonal anchos cortos de incisión profunda puestos muy cerca uno de otro que probablemente ocupan la parte superior de la vasija (Figura 3.5.6 e y f). Estos puntos alargados son iguales a las líneas anchas cortas destacadas en la fase anterior y que también están presentes en esta fase (Figura 3.5.20 c-e). Un tipo peculiar que aparece en esta fase son las impresiones de semillas<sup>6</sup> (Figuras 3.5.7 y 3.5.8) o en algunos casos su imitación (Figura 3.5.20 f).

b) cerámica con decoraciones Olmecas: Hay varios ejemplos de puntos ovalados impresos que van en una línea horizontal sobre el reborde modelado. También forman líneas verticales que bajan desde la banda que marca el borde (Figura 3.5.15 a-c).

#### 2) Puntos circulares.

a) cerámica sin decoraciones Olmecas: los puntos circulares se agrupan de la misma manera que los ovalados. Pueden estar formados en una o dos líneas horizontales debajo de la banda que delimita el borde y que circundan la vasija (Figura 3.5.9 a-c), también están en líneas diagonales que van debajo de la banda que marca el borde (Figura 3.5.9 d-f), y aparte están en el cuerpo de la vasija en líneas diagonales que van sobre las bandas delgadas curvilíneas aplicadas sobre el cuerpo de la vasija (Figura 3.5.9 a y h).

---

<sup>6</sup> Sobre las impresiones de semillas hablaremos con detalle en el capítulo IV. Todos los tepalcates con estas impresiones están presentados en forma de un catálogo en el Anexo 2.

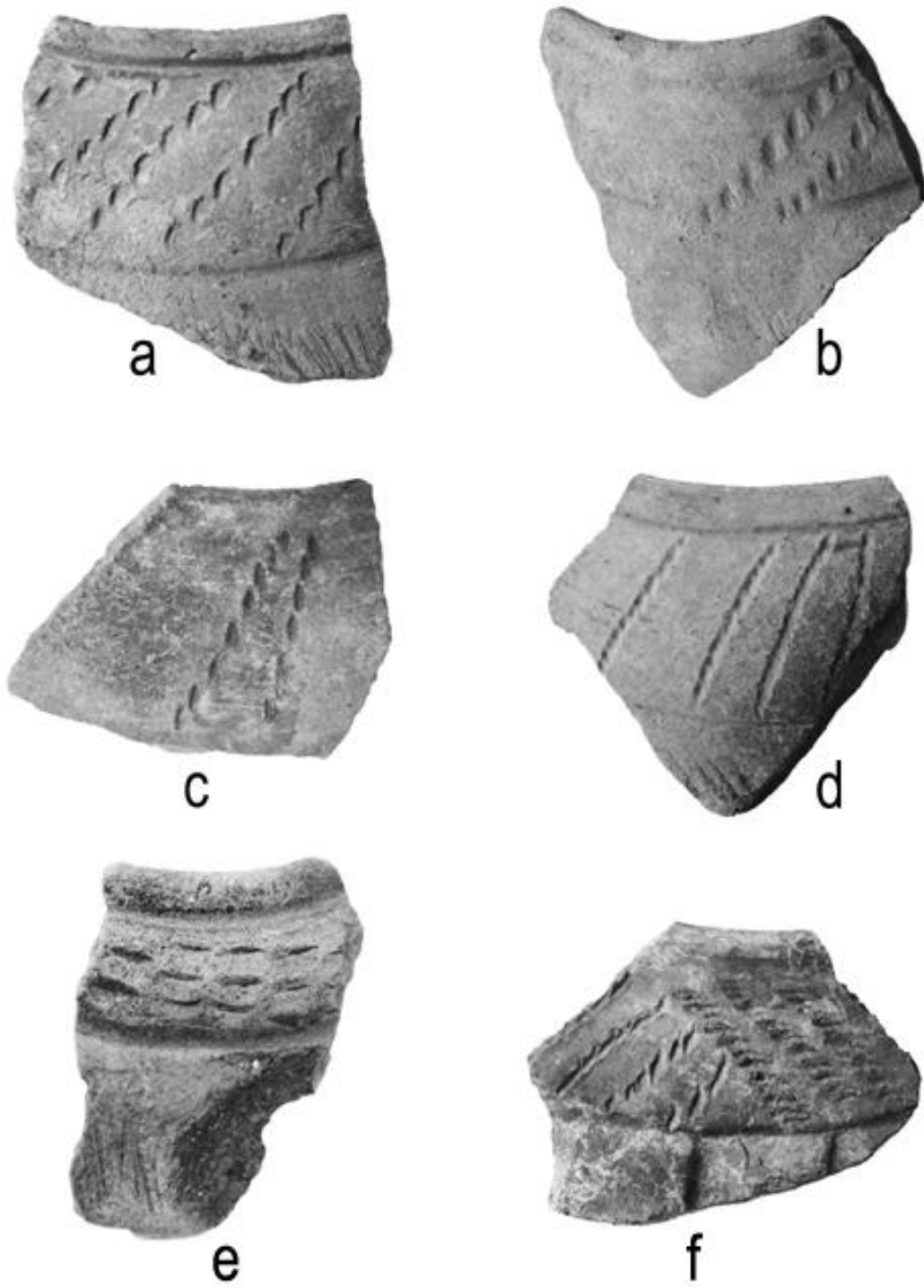


Figura 3.5.1. Puntos ovalados, fase Cuadros.

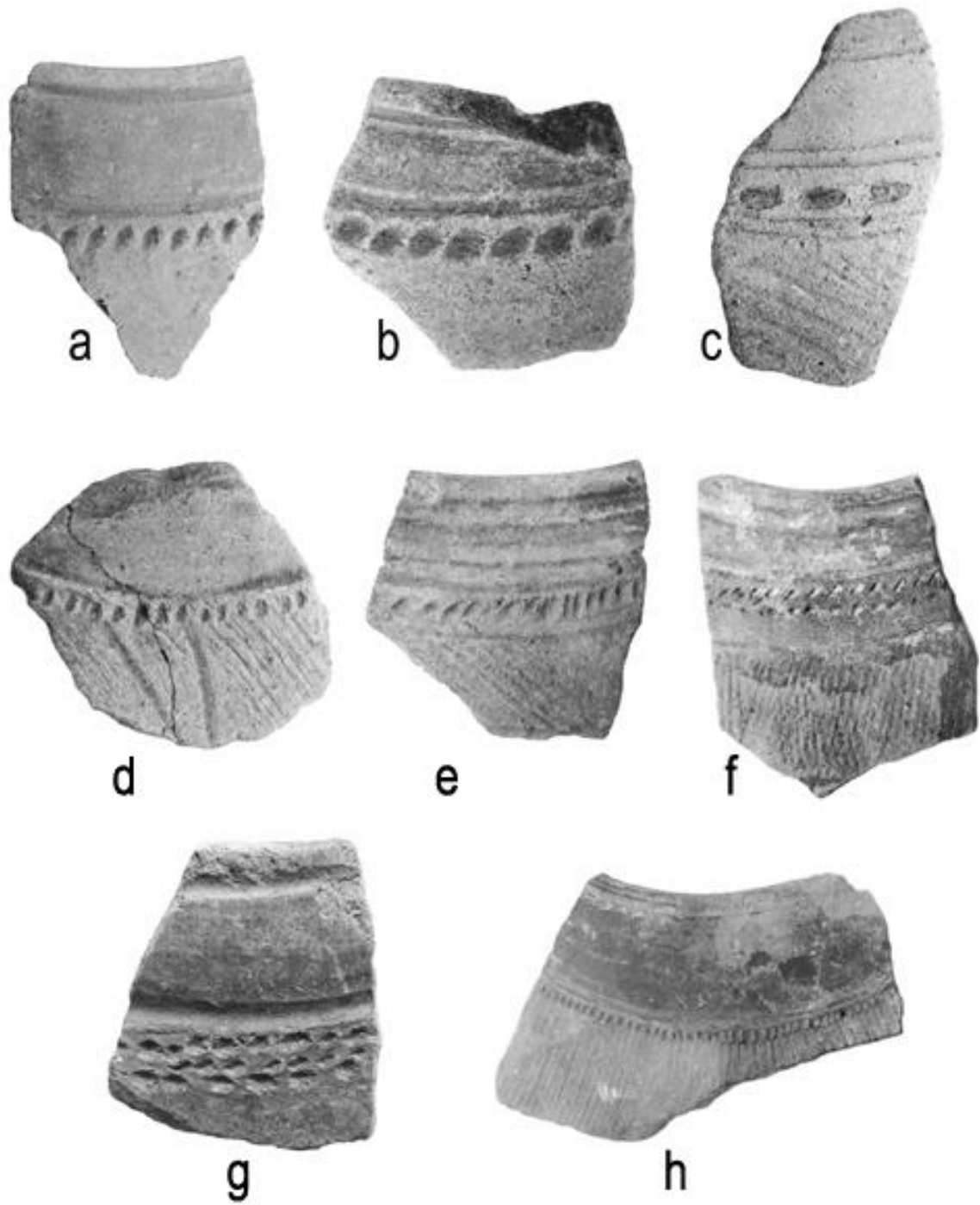


Figura 3.5.2. Puntos ovalados, fase Cuadros.



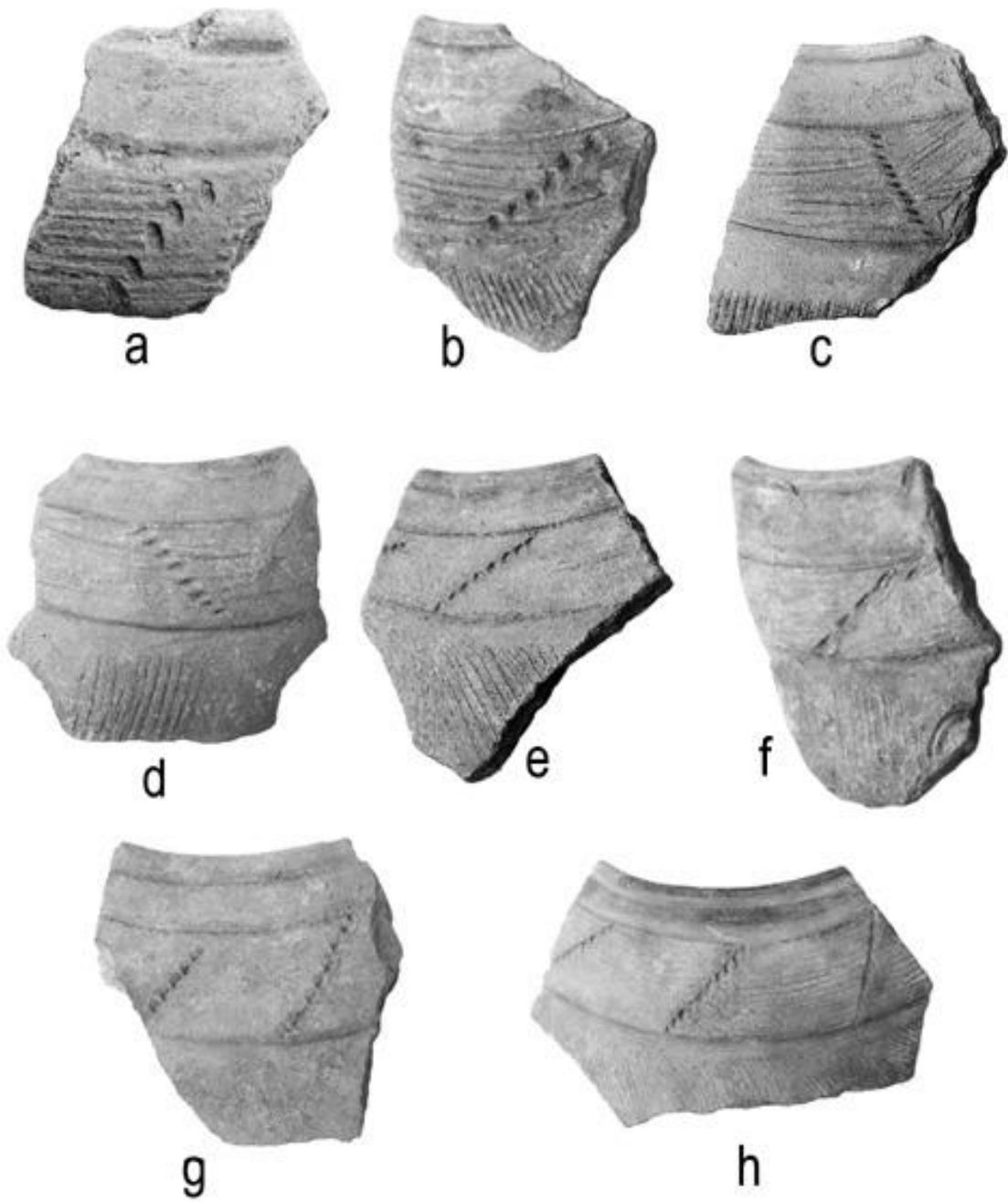


Figura 3.5.3. Puntos ovalados, fase Cuadros.

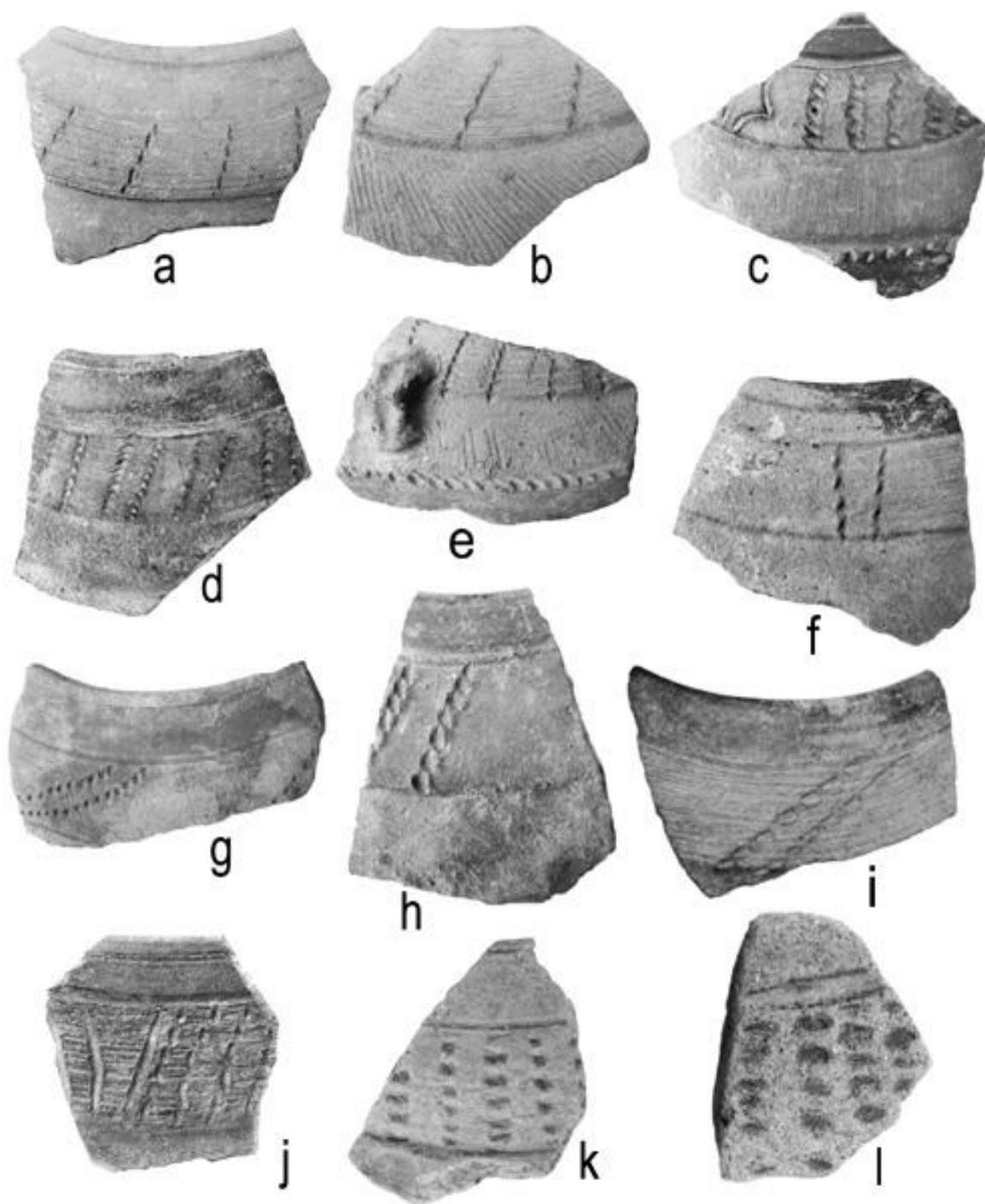


Figura 3.5.4. Puntos ovalados, fase Cuadros.

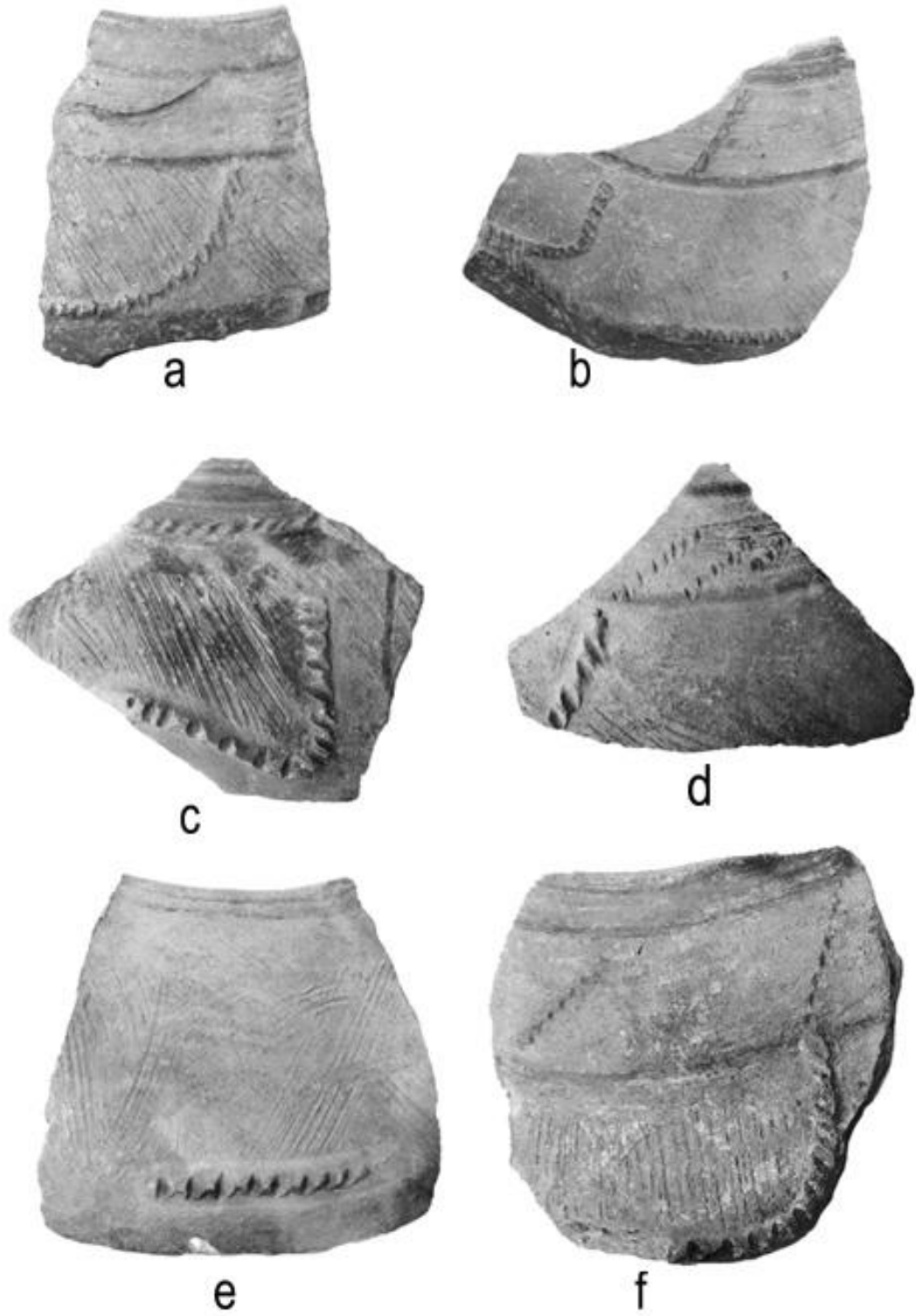


Figura 3.5.5. Puntos ovalados, fase Cuadros.

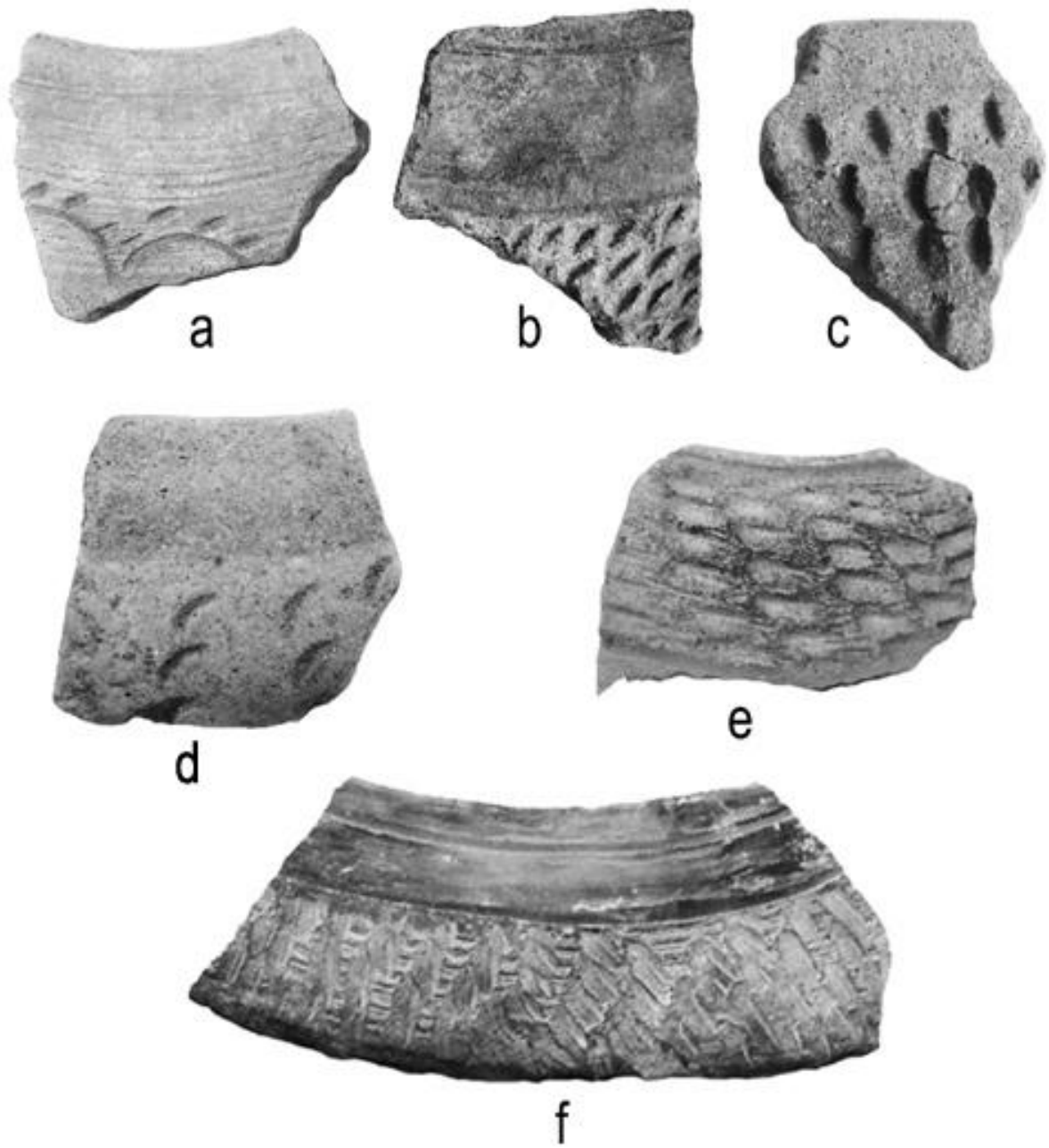


Figura 3.5.6. Puntos ovalados, fase Cuadros.

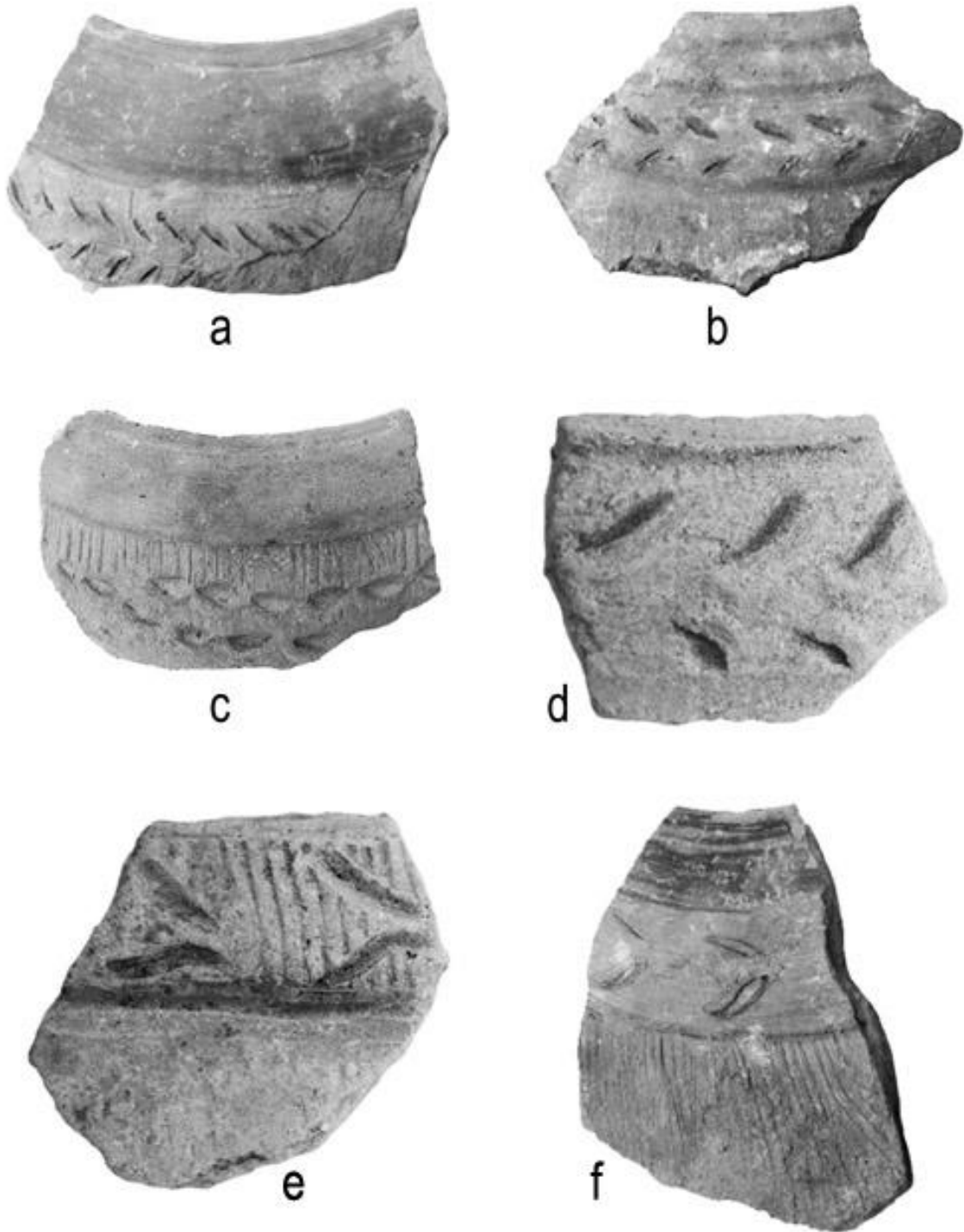


Figura 3.5.7. Puntos ovalados, fase Cuadros.

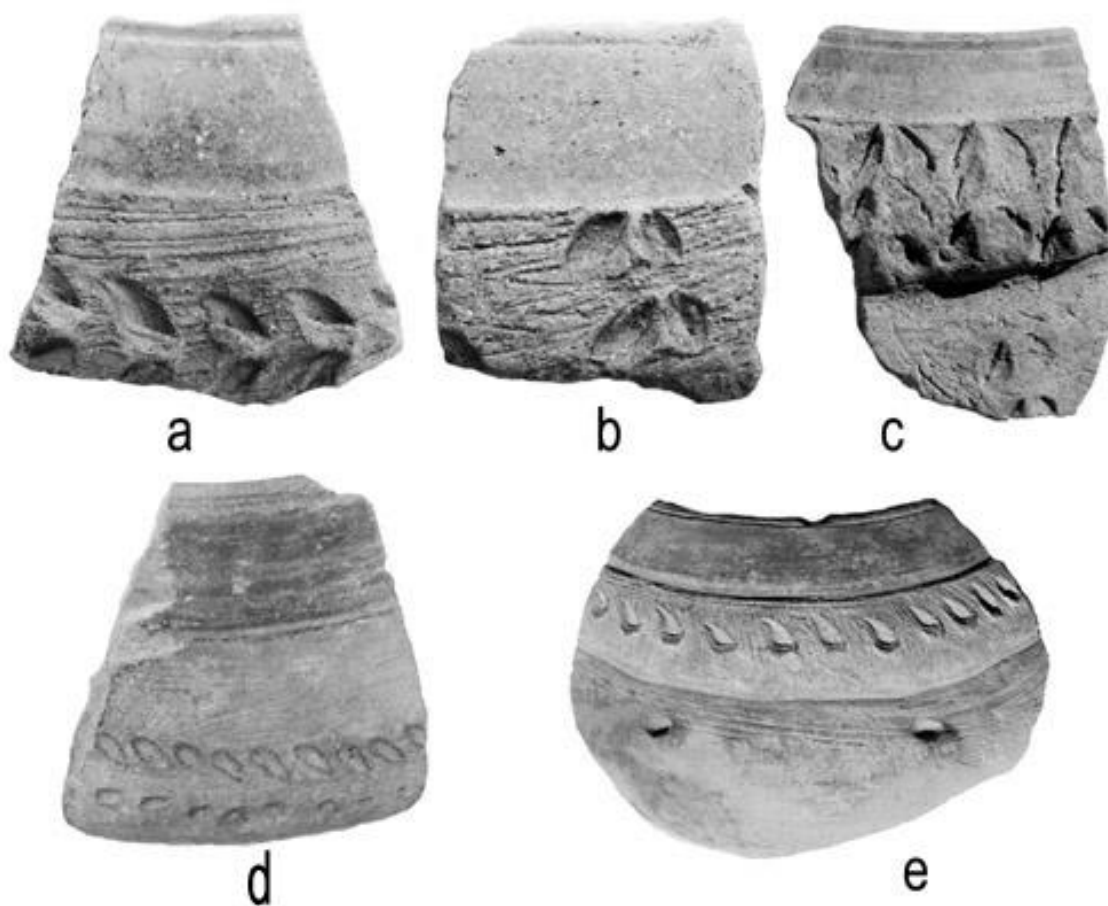


Figura 3.5.8. Puntos ovalados, fase Cuadros.

Siguen presentes los puntos punzonados hechos con varios tipos de palillos que casi siempre van en filas bajo la banda que marca el borde y en ocasiones acompañan a la línea curva (Figura 3.5.9 i, 3.5.10 a y b). Aparece un nuevo tipo de puntos impresos grandes de forma regular que se aplican en el cuerpo de la vasija con una gran distancia (Figura 3.5.10 a-c). En algunos casos estos puntos se aplican encima de una protuberancia (Figura 3.5.10 e). Hay un ejemplo de grandes puntos protuberantes redondos parecidos a los de la fase anterior delimitados arriba por un medio círculo (Figura 3.5.10 f). Igual que en las fases anteriores, los puntos redondos representan los ojos de caras zoomorfas (Figura 3.5.11).

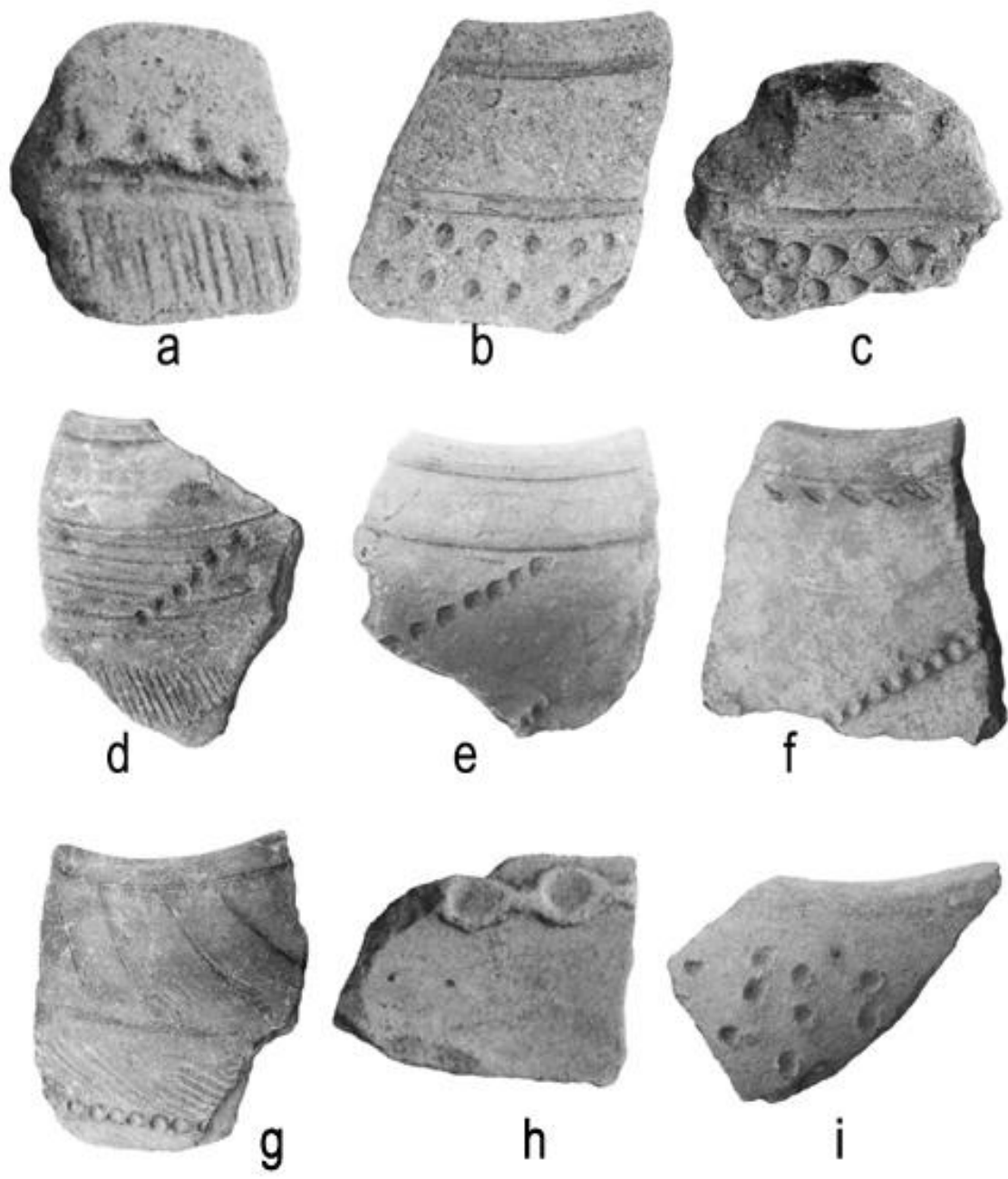


Figura 3.5.9. Puntos circulares, fase Cuadros.

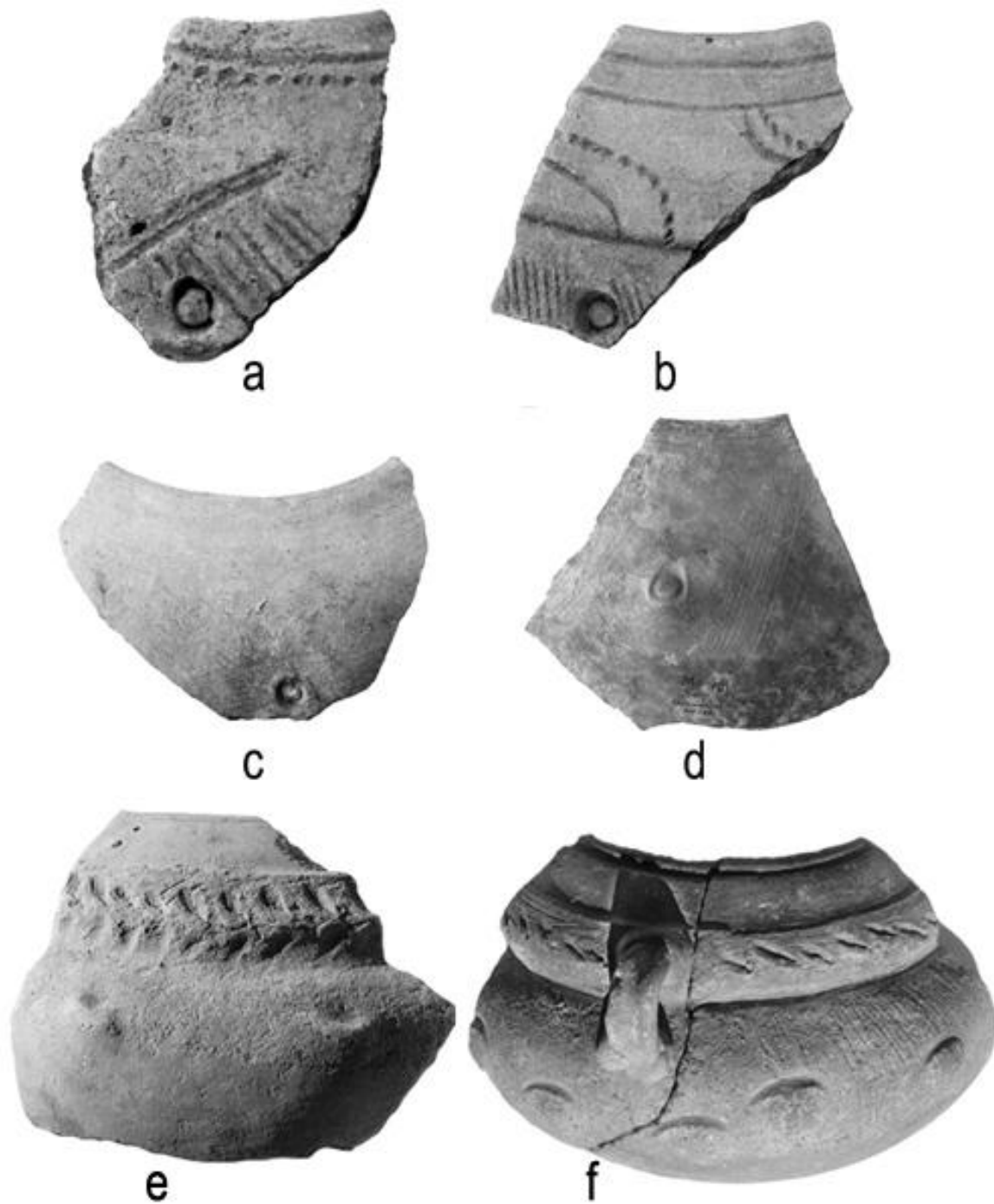


Figura 3.5.10. Puntos circulares, fase Cuadros.



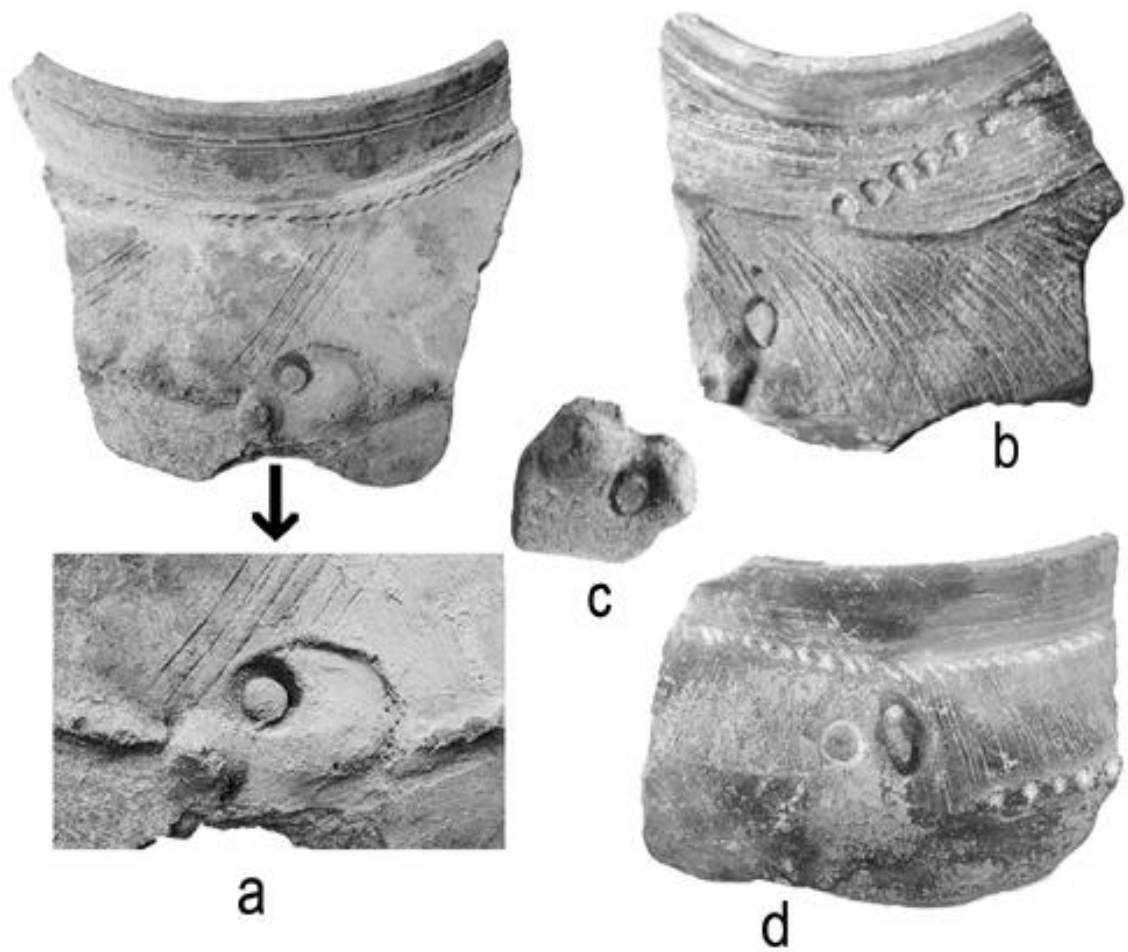


Figura 3.5.11. Puntos circulares, fase Cuadros.

Se presentan las impresiones de dedos de varias maneras: impresión del dedo en forma de un punto grande en el cuerpo de la vasija (Figura 3.5.12 a-c) y pellizcotes de dos o cuatro dedos que forman protuberancias con dos o cuatro puntos alrededor respectivamente (Figura 3.5.12 d-f). Encontramos un caso muy peculiar de El Varal donde junto a una impresión de dedo aparece una figura modelada que se parece a un punto colgante de Izapa (Figura 3.5.13 a). Hay un ejemplo de los puntos perforados redondos que se encuentran en pares debajo del borde de la vasija (Figura 3.5.13 b).

b) cerámica con decoraciones Olmecas: Hay un ejemplo de puntos redondos impresos que van en una línea horizontal sobre el reborde modelado. (Figura 3.5.15 d).

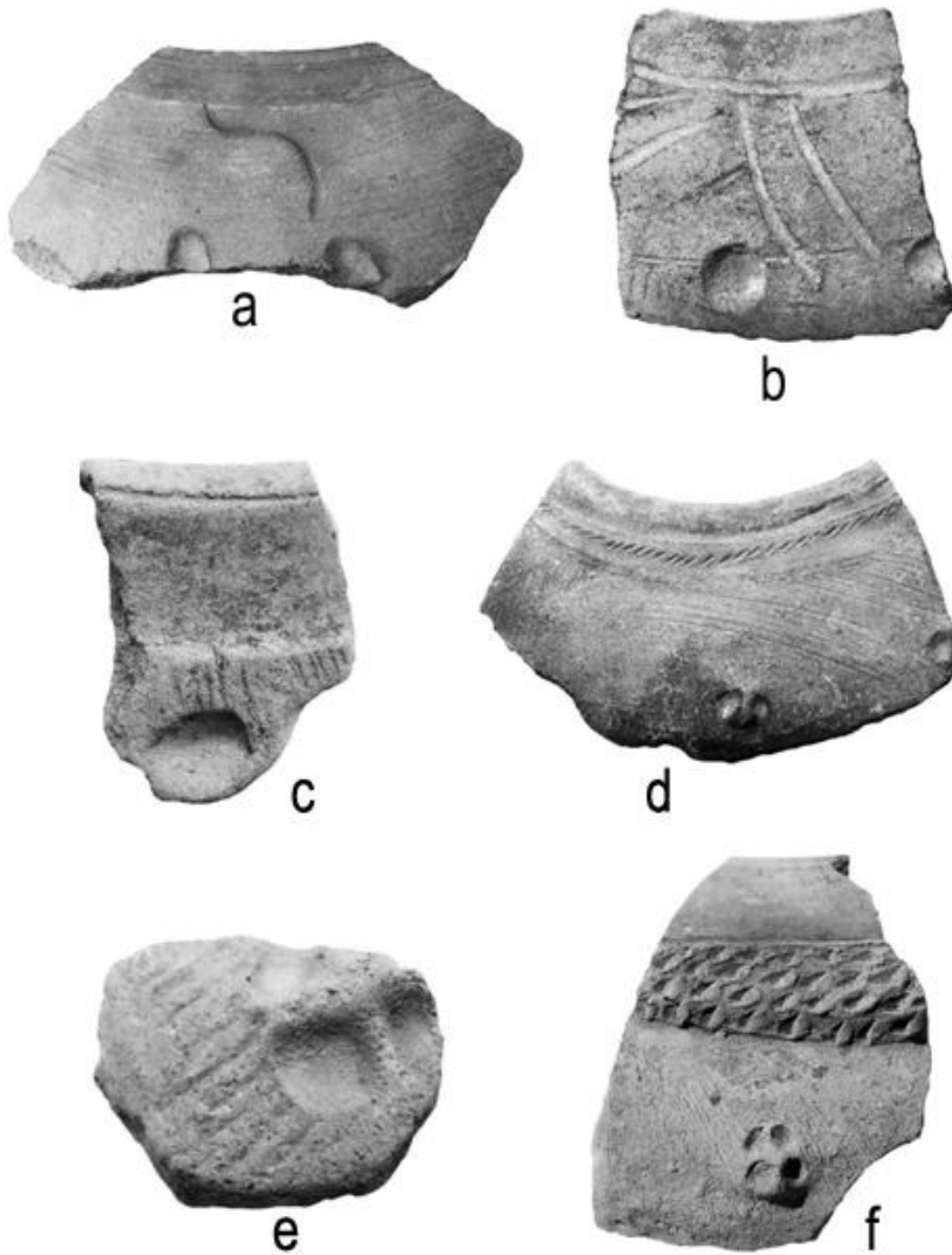


Figura 3.5.12. Puntos circulares, fase Cuadros.

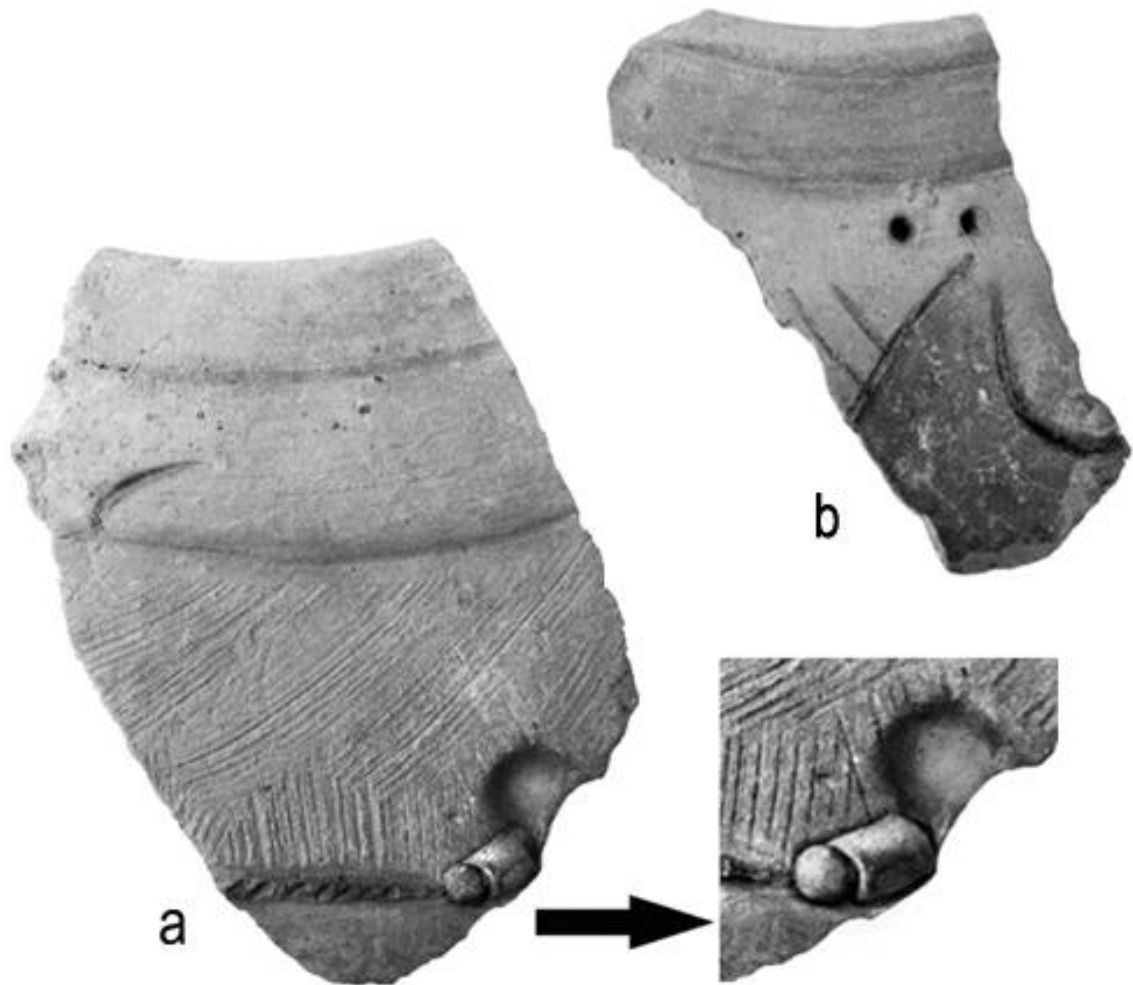


Figura 3.5.13. Puntos circulares, fase Cuadros.

### 3) Puntos triangulares

a) cerámica sin decoraciones Olmecas: los puntos triangulares punzonados destacados en la fase Barra reaparecen y ahora se agrupan en líneas (Figura 3.5.14). Los puntos pueden acompañar a otros elementos como líneas, medio círculo o línea curva (Figura 3.5.14 a y f). Frecuentemente son formados en una línea horizontal debajo de la banda que marca el borde (Figura 3.5.14 b-e).

b) cerámica con decoraciones Olmecas: Hay un ejemplo que tiene puntos punzonados irregulares en forma de corazón triangular que van en una línea horizontal debajo de la banda que marca el borde (Figura 3.5.15 e)

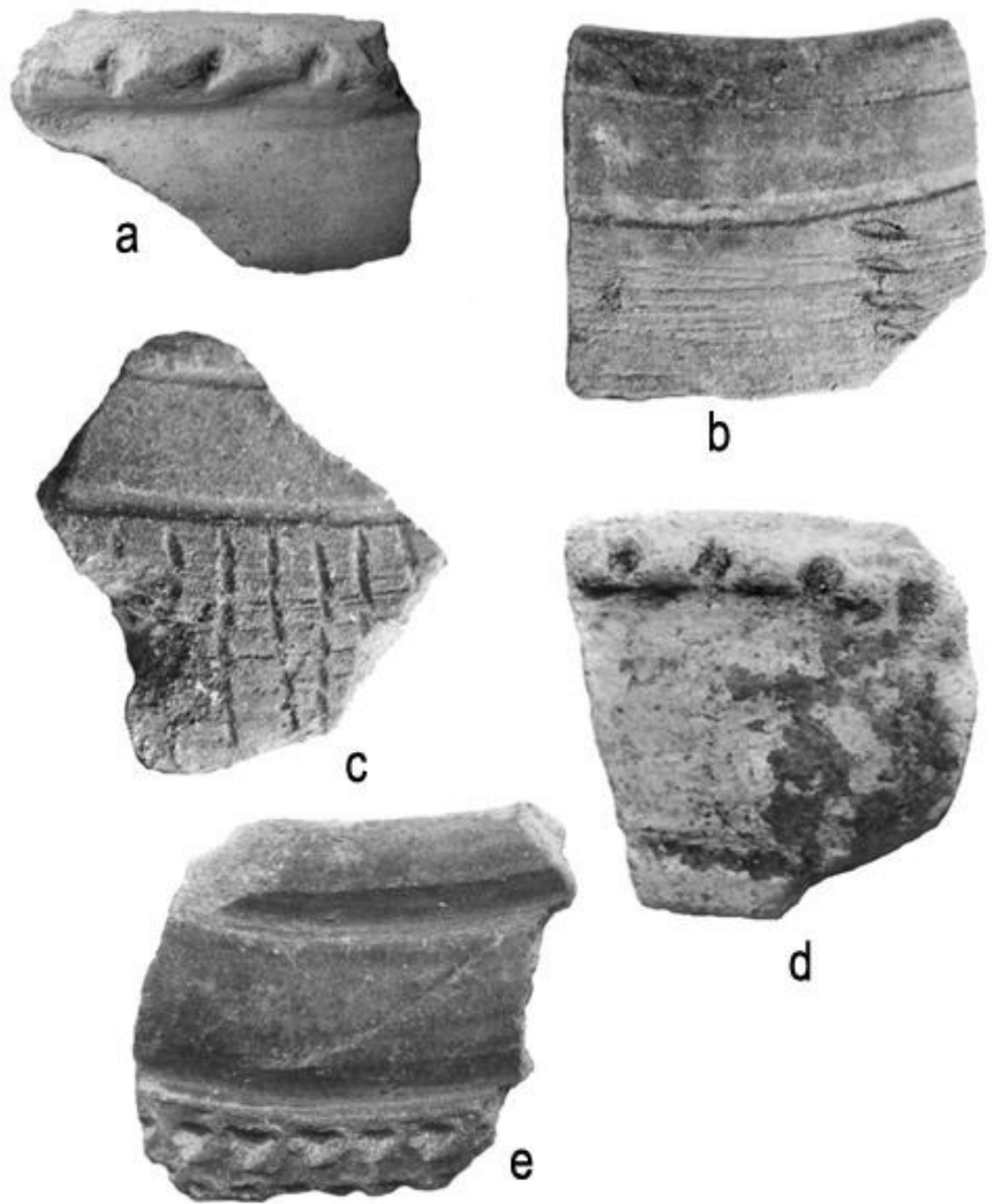


Figura 3.5.15. Puntos ovalados, circulares y triangulares en la cerámica con diseños olmecas.

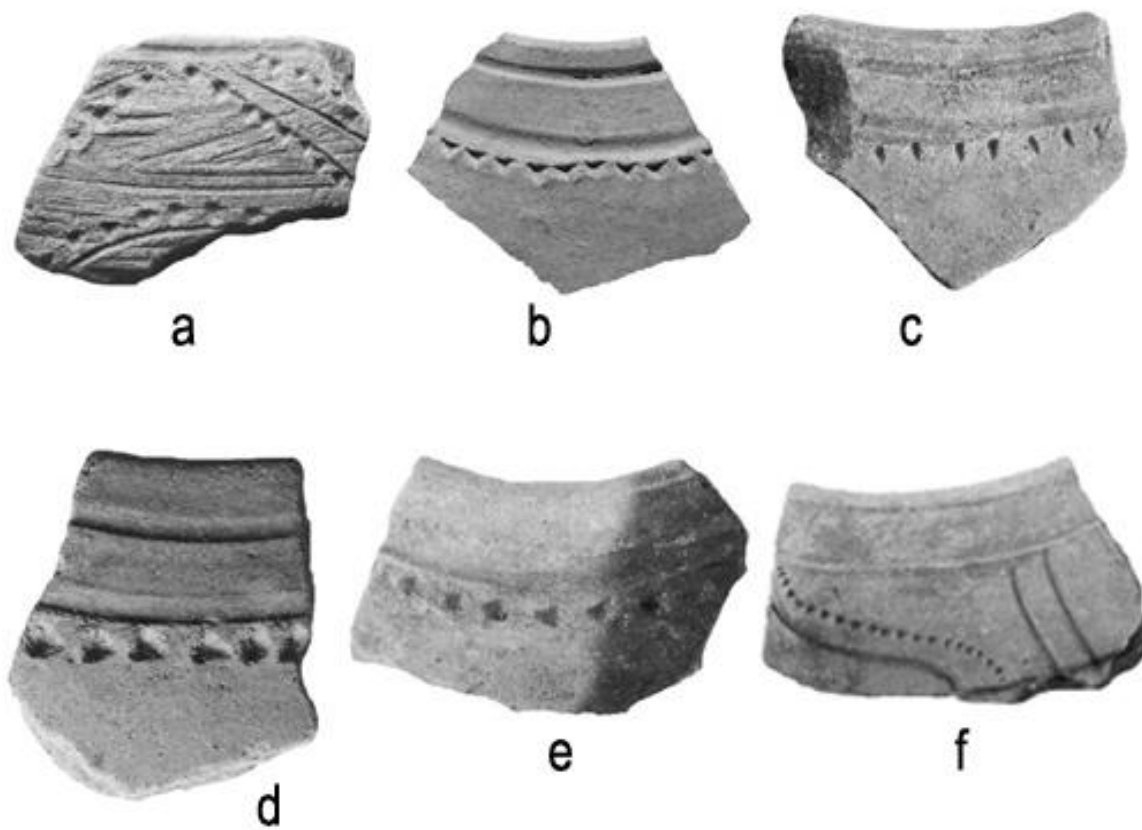


Figura 3.5.14. Puntos triangulares, fase Cuadros.

### 3.5.2 Línea

#### 1) Líneas horizontales

a) cerámica sin decoraciones olmecas: Las líneas paralelas horizontales acanaladas o incisas van en torno al borde donde casi siempre están presentes las dos líneas horizontales que crean el motivo de banda horizontal que marca el borde (p. ej. Figura 3.5.2). En esta fase este tipo de banda se vuelve más ancha que en ocasiones contiene otros motivos como líneas de puntos (p. ej. Figura 3.5.1). En algunos casos hay solo una línea horizontal que marca el borde de la vasija (p. ej. Figura 3.5.8 a). Además debajo de la banda horizontal que marca el borde en muchos casos se agrega otra banda horizontal cepillada casi siempre modelada que contiene otros elementos como líneas de puntos. (p. ej. Figura 3.5.3). Otro motivo de las líneas verticales muy común es de las delgadas incisiones o estrías paralelas que sirven como una especie de fondo para poner otros elementos (p. ej. Figura 3.5.4 a, b, i y j).

b) cerámica con decoraciones Olmecas: La mayoría de las líneas horizontales están representados por la banda horizontal que marca el borde la vasija (Figura 3.5.15 b, c y e).

## 2) Líneas verticales

a) cerámica sin decoraciones Olmecas: En Cuadros los motivos de las líneas verticales casi no se encuentran. Hay unos ejemplos de las delgadas incisiones o estrías paralelas que están dentro de la banda modelada que sirven como una especie de fondo para poner otros elementos (Figuras 3.5.7 c y e). También, hay varios ejemplos de dos líneas paralelas que forman una banda vertical que sale de la línea unos centímetros abajo del borde que están a varias distancias una entre otra y que probablemente ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.5.16 a y b). Todavía se puede observar al tipo destacado desde la fase Barra de las líneas acanaladas separadas que probablemente imiten la forma de gajos de calabaza (Figura 3.5.16 c).

## 3) Líneas diagonales

a) cerámica sin decoraciones olmecas: Ese tipo de líneas es el más común en la fase Cuadros. La mayoría de líneas diagonales está representada por el motivo de líneas o estrías delgadas paralelas diagonales que están dentro de la banda modelada horizontal o que salen debajo de ella representando una especie de fondo para otros elementos (p. ej. Figuras 3.5.2 c-f, 3.5.3 b-h, 3.5.16 d). Las líneas paralelas diagonales que salen de la línea o banda horizontal que marca el borde siguen presentes aunque con cambios en su forma y elaboración: las líneas son más burdas (Figura 3.5.16 e-g). Estas líneas agrupadas también se incluyen dentro de bandas horizontales llenando toda la banda u ocupando solo una parte de ella (Figuras 3.5.16 h y i, 3.5.17 a-c).

Aparece un nuevo motivo que está compuesto por dos líneas paralelas que bajan en diagonal desde la línea o banda horizontal que marca el borde y casi siempre están acompañados por otros elementos como medio círculo, línea curva, fila de puntos (Figura 3.5.17 d-i). El motivo de líneas rectas que forman un ángulo (o zigzag) destacadas en las fases Barra y Locona se reaparece: son incluidas dentro de la banda horizontal que marca el borde (Figura 3.5.18 a-d). A veces las líneas salen debajo de la banda horizontal (Figura 3.5.18 e y f). Dentro de este motivo de líneas hay un ejemplo de tres líneas agrupadas que salen de la banda horizontal que marca el borde en direcciones opuestas y más adelante se entrecruzan llegando a la mitad de la vasija (Figura 3.5.18 g). El motivo de líneas contrapuestas formados en un ángulo pero en forma de cheurones horizontales está incluido dentro de la banda horizontal (Figura 3.5.18 h). También aparece un diseño nuevo donde se ve el motivo de las líneas diagonales que salen de los puntos circulares u ovalados formados en línea horizontal debajo de la banda que marca el borde. Estas líneas pueden ser en forma de delgadas estrilas (p. ej. Figura 3.5.18 i, Figura 3.5.19 a), gruesas incisas (Figura 3.5.19 b y d), pintadas (Figura 3.5.19 c) o acanaladas (Figura 3.5.19 e). Hay casos donde dos líneas diagonales salen de un punto y se separan más abajo. Lo interesante es que todos los ejemplos de ese diseño pertenecen al tipo Teofilo (Figuras 3.5.19 f-i, 3.5.20 a y b). Hay un motivo de líneas-puntos que se parecen a los puntos ovalados alargados que destacamos

líneas arriba. Este motivo se presenta de dos maneras: líneas diagonales anchas cortas de incisión profunda puestas muy cerca una de la otra que probablemente ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.5.20 c-e) y líneas diagonales cortas delgadas incisas puestas del mismo modo (Figura 3.5.20 f y g). Hay varios casos de líneas diagonales cortas que por el modo de ubicación y la forma deben imitar a la impresión de semillas que vimos líneas arriba (Figura 3.5.20 f y h).

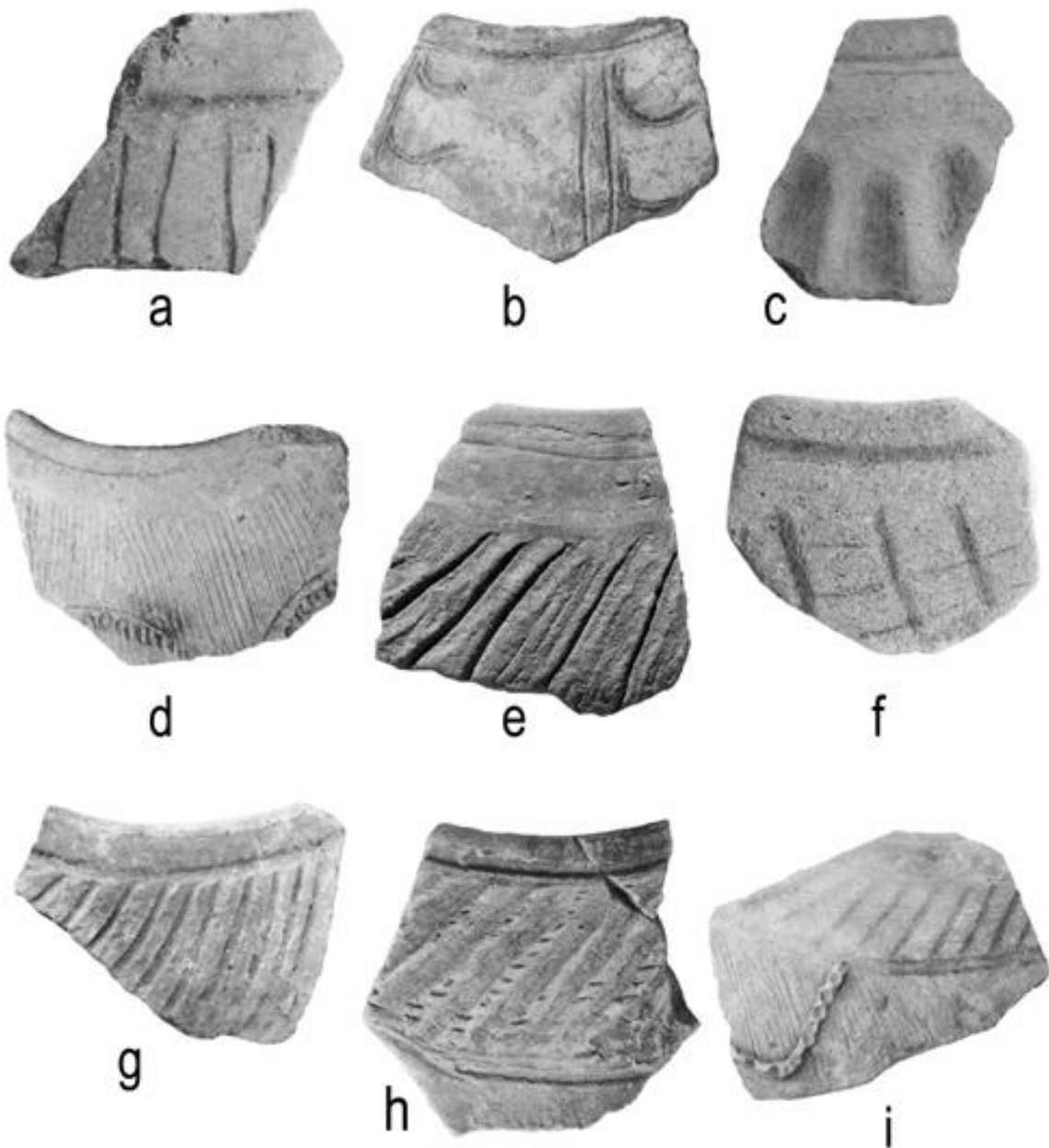


Figura 3.5.16. Líneas verticales y diagonales, fase Cuadros.

Hay un ejemplo donde dos líneas paralelas crean un motivo de banda diagonal que adentro tiene una fila de puntos (Figura 3.5.20 i). Aparece un nuevo motivo de líneas incisas profundas de diferentes tamaños y formas que cubren el fondo de las vasijas (Figura 3.5.21 a-c). Siguen presentes las líneas diagonales incisas con un patrón irregular destacadas en la fase Ocós (Figura 3.5.21 d y e).

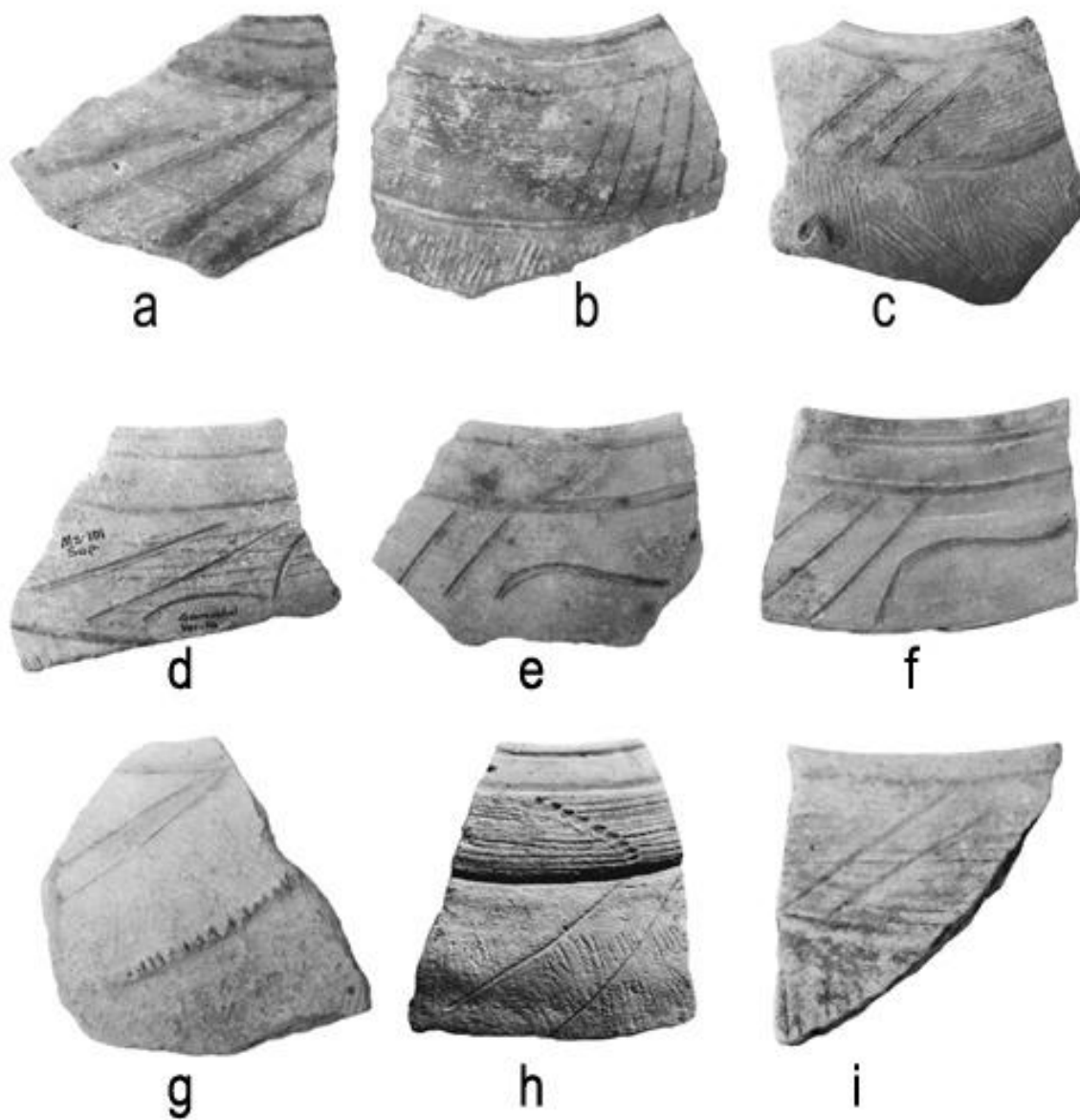


Figura 3.5.17. Líneas diagonales, fase Cuadros.



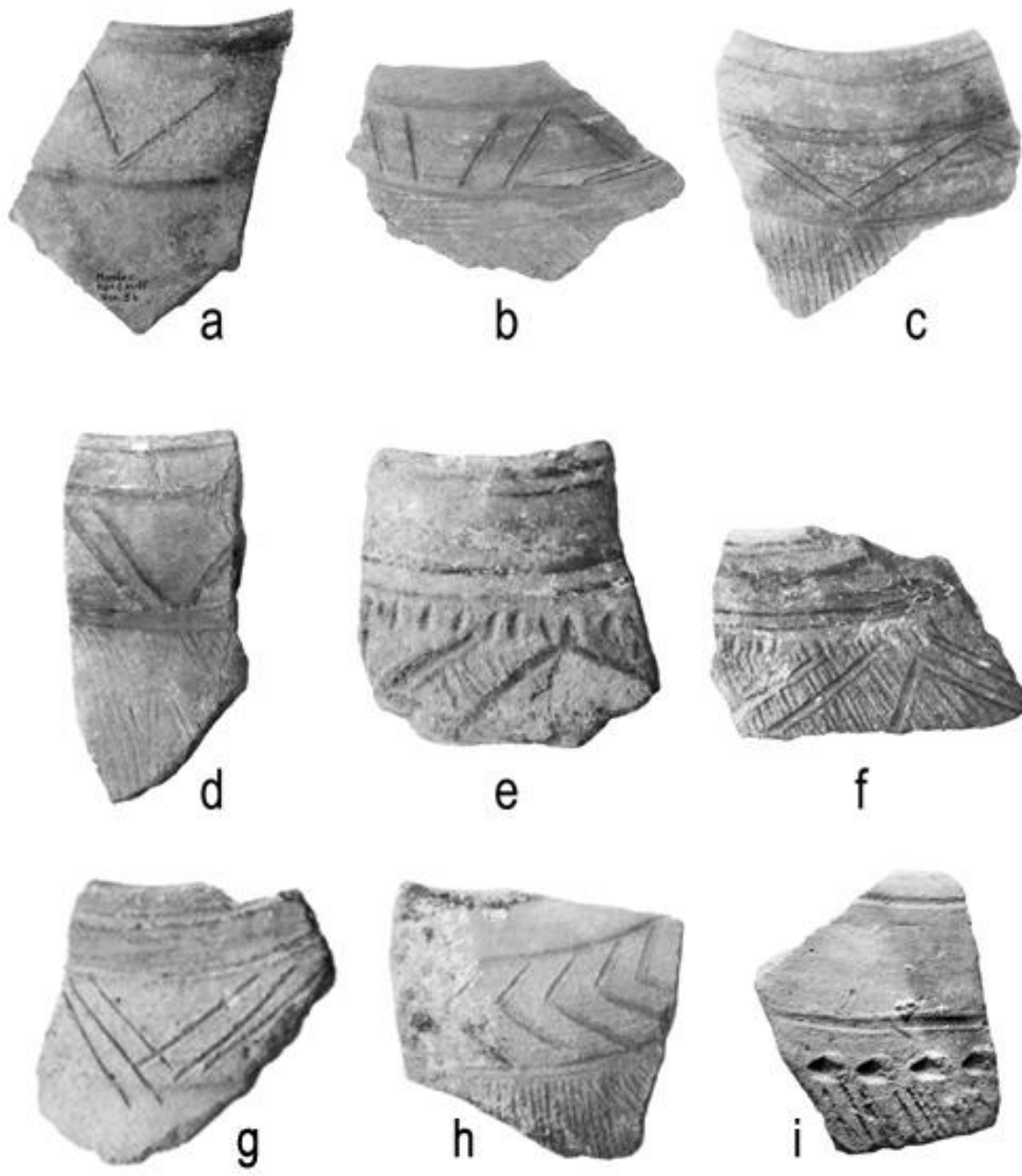


Figura 3.5.18. Líneas diagonales, fase Cuadros.

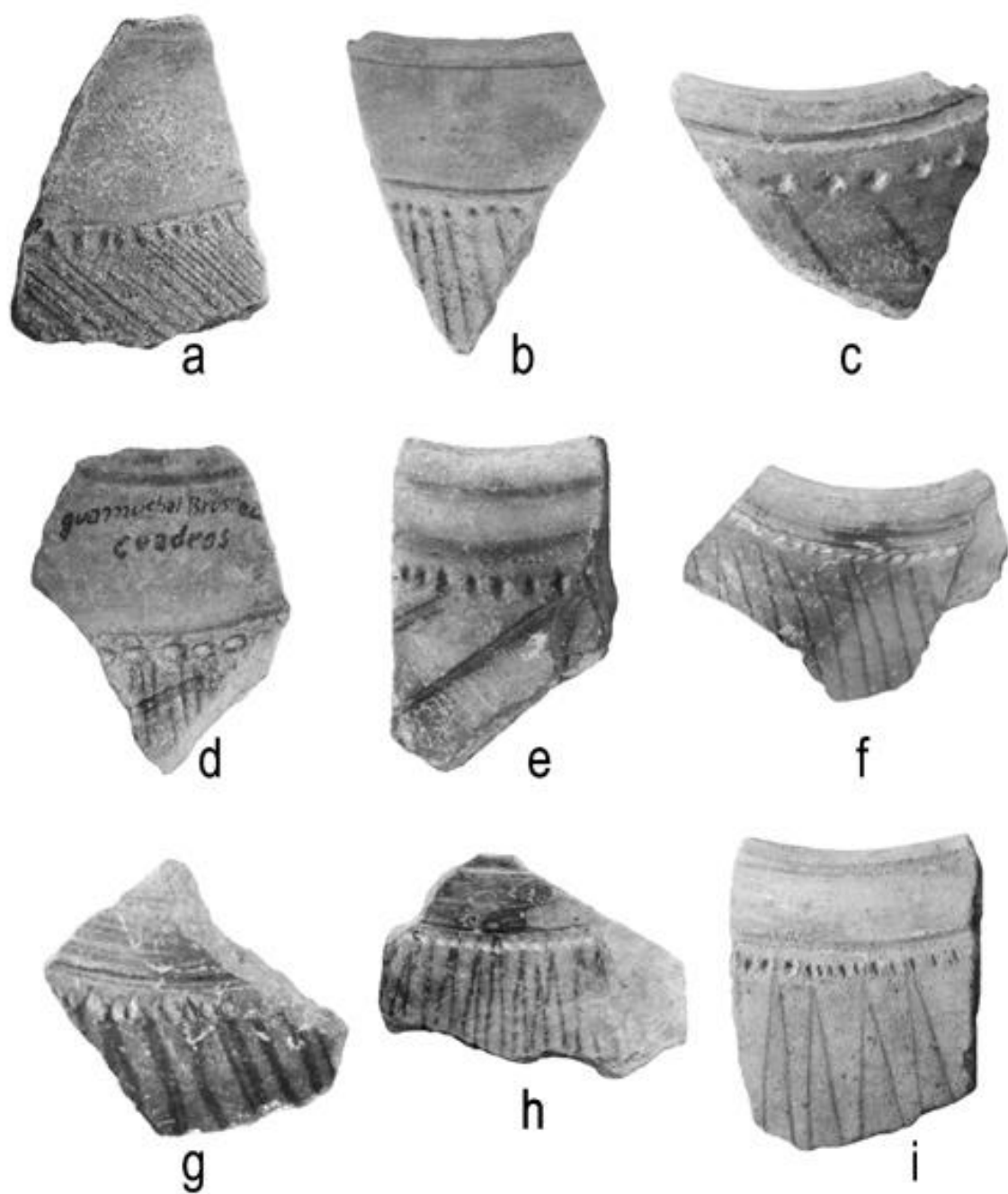


Figura 3.5.19. Líneas diagonales, fase Cuadros.

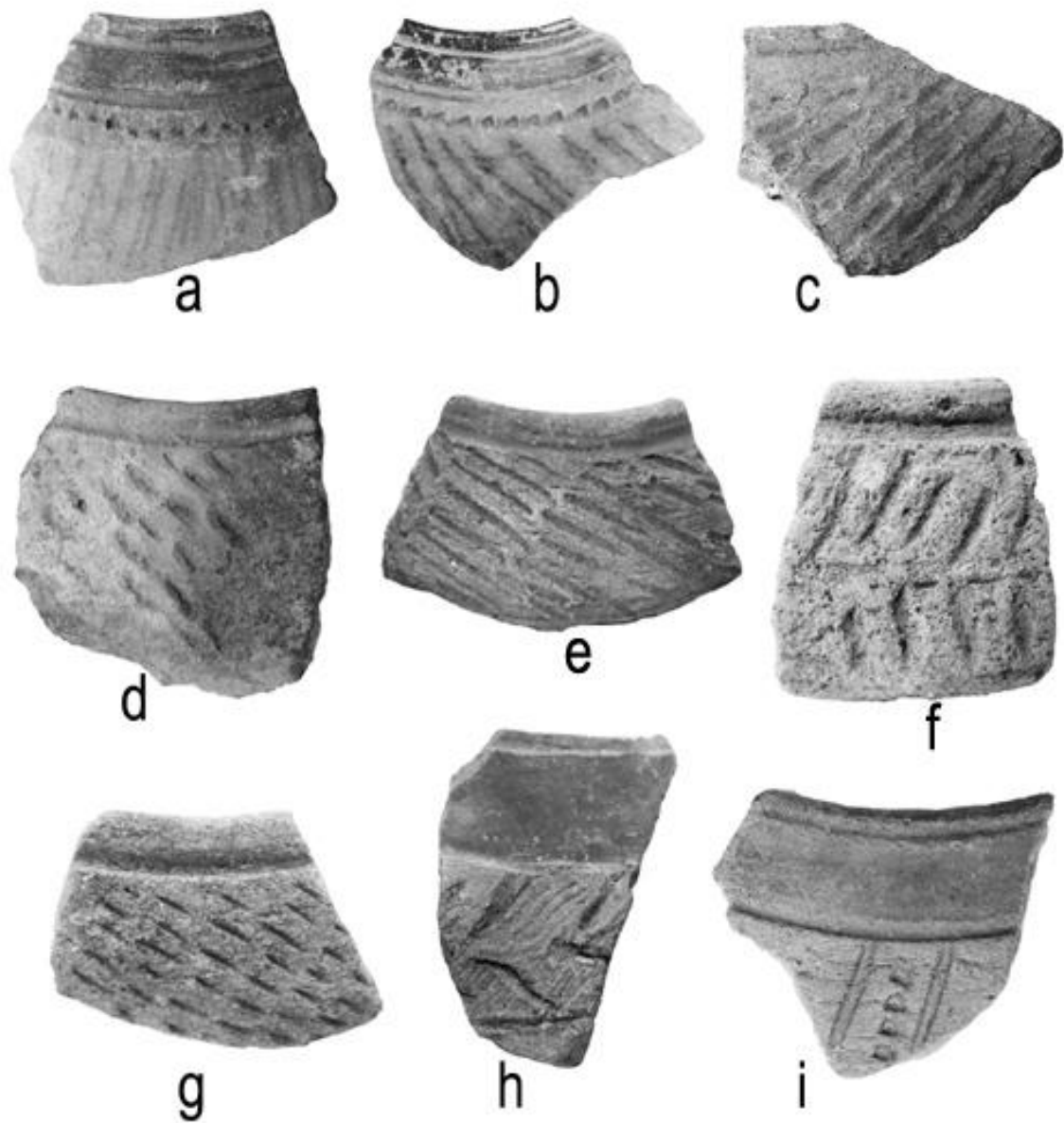


Figura 3.5.20. Líneas diagonales, fase Cuadros.

b) cerámica con decoraciones Olmecas: Está presente el diseño de líneas paralelas diagonales que salen de la banda horizontal que marca el borde (Figura 3.5.21 f). Hay un ejemplo de las líneas diagonales incisas agrupadas contrapuestas que están incluidas en una banda horizontal formada sobre el cuello de la vasija (Figura 3.5.21 g).

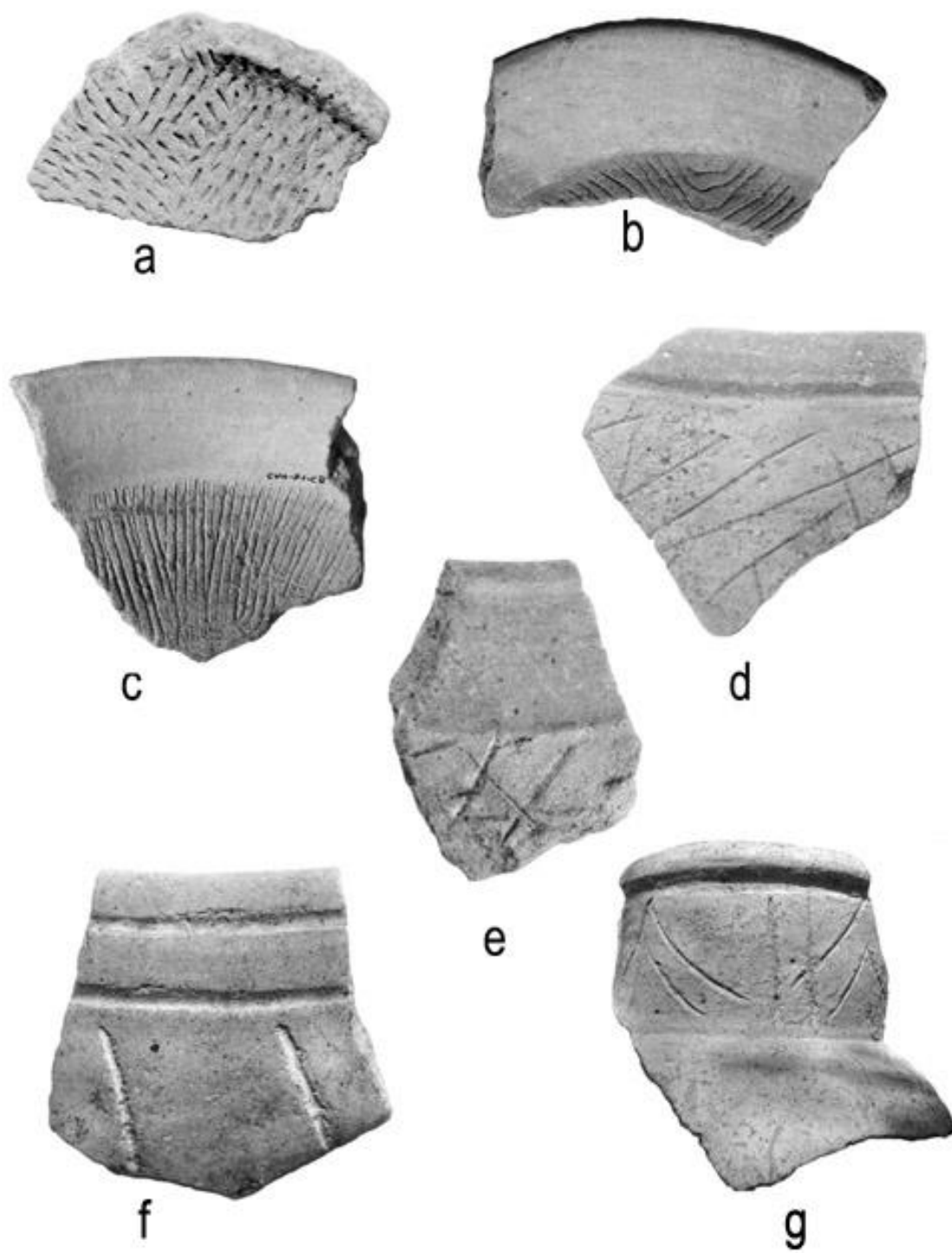


Figura 3.5.21. Líneas diagonales, fase Cuadros.

### 3.5.3 Medio círculo

#### 1) Medios círculos horizontales

a) cerámica sin decoraciones Olmecas: En esta fase la cantidad y la variedad de este elemento se aumenta significativamente. El medio círculo está formado por una o dos (hay un caso de tres) líneas oblicuas incisas o pintadas con apertura hacia arriba que pueden estar unidos o separados. Presentan diferentes tamaños y normalmente van en filas debajo del borde o dentro de la banda horizontal que lo marca y es posible que circunden la vasija (Figuras 3.5.22, 3.5.23 a-c).

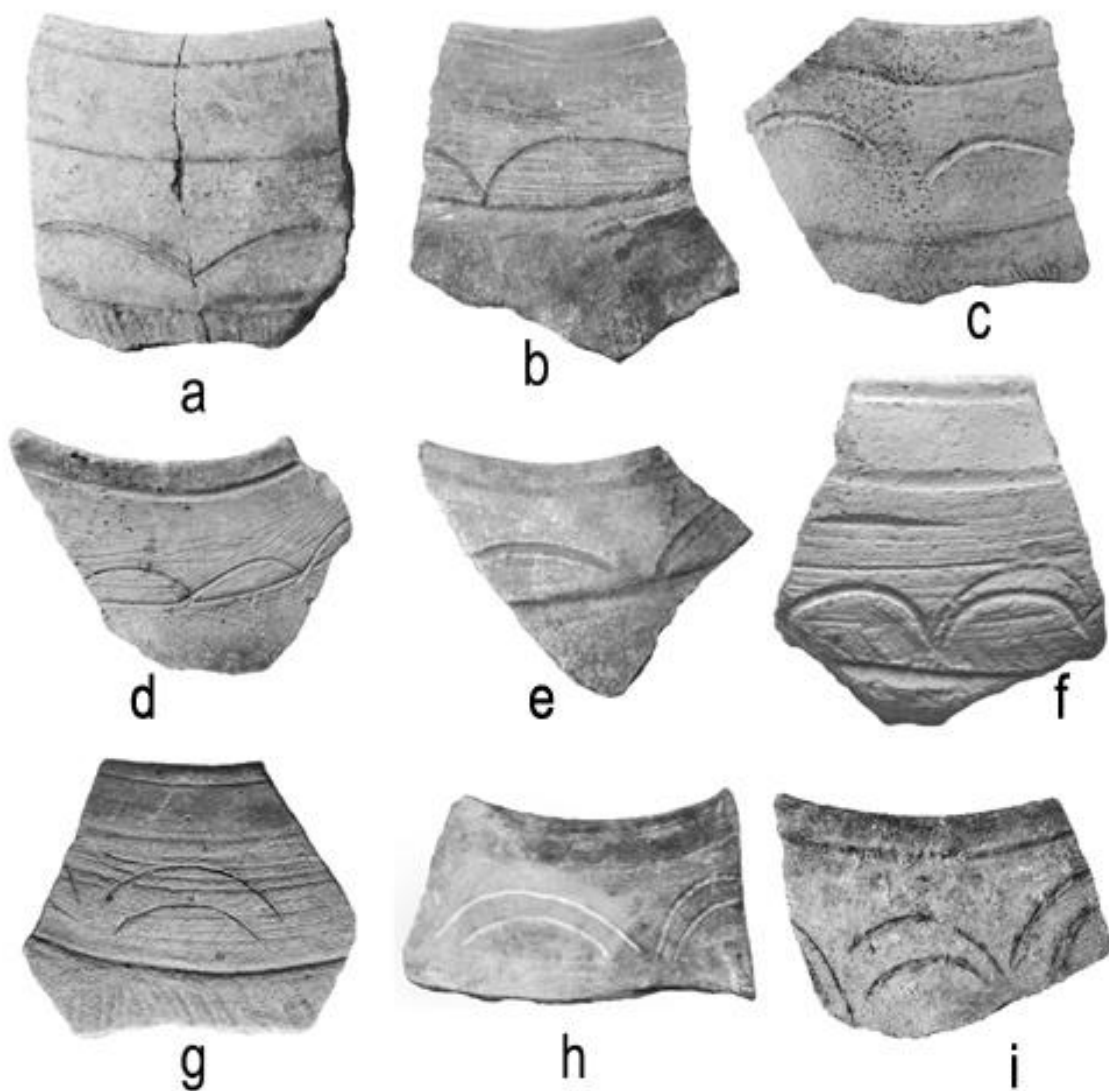


Figura 3.5.22. Medios círculos, fase Cuadros.

Hay casos donde los medios círculos se encuentran en el cuerpo de las vasijas acompañados de otros elementos: puntos, líneas paralelas o línea curva (Figuras 3.5.23 d-i, 3.5.24 a).

b) cerámica con decoraciones Olmecas: Al igual que en la fase anterior hay ejemplo de los medios círculos incisos que están agrupados en una línea horizontal que probablemente circunda la vasija (Figura 3.5.25 d).

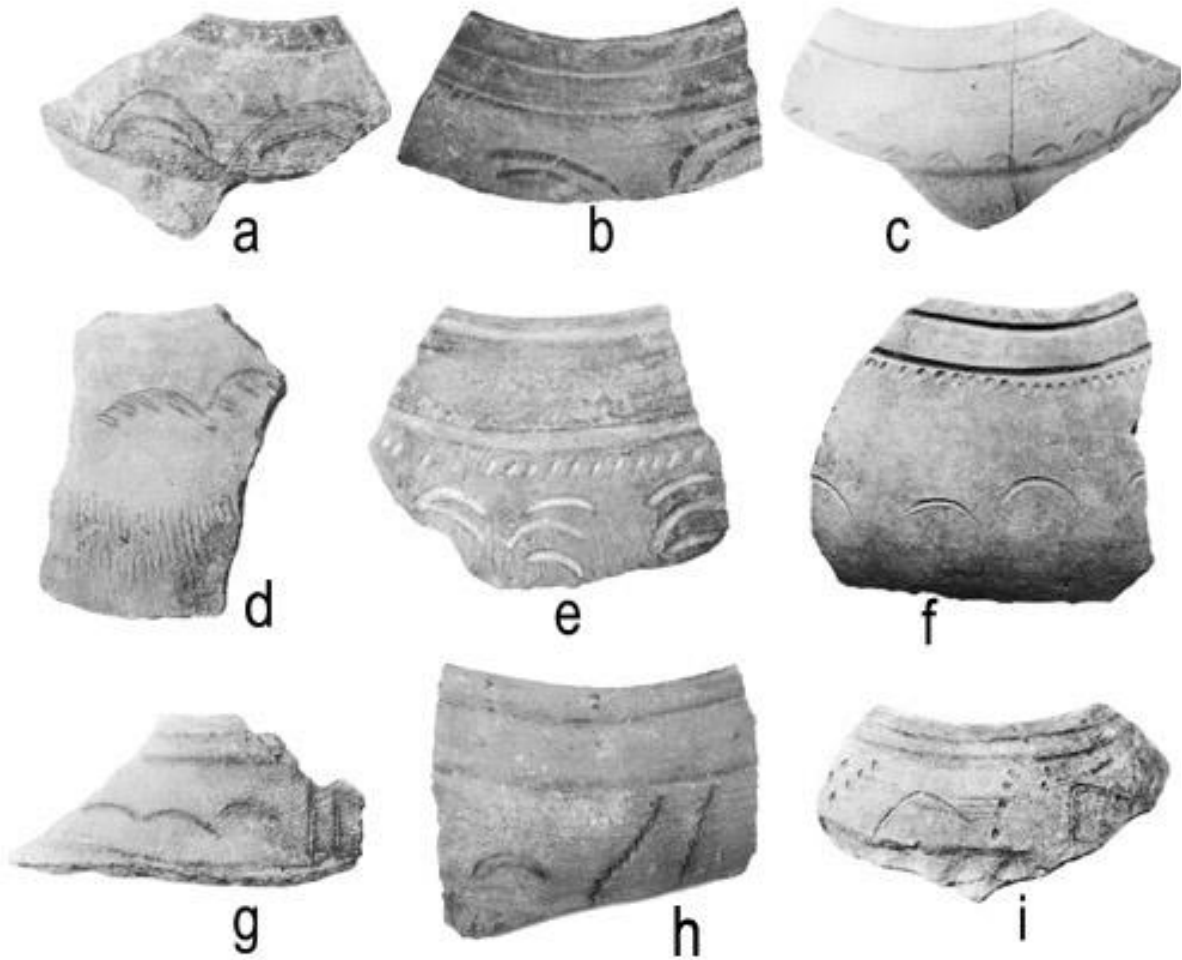


Figura 3.5.23. Medios círculos horizontales, fase Cuadros.

## 2) Medios círculos diagonales

a) cerámica sin decoraciones Olmecas: Aparecen los medios círculos en diagonal acompañados con otros elementos incluidos dentro de las bandas horizontales (Figura 3.5.24 b-h). Normalmente son dos medios círculos delineados por arriba por una o dos líneas diagonales. Hay un caso de los medios círculos invertidos (Figura 3.5.24 i).

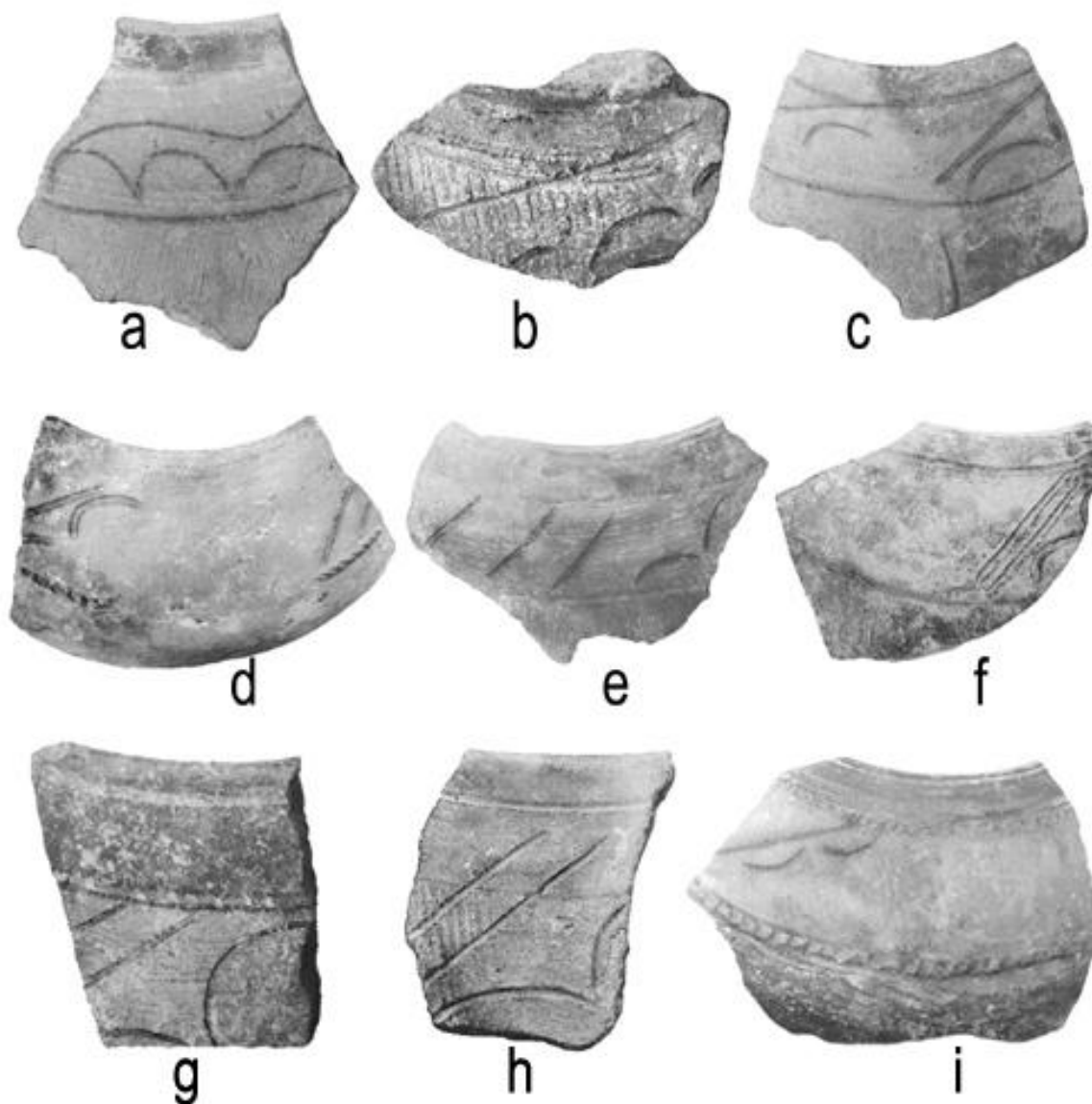


Figura 3.5.24. Medios círculos diagonales, fase Cuadros.

Los motivos o diseños más peculiares que incluyen medio círculo se encuentran en el tipo Teofilo y son: contrapuestos en diagonal dentro de la banda horizontal (Figura 3.5.25 a), puestos en una fila horizontal sobre una línea a mitad de la vasija (Figura 3.5.25 b), unidos en una fila horizontal cepillados bajo el borde (Figura 3.5.25 c), invertidos agregados a las bandas verticales como si fueron retoños (Figura 3.5.16 b).

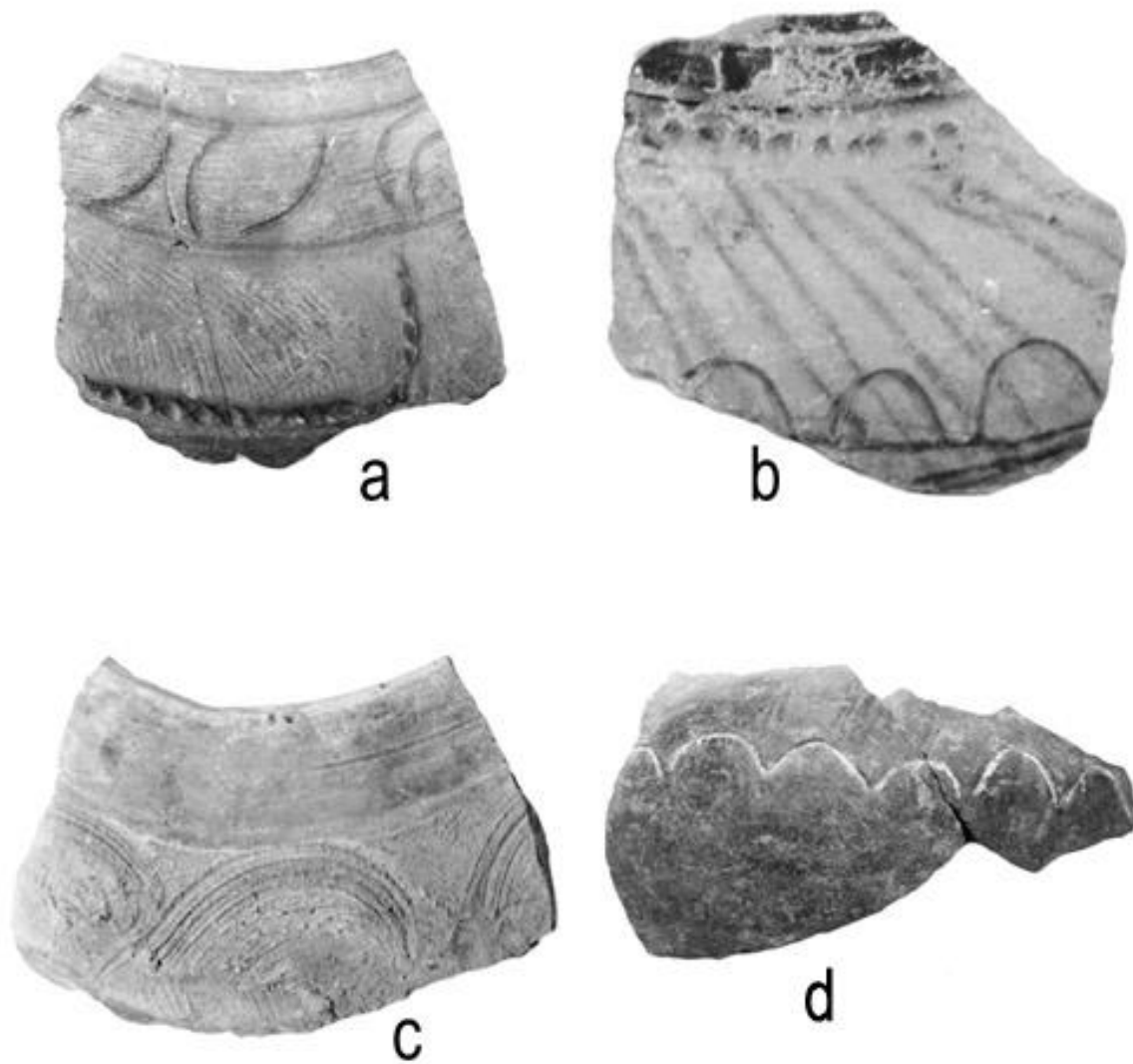


Figura 3.5.25. Medios círculos horizontales, fase Cuadros.



### 3.5.4 Línea curva

a) cerámica sin decoraciones olmecas: la línea curva está formada por una línea incisa que frecuentemente está ubicada dentro de la banda horizontal que marca el borde (Figura 3.5.26). Hay un caso de línea curva doble (Figura 3.5.26 b). Normalmente líneas curvas se repiten a lo largo de la banda y probablemente circundan la vasija. Hay muchos casos donde está acompañada por puntos punzonados, líneas paralelas diagonales o medios círculos (Figuras 3.5.24 a, 3.5.26 e y f). En un caso la línea curva baja desde la banda que marca el borde y se queda suspendida sobre dos puntos grandes (Figura 3.5.12 a).

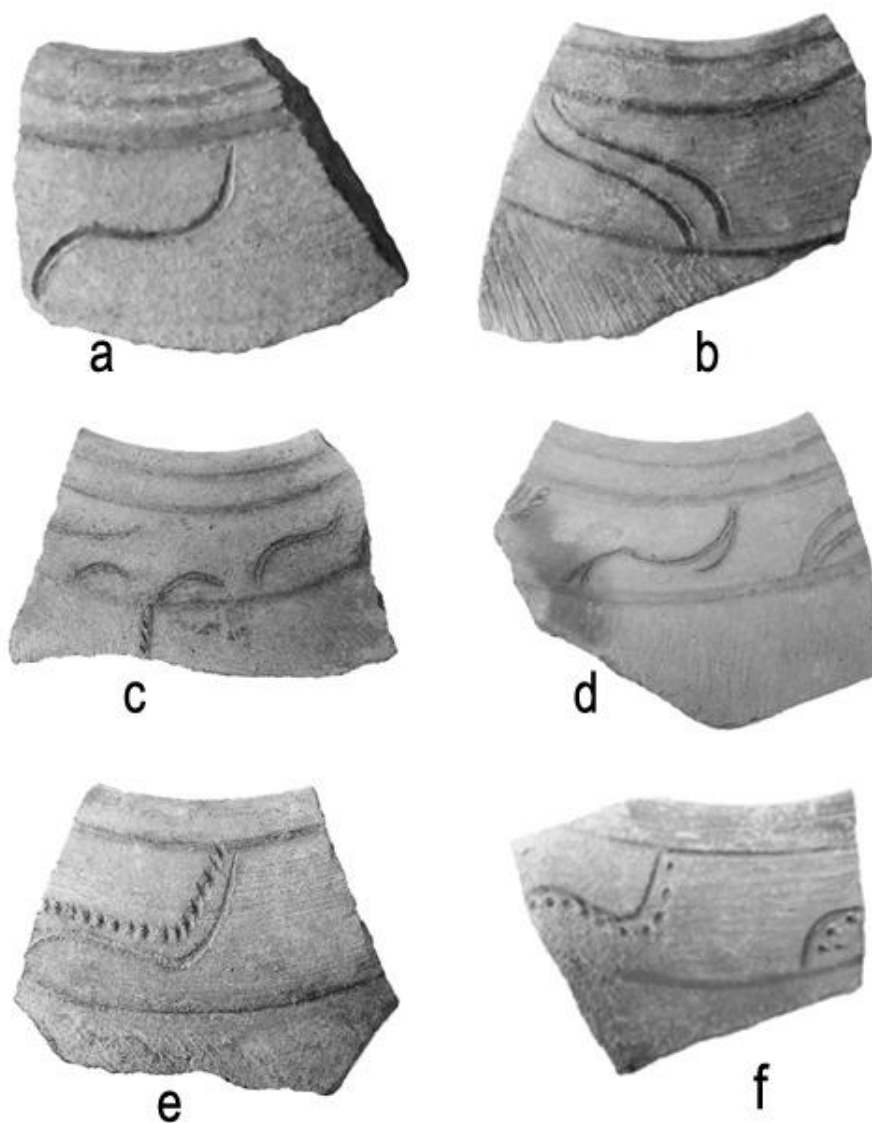


Figura 3.5.26. Línea curva, fase Cuadros.

### 3.5.5 Estampado

#### 1) Estampado de concha y su imitación

a) cerámica sin decoraciones olmecas: El único motivo de estampado de concha que encontramos es la mecedora que, a la diferencia de la fase anterior, va en el exterior de las vasijas debajo del borde o de la banda horizontal que lo delimita (Figura 3.5.27 a-d). Hay un ejemplo de la imitación de mecedora en líneas verticales bastante separadas (Figura 3.5.27 b).

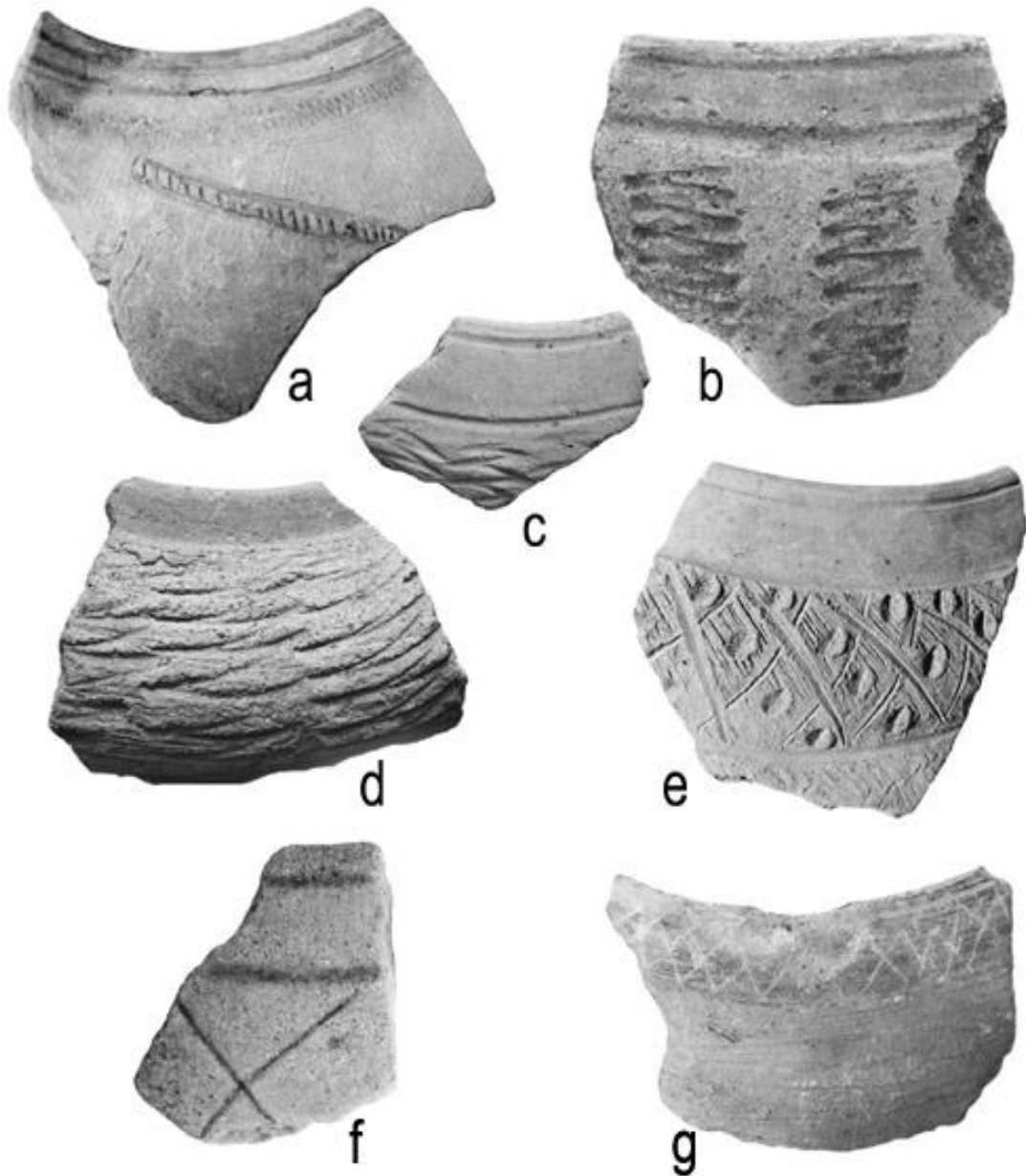


Figura 3.5.27. Estampado y reja, fase Cuadros.

### 3.5.6 Reja

a) cerámica sin decoraciones olmecas: los tipos de reja que encontramos en esta fase son diversos: una reja con celdas grandes con puntos dentro de ellas que ocupa la banda modelada cepillada horizontal debajo de la banda que marca el borde (Figura 3.5.27 e), otra reja con celdas grandes de incisión delgada de forma irregular que ocupa la banda horizontal abajo el borde (Figura 3.5.2 f), y la última reja incisa de celdas muy grandes está sobre la banda horizontal modelada debajo de la banda que marca el borde (Figura 3.5.27 g).

### 3.5.7 Decoraciones olmecas

Los diseños olmecas están formados por varios tipos de líneas, creando motivos abstractos entre los cuales se encuentra el motivo característico de líneas interrumpidas (Figura 3.5.28). La mayoría de los diseños olmecas en la cerámica Cuadros, según Cheetham, representa imágenes de perfil de criaturas sobrenaturales (Cheetham 2010: 283).

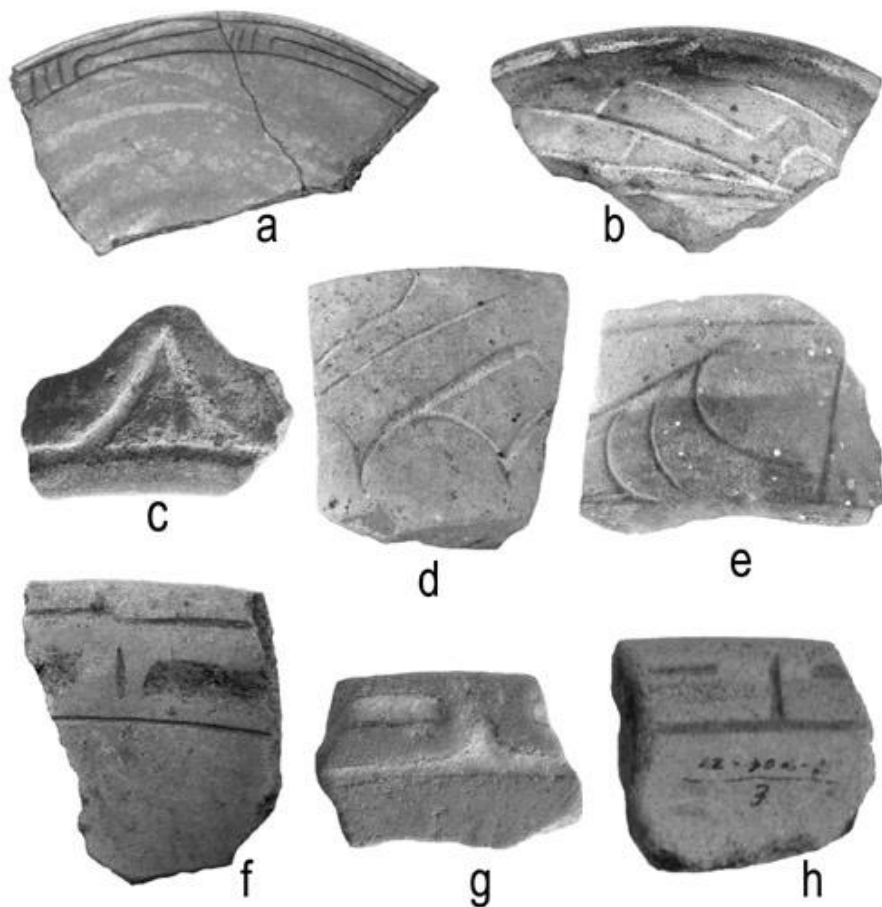


Figura 3.5.28. Decoraciones olmecas, fase Cuadros.

### 3.6 Las decoraciones en la cerámica Jocotal

El horizonte Jocotal corresponde al establecimiento de la Venta como el principal centro de culto a causa de la decadencia de San Lorenzo. Durante Jocotal hubo un énfasis continuo en la forma del tecomate, pero las ollas con cuello fueron volviéndose más comunes. La popularidad creciente de las escudillas con fondo plano sugiere que las prácticas en la preparación de la comida estaban cambiando y que el tecomate en algún momento fue desplazado (Lowe, Lee y Martínez 2000: 161). Durante esta fase los decoraciones olmecas aparecen en los siguientes tipos: Culebra negro, Tacana blanco y Xquic rojo; la vajilla de servicio con los decoraciones olmecas está representada por los siguientes tipos: Pampas excavado/inciso, Siltepec blanco y Tilapa rojo sobre blanco (Rosenswig 2005: 231).



Figura 3.6. Formas y decoraciones de la cerámica Jocotal. Dibujo de Ayax Moreno.

Los tipos de la cerámica Jocotal encontrados durante nuestro estudio que tienen la notoria presencia de las decoraciones de nuestro interés son los siguientes, presentados en orden descendente (ver Tabla 8): Suchiate sin engobe/liso/brocheado, Siltepec blanco, Mapache rojo y bayo, Culebra Gris, Tacana blanco, Xquic rojo.

Como se puede observar la mayor cantidad de tepalcates pertenece a solo dos tipos: Guamuchal cepillado/liso/sin engobe y Suchiate brocheado/sin engobe/liso, cuya forma principal es el tecomate (Clark y Cheetham 2005: 322, 333).

Fase	Tipo	Cantidad con diseños
JOCOTAL	Culebra Gris	10
	Mapache rojo y bayo	23
	Tacana blanco	10
	Tilapa rojo sobre blanco	4
	Teofilo	3
	Suchiate brocheado, sin engobe, liso	61
	Siltepec blanco	25
	Xquic rojo	6

Tabla 8. Tipos de cerámica con la cantidad de tepalcates decorados tomados para el estudio para la fase Jocotal.

A continuación presentamos las decoraciones destacadas para los tipos mencionados según varios investigadores:

**Culebra Gris:**

-acanaladura horizontal al exterior y reborde basal (Tovalín et al. 2001: 43).

**Mapache rojo y bayo:**

-línea continua de pequeñas puntuaciones abajo de la banda del borde;  
-diseños incisos debajo de la banda del borde (Clark y Cheetham 2005: 333).

**Tacana blanco:**

-complejos diseños incisos o excavados poscocción (raspada), posengobe o motivos sobre la superficie exterior (Clark y Cheetham 2005: 333).  
-decoración elaborada que consiste en una greca escalonada y un pequeño círculo;  
-diseño elaborado mediante grecas y líneas horizontales enmarcando a otras diagonales, dando de esta forma la apariencia de volutas (Tovalín et al. 2001: 50).

**Suchiate brocheado, sin engobe, liso:**

-una banda pulida del borde delimitada por dos acanaladuras paralelas;  
-bajo el área pulida la decoración se logra mediante la aplicación de varias técnicas sobre el brocheado;  
-concavidades punzonados con un patrón de aplicación irregular;  
-punzonado hecho con un objeto delgado y aplicado en línea horizontal;

- aplicación de huellas de dedos;
- aplicación de cinta dentada o pellizcada en el cuerpo (Tovalín et al. 2001: 49).

Siltepec blanco:

- líneas incisas poscocción en torno del interior de los bordes sombreados;
- líneas excavadas;
- diseños y motivos incisos (Clark y Cheetham 2005: 333).
- línea horizontal incisa al exterior bajo el borde;
- dos líneas paralelas y horizontales bajo el borde interno;
- dos líneas paralelas horizontales donde la línea superior es continua y la inferior es discontinua terminando cada una de sus terminaciones en un pequeño quiebre vertical;
- decoración indecisa al interior con líneas diagonales o de semicírculos;
- prominencia circular delimitada por una acanaladura;
- decoración mayor en el cuerpo interno conformado por líneas paralelas horizontales y curvas (Tovalín et al. 2001: 44-45).

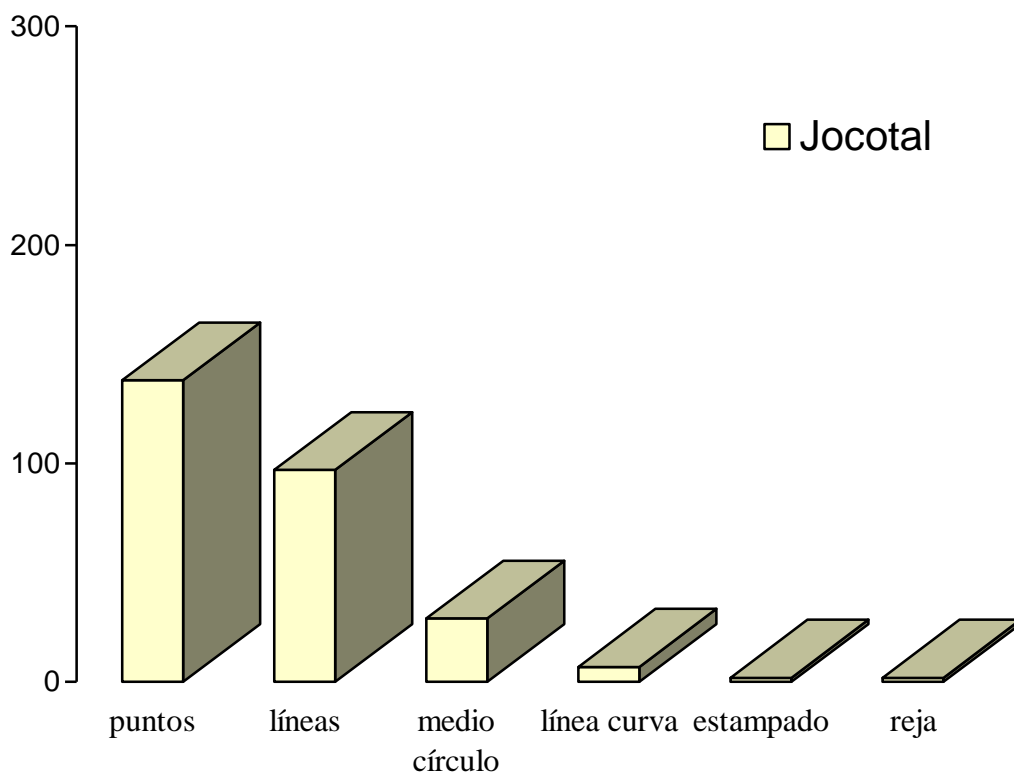
Xquic rojo:

- líneas incisas y diseños aplicados después del engobe;
- líneas excisas poco profundas poscocción (raspada) (Clark y Cheetham 2005: 333).
- dos líneas incisas horizontales bajo el borde interno con una tercera línea intermedia discontinua (Tovalín et al. 2001: 49).

Hay que señalar que igual que en las fases anteriores no todos los tipos de la cerámica presentan decoraciones olmecas. Los tipos que no los tienen son: Suchiate brocheado/sin engobe/liso, Mapache rojo y bayo. Estos tipos están representados, como lo señalamos por los tecomates, o sea representan a la vajilla domestica.

Entre las decoraciones de los demás tipos a la par con las decoraciones olmecas se encuentran también los elementos iconográficos que destacamos en nuestro estudio. Estos tipos son: Siltepec blanco, Culebra Gris, Tacana blanco, Xquic rojo.

En la fase Jocotal encontramos los siguientes elementos y motivos (en orden descendente): puntos, líneas, medio círculo, línea curva, estampado, reja. Estos elementos y motivos con sus cantidades respectivas están presentados en la tabla general (Tabla 9). Para la mejor visualización de los resultados cuantitativos hicimos un esquema de las cantidades de cada elemento encontradas en la presente fase (Esquema 6).



Esquema 6. Cantidad de elementos decorativos destacados en la fase JOCOTAL

### 3.6.1 Punto

#### 1) Puntos ovalados

a) cerámica sin decoraciones olmecas: en esta fase los puntos ovalados irregulares y regulares (impresas o excavadas o muescas de uña) casi siempre son agrupados en una o varias filas horizontales o diagonales. A diferencia de la fase anterior estas filas se ubican debajo de la banda que marca el borde (Figura 3.6.1). Al igual que en Cuadros hay muchos ejemplos de las filas de puntos en su mayoría horizontales que van sobre las bandas delgadas aplicadas sobre el cuerpo de la vasija (Figura 3.6.1 g, 3.6.2 a-d). Hay un número notorio de las impresiones de dedos que forman puntos ovalados grandes puestos en una fila horizontal sobre el cuerpo de la vasija o debajo de la banda que marca el borde (Figura 3.6.2 e-h). El tipo peculiar de las impresiones de semillas que aparece en la fase anterior se encuentra en Ejido Cuauhtémoc con dos ejemplos. Se agrupan en dos debajo de la banda que marca el borde sobre el espacio cepillado (Figura 3.6.3 a y b).

b) cerámica con decoraciones olmecas: Hay un ejemplo de puntos ovalados excisos de forma irregular que van sobre una línea horizontal (Figura 3.6.3 c).

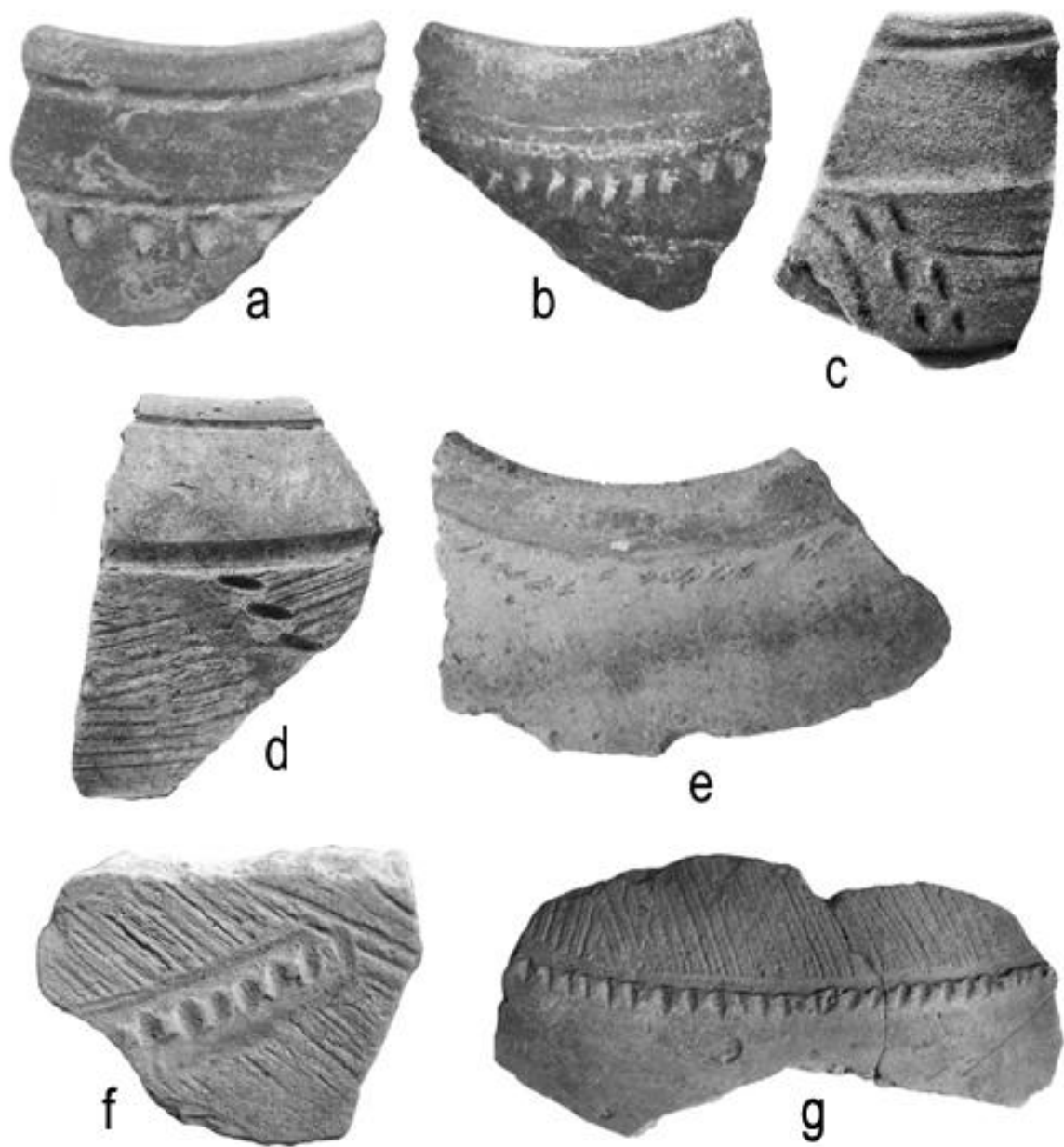


Figura 3.6.1. Puntos ovalados, fase Jocotal.



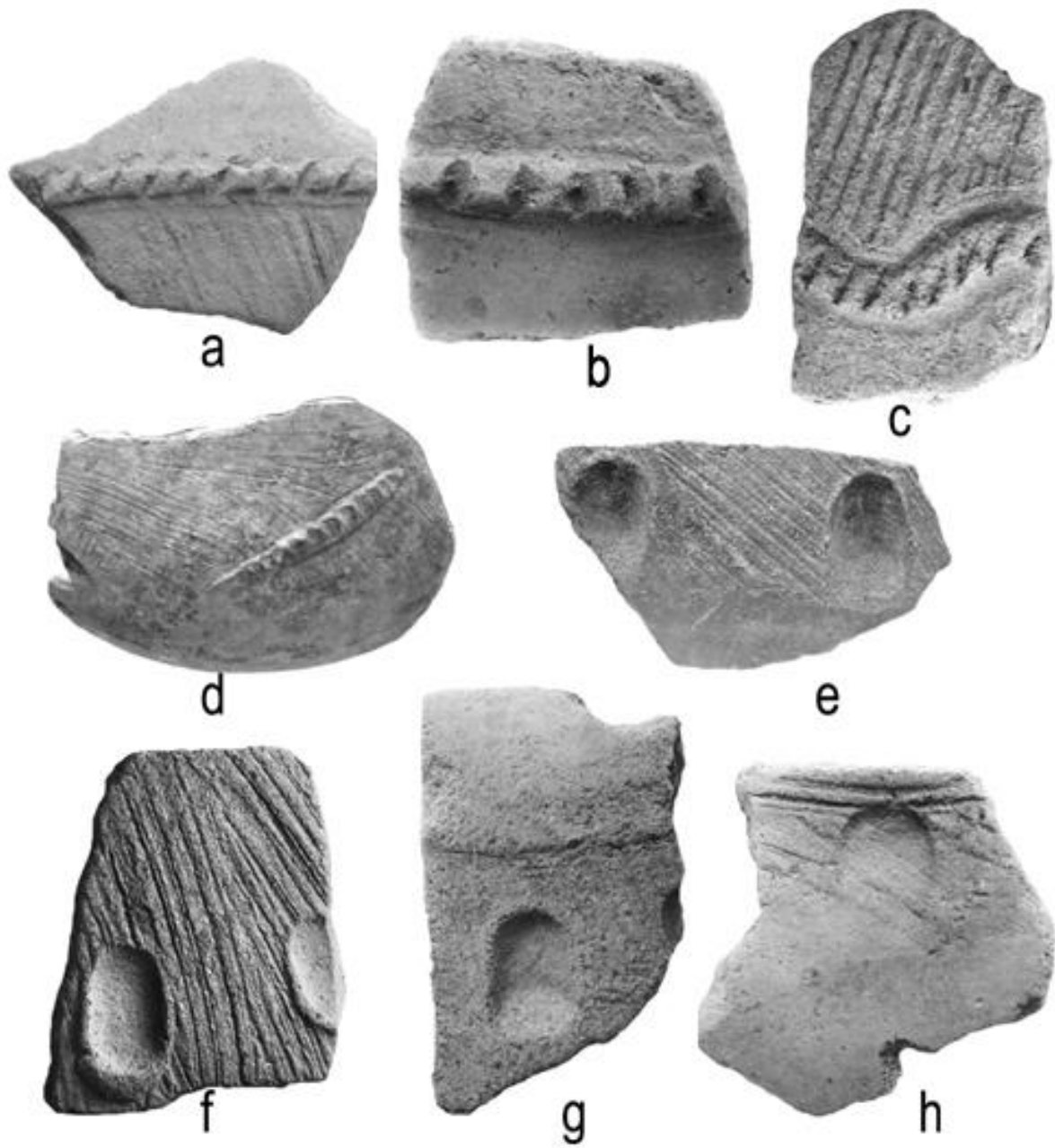


Figura 3.6.2. Puntos ovalados, fase Jocotal.

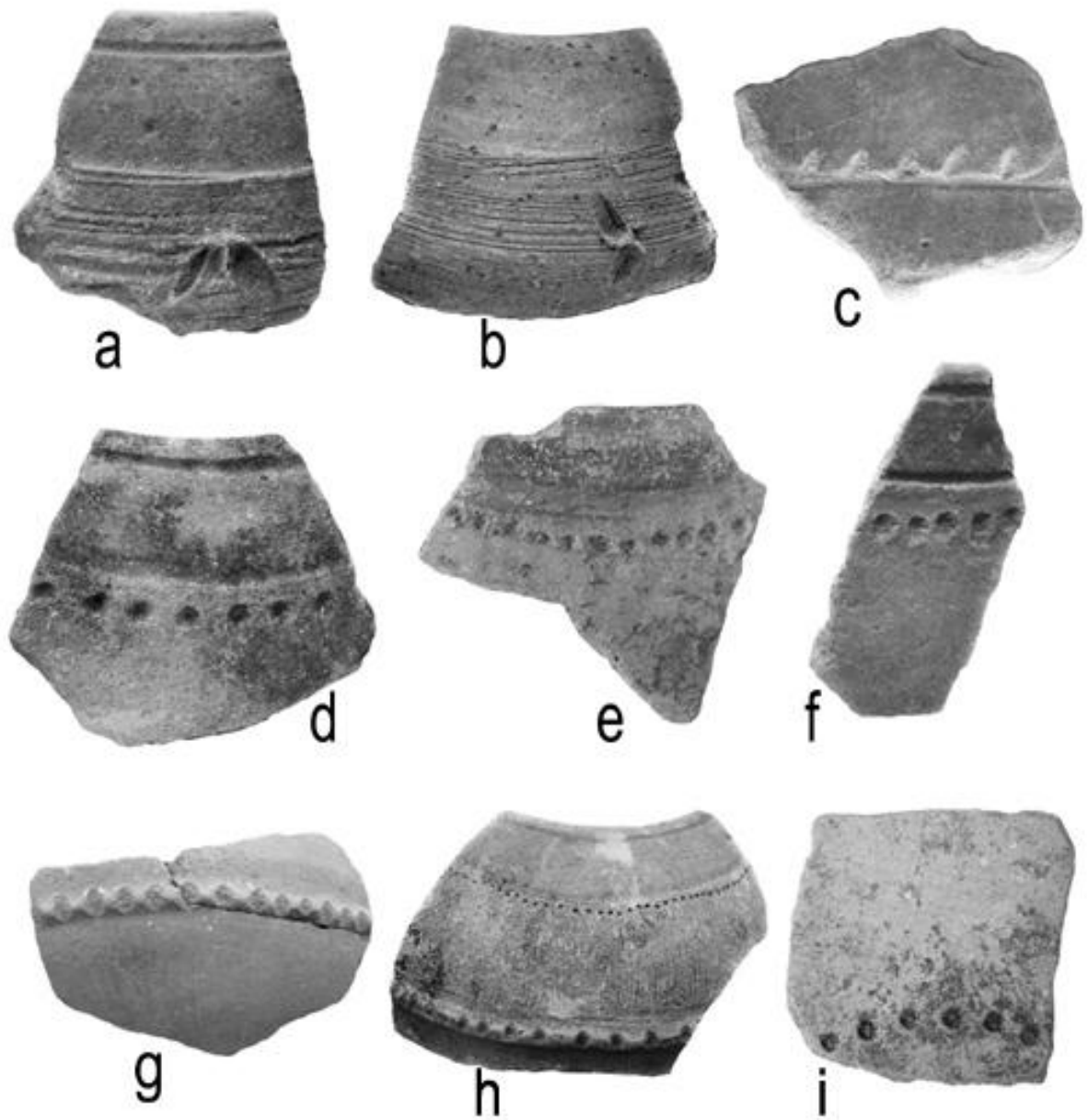


Figura 3.6.3. Puntos ovalados y circulares, fase Jocotal.

2) Puntos circulares.

a) cerámica sin decoraciones olmecas: los más numerosos son los puntos redondos incisos o impresos formados en una línea horizontal debajo de la banda que delimita el borde y que circunda la vasija (Figura 3.6.3 d-f). Se puede destacar a las filas de puntos que van sobre el reborde en el cuerpo

de la vasija (Figura 3.6.3 g y h). Sigue presente el tipo de puntos impresos grandes de forma regular que se aplican en el cuerpo de la vasija (Figura 3.6.4 a-c). En algunos casos estos puntos redondos representan los ojos de caras zoomorfas (Figura 3.6.4 c). Hay un ejemplo de grandes puntos protuberantes redondos muy separados entre sí parecidos a las de las fases anteriores. (Figura 3.6.4 d). Se presentan los puntos punzonados hechos con varios tipos de palillos que van en filas horizontales debajo de la banda que marca el borde (Figura 3.6.1 e y f).

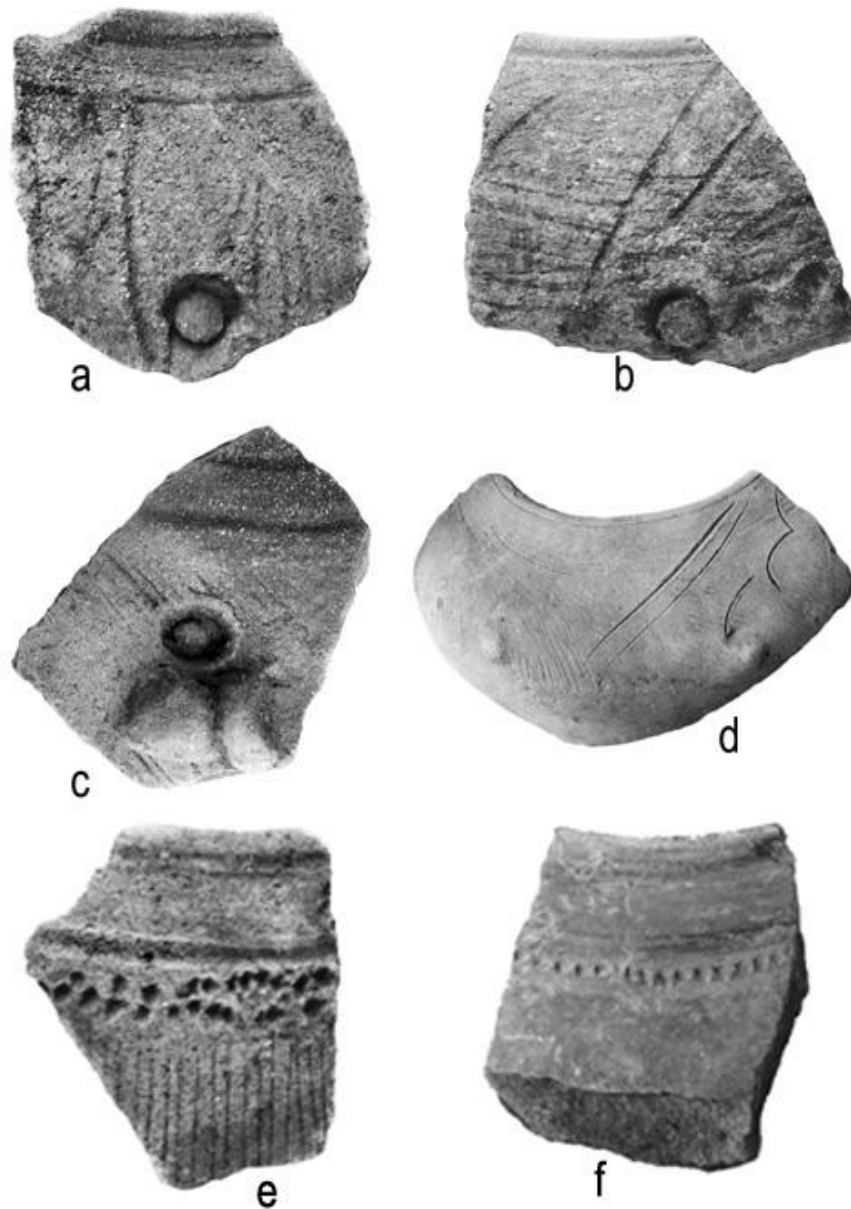


Figura 3.6.4. Puntos circulares, fase Jocotal.

b) cerámica con decoraciones olmecas: los puntos modelados o aplicados circulares normalmente se combinan con otros elementos (Figura 3.6.5). Hay puntos impresos de forma regular que representan los ojos de caras zoomorfas (Figura 3.6.5 b). Aparece un tipo nuevo de puntos-círculos grandes redondos incisos, característicos para el tipo de Tacana, que van en una línea vertical sobre el cuerpo de la vasija (Figura 3.6.5 c y d).

### 3) Puntos triangulares

a) cerámica sin decoraciones olmecas: los puntos triangulares punzonados o impresos que vimos en las fases Barra y Cuadros se reaparecen y en ésta fase se agrupan en líneas horizontales o diagonales abajo de la banda que marca el borde (Figura 3.6.5 e y f)

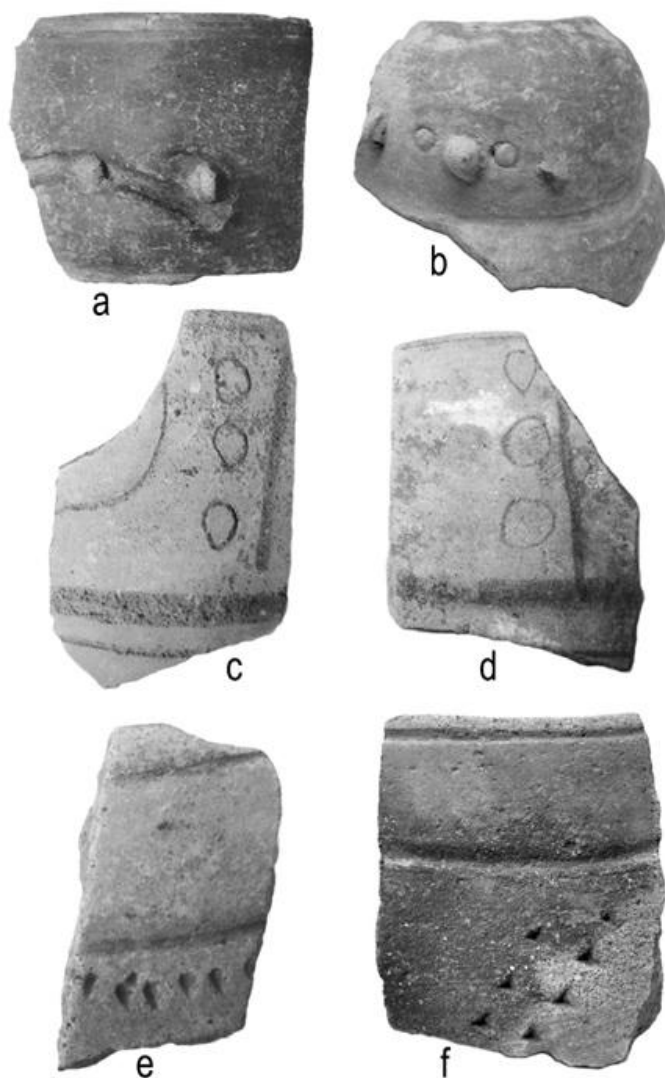


Figura 3.6.5. Puntos circulares y triangulares, fase Jocotal

### 3.6.2 Línea

#### 1) Líneas horizontales

a) cerámica sin decoraciones olmecas: Las líneas paralelas horizontales acanaladas o incisas van en torno al borde donde casi siempre están presentes las dos líneas horizontales que crean el motivo de banda horizontal que marca el borde (p. ej. Figura 3.6.1 a-e). En algunos casos hay solo una línea horizontal que marca el borde de la vasija (p. ej. Figura 3.6.4 b y d). Hay ejemplos de delgadas incisiones o estrías paralelas que sirven como una especie de fondo para poner otros elementos (p. ej. Figura 3.6.3 a y b).

b) cerámica con decoraciones olmecas: La mayoría de las líneas horizontales están representados por la banda horizontal o una línea que marca el borde la vasija (Figuras 3.6.5 a, c y d, 3.6.6 b, 3.6.7 e, 3.6.8 g y i).

#### 2) Líneas verticales

a) cerámica sin decoraciones olmecas: al igual que en la fase anterior no hay muchos ejemplos de este tipo de líneas. Se puede observar al tipo de las líneas incisas separadas verticales que ocupan una parte de la vasija (Figura 3.6.6 a). Hay presencia de líneas verticales en forma de delgadas líneas incisas que salen de los puntos formados en líneas horizontales debajo de la banda que marca el borde (Figuras 3.6.3 h, 3.6.4 e).

b) cerámica con decoraciones olmecas: las líneas incisas paralelas verticales salen de la línea horizontal que marca el borde y ocupan una parte que es delimitada por otros elementos (Figura 3.6.6 b). También líneas verticales funcionan como delimitadores de los espacios en las vasijas (Figuras 3.6.5 c y d, 3.6.9 e).

#### 3) Líneas diagonales

a) cerámica sin decoraciones olmecas: La mayoría de este tipo de líneas está representada por el motivo de líneas delgadas estriadas paralelas o cruzadas que en la mayoría de los casos representan una especie de fondo para otros elementos (p. ej. Figuras 3.6.1 d, f y g, 3.6.6 c y d). Hay un ejemplo del diseño que apareció en la fase anterior que está formado por una o dos líneas paralelas que bajan en diagonal desde la línea o banda horizontal que marca el borde y son acompañados por los medios círculos (Figuras 3.6.4 d, 3.6.8 d-f). Siguen presentes las delgadas líneas incisas que salen de los puntos formados en línea horizontal debajo de la banda que marca el borde (Figura 3.6.6 e). El motivo de líneas-puntos destacado en las fases anteriores sigue presente. Son las líneas-puntos diagonales anchas cortas de incisión profunda puestas muy cerca una de la otra que probablemente ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figuras 3.6.6 f, 3.6.7 a-c). Dentro de este tipo hay un ejemplo de cortas líneas-puntos impresas del patrón irregular (Figura 3.6.7 d).

b) cerámica con decoraciones olmecas: Se observa el diseño de líneas paralelas diagonales que salen de la banda horizontal que marca el borde (Figura 3.6.7 e).

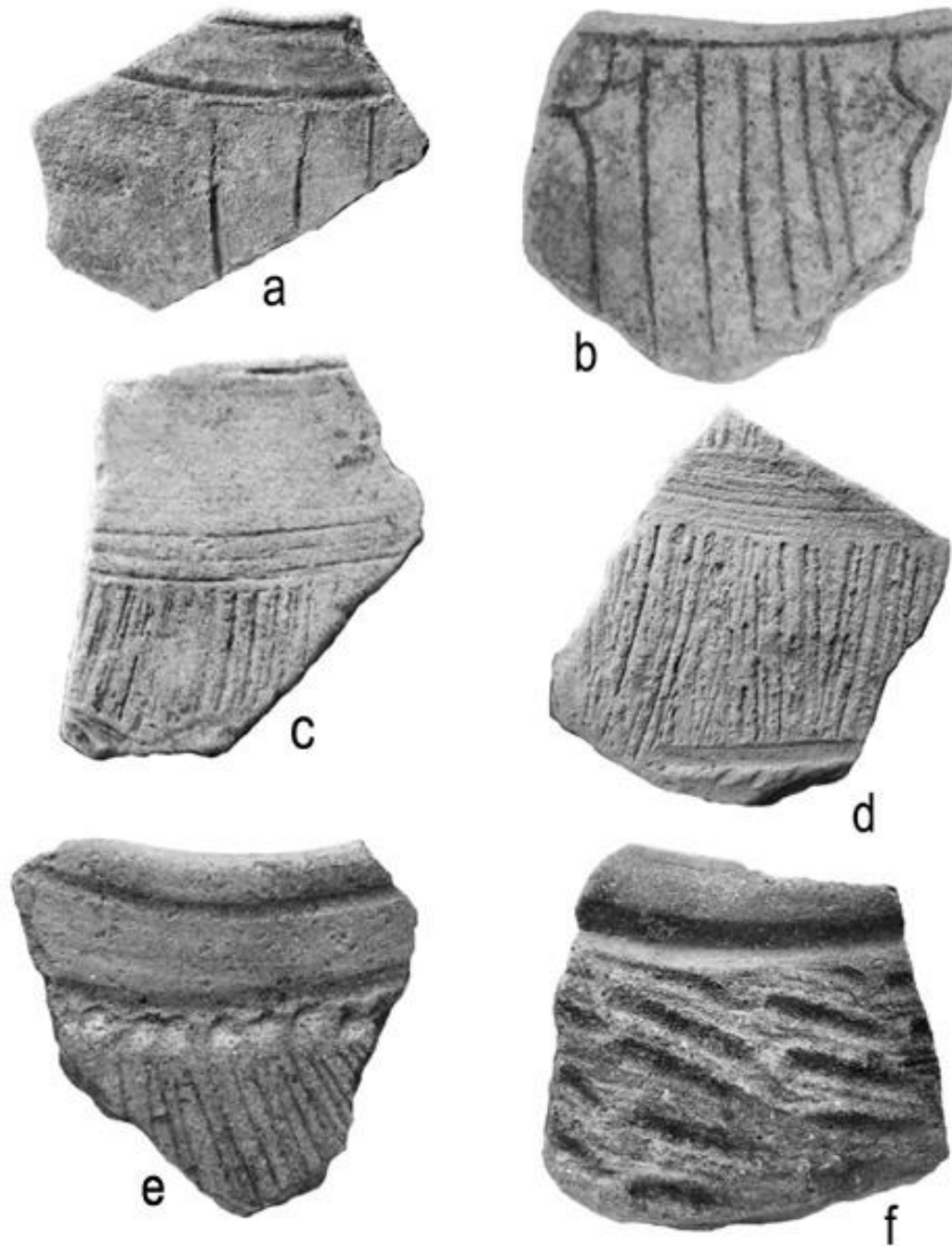


Figura 3.6.6. Líneas horizontales, verticales y diagonales, fase Jocotal.

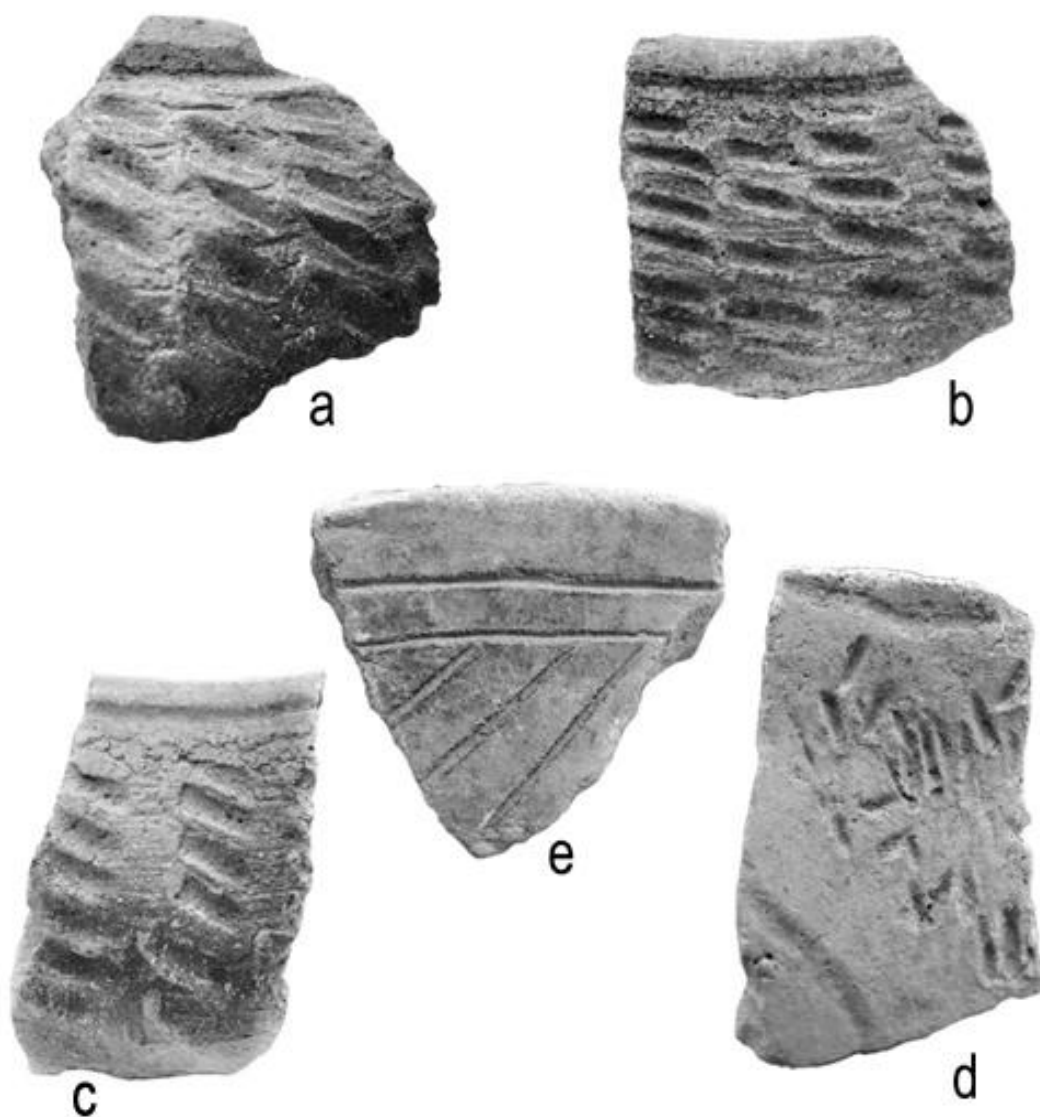


Figura 3.6.7. Líneas diagonales, fase Jocotal.

### 3.6.3 Medio círculo

#### 1) Medios círculos horizontales

a) cerámica sin decoraciones olmecas: Al igual que en las fases anteriores el medio círculo está formado por una o dos líneas oblicuas con apertura hacia arriba. Son grandes, dobles y normalmente van en filas horizontales debajo del borde o dentro de la banda horizontal que lo marca y es posible que circunden la vasija (Figura 3.6.8 a y b).

b) cerámica con decoraciones olmecas: los medios círculos separados van en una fila debajo de la banda que marca el borde (Figura 3.6.8 g-i). Hay ejemplos de medios círculos dobles incisos que están en el cuerpo de la vasija (Figura 3.6.8 h). En un caso forman parte de un diseño y están agrupados sobre una línea horizontal y probablemente circundan la vasija (Figura 3.6.8 i).

## 2) Medios círculos diagonales

a) cerámica sin decoraciones olmecas: los medios círculos diagonales se presentan de igual forma que en la fase anterior. Están acompañados por otros elementos, casi siempre por una línea diagonal que los delimita por arriba (Figura 3.6.8 d-f).

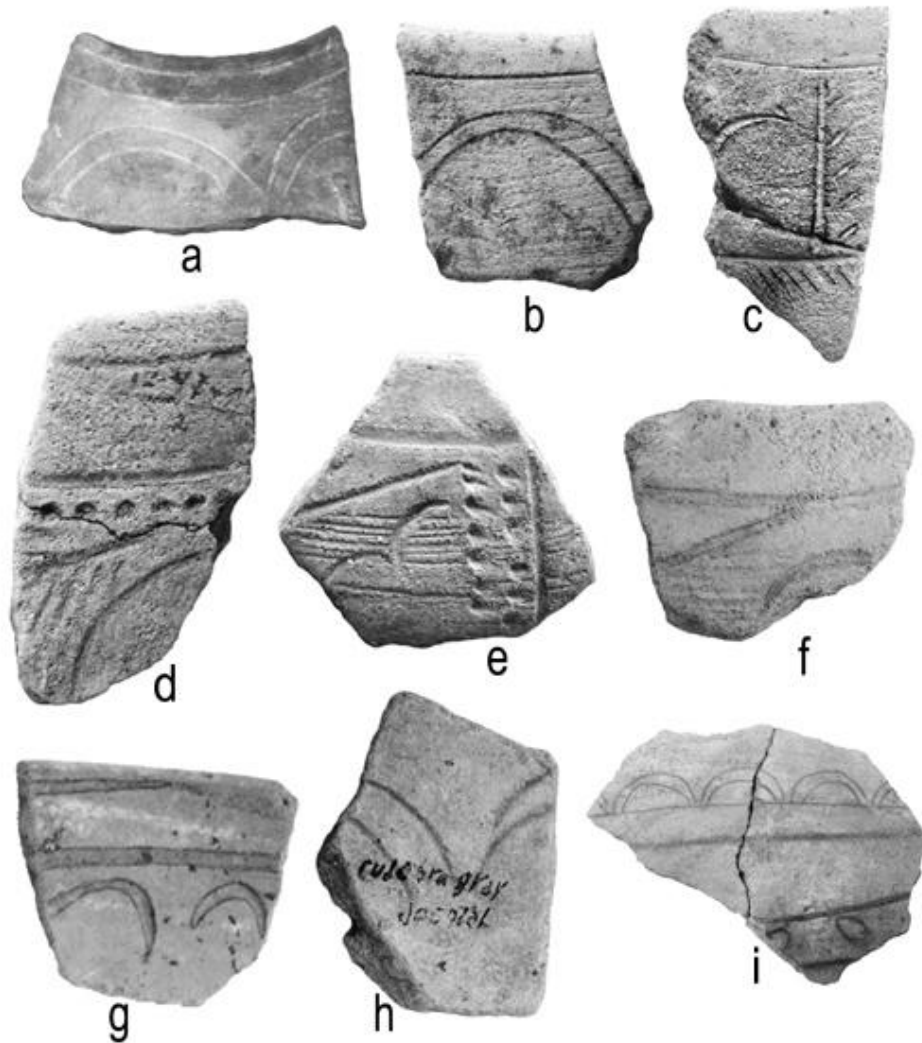


Figura 3.6.8. Medios círculos horizontales y diagonales, fase Jocotal.



### 3.6.4 Línea curva

a) cerámica sin decoraciones olmecas: la línea curva está formada por una línea incisa grande que está ubicada debajo de la banda horizontal que marca el borde y está acompañada por líneas paralelas diagonales (Figura 3.6.9 a).

### 3.6.5 Estampado

1) Estampado de concha

a) cerámica sin decoraciones olmecas: hay dos motivos: la mecedora que va en el exterior de la vasija debajo de la banda horizontal que lo delimita (Figura 3.6.9 b) y estampado con el borde ondulado de la concha como en las fases Barra y Locona (Figura 3.6.9 c).

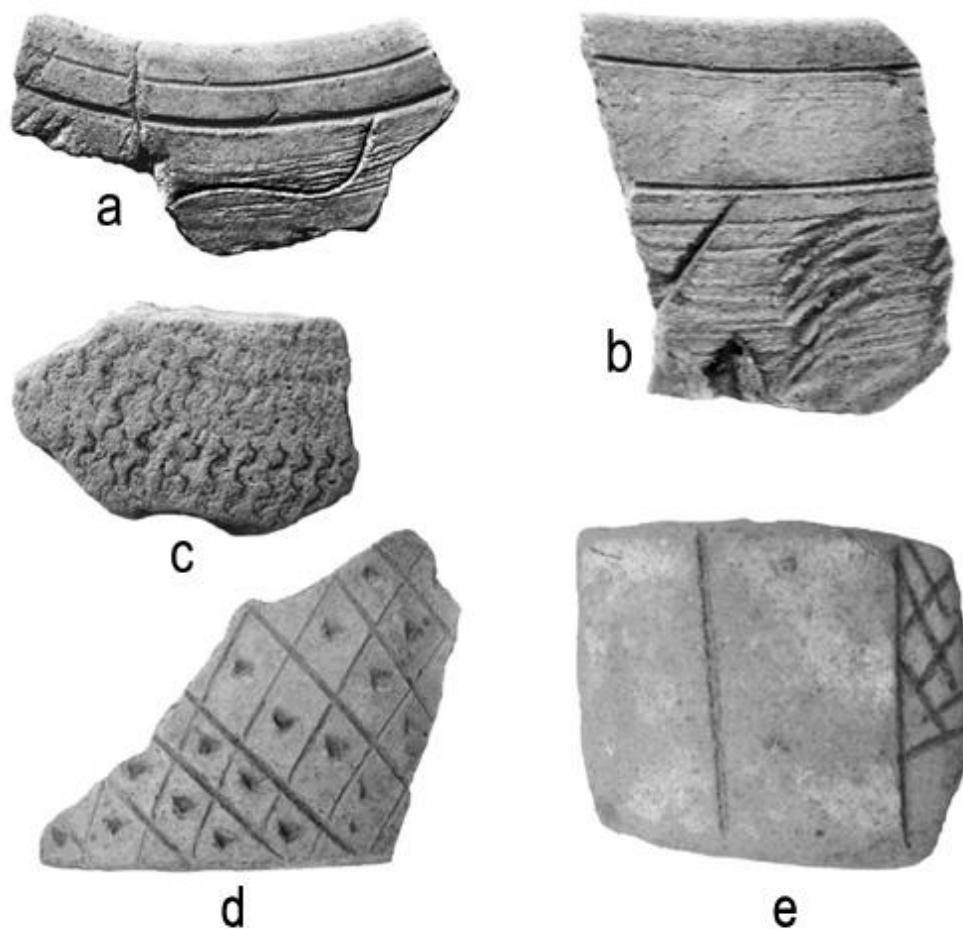


Figura 3.6.9. Línea curva, estampado y reja, fase Jocotal.

### 3.6.6 Reja

b) cerámica con decoraciones olmecas: Hay dos rejas distintas: una reja con celdas grandes con puntos adentro de cada celda que probablemente ocupa todo el cuerpo de la vasija (Figura 3.6.9 d), y una reja de celdas pequeñas irregulares que probablemente está dentro de una banda vertical (Figura 3.6.9 e).

### 3.6.7 Decoraciones olmecas

Los diseños olmecas están formados por varios tipos de líneas, creando motivos y diseños abstractos (Figura 3.6.10) entre los cuales se encuentra el motivo característico de “llave musical” (Cheetham 2010: 315) (Figura 3.6.10 b). Se observan las líneas interrumpidas sobre los bordes interiores (Figura 3.6.10 d), al igual que la hendidura en la cabeza de un ser mítico (Figura 3.6.10 c).

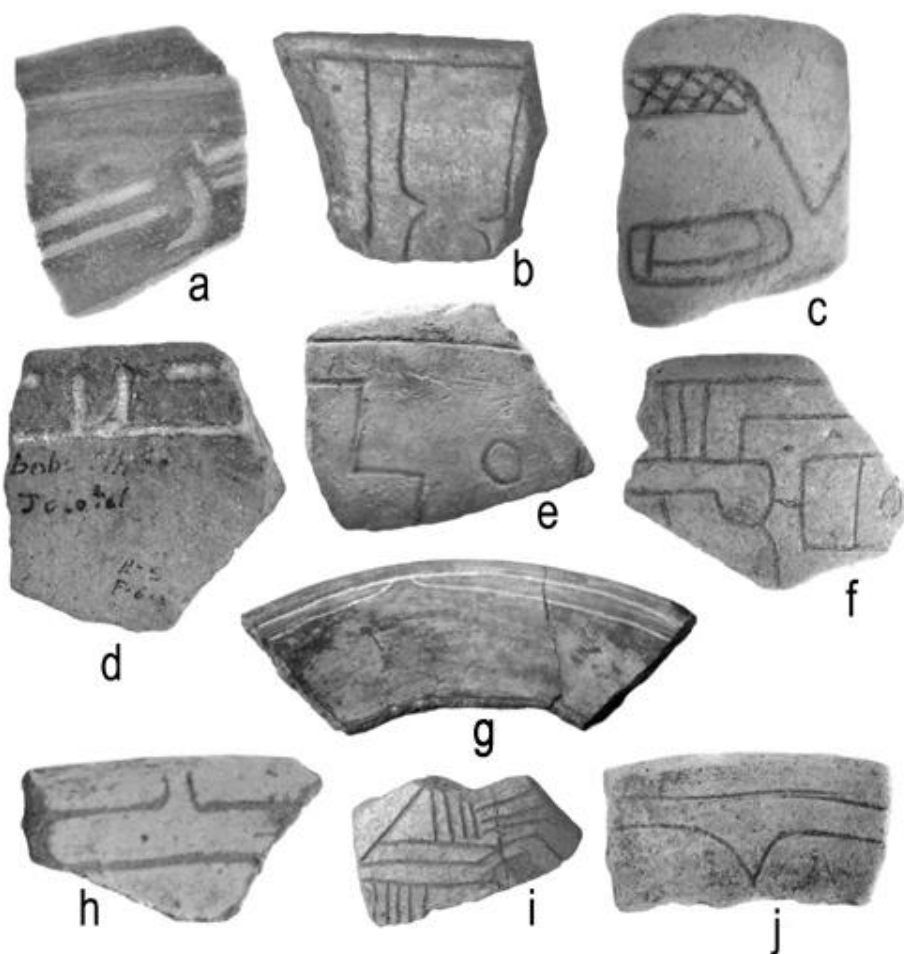


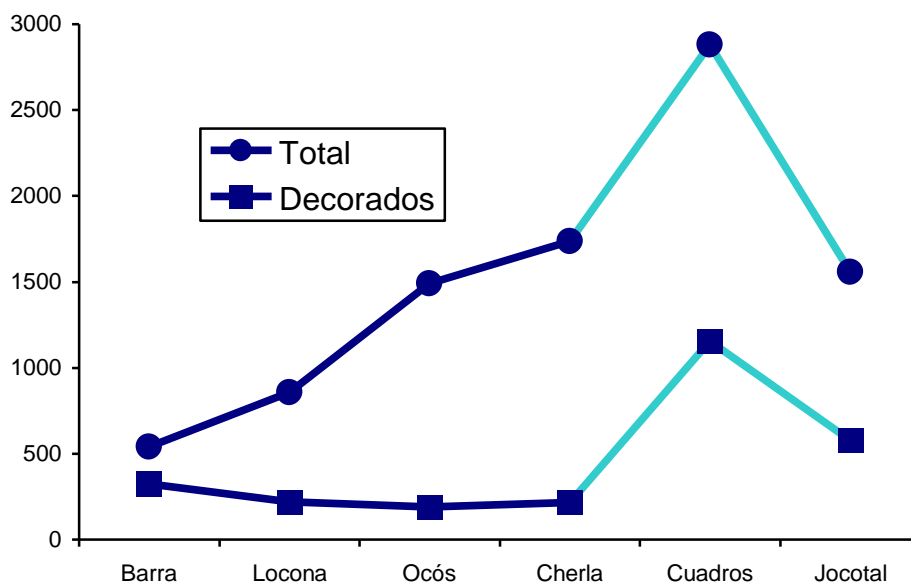
Figura 3.6.10. Decoraciones olmecas, fase Jocotal.

### 3.7 Clasificación y observaciones generales

A continuación presentaremos los resultados de la primera etapa del análisis de las decoraciones que corresponde, como lo vimos en el primer capítulo, a nivel iconográfico. Los resultados cuantitativos obtenidos durante el estudio están mostrados en diversos esquemas y tablas a lo largo del trabajo y en las tablas en el Anexo 1. En la tabla 9, que es la tabla general, podemos ver todos los datos numéricos para el trabajo (Tabla 9). Como se puede observar allí, tomamos para el análisis 1500 tepalcates con decoraciones.

Durante la primera etapa de la investigación destacamos las decoraciones para el análisis entre los cuales se encuentran los elementos y motivos siguientes presentados en orden descendente (según su cantidad): **líneas, puntos, estampado, medio círculo, reja y línea curva.**

Después, hicimos el ejercicio de verificar la relación entre la cantidad total de tepalcates y los tepalcates decorados cuyos resultados presentamos en el Esquema 7. Allí se puede observar que la cantidad total de tepalcates crece paulatinamente desde la fase Barra hasta la fase Cuadros y después en Jocotal decrece. En la cantidad de tepalcates con decoración la situación es distinta ya que se observa su disminución paulatina desde la fase Barra hasta la fase Cherla y luego en la fase Cuadros hay un aumento brusco. Luego en la fase Jocotal decrece.



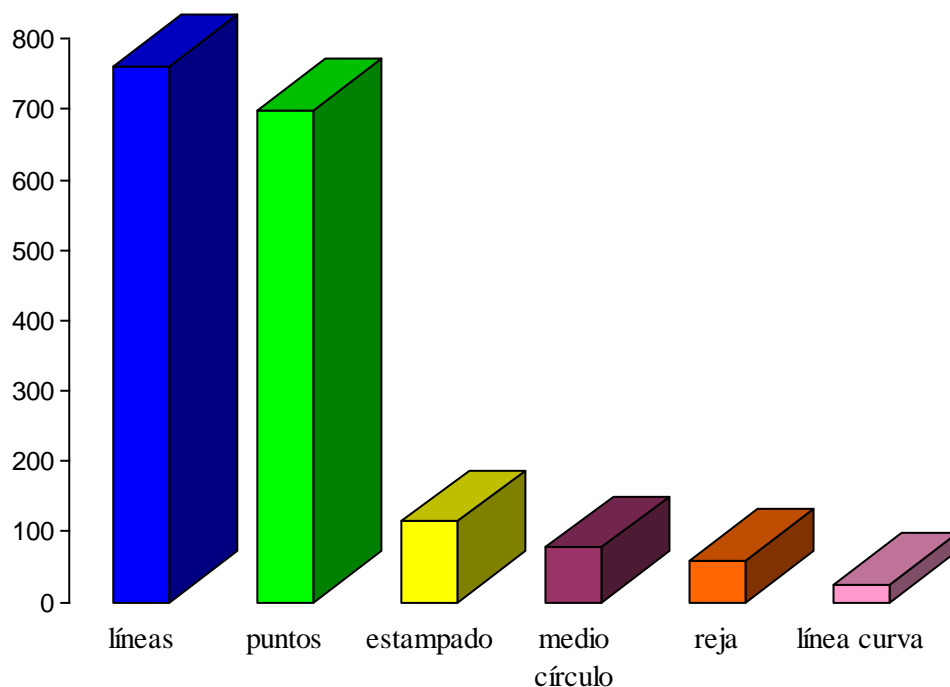
Esquema 7. Cantidad de tepalcates total y decorados encontrados en cada fase señalando dos tendencias que se presentan durante el periodo Preclásico Temprano.

Fase	Cantidad total de tepalcates	Cantidad total de tepalcates decorados	Cantidad de tepalcates decorados analizados	Cantidad total de tepalcates analizados (para cada elemento)	
BARRA 1600-1450 a.C.	100% 506	64% 324	60% 305	Línea Punto Reja Estampado	191 63 37 6
LOCONA 1450-1350 a.C.	100% 858	26% 220	25% 217	Línea Punto Estampado Medio círculo Reja	141 43 11 4 3
OCÓS 1350-1250 a.C.	100% 1489	13% 190	8% 127	Línea Estampado Punto Reja Medio círculo	57 53 13 4 2
CHERLA 1250-1150 a.C.	100% 1738	12% 217	6% 100	Línea Punto Estampado Reja Medio círculo	44 35 29 8 4
CUADROS 1150-1000 a.C.	100% 2879	40% 1157	21% 600	Punto Línea Medio círculo Línea curva Estampado Reja	406 232 39 18 4 3
JOCOTAL 1000-900 a.C.	100% 1557	37% 578	10% 155	Punto Línea Medio círculo Línea curva Estampado Reja	138 97 29 7 2 2
<b>TOTAL</b>	<b>100%</b> <b>9027</b>	<b>30%</b> <b>2686</b>	<b>17%</b> <b>1504</b>	<b>Línea</b> <b>Punto</b> <b>Estampado</b> <b>Medio círculo</b> <b>Reja</b> <b>Línea curva</b>	<b>762</b> <b>698</b> <b>114</b> <b>77</b> <b>58</b> <b>25</b>

Tabla 9. Resultados cuantitativos generales.

Tomando en cuenta estas observaciones se puede señalar dos tendencias que se presentan durante el periodo Preclásico Temprano: primera Barra-Cherla cuando los ejes de las cantidades de tepalcates van en direcciones opuestas y segunda Cherla-Jocotal cuando son sincrónicos. Sobre estas tendencias podemos sugerir que el crecimiento de tepalcates sin diseños a partir de la fase Locona podría indicar el desarrollo de la cerámica de uso cotidiano, al igual que no descartamos que hubo un aumento de la cerámica pintada cuya pintura no se conservó.

Después proseguimos a trabajar con los tepalcates con decoraciones y obtuvimos los resultados cuantitativos presentados en el Esquema 8. Se puede ver que los elementos más persistentes durante todas las seis fases son las líneas y los puntos, los cuales ocupan los primeros dos lugares con una considerable ventaja sobre los demás. Los elementos y motivos de estampado, reja, medio círculo y línea curva son persistentes pero con menos cantidad de ejemplos (Esquema 8).



Esquema 8. Cantidad total para cada elemento destacado en el periodo Preclásico Temprano.

En cuanto a la temporalidad de cada elemento como vimos a lo largo del tercer capítulo y que se puede también consultar en la tabla general (Tabla 9), se nota que líneas, puntos, estampado y reja aparecen desde el inicio y permanecen hasta el final del periodo (fases Barra-Jocotal). Luego, en la fase Locona aparecen los primeros ejemplos de medio círculo y finalmente en la fase Cuadros aparece la línea curva.

Luego de destacar los elementos y motivos para analizar proseguimos con la distinción de tipos y la descripción de cada uno de ellos. Como resultado obtuvimos los siguientes tipos de los elementos y motivos destacados presentados en la Tabla 10.

Fase	Línea	Punto	Medio círculo	Estampado
Barra	1) Líneas horizontales 2) Líneas verticales 3) Líneas diagonales 4) Líneas oblicuas	1) Puntos ovalados 2) Puntos circulares 3) Puntos triangulares		1) Estampado de concha
Locona	1) Líneas horizontales 2) Líneas verticales 3) Líneas diagonales 4) Líneas oblicuas	1) Puntos ovalados 2) Puntos circulares	1) Medios círculos horizontales	1) Estampado de concha
Ocós	1) Líneas horizontales 2) Líneas verticales 3) Líneas diagonales 4) Líneas oblicuas	1) Puntos ovalados 2) Puntos circulares	1) Medios círculos horizontales	1) Estampado de concha 2) Impresión de cuerda
Cherla	1) Líneas horizontales 2) Líneas verticales 3) Líneas diagonales	1) Puntos ovalados 2) Puntos circulares	1) Medios círculos horizontales	1) Estampado de concha
Cuadros	1) Líneas horizontales 2) Líneas verticales 3) Líneas diagonales	1) Puntos ovalados 2) Puntos circulares 3) Puntos triangulares	1) Medios círculos horizontales 2) Medios círculos diagonales	1) Estampado de concha
Jocotal	1) Líneas horizontales 2) Líneas verticales 3) Líneas diagonales	1) Puntos ovalados 2) Puntos circulares 3) Puntos triangulares	1) Medios círculos horizontales 2) Medios círculos diagonales	1) Estampado de concha

Tabla 10. Tipos de los elementos para cada fase.

Como vimos, las características principales con las cuales fue hecha la tipología son forma y dirección. Además, en cada elemento y motivo destacamos la característica principal para distinguir los tipos. Por lo tanto para líneas y medio círculo es la dirección, pero para puntos es la forma. El estampado está aparte ya que tiene diferentes características como forma, dirección o tamaño, pero lo más importante para la tipología de este motivo es el objeto con que fue hecho. Para el motivo reja y el elemento línea curva no pudimos destacar los tipos ya que su representación grafica es constante (reja siempre es diagonal, línea curva siempre es horizontal). Solo podemos señalar que el rasgo distintivo de la reja es la dimensión de sus celdas: grande, mediana y pequeña.

Retomando a los tipos cerámicos, destacamos a lo largo del capítulo los tipos con mayor cantidad de decoraciones para cada fase y luego verificamos sus principales formas según los trabajos de varios arqueólogos. Los resultados están presentes en la Tabla 11 donde podemos ver que la forma dominante durante todo el periodo para todos los tipos señalados es el tecomate, seguido por platos, tazones, jarras y cajetes. Como vimos en el capítulo I, los tecomates se usaban para cocinar, preparar, transportar y almacenar productos y líquidos y los platos, cajetes y tazones se usaban para servir. Por eso se puede decir que la cerámica tomada para nuestro análisis en su mayoría era de uso cotidiano y servía para preparar (cocinar), almacenar y transportar, al igual que para servir alimentos y líquidos.

Fase	Tipo cerámico	Número de tepalcates	Forma(s)
Barra	Café bayo	104	Tecomates y platos
	Cotán rojo	79	Tecomates y tazones
	Salta anaranjado	57	Tecomates, tazones y platos
Locona	Chilo rojo/rojo sobre bayo	90	Tecomates, platos, tazones
	Gallo rosa sobre rojo/ anaranj.	72	Tecomates y platos
Ocós	Paso rojo/café	32	Tecomates, platos y cajetes
	Amada café/rojo/negro	29	Tecomates
Cherla	Mavi liso/rojo y bayo	28	Tecomates, jarras, tazones y platos
	Pino negro y blanco/negro	26	Tecomates, jarras, tazones y platos
Cuadros	Guamuchal cepillado/liso	229	Tecomates
	Méndez borde rojo/rojo y bayo	205	Tecomates
Jocotal	Suchiate brocheado/liso	61	Tecomates

Tabla 11. Tipos cerámicos con la mayor presencias de las decoraciones con sus principales tipos según Clark y Cheetham (2005:299-333) y Tovalín et al.(2001:37,49).

Hay que señalar que hay una decoración que no entró en ningún tipo de elementos o motivos y consiste en bordes dentados que son producidos mediante muescas, modelado o excavado. Los ejemplos de este motivo son pocos y el primero aparece en la fase Barra (Figura 3.7.1 a), luego en Ocós con varios ejemplos (Figura 3.7.1 b) y se observa un ejemplo en Cherla (Figura 3.7.1 c). Encontramos varios más en Locona y Ocós en la publicación de Clark y Cheetham (2005: 300, 305, 317). No hay ejemplos en las fases posteriores. Lo que podemos decir sobre esta decoración es que se

asemeja mucho al tipo de puntos ovalados en los rebordes que está ampliamente presente en las primeras cuatro fases, sobre todo en Locona (Figura 3.2.8). No descartamos la posibilidad que esta decoración podría tener algún uso práctico.

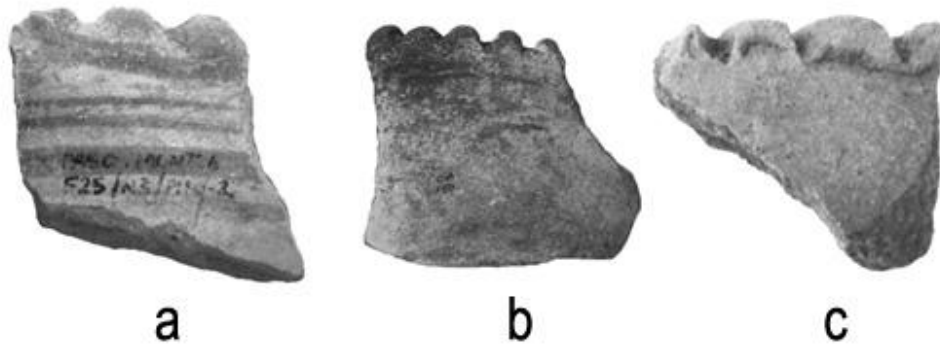


Figura 3.7.1. Bordes dentados en la cerámica de a-Barra, b-Ocós y c-Cherla.

Proseguimos con la observación detallada de los elementos iconográficos y revisamos sus cambios cualitativos y cuantitativos a lo largo del periodo y notamos la presencia de tres grupos de decoraciones distribuidas de la siguiente manera: Grupo I - Barra y Locona (1600 – 1350 AC), Grupo II – Ocos y Cherla (1350 – 1150 AC), Grupo III – Cuadros y Jocotal (1150 – 900 AC).

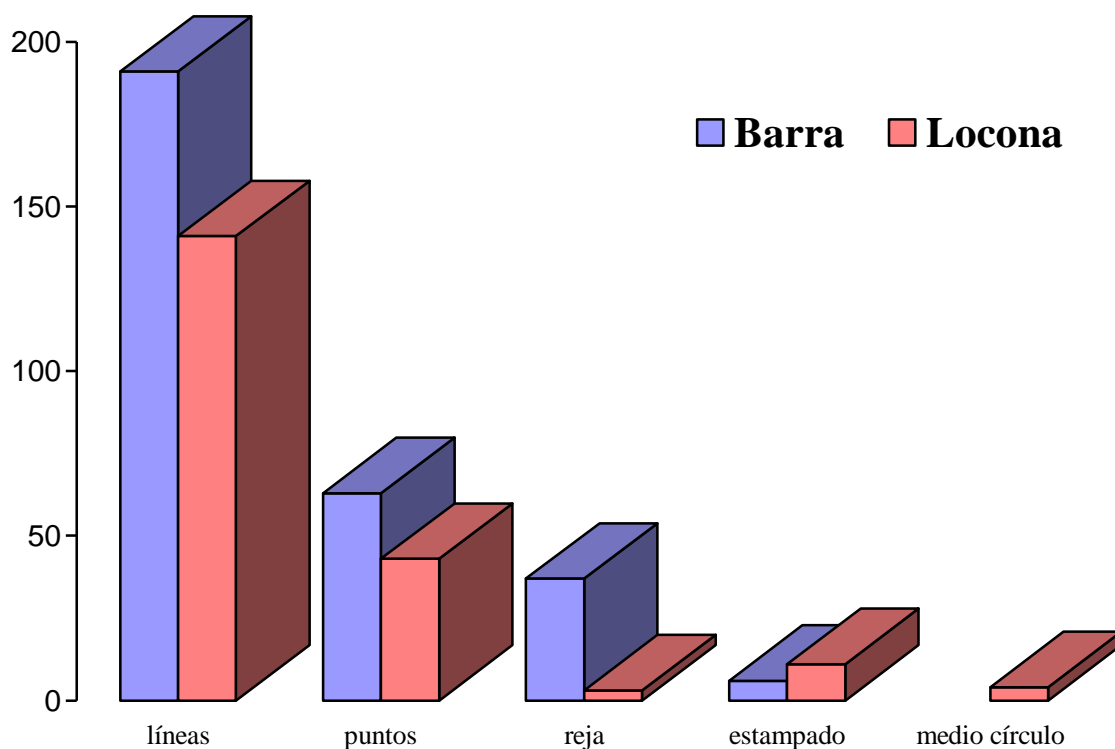
Lo interesante de esta división propuesta es que se asemeja mucho a la anterior cronología del Preclásico Temprano de la Costa del Pacífico hecha por Michael Coe, Gareth Lowe y otros arqueólogos que estaba formada por las fases Barra, Ocós, Cuadros y Jocotal. (1600-850 a.C.) (Green Dee y Gareth Lowe 1967: 3).

Hay que señalar que las anteriores divisiones del Preclásico por periodos están basadas en varios aspectos, donde el principal marcador es la llegada de los olmecas. Por ejemplo, Robert Rosenswig destaca tres horizontes cerámicos durante el Preclásico. El Preclásico temprano esta formado por dos: el Periodo Preceramico Inicial y el Horizonte I que en Soconusco incluyen las fases Barra, Locona, Ocós y las fases Cherla, Cuadros, Jocotal respectivamente (Rosenswig 2010: 53,57). En cambio nuestra división por grupos está basada en el aspecto iconográfico.

A continuación presentaremos las descripciones y características de cada grupo destacado.

El Grupo I está formado por fases Barra y Locona. Estas dos fases tienen casi el mismo juego de decoraciones con una cantidad semejante. En este grupo las decoraciones principales son las líneas seguidas por puntos, reja, estampado y medio círculo que aparece en Locona (Esquema 9).





Esquema 9. Grupo I Barra-Locona.

Presentamos algunos ejemplos de las principales decoraciones de este grupo en la Tabla 12. Allí se puede notar la semejanza en técnica y manera de aplicación entre las decoraciones de las dos fases. Las principales técnicas son la incisión y acanaladuras. Los elementos están elaborados con calidad y con un alto valor estético.

Veamos ahora que ocurrió dentro de ese grupo desde la fase Barra hasta la fase Locona. Empezaremos por señalar los motivos y tipos que comparten las dos fases, luego los que decrecen o desaparecen y los que aparecen:

Motivos comunes:

- 1) líneas horizontales acanaladas agrupadas que circundan la vasija;
- 2) líneas contrapuestas que forman un ángulo;
- 3) acanaladuras verticales que tienen forma de gajos de calabaza;
- 4) líneas acanaladas oblicuas agrupadas;
- 5) puntos impresos y muescas de uña;
- 6) banda horizontal que marca el borde.

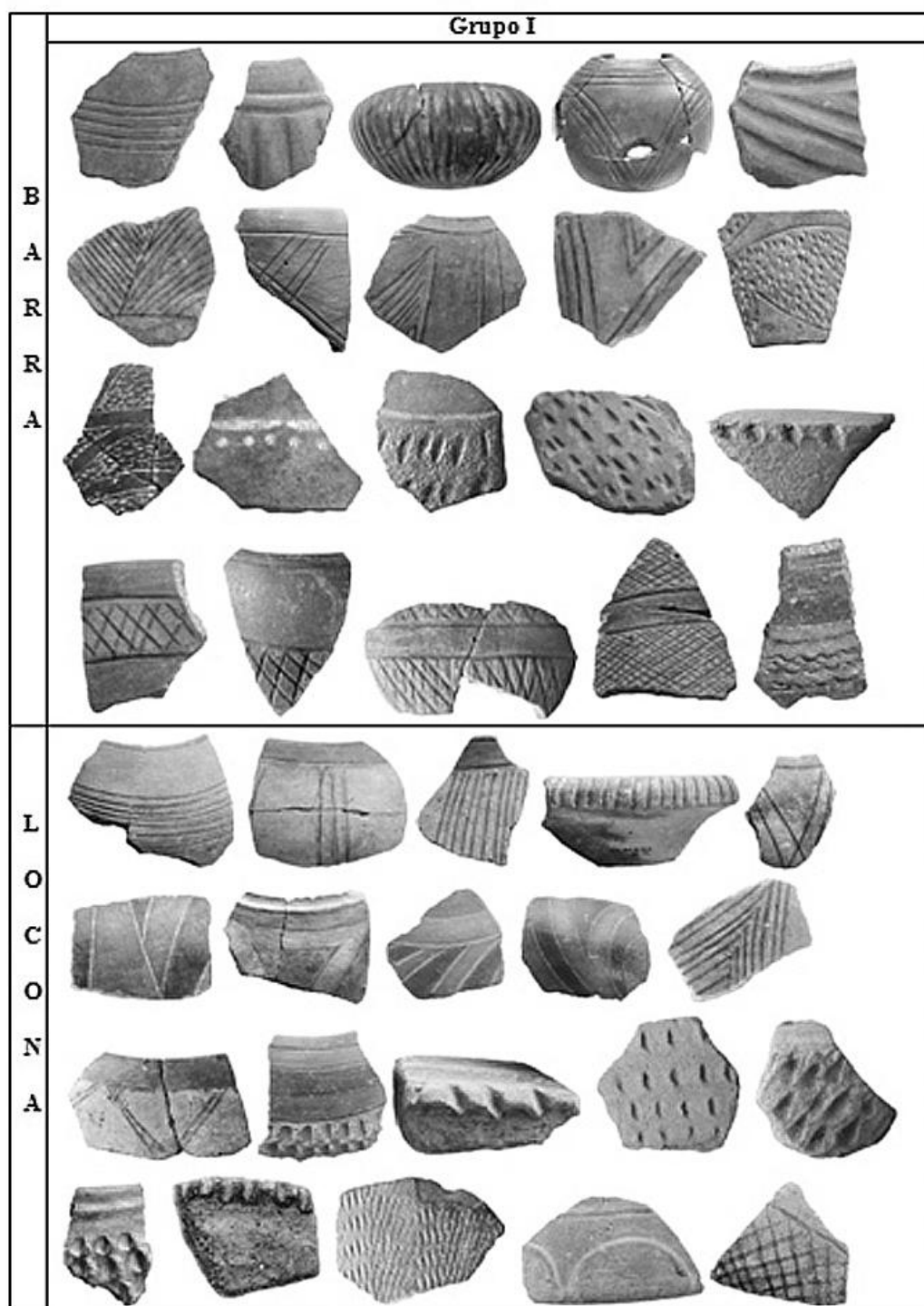


Tabla 12. Grupo I con sus principales decoraciones

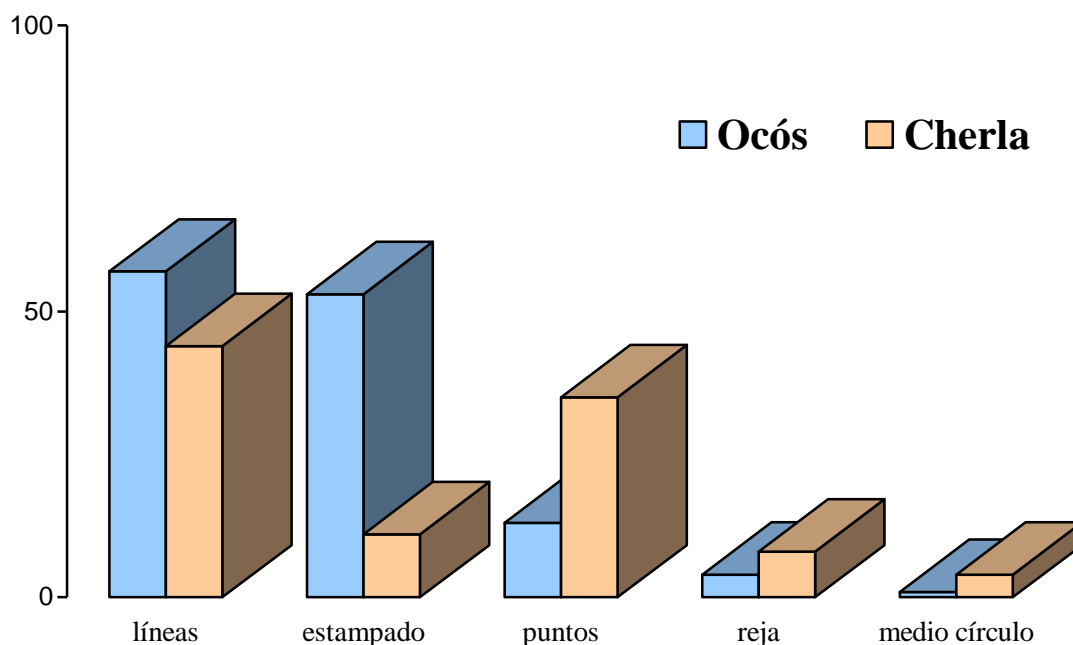
Motivos y tipos que disminuyen:

- 1) puntos punzonados triangulares;
- 2) puntos circulares pintados;
- 3) reja.

Motivos y elementos nuevos:

- 1) bandas bruñidas con la vistosa combinación claro-oscuro;
- 2) pequeñas líneas paralelas en los bordes engrosados de los platos;
- 3) elemento de medio círculo.

El Grupo II está formado por dos fases siguientes Ocós y Cherla donde, como vimos, se disminuye bastante la cantidad de tepalcates decorados y hay un cambio entre las cantidades de los elementos: la decoración principal sigue siendo las líneas, pero el motivo de estampado ocupa el segundo lugar seguido por puntos, reja y medio círculo (Esquema 10).



Esquema 10. Grupo II Ocós-Cherla.

Presentamos algunos ejemplos de las principales decoraciones de este grupo en la Tabla 13. Este grupo es más disparejo que el anterior y posterior porque, como vimos líneas arriba, a partir de la fase Cherla se ve la presencia de los diseños olmecas en la cerámica de Soconusco que es reflejo de la

expansión olmeca de San Lorenzo. Pero a pesar de esta intrusión fuerte hay muchas semejanzas en la cantidad y técnica entre las decoraciones de Grupo II. Como lo señala Clark y otros investigadores: *“la fase Cherla es un Ocosingo con influencia olmeca”* (Clark et al. 1987: 55). A diferencia del grupo anterior las decoraciones ya no tienen esta calidad de elaboración. Durante estas dos fases aparecen nuevas técnicas como modelado y aplicación, y ya casi no hay ejemplos de las acanaladuras anchas que eran comunes en la cerámica del Grupo I.

En este grupo hicimos la división entre las decoraciones encontradas en la cerámica local y las que encontramos en aquella con influencia olmeca (tipos blanco-negro). Como podemos apreciar en la Tabla 13, entre estos dos grupos de cerámica no hay mucha diferencia en cuanto a los motivos y diseños. La diferencia está en la manera de su elaboración. En la cerámica con influencia olmeca los elementos son más agraciados y exactos, como por ejemplo en el caso de las líneas paralelas diagonales contrapuestas (Tabla 13, Cherla, línea superior).

Veamos ahora los motivos y tipos de elementos que comparten las dos fases, luego los que decrecen o desaparecen y los que aparecen:

Motivos y tipos comunes:

- 1) líneas horizontales acanaladas agrupadas que circundan la vasija;
- 2) banda horizontal que marca el borde;
- 3) pequeñas líneas paralelas en los bordes engrosados de los platos;
- 4) líneas diagonales contrapuestas;
- 5) puntos protuberantes redondos;
- 6) estampado de concha.

Motivos que disminuyen:

- 1) las líneas paralelas semicirculares u oblicuas;
- 2) acanaladuras verticales que tienen forma de gajos de calabaza;
- 3) reja;
- 4) estampado de concha.

Elementos y motivos nuevos:

- 1) líneas-puntos;
- 2) puntos protuberantes modelados;
- 3) filas de puntos que van sobre las bandas delgadas curvilíneas;
- 4) líneas diagonales incisas con un patrón irregular.

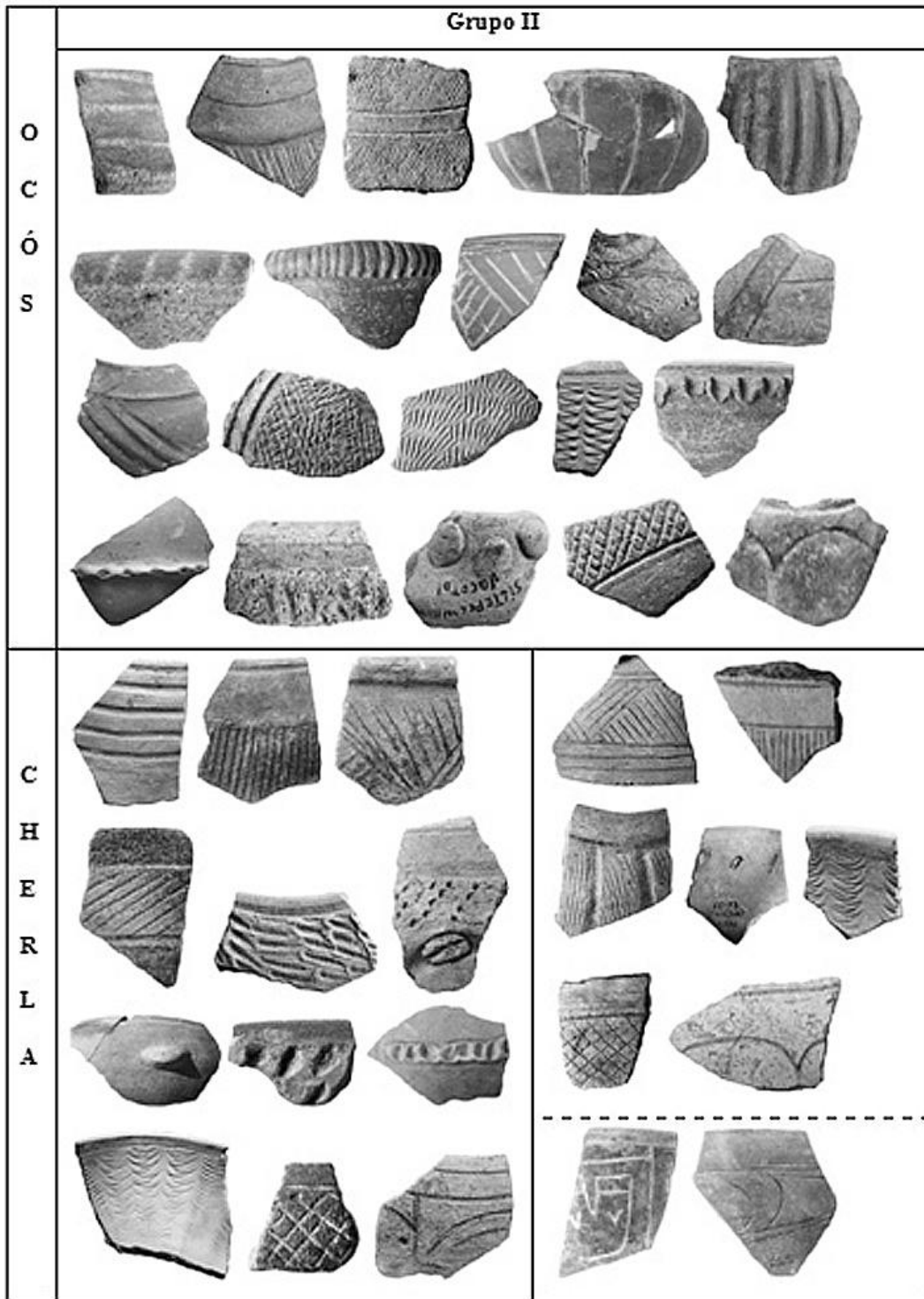
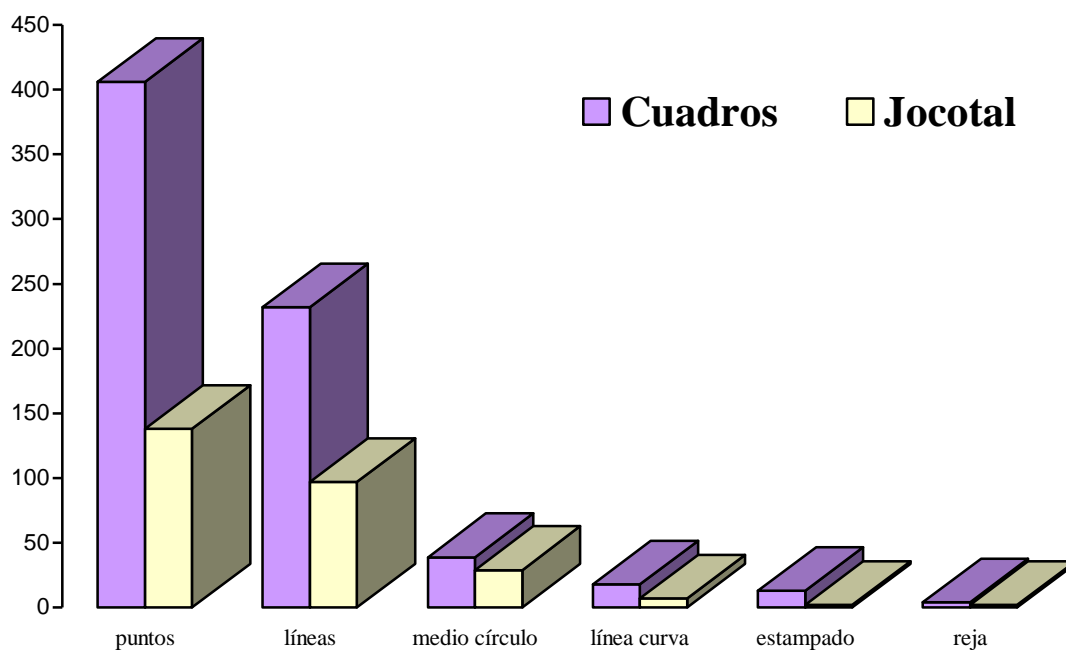


Tabla 13. Grupo II con sus principales decoraciones.

Como observaciones adicionales podemos señalar que en la fase Ocós el estampado se hace muy popular donde se destaca el estampado de mecedora y la impresión de cuerda. El medio círculo no presenta cambios significativos. En cuanto a la representación de los animales se puede notar que las caras zoomorfas aparecen en Ocós y siguen presentándose hasta Jocotal.

El Grupo III está formado por las dos últimas fases Cuadros y Jocotal donde hay cambio notable tanto en la cantidad de elementos como en su lugar de distribución: el elemento de puntos es ahora el elemento principal y se ve el incremento notorio del medio círculo. También en este grupo está presente la más grande variedad de decoraciones que incluye todos los 6 elementos destacados con la aparición de la línea curva (Esquema 11).



Esquema 11. Grupo III Cuadros-Jocotal.

Presentamos algunos ejemplos de las principales decoraciones de este grupo en la Tabla 14.

Cuadros y Jocotal son señalados por Rosenswig cercanos por su complejo cerámico teniendo similitudes estilísticas (Rosenswig 2010: 66). Efectivamente, entre las decoraciones de este grupo hay muchas semejanzas en la cantidad y técnica de elaboración. Las técnicas de modelado y aplicación presentan un desarrollo notable. Se puede decir que las decoraciones del Grupo III siguen la tradición de los de los grupos anteriores. Del Grupo I son presentes los motivos como: banda horizontal que

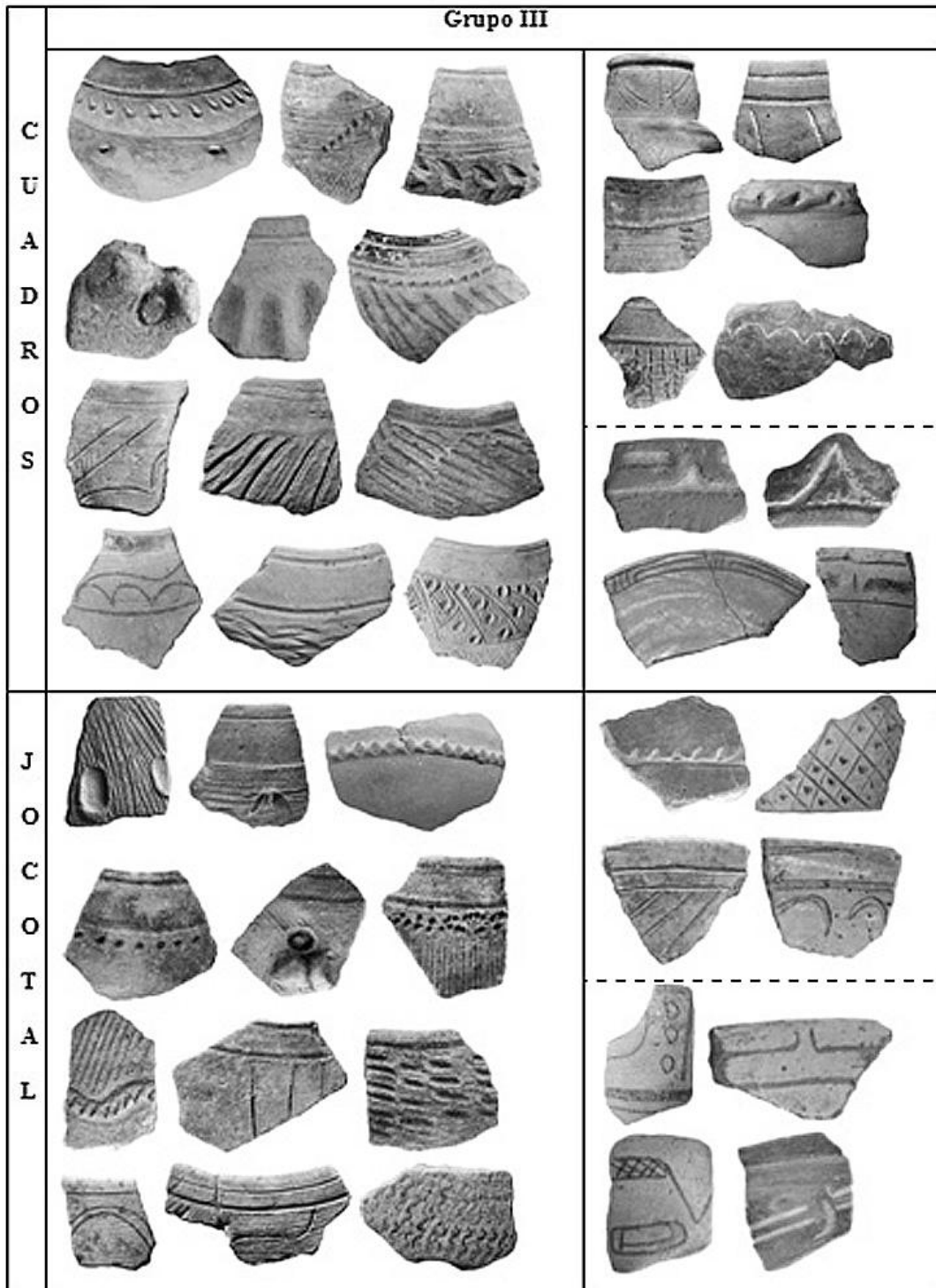


Tabla 14. Grupo III con sus principales decoraciones

marca el borde, líneas diagonales que forman un ángulo, acanaladuras verticales que tienen forma de gajos de calabaza, líneas de puntos debajo de borde, puntos triangulares, filas de impresiones de uñas. Del Grupo II se trasladan los motivos como: líneas delgadas cepilladas que forman una especie de fondo, líneas diagonales cortas anchas cercanas de incisión profunda, pellizcotes de dedos, caras zoomorfas, filas de puntos puestos sobre una banda delgada aplicada al cuerpo de la vasija, puntos grandes protuberantes, estampado de mecedora<sup>7</sup>.

En este grupo siguen apareciendo las decoraciones en la cerámica con influencia olmeca y las mismas decoraciones olmecas. Al igual que en el grupo anterior los motivos y diseños de la cerámica local y con influencia olmeca son iguales. La diferencia también está en la manera de su elaboración. Se puede señalar que en la cerámica con influencia olmeca se conservan más los motivos y diseños del Grupo II que ya no se presentan en la cerámica local, como por ejemplo es el caso de líneas gruesas acanaladas en torno al borde o puntos impresos en el reborde.

Veamos ahora los motivos que comparten las dos fases, luego los que decrecen o desaparecen y los que aparecen:

Elementos y motivos comunes:

- 1) banda horizontal que marca el borde;
- 2) líneas-puntos;
- 3) líneas diagonales que salen de los puntos formados en línea horizontal;
- 4) líneas diagonales incisas con un patrón irregular;
- 5) puntos protuberantes grandes circulares;
- 6) filas de puntos que van sobre las bandas delgadas curvilíneas;
- 7) impresiones de dedo;
- 8) puntos punzonados triangulares;
- 9) línea curva.

Elementos y motivos que disminuyen:

- 1) reja
- 2) estampado de concha;
- 3) acanaladuras verticales que tienen forma de gajos de calabaza;
- 4) líneas diagonales que salen en direcciones opuestas formando un ángulo;

Elementos, motivos y diseños nuevos:

1) diseño compuesto por dos o tres líneas paralelas que bajan en diagonal desde la línea o banda horizontal que marca el borde y casi siempre están acompañados por los medio círculos o línea curva;

---

<sup>7</sup> La evolución de cada elemento seguido por fases con los motivos señalados será presentado en el siguiente capítulo IV en varias tablas.



- 2) las líneas diagonales que salen de los puntos;
- 3) las líneas incisas profundas de diferentes tamaños y formas que cubren el fondo de las vasijas;
- 4) las delgadas líneas (estrías) que sirven como una especie de fondo para poner otros elementos;
- 5) las impresiones de semillas y su imitación;
- 6) puntos impresos grandes de forma regular que se aplican en el cuerpo de la vasija con una gran distancia;
- 7) diseño de reja con punto dentro de cada celda;
- 8) línea curva.

Entre observaciones adicionales podemos señalar que la cantidad y la variedad del medio círculo se aumentan significativamente. Hay muchos casos donde los medios círculos están acompañados de otros elementos y van en diagonal. El estampado de concha está representado por pocos ejemplos de la mecedora. Reaparecen los puntos punzonados triangulares destacados en la fase Barra al igual que el motivo de líneas paralelas contrapuestas que forman un ángulo destacados en las fases Barra y Locona. En este grupo aparece un nuevo elemento – línea curva que normalmente se ubica en la parte superior de la vasija y está acompañada por otros elementos.

Entonces, después de destacar los tres grupos de decoraciones, se puede decir que su presencia en el patrón de las decoraciones nos indica que hubo algunos cambios que tuvieron lugar entre las fases Locona y Ocos y entre Cherla y Cuadros.

Revisando los motivos comunes de todos los tres grupos se puede decir que las decoraciones de cada grupo posterior siguen la tradición de los grupos anteriores con sus respectivos cambios lo que se puede observar en las tablas 12, 13 y 14.

También hay que señalar que los elementos en las primeras tres fases casi no se combinan, el Grupo II es un periodo transitorio y a partir de Cuadros la combinación de los elementos es muy común. De esa manera la complejidad de los diseños se ve desarrollando fase tras fase llegando a su “esplendor” en Cuadros.

Hablando sobre los tecomates notamos que a partir de Cherla éstos tienen un modo específico de decoración: arriba tienen banda horizontal, luego sigue una banda ancha cepillada (en ocasiones modelada) que contiene elementos como puntos, medios círculos o línea curva. Más abajo sigue un espacio también cepillado que en ocasiones tiene algunos elementos como filas de puntos, líneas, caras zoomorfas etc. Cuando la banda cepillada (modelada) está ausente el espacio cepillado sigue debajo de la banda que marca el borde. Además los tecomates con este modo de decoración pertenecen a solo cinco tipos cerámicos: Mavi, Guamuchal, Méndez, Teofilo, Suchiate. Lo interesante es que todos estos

tipos (a excepción de Mavi) se presentan exclusivamente con los tecomates (ver Tabla 11). Líneas arriba notamos que en Soconusco hubo una continuación de la “tradición local” a través de la fase Cherla y Cuadros (Cheetham 2010: 408, 409, 246). En lo que corresponde a tecomates en especial, en Cherla estas se vuelven más gruesos y posteriormente evolucionan en los tecomates de borde rojo y cepillados característicos de la fase Cuadros (Clark et al. 1987: 55). Retomando estas ideas, efectivamente, tenemos una evolución de los diseños en los tecomates a lo largo de los tres fases: Cherla, Cuadros y Jocotal presentados por el conjunto de los tipos Mavi-Guamuchal-Méndez-Teofilo-Suchiate. Por aparte hay que destacar el tipo Teofilo cuyos diseños son únicos en tecomates de Cherla-Jocotal lo que posiblemente podría indicar su propósito especial.

Para finalizar, como resultado del análisis iconográfico, elaboramos una tabla general que incluye los principales motivos para cada elemento y su evolución a través del periodo Preclásico Temprano (Tabla 15).

Observaciones generales sobre la Tabla 15:

1) los principales motivos y decoraciones de la fase Barra (líneas acanaladas agrupadas, figuras circulares y triangulares, puntos punzonados agrupados en zonas, puntos y reja en negativo, rejillas de celdas pequeñas) desaparece en Locona y Ocós dando lugar a otras decoraciones. Lo interesante es que en Cuadros y Jocotal algunos reaparecen: puntos punzonados triangulares y líneas contrapuestas que forman un ángulo.

2) el cambio de las decoraciones entre Ocós y Cherla no es tan drástico como podríamos esperar, muchos de los motivos de Ocós se presentan luego en Cherla lo que se ve muy bien en el ejemplo del estampado. Además, según Carlos Navarrete, en la cerámica Cherla se ve claramente una combinación de los dos conjuntos culturales Ocos y Cuadros (Navarrete en Schieber 1998: 38).

3) se nota la aparición de nuevos motivos después de la llegada de los olmecas en la fase Cherla: líneas delgadas cepilladas, líneas cortas anchas cercanas, puntos protuberantes grandes, puntos en fila sobre una delgada banda aplicada al cuerpo de la vasija, pequeñas caras zoomorfas y medio círculo doble.

4) algunos de los elementos (medio círculo, puntos) van haciéndose más complejos tanto en técnica como en el propio diseño, pero su representación grafica inicial no cambia.

5) notamos dos cambios en decoraciones, pero a pesar de estos cambios se ve una continuación en las decoraciones durante todo el periodo estudiado, durante el cual se observa una ampliación de los elementos, motivos y diseños usados en la cerámica analizada.

Elemento Fase	Línea	Punto	Estampado	Reja	Medio círculo	Línea curva
<b>Grupo I</b>						
<b>Barra</b> (1600-1450)						
<b>Locona</b> (1450-1350)						
<b>Grupo II</b>						
<b>Ocós</b> (1350-1250)						
<b>Cherla</b> (1250-1150)						
<b>Grupo III</b>						
<b>Cuadros</b> (1150-1000)						
<b>Jocotal</b> (1000-900)						

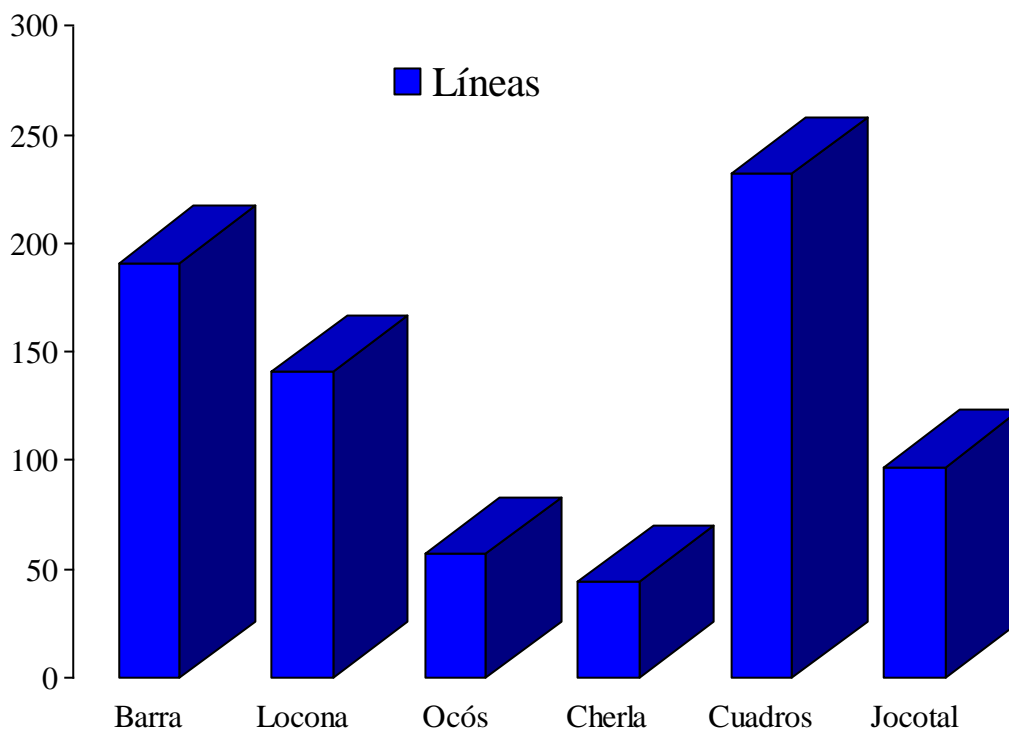
Tabla 15. Tabla comparativa donde se muestran principales motivos y su evolución de cada elemento para cada fase de la secuencia de cerámica estudiada.

**CAPITULO 4.**  
**ANÁLISIS ICONOLÓGICO DE LOS ELEMENTOS Y MOTIVOS DESTACADOS EN LA**  
**CERÁMICA DEL PRECLÁSICO TEMPRANO**  
**DEL SOCONUSCO.**

En este capítulo seguiremos con el análisis iconográfico y también haremos el análisis iconológico. En cada apartado presentaremos el estudio de cada elemento o motivo en tres partes: 1) destacaremos los motivos y sus variantes para el elemento dado según sus tipos señalados anteriormente en el capítulo tres; 2) analizaremos algunos de éstos motivos desde el punto de vista semántico (análisis iconológico) proponiendo los significados que podemos presentar en este momento de la investigación; 3) veremos posibles imágenes de la naturaleza en las que podrían estar inspirados el elemento o motivo analizado.

**4.1 Línea**

Veremos primero los datos estadísticos para este elemento presentados en el Esquema 12. Como se puede observar allí, la línea es un elemento muy numeroso y estable.



Esquema 12. Cantidad de elemento decorativo Línea para cada fase.

Las características descriptivas que usamos para destacar a los motivos para el elemento “línea” son:

*Modo de colocación:*

- Paralelas/cruzadas
- Contrapuestas
- Continuas/agrupadas
- Lejana/cercana
- Circundantes

*Forma:*

- Ancha/mediana/delgada

*Lugar de colocación:*

- Todo el cuerpo/parte del cuerpo

En las siguientes tres tablas presentaremos los motivos y sus variantes del elemento “línea” encontrados en los tres grupos de decoraciones destacados anteriormente según sus tipos: líneas horizontales, líneas verticales, líneas diagonales y líneas oblicuas.

**Descripción de motivos.**

Líneas horizontales:

1. Líneas horizontales paralelas agrupadas (parte superior del cuerpo/todo el cuerpo, circundantes)
  - 1 a. Líneas horizontales paralelas continuas delgadas cercanas (parte superior del cuerpo, circundantes)
2. Banda horizontal que marca el borde (parte superior del cuerpo, circundante)
  - 2 a. Bandas horizontales paralelas continuas bruñidas (todo el cuerpo, circundantes)
  - 2 b. Banda horizontal acompañada alrededor por otro motivo (parte media del cuerpo, circundante)
  - 2 c. Banda horizontal modelada que incluye otros elementos o motivos (parte superior del cuerpo, circundante)

**Grupo I. Barra-Locona**



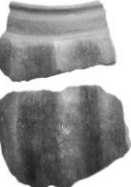








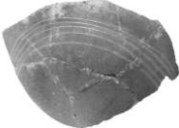





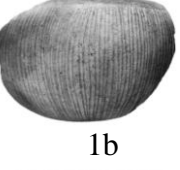






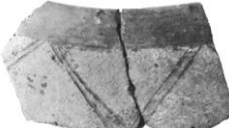

Tipo Fase	Líneas horizontales	Líneas verticales	Líneas diagonales	Líneas oblicuas
B A R R A	 <p>1</p>  <p>2</p>	 <p>1</p>  <p>1a</p>  <p>1b</p>	 <p>1</p>  <p>1b</p>  <p>2</p>  <p>2a</p>  <p>3</p>	 <p>1</p>  <p>2</p>
	L O C O N A	 <p>1</p>  <p>2</p>  <p>2a</p>	 <p>1</p>  <p>1a</p>  <p>1b</p>  <p>1c</p>  <p>2</p>  <p>2a</p>	 <p>1</p>  <p>1a</p>  <p>1c</p>  <p>2</p>  <p>2a</p>

Tabla 16. Motivos comunes y sus variantes para los tipos del elemento línea, Grupo I Barra-Locona.

**Grupo II. Ocós-Cherla**







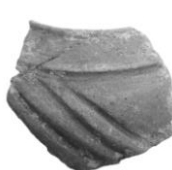








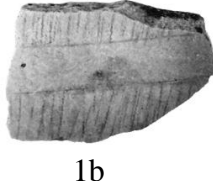






Tipo Fase	Líneas horizontales	Líneas verticales	Líneas diagonales
O C Ó S	 1  2  2b	 1  1a  1c	 1a  1b  2  3
C H E R L A	 1  2  2b	 1b  1  1b	 1a  1b  3  4  1  3

Tabla 17. Motivos comunes y sus variantes para los tipos del elemento línea, Grupo II Ocós-Cherla.

**Grupo III. Cuadros-Jocotal**







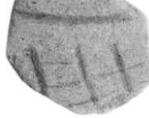























Tipo Fase	Líneas horizontales	Líneas verticales	Líneas diagonales
CUADROS	 1a  2  2c	 1  1a  1b	 1  1a  1b  2  2a  2b  2c  4
	 2	 2	 1  2
JOCOTAL	 1a  2  2c	 1b  2	 1b  2b  2c  4
	 2	 1a	 1

Tabla 18. Motivos comunes y sus variantes para los tipos del elemento línea, Grupo III Cuadros-Jocotal.



#### Líneas verticales:

1. Líneas verticales paralelas que imitan gajos de calabaza continuas anchas lejanas (todo el cuerpo, circundantes)
  - 1 a. Líneas verticales paralelas continuas medianas (todo el cuerpo, circundantes)
  - 1 b. Líneas verticales paralelas continuas delgadas cercanas (todo el cuerpo/parte superior, circundantes)
  - 1 c. Líneas verticales paralelas cortas (borde engrosado de la vasija, circundantes)
2. Líneas verticales paralelas agrupadas/bandas verticales (parte de la vasija, circundantes)
  - 2 a. Bandas verticales paralelas continuas bruñidas (todo el cuerpo, circundantes)

#### Líneas diagonales:

1. Líneas diagonales paralelas continuas anchas lejanas (todo el cuerpo, circundantes)
  - 1 a. Líneas diagonales paralelas continuas/agrupadas medianas (todo el cuerpo/parte del cuerpo, circundantes)
  - 1 b. Líneas diagonales paralelas continuas delgadas cercanas (todo el cuerpo/parte superior, circundantes)
  - 1 c. Líneas diagonales paralelas continuas bruñidas medianas (por dentro todo el interior)
2. Líneas diagonales paralelas agrupadas/bandas diagonales que forman un ángulo (parte superior del cuerpo/ todo el cuerpo, circundantes)
  - 2 a. Líneas diagonales paralelas agrupadas/bandas cruzadas (todo el cuerpo)
  - 2 b. Banda diagonal que contiene un motivo (parte de cuerpo)
  - 2 c. Dos líneas diagonales paralelas que acompañan a otro elemento (parte de cuerpo)
3. Líneas diagonales paralelas continuas contrapuestas (todo el cuerpo/parte del cuerpo)
4. Líneas diagonales anchas cortas continuas cercanos (todo el cuerpo)

#### Líneas oblicuas:

1. Líneas oblicuas paralelas agrupadas que forman ángulos (todo el cuerpo)
  - 1 a. Líneas oblicuas paralelas agrupadas en bandas bruñidas que forman ángulos curvilíneos (todo el cuerpo)
  2. Líneas oblicuas paralelas agrupadas que forman figuras circulares (todo el cuerpo)
    - 2 a. Líneas oblicuas paralelas agrupadas en bandas bruñidas que forman figuras circulares (todo el cuerpo)
3. Líneas oblicuas paralelas continuas contrapuestas (parte del cuerpo)

### **Observaciones.**

Durante el análisis del elemento “línea” fueron destacados varios motivos con sus variantes según los tipos encontradas en la cerámica analizada. Los primeros dos tipos de líneas horizontales y verticales tienen dos motivos con algunas variantes cada uno y son constantes durante todo el periodo mientras que el tipo de líneas oblicuas tiene tres motivos y desaparece después de la fase Locona. El tipo de líneas diagonales es el más diverso ya que cuenta con cuatro motivos con sus diferentes variantes. Entre el tipo de las líneas horizontales se destaca el motivo 2 (banda horizontal que marca el borde) que esta presente en todos los tres grupos y esta en constante aumento. Entre el tipo de las líneas verticales se destaca por su persistencia el motivo 1 (líneas verticales paralelas que imitan gajos de calabaza) con sus dos variantes 1 a y 1 b. Entre el tipo de las líneas diagonales los motivos 1 (líneas diagonales paralelas) y 2 (bandas/líneas diagonales que forman un ángulo) son los más persistentes. El motivo 3 (líneas diagonales paralelas continuas contrapuestas) se presenta en las fases Barra, Ocós y Cherla, y el motivo 4 (líneas diagonales anchas cortas) aparece en la fase Cherla y sigue en las dos últimas fases Cuadros y Jocotal. Entre el último tipo de líneas oblicuas se destaca el motivo 1 (líneas oblicuas paralelas agrupadas que forman ángulos) que tiene la mayor cantidad de ejemplos.

Pasaremos ahora al análisis iconológico de algunos de los motivos del elemento dado. El primer conjunto de motivos que veremos consiste en banda horizontal que marca el borde (2), los motivos de líneas verticales paralelas continuas medianas (1 a) y líneas verticales paralelas continuas delgadas cercanas (1 b). Tienen que ser analizados juntos ya que en suma dan un diseño común en la iconografía que consiste en líneas paralelas verticales (diagonales) que salen de la banda horizontal. En la cerámica analizada encontramos este diseño en cada fase en varias ocasiones (p. ej. Figura 3.1.2 h y i).

Como ya lo mencionamos brevemente en un trabajo anterior, este diseño probablemente representa a la lluvia que cae del cielo (Kolpakova 2009: 95). Aquí nos detendremos más en la explicación del significado de este diseño, viendo con detalle sus interpretaciones por diversos autores y añadiendo nuevos datos.

El especialista en la simbólica antigua Hans Biedermann señala que entre las culturas agrícolas antiguas la lluvia fertilizadora fue representada mediante la forma del “peine” donde la línea horizontal es la nube y las líneas verticales salientes son chorros de agua (Biedermann 1996: 73). Una idea similar propone Borís Ribakóv después de analizar las decoraciones en la cerámica de Ucrania: “*las líneas verticales en ocasiones rectas u onduladas son imágenes de la lluvia*”. Después señala que la banda horizontal que marca el borde es el cielo (Ribakov 1981: 168, 196). Retomando las ideas de los investigadores anteriores, Golán reafirma esta propuesta con otras imágenes de la iconografía mundial y propone también que la banda horizontal con las líneas rectas o zigzag que salen de ella representa la lluvia que cae del cielo (Figura 4.1.1), o sea, la banda horizontal es el cielo y las líneas que salen de ella es la lluvia (Golán 1994: 14).

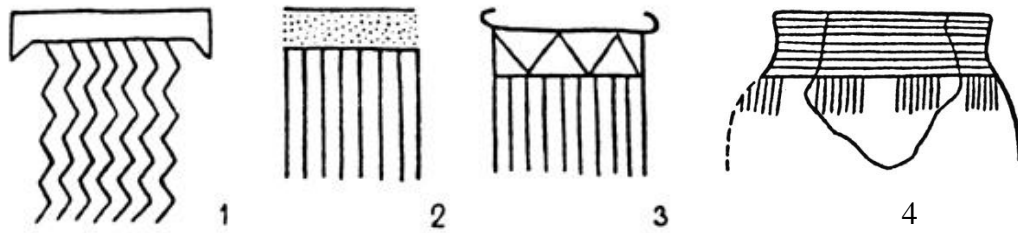


Figura 4.1.1. Representación de las bandas-cielo con lluvia en antigüedad. 1-Egipto Antiguo, 2 y 3 Sureste de Europa, neolítico (Golan 1994:261); 4 – cerámica del Sur de Rusia, 3 mil. a.C. (Golan 1994:345).

Volviendo a la iconografía mesoamericana, los ejemplos de este diseño los encontramos en La Estatuilla de los Tuxtlas cuya iconografía fue interpretada por Piña Chan quien identificó varios glifos que representan lluvia: glifo 16 (Figura 4.1.2 a) que significa, según él, “cielo lluvioso” y glifo 43 (Figura 4.1.2 b) que puede interpretarse como “agua de la lluvia” (Piña Chan 1997: 259, 263). Anteriormente Thomas Barthel y Hasso von Winning interpretaron un glifo similar al de glifo 43 de la Estela 1 de Mojarra como lluvia o cielo nublado (Barthel y Winning 1991: 166). Nótese, que estos diseños tempranos se asemejan a los del Viejo Continente que presentamos líneas arriba. Más ejemplos de este diseño observamos en el arte olmeca, donde líneas verticales paralelas representan la lluvia que sale de la nube (Figuras 4.1.2 c y d). También podemos verlo en la Estela 21 de Izapa donde la lluvia en forma de líneas paralelas verticales gruesas sale de las espirales-volutas (Figura 4.1.2 e).

Más tarde encontramos este motivo en la escritura maya. Por ejemplo el jeroglífico que significa “agua” contiene el motivo de líneas paralelas que probablemente representan agua (Figura 4.1.3 a).

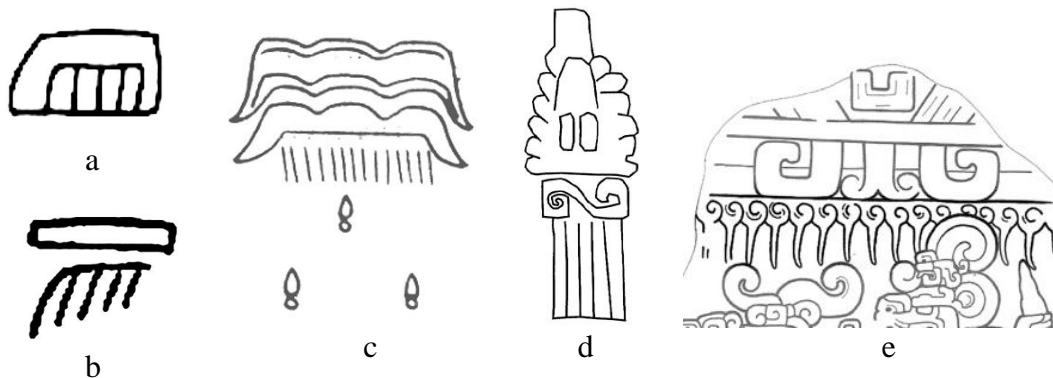


Figura 4.1.2. Líneas paralelas verticales como imagen de la lluvia en el arte olmeca e Izapa; a - glifo 16 y b - glifo 43, estatuilla de Tuxtlas (Piña Chan 1997:260); c – Relieve 1, Chalcatzingo, Morelos (Magni 2008:255); d – Teopantecunitlan, dibujo de Pye y Gutiérrez (Pye y Gutiérrez 2007:236); e- Estela 21, Izapa (Clark y Moreno 2007:300)

Después, en el Posclásico este diseño se presenta de forma diferente y lo vemos en el código Borgia (Figura 4.1.3 b). En el centro de la pagina 28 hay unas bandas celestes delgadas de color rojo-amarillo debajo de las cuales hay una franja ancha de color verde-azul que termina con una fila de pequeñas líneas anchas y entre ellas cuelgan chorros de agua (líneas curvas). Una imagen similar vemos en el código Selden donde de la banda celeste de color rojo cuelgan puntos (ojos) y líneas verticales agrupadas en dos incluidos dentro de una franja amarillenta (Figura 4.1.3 c).

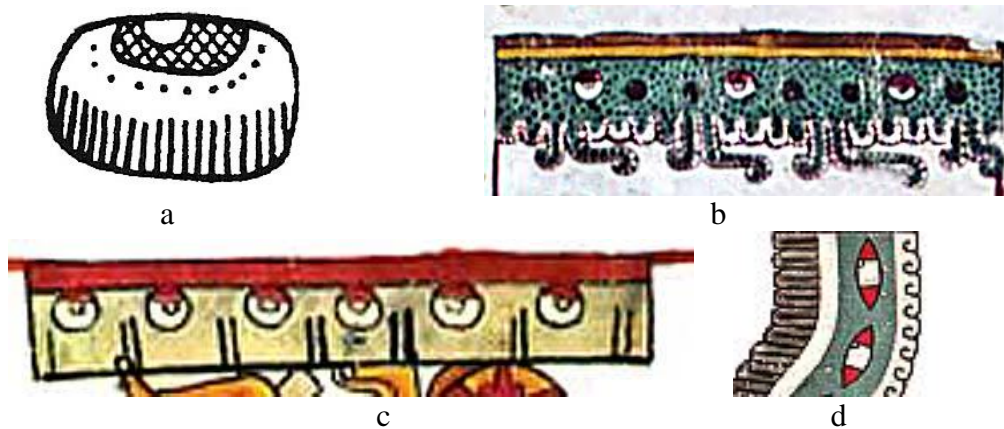


Figura 4.1.3. Representación de la lluvia (agua) en Clásico y Postclásico: a – jeroglífico maya *ja* “agua” (Montgomery 2002:194); b – código Borgia p.28, ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); c- código Selden lam.1. ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); d – código Laud, p. 44 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)).

Una imagen similar a la de código Borgia la observamos en el código Laud donde también se ve la fila formada por pequeñas líneas anchas adjunta a la representación de un cuerpo acuático (Figura 4.1.3 d). Los tres últimos ejemplos, creemos, retratan también a la lluvia (agua) pero con diferentes modificaciones donde la banda horizontal representa la banda celeste, las líneas a la lluvia y los puntos a las gotas. A la interpretación de los puntos-ojos que también están presentes en las bandas celestes regresaremos más adelante.

Luego, el motivo de líneas verticales paralelas lo encontramos en las representaciones del dios de la lluvia



Figura 4.1.4. Tlaloc-cerro. Código Vaticanus 3738 A pag. 48v Tomado de ([www.famsi.org](http://www.famsi.org))

Tláloc. Hay creencias donde Tláloc es imaginado como una montaña compuesta de lluvia y nubes (Olivier 2009: 43; Contel 2009: 21, 24), lo que podemos ver en el códice Vaticanus A (Figura 4.1.4) donde la lluvia se presenta en forma de la composición de una banda delgada blanca de donde sale un rectángulo del mismo color con líneas paralelas verticales en la parte baja. Lo que hay que añadir es que Según José Contel la barba y la cabellera de Tláloc, retratados por rayas verticales, simbolizan la lluvia tanto en el Preclásico como en el Posclásico (Contel 2009: 24). En su ilustración también señala a los dientes de Tláloc como representación de lluvia y su tocado como representación de nube (Figura 4.1.5 a). Biedermann también cree que los dientes largos de Tláloc representaban a la lluvia (Figura 4.1.5 b).

Retomando la idea del pelo y barba como representación de la lluvia encontramos una imagen de la divinidad olmeca de la lluvia en uno de los glifos de la estatuilla de los Tuxtlas (Figura 4.1.6 a). En la imagen vemos una cabeza cuyo pelo en forma de fleco esta mostrado con “líneas paralelas verticales (lluvia); lleva también una S sobre la ceja (viento) y de su ojo caen gotas (agua, lágrimas).” Se trata, según Piña Chan, del “señor que llora el agua sobre la tierra” como “antecedente del dios de la lluvia” (Piña Chan 1997: 258).

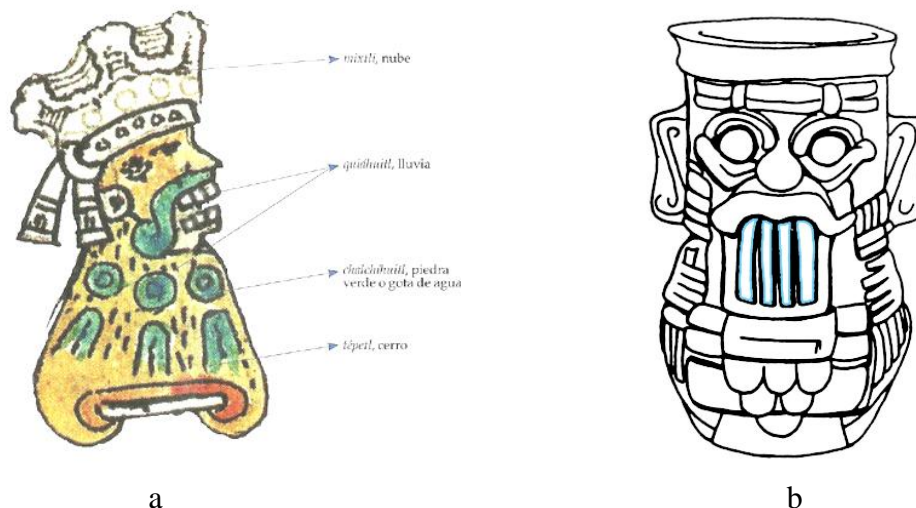


Figura 4.1.5. Representaciones de Tláloc; a – Primeros Memoriales f. 282v. (Contel 2009:24); b – vasija antropomorfa (Biedermann 1996:37).

Una imagen similar la vemos en el arte maya donde está retratado el dios G1 que se ve con pelo-líneas enfrente de su nariz y unas rayas debajo de su barba que también podrían significar la lluvia (Figura 4.1.6 b).

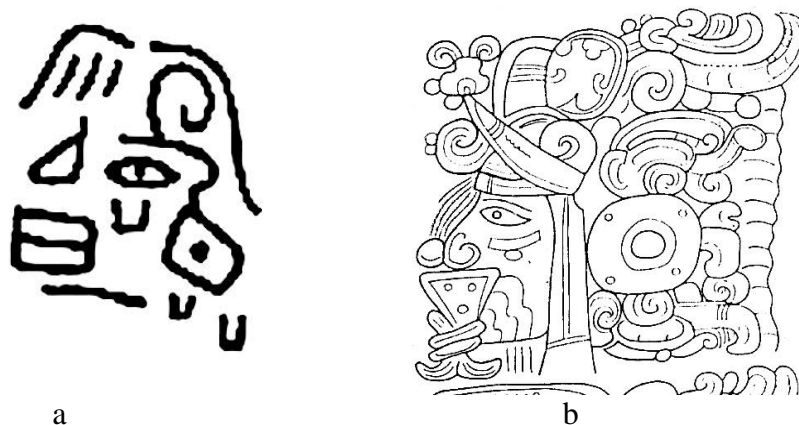


Figura 4.1.6. Pelo-lluvia en el arte mesoamericano: a – glífo 6 de la Estatuilla de los Tuxtlas (Píña Chan 1997:260); b – dios G1, urna de Petén (Hellmuth 1987:71).

La cabellera pudo adquirir este significado por su similitud formal con la representación de la lluvia, y por ello el pelo largo ondulado o recto se imaginaba como lluvia, eso, según Golán, se reflejó en las representaciones de la diosa Gran Madre (Golán 1994: 14). Por esa misma similitud formal también la barbilla en los trajes mayas adquirió el significado de lluvia (Girard 1949: 1079). Adicionalmente por extensión del significado el pelo largo se asoció con el viento: por ejemplo los zoques de Chiapas creen en una deidad femenina muy importante *Sawaoko* “La abuela-viento” quien tiene largos cabellos como de tres metros. Para provocar viento ella hace girar su larga cabellera mientras baila (Reyes 2011: 86). Como ya vimos en el ejemplo anterior, no solamente el pelo se asociaba con la lluvia sino también las lágrimas en sus diferentes representaciones: puntos-gotas, rayas, medio círculo. (Figura 4.1.7 a) (Sheseña, Kolpakova y Culebro 2012: 38). Podemos agregar otra representación gráfica de lágrimas que consiste en líneas paralelas verticales saliendo del ojo. Estas imágenes las vemos en el arte olmeca llamadas por Joralemon “línea(s) descendiendo del ojo” (Figura 4.1.7 b) (Joralemon 1990: 8)<sup>8</sup>. Posteriormente lágrimas-líneas aparecen en el área maya en Kaminaljuyu (Figura 4.1.7 c). Thompson nota también que la lluvia son las lágrimas de Itzam Na y que esta creencia de lágrimas en representación de la lluvia era común en la magia de Nuevo Mundo según la lógica de que las lágrimas atraen la lluvia: igual producen iguales (Thompson 1997: 262). Lo mismo señala Golán para el Viejo Mundo, donde la lluvia se imaginaba como lágrimas de la Diosa del cielo (Figura 4.1.7 d) (Golán 1994: 15).

<sup>8</sup> Nótese que en esta imagen las cejas están formadas por líneas paralelas verticales (lluvia) y las pestañas son representadas por flamas lo que obliga a agregar el termino “pestañas flamíferas”. Además en la iconografía olmeca hay varios ejemplos donde las cejas son retratadas como nubes, podemos llamarlas “cejas nubosas”.

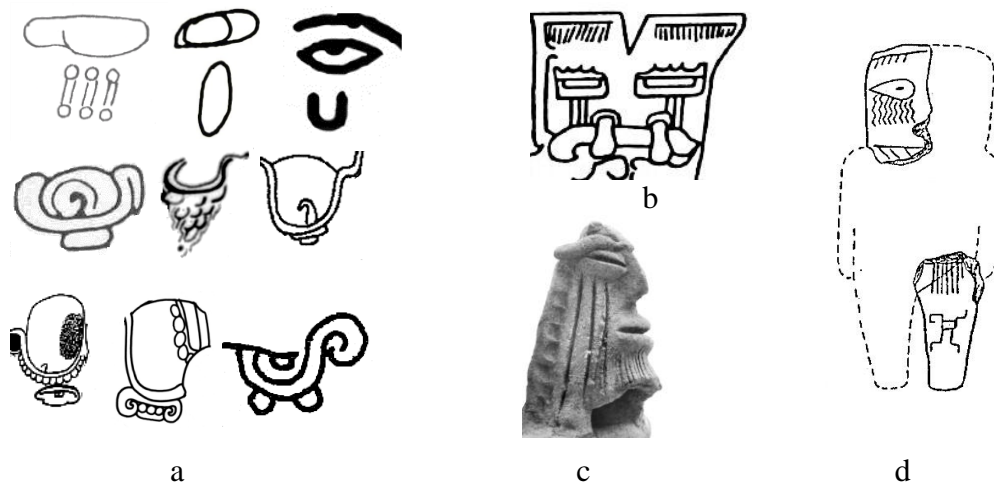


Figura 4.1.7. Distintas representaciones de lágrimas: a – en el Preclásico, Clásico, Posclásico en el arte de Mesoamérica, (Sheseña, Kolpakova y Culebro en prensa); b – vasija de cerámica de Tlapacoya, Dios I (Joralemon 1990:51); c – incensario de Kaminaljuyu, Preclásico Medio, museo de Kaminaljuyu (foto de la autora); d - diosa de la lluvia, neolítico, Asia Minor (Golan 1994:261).

En los ejemplos anteriores vimos diferentes representaciones de la banda celeste en el arte mesoamericano, pero en especial hay que detenerse en el significado de la banda horizontal en la cerámica (Figura 4.1.8 a). John Carlson, quien estudio las representaciones de las bandas celestes en el arte maya, señala que según el análisis iconográfico el lugar de las bandas celestes alrededor de los bordes de las vasijas está diseñado para crear un límite cosmológico de ella (Figura 4.1.8 b), ya que las vasijas eran límites entre lo que está afuera y adentro (Carlson 1988: 279). Carlson también destaca dos tipos de las bandas: si están en la parte superior representan al reino celestial y si están en la parte inferior hacen alusión al inframundo (Carlson 1988: 281).



Figura 4.1.8. Bandas celestes en las vasijas: a - Méndez borde rojo, Cuadros, Cantón Corralito (foto de la autora); b – vaso cilíndrico maya (Carlson 1988: 283).

En cuanto al significado de la banda celeste, Carlson y Landis proponen que esta en sus diferentes representaciones es el cuerpo abreviado del dragón bicéfalo maya. Además, en otro trabajo suyo Carlson señala el amplio contexto de complejo de dragones bicéfalos, desde Asia hasta America del Sur. Este difundido símbolo cosmológico en cualquier lugar está vinculado con el cielo y especialmente con los aspectos del cielo-dador de lluvia y productor de la fertilidad (Carlson 1988: 277-278).

Las representaciones de esta interpretación podemos encontrar las en la iconografía mesoamericana desde el Preclásico, por ejemplo en la estela 26 de Izapa, donde vemos al dragón celeste con el cuerpo-banda de donde se desprenden chorros de lluvia (Figura 4.1.9 a). Una imagen similar se ve en el códice Dresden donde el reptil tiene cuerpo-banda con símbolos de los astros y de él caen chorros de agua, al igual que de sus fauces abiertas (Figura 4.1.9 b). Se cree que ese es el dragón, llamado Itzam Na por los mayas yucatecos, del cual procede el cielo y la fertilidad, y que fue simbolizado en la religión maya como un ser construido por rasgos de serpiente, lagarto y ave, y que algunas veces se representaba con pezuñas de venado (Garza 1998: 25). Itzam Na está ligado principalmente al agua y al cielo, por lo que parece haber simbolizado la lluvia o la energía fecundante de ella. Por otra parte, el símbolo serpiente emplumada, ligado a Itzam Na, aparece en el área maya desde fines del periodo Preclásico representando el principio vital cósmico que da origen al mundo, la fertilidad del cielo o sea la lluvia (Garza 1998: 26).

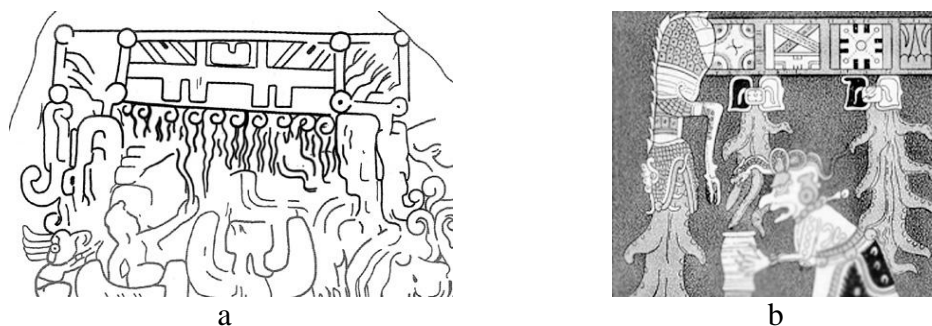


Figura 4.1.9. Dragón en forma de banda celeste del cual desprende lluvia. a - Estela 26 de Izapa (Clark y Moreno 2007:306); b -Códice Dresden, p.74 (www.famsi.org)

Por lo tanto, podemos suponer que el motivo de banda horizontal que marca el borde que vemos en la cerámica del Preclásico Temprano es la banda celeste simple, que luego evolucionó (o fue sustituido) en diferentes representaciones como en el cuerpo del dragón celeste, lleno de complejos diseños relacionados con el cielo y acontecimientos astronómicos.



Una imagen similar simplificada de la banda celeste y lluvia podemos encontrar en el arte rupestre de Durango donde vemos varios petroglifos en forma de un cuadrado con cruz de San Andrés por dentro de donde salen líneas paralelas cortas. (Figura 4.1.10). Estos petroglifos están relacionados con equinoccios (Peschard et al. 1991: 533), o sea, representa un acontecimiento celeste como lo vemos dentro de las bandas celestes de Posclásico maya. Por todos los argumentos y ejemplos expuestos líneas arriba podemos suponer que las líneas que salen de ese cuadrado representan la lluvia que cae del cielo.

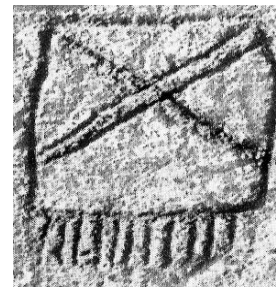


Figura 4.1.10. Petroglifo relacionado con equinoccio. El Zape, Durango, 600 d.C. (Peschard et al. 1991:Fig.7)

Ejemplos peculiares del motivo de líneas paralelas verticales o diagonales los encontramos también en el arte rupestre (Figura 4.1.11) donde están retratadas las figuras antropomorfas que tienen líneas paralelas debajo de la cintura. La primera figura (Figura 4.1.11 a) es de Siberia (3-4 mil a.C.) y es interpretada por varios arqueólogos como figura de una chamana vestida con traje con barbilla muy larga o como madre de todo lo existente que está dando luz (Okladnikova 1990: 67). La segunda figura (Figura 4.1.11 b) representa al dios de la lluvia del suroeste de Estados Unidos (1 mil d.C.) donde las líneas diagonales paralelas están también abajo de la cintura y son interpretadas como falda decorada con “lluvia” (Schaafsma 2009: 49-50). Estas mismas figuras se observan en la cerámica de Ucrania (Figura 4.1.11 c) y son interpretadas por Ribakov como mujeres dodolas danzando para que llueva con faldas que hacen alusión a la lluvia (Ribakov 1981: 187). Una imagen muy similar la vemos en el códice Madrid donde las líneas verticales-agua salen de la banda celeste (faldita) y aparecen entre las piernas de una deidad femenina (Figura 4.1.11 d), nótese que también está presente el triángulo entre las piernas igual que en la primera figura del arte rupestre. Además la misma faldita tiene la barbilla pequeña que probablemente también hace alusión a la lluvia. Entonces, igual que en el caso de la barbilla, estas “faldas” que tienen todas estas figuras podrían representar a la lluvia por medio de su parecido grafico.

En algunos ejemplos anteriores vimos que las líneas paralelas verticales no es el único modo con que se retrataban a la lluvia. Ribakov señala que hubo diferentes modos de representar la lluvia en la cerámica: líneas diagonales, líneas onduladas verticales, líneas de gotas, medios círculos con apertura hacia abajo, zigzags verticales y diagonales, líneas oblicuas que van en diferentes direcciones etc. (Figura 4.1.12) (Ribakov 1981: 198).

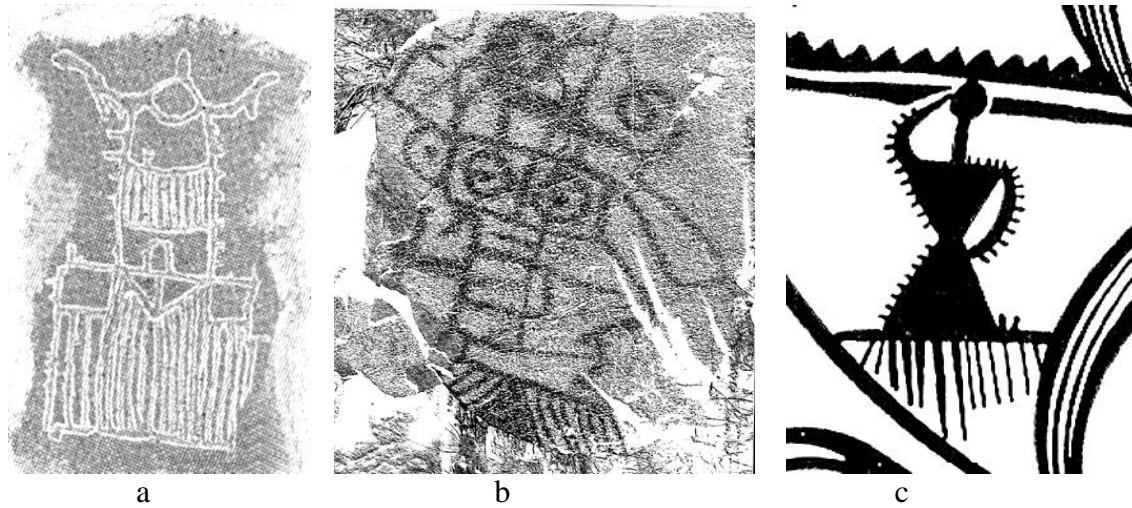


Figura 4.1.11. Líneas paralelas verticales que hacen alusión a la lluvia; a-petroglifo de Altai, Siberia 3-4 mil a.C. (Okladnikova 1990:85), b-petroglifo de dios de la lluvia, cultura pueblo, Suroeste de EUA (Schaafsma 2009:50), c-dodola en la cerámica de Ucrania, 4-3 mil a.C. (Ribakov 1981:187), d-deidad femenina, códice Madrid p.32 (www.famsi.org)

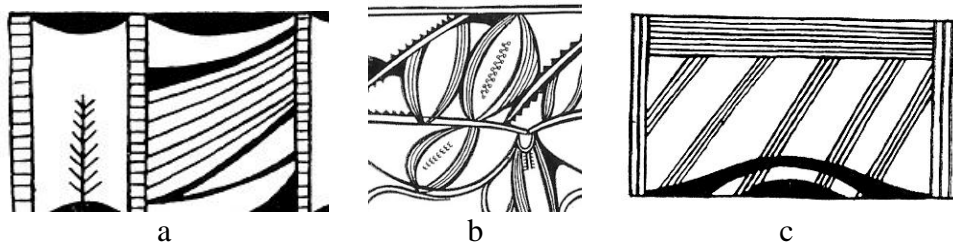


Figura 4.1.12. Distintas representaciones de la lluvia en la cerámica de Ucrania, 3-4 mil a.C. (Ribakov 1981:187, 197).

La misma diversidad podemos observar también en la iconografía mesoamericana, por ejemplo en el arte olmeca la lluvia es retratada en forma de líneas paralelas (Figura 4.1.2 c y d) y puntos colgantes (Figuras 4.1.2 c y 4.1.13 a). En Izapa (estelas 21 y 26) la lluvia, como ya vimos, está representada por medio de chorros de agua ondulados o rectos que salen de las volutas (Figuras 4.1.2 e y 4.1.9 a). La mayor diversidad en la representación de la lluvia la encontramos en el arte maya. Aparte de las representaciones que ya vimos, en el códice Dresden hay una imagen donde la lluvia está

retratada al mismo tiempo con líneas verticales, líneas paralelas onduladas y filas de puntos (Figura 4.1.13 b). En el códice Vaticanus A la lluvia está representada por medio de unos triángulos alargados que terminan en puntos (Figura 4.1.13 c). En la representación de Tláloc, (el ejemplo de Contel) vimos que la lluvia se dibujaba de varias maneras: como pequeñas rayas, como puntos colgantes o como dientes largos (Figura 4.1.5 a).



Figura 4.1.13. Diversas representaciones de lluvia en el arte mesoamericano: a – Monumento 31, Chalcatzingo, Morelos, dibujo de Pye y Gutiérrez (Pye y Gutiérrez 2007: 236); b – códice Dresden, Pág. 68 (Lee 1985:74); c – cielo rosado, códice Vaticanus 3738 A pag. 02r ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)).

Otra imagen que se usa para representar agua la encontramos en el arte olmeca donde el agua o lluvia tiene forma de “peine” ondulado (líneas paralelas gruesas onduladas) con puntos (Stirling en Coe y Diehl 1980: 314) (Figura 4.1.14 a). Joralemon lo llama “agua escurriendo” (Joralemon 1990: 15). Esa imagen se encuentra como posible representación de lluvia en otros ejemplos de la iconografía olmeca (Figuras 4.1.14 b y c). La E invertida o “elemento trilobal” en el arte mesoamericano (desde el Preclásico hasta el Posclásico) fue estudiado por Stocker y Spence (1973: 198) e interpretado como representación de agua (lluvia) o sangre. Un motivo muy similar pero cuadrangular lo vemos en el mosaico de la Venta donde tiene dos representaciones: nube (arriba) y agua-lluvia (abajo) (Figura 4.1.14 d). Joralemon lo llama “E hacia abajo” e lo interpreta como mandíbula de dragón (Joralemon 1990: 9, 52). Ese peine cuadrado o E invertida es interpretado por Magni como agua-aire (Figura 4.1.14 e) (Magni 2008: 249). Notamos que en el arte olmeca la E invertida efectivamente podría representar una nube cargada de agua. Veamos una representación de lluvia, que se asemeja mucho al de Chalcatzingo, interpretada por Joralemon como rasgos del Dios I: cejas de flama, colmillos y mandíbula de E hacia abajo (Joralemon 1990: 52) (Figura 4.1.14 f). Nosotros proponemos que en esta imagen la E invertida representa una nube debajo de la cual está colocada la fila de líneas paralelas verticales que, como vimos, representa la lluvia. Es necesario aclarar que no hay que confundir la E invertida con el doble/triple escalón que es otro tipo de imagen y que tiene connotación terrestre (Quirarte 2007: 263) (Figura 4.1.14 e y g). En el arte izapeño encontramos también el peine cuadrado

que está puesto dentro de la banda celeste y podría representar una nube (Figura 4.1.14 h). Imagen similar a la del peine olmeca, pero llamado “doble yugo” o muela de serpiente, aparece dentro de las aguas del inframundo en las vasijas mayas de Clásico Temprano (Figura 4.1.14 i), dentro de él están los puntos y círculos que hacen alusión al agua y de él se desprenden pequeños óvalos que podrían representar burbujas (Baudez 2004: 40). Con ese peine oblicuo pero más corto y pequeño son representadas las lágrimas en la iconografía maya (Figura 4.1.14 j) (Sheseña, Kolpakova y Culebro 2012: 38). Más tarde vemos una imagen similar a la del peine ondulado olmeca en la iconografía mixteca como representación de un lago (Figura 4.1.14 k). Además, una imagen muy similar a la del peine olmeca la observamos en una vasija de Teotihuacan (Figura 4.1.14 l) donde se ve una nube azul en forma de medio círculo debajo de la cual sale lluvia en forma de líneas paralelas blancas cada una de las cuales termina con un punto-gota azul. Lo interesante es que encontramos la E invertida como parte de las mascararas de “cabezas blancas” que usaban durante la fiesta de San Sebastian en Zinacantan. Estas E invertidas son hechas de cartón envuelto en papel plateado que refleja la luz como el agua, esto lleva a Reifler Bricker a notar su relación con el dios mesoamericano de la lluvia cuyos mascararas se parecen mucho a la E invertida (Reifler Bricker 1993: 265-266).

Entonces, tomando en cuenta todo lo anterior, se puede proponer que en el arte mesoamericano la “E invertida” o el “peine” pueden representar lluvia (agua) o nube.

Tanta variedad de las representaciones del agua que cae del cielo en Mesoamérica se puede explicar por la creencia de la existencia de diferentes tipos de lluvia (Olivier 2009: 43; Miller y Taube 2004: 143).

Observando esta diversidad para retratar la lluvia podemos incluir a las representaciones de lluvia los motivos de las líneas verticales, diagonales y oblicuas que destacamos en la cerámica del Soconusco, las cuales son: líneas verticales paralelas agrupadas/bandas verticales (2); líneas diagonales paralelas continuas anchas lejanas (1), líneas diagonales paralelas continuas/agrupadas medianas (1 a), líneas diagonales paralelas continuas delgadas cercanas (1 b), líneas diagonales paralelas continuas bruñidas medianas (1 c), líneas diagonales paralelas agrupadas/bandas diagonales que forman un ángulo (2), líneas diagonales paralelas agrupadas/bandas cruzadas (2 a); líneas oblicuas paralelas agrupadas en bandas bruñidas que forman ángulos curvilíneos (1 a), líneas oblicuas paralelas continuas contrapuestas (3). Todos estos motivos probablemente representaban en la cerámica estudiada diferentes tipos de lluvia.

Otro motivo que está relacionado con el diseño anterior y que hay que analizar es de líneas diagonales paralelas continuas contrapuestas (3). Ese motivo es conocido desde el Paleolítico (Figura 4.1.15 a), y se encuentra frecuentemente en la cerámica desde el Eneolítico (Figuras 4.1.15 b y c) donde ese motivo es interpretado como lluvia (Ribakov 1981: 197). En el arte mesoamericano el motivo dado lo vemos en la cerámica olmeca (Figura 4.1.15 d). Joralemon lo denomina “líneas

opuestas” (Joralemon 1990: 16). Notamos que en este ejemplo el motivo está acompañado por un ave, unas volutas sobre una base y un círculo con reja.

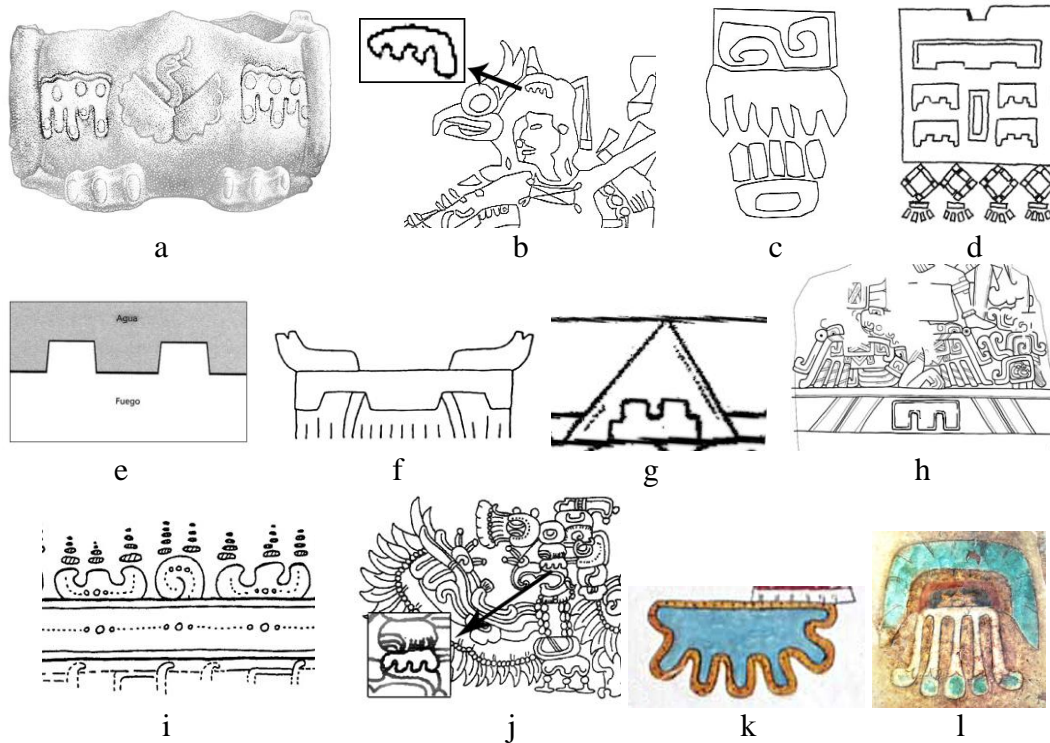


Figura 4.1.14. Peine y E invertida en la iconografía mesoamericana: a – monumento 9 de San Lorenzo (Coe y Diehl 1980:315), b – cueva de Oxtotitlan, dibujo de Pye y Gutiérrez (Pye y Gutiérrez 2007:234); c – Palo Gordo, dibujo de Pye y Gutiérrez (Pye y Gutiérrez 2007:236); d – mosaico de la Venta, dibujo de C. Tate (Tate 2004:37); e – E invertida (agua-aire) y doble merlon (fuego-tierra) (Magni 2008:249); f – figurilla de procedencia desconocida (Joralemon 1990:53); g – Estela 5, Izapa (Clark y Moreno 2007:288); h – Estela 60, Izapa (Clark y Moreno 2007:314); i – agua del inframundo, reconstrucción de la jícara pintada de la tumba 160 de Tikal (Baudez 2004:40); j – Dios D en su aspecto de ave en la vasija K3863 (Bassie-Sweet 2008:133), k – representación de un lago, códice Vindobonensis 1, pag. 53 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); l – vasija trípode teotihuacana, Copán, 525 d. C. (Fields y Reents-Budet 2005:233).

Posteriormente lo encontramos en el arte maya donde representa lluvia saliendo de la banda celeste (Figura 4.1.15 e). En el códice Selden lo vemos representando el agua terrestre (Figura 4.1.15 f). En los ejemplos mencionados las líneas paralelas diagonales probablemente representan la lluvia o agua, eso nos hace suponer que el motivo dado podría ser una de tantas representaciones de la lluvia que vimos líneas arriba. Aunque en los códices mixtecos lo vemos puesto sobre las montañas (Figuras 4.1.15 g y h). Existen las creencias que “los cerros eran concebidos como receptáculos de agua” (Olivier 2009: 43) y como “fuentes mágicas” de ella (Miller y Taube 2004: 184). “Según la cosmovisión mexicana, los cerros retenían durante la estación seca el agua en su interior, para soltarla de nuevo en tiempo de

*lluvia*” (Broda 1991: 478). Dicha creencia está ilustrada, como lo vimos, en código Vaticanus (Figura 4.1.4). Entonces en los códices mixtecos el motivo analizado podría representar a los cerros llenos de agua y no descartamos la posibilidad de que podría representar tierras pantanosas.

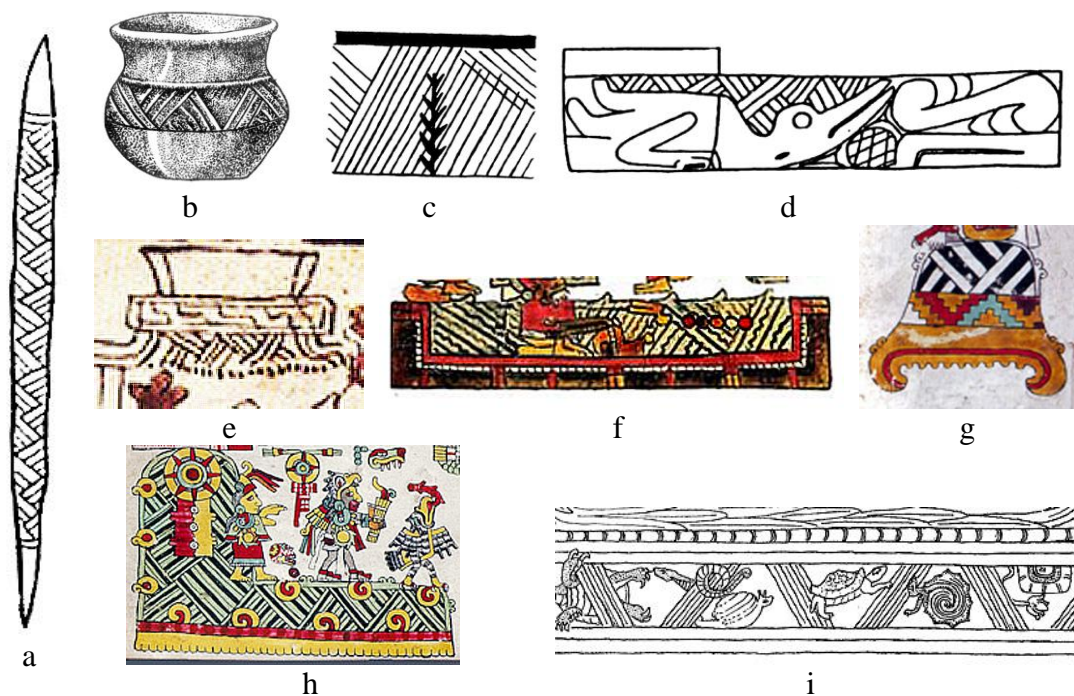


Figura 4.1.15. El motivo de líneas diagonales paralelas continuas contrapuestas: a – Paleolítico (Golan 1994:308), b – cerámica de escitas 800 a.C.-300 d.C. (Bray y Trump 1990:317), c – cerámica de Ucrania, 4-3 mil. a.C. (Ribakov 1981:197), d – tazón de cerámica, Puebla (Joralemon 1990:26); e – códice Madrid, pag. 90 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); f – agua terrestre, códice Selden, lam.1, ([www.mesoweb.org](http://www.mesoweb.org)), g – cerro oscuro, códice Zouche-Nuttal pag. 56, ([www.mesoweb.org](http://www.mesoweb.org)), h – cerro de agua, códice Zouche-Nuttal pag. 22, ([www.mesoweb.org](http://www.mesoweb.org)); i – agua terrestre, mural de Cacaxtla, Tlaxcala (Miller y Taube 2004:22).

Un motivo relacionado con el anterior es el de líneas diagonales paralelas agrupadas que forman un ángulo (2) cuyo ejemplo vemos en el mural de Cacaxtla donde se encuentra en la banda acuática terrestre (Figura 4.1.15 i). Es posible que en la cerámica estudiada el motivo dado pudiera también representar agua terrestre.

Otro motivo que hay que mencionar es el de líneas verticales paralelas continuas anchas lejanas (1). Ya vimos anteriormente que este motivo imita a los gajos de calabaza (Ceja 1978: 75) con lo cual estamos totalmente de acuerdo ya que de esa manera la vasija repite la forma del recipiente natural – su antecesor.

La decoración peculiar que hay que analizar por aparte consiste en líneas de incisión profunda en los fondos de cajetes que tienen diversos motivos (Figura 4.1.16 a y b). En el Soconusco estos

cajetes se encuentran a partir de la fase Cuadros en Ejido Cuauhtémoc y Cantón Corralito (Tovalín et al. 2001:31). En la fase Conchas son reportadas desde varios sitios como La Victoria, La Blanca y Ejido Cuauhtémoc (Rosenswig 2010:158). Las vasijas con decoración similar las encontramos entre los mayas (Figura 4.1.16 c) y entre los aztecas (Figura 4.1.16 d). Sobre el propósito de esta decoración, los arqueólogos opinan que las vasijas que la tenían funcionaban como metates o molcajetes para moler vegetales suaves como jitomates, chiles entre otros (Adams 1977: 55; Tovalín 2001: 31; Rosenswig 2010: 158). Entonces, vemos que este motivo servía más bien para fines utilitarios que decorativos.

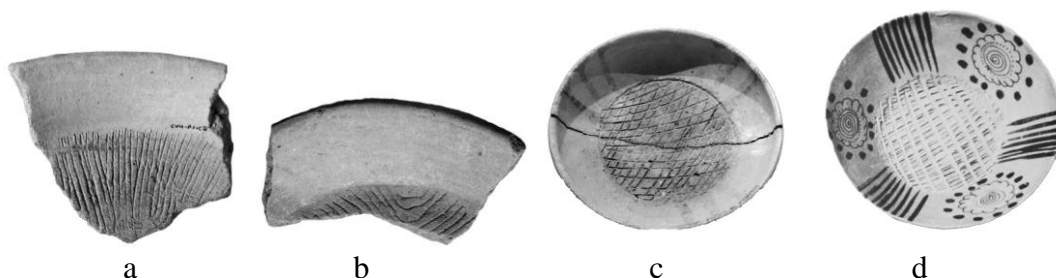


Figura 4.1.16. Líneas en los fondos de los vasijas-molcajetes: a – cajete inciso, Cuadros, Ejido Cuauhtémoc (foto de la autora); b – cajete inciso, Cuadros, Ejido Cuauhtémoc (foto de la autora); c – molcajete maya, Chichén Itzá, pieza del Museo de Mérida (foto de la autora); d – molcajete azteca (Adams 1977:55).

Después de exponer diversas interpretaciones de los motivos del elemento línea con varios ejemplos podemos proponer que el motivo de banda horizontal que marca el borde en la cerámica probablemente representaba a la banda celeste o al cielo. Estas bandas también podrían representar a las nubes. El motivo de líneas diagonales paralelas continuas contrapuestas probablemente representa a la lluvia o cerros de agua. Hay que señalar que este motivo necesita más estudios. Los motivos de líneas paralelas verticales, diagonales y oblicuos posiblemente representaban a la lluvia. Aquí hay que presentar la imagen natural de la lluvia (Figura 4.1.17 a) donde se puede observar que la lluvia se ve como líneas diagonales paralelas delgadas. El motivo de líneas paralelas verticales anchas lejanas representa la imitación del diseño natural de un recipiente de calabaza (Figura 4.1.17 b). Entonces, es posible que estos motivos hayan sido inspirados en las imágenes reales que existen en la naturaleza: lluvia y calabaza.



a

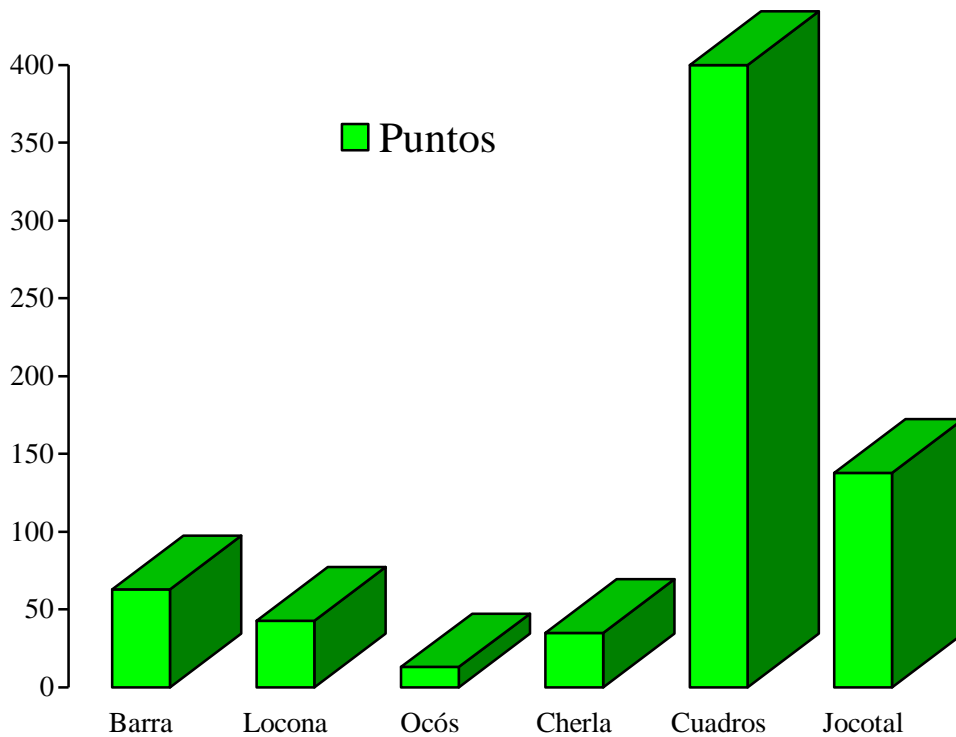


b

Figura 4.1.17. Imágenes de la naturaleza en las cuales fueron inspirados algunos motivos del elemento “línea”: a – lluvia (www.fondocya.com), b – calabaza (foto de la autora).

#### 4.2 Punto

Veremos primero los datos estadísticos para este elemento presentados en el Esquema 13. Como se puede observar allí, el punto es un elemento estable y bastante numeroso, su mayor presencia está en las dos últimas fases (Grupo III).



Esquema 13. Cantidad de elemento decorativo Punto para cada fase.



Las características descriptivas que usamos para destacar los motivos para el elemento “punto” son:

*Modo de colocación:*

-Contínuas/agrupadas

-Circundantes

*Forma:*

-Pequeño/mediano/grande

-Regular/irregular

*Lugar de colocación:*

-Todo el cuerpo/parte del cuerpo

En las siguientes tres tablas presentaremos los motivos y sus variantes del elemento “punto” encontrados en los tres grupos de decoraciones destacados anteriormente según sus tipos: puntos ovalados, puntos circulares y puntos triangulares.

### **Descripción de motivos.**

Puntos ovalados:

1. Puntos ovalados medianos regulares/irregulares agrupados en una fila/filas horizontal/diagonal/curva (parte superior del cuerpo, circundantes)
2. Puntos ovalados medianos regulares continuos (parte superior del cuerpo/todo el cuerpo)
3. Puntos ovalados pequeños irregulares agrupados en zonas (todo el cuerpo/parte del cuerpo)
4. Puntos ovalados irregulares-impresiones de las semillas agrupados en filas (Parte de l cuerpo)
5. Impresiones de dedos en forma de huella dactilar (parte del cuerpo)

Puntos circulares:

1. Puntos circulares regulares medianos agrupados en fila/filas horizontal/diagonal/curva (parte superior/todo el cuerpo, circundantes)
2. Puntos circulares regulares/irregulares medianos continuos (todo el cuerpo)
3. Puntos circulares irregulares pequeños/regulares medianos agrupados en zonas (todo el cuerpo)
4. Puntos circulares regulares medianos perforados/semiperforados (parte superior del cuerpo)
5. Puntos circulares regulares grandes/medianos protuberantes (parte del cuerpo)
6. Puntos circulares regulares medianos impresos (parte del cuerpo)
7. Impresiones de dedos en forma de pellizcotes de dos/cuatro dedos (parte del cuerpo)
- 7 a. Impresiones de dedos en forma de huella dactilar (parte del cuerpo)

**Grupo I. Barra-Locona**

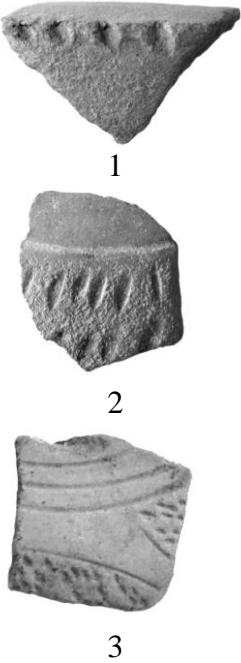


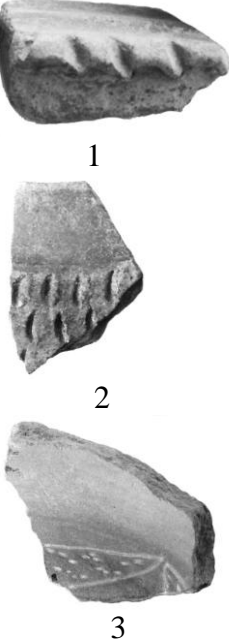
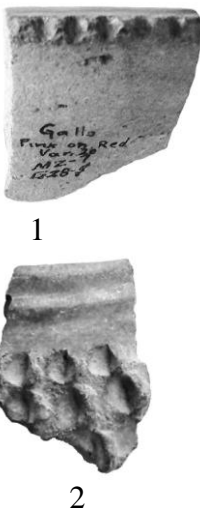
Tipo Fase	Puntos ovalados	Puntos circulares	Puntos triangulares
B A R R A	 <p>1</p> <p>2</p> <p>3</p>	 <p>1</p> <p>3</p> <p>4</p>	 <p>1</p>
L O C O N A	 <p>1</p> <p>2</p> <p>3</p>	 <p>1</p> <p>2</p>	

Tabla 19. Motivos comunes y sus variantes para los tipos del elemento punto, Grupo I Barra-Locona.

**Grupo II. Ocós-Cherla**

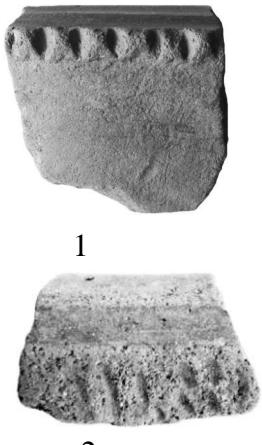
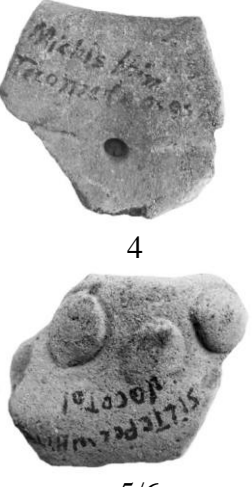
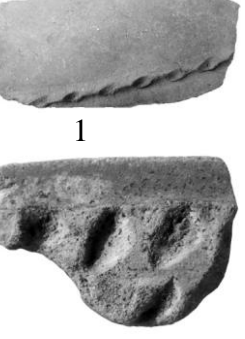


Tipo Fase	Puntos ovalados	Puntos circulares
O C Ó S	 <p>1</p> <p>2</p>	 <p>4</p> <p>5/6</p>
	C H E R L A	 <p>1</p> <p>2</p>
 <p>1</p>		 <p>7</p> <p>4</p>

Tabla 20. Motivos comunes y sus variantes para los tipos del elemento Punto, Grupo II Ocós-Cherla.

**Grupo III. Cuadros-Jocotal**


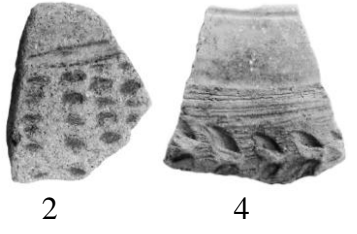











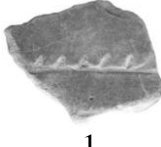

Tipo Fase	Puntos ovalados	Puntos circulares	Puntos triangulares
C U A D R O S	 <p>1</p>  <p>2      4</p>	 <p>1      2</p>  <p>4      5/6</p>  <p>7      7a</p>	 <p>2</p>
	 <p>1      2</p>	 <p>1</p>	 <p>2</p>
J O C O T A L	 <p>1      4</p>  <p>5</p>	 <p>1      5</p>  <p>6</p>	
	 <p>1</p>	 <p>1      5/6</p>	

Tabla 21. Motivos comunes y sus variantes para los tipos del elemento Punto, Grupo III Cuadros-Jocotal.

Puntos triangulares:

1. Puntos triangulares pequeños/medianos agrupados en zonas (todo el cuerpo)
2. Puntos triangulares pequeños/medianos agrupados en fila/filas horizontal/diagonal (parte superior del cuerpo, circundantes).

### **Observaciones.**

Durante el análisis del elemento “punto” fueron destacados varios motivos según los tipos encontrados en la cerámica analizada. Los primeros dos tipos de puntos ovalados y circulares tienen la mayor parte de los ejemplos con 5 y 7 motivos respectivamente donde los motivos 1 y 2 en ambos tipos son los más constantes ya que están presentes en todos los tres grupos. El tipo de puntos circulares es el más diverso ya que cuenta con 7 motivos con sus variantes. El motivo 3 en ambos tipos solo está presente en el grupo I y luego desaparece. En el tipo de puntos ovalados los motivos 3 y 4 aparecen en el grupo III. En el tipo de puntos circulares los motivos 4-6 están presentes desde el grupo II. En este segundo tipo de puntos se puede ver la transición continua entre el grupo II y grupo III. El tipo de puntos triangulares tiene solo 2 motivos y está presente en solo tres fases: está presente en Barra, luego desaparece y vuelve en Cuadros y Jocotal.

Pasaremos ahora al análisis iconológico de algunos de los motivos del elemento dado.

El primer motivo que veremos es el motivo (1) puntos ovalados/circulares medianos regulares/irregulares agrupados en una fila/filas. Como vimos, este motivo es el más constante y numeroso en la cerámica analizada.

En un trabajo previo ya mencionamos brevemente que el elemento “punto” probablemente representa a la gota de agua o lluvia y también a la semilla (Kolpakova 2009: 94-95). Aquí nos detendremos más en la explicación del significado de este elemento, viendo con detalle sus interpretaciones por diversos autores y añadiendo nuevos datos.

Para empezar veremos su primer significado que es gota de agua o lluvia. En el arte mesoamericano encontramos muchas imágenes de gotas de agua dibujadas en forma de círculo u óvalo. Por ejemplo ya presentamos la imagen del agua en forma de peine en el arte olmeca donde adentro se ven unos puntos ovalados grandes que bien podrían representar a las gotas (Figura 4.1.14 a). Los puntos y círculos pequeños formados en una fila aparecen dentro de las aguas del inframundo en las vasijas mayas de Clásico Temprano (Figura 4.2.1 a, b y c) y representan a la superficie del agua (Baudez 2004: 40). Ya vimos que las lágrimas también podrían ser retratadas como círculos u óvalos que en algunos casos también van en una fila (Figura 4.1.7 a) (Sheseña, Kolpakova y Culebro 2012: 38). En la cerámica olmeca vemos puntos-gotas (lluvia) colocadas en filas verticales acompañando a un ser fantástico (Figura 4.2.1 d). Además de puntos-gotas en este ejemplo observamos el proceso muy peculiar, cuando para el mismo fenómeno de la naturaleza (en este caso la lluvia) se utilizan dentro de

la misma imagen varios motivos diferentes: óvalos-lagrimas, líneas paralelas verticales-lagrimas, líneas paralelas diagonales cruzadas formando una reja, líneas paralelas diagonales dentro de los ojos. Observando una concentración sorprendente de diferentes representaciones gráficas de la lluvia podemos proponer que el ser fantástico que está retratado allí es la deidad generadora de la lluvia. En otras imágenes las gotas se presentan por medio de círculo con punto adentro. Lo vemos en la figurilla de Nopiloa, presentada por Taube, donde las gotas cuelgan de la orejera con cara de Tláloc. Al respecto Taube señala que las orejeras aparecen con gotas de lluvia e incluso con corrientes de agua por la creencia de que el aliento de las orejeras fue húmedo (ya que estas fueran hechas de jadeíta) (Figura 4.2.1 e) (Taube 2007: 48). Otra imagen de círculos con puntos-gotas la encontramos en el código Madrid: una deidad femenina con pequeña faldita que representa, como vimos líneas arriba, la banda celeste con barbilla-lluvia. La banda celeste tiene una fila de grandes círculos con puntos adentro puestos sobre un fondo azul-verde (Figura 4.2.1 f). La misma imagen de puntas-gotas con punto adentro la observamos en los códigos mixtecos donde la imagen de un río está acompañada a los lados y “se termina” con círculos con puntos adentro (Figura 4.2.1 g).

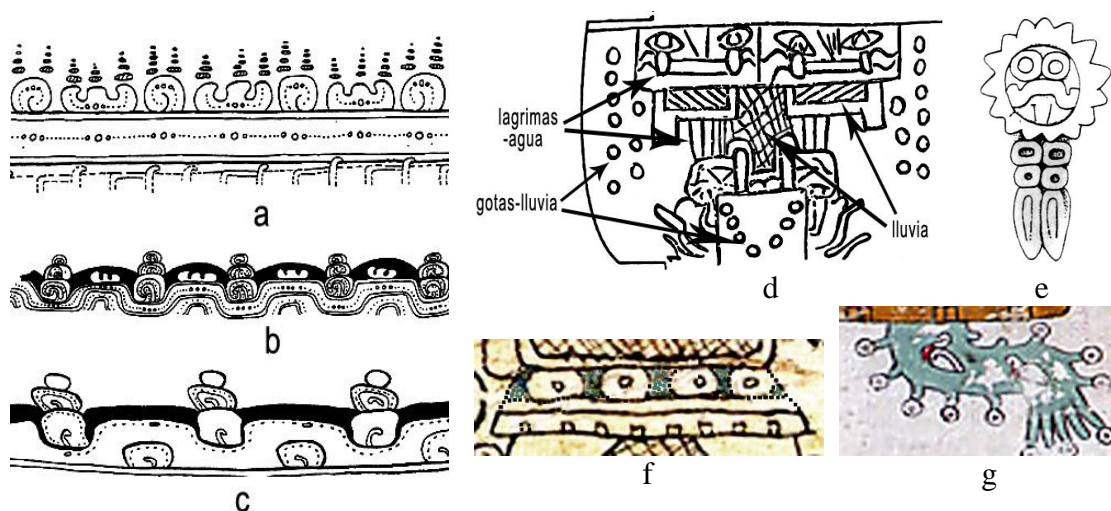


Figura 4.2.1. Puntos y círculos como representación de gotas de agua: a, b y c – agua del inframundo en las vasijas mayas de Clásico Temprano, a y c de Tikal, b de procedencia desconocida (Baudez 2004:40); d – tazón de cerámica de Tlapacoya, modificado por la autora (Joralemon 1990:46); e – orejera con gotas de lluvia representando a Tláloc, detalle de una figurilla de Nopiloa, Veracruz, Clásico Tardío (Taube 2007:48); f – faldita compuesta de la banda celeste y barbilla-lluvia, código Madrid, pag. 032, restauración de la autora ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); g – código Zouche-Nuttal pag. 56 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)).

Un variante del elemento punto-gota lo vemos en la escultura de Izapa. En este sitio se presentan los conjuntos esfera-pilar que es una réplica gigante del glifo “punto colgante” que significa gota de lluvia (Figura 4.2.2 a) (Magni 2008: 254). Según Schultze-Jena, las grandes bolas o cuentas de piedra que veneran los indígenas de Guerrero simbolizan la lluvia (Schultze-Jena en Broda 1991: 468). Este dato otra vez respalda la interpretación de este motivo como gota de lluvia. El punto colgante lo vemos

en varios ocasiones en Chalcatzingo donde está retratada la lluvia dadora de vida cayendo de las nubes (Figuras 4.2.2 b y c) (Coe 1968: 93). Lo interesante es que en la figura 4.2.2 b observamos otra vez el proceso de utilización de varios motivos diferentes para representar lluvia: puntos colgantes (que son las gotas de agua) y líneas rectas paralelas y verticales (que son la lluvia). Pero el arte olmeca no es el único donde se encuentra el punto colgante como representación de lluvia fertilizante. En el códice Telleriano-Remensis se ve una imagen similar al de Chalcatzingo (Figura 4.2.2 d) donde de las nubes cae la lluvia en forma de puntos colgantes.

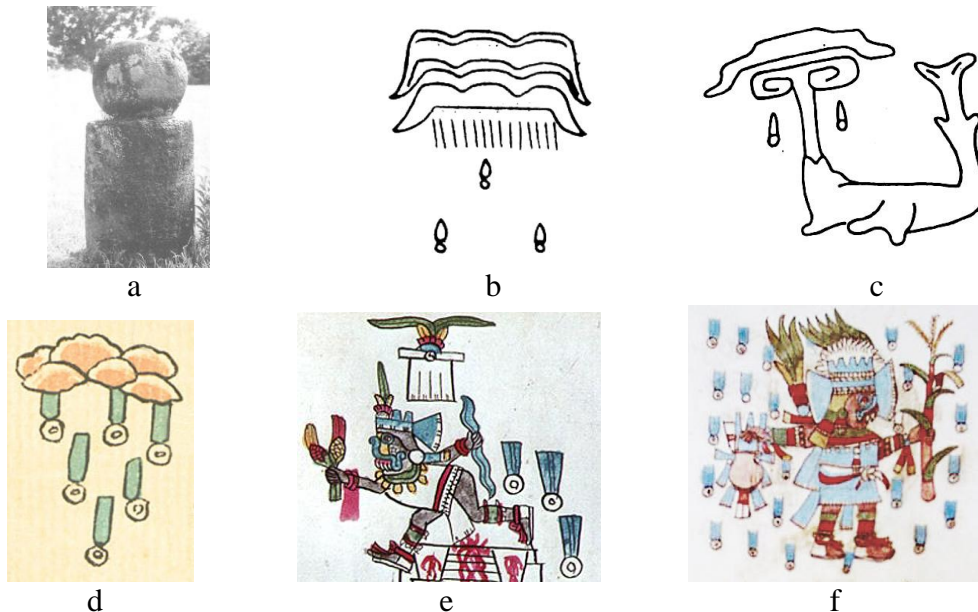


Figura 4.2.2. “Punto colgante”-gota de lluvia (patrón disperso): a – monumento de Izapa (Magni 2008:250); b – relieve I, Chalcatzingo, Morelos (Magni 2008:255); c – relieve VIII de Chalcatzingo, Morelos (Joralemon 1990:85); d – códice Telleriano-Remensis pag. 42v ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); e – códice Magliabechano pag. 183 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); f – códice Vaticano A pag. 050r ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)).

En el códice Magliabechano vemos los puntos colgantes que caen de una nube con representación de la lluvia (barbilla) (Figura 4.2.2 e), los acompaña Tláloc quien envía esa lluvia fertilizadora a la tierra sosteniendo las mazorcas de maíz en una mano y un rayo ondulado en la otra. Una imagen muy parecida a la anterior la encontramos en el códice Vaticanus A (Figura 4.2.2 f). En los últimos tres ejemplos los puntos colgantes tienen a su vez un punto adentro.

En los ejemplos anteriores los puntos colgantes se colocan en un patrón disperso, pero también los hay colocados en fila. Un ejemplo temprano lo vemos en el arte olmeca donde la fila de puntos colgantes representa las lágrimas (Figura 4.2.3 a). También los encontramos sobre una placa de jade donde son colocados sobre la cabeza del dios VI (Figura 4.2.3 b) (Joralemon 1990: 77). Es de notar que el dios VI fue identificado por Taube como dios del Maíz Joven (Taube en Clark 2008: 171). En el códice Vaticanus en el ejemplo de banda celeste que ya vimos también encontramos puntos colgantes

en fila (Figura 4.1.13 c). Una imagen similar lo vemos en código Zouche-Nuttal (Figura 4.2.3 c) donde la fila de puntos colgantes es suspendida de una banda ubicada en la parte alta del cerro de las gotas de lluvia. En el arte maya en los incensarios efigies de Palenque vemos las filas de puntos colgantes en forma de “diadema de cuentas tubulares y esféricas” (Cuevas 2007:151). Se parece a una franja o una

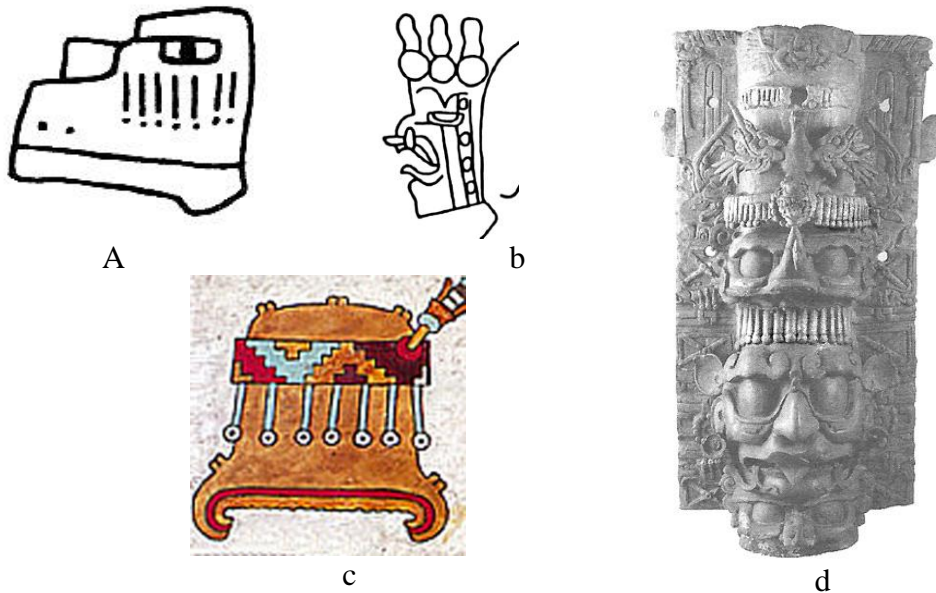


Figura 4.2.3. Filas de “puntos colgantes” que hacen alusión a la lluvia: a – glifo 65 de Estela de La Mojarra (Mélusin 1995:60); b – puntos colgantes sobre la cabeza del dios VI, placa de jade, procedencia desconocida (Joralemon 1990:76); c – cerro de las gotas de lluvia, código Zouche-Nuttal pag.76 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); d – incensario efigie, Palenque, Templo de la Cruz Foliada (Cuevas 2007:249).

barbilla. Se encuentra casi siempre sobre la frente de la deidad y en ocasiones está representada hasta tres veces, todos en los niveles superiores (Figura 4.2.3 d). Viendo su parecido con los ejemplos del arte olmeca y mixteca se puede suponer que estas filas de puntos colgantes también hacen alusión de la lluvia.

Ya vimos que punto-gota se relaciona con la lluvia fertilizadora, esta vinculación se explica a través de su segundo significado que es la semilla. En el arte maya, según Knórozov, círculo pequeño puede representar a la semilla, gota, orificio e incluso el ojo (Knorozov 1963: 264). Por ejemplo la grafema 17 representa la lluvia (Figura 4.2.4 a) y grafema 084 se refiere al campo cultivado (tierra) (Figura 4.2.4 b) donde se ven las filas de puntos-semillas. La misma semilla es representada por una figura ovalada con un punto adentro: grafema 112 (Figura 4.2.4 c). En el arte olmeca hay una imagen similar a la del grafema 112. La encontramos en la Estatuilla de los Tuxtles en el glifo 1 (Figura 4.2.4 d) que iconicamente “se trata de un rectángulo (tierra) con un pequeño círculo (grano, semilla de



maíz”). Ese glifo puede interpretarse, según Piña Chan, como “*tierra con maíz en los surcos*” o “*milpa sembrada de maíz*” (Piña Chan 1997: 257).

Otra manera de retratar a la semilla en el arte olmeca la vemos en una hacha (Figura 4.2.4 e) donde enfrente de la cabeza de una deidad cae un “*grano de maíz emplumado*” (Joralemon 1990: 58). Esa representación de la semilla lo vemos en otra hacha donde observamos a Dios II (Joralemon 1990: 58) con un grano cayendo de su mano (Figura 4.2.4 f). Es de notar que Dios II fue identificado por Taube como dios del Maíz Maduro (Taube en Clark 2008: 171). Así que creemos que es la imagen del dios de maíz sembrador, lo que vemos posteriormente en la iconografía maya como dios de la lluvia que está sembrando maíz (Figura 4.2.4 g). Hay que notar que en el códice Madrid las semillas se ven en forma de círculos pequeños pero sin puntos y están formados en una fila vertical (Figura 4.2.4 h). Adicionalmente notamos que en la pierna de la figura humana está puesta una fila de puntos que se parece mucho al grafema 017 que representa lluvia.

Por todo ello se puede proponer que los granos o semillas tenían varias representaciones: círculo con punto adentro, círculo vacío o punto circular pequeño.

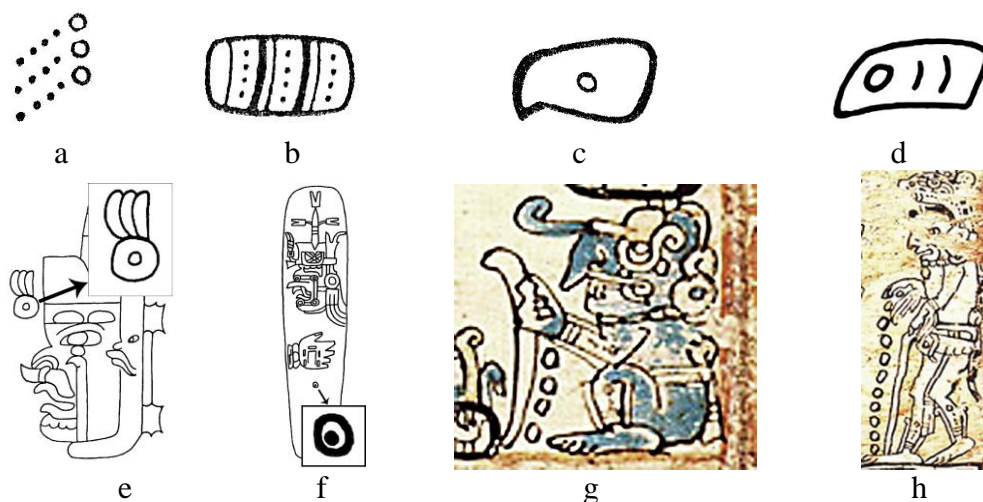


Figura 4.2.4. Representaciones de granos de maíz en el arte olmeca y maya: a – grafema 017, gotas (lluvia); b – grafema 084, campo cultivado (tierra); c – grafema 112, grano (Knorozov 1963:308, 309 y 310); d – glifo 1, “milpa sembrada de maíz”, estatuilla de Tuxtlas (Piña Chan 1997:260); e – grano de maíz emplumado, hacha ceremonial de la ofrenda 2 de la Venta, modificado por la autora (Joralemon 1990:60); f – grano cayendo de la mano del dios II, hacha ceremonial de procedencia desconocida, modificado por la autora (Joralemon 1990:59); g – Chaahk sembrador, códice Madrid pag.028 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); h – sembrador, códice Madrid pag.036 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)).

Volviendo a la cerámica, Ribakóv, posteriormente apoyado por Golán, cree que los puntos en la cerámica por lo regular representaban semillas (Figura 4.2.5 a) (Ribakov 1981: 179; Golan 1994: 86). Si consideramos la creencia donde “*a menudo el agua que cae desde el cielo y hace la tierra fértil se comparaba con el torrente de esperma del dios de cielo que la envía para la madre tierra*”

(Biedermann 1996: 73) y otra registrada por Girard acerca de que “*el agua celeste [...] es la materia fertilizante que desde lo alto del cielo cae sobre la tierra [...] como cae el grano tirado por el agricultor*” (Girard 1949: 844) entonces podremos sugerir que en ciertos contextos los puntos no solo representan semillas sino, por extensión, semen divino que cae desde el cielo a la tierra para fertilizarla.

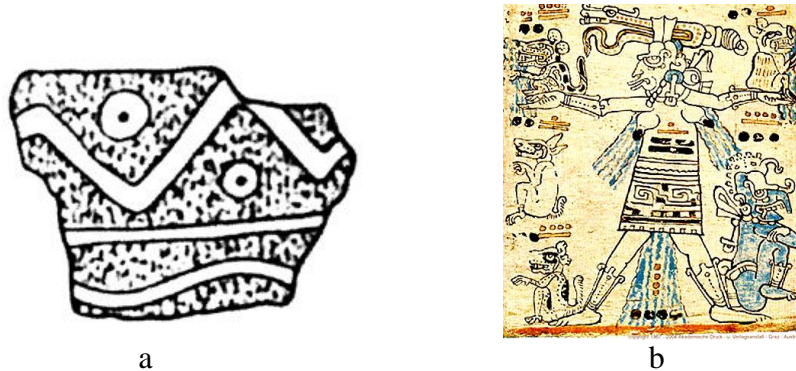


Figura 4.2.5. Punto-semilla: a – cerámica, Asia Menor, 6 mil. a.C. (Golan 1994:287); b – deidad femenina, códice Madrid pag.030 (www.famsi.org).

Una creencia similar la encontramos en Veracruz, los huastecos creen en un cocodrilo terrestre, pero hembra, que es fertilizado por seres celestiales, pequeños dioses de la lluvia, el trueno y el relámpago (Stresser-Péan en Thompson 1997: 268). La representación de la lluvia fertilizadora podemos verla en el códice Madrid donde se ve la deidad femenina que envía agua a la tierra (Figura 4.2.5 b).

Un dato interesante proporciona sobre el proceso de fertilización de la tierra López Austin: “*Acompañando a las lluvias, también invadían el mundo los “corazones” de las especies vegetales y las fuerzas de la germinación y el crecimiento. En las milpas se unían las semillas sembradas [...], los invisibles “corazones” de las plantas, el agua y las fuerzas de las diosas productoras*”. De esa manera se daba origen a una nueva planta (López Austin 1998: 13). Aplicando ese dato a la iconografía podemos sugerir que el motivo de un círculo con punto adentro debe representar al corazón de la planta (punto) dentro del grano (circulo). Otra posibilidad de la interpretación de ese motivo consiste en que el círculo es la gota con punto adentro que es el grano representando así el semen divino.

Un significado adicional para el punto lo vemos en la representación de ojos de las caras zoomorfas en la cerámica estudiada donde éstos se ven en forma de un punto impreso circular de forma regular (Figura 4.2.6 a). Recordando que en la iconografía maya los puntos podrían también representar ojos, tenemos el tercer posible significado para este elemento. Lo que notamos es que en muchos de los casos anteriores dentro de la banda celeste a la par con puntos gotas están retratados los ojos (Figuras 4.1.3 b y c; 4.1.13 c; 4.2.6 b y c). Este motivo lo vemos y en la iconografía maya en un vaso que tiene una barbilla colgada de la banda celeste con unos círculos (Figura 4.2.6 d) que son, en

opinión de Carlson, el motivo de ojos muertos (Carlson 1988: 281). Galina Yershóva nota que este elemento “ojo muerto” tiene una semántica adicional de “fruto” y “feto” (Yershova 1997: 44). Lo interesante es que en iconografía azteca vemos los ojos con lágrimas en la banda celeste en la representación de Xilonen en una pintura mural teotihuacana (Figura 4.2.6 e) que lleva “*un tocado con símbolos de ojos celestes que rematan en gotas de lluvia*” (Corona Sánchez 2007: 90). De esa manera, tomando en cuenta que el motivo se ve junto a las bandas celestes y en ocasiones está acompañado por la barbilla colgada de la banda celeste (lluvia), sugerimos que en algunos casos (donde son asociados a las bandas celestes) los puntos-ojos podrían representar al grano que se convertirá posteriormente en fruto. En esa interpretación faltaba explicar ¿que hacen los círculos-granos en la banda celeste? Creemos que ese círculo-grano representa al “feto” de la planta o al “semen divino” que está ubicado en el cielo y que cae junto con la lluvia para fertilizar la tierra y hacer retoñar los granos sembrados.

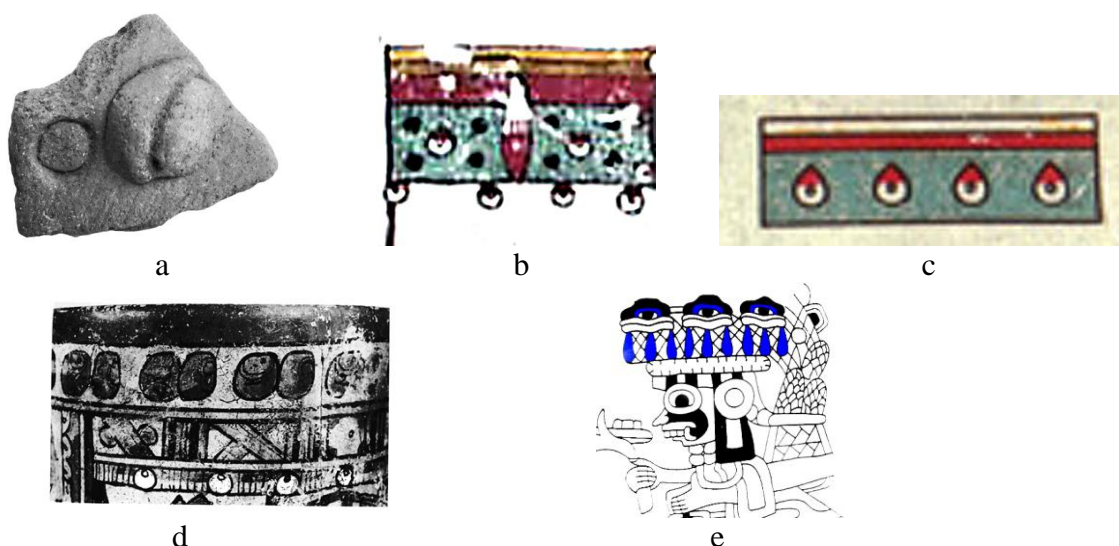


Figura 4.2.6. Puntos-ojos asociadas a las bandas celestes: a – cerámica de Soconusco Mavi bayo, Cherla, Izapa (foto de la autora); b – códice Borgia pag.27 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); c – códice Laud, pag.39 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)); d – vaso maya, Clásico (Carlson 1988:285); e – representación de Xilonen, pintura mural, Teotihuacan (Corona Sánchez 2007:92).

Volviendo a la cerámica analizada, el motivo de puntos formados en filas horizontales, verticales o diagonales, como vimos, es muy común. Se encuentra en todas las fases y tiene dos principales representaciones: 1) se forma en una fila horizontal bajo el borde (característico para la primeras fases) (Figura 4.2.7 a y b) o en fila/filas horizontales bajo la banda que marca el borde (característico para últimas fases) (Figura 4.2.7 c y d); 2) baja desde la banda que marca el borde en filas verticales, diagonales o curvas (característico para las últimas fases) (Figura 4.2.7 e y f). Tomando en cuenta los ejemplos anteriores se puede sugerir las siguientes interpretaciones para este motivo: gotas de agua (lluvia) o semillas (semen divino).

Muy interesante en ese sentido se ve el diseño de líneas paralelas que salen de la banda horizontal que marca el borde que combinan con los puntos los cuales están colocados en fila/filas horizontales debajo de la misma banda. (Figura 4.2.8 a-c). Ese diseño aparece en Cherla, se hace muy común en Cuadros y podría representar la lluvia (líneas paralelas), gotas de lluvia o semillas (fila de puntos) colgados desde la banda celeste (banda que marca el borde).

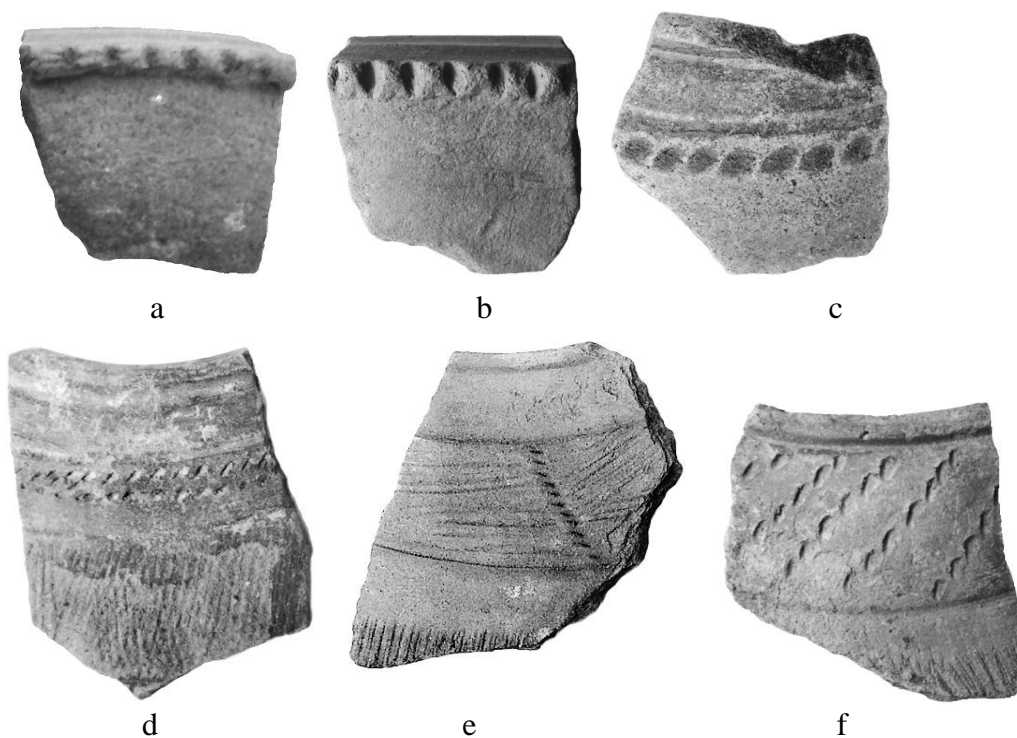


Figura 4.2.7. Motivo de filas de puntos horizontales: a - Chilo rojo, Locona, Paso de la Amada; c – Ocós rojo especular, Ocós, Ejido Cuauhtemoc; d – Méndez rojo sobre bayo, Cuadros, Izapa; e – Guamuchal liso, Cuadros, Sandoval; f – Méndez rojo y bayo, Cuadros, El Varal (Fotos de la autora).

En cuanto a otros diseños de puntos, encontramos un ejemplo del “punto colgante” en la fase Cuadros (Figura 4.2.8 d). Está acompañado por una huella digital a un lado y al otro se le adjunta una fila horizontal de puntos. En este tepalcate vemos tres diferentes representaciones de puntos: punto colgante, huella digital, fila de puntos pequeños. Este diseño podría representar el proceso de fertilización que ya citamos, cuando sobre las semillas (fila de puntos) cae lluvia fertilizadora (punto colgante) para producir una nueva planta. Adicionalmente, el motivo de la fila de puntos horizontales, diagonales u ondulantes que va sobre la banda delgada aplicada sobre el cuerpo de la vasija podría representar a su vez la superficie de la tierra sembrada (Figura 4.2.8 e-i).

Entonces se puede decir que en conjunto todos estos diseños reflejan las creencias relacionadas con el ciclo agrario, especialmente con el inicio de la temporada de lluvias cuando se sembraban las semillas.

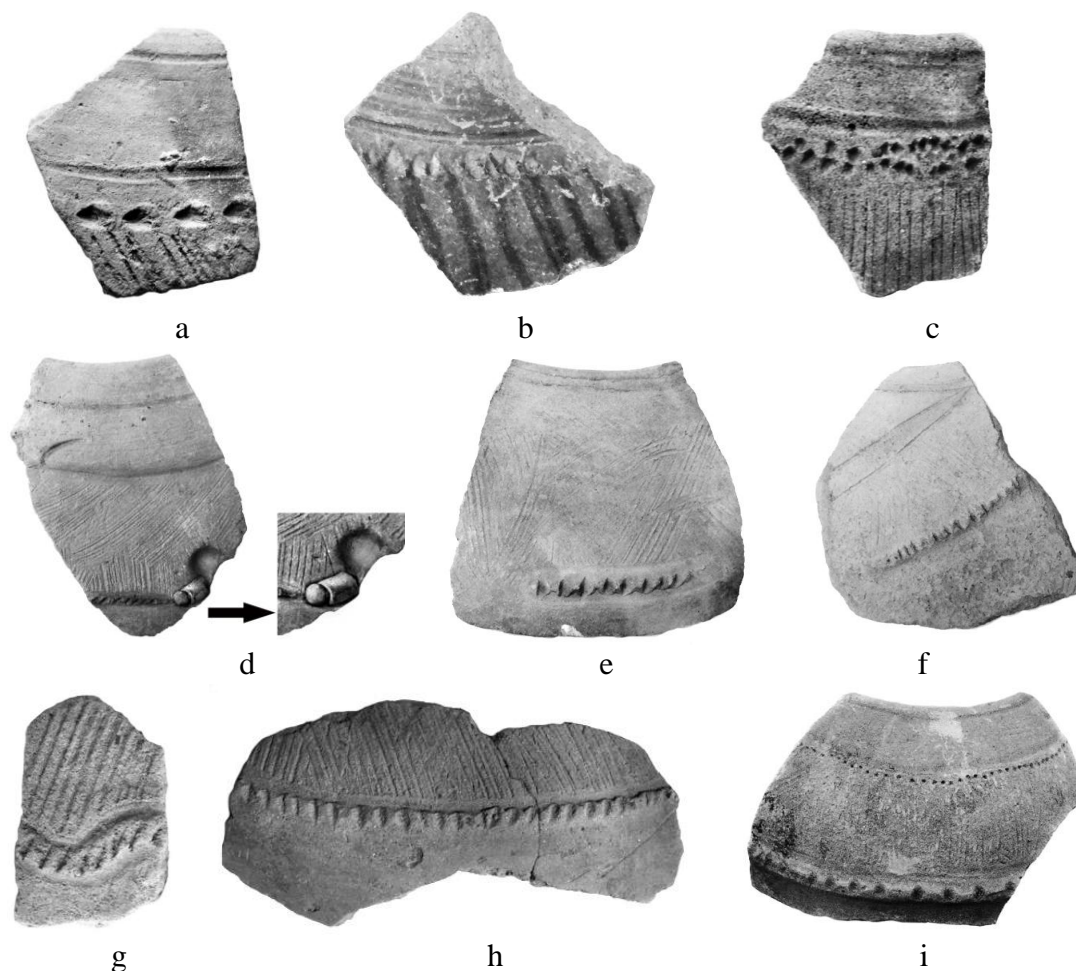


Figura 4.2.8. Diseños con el motivo de filas de puntos: a – Méndez borde rojo, Cuadros, Ejido Cuauhtemoc; b – Teofilo, Cuadros, Sandoval; c - Mapache rojo sobre bayo, Jocotal, Ejido Cuauhtemoc; d - Méndez rojo y bayo, Cuadros, El Varal; e – Guamuchal liso, Cuadros, El Varal; f – Guamuchal liso, Cuadros, El Varal; g – Suchiate sin engobe, Jocotal, Izapa; h – Suchiate cepillado, Jocotal, Cantón Corralito; i – Suchiate sin engobe, Jocotal, Ejido Cuauhtemoc (fotos de la autora).

Además, con la visión agrícola se relaciona otro diseño que consiste en un fondo estriado con dos impresiones de dedos que forman una protuberancia al lado de la cual se ve una “paloma” (Figura 4.2.9 a y b). Este diseño aparece en Cherla (2 ejemplares) y luego en Cuadros con dos o cuatro impresiones de dedos o algunos objetos pero sin paloma (Figura 4.2.9 c). Proponemos que este diseño retrata a la lluvia (líneas) que cae sobre la semilla plantada (impresiones de dos o cuatro dedos) que ya dio un retoño (paloma).

Otro motivo que se puede relacionar con la visión agrícola es el numero 5 (puntos circulares regulares grandes/medianos protuberantes). En algunas ocasiones esta clase de puntos forma caras zoomorfas, pero nos interesan los casos cuando son puestos en el cuerpo de la vasija con una gran separación (Figura 4.2.9 d-f). Ese motivo se puede interpretar como semilla intumesciente bajo tierra. Una imagen similar pero vista en el corte transversal lo vemos en la cerámica de Ucrania (Figura 4.1.12 c). Este diseño es interpretado por Ribakóv como una imagen del grano sembrado bajo tierra sobre el cual cae la lluvia (Ribakov 1981: 196).

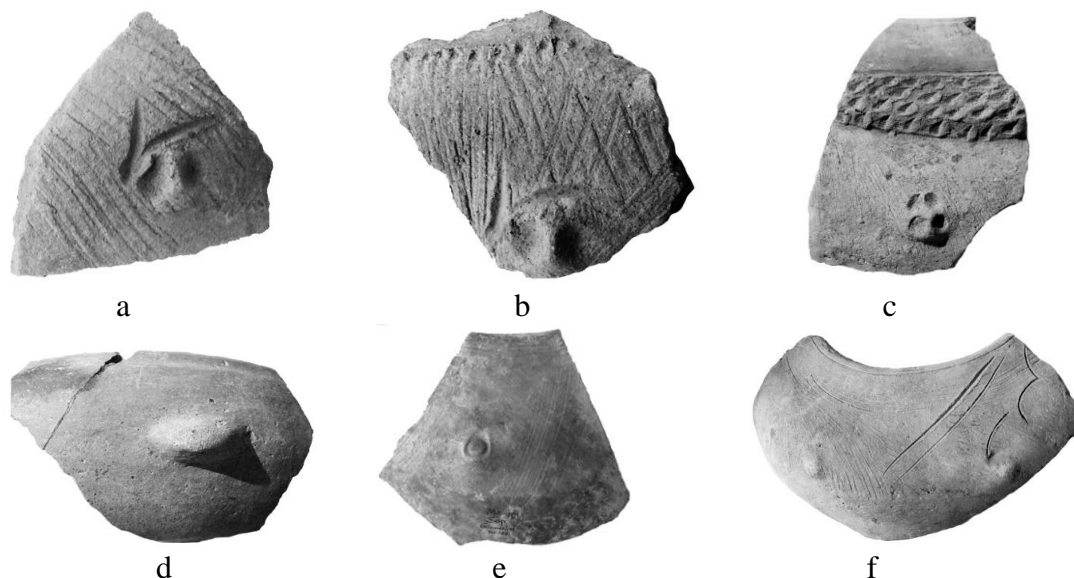


Figura 4.2.9. Puntos-impresiones de dedos y puntos protuberantes: a – Mavi, Cherla, Aquiles Serdán; b – Mavi, Cherla, Aquiles Serdán; c - Guamuchal sin engobe, Cuadros, Cantón Corralito; d - Paso rojo, Cherla, Cantón Corralito; e – Guamuchal liso, Cuadros, El Varal; f – Suchiate brocheado, Jocotal, Cantón Corralito (fotos de la autora).

La última decoración peculiar que se vincula con la agricultura (horticultura) es la de las impresiones de semillas. Estos tipos de impresiones aparecen en la fase Cuadros y después siguen presentándose en la fase Jocotal. Para identificar las semillas cuyas impresiones encontramos en la cerámica del Soconusco solicitamos la consulta del Dr. Miguel Ángel Pérez Farrera, investigador de la Facultad de Ciencias Biológicas de la UNICACH. Además realizamos un ejercicio de elaboración de impresiones de las semillas de nuestro interés sobre arcilla con fines comparativos cuyos resultados presentaremos en las siguientes páginas.

Son siete los sitios de donde proceden los tepalcates con las impresiones de semillas (ver Mapa 3): Izapa con 26 ejemplos, Sandoval con 15, El Varal con 7, Cantón Corralito con 6, Ejido Cuauhtémoc con 2 y El Carmen con Aquiles Serdán con 1 ejemplo cada uno, en total 58 tepalcates con impresiones de semillas. Revisamos alrededor de 700 tepalcates en donde encontramos los 58 tepalcates señalados (8%), en 15 de los cuales (26%) logramos identificar el tipo de semillas impresas.

Al final del presente trabajo presentamos en forma de catálogo estos 58 tepalcates encontrados (ver Anexo 2).

Antes de proseguir con el análisis, definiremos brevemente que es la semilla y cuales son sus características. Botánicamente una semilla es un embrión en estado latente, acompañado o no de tejido nutricio y protegido por episperma (Moreno 1984: 75). Las formas de semillas varían según la planta y el mecanismo de su dispersión, sin embargo se distinguen las siguientes principales formas de semillas y frutos: elíptica, circular, cuadrado, oblongo, ovado, obovado, rómbico, trulado, obtrulado, triangular y obtriangular (Sánchez Garfias et al. 1991: 10, 20). Lo que caracteriza a toda semilla es la morfometría que comprende su largo y ancho (Pérez Farrera, comunicación personal). De esa manera cada semilla ya sea ovalada, cuadrada o redonda debe ser simétrica lo que la distingue de otros objetos. Tomando en cuenta todo lo anterior diferenciamos las impresiones de semillas de otros tipos de marcas por sus formas y características señalados.

Después de un breve análisis de las impresiones destacamos dos motivos según su modo de colocación (Figura 4.2.10). El motivo principal “fila doble” tiene 38 ejemplos con sus cuatro variantes. El otro motivo “fila simple” cuenta con 20 ejemplos con sus cuatro variantes.

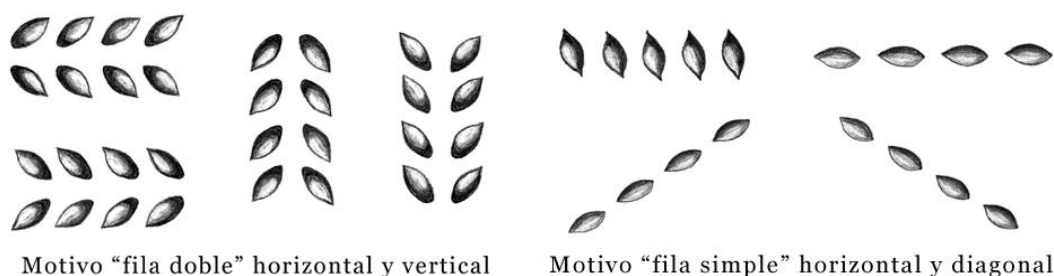


Figura 4.2.10. Motivos destacados para las impresiones de semillas. Elaborado por la autora.

La aparición de las impresiones de la semillas en la cerámica del Soconusco a partir de la fase Cuadros coincide con lo que señalan los arqueólogos sobre el inicio de la agricultura a base de las plantas C4, la cual empezó, según Chisholm y Blake (2006: 167), después de la fase Cuadros y, según Rosenswig, en la fase Conchas al inicio del Preclásico Medio (Rosenswig 2006: 346-348). Lo interesante es que las impresiones de semillas que aparecen en la cerámica no son de maíz, sino son de otras plantas. Encontramos solamente un ejemplo seguro de impresiones de granos de maíz (*Zea Mays*) en el tepalcate TS 01 (véase Catálogo y Figura 4.2.11 b). Las impresiones van en una fila diagonal y están hechas con granos completos de la manera ilustrada en nuestra prueba (Figura 4.2.11 a y c). El tamaño es de 4-5 mm. de ancho y la forma de los granos concuerda con los granos carbonizados de maíz encontrados en Mazatan durante el Preclásico Temprano (Figura 4.2.11 d) (Feddemma 1993: 59).

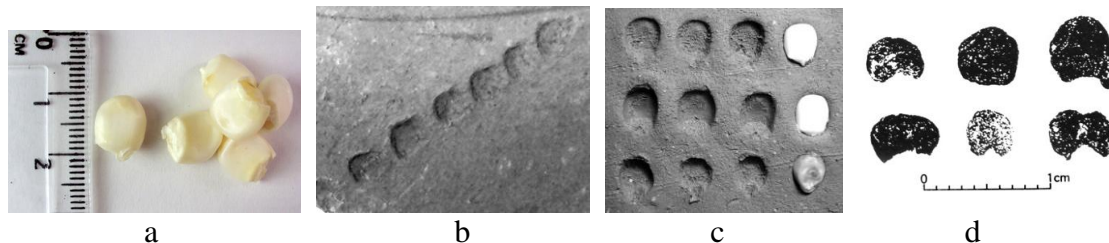


Figura 4.2.11. Semillas de maíz (*Zea Mays*): a – granos de maíz contemporáneos (Foto de la autora); b – impresiones de maíz en la cerámica estudiada TS 01 (Foto de la autora); c – prueba de impresiones de granos completos sobre la arcilla (Foto de la autora); d – granos carbonizados de maíz, Mazatan, Preclásico Temprano (Feddemma 1993:59).

Hay muchos datos sobre la aparición de impresiones de maíz o su representación en la cerámica del continente Americano. Las impresiones más antiguas se encuentran en Ecuador desde la fase Valdivia IV (2600-2300 a.C.) en vasijas de sitio Real Alto (impresiones de granos), y en la fase Valdivia VI (2300-2000 a.C.) (representaciones de mazorcas), lo que señala que este momento fue la etapa de la agricultura extensiva en la costa de Ecuador (Marcos Pino 1990: 89,99; Marcos Pino et al. 2002: 100). Durante el Preclásico Temprano en la costa de Guatemala se encontró cerámica con impresiones de mazorcas de maíz (Arroyo en Feddemma 1993: 88). La posible representación de mazorcas de maíz la encontramos en el arte olmeca

en un ejemplo de cerámica de San Lorenzo (Figura 4.2.12 a). Este diseño es interpretado por Taube y Saturno como cuatro mazorcas de maíz que se relacionan con cuatro puntos cardinales, alrededor de un círculo cruzado que quizá representa el centro del mundo (Taube y Saturno 2008: 307). Las impresiones de maíz las encontramos después en la cerámica maya de Peten, región Cancuen, Protoclásico (Woodfill et al. 2002: 803). Las ollas con impresiones de mazorcas de maíz fueron reportadas durante el periodo Clásico Temprano en

Yucatán en Oxkintok (Varela 1994: 118). También se puede observar la representación de una mazorca de tamaño natural en forma de un incensario “elote” procedente de Teotihuacan, periodo Clásico Medio-Tardío (Rattray 2006: 254) (Figura 4.2.12 b).

Como vemos en estos ejemplos, la presencia de las impresiones de maíz en la cerámica debe coincidir con el cultivo y consumo de esta planta. El hecho de la existencia de sólo un ejemplo de impresiones de maíz en la cerámica del Preclásico Temprano del Soconusco sugiere que la agricultura

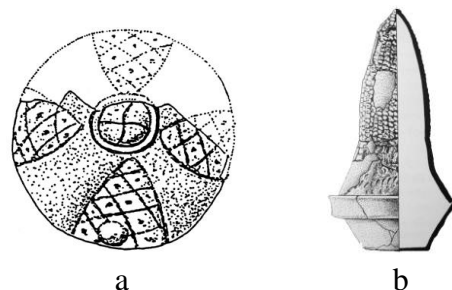


Figura 4.2.12. Maíz en la cerámica: a – cerámica de San Lorenzo, (Taube y Saturno 2008:303); b – Incensario “elote”, fase Xolalpan tardío, Clásico Medio-Tardío, Teotihuacan (Rattray 2006:254).



incipiente al final del periodo estudiado no estaba basada en el maíz sino empezó con el cultivo de otras plantas. Algo similar propone Víctor Patiño señalando que es un poco exagerada la importancia del maíz en las civilizaciones de America intertropical ya que teniendo la yuca y el pijibay que se podían obtener y conservar casi todo el año no hubo necesidad de cultivar maíz en grandes cantidades (Patiño Rodríguez 2002: 527). De esta manera se respalda la propuesta de que en el Preclásico Temprano la dieta consistió en una mezcla de plantas de C3 (Chisholm y Blake 2006: 167) y que durante ese periodo el maíz era solo una de muchas plantas usadas al mismo tiempo con otras más. Según Smalley y Blake (2003: 689), el maíz fue domesticado por sus tallos dulces que se usaban para la producción de bebidas fermentadas. Sobre lo último Patiño señala la gran importancia que los pueblos indígenas asignaban a las bebidas fermentadas la mayoría de las cuales fue producida de las frutas ricas en azúcares (Patiño Rodríguez 2002: 31).

Además de cultivar maíz, se cree que los habitantes del Soconusco en el Preclásico Temprano practicaban la horticultura a base de mandioca (yuca) y calabaza (Rosenswig 2006: 337, 346; Clark y Pye 2006: 7). Se encontraron también los restos de semillas carbonizadas de aguacate y frijoles que probablemente ya estaban domesticados en el Soconusco en el Preclásico Temprano (Feddem 1993: 57, 86).

Tomando en cuenta estos datos pudimos identificar varias plantas comestibles entre las cuales se destaca un cultivo nuevo que es el girasol (*Helianthus annuus*) en los tepalcates TS 02 y TS 03 (véase Catálogo y Figuras 4.2.13 a y b) Hasta hace poco se pensaba que su centro de origen era el sureste de EUA. Pero el descubrimiento arqueológico de semillas de girasol de San Andrés, Tabasco (Arcaico Tardío) y de la Cueva del Gallo, Morelos (Preclásico Tardío) pusieron en evidencia el origen mesoamericano de esta planta (Figura 4.2.13 c). Las semillas encontradas en el territorio mesoamericano son de mayores tamaños (8-9 mm. de largo) que las de EUA como consecuencia del proceso de domesticación (Lentz *et al.*, 2008: 6232, 6233; Bye *et al.* 2009: 8). Eso significa que el girasol fue cultivado por los hombres de Mesoamérica ya desde el periodo Arcaico. En la prueba que hicimos con las impresiones de semillas de girasol contemporáneos se ve la diferencia en el tamaño (Figura 4.2.13 d y e). El ejemplo que tenemos en la cerámica arqueológica es más pequeño (1.5. mm.) y su forma se parece al girasol silvestre que había en el territorio mexicano conocido como “maíz de teja” (Figura 4.2.13 f) (Bye *et al.* 2009: 10). Hay que notar que las impresiones de semillas de girasol se encuentran sólo en Ejido Cuauhtémoc en la fase Jocotal.

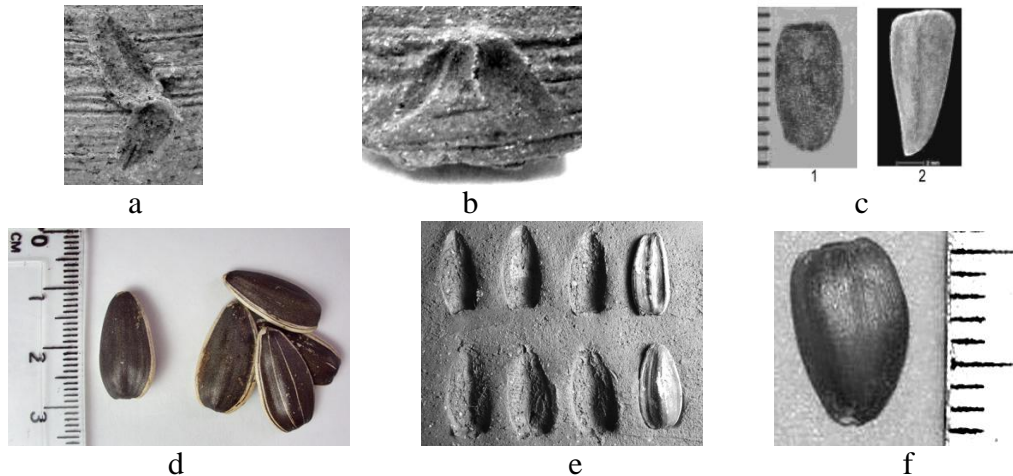


Figura 4.2.13. Semillas de girasol (*Helianthus annuus*): a y b – impresiones de girasol en la cerámica estudiada TS 02 y TS 03 (Foto de la autora); c – semillas de girasol arqueológicas: 1 - San Andrés, Tabasco (Arcaico Tardío), 2 - Cueva del Gallo, Morelos (Preclásico Tardío) (Bye et al. 2009:8); b – semillas de girasol contemporáneas (Foto de la autora); c – prueba de impresiones de semillas completas sobre la arcilla (Foto de la autora); d – semilla de girasol silvestre “maíz de teja”, siglo XX (Bye et al. 2009:10).

Otras impresiones de semillas que identificamos son de calabaza (*Cucurbita sp.*) TS 04 - TS 14 (Véase Catálogo y Figura 4.2.14 a). La primera especie de calabaza que fue cultivada por el hombre mesoamericano corresponde a *Cucurbita pepo* cuyos semillas y pedúnculos fueron recuperadas en la cueva Guilá Naquitz, Oaxaca fechados aproximadamente para 8000 a. C. (Flannery 1985 en McClung de Tapia y Zurita Noguera 2000: 280-281). Las impresiones de semillas de calabaza son las más numerosas y pertenecen a sólo tres sitios: Sandoval con 8 casos, El Varal con 2 e Izapa con 1. Después de hacer la prueba con las impresiones de semillas de calabaza contemporáneas notamos que las que están en la cerámica arqueológica son más pequeñas (1.5 mm. de largo) y más delgadas (Figura 4.2.14 b y c).



Figura 4.2.14. Semillas de calabaza (*Cucurbita sp.*): a y b – impresiones de calabaza en la cerámica estudiada TS 09 (Foto de la autora); d – semillas de calabaza contemporáneas (Foto de la autora); c – prueba de impresiones de semillas completas sobre la arcilla (Foto de la autora).

Otras impresiones de semillas que identificamos son de frijol (*Phaseolus sp.*) en el tepalcate TS 15 (Véase Catálogo y Figura 4.2.15 a). Esta planta fue domesticada bastante tiempo después de

calabaza o maíz. Sus semillas domesticadas más antiguas que se conocen hasta hoy proceden de Tehuacán, Puebla, y están fechadas aproximadamente 2300 a. C. El género que más se consumía en la época prehispánica es *Phaseolus vulgaris*. (McClung de Tapia y Zurita Noguera 2000: 247, 279-280; Vela 2010: 64).

En el tepalcate TS 15 las impresiones están hechas con un costado de grano de la manera que se muestra en la prueba en la tercera y cuarta fila abajo (Figura 4.2.15 b y c). Estas impresiones concuerdan por la forma con los granos de frijol carbonizados recuperados en Mazatan para el Preclásico Temprano (Locona-Cuadros) (Figura 4.2.15 d) (Feddema, 1993: 77).

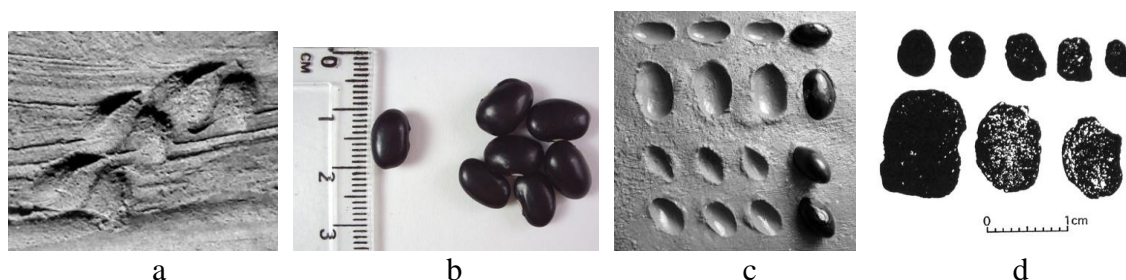


Figura 4.2.15. Semillas de frijol (*Phaseolus sp.*): a – impresiones de frijoles en la cerámica estudiada TS 15 (Foto de la autora); b – semillas de frijol contemporáneas (Foto de la autora); c – prueba de impresiones de semillas completas y partes sobre la arcilla (Foto de la autora); d – frijoles carbonizados, Mazatan, Preclásico Temprano (Feddema 1993:66).

Como vimos casi todas las semillas identificadas concuerdan con las plantas cultivadas en el Soconusco identificadas según los datos arqueológicos mencionados arriba. El único cultivo nuevo cuyas impresiones de semillas encontramos en la cerámica es el girasol. Otras posibles impresiones de semillas que podrían estar en la cerámica de Soconusco son de yuca, chicozapote y aguacate (Coe y Flannery 1967: 73). Impresiones elípticas y circulares podrían ser de las semillas de familias *Leguminosae*, *Sapotaceae*, *Fabaceae* o *Palmae* y las impresiones largas delgadas probablemente son de la flor de machetillo (*Erythrina goldmanii*) (Pérez Farrera, comunicación personal). Hay que señalar que el número de plantas cuyas impresiones de semillas podrían estar en la cerámica es muy grande, tan solo entre los árboles tropicales que crecen en Soconusco cuyos frutos y semillas son comestibles contamos 13 especies (Pennington y Sarukhán 1998).

También hay que mencionar que el número de impresiones de semillas podría ser mayor porque: 1) algunas superficies de tepalcates están muy desgastadas por lo que ya no se distinguen los bordes de las impresiones y no se puede determinar con que semilla fueron hechas (Figura 4.2.16 a); 2) con algunas semillas se puede hacer impresiones de varias maneras, como ejemplo tenemos el caso de los granos de frijol y maíz (Figura 4.2.15 c y Figura 4.2.16 b) ya que sus impresiones producen tanto puntos ovalados como circulares regulares que son muchos en la cerámica estudiada, aunque por la

condición de desgaste no se puede distinguir si son realmente impresiones de estos granos. Por ello en el catálogo presentamos solamente los tepalcates donde las impresiones se ven con claridad.

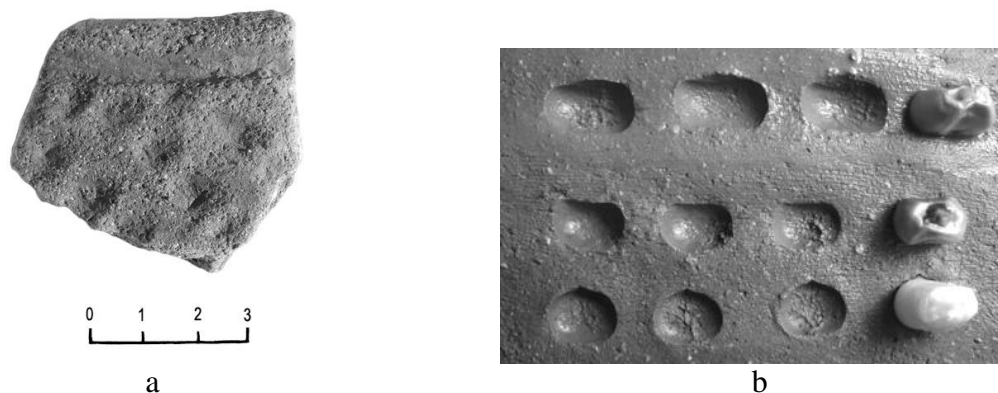


Figura 4.2.16. a – desgaste de la superficie de un tepalcate, Guamuchal sin engobe, Cuadros, Izapa (foto de la autora); b – prueba de impresiones con puntas de granos de maíz sobre la arcilla (Foto de la autora).

Al final tenemos los datos estadísticos siguientes que unen los sitios, las plantas y los números de impresiones presentados en la Tabla 22:

Sitio \ Planta	Maíz	Calabaza	Frijol	Girasol	No identificados	Total
Izapa		1			25	26
Sandoval		8			7	15
El Varal	1	2			4	7
Cantón Corralito			1		5	6
Ejido Cuauhtémoc				2	-	2
El Carmen					1	1
Aquiles Serdán					1	1
Total	1 (1.7%)	11 (19%)	1 (1.7%)	2 (3.4%)	43 (74%)	58 (100%)

Tabla 22. Frecuencia de aparición de las impresiones de semillas en el sur de Soconusco.

Como se puede observar en la tabla, la mayoría de tepalcates provienen de Izapa y Sandoval, lo que podría sugerir que los inicios de la agricultura incipiente en el sur de Soconusco se ubicaban entre los ríos Suchiate y Coatán (Mapa 2). Además la calabaza tiene el mayor número de impresiones lo que podría indicar que durante Cuadros fue un cultivo importante.

Para saber sobre el uso de la cerámica con las impresiones de semillas, retomaremos la idea de John Clark quien junto con varios autores propone la existencia de fiestas o celebraciones durante el Preclásico Temprano en Mazatan en las que se ofrecía comida festiva y bebidas fermentadas (cacao, chicha) (Clark y Blake 1989; Smalley y Blake 2003). Reyes Paniagua propone que algunas de estas fiestas podrían estar vinculadas con las temporadas de cosecha de algunos alimentos (Reyes Paniagua 2009: 21). Patiño señala que las dos temporadas de cosechas en muchas regiones de neotropico coinciden con los equinoccios que se acompañaban con fiestas sobre los cuales señalan diversos datos etnograficos (Patiño Rodríguez 2002: 28, 30). Como todas las impresiones de semillas se encuentran sobre los tecomates cuya función era principalmente de preparar, transportar y almacenar comida y bebida (Lesure 1998: 22, 26, 34), sugerimos que la cerámica con impresiones de semillas bien podría ser utilizada durante los festejos de cosecha al final de la temporada agrícola o como almacenes de los granos cosechados.

Como lo señalamos en el primer capítulo la cerámica en Mesoamérica se vinculaba con creencias religiosas ya que a la materia prima, la forma de la vasija y a las decoraciones frecuentemente se les atribuya el significado religioso. Sumando a eso que en general las decoraciones se ponían en las vasijas con el fin de purificar y proteger el contenido (Simonovich, 1964: 343) existe una posible relación de los motivos de impresiones de semillas con las creencias mágicas. Según Sergéi Tókarev la raíz de la magia agrícola está en el entendimiento del agricultor de su propia impotencia ante la naturaleza. Por ello surge la necesidad de aplicar acciones mágicas para propiciar el crecimiento de los espíritus de las plantas (Tokarev 1990a: 362). Piña Chan, por su parte, señala que los agricultores incipientes en Mesoamérica “vivían en un mundo sobrenatural y mágico, en el que los fenómenos naturales eran gobernados por espíritus, [...] Las ideas mágicas regían la vida de las aldeas agrícolas” (Piña Chan 1985: 11).

En el Viejo Continente las impresiones de semillas en la cerámica también se encontraban con frecuencia. Borís Ribakóv señala que durante el neolítico en Europa se hacían ornamentos punteados en la cerámica con semillas reales, lo que atestigua, según él, acerca de la presencia de magia agrícola (Ribakov 1981: 172). En México, según Tókarev, la religión estaba basada en un culto agrícola muy antiguo con veneración a las divinidades protectoras de la agricultura, ritos mágicos de evocación de la lluvia, deificación y adoración del maíz (Tokarev 1990b: 140). La presencia de magia agrícola en Mesoamérica se puede observar desde la cultura olmeca según la interpretación de Taube y Saturno sobre el diseño en la citada cerámica de San Lorenzo y en numerosas representaciones de las deidades del maíz (Joralemon 1990). Tomando en cuenta la importancia que tenía el culto agrícola en Mesoamérica, podemos sugerir que las impresiones de semillas en la cerámica del Soconusco se vinculaban a las creencias relacionadas con la magia agrícola.

Al respecto, un dato interesante que notamos durante el trabajo con las pruebas es que, al momento de la elaboración, las semillas eran presionadas dentro de la arcilla de manera que no se podía sacarlas de allí después sin que la impresión se destruyera. Además notamos que cada una de las impresiones de semillas se distingue entre sí. Estos datos sugieren que cada impresión fue hecha con una semilla diferente la que se dejaba dentro del barro hasta que se secaba o incluso se quemaba junto con las semillas.

Este dato podría sugerir la presencia de magia agrícola imitativa por la cual el hecho de meter semillas dentro del barro podría imitar la siembra con la arcilla representando la tierra.

Tomando en cuenta todos los datos anteriores podemos sugerir que las impresiones de semillas sobre las vasijas fueron hechas por los agricultores incipientes para garantizar mágicamente una buena cosecha en el futuro o proteger el contenido de la vasija (si esta era para almacenaje de granos). Así se creía que la acción mágica de hacer impresiones sobre el barro-tierra con las semillas reales crearía el abasto suficiente de alimentos para que las vasijas-tecomates estuvieran siempre llenas de diferentes tipos de granos.

En conclusión se puede decir que a partir de la fase Cuadros en el sur del Soconusco se dio el inicio para la agricultura incipiente a base de varios cultivos donde se destaca el de calabaza. Paralelamente se desarrollaron creencias y ritos agrícolas, uno de los cuales consistió en impresiones mágicas de semillas hechas sobre cerámica con el objeto de garantizar el éxito de las futuras cosechas.

Después de analizar el elemento “punto” sugerimos las siguientes interpretaciones para diferentes tipos de este elemento que vimos durante el análisis: los puntos vacíos podrían retratar a las gotas de agua (lluvia) (Figura 4.2.17 a y b) o granos (semillas) (Figura 4.2.17 c). Otra posibilidad que no hay que descartar es que también podrían representar al rocío (Figura 4.2.17 d).

Los círculos con puntos adentro podrían representar a las gotas del agua, al grano unido con el corazón de la planta o al semen divino representado por gota con grano adentro. Los puntos-ojos asociados a las bandas celestes podrían retratar al grano que se convertirá posteriormente en fruto.

Entonces, siguiendo todas las interpretaciones expuestas arriba, podemos proponer que los puntos en la cerámica analizada representan probablemente dos cosas relacionados entre sí: gotas de agua (lluvia) y semilla/grano (semen divino).

Vemos que algunos de los motivos eran la representación realista de una imagen que existe en la naturaleza: lluvia en forma de gotas, rocío y semillas (granos).

El último que notamos durante el análisis del elemento “punto” es la polisemántica de un sólo elemento que en diferentes diseños representa distintas cosas.



Figura 4.2.17. Imágenes de la naturaleza en los cuales fueron inspirados los motivos del elemento “punto” : a – gotas de agua (foto de la autora); b – lluvia y gotas de lluvia ([www.hipermegared.net](http://www.hipermegared.net)); c – diversas semillas de plantas cultivables (foto de la autora); d – rocío ([www.fondosypantallas.com](http://www.fondosypantallas.com)).

### 4.3 Estampado

Primero veremos los datos estadísticos para este motivo presentados en el Esquema 14. Como se puede observar allí, es un motivo estable pero no muy numeroso, su mayor presencia está en las fases Ocós y Cherla (Grupo II).

Las características descriptivas que usamos para destacar a los variantes para el motivo “estampado” son:

*Modo de colocación:*

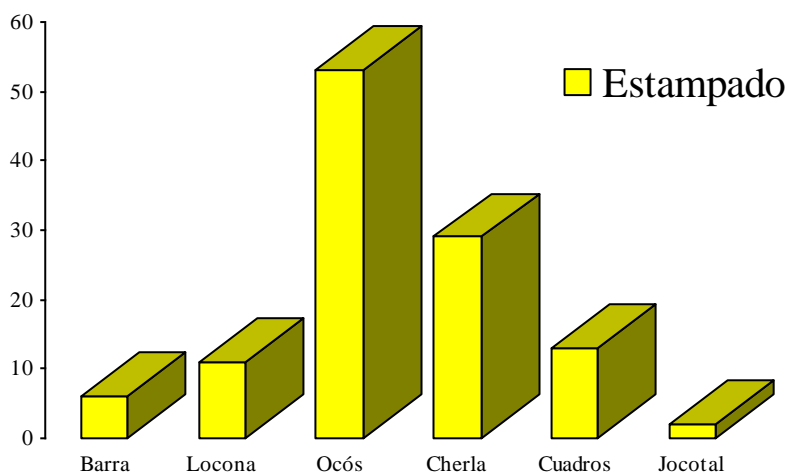
- Paralelas/cruzadas irregulares
- Contínuas/agrupadas
- Lejanas/cercanas

*Lugar de colocación:*

- Todo el cuerpo/parte del cuerpo

*Parte de concha que fue usado:*

- espalda/borde/fragmento cortado



Esquema 14. Cantidad del motivo decorativo Estampado para cada fase.

En las siguientes tres tablas presentaremos los variantes del motivo “estampado” encontrados en los tres grupos de decoraciones destacados anteriormente según sus tipos: estampado de concha e impresión de cuerda.

**Grupo I. Barra-Locona**






Tipo	Estampado de concha		
Fase			
B A R R A			
	1a	1b	
L O C O N A			
	1a	1b	1c

Tabla 23. Variantes para los tipos del motivo Estampado, Grupo I Barra-Locona.



**Grupo II. Ocós-Cherla**



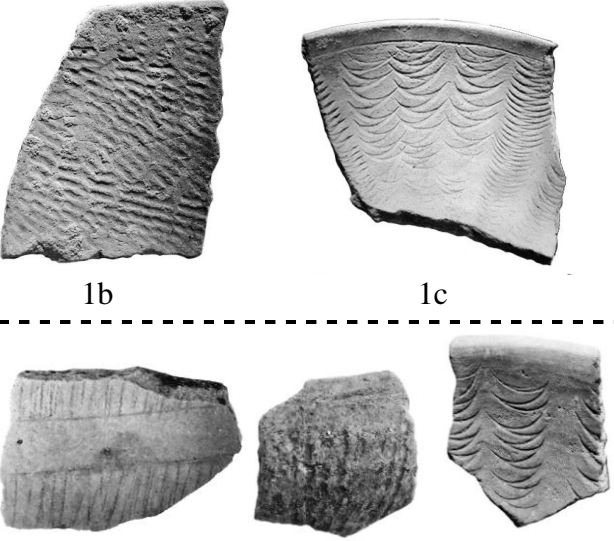
Tipo Fase	Estampado de concha	Impresión de cuerda
O C Ó S	 <p style="text-align: center;">1a</p> <p style="text-align: center;">1b                      1c</p>	 <p style="text-align: center;">1a</p>
C H E R L A	 <p style="text-align: center;">1b                      1c</p> <hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <p style="text-align: center;">1a                      1b                      1c</p>	

Tabla 24. Variantes para los tipos del motivo Estampado, Grupo II Ocós-Cherla.

### Grupo III. Cuadros-Jocotal





Tipo Fase	Estampado de concha	
C U A D R O S		 1c
J O C O T A L	 1a	 1c

Tabla 25. Variantes para los tipos del motivo Estampado, Grupo III Cuadros-Jocotal.

#### Descripción de variantes.

Estampado de concha:

- 1 a. Estampado de concha hecho con el borde con líneas paralelas/cruzadas irregulares, cercanas en forma diagonal/horizontal agrupadas/contínuas (parte/todo el cuerpo)
- 1 b. Estampado de concha hecho con la espalda en filas paralelas diagonales/horizontales cercanas agrupadas/contínuas (parte/todo el cuerpo)
- 1 c. Estampado de concha hecho con el fragmento cortado en filas verticales/ horizontales paralelas cercanas/lejanas contínuas (parte/todo el cuerpo)

Estampado de cuerda:

- 1. Estampado de cuerda en filas diagonales cercanas paralelas/cruzadas irregulares (parte del cuerpo)

#### Observaciones.

Durante el análisis del motivo “estampado” fueron destacados algunos variantes según los tipos de estampado encontrados en la cerámica analizada. La mayor diversidad de los variantes 1 a, 1 b y 1c se presenta durante la fase Ocós y Cherla. El variante 1 c (estampado de mecedora) es el más constante

y se vuelve dominante en el Grupo III. Los variantes 1 a y 1 b se presentan desde el inicio, dominan durante Ocós y Cherla y desaparecen bruscamente en Cuadros. El 1 a reaparece en Jocotal. El estampado de cuerda se presenta sólo en la fase Ocós.

Pasando a su análisis iconológico hay que decir que no hay mucho material comparativo y el motivo tampoco ha sido estudiado desde el punto de vista interpretativo. Únicamente Piña Chan señala que el estampado de mecedora podría representar las escamas de la serpiente, pelo o plumas (Piña Chan 1985: 14). Lo que observamos durante la investigación de este motivo es que el estampado con concha es característico para las regiones costeras de muchos pueblos del mundo, por ejemplo la cerámica con las impresiones de la concha del *Cardium* se encuentra en el área de Mediterráneo y Mar Negro (neolítico) (Figura 4.3.1 a) al igual que en el Norte de África (Gaskevich 2010: 236, 239). En las costas americanas los ejemplos de este motivo más antiguos se encuentran en la cerámica de Ecuador (Valdivia), de Colombia (Puerto Hormiga) (García Cook y Merino Carrión 2005: 109), de Costa Rica (La Montaña, Chaparrón, Tronadora) desde el Arcaico hasta el Preclásico Medio y Tardío (Figura 4.3.1 b) (Reyes Paniagua 2009: 14).

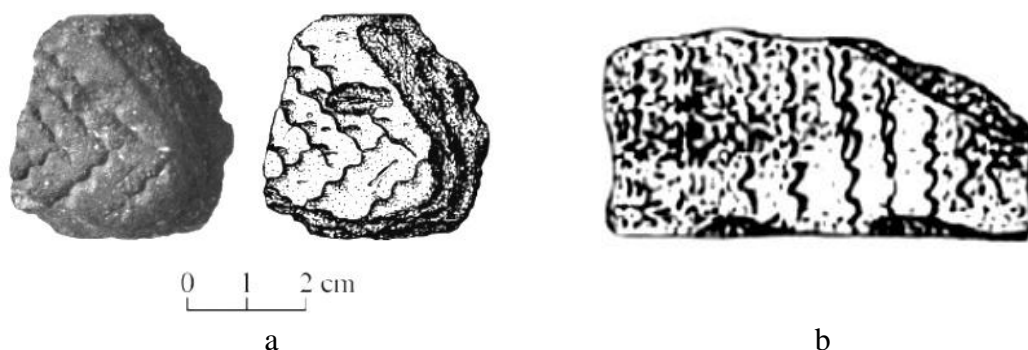


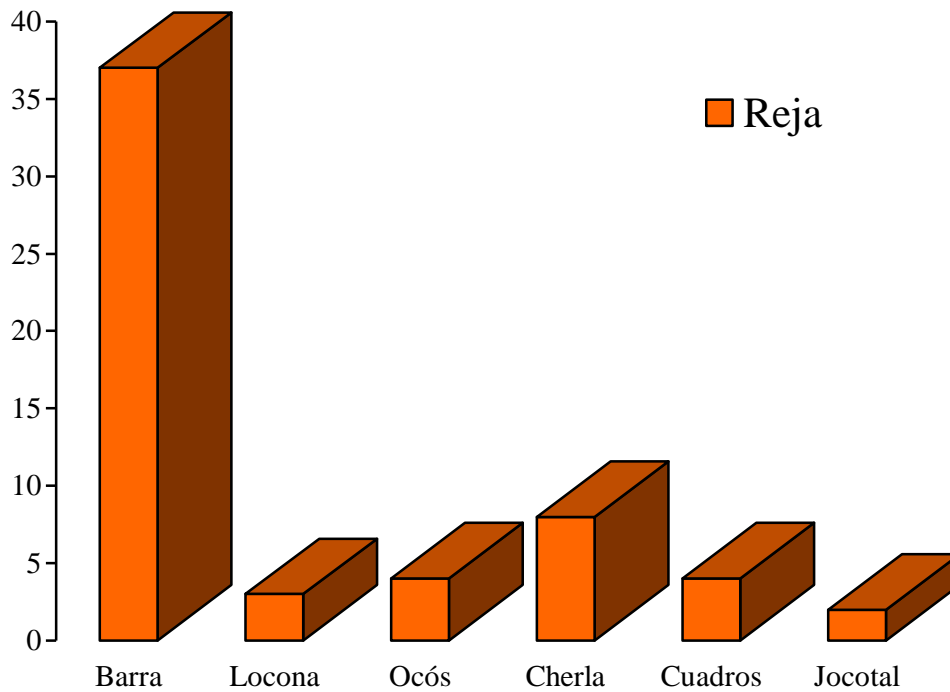
Figura 4.3.1. Estampado con el borde de la concha: a – Savran, Ucrania, neolítico (Gaskevich 2010:237); b – Tronadora Vieja, Costa Rica (3350-990 a.C.) (Hoopes 1985:114).

Tomando en cuenta el área costera de la difusión de este motivo y el material (concha) con que fue hecho podemos sugerir su vinculación con la semántica acuática. También el estampado de concha de mecedora podría relacionarse con la función de las vasijas. Según Lesure, el estampado de mecedora se usó para realzar la mejor transferencia de calor durante la cocción de alimentos. También las superficies ásperas producidas por mecedora afuera de las vasijas se usaban para mejor transportación del agua (para que las vasijas no se resbalen si se mojan) (Lesure 1998: 26).

De esa manera podemos proponer varias posibilidades de interpretaciones para ese motivo: por un lado está su connotación acuática y por otro lado su uso práctico para cocinar y transportar.

#### 4.4 Reja

Primero veremos los datos estadísticos para este motivo presentados en el Esquema 15. Como se puede observar allí, es un motivo estable pero no muy numeroso, su mayor presencia está en la fase Barra (Grupo I).



Esquema 15. Cantidad del motivo decorativo Reja para cada fase.

Las características descriptivas que usamos para destacar a los variantes para el motivo “reja” son:

*Modo de colocación:*

-Continua/delimitada

*Forma de celdas:*

-Grandes/medianos/pequeños

*Lugar de colocación:*

-Todo el cuerpo/parte del cuerpo

En las siguientes tres tablas presentaremos las variantes del motivo “reja” encontrados en los tres grupos de decoraciones destacados anteriormente.

**Grupo I. Barra-Locona**





Tipo	Reja	
Fase		
B A R R A	 1a	 1b
L O C O N A	 1b	 1c

Tabla 26. Variantes para el motivo Reja, Grupo I Barra-Locona.

**Grupo II. Ocós-Cherla**




Tipo	Reja	
Fase		
O C Ó S	 1a	
C H E R L A	 1b	 1b

Tabla 27. Variantes para el motivo Reja, Grupo II Ocós-Cherla.

### Grupo III. Cuadros-Jocotal





Tipo Fase	Reja	
C U A D R O S		
J O C O T A L		

Tabla 28. Variantes para el motivo Reja, Grupo III Cuadros-Jocotal.

#### Descripción de variantes.

- 1 a. Reja con celdas pequeñas delimitada por líneas (partes del cuerpo)
- 1 b. Reja con celdas medianas delimitada por línea/líneas (partes del cuerpo/todo el cuerpo)
- 1 c. Reja con celdas grandes delimitada por línea que marca el borde en ocasiones en fila horizontal o con puntos adentro (partes del cuerpo/todo el cuerpo)

#### Observaciones.

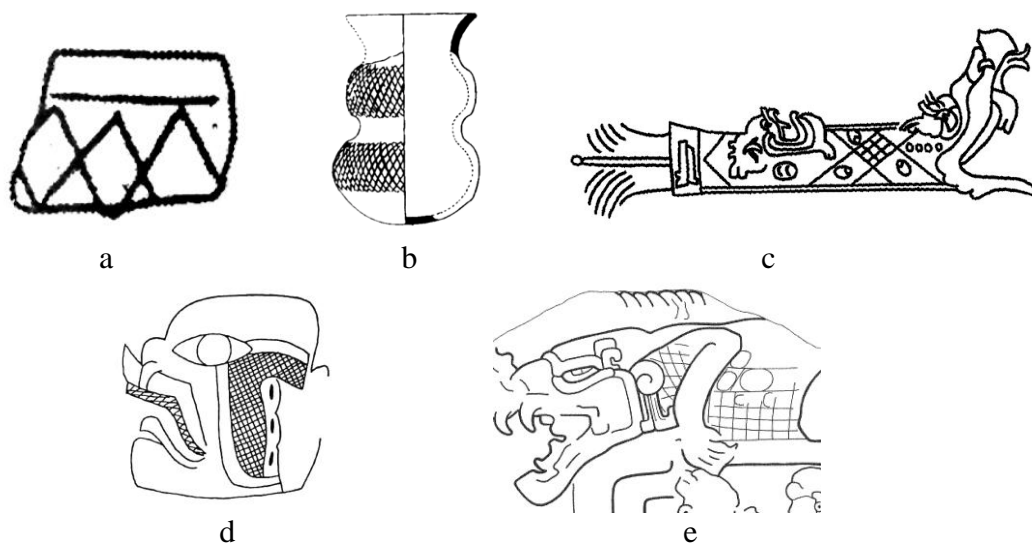
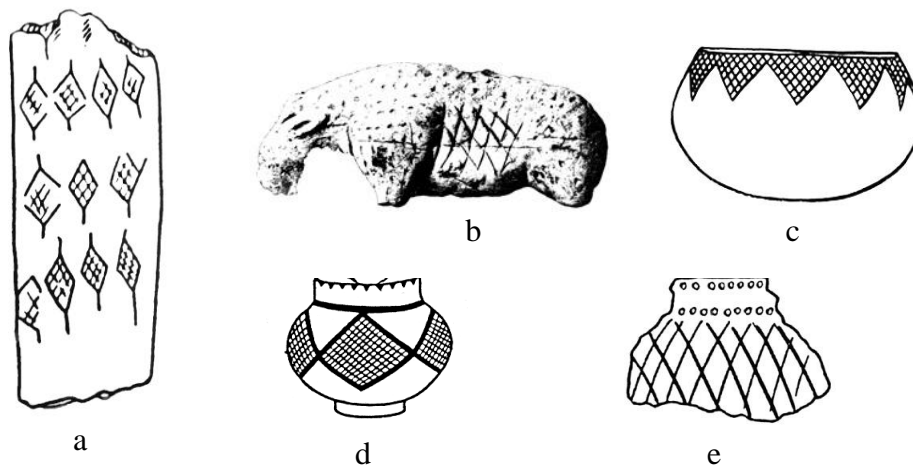
Durante el análisis del motivo “reja” fueron destacadas tres variantes. La mayor cantidad de los variantes 1 a y 1 b se presenta durante la fase Barra. El variante 1 a se presenta durante las fases Barra, Ocós y Jocotal. El variante 1 b se ve desde el inicio, y desaparece después de Cherla. El variante 1 c se encuentra en Locona, Cuadros y Jocotal. En las dos últimas fases aparece el diseño de reja con puntos.

Pasaremos ahora al análisis iconológico del presente motivo.

En un trabajo previo ya indicamos que este motivo probablemente representa la tierra, milpa o lluvia (Kolpakova 2009: 97). Aquí nos detendremos más en la explicación de su significado, añadiendo nuevos datos e interpretaciones.

En primer capítulo brevemente mencionamos que su aparición se ubica en el Paleolítico superior (figura 4.4.1 a y b) y que en los tiempos posteriores el motivo se usa muy ampliamente en la cerámica (Figura 4.4.1 c-e). Golán opina que el motivo “reja” antes de la aparición de la agricultura

representaba simplemente una red, pero con la aparición de la agricultura empezó a simbolizar la tierra (Golán, 1994: 88). Eso nos da la posibilidad de que el origen gráfico de este motivo podría estar en la imagen de una red que se representaba en forma de reja.



En el territorio mexicano el motivo de reja se usaba con frecuencia cuyos ejemplos vemos en la cerámica temprana (Figura 4.4.2 a y b). Posteriormente en el arte mesoamericano se puede observar que el motivo de la reja se encuentra muy seguido en las representaciones de los cocodrilos, serpientes, tortugas y peces. La reja puesta sobre la imagen de pez lo vemos en el arte olmeca donde su cuerpo-banda debería representar la superficie terrestre o acuática (Figura 4.4.2 c). Joralemon nota que reja (rastrillado) funcionaba como relleno (Joralemon 1990: 77) que se ve en la representación del dios del Maíz Joven (Taube en Clark 2008: 171) (Figura 4.4.2 d). Después encontramos reja en la Estela 14 de Izapa como representación de la piel de lagarto (Figura 4.4.2 e).

En el arte maya la reja se ve en las imágenes de serpientes (Figura 4.4.3 a), en los monstruos reptilinos bicéfalos (Figura 4.4.3 b), en las caparazones de tortugas (Figura 4.4.3 c y d) y en los peces (Figura 4.4.3 e y f) representando el dibujo natural en su piel.

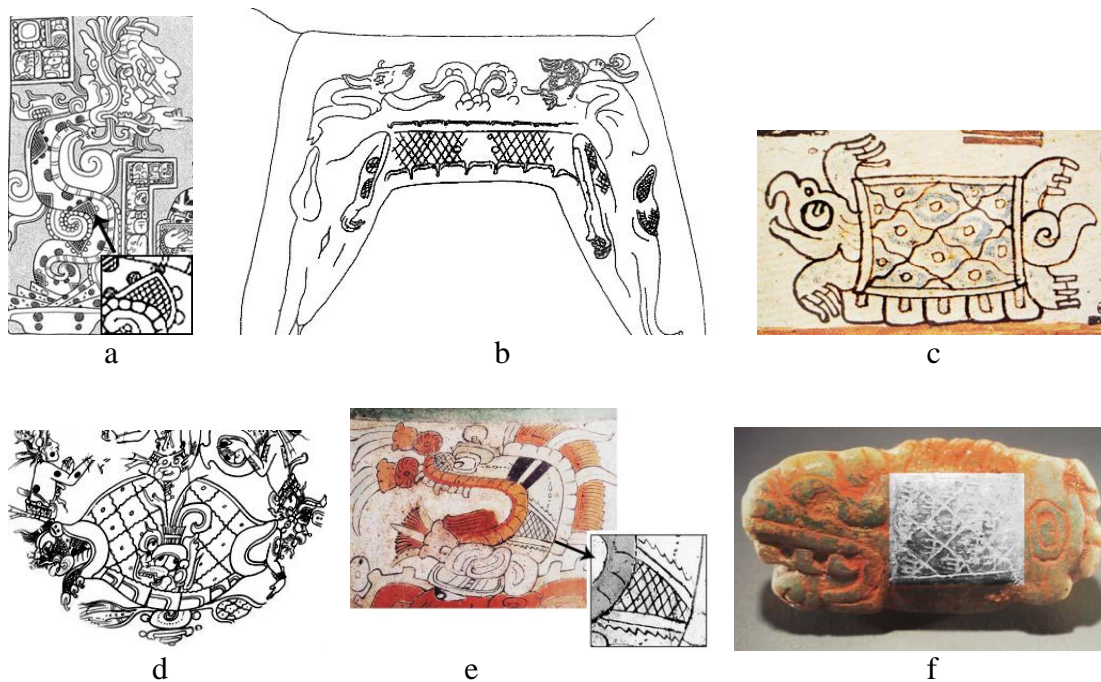


Figura 4.4.3. Reja en el arte maya: a – piel de serpiente, Yaxchilán, lintel 15, Clásico ([www.peabody.harvard.edu](http://www.peabody.harvard.edu)); b –monstruo cósmico bicéfalo, Palenque, Palacio, pasaje este (Baudez 2004:109); c – tortuga acuática, código Madrid pag. 17 (Lee 1985:93); d – tortuga-tierra, cerámica maya (Miller y Taube 2000:69); e - pez en la vasija trípode de Guatemala, 300-400 d. C. (Fields y Reents-Budet 2005:151); f – pectoral de jade representando un pez sobrenatural, 450-500 d.C. tumba Margarita, Copán Honduras, (Fields y Reents-Budet 2005:251).

En los códices Selden, Borbónico, Vaticano A y Borgia se ve la representación de la tierra o montaña compuesta por la reja con puntos adentro (Figuras 4.4.4 a-d). En los dos últimos ejemplos vemos retratados sobre los cerros las nubes con lluvia en forma de delgada banda con barbilla blancos.



Y en las cimas de ambas montañas está representado Tláloc. Estas imágenes retratan las creencias de los mexicas para los cuales las montañas se concebían como deidades de la lluvia y “*se decía que la lluvia procedía de los cerros en cuyas cumbres se engendraban las nubes. [...] Estas creencias están ampliamente documentadas en las fuentes del siglo XVI*” (Broda 1991: 466).

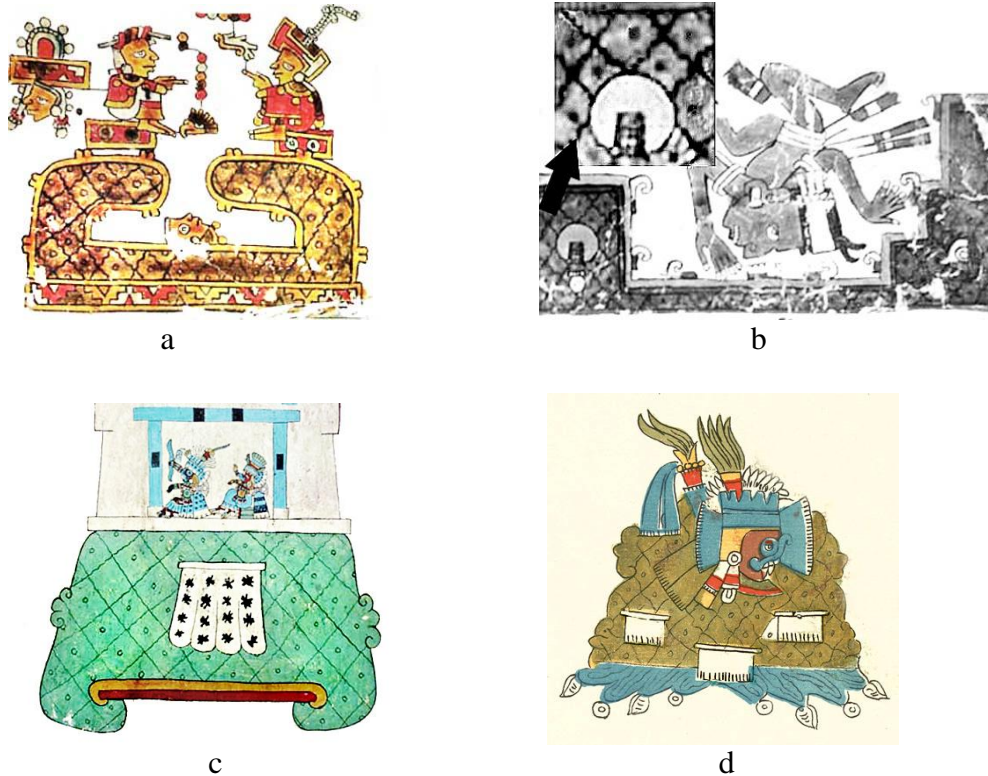


Figura 4.4.4. Reja con punto adentro representando la tierra en el arte azteca: a – códice Selden, pag 1; b – códice Borgia, pag.53; c – códice Borbonico, pag. 33; d – códice Vaticano A, pag. 48v ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)).

El motivo de reja con punto adentro representa también la piel del monstruo de la tierra o Cipactli: “*Según la tradición mexicana, la tierra también era concebida como lagarto, el cipactli que era además el primer signo del calendario*” (Broda 1991: 487). Lo encontramos en códice Borgia (Figura 4.4.5 a). Este monstruo representa el relieve terrestre y su piel representada por el motivo de “piel de reptil” (rombo con punto o su mitad) hace referencia directa a la superficie terrestre y simboliza la superficie de la tierra tanto en su aspecto generativo, como en su aspecto acuático, el punto adentro de cada celda representa una cuenta de piedra verde que puede representar agua, sangre, semen o pulque (Mondragón Vázquez 2007: 108, 113). Aquí podemos agregar también a la imagen del monstruo terrestre azteca (Figura 4.4.5 b) y la imagen de Coatlicue retratada como serpiente con la piel como reja con puntos adentro (Figura 4.4.5 c). Como vimos, el monstruo terrestre está ampliamente presente en el arte mesoamericano y es un híbrido en el que predominan los rasgos de reptil donde los animales

como sapos, cocodrilos o tortugas representan ocasionalmente a la propia tierra (Baudez 2007: 38; Thompson 1997: 270). Por lo tanto podemos decir que lo que une a todos estos animales es su vinculación con el inframundo, con la tierra y con el agua (Garza de la 2003: 313; Joralemon 2008: 330) lo que tiene que reflejarse en el significado del motivo reja.

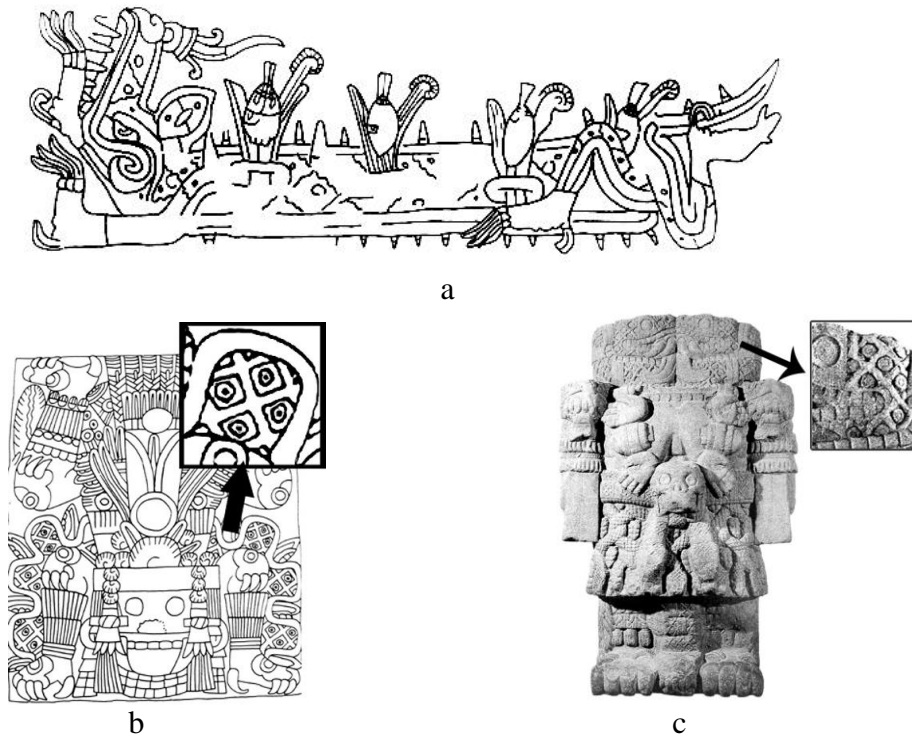


Figura 4.4.5. Reja en la representación de los monstruos terrestres: a - cocodrilo terrestre, códice Borgia pag. 27, (Stone 1995:23); b – monstruo terrestre azteca (Stone 1995:23); c – Coatlicue, diosa de la Tierra mexicana, Posclásico, Ciudad de México (Tate 2004:40).

La relación entre reja y tierra se ve reflejada en la escritura jeroglífica maya (Figura 4.4.6 a). Por ejemplo los jeroglíficos que significan “tierra”, “cueva” y “negro” (éste último debido al color oscuro de la tierra) como motivo principal contienen el motivo de reja representando gráficamente la tierra o lo que estaba relacionado con esta. Hay que señalar que en el arte maya en general reja puede representar manchas oscuras en la piel de animales, color oscuro, etc. pero todas estas representaciones mantienen su relación directa con la tierra ya que su principal característica es su color oscuro café-negro y además, sus entrañas (cuevas) también son oscuras. De esa manera la reja por extensión de su significado primario (tierra) paso a representar un sinnfín de cosas (en ocasiones de color oscuro) relacionadas (o que fueran relacionadas) con la tierra. Según el análisis de datos etnográficos de la cultura maya, cuando la reja se encuentra dentro de un cuadrado o rombo, esto simboliza el

parcelamiento de la tierra y del mundo (Girard, 1949: 637, 879). Además, las mazorcas de maíz son frecuentemente representadas por medio de la reja (Figura 4.4.6 b; 4.2.12 a).

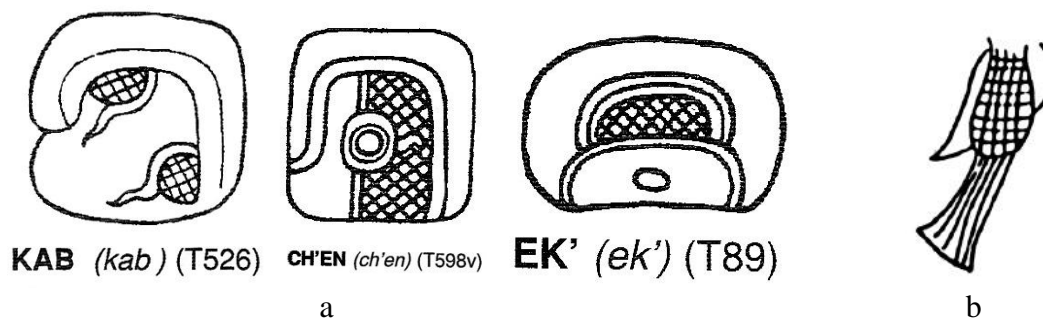


Figura 4.4.6. Relación entre reja y tierra por medio de glifos y representación de maíz: a – jeroglíficos mayas “tierra”, “cueva” y “negro” (Montgomery 2002:130; 77 y 88); b – maíz en tepalcate de Tlapacoya (Joralemon 1990:30).

Lo que notamos en algunos de los ejemplos es que las rejas están formadas por las líneas ondulantes y no rectas. Especialmente en el Posclásico es cuando aparecen dos formas de representas la tierra con rejas rectas u ondulantes (Figuras 4.4.3 c y d; 4.4.4 a-d; 4.4.5 a). Creemos que había una división semántica entre estos dos motivos: la variante antigua de las rejas rectas seguía retratando a la tierra y la variante de las rejas ondulantes se refería a la tierra con agua (pantanos, tierras que se inundan etc.). Esto lo podemos ver en la representación de un lirio acuático donde la tierra cubierta por agua es representada en forma de reja ondulante que podría significar “tierra con agua” (Figura 4.4.7 a). No es rara esa relación ya que, como vimos, la reja representa la imagen natural en la piel de los reptiles y la mayoría de ellos habitan tanto en el agua, como en la tierra. De esa manera se combinan estos dos significados en una sola imagen de reja distinguida por variantes.

Al respecto hay que notar que la reja recta se encontraba en la representación de peces – seres acuáticos desde el Preclásico Temprano, además la lluvia en forma de reja con puntos-gotas colgadas de ella la encontramos en el códice Madrid (Figura 4.4.7 b). Cabe destacar que en los tepalcates del Soconusco desde la fase Barra encontramos la reja dentro de las bandas celestes (Figura 4.4.7 c) y en varios tepalcates las líneas paralelas diagonales (lluvia) se cruzan formando una reja (Figura 4.4.7 d). La reja en este caso efectivamente representa a la lluvia. De esa manera desde el Preclásico Temprano, además de representar la tierra, creemos que en ciertos contextos la reja recta funcionaba como representación de la lluvia. Y en Posclásico se empezó a distinguir la reja-agua y reja-tierra con diferentes formas de líneas.

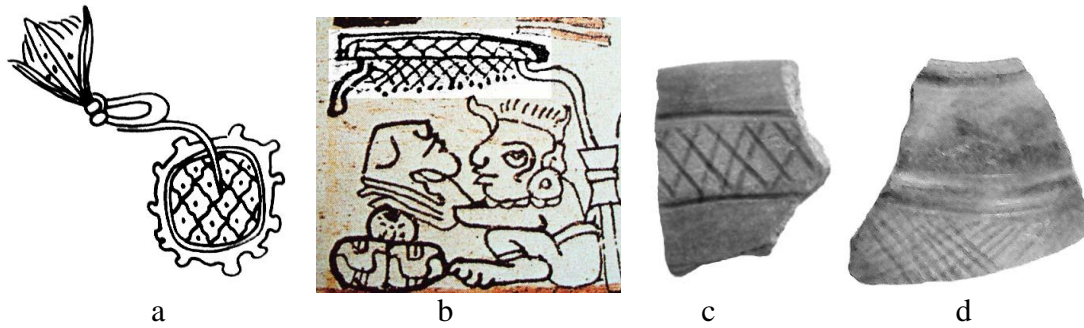


Figura 4.4.7. Reja representando agua y lluvia: a - lirio acuático en la vasija maya (Stone 1995:29); b – reja-lluvia en códice Madrid, pag. 97 (Lee 1985:133); c y d – cerámica de Soconusco, fase Barra (foto de la autora).

Un dato que hay que agregar es que el motivo de reja es estudiado por varios investigadores por su vinculación con lo femenino ya que a menudo las faldas de las mujeres en la iconografía mesoamericana son representadas por medio de la reja (Figura 4.4.8 a). Sobre eso Carolyn Tate opina que la vegetación y la superficie terrestre fueron consideradas como la falda de la Tierra sagrada que se representó como una falda tejida con cuentas de piedra verde. Es por ello que los gobernantes mayas usaban estas faldas con cuentas tejidas durante los rituales de renovación, renacimiento o creación (Figura 4.4.8 b) (Tate 2004: 38-39).

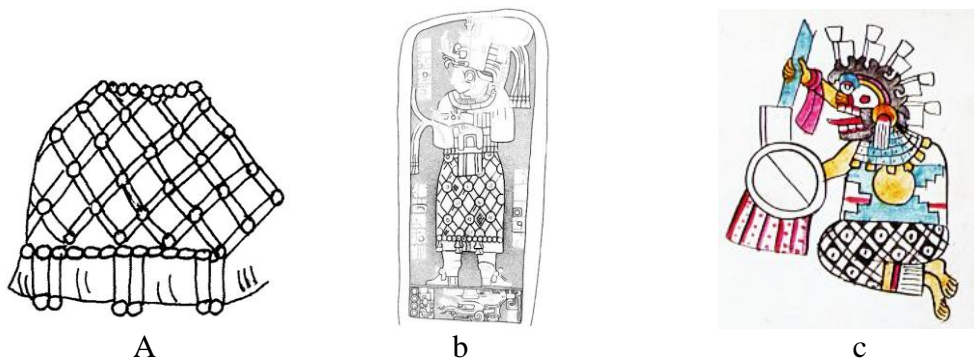


Figura 4.4.8. Representación de reja en las faldas tejidas: a – falda de la señora Zak Kuk, Palenque, Chiapas, dibujo de K. Tate (Tate 2004:37); b – gobernante maya, Estela 3 de Naranjo, Clásico ([www.peabody.harvard.edu](http://www.peabody.harvard.edu)); c – deidad azteca, códice Magliabechano, pag. 183 ([www.famsi.org](http://www.famsi.org)).

Una idea similar expresa Adriana Mondragón Vázquez señalando la constante ubicación del motivo de piel de reptil en la vestimenta de las diosas del Posclásico que personificaban las fuerzas generadoras de la tierra, la vegetación y el agua en su aspecto femenino (Mondragón Vázquez 2007: 110) (Figura 4.4.8 c).

Entonces se puede decir que por estar retratando a las escamas o al dibujo natural de piel de reptiles y peces, la reja probablemente era un motivo por un lado terrestre que en el arte mesoamericano se asocia con las representaciones de la tierra, montaña o cueva (y por ente con el color oscuro), y por otro lado era un motivo acuático que representa el agua o tierras pantanosas. También sugerimos que después del desarrollo de la agricultura la reja se asocio con el maíz por su diseño natural que se encuentra en mazorcas.

Por eso las imágenes naturales que podrían originar el motivo de reja son: red para pescar (Figura 4.4.9 a); ornamentos naturales en la piel de serpiente, cocodrilo, pez y tortuga (Figura 4.4.9 b-e); imagen de una mazorca de maíz (Figura 4.4.9 f).

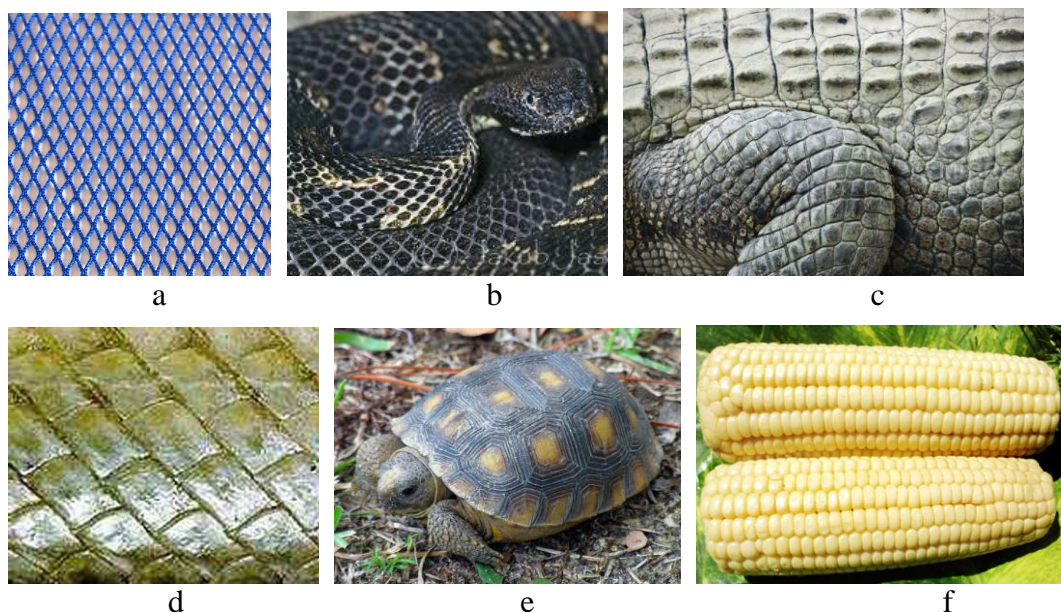
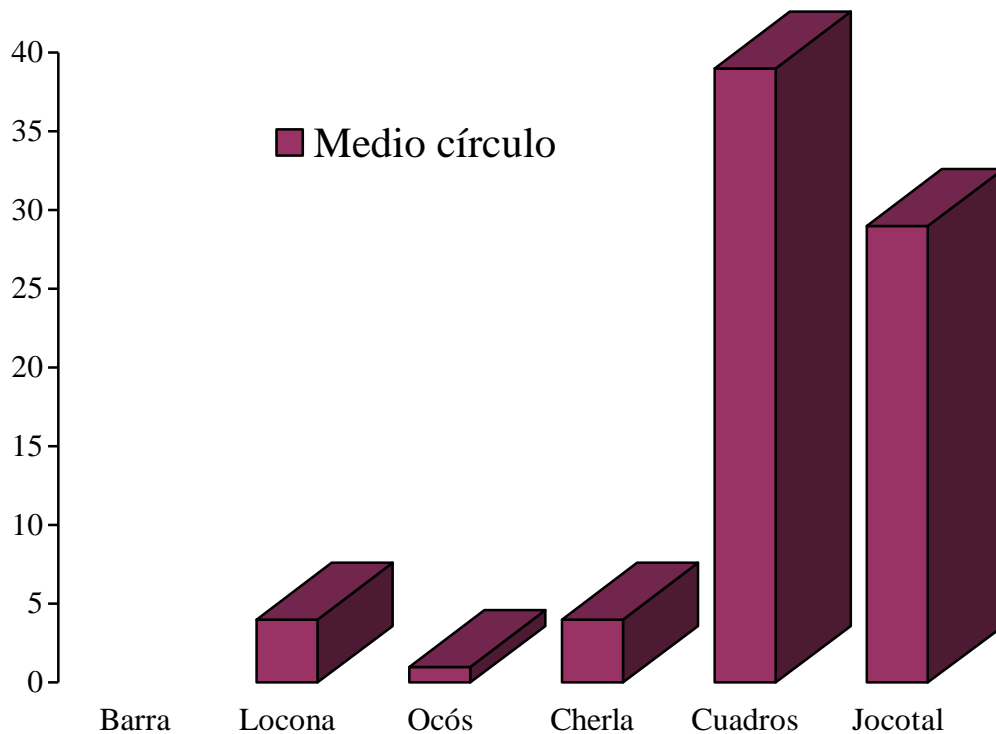


Figura 4.4.9. Imágenes de la naturaleza en los cuales fue inspirado el motivo “reja”: a – red para pescar (tomado de <http://russian.alibaba.com>); b – escamas en la piel de serpiente *Crotalus horridus* (tomado de [www.jakubjasinskiphotography.com](http://www.jakubjasinskiphotography.com)); c – escamas en la piel de cocodrilo (tomado de <http://yaymicro.com>); d – escamas ganoides en la piel de los peses depredadores poco peje lagarto (tomado de [www.portalsaofrancisco.com.br](http://www.portalsaofrancisco.com.br)); e – imagen natural en la caparazón de tortuga (tomado de [www.elmundodelosanimalesblog.blogspot.com](http://www.elmundodelosanimalesblog.blogspot.com)); f – forma de colocación de los granos de maíz en una mazorca (foto de la autora).

#### 4.5 Medio círculo

Primero veremos los datos estadísticos para este elemento presentados en la Esquema 16. Como se puede observar allí, este elemento aparece en Locona, y su mayor presencia se observa en las dos ultimas fases Cuadros y Jocotal. (Grupo III).



Esquema 16. Cantidad de elemento decorativo Medio círculo para cada fase.

Las características descriptivas que usamos para destacar a los motivos para el elemento “medio círculo” son:

*Modo de colocación:*

-Horizontal/diagonal

-Circundantes

-Unidos/separados

-Fila simple/doble

*Lugar de colocación:*

-Todo el cuerpo/parte del cuerpo

En las siguientes tres tablas presentaremos los motivos de elemento “medio círculo” encontrados en los tres grupos de decoraciones destacados anteriormente según sus tipos: medios círculos horizontales y medios círculos diagonales.

**Grupo I. Barra-Locona**

Tipo	Medios círculos horizontales	Medios círculos diagonales
L O C O N A	 <p>1</p>	

Tabla 29. Motivos para los tipos del elemento Medio círculo, Grupo I Barra-Locona.

**Grupo II. Ocós-Cherla**




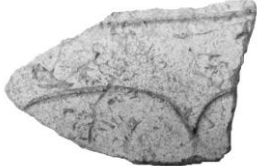
Tipo	Medios círculos horizontales	Medios círculos diagonales
O C Ó S	 <p>1</p>	
C H E R L A	 <p>1</p>  <p>1a</p>	
	 <p>1</p>	

Tabla 30. Motivos para los tipos del elemento Medio círculo, Grupo II Ocós-Cherla.

**Grupo III. Cuadros-Jocotal**







Tipo Fase	Medios círculos horizontales	Medios círculos diagonales
C U A D R O S	 <p>1                      1a</p>	 <p>1                      1 a</p>
	 <p>1</p>	
J O C O T A L	 <p>1a</p>	 <p>1</p>
	 <p>1                      1a</p>	

Tabla 31. Motivos para los tipos del elemento Medio círculo, Grupo III Cuadros-Jocotal.



### **Descripción de motivos.**

Medios círculos horizontales:

1. Medios círculos en fila horizontal simple circundantes unidos/separados (parte superior del cuerpo)
- 1 a. Medios círculos en fila horizontal doble circundantes/no circundantes separados (parte superior del cuerpo)

Medios círculos diagonales:

1. Medios círculos con apertura arriba en fila diagonal simple unidos/separados (parte superior del cuerpo)
- 1 a. Medios círculos con apertura abajo en fila diagonal simple separados (parte superior del cuerpo)

### **Observaciones.**

Durante el análisis del elemento “medio círculo” fue destacado un motivo para cada uno de los dos tipos presentes. El tipo de medios círculos horizontales es constante donde el motivo 1 es el más estable ya que se presenta durante todas las fases a partir de Locona. Su variante 1 a aparece en Cherla y sigue en Cuadros y Jocotal. El tipo de medios círculos diagonales aparece solamente en el tercer grupo. Por ello la presencia de todos los motivos para los dos tipos se observa durante la fase Cuadros precisamente cuando se registra la mayor cantidad de este elemento.

Pasaremos ahora al análisis iconológico del presente elemento.

En un trabajo previo ya indicamos que el medio círculo probablemente representa la nube (Kolpakova 2009: 97). Aquí nos detendremos más en la explicación de su significado, añadiendo nuevos datos e interpretaciones.

El medio círculo es un elemento decorativo común en la cerámica del Viejo continente cuya imagen se observa en dos variantes: con apertura hacia arriba y con apertura hacia abajo (Figura 4.5.1 a y b). Analizando el significado de este elemento, y apoyándose en las interpretaciones previas de Ribakóv y Gímbutas, Golán señala que los medios círculos representaban a las nubes debido a la semejanza en sus formas (Figura 4.5.1 c) (Golan, 1994: 15).

En lo que respecta al territorio mesoamericano encontramos varios ejemplos de medios círculos con apertura hacia abajo desde el periodo Preclásico. En la Estatuilla de los Tuxtles en el glifo 6 que ya vimos líneas arriba, el medio círculo representa una lágrima (Figura 4.5.2 a). En el arte maya, según Knórozov, el medio círculo con círculos pegados abajo que vemos en el grafema 114 puede representar nubes (Figura 4.5.2 b) (Knorozov 1963: 264). Los medios círculos en fila los encontramos también en el grafema 094, donde de ellos salen los puntos-gotas (Figura 4.5.2 c). En ese grafema los medios círculos podrían también representar nubes. Un motivo similar al de grafema 114 lo encontramos sobre el cuerpo del cargador del cielo maya (Figura 4.5.2 d) (Miller y Taube 2004: 133).

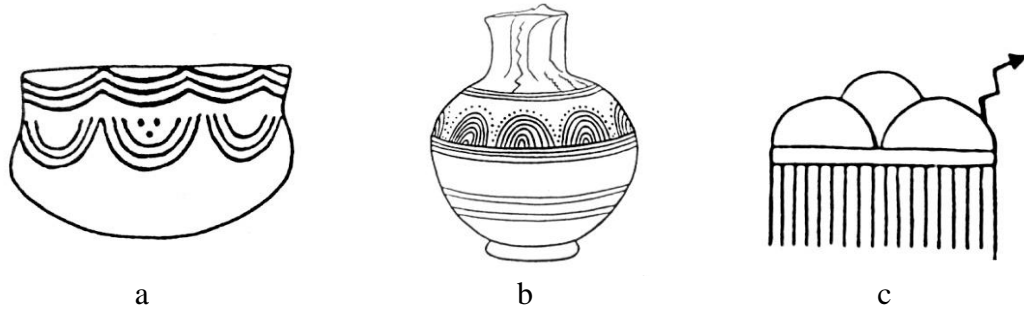


Figura 4.5.1. Medios círculos en el arte mundial: a – cerámica de Asia menor 5-6 mil. a. C. (Golan 1994:262), b – cerámica de Asia menor 5-6 mil. a. C. (Golan 1994:262), c – arte moderno de los indígenas del norte de EUA, (Golan 1994:263).

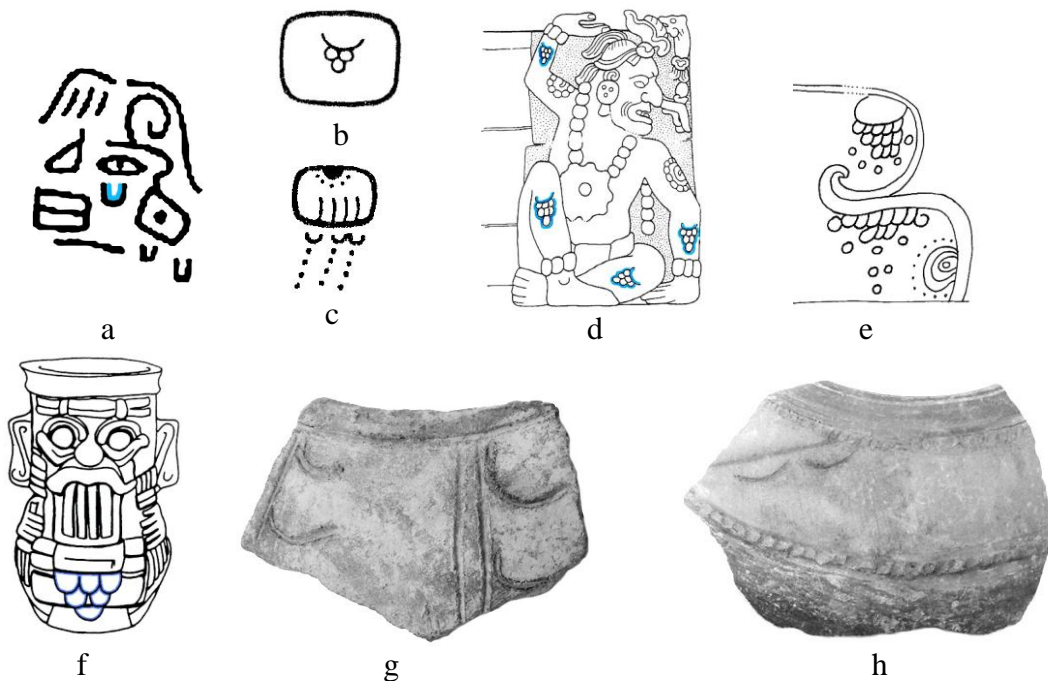


Figura 4.5.2. Medios círculos con apertura hacia abajo en el arte mesoamericano: a – glífo 6 de la Estatuilla de los Tuxtlas (Píña Chan 1997:260); b y c – grafema 114 (nubes) y 094 (gotas de lluvia) (Knorozov 1963:310 y 309); d – Pauahtun, cargador del cielo, detalle de un banco tallado, Copán, Clásico Tardío (Miller y Taube 2004:133); e – detalle de monstruo *cauac*, vasija maya (Bassie-Sweet 1991:108); f – vasija antropomorfa representando a Tlaloc (Biedermann 1996:37); g – tepalcate de Soconusco, Teofilo, Cuadros, El Varal (foto de la autora); h - tepalcate de Soconusco, Méndez borde rojo, Cuadros, El Varal (foto de la autora).

Este diseño es conocido bajo el nombre de “racimo de uvas” y, como ya lo escribimos, puede representar a las lágrimas (Sheseña, Kolpakova y Culebro 2012: 30). En el arte maya, según Karen Bassie-Sweet (1991: 109), este diseño representa agua cayendo o lloviendo (Figura 4.5.2 e). De esa manera podemos proponer que el medio círculo es una nube de donde cuelga el racimo de uvas que es

lluvia. El motivo parecido lo encontramos posteriormente en la vasija ya vista que representa a Tláloc (Figura 4.5.2 f). Allí, debajo de los dientes-lluvia vemos varios medios círculos unidos que forman una especie de barba que bien podrían representar el agua o nubes. Entonces, se puede sugerir que los medios círculos con apertura hacia abajo representaban por un lado a las gotas de agua y por otro lado a las nubes cargados con agua. En la cerámica estudiada solo tenemos dos ejemplos de esa variante de medios círculos: colocados en fila diagonal y puestos al lado de líneas verticales (Figura 4.5.2 g y h). Creemos que estos medios círculos con apertura hacia abajo en nuestra cerámica representan las nubes.

En lo que respecta a los medios círculos con apertura hacia arriba, éstos se presentan con frecuencia en la iconografía preclásica. En el arte olmeca encontramos un ejemplo de medio círculo puesto sobre la imagen bastante naturalista de una nube con lluvia. El diseño en el centro de la nube está formado por un medio círculo junto con dos óvalos que, como vimos representan gotas (Figura 4.5.3 a). Lo interesante es que en esta figura vemos tres diferentes maneras de representar a las nubes: la imagen naturalista de una nube, medio círculo dentro de la nube y la S acostada abajo de donde salen líneas paralelas-lluvia. Otros ejemplos de este elemento los vemos en las bandas celestes en las estelas y otros monumentos donde observamos medios círculos con apertura hacia arriba pero reducidos. Este elemento se conoce bajo el nombre “U invertida” (Figura 4.5.3 b) o “corchete” y también se presenta muy a menudo en la cerámica olmeca como parte de “serpiente aviar” representando sus encías (Figura 4.5.3 c) (Joralemon 1990: 39). Además en el arte olmeca los medios círculos representan partes del ala o parte de la ceja (Cheetham 1998: 34-36; Joralemon 1990: 7). Aquí se puede agregar que, según Taube, el dragón olmeca (“serpiente aviar”) está asociado con la lluvia (Taube en Cheetham 1998: 34), y la serpiente emplumada maya la vemos retratada con símbolos acuáticos sobre el cuerpo (Garza de la 1998: 26). Recientemente, Rosenswig propuso que el grado de abstracción del diseño del dragón olmeca puede resultar al final en una línea diagonal (mandíbula) con dos arcos (dientes) (Figura 4.5.3 d) (Rosenswig 2010: 210). Este simple diseño que representa al dragón olmeca lo encuentra en los tecomales de Cuadros y Jocotal señalando que todos los miembros de la sociedad usaba los diseños olmecas aunque sin conocer bien sus significados (Rosenswig 2010: 211). Por nuestra parte señalamos sobre una posibilidad que nos acerca al significado del medio círculo-“corchete” que vemos en la estela de El Alvarado: el medio círculo está puesto en la banda celeste y de él se desprenden líneas verticales paralelas que, como vimos, representan la lluvia (Figura 4.5.3 e). Además, una nube en forma de medio círculo hacía arriba la observamos en una vasija de Teotihuacan (Figura 4.1.14 l).

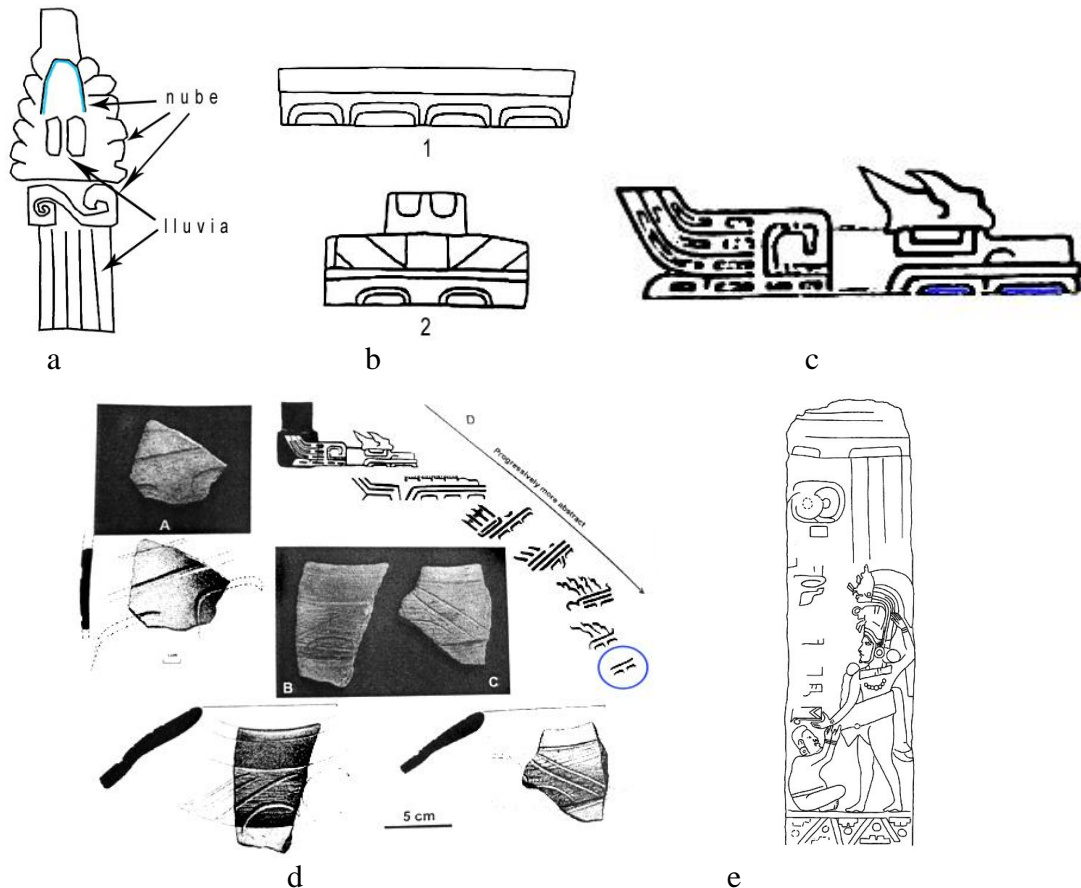


Figura 4.5.3. Medios círculos con apertura hacia arriba en el arte mesoamericano: a – Teopantecunitlan, modificado por la autora (Pye y Gutiérrez 2007:236); b – bandas celestes en el arte olmeca: 1 Nuevo monumento 2, Potrero, 2 - Estela1, La Venta (Miller y Taube 2004:155); c – serpiente aviar olmeca, modificado por la autora (Joralemon 1990:40); d – esquema elaborada por R. Rosenswig, modificado por la autora (Rosenswig 2005:232); e – estela de El Alvarado (Méluzin 1995:36).

Tomando en cuenta todo lo anterior podemos sugerir que el medio círculo con apertura hacia arriba representaba la nube (vapor o niebla). De esa manera el dragón olmeca es una representación zoomorfa fantástica que une las manifestaciones meteorológicas como nubes, lluvia, rayo y viento. Por ello este ser mítico está compuesto de diferentes elementos acuáticos celestes entre los cuales los medios círculos (ojo, ceja y encías) se refieren a las nubes. Por lo tanto en la cerámica estudiada el diseño compuesto por línea diagonal con los medios círculos puestos en diagonal debajo de ella (Figura 4.5.4) no se representan al dragón olmeca, sino se refieren a sus componentes: manifestaciones naturales meteorológicas. Además, recordando el hecho de que a partir de la fase Cuadros junto al desarrollo de la agricultura se desarrollan las creencias mágicas relacionados con esta, no es de sorprenderse que hay tantas representaciones de medios círculos-nubes en la cerámica del Soconusco a partir de la fase Cuadros (ver Esquema 16). Probablemente, los diseños que incluían medios círculos

fueron puestos por la gente común a sus vasijas (concientemente de su significado) con fines de atraer la lluvia para obtener buenas cosechas. Y podría ser otro ejemplo de magia agraria plasmada en la cerámica del Soconusco.

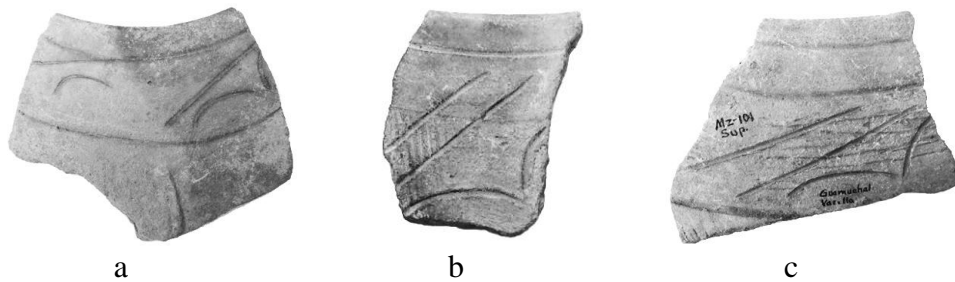


Figura 4.5.4. Medios círculos en la cerámica de Soconusco: a – Guamuchal sin engobe, Cuadros-Jocotal, El Varal; b – Guamuchal sin engobe, Cuadros-Jocotal, El Varal; c – Guamuchal sin engobe, Cuadros-Jocotal, El Varal (fotos de la autora).

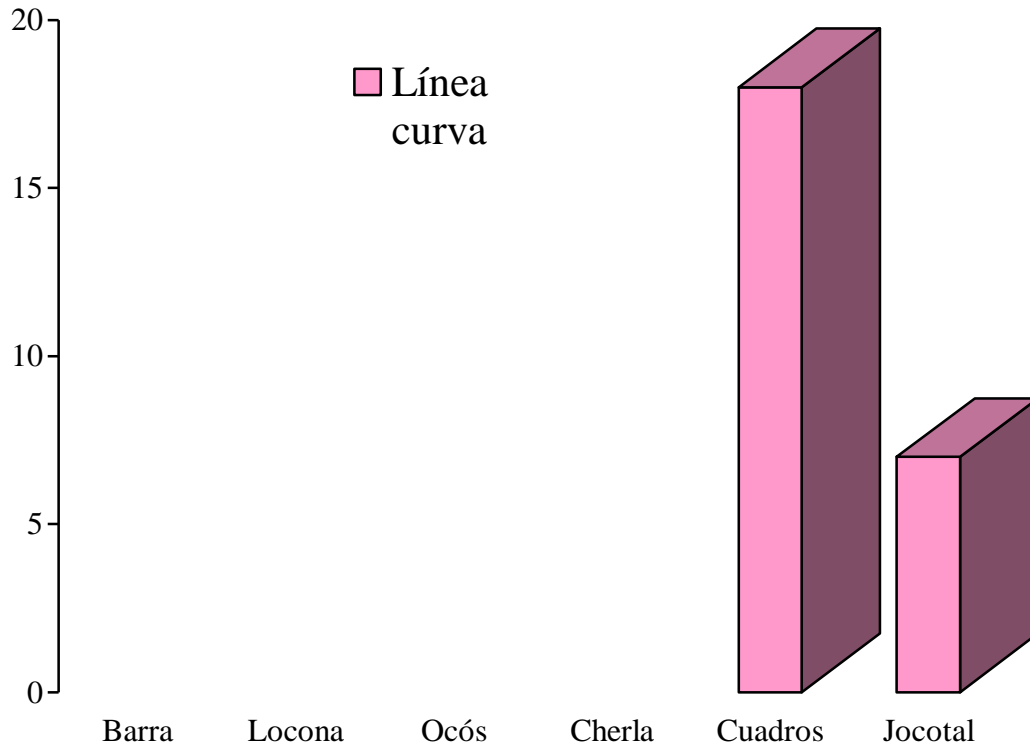
Entonces, después de analizar el elemento medio círculo, podemos proponer que tiene significado acuático celeste y en la cerámica analizada representa probablemente las nubes (niebla). Así, es otro elemento que era inspirado en una imagen real que existe en la naturaleza: nubes o niebla (Figura 4.5.5).



Figura 4.5.5. Imágenes de la naturaleza en los cuales probablemente fueron inspirados los motivos de medios círculos: a – nubes, b – niebla (fotos de la autora).

#### 4.6 Línea curva

Primero veremos los datos estadísticos para este elemento presentados en el Esquema 17. Como se puede observar allí, este elemento aparece en Cuadros, y es en esa misma fase donde se observa su mayor presencia (Grupo III).



Esquema 17. Cantidad de elemento decorativo Línea curva para cada fase.

Las características descriptivas que usamos para destacar a los variantes para el elemento “línea curva” son:

*Modo de colocación:*

- Única/doble
- Delimitada/no delimitada

*Lugar de colocación:*

- Todo el cuerpo/parte del cuerpo

En la siguiente tabla presentaremos los variantes de elemento “línea curva” encontrados en el tercer grupo de decoraciones.

### Grupo III. Cuadros-Jocotal



Tipo Fase	Línea curva
C U A D R O S	 <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 10px;"> <span data-bbox="527 625 542 646">1</span> <span data-bbox="959 625 992 646">1a</span> </div>
J O C O T A L	 <div style="text-align: center; margin-top: 10px;"> <span data-bbox="643 978 657 999">1</span> </div>

Tabla 32. Variantes para elemento Línea curva, Grupo III Cuadros-Jocotal.

#### Descripción de variantes.

1. Línea curva única delimitada/no delimitada (parte superior del cuerpo)
- 1 a. Línea curva doble delimitada (parte superior del cuerpo)

#### Observaciones.

Durante el análisis del elemento “línea curva” fueron destacados dos variantes. La variante 1 a está representada solo por un ejemplo presentado en la tabla. Todos los demás ejemplos pertenecen a la variante 1.

Pasaremos ahora al análisis iconológico del presente elemento.

En un trabajo previo ya indicamos que la línea curva está relacionada con el agua y sugerimos que las líneas de este tipo son torrentes de agua celeste (Kolpakova 2009: 97).

Hay que señalar que durante la investigación no pudimos encontrar muchos ejemplos de este elemento en el arte mundial o mesoamericano. La mayoría de los ejemplos de línea curva que vimos se encuentran en la cerámica de Chiapas del Preclásico Temprano hasta Clásico Medio (Figura 4.6.1 a y b) y un ejemplo de la cerámica de Morelos del Preclásico Medio (Figura 4.6.1 c).

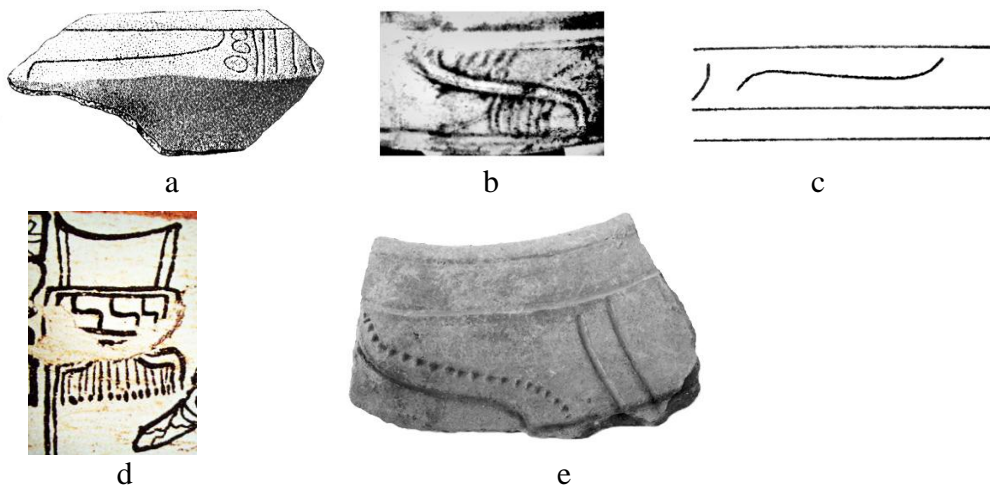


Figura 4.6.1. Ejemplos del elemento línea curva: a – cerámica del Oriente de Chiapas, fase Jocote, Preclásico Temprano (Clark y Cheatham 2005:343); b – cerámica de Izapa, fase Kato (foto de la autora del negativo del archivo de la NAAF); c – cerámica de Morelos, Preclásico Medio (Cyphers 2005:459); d – códice Madrid pag. 86 (Lee 1985:127); e – tepalcate de Soconusco, Méndez borde rojo, Cuadros-Jocotal, El Varal (foto de la autora).

En lo que corresponde al arte mesoamericano, encontramos un ejemplo de línea curva en el códice Madrid (Figura 4.6.1 d) que también podría ser línea escalonada. Son tres líneas curvas puestas dentro de la banda celeste (techo del templo). En la cerámica analizada vemos que las líneas curvas a menudo están acompañadas por líneas paralelas verticales que, como vimos, podrían representar la lluvia y puntos que pueden ser gotas (Figura 4.6.1 e).

Por todo lo anterior, tomando en cuenta que el elemento dado requiere más investigación, en esta etapa del trabajo podemos sugerir que línea curva es un elemento acuático celeste ya que siempre se ubica en la parte alta de la vasija o dentro de la banda celeste, y está acompañada por líneas paralelas-lluvia y círculos (puntos)-gotas.

#### 4.7. Otros elementos decorativos

Hay que mencionar que en este apartado no haremos la investigación iconológica de los elementos adicionales ya que el número de los ejemplos encontrados de cada uno de ellos es muy escaso. Es por eso que estos elementos no están incluidos entre los seis elementos destacados para analizar. Por lo tanto aquí solamente presentaremos las fotos de tepalcates que los contienen con una breve descripción mencionando en dado caso su posible significado propuesto en nuestros trabajos anteriores.



#### 4.7.1 Figuras circulares y triangulares

Desde la fase Barra y hasta Ocós se encuentran numerosos tepalcates con diversas figuras circulares y triangulares grandes formadas por líneas acanaladas profundas paralelas oblicuas que ocupan todo el cuerpo de la vasija (Figura 4.7.1 a-d). Como ya vimos en el capítulo III, entre la muestra cerámica de nuestro estudio hay muchos tepalcates donde se observa una pequeña parte de este tipo de diseño, pero son muy pocos los tepalcates donde dichos diseños se presentan completos o semicompletos, por ello recurrimos a las restauraciones de Jorge Ceja, Richard Lesure y Ajax Moreno, donde se ven algunos de sus ejemplos (Figura 4.7.1 e-h).

En cuanto a su interpretación, hay que señalar que estos diseños no son comunes en la iconografía mesoamericana y solo se ven en la cerámica temprana (Barra-Ocós) y luego desaparecen. Por lo tanto hasta ahora no tenemos información comparativa suficiente para presentar sus posibles significados.

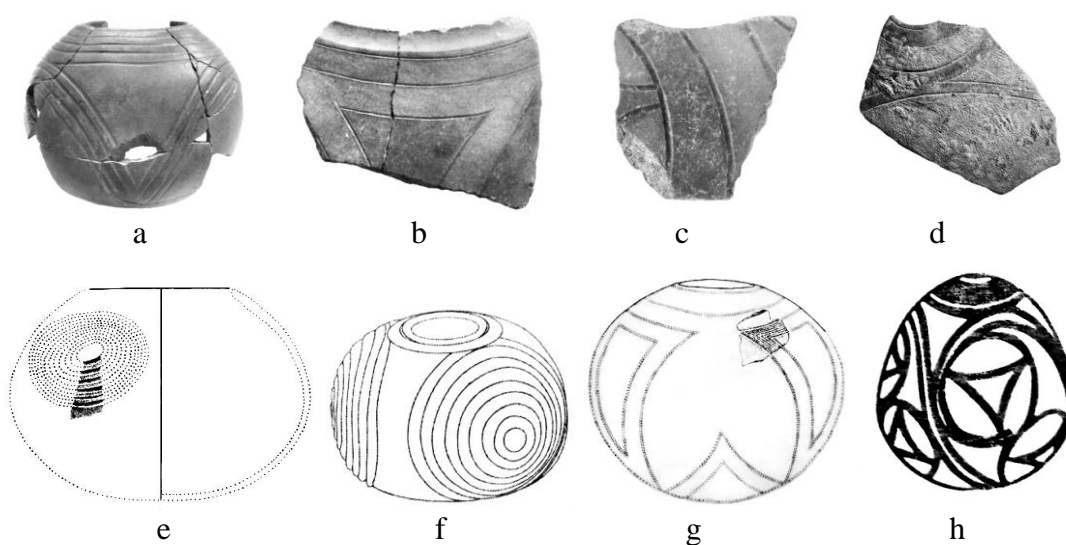


Figura 4.7.1. Figuras circulares y triangulares en la cerámica de Soconusco: a – Tusta rojo, Barra, Paso de la Amada; b y c – Gallo rosa sobre rojo, Locona, Chilo y Paso de la Amada; d – Amada negro, Ocós, Cantón Corralito (a-d fotos de la autora); e – Cotan acanalado, Barra, Paso de la Amada (Ceja 1985:42); f – Barra tardío (Clark y Cheetham 2005:295); g – Amada estampado, Ocós, Paso de la Amada (Ceja 1985:57); h – Ocós, Paso de la Amada (Lesure 1995:272).

#### 4.7.2. Línea escalonada

En la cerámica estudiada encontramos dos ejemplos de este elemento en la fase Cuadros (Figura 3.7.2). Estas líneas se presentan dobles ocupando la parte superior de la vasija bajando unos centímetros desde la línea horizontal que marca el borde. El significado de la línea escalonada ya ha sido abordado brevemente en un trabajo anterior y podría representar agua celeste, lluvia o rayo (Kolpakova 2009: 99-100).



Figura 4.7.2 Línea escalonada en la cerámica de Soconusco: a – Guamuchal sin engobe, Cuadros, El Varal; b – Teofilo, Cuadros, El Varal (fotos de la autora).

### 4.7.3 Zig-zag

En la cerámica estudiada hallamos dos ejemplos de este elemento. El primer ejemplo lo encontramos en la publicación de Clark y Cheetham (2005) y es de la fase Locona que se ve circundando el borde de un plato (Figura 4.7.3 a). El segundo ejemplo es de Ejido Cuauhtemoc de la fase Cuadros y se presenta en forma gradual dentro de la banda modelada cepillada (Figura 4.7.3 b). Su posible significado ya ha sido abordado brevemente en un trabajo previo. Sugerimos que el zigzag podría representar agua, lluvia o rayo (Kolpakova 2009: 96).

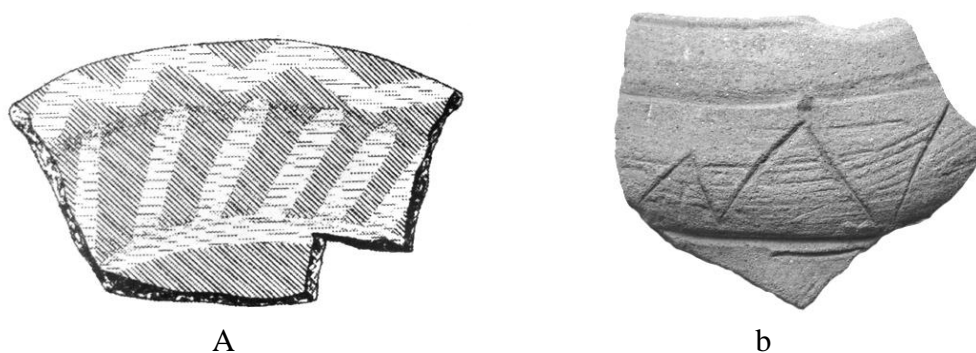


Figura 4.7.3. Zigzag en la cerámica de Soconusco: a – Gallo rosa sobre rojo, Locona (Clark y Cheetham 2005:304); b – Guamuchal brocheado, Cuadros, Ejido Cuauhtémoc (foto de la autora).

#### 4.7.4 Rombo

En la cerámica estudiada encontramos un ejemplo de este elemento en la fase Cuadros (Figura 4.7.4). El significado de este elemento ha sido abordado ampliamente por nosotros en artículos anteriores (Kolpakova, 2008, 2009). Aquí solo mencionaremos que el rombo simboliza la tierra o milpa y el punto en su centro podría ser entendido como el centro de aquellos.

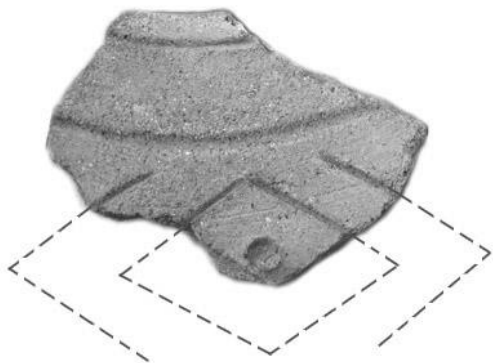


Figura 4.7.4. Rombo en la cerámica de Soconusco: Guamuchal sin engobe, Cuadros, Izapa, restauración del diseño de la autora (foto de la autora).

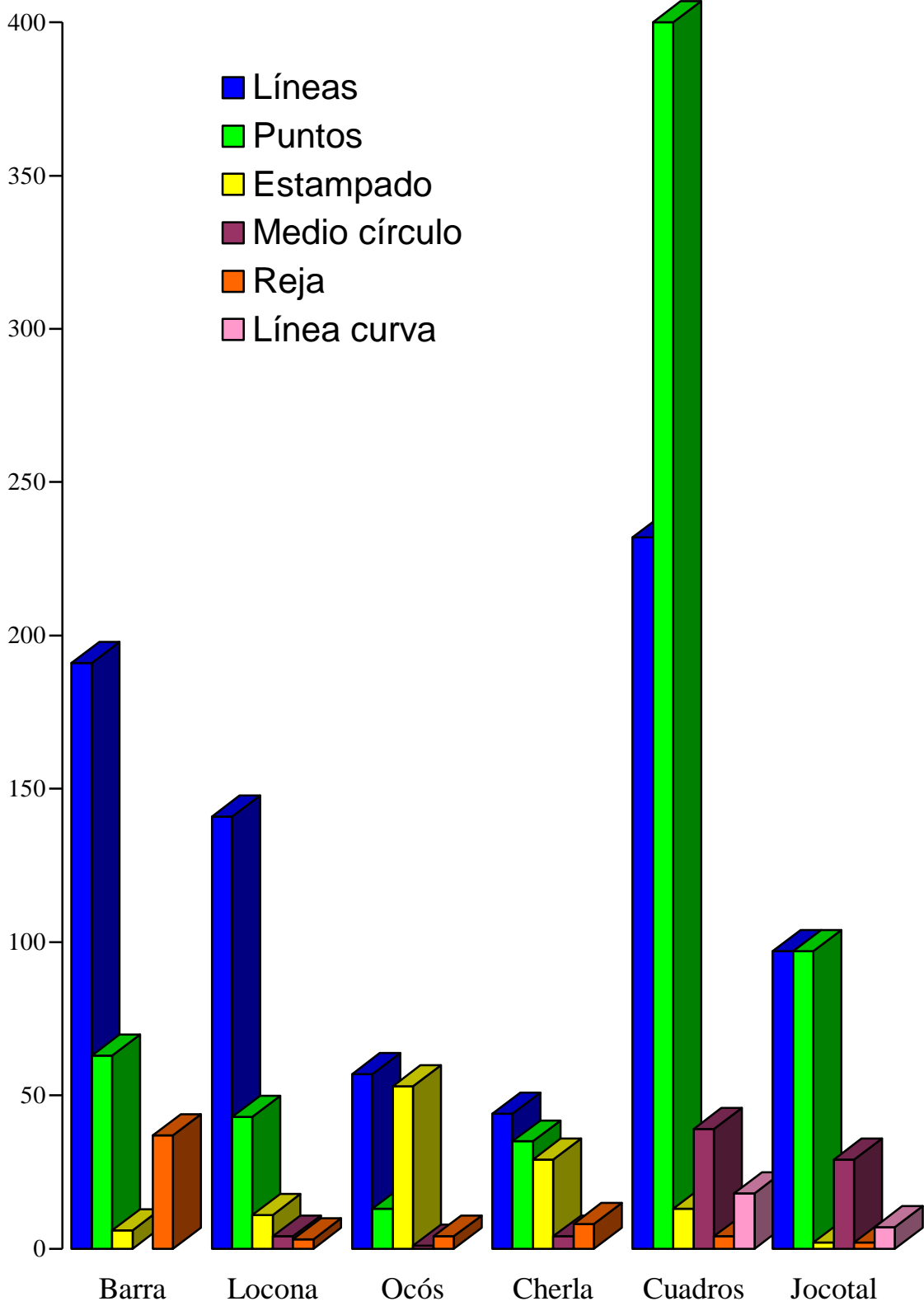
Entonces, en el presente capítulo terminamos el análisis iconográfico e hicimos el análisis iconológico de cada uno de los elementos y motivos encontrados en la cerámica estudiada.

Empezamos por presentar los datos cualitativos generales los cuales introducimos en el esquema 18 donde reunimos las cantidades de todos los elementos por cada fase. En el esquema se puede ver el desarrollo de cada uno de los elementos y motivos destacados a través de todas las seis fases. Además, con base en el presente esquema, se puede decir que los tres grupos destacados en el capítulo III se distinguen claramente por la cantidad de tepalcates y la distribución de elementos.

Luego, para la mejor visualización agrupamos los resultados obtenidos durante del análisis iconológico en una tabla general (Tabla 33), donde presentamos posibles significados y orígenes gráficos de cada uno de los elementos y motivos analizados en las páginas anteriores. Como se puede observar allí cinco elementos tienen connotación principal acuática y solo uno - terrestre. Además, en esta etapa del trabajo no todos los elementos tienen interpretaciones y posibles orígenes gráficos. Ese es el caso del estampado y la línea curva.

Hay que notar que algunas decoraciones tenían su propósito práctico, ese es el caso de líneas y estampado.

Por último subrayamos que los significados de los elementos y motivos planteados durante este capítulo no pretenden ser únicos o definitivos sino están en calidad de propuesta.



Esquema 18. Resultados cuantitativos generales pos fases y decoraciones.



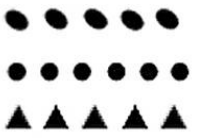


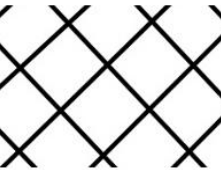




Elemento (motivo)	Posible significado	Posible origen gráfico
<b>Línea</b> (líneas paralelas) 	Acuático (lluvia) Imitación de gajos de calabaza  Uso practico	
<b>Punto</b> (filas de puntos) 	Acuático (gotas de agua) Terrestre-celeste (semilla/grano)	
<b>Estampado</b> 	Acuático  Uso practico	X
<b>Reja</b> 	Terrestre (tierra) Acuático (lluvia)	
<b>Medio círculo</b> (fila de medios círculos) 	Acuático (nubes)	
<b>Línea curva</b> 	Acuático	X

Tabla 33. Presentación de los posibles significados y orígenes gráficos de los seis elementos y motivos analizados en el cuarto capítulo.

## CAPÍTULO 5

### DISCUSIÓN Y OBSERVACIONES FINALES

Para finalizar nuestro trabajo resaltamos la información más significativa presentada y obtenida durante el presente estudio para su discusión en conjunto. También mostramos las últimas observaciones y comentarios sobre algunos temas que todavía tienen datos por presentar.

#### **Cambios y acontecimientos reflejados en la cerámica.**

Durante nuestra investigación notamos la presencia de algunos cambios en la decoración de la cerámica estudiada. Con base en estos cambios destacamos tres grupos de decoraciones (ver Tabla 15) donde los cambios más considerables tuvieron lugar entre las fases Locona y Ocós y entre Cherla y Cuadros. Además de estos cambios sabemos de dos acontecimientos relacionados con la cerámica del Preclásico Temprano en Soconusco: la aparición de la cerámica en la fase Barra y la llegada de la cerámica olmeca en la fase Cherla. Enseguida, presentaremos en forma de un esquema (Figura 5.1) los cambios y acontecimientos mencionados que tuvieron lugar durante el periodo estudiado en Soconusco.

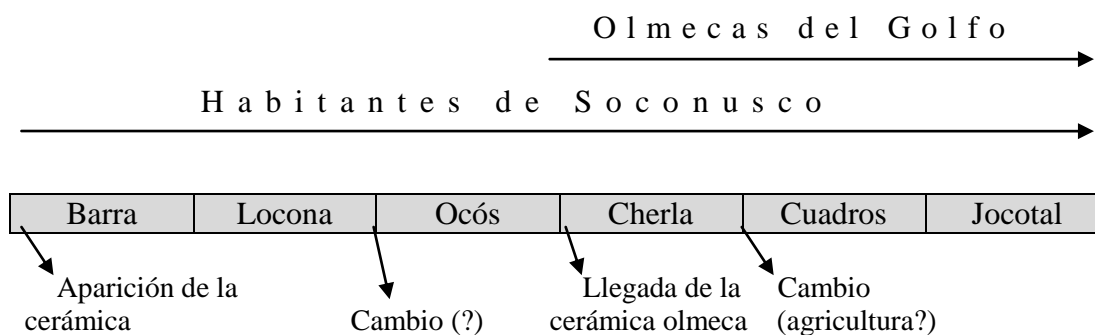


Figura 5.1. Cambios y acontecimientos reflejados en las decoraciones de la cerámica del Soconusco durante el Preclásico Temprano.

Veremos ahora los procesos señalados y el efecto que tuvieron en la cerámica analizada.

Sobre el primer acontecimiento (aparición de la cerámica al inicio de Barra), podemos decir que, como señalamos anteriormente, la cerámica Barra se presenta desde el inicio altamente elaborada: vasijas con paredes delgadas y uniformes, diseños de muy buena calidad. No hay duda de que quien elaboro esta cerámica era un alfarero experimentado quien tenía los conocimientos técnicos necesarios como lo señalan Tejada y Clark (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 332). Por lo tanto, es de suponer que la cerámica Barra no se origina en el Soconusco. Entonces surge la pregunta ¿de donde vino la cerámica Barra? Piña Chan sostuvo la hipótesis de que un grupo llegó del sur de Mesoamérica hasta el

Istmo de Tehuantepec y dio origen a la cultura olmeca (Piña Chan 1986: 14). Gareth Lowe y Michael Coe proponen la hipótesis de la llegada de algunos pequeños grupos desde Sudamérica, especialmente de las costas de Ecuador, Colombia y Panamá. (Tejada Bouscayrol y Clark 1993: 331). Tomando en cuenta estas propuestas hopitéticas, creemos sobre una posibilidad que la cerámica junto con sus decoraciones fue traída por la gente de fuera al Soconusco. Lo interesante es que un proceso similar ocurre en Soconusco unos siglos después, lo cual es señalado como el segundo acontecimiento. En esta vez se cree que los olmecas establecieron enclaves en el Soconusco, uno de los cuales fue Cantón Corralito donde los olmecas llegaron trayendo su cerámica y los conocimientos de su elaboración (Cheetham 2010: 276-277). Entonces es muy probable que en la fase Barra ocurriera algo similar cuando las piezas de cerámica fueron traídas a Soconusco por la gente foránea.

El segundo acontecimiento, la llegada de la cerámica olmeca, ya está bastante estudiado como lo vimos en el capítulo II. Por nuestra parte, podemos agregar que, como señalamos en el capítulo III, el cambio de las decoraciones entre Ocós y Cherla no es tan drástico como podríamos esperar, muchos de los motivos de Ocós se presentan luego en Cherla. El momento de la llegada del estilo olmeca se alreza claramente, cuando en la fase Cherla se disminuye la decoración anterior y entran las decoraciones olmecas. Ese proceso también se reflejó en las decoraciones no olmecas: en Cherla aparecieron tecomates Mavi con una decoración muy diferente al de tecomates Ocós. De esa manera, tomando en cuenta la observación de David Cheetham señalada en el capítulo III (2010: 408, 409, 246), podemos decir que las tradiciones de decoración local (mokayas) no desaparecieron con la llegada de la cerámica olmeca, sino siguieron usándose durante los tiempos olmecas y se presentaron en la vajilla domestica (tecomates).

Ahora veremos los dos cambios en las decoraciones (que deberían estar relacionados con algún proceso) que ocurrieron entre Locona y Ocós y entre Cherla y Cuadros. El primer cambio en decoración es muy drástico como se puede observar en la Tabla 15. En Ocós y posterior Cherla la cantidad y la calidad de diseños se disminuye bastante lo que no concuerda con ninguno de los cambios (p. ej. demográficos) señalados por Clark y Pye (2006: 10). Por ello en este momento no tenemos información sobre algún proceso importante que pudo generar cambio en las decoraciones entre Locona y Ocós.

El segundo cambio de decoraciones ocurrió entre Cherla y Cuadros. Ya vimos en el capítulo IV que el desarrollo de la agricultura en Soconusco empieza a partir de la fase Cuadros. Tomando en cuenta las interpretaciones de los elementos del Grupo III y la aparición de las impresiones de semillas podemos proponer que es el proceso que generó estos cambios decorativos es el desarrollo de la agricultura incipiente. Lo mismo señala Barbara Arroyo (1998: 153) para la costa de Guatemala

explicando que los tecomates más grandes, gruesos y burdos que aparecen en Cuadros podrían reflejar un cambio de subsistencia y sugiere que se usaron para la preparación de alimentos agrícolas.

De esa manera podemos concluir que las decoraciones en la cerámica reflejan los cambios y acontecimientos que sucedieron durante el Preclásico Temprano y por ello son una fuente adicional que nos informa sobre hechos que ocurrieron en el pasado.

### **Tecomates y la pequeña tradición**

Robert Redfield (1952 en Grove 2008: 137) para referirse a dos tradiciones culturales - una del Estado y otra de los campesinos - uso los términos “grandes tradiciones” y “pequeñas tradiciones” respectivamente. Esa idea fue retomada por David Grove (2008: 137) quien destacó la necesidad de estudiar a la pequeña tradición de la cultura olmeca que comprende las prácticas religiosas de nivel doméstico. Grove señala que a los restos de estas prácticas son figurillas, máscaras de barro y la estructura doméstica en sí misma. Por nuestra parte, a esta lista podemos agregar también la cerámica doméstica que, como lo vimos en el capítulo I y IV, participaba en diversos rituales religiosos. Por analogía, se puede decir que “la pequeña tradición” en Soconusco es representada principalmente por las figurillas de barro y la cerámica doméstica. Como mencionamos en el tercer capítulo la forma cerámica principal cuyos bordes se presentaron durante el estudio es el tecomate. Ya vimos que al principio los tecomates eran vasijas de servicio o almacenamiento (Clark y Blake 1989: 389) y luego se empezaron a usarse para cocinar y formaron parte de la cerámica cotidiana (Lesure 1998: 32). Además acabamos de señalar sobre la persistencia de las tradiciones de decoración locales durante los tiempos olmecas que se presentaron en la vajilla doméstica (tecomates).

Por ello el tecomate se puede considerar como parte de la cultura de los gobernados y junto con sus decoraciones debió formar parte de la “pequeña tradición” local. Por lo tanto, es de suponer que el conjunto de tipos Mavi-Guamuchal-Méndez-Teofilo-Suchiate (y sus decoraciones) destacado en el capítulo III pertenece a la “pequeña tradición” local.

### **Decoraciones y el desarrollo de la agricultura.**

Después de proponer los significados para cada elemento y motivo destacados tenemos cinco elementos acuáticos y solo uno terrestre. Los elementos acuáticos asociados en su mayoría con la lluvia son: líneas, puntos, medio círculo, línea curva. Los puntos también tienen significado terrestre, el estampado es motivo acuático terrestre, y la reja, como vimos, en ocasiones podría retratar a la lluvia. Tomando eso en cuenta, podemos relacionar la alfarería del Soconusco con los dos aspectos naturales: el agua y la tierra. Los elementos que pertenecen a estos dos aspectos son señalados por Marcus como las fuerzas sobrenaturales de mayor transcendencia que fueron el rayo, el relámpago, el viento, las nubes, la tierra y el terremoto (Marcus en Lowe 1998: 59). Piña Chan señala que desde el Preclásico ya



existía una simbología, relacionada con agricultura (agua-tierra) y las creencias mágicas (Piña Chan 1985:15). Por lo tanto, se puede proponer que a partir de la fase Cherla ellos podrían formar diseños relacionados con el ciclo agrícola incipiente. Ya vimos que la agricultura incipiente empieza a surgir en Cuadros y junto con ella empezó a nacer el culto de las plantas cultivadas y de las fuerzas de la naturaleza de las cuales dependía su crecimiento (Alekseev y Pershic 1990: 251). Si a eso le sumamos el hecho de que las creencias básicas en Izapa se concentran en una especie de adoración a la naturaleza, o en una veneración o súplica a los dioses (Proskouriakoff en Lowe, Lee y Martínez E., 2000: 320), podemos suponer que las fuerzas naturales mas importantes para los antiguos agricultores incipientes fueron plasmadas en la cerámica con fines mágicos al igual que ocurre con las impresiones de semillas (ver Capítulo IV). Es posible que con estas decoraciones la gente pidiera abundante lluvia para las semillas sembradas, o pretendía aplacar la furia de una tormenta con granizo y viento que podría destruir los sembradíos, o agradecía a las deidades por la buena cosecha obtenida.

La propia alfarería, como lo considera Thomas Lee, es una alegoría de la vida agrícola pues el barro, con el que se crea la cerámica, es el producto de la mezcla del agua con la tierra (Lee, comunicación personal, 2009). Quizás es por eso que la alfarería estaba presente en ceremonias religiosas relacionadas con el culto agrícola.

Entonces, con base en lo expuesto líneas arriba, podemos proponer que es desde Cuadros cuando se inicia en Soconusco el proceso señalado por López Austin y López Luján que consiste en el paso del simple cultivo a la agricultura (López Austin y López Luján 1997: 24). El cambio en las decoraciones en Cherla y Cuadros coincide con nueva técnica en la elaboración de tecomates y con la llegada de los Olmecas del Golfo. Eso podría indicar que los Olmecas fueron los “responsables” del impulso que recibió la agricultura en el Soconusco. Sobre esa posibilidad Cheetham (2010: 88) señala que los objetos con diseños olmecas podrían haber llegado a Soconusco junto con el maíz mejorado. Además hay que tomar en cuenta que es en la costa del Golfo donde son encontradas los restos botánicos muy antiguos de varios cultivos como maíz (5000 a. C.), mandioca (4600 a. C.) y girasol (2500 a. C.) (fechas calibradas) (Pope et al. 2001: 1372-1373).

### **Elementos geométricos - iconos**

Al final del cuarto capítulo presentamos los probables orígenes gráficos de los seis elementos y motivos destacados: línea (lluvia y calabaza), punto (semilla o gota de agua), reja (red, piel de reptiles, mazorca) y medio círculo (nube, niebla). Después de su análisis podemos agregar dos observaciones: 1) la conservación (en muchos casos) de la forma del objeto original por el cual fue inspirado un elemento iconográfico dado; 2) el reflejo en su significado de esa conexión con la imagen realista de donde fue originado. Por ejemplo, el medio círculo fue inspirado en la forma natural de las nubes

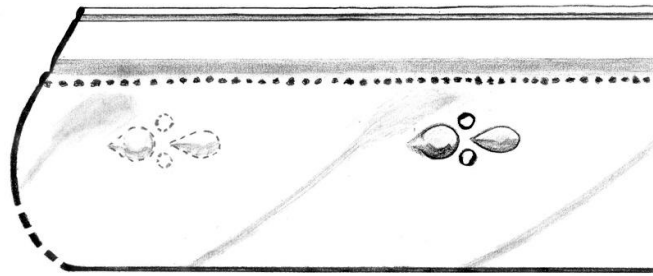
(niebla), repitiendo y simplificando la forma de esos lo que resultó en un medio círculo. Ese medio círculo fue usado para representar nubes por un largo tiempo como lo vimos en el capítulo IV conservando su significado original. Por lo tanto, tomando en cuenta que un signo icónico representa una cosa percibida y la reduce a una presentación gráfica simplificada (Eco 1986: 174), las decoraciones geométricas en la cerámica del Soconusco pueden considerarse como iconos.

Además, recordando la propuesta de Best-Maugard sobre la existencia de siete elementos básicos en el arte indígena (Best Maugard 1923 citado por Van Putten 1983 en Ramos Galicia 2005: 153) podemos señalar también sobre la existencia en el arte mesoamericano de un conjunto básico de elementos entre los cuales se encuentran las decoraciones que estudiamos en nuestro trabajo. Así, podemos suponer que todos los seis elementos que analizamos pueden considerarse como “básicos” para la iconografía mesoamericana por su antigüedad y amplia difusión.

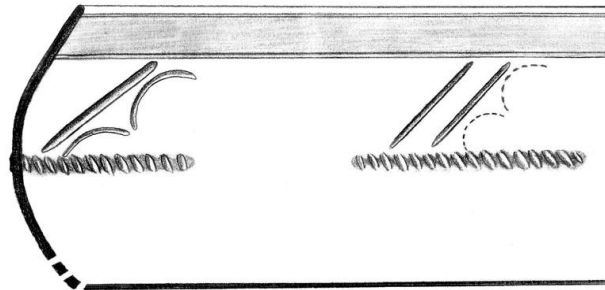
### **Ubicación espacial de las decoraciones**

Hablando sobre la ubicación espacial de los diseños en las vasijas, retomaremos las ideas de Ribakov y Carlson quienes señalan que las bandas horizontales tenían un significado determinado: si están en la parte superior representan el cielo y si están en la parte inferior hacen alusión al inframundo o retratan la capa terrestre (Ribakov 1981: 193; Carlson 1988: 281). De esa manera la vasija se divide en tres niveles: celeste, aéreo y terrestre (Ribakov 1981: 193). La idea de la composición del cosmos por tres niveles (cielo, tierra e inframundo) que a su vez son divididos por capas era característica para Mesoamérica (Miller y Taube, 2004: 154, 177; Garza de la 1998: 20). Lo interesante es que esa idea se conservó hasta nuestros días, por ejemplo en la cosmovisión zoque existen tres planos horizontales: subsuelo, tierra y cielo (Velasco Toro 1993: 45) donde el subsuelo o inframundo tiene tres niveles (Reyes 2011: 84).

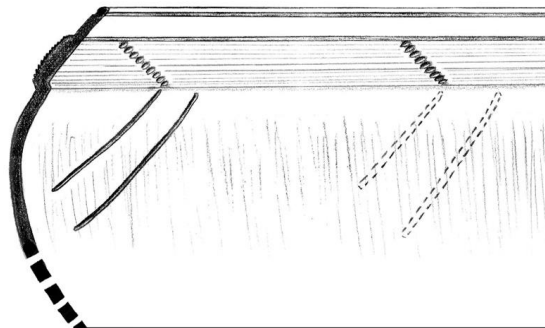
Aplicando esos datos a la cerámica del Preclásico Temprano en Soconusco analizaremos la ubicación espacial de las decoraciones y las formas de división de las vasijas con el fin de mostrar la composición de los diseños. A continuación presentamos algunos ejemplos de tecomates Cherla-Jocotal representados por el conjunto de los tipos Mavi, Guamuchal, Méndez, Teofilo, Suchiate que, como vimos en el capítulo III, tienen un modo específico de decoración. Tomamos cuatro tepalcates más grandes y completos de estos tipos y restauramos sus diseños para su interpretación (Figura 5.2). En el primer ejemplo (Figura 5.2 a) tenemos un tecomate Mavi de la fase Cherla cuya decoración consiste en una banda que marca el borde, abajo una fila horizontal de puntos punzonados, en medio de la vasija una cara zoomorfa y líneas (manchas) pintadas diagonales atravesando todo el cuerpo de la vasija. En este ejemplo podemos observar que la banda que marca el borde no siempre está delimitada abajo por una acanaladura sino se marca mediante nivelación de barro formando un pequeño peldaño



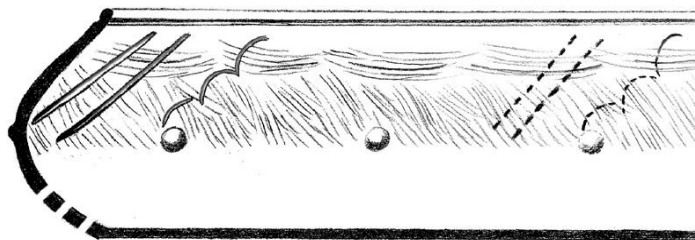
a



b



c



d

Figura 5.2. Reconstrucciones de diseños en la cerámica de Soconusco: a – Mavi bayo, Cherla, Cantón Corralito; b – Méndez borde rojo, Cuadros, El Varal; c – Guamuchal sin engobe, Cuadros, Cantón Corralito; d – Suchiate brocheado, Jocotal, Cantón Corralito (fotos y dibujos de la autora (perfiles aproximados)).

entre dos bandas. Ese mismo procedimiento lo vemos con frecuencia en los tecomates de Cuadros y Jocotal. En el segundo ejemplo (Figura 5.2 b) tenemos un tecomate Méndez de la fase Cuadros cuya decoración consiste en una banda que marca el borde pintado con rojo, debajo de ella hay líneas diagonales acompañadas por medios círculos y filas de puntos puestos sobre bandas cortas aplicadas horizontalmente sobre el cuerpo de la vasija. El espacio más abajo queda libre. En el tercer ejemplo (Figura 5.2 c) vemos un tecomate Guamuchal de la fase Cuadros. Su decoración consiste en la banda que marca el borde, banda ancha modelada cepillada que contiene filas de puntos diagonales, líneas diagonales que son puestos sobre el cuerpo cepillado. Es muy probable que la parte baja no presente ninguna clase de decoración. En el cuarto ejemplo (Figura 5.2 d) vemos un tecomate Suchiate de la fase Jocotal cuya decoración consiste en una línea que marca el borde y más abajo se ven tres medios círculos formados en una línea diagonal acompañados por dos líneas diagonales paralelas. El cuerpo de la vasija es cepillado con estrías horizontales y diagonales. Hay que notar que con las estrías horizontales está delimitada la banda que marca el borde y con las diagonales está cubierto el resto de la vasija. Es de notar que a la mitad de la vasija el entrillado diagonal se termina y la parte baja no presenta decoración alguna.

Entonces, tomando en cuenta todo lo anterior, podemos dividir el cuerpo del tecomate en tres niveles: inferior, medio y superior. En la parte superior casi siempre se ubica una banda que marca el borde. Esa banda es lisa (a veces pintada) que no presenta decoraciones y es delimitada por dos líneas horizontales acanaladas o puede estar marcada mediante nivelación. Debajo de ella en ocasiones está presente otra, segunda banda, que muestra un cepillado sobre el cual se aplican otras decoraciones. Estas decoraciones (cuando no son continuas) normalmente se repiten alrededor de la vasija. El nivel medio se caracteriza por presentar diversas decoraciones algunos de los cuales bajan de la banda hasta la mitad de la vasija. La parte inferior normalmente no está decorada.

Aplicando las propuestas de Carlson y Ribakov podemos proponer que el nivel superior corresponde al plano celeste, el nivel medio al espacio aéreo y superficie terrestre y el nivel inferior a la capa terrestre e Inframundo (Figura 5.3). De esa manera la banda que marca el borde es la banda celeste. El nivel medio ocupan varios motivos representando, como lo vimos en el capítulo IV, diversos fenómenos de la naturaleza. En el caso particular de la segunda banda cepillada, podemos suponer que forma parte del nivel superior o medio representando los fenómenos naturales que tienen lugar en el espacio aéreo. La parte inferior debería contener una banda terrestre pero esta está ausente. Sin embargo a partir de la fase Cuadros aparecen las delgadas bandas punteadas horizontales (Figura 5.2 b) aplicadas sobre el cuerpo de la vasija los cuales podrían funcionar como capa terrestre representando tierra sembrada.

Entonces, podemos señalar que todas las decoraciones de los tecomates se concentran en la parte superior-media de la vasija. De esa manera podemos suponer que en la cerámica de Soconusco

en general se representaba el plano celeste y espacio aéreo donde se ubicaban los elementos de connotación acuática (terrestre) como lo vimos líneas arriba. La ausencia de decoración en el nivel inferior no necesariamente sugiere que no hubo creencias sobre el Inframundo, sino más bien ese tema no aparecía en la cerámica durante ese periodo (como lo vemos luego en la cerámica maya).

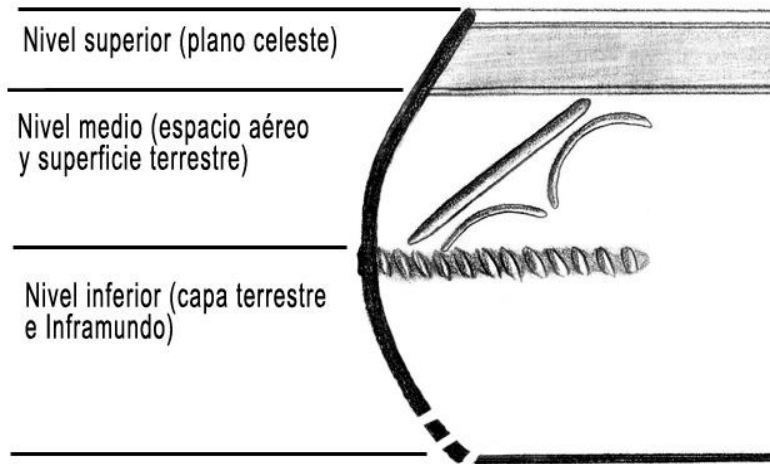


Figura 5.3. División espacial de las vasijas en tres niveles.

Lo mismo observamos en la cerámica contemporánea donde abajo de la banda terrestre no hay decoraciones. Por ejemplo, en la cerámica contemporánea de Amatenango del Valle (vasijas de uso doméstico) vemos la decoración puesta en tres niveles: abajo del borde se encuentran las bandas celestes delgadas acompañadas por los zigzag, luego se encuentra un gran espacio aéreo y plano terrestre que contiene imágenes de aves y plantas, y abajo delimitando todo el diseño se localizan las delgadas bandas terrestres que contienen zigzags. Más abajo está una zona vacía sin decoración (Figura 5.4).

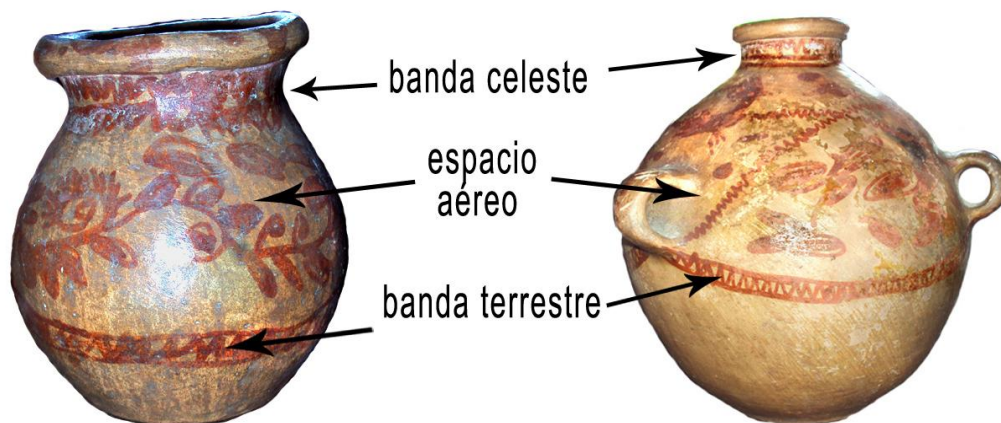


Figura 5.4. Cerámica contemporánea de Amatenango del Valle, Chiapas (fotos de la autora).

Como vemos en estos ejemplos, la distribución espacial de decoraciones en tres niveles logro conservarse hasta nuestros días, aunque en muy pocos casos. Además de la división, en ocasiones podemos ver los mismos elementos decorativos en la cerámica contemporánea que hace casi 4000 años.

Agrupando todos los datos anteriores, presentamos las principales formas de la división del espacio en las vasijas Cherla-Jocotal mostrados en la Tabla 34. Allí se puede ver que durante estas tres fases no hubo mucho cambio en cuanto a la distribución de las decoraciones sobre el cuerpo de la vasija. El único cambio notorio se presenta en Cuadros con la aparición de la segunda banda cepillada (modelada).

De esa manera, la temática principal que se reflejó en la cerámica del Soconusco es asociada con el cielo (el espacio aéreo) y los acontecimientos celestes como lluvia y lo que se asocia a esta (nubes, rayo). Retomando la información sobre el entorno natural del Soconusco presentada en el capítulo II no es de sorprender que la temática principal de las decoraciones en la cerámica sea principalmente celeste. Recordamos que el clima es húmedo con altos niveles de precipitación, niebla en las montañas y lluvias torrenciales. Sumando a esto la idea del origen grafico de las decoraciones en el entorno natural, efectivamente en la cerámica estudiada tendremos reflejados todos estos fenómenos de la naturaleza.

Entonces, es probable que en conjunto las decoraciones en las vasijas representaban la imagen del cosmos entero en el que se situaba la gente antigua.

Podemos suponer también que en las primeras fases la mayoría de las vasijas estaba decorada completamente, como lo podemos observar en las restauraciones presentadas en el capítulo III y después se empiezan decorarse solo las partes cercanas al borde. Aquí tenemos una limitante que es la ausencia de las vasijas completas suficientes para afirmar esta observación, por lo tanto solo sugerimos esta posibilidad.

Como vemos, el complejo cerámico de Soconusco es sin duda una fuente importante para observar el origen, desarrollo y significado de las decoraciones en general.

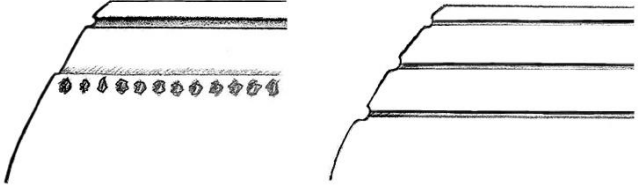
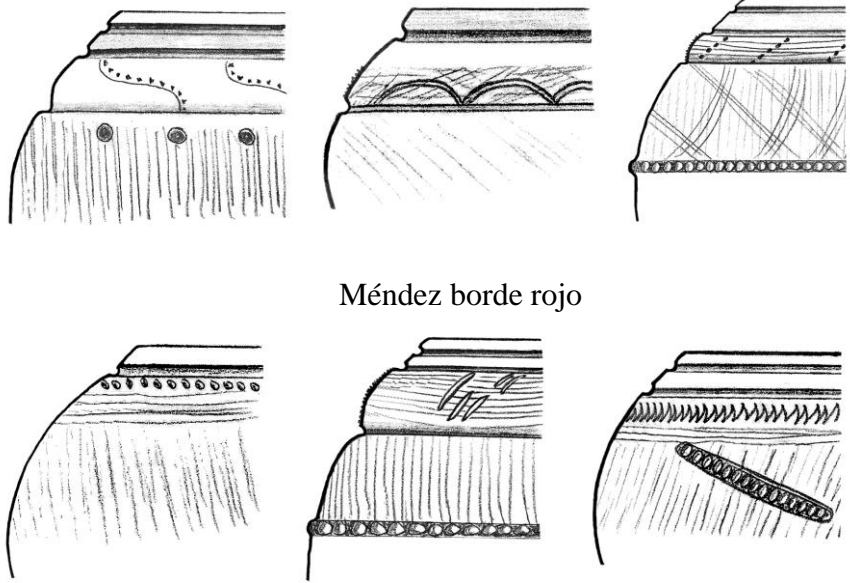
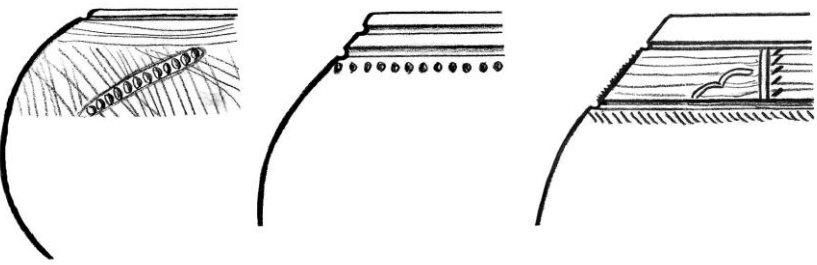
Fase	Forma de la división del espacio en las vasijas
Cherla	 <p data-bbox="727 531 867 569">Mavi bayo</p>
Cuadros	 <p data-bbox="675 915 919 953">Méndez borde rojo</p> <p data-bbox="651 1245 943 1283">Guamuchal sin engobe</p>
Jocotal	 <p data-bbox="537 1650 808 1688">Mapache rojo y bayo</p> <p data-bbox="878 1650 1114 1688">Suchiate cepillado</p>

Tabla 34. Principales formas de la división espacial en los tecomates Cherla-Jocotal (dibujos de la autora) (perfiles aproximados).

## CONCLUSIONES

1) La cerámica en Mesoamérica se vinculaba estrechamente con creencias y prácticas religiosas, lo que todavía se puede observar en actualidad. Las vasijas participaban y siguen participando en distintas rituales, eran y son imaginados como contenedores mágicos de las fuerzas naturales y servían y siguen sirviendo para comunicarse con los dioses. La vinculación con lo religioso se reflejó en las decoraciones, como es el caso de las impresiones de semillas que se hacían con fines mágicos.

2) Como resultado del análisis iconográfico e iconológico destacamos seis elementos y motivos siguientes: línea (lluvia), punto (gota, semilla), estampado (acuático), reja (tierra, lluvia), medio círculo (nube) y línea curva (acuático) la mayoría de los cuales tienen connotación acuática celeste. Es de notar que casi todos los elementos destacados tienen su origen en las formas naturales (lluvia, nubes, semillas) o artificiales (red para pescar) repitiendo la forma de éstos, por ello desde la perspectiva semiótica dichos elementos pueden ser considerados como íconos. Estos seis elementos forman parte de un conjunto básico de decoraciones en la iconografía mesoamericana.

3) Notamos la presencia de dos cambios y dos acontecimientos que se ven reflejados en las decoraciones de la cerámica. Destacamos tres grupos de decoraciones, lo que nos indica que hubo algunos cambios que tuvieron lugar entre las fases Locona y Ocós y entre Cherla y Cuadros. Las causas del primer cambio son hasta ahora indeterminadas, mientras que el segundo cambio fue probablemente producido por el desarrollo de la agricultura. Los dos acontecimientos que se ven reflejados en las decoraciones de la cerámica son: la llegada de la cerámica a Soconusco desde fuera y la llegada de la cerámica olmeca.

4) Observamos que en la cerámica estudiada el cuerpo de las vasijas se divide en tres niveles: inferior, medio y superior donde el nivel superior corresponde al plano celeste, el nivel medio al espacio aéreo y superficie terrestre y el nivel inferior a la tierra e inframundo. En el caso de los tecomates, todas las decoraciones se concentran en la parte superior-media de la vasija. Por ello es posible que en las vasijas se representara el plano celeste y espacio aéreo donde se ubicaban los elementos de connotación acuática (terrestre). Es probable, que en conjunto las decoraciones en las vasijas representaban la imagen del cosmos entero en el que se situaba la gente antigua.

5) Tomando en cuenta que los principales usos de decoraciones eran comunicación, magia y utilidad práctica, podemos decir que por un lado las decoraciones en la cerámica eran una especie de lenguaje para transmitir cierta información a los otros miembros de la sociedad. Pero también se transmitían las plegarias y agradecimientos a las deidades agrarias y por ello podemos destacar la función mágica de las decoraciones. Por otro lado, las decoraciones se ponían a las vasijas con fines prácticos (para transportar o cocinar).



### **Aportaciones**

Las principales aportaciones de la tesis se pueden resumir en los siguientes puntos:

1) Primero, hicimos el análisis iconográfico e iconológico de la cerámica del Preclásico Temprano de Soconusco que no tiene precedentes, donde propusimos la tipología para elementos geométricos, al igual que los significados y orígenes gráficos de estos elementos. Por ello los datos obtenidos son de gran utilidad para todos los investigadores que se dedican al análisis iconográfico e interpretativo del arte precolombino. De esta manera nuestro estudio es una aportación para los temas relacionados con la iconografía mesoamericana.

2) Segundo, nuestro trabajo aportó información sobre las creencias de los creadores de la cerámica analizada. De esta manera profundizamos en la cosmovisión y religión de los antiguos habitantes de Soconusco, destacando el papel de las creencias mágicas relacionadas con la agricultura.

3) Tercero, exploramos qué cambios y acontecimientos se reflejan en las decoraciones en la cerámica que tuvieron lugar durante el Preclásico Temprano en el Soconusco.

### **Palabras finales**

En el presente trabajo tratamos de abarcar todos los significados de las decoraciones encontradas en la cerámica analizada. Sin embargo, reconocemos que hay algunos motivos cuyo significado requiere de más estudios pues por el momento se muestran difíciles de comprender. Además, los significados propuestos en este trabajo no son definitivos ni únicos correctos, por lo tanto podrán ser corregidos o cambiados a la luz de nuevas investigaciones.

También hay que tomar en cuenta que el presente estudio es solo la primera etapa de investigación iconográfica e iconológica emprendida por nosotros con el fin de analizar las decoraciones en la cerámica, por eso las propuestas presentadas a lo largo del trabajo podrían cambiarse con el tiempo mientras proseguimos con la investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Ochoa, Guillermo, 2009 Etnogénesis mixe-zoque: una perspectiva desde la prehistoria. En: *Medioambiente, antropología, historia y poder regional en el occidente de Chiapas y el Istmo de Tehuantepec*. Thomas A. Lee Whiting, Víctor Manuel Esponda Jimeno, Davide Domenici, Carlos Uriel del Carpio Penagos (coord.) UNICACH, México. Pp. 51-66.
- Adams, Richard E. W., 1977 *Prehistoric Mesoamerica*. Little, Brown. Boston.
- Agrinier, Pierre, 1970 *Mound 20, Mirador, Chiapas, México*. Papers of the New World Archaeological Foundation, Núm. 28. Brigham Young University, Provo, Utah.
- Alekseev, V. y A. Pershic, 1990 *Historia de la sociedad primitiva*. Editorial Visshaya Shkola, Moscú. (En ruso: Алексеев, В.П., Першиц А. И. История первобытного общества: учеб. для вузов по спец. «История». – М.: Высш. Шк., 1990.)
- Amalrik A. y A. Mongait, 1966 *En búsqueda de las civilizaciones desaparecidas*. Editorial Nauka, Moscú. (En ruso: Амальрик А.С., Монгайт А.Л., В поисках исчезнувших цивилизаций, М.: Наука, 1966.)
- Antonova E., 1990 *Ritos y creencias de los agricultores incipientes del Oriente*. Edit. Nauka, Moscú. (En ruso: Антонова Е. В. Обряды и варования первобытных земледельцев Востока. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. 1990.)
- Ardern, Wade R., 2003 *Early Formative Mortuary Practices and Social Organization in Mazatan, Chiapas, Mexico*. Tesis de maestría, Departamento de Antropología, Brigham Young University, Provo.
- Arroyo, Bárbara, 1998 Surgimiento de las Sociedades Complejas y el Fenómeno Cuadros. En: *Taller Arqueología de la Región de la Costa Sur de Guatemala*. Christa Schieber de Lavarreda (ed.), Guatemala. Pp. 152-159.
- Artemova, O., 1988 Evolución de la conciencia social: Arte. En: *Historia de la sociedad primitiva. Época de formación de clases*. Editorial Nauka, Moscú. Pp. 376-416 (En ruso: Артёмова О. Ю. Эволюция общественного сознания: Искусство // История первобытного общества. Эпоха классового образования. – М.: Наука, 1998. – С. 376-416.)
- Averincev Sergei, 2001 *Sofia-Logos. Diccionario*. (2a edición). Editorial Duj y Litera, Kiev. Pp. 155-161 (En ruso: Аверинцев С.С. София-Логос.Словарь. 2-е, испр. изд. - К.: Дух і Літера, 2001, - С. 155-161.)
- Barba de Piña Chan, Beatriz, 2006 “Para qué la historia del arte prehispánico”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVIII, num. 089, UNAM, México D.F., Pp. 7-21

- Barthel, Thomas S. y Hasso von Winning, 1991. Algunas observaciones sobre la Estela 1, La Mojarra, Veracruz. En: *La palabra y el hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana, Núm. 80, octubre-diciembre 1991. Xalapa.
- Bassie-Sweet, Karen, 2008 *Maya sacred georgaphy and the creador deities*. University of Oklahoma Press: Norman.
- Baudez, Claude-François, 2004 *Una historia de la religión de los antiguos mayas*. UNAM-CEMCA-CCCAC. [Titulo original: *Une histoire de la religión Maya*. Editions Albin Michel S. A., Paris, 2002].
- \_\_\_\_\_, 2007 Los dioses mayas, una aparición tardía. En: *Arqueología Mexicana*, Vol. XV, No 88. INAH, México. Pp. 32-41.
- Benson, Elizabeth P., 2008 La iconografía olmeca. En: *Olmeca: balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*. Tomo 1. María Teresa Uriarte y Rebecca B. González Lauck (eds.), UNAM, II Estéticas, México, D.F. pp. 265-286.
- Berezkin, Yuriy, 2005 Mitos de la profunda antigüedad. En: “*Naturaleza*” No 4. (En ruso: Берёзкин Ю. Е. Мифы глубокой древности // “Природа”, №4, 2005.) Versión electrónica [http://modernlib.ru/books/berezkin\\_yuriy\\_evgenovich/mifi\\_glubokoy\\_drevnosti/](http://modernlib.ru/books/berezkin_yuriy_evgenovich/mifi_glubokoy_drevnosti/)
- Bibikova, V., 1965 Sobre el origen del ornamento paleolítico de Mezin. En: *Arqueología Soviética* num. 1. Editorial Nauka, Moscú. Pp. 3-8. (en ruso: Бибикова В. И. О происхождении мезинского палеолитического орнамента // СА. - 1965, № 1. – С. 3-8.)
- Biedermann, Hans, 1996 *Enciclopedia de símbolos*. Editorial Respublika. Moscú (En ruso: Бидерманн Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. Свеницкой И.С. – М.: Республика, 1996.) [Traducción de *Knaurs Lexikon der Symbole*, Munchen: Droemer Knaur, 1989.]
- Blake, Michael, John E. Clark, Barbara Voorhies, George Michaels, Michael W. Love, Mary E. Pye, Arthur A. Demarest, y Barbara Arroyo, 1995 Radiocarbon Chronology for the Late Archaic and Formative Periods on the Pacific Coast of Southeastern Mesoamerica. En: *Ancient Mesoamerica* 6:161-183.
- Bolshov S.V. 2009 “Función semántica del ornamento de la cultura de Abáshevo” En: Noticias del centro científico de Samara de la Academia de Ciencias de Rusia, Tomo 11, No. 6. Pp. 296-299. (En ruso: Большов С. В. Семантическая функция абашевского орнамента. // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т.11, №6, 2009. – С. 296-299)
- Bray, Warwick y David Trump, 1990 *Diccionario arqueológico*. Editorial Progress, Moscú. (en ruso: У. Брэй, Д. Трамп. Археологический словарь: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1990.) [Titulo original *A dictionary of archaeology*, Allen Lane the Penguin Press 1970.]

- Broda, Johanna, 1991 Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros. En: *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*. Broda, Johanna, Stanislaw Iwaniszewski, Lucrecia Maupome (eds.) Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Series title: Serie de historia de la ciencia y la tecnología; 4. Universidad Nacional de México, México. Pp. 461-500
- Brown, Linda A. 2005 Cuando la recolección de artefactos es una conversación con los dioses. En *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004* (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala. Pp. 611-617.
- Bye, Robert, Edelmira Linares y David Lentz L., 2009 México: centro de origen de la domesticación del girasol. En: *TIP Revista Especializada en Ciencias Químico-Biológicas*, Vol. 12, Núm. 1, Pp. 5-12. UNAM, México.
- Calabrese, Omar, 1997 *El lenguaje del arte*. Paidós. Barcelona.
- Cardoso, Ciro F. y H. Pérez Brignoli, 1977 *Los métodos de la historia: Introducción a los problemas, métodos y técnicas de la historia demográfica, económica y social*. Editorial Grijalbo, S.A., Barcelona-Buenos Aires-México, D.F.
- Carlson, John, B., 1988 Skyband representations in Classic Maya Vase Painting. En: *Maya iconography*. Benson Elizabeth y Gillett Griffin (eds.) Princeton University Press, Princeton, New Jersey. Pp. 277-293.
- Carmona Macías, Martha (coord.), 1989 *El Preclásico o Formativo: avances y perspectivas*. Seminario de arqueología "Dr. Román Piña Chan". CONACULTA-INAH, MNA México, D.F.
- Carot, Patricia, 1990 La originalidad de Loma Alta, sitio protoclasico de la Cienega de Zacapu. En: *La Época Clásica: nuevos hallazgos, nuevas ideas*. Seminario de Arqueología. Amalia Cardos de Méndez (coord.) MNA-INAH, México.
- Castro Di, Anna y Ann Cyphers, 2006 Iconografía de la cerámica de San Lorenzo. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 89. Vol. 28. UNAM-III, México, D.F. Pp. 29-58.
- Ceja Tenorio, Jorge Fausto, 1978 *Paso de la Amada (un sitio del Preclásico Temprano en el Soconusco)*. Tesis de maestría. Universidad Veracruzana, Xalapa.
- \_\_\_\_\_, 1985 *Paso de la Amada, an Early Preclassic Site in the Soconusco, Chiapas, Mexico*. Papers of the New World Archaeological Foundation, Núm. 49. Brigham Young University, Provo, Utah.
- Cheetham, David, 1998 *Interregional interaction, symbol emulation, and the emergence of socio-political inequality in the central Maya Lowlands*. Tesis de maestría. The University of British Columbia. Vancouver, Canada.
- \_\_\_\_\_, 2010 *Americas' First Colony: Olmec Materiality and Ethnicity at Canton Corralito, Chiapas, Mexico*. Tesis doctoral. Arizona State University. Phoenix.

- Cheetham, David, John E. Clark, Gregory Luna, Terry G. Powis, Tomás Pérez Suarez, Artemio Villatoro Alvarado, Juan Carlos Lopez Espinoza. 2007. *Proyecto Arqueológico Cantón Corralito, Chiapas, México, temporada 2004*. Informe presentado al Instituto Nacional de Antropología e Historia. Centro INAH Chiapas.
- Chisholm, B. y Michael Blake 2006 "Diet in Prehistoric Soconusco." En: *Histories of Maize: Multidisciplinary Approaches to the Prehistory, Biogeography, Domestication, and Evolution of Maize*. John E. Staller, Robert H. Tykot, Bruce F. Benz (eds.), Elsevier, San Diego and New York, pp. 161-172.
- Clark, John E., 1991 "La cultura mokaya: una civilización preolmeca del Soconusco". En: *Primer Foro de Arqueología de Chiapas*, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez. Pp. 63-74
- \_\_\_\_\_, 2000 "Los pueblos en Chiapas en el Formativo". En: *Las Culturas de Chiapas en el periodo prehispánico*, D. Segota (editora), pp. 37-53. CONECULTA Y CONACULTA. México. D.F.
- Clark, John E. y Michael Blake, 1989 "El origen de la civilización en Mesoamérica: los olmecas y mokayas del Soconusco de Chiapas, México". En: *El Preclásico o Formativo: avances y perspectivas*. Seminario de arqueología "Dr. Román Piña Chan". CONACULTA-INAH, MNA México, D.F. pp. 385-403.
- Clark, John E., Michael Blake, Pedro Guzzy, Marta Cuevas y Tamara Salcedo, 1987 *Proyecto: El Preclásico Temprano en la Costa del Pacífico*. Informe al Instituto Nacional de Antropología e Historia. NWAf-BYU, Provo, UTAH/San Cristobal de las Casas, Chiapas.
- Clark, John E., Richard G. Lesure y Tomas Pérez Suárez, 1994 *Investigaciones del Formativo Temprano del litoral chiapaneco 1992*. Informe final entregado al Consejo de Arqueología, INAH. NWAf-BYU, Provo, UTAH/San Cristóbal de las Casas, Chiapas.
- Clark, John E. y Dennis Gosser, 1995 "Reinventing Mesoamerica's First Pottery". En: *The Emergence of Pottery: Technology and Innovation in Ancient Societies*, W. Barnett y J. Hoopes, (eds.) Smithsonian Institution Press, Washington, D. C. y London. Pp. 209-221.
- Clark, John E. y David Cheetham, 2005 Cerámica del Formativo de Chiapas. En: *La producción alfarera en el México antiguo. Vol. I*. (coord.) L. Merino y A. García Cook. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Pp. 285-434
- Clark, John E. y Mary E. Pye, 2006 "Los orígenes del privilegio en el Soconusco, 1650 a.C.: dos décadas de investigación". En: *Pueblos y Fronteras digital*. Num. 2. UNAM. 54 p. Versión electrónica: <http://www.pueblosyfronteras.unam.mx>
- Clark, John E., y Ajax Moreno, 2007 Redrawing the Izapa monuments. En: *Archaeology, Art, and Ethnogenesis in Mesoamerican Prehistory: Papers in Honor of Gareth W. Lowe*. Papers of the New World Archaeological Foundation, No. 68, NWAf, Brigham Young University, Provo, Utah, pp. 277-321.

- Coe, Michael D., 1968 *America's First Civilization: Discovering the Olmec*. American Heritage Publishing with the Smithsonian Institution, N.Y.
- Coe, Michael D. y Kent V. Flannery, 1967 Early Cultures and Human Ecology in South Coastal Guatemala. *Smithsonian Contributions to Anthropology*, Vol. 3. Smithsonian Institution, Washington, D. C.
- Coe, Michael D. y Richard A. Diehl, 1980 *In the Land of the Olmec (Volume 1): The Archaeology of San Lorenzo Tenochtitlan*. University of Texas Press, Austin.
- Contel, José, 2009 Los dioses de la lluvia en Mesoamérica. En: *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, Núm. 96. INAH, México. Pp. 20-25.
- Corona Sánchez, Eduardo, 2007 Xilonen, Tlazoltéotl y Xochiquetzal. Iconografía de tres deidades de la formación social teotihuacana. En: *Iconografía mexicana VII: Atributos de las deidades femeninas*. Homenaje a la maestra Noemi Castillo Tejero / (coord.) Beatriz Barba Ahuatzin y Alicia Blanco Padilla. Mexico, D.F.: INAH. Pp.83-96.
- Covarrubias, Miguel, 1957 *Indian Art of Mexico and Central America*. Alfred Knopf. New York.
- \_\_\_\_\_, 1961 *El águila, el jaguar y la serpiente. Arte indígena americano. America del Norte: Alaska, Canada, los estados Unidos*. UNAM, México, D.F.
- Cuevas García, Martha, 2007 *Los incensarios efigie de Palenque: deidades y rituales mayas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas : Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.
- Cyphers. Ann , 2005 La cerámica del periodo Preclásico en Morelos. En: *La producción alfarera en el México antiguo. Vol. I*. (coord.) L. Merino y A. García Cook. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Pp. 435-522.
- Davidson, Judith, 1982 Ecology, Art, and Myth: A Natural Approach to Symbolism. En: *Pre-Columbian Art History. Selected readings*. (ed.) Alana Cordy-Collins, Peek Publications Pp 331-343.
- Eco, Umberto, 1986 *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Editorial Lumen. Barcelona.
- Eckholm, Susanna M., 1969 *Mound 30<sup>a</sup> and the Early Preclasic ceramic sequence of Izapa, Chiapas, Mexico*. Papers of the New World Archaeological Foundation, No. 25, Brigham Young University, Provo, Utah, EUA.
- Elinek, Yan, 1985 *El gran atlas sobre el hombre primitivo con ilustraciones*. Editorial Artia, Praga. (en ruso: Елинек Ян. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. – Прага: Арттия, 1985.)
- Fahsen, Federico y Nikolai Grube, 2005 Los orígenes de la escritura maya. En: *Los mayas: Señores de la creación: los orígenes de la realeza sagrada*. Virginia M. Fields y Dorie Reents-Budet (eds.) Editorial NEREA. Pp.75-79.

- Feddema, Vicki, 1993 *Early Formative subsistence and agriculture in Southeastern Mesoamerica*. Tesis de maestría. Departamento de Antropología y Sociología, Universidad de Columbia Británica, Vancouver.
- Fields, Virginia M. y Dorie Reents-Budet (eds.), 2005 *Los mayas: Señores de la creación: los orígenes de la realeza sagrada*. Editorial NEREA. Pp.75-79.
- Filatova, Inga, 2008 *Tradiciones ornamentales del Neolítico de Amur inferior*. Disertación de maestría. Instituto de arqueología y etnografía de la sección siberiano de la RAN, Novosibirsk. (En ruso: Филатова, И. В. Орнаментальные традиции нижнеамурского неолита. Дисс. Канд. Исторических наук. Институт археологии и этнографии сибирского отделения РАН, Новосибирск, 2008.)
- Flannery, Kent V. y Joyce Marcus, 1994 Early Formative Pottery of the Valley of Oaxaca. *Memoirs of the Museum of Anthropology, University of Michigan*, No. 27. Ann Arbor.
- Frazer, James G., 1981 *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*. FCE, México-Madrid-Buenos Aires.
- Fuente de la, Beatriz, 2008 ¿Puede un estilo definir una cultura? En: *Olmeca: balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*. Tomo 1. María Teresa Uriarte y Rebecca B. González Lauck (eds.), UNAM, II Estéticas, México, D.F. pp. 25-38.
- Gabriel, Marianne, 2010a Las ceremonias agrarias mayas en el contexto ritual agrícola mesoamericano: particularidades y rasgos compartidos. En: *The Maya and Their Neighbours: Internal and External Contacts Through Time: Proceedings of the 10th European Maya Conference*, Leiden, December 9-10, 2005. Acta mesoamericana, Vol. 22. (Laura van Broekhoven, Rogelio Valencia Rivera, Benjamin Vis, y Frauke Sachse eds.). Verlag Anton Saurwein. Germany. Pp. 133-149.
- Gabriel, Marianne, 2010b Ritualidad y cosmovisión: las ceremonias agrarias de los campesinos mayas en Yucatán. En: *Estampas etnográficas de Yucatán*. (Francisco Fernández Repetto ed.) Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, Yucatán, México. Pp. 13-41.
- García Cook, Ángel y Merino Garrión, Beatriz Leonor. 2005 El inicio d la producción alfarera en el México antiguo. En: *La producción alfarera en el México antiguo. Vol. I*. (coord.) L. Merino y A. García Cook. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Pp. 73-120.
- Garza de la, Mercedes, 1998 *Libro de Chilam Balam de Chumayel*. Introducción. Los mayas y su relación con lo sagrado. Conaculta, México. pp 19-37.
- \_\_\_\_\_, 2003 *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. UNAM, Instituto de investigaciones Filológicas, Centro de Estudios mayas, México.

- \_\_\_\_\_, 2009 Chaac, la sacralidad del agua. En: *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, Núm. 96. INAH, México. Pp. 35-39.
- Gasco, Janine, 2005 *El Antiguo Xoconochco: La Historia de su Ocupación*. Reporte para FAMSI. Versión online: <http://www.famsi.org/reports/99035es/>
- Gasco, Janine y Barbara Voorhies, 1991 “El máximo tributo. El papel del Soconusco como tributario de los aztecas”. En: *La economía del antiguo Soconusco, Chiapas*. B. Voorhies (ed.), UNAM-UNACH. México. D.F. Pp. 61-114.
- Gaskevich, Dmitry L., 2010 Impreso norte-pontico: génesis de la cerámica neolítica con ornamento de peine en el sur de Europa Oeste. En: *Stratum plus*, 2: 213-251. (en ruso: Гаскевич Д. Л. Северопонтийское импесо: происхождение неолитической керамики с гребенчатым орнаментом на юге Восточной Европы. *Stratum plus* №2 2010, – Сс. 213-251). Versión electrónica: <http://iananu-kiev.academia.edu/>
- Girard, Rafael, 1949 *Los Chortis ante el problema maya. Historia de las culturas indígenas de America, desde su origen hasta hoy*. Tomo I y III. Colección Cultura Precolombina. Editorial Cultura, México.
- Golan, Ariel, 1994 *Mito y símbolo*. Editorial RUSSLIT. Moscú, 1994. (En ruso: Голан Ариэль. Миф и символ. – Москва: РУССЛИТ. 1994.) [Titulo original: *Myth and Symbol. Symbolism in Prehistoric Religions*. Tarbut. Jerusalem. 1991]
- Gombrich, Ernst H., 1998 *Historia del arte*. Editorial “AST”, Moscú. (en ruso: Гомбрих Э. Х. История искусства. – М: АСТ. 1998.)
- Gómez, María Elena, 2003 La iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura. En: *Argos*, num. 38, Julio 2003. pp. 7-39
- Gómez Martínez, Arturo, 2004 El ciclo agrícola y el culto a los muertos entre los nahuas de la huasteca veracruzana. En: *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*. Johanna Broda y Catharine Good Eshelman (coord.) INAH-UNAM, Pp. 197-214
- González Licón y Fernández Dávila, 2005 La cerámica de Oaxaca. El Formativo. En: *La producción alfarera en el México antiguo. Vol. I*. (coord.) L. Merino Carrión y A. García Cook. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Pp. 227-284.
- Graulich, Michel y Guilhem Olivier, 2004. ¿Deidades insaciables? La comida de los dioses en el México antiguo. En: *Estudios de Cultura Náhuatl*, 35, 2004 UNAM-III. Pp. 121-156. Versión electrónica: [www.historicas.unam.mx/publicaciones/](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/)
- Green Dee, F. y Gareth W. Lowe, 1967 *Altamira and Padre Piedra, Early Preclassic Sites in Chiapas, Mexico*. Papers of the New World Archaeological Foundation, Núm. 20. Brigham Young University, Provo, Utah.



- Grieder, Terence, 1987 *Orígenes del Arte Precolombino*. CFE, México. [Traducción de *Origins of the Pre-Columbian Art*. 1982. University of Texas Press, Austin]
- Grove, David, 1989 Olmec: what's in a name? En: *Regional Perspectives on the Olmec*, (eds.) Robert Sharer y David Grove, School of American Research, Cambridge University Press, Cambridge. Pp. 8-16.
- \_\_\_\_\_, 2008 Religión olmeca: voces del pasado y direcciones futuras. En: *Olmeca: balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*. Tomo 1. María Teresa Uriarte y Rebecca B. González Lauck (eds.), UNAM, II Estéticas, México, D.F. pp. 135-144.
- Guernsey, Julia, John E. Clark y Barbara Arroyo, 2010 Stone Monuments and Preclassic Civilization. En: *Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition*. (Eds.) Julia Guernsey, John E. Clark, and Barbara Arroyo, *Dumbarton Oaks pre-Columbian symposia and colloquia* Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. Pp.1-27
- Helbig, Carlos, 1964 *El Soconusco y su zona cafetalera en Chiapas*. Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.
- Hellmuth, Nicholas, 1987 *Monster und Menschen in der Maya Kunst*. Graz/Austria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt.
- Hoopes, John W., 1985 El Complejo Tronadora: Cerámica del Período Formativo Medio en la Cuenca de Arenal, Guanacaste, Costa Rica. En: *Vinculos* 11 (1-2): 111-118.
- INAH, s.f. Archivo Técnico del Consejo de Arqueología de los años 1977-2007: Chiapas. En: <http://www.arqueologia.inah.gob.mx/consejo/wp-content/uploads/CHIAPAS.pdf>
- Ivanov, Sergei, 1963 *El ornamento de los tribus de Siberia como una fuente histórica (por los fuentes del siglo XIX – inicio del XX)*. Moscú-Leningrado, Editorial Academia de Ciencias de la URSS. (En ruso: Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX - Нач. XX в.). Народы Севера и Дальнего Востока / Отв. ред. Л.П. Потапов. - М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1963. - 500 с. (Тр. / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Новая серия; Т. 81).
- Ivanova, Irina, 2003 *La imagen en el arte del ornamento*. Tesis de maestría. Moscú. (En ruso: Иванова И. Ю. Образ в искусстве орнамента. Дисс. Канд. Искусствоведения: 17.00.09. – М.: РГБ, 2003.)
- Jiménez Salas, Óscar H. 2005 Materia prima y cerámica prehispánica. En: *La producción alfarera en el México antiguo. Vol. I*. (coord.) L. Merino y A. García Cook. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Pp. 23-54
- Joralemon, Peter D., 1990 *Un estudio en iconografía olmeca*. Textos Universitarios. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- \_\_\_\_\_, 2008 El Pez Monstruo olmeca: dios del mar y señor del inframundo. En: *Olmeca: balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*. Tomo 1. María Teresa Uriarte y Rebecca B. González Lauck (eds.), UNAM, II Estéticas, México, D.F. pp. 319-332.
- Kiyashko, A., 2001 Morfología y ornamentica de la cerámica de la época de la edad de Bronce de los estepas Volga-Don. En: *Vestnik arqueológico de Nizhnevolzhskiy*. Volgograd. Vol. 4, pp. 25-43. (En ruso: Кияшко А.В. Морфология и орнаментика керамики эпохи средней бронзы Волго-Донских степей // Нижневолжский археологический вестник. - Волгоград, 2001. - Вып. 4. – С. 25-43).
- Knorozov, Yuriy, 1963 *La escritura de los indigenos mayas*. Editorial de la Academia de las Ciencias de la URSS. Moscú-Leningrado. (en ruso: Кнорозов, Ю. В. Письменность индейцев майя. – М.-Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1963)
- Kolpakova, Alla, 2008 El símbolo del rombo en los bordados de los mayas de Chiapas. En: *Estudios del Patrimonio Cultural de Chiapas*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez. pp. 279-295.
- \_\_\_\_\_, 2009 Símbolos geométricos en la cerámica de Izapa, Chiapas. En: *LiminaR: Estudios sociales y humanísticos*. Revista semestral de investigación científica del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Año 7, vol. VII, num. 2, diciembre de 2009. UNICACH. Tuxtla Gutiérrez, 2009. pp. 87-118.
- Kolpakova, Alla y Thomas A. Lee W. Impresiones de semillas en la cerámica Cuadros-Jocotal del Soconusco como reflejo de antiguos rituales agrícolas. En: *Religión maya* (en prensa)
- Kremer, Jürgen, 2007 Religión: una definición para Mesoamérica. En: *Ketzalcalli*, (2)2007. Pp. 3-20.  
Version electrónica: [www.quetzalcalli.org](http://www.quetzalcalli.org)
- Lee W., Thomas A., 1974 *Mound 4 excavations at San Isidro, Chiapas, México*. Papers of the New World Archaeological Foundation, Núm. 34. Brigham Young University, Provo, Utah.
- \_\_\_\_\_, 1981 *New World Archaeological Foundation: Obra 1952-1980*. BYU, Provo, UTAH, EEUU y San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.
- \_\_\_\_\_, (editor), 1985 *Los códices mayas*. UNACH. México, D.F.
- Lee W., Thomas A., y David Cheetham, 2008 Lengua y escritura olmeca. En: *Olmeca: balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*. Tomo 2. María Teresa Uriarte y Rebecca B. González Lauck (eds.), Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico D.F. Pp. 695-713.
- Lentz, D.L., Pohl, M.D., Alvarado, J.L., Tarighat, S. & Bye, R. 2008 Sunflower (*Helianthus annuus* L.) as a pre-Columbian domesticate in Mexico. En: *Proceedings of the National Academy of Science (PNAS)* vol. 105, no. 17: 6232-6237.

- Lesure, Richard G. 1995 *Paso de la Amada: Sociopolitical Dynamics in an Early Formative Community*. Tesis de doctorado, Department of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor.
- \_\_\_\_\_, 1998 Vessel Form and Function in an Early Formative Ceramic Assemblage from Coastal Mexico. En: *Journal of Field Archaeology* 25(1):19-36.
- Lévy-Bruhl, Lucien, 1994 *Lo sobrenatural y la naturaleza de la mentalidad primitiva*. Editorial Pedagogika-Press, Moscú (En ruso: Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. — М.: Педагогика-Пресс, 1994). [Titulo original *Mentalité primitive. Le surnaturel et la Naturel dans la mentalité primitive*].
- López Austin, Alfredo, 1995. *Tamoachan y Tlalocan*. FCE, México.
- \_\_\_\_\_, 1998 La parte femenina del cosmos. En: *Arqueología Mexicana*, Vol. VI, Núm. 29, INAH, México. Pp. 6-13.
- \_\_\_\_\_, 2002 *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana*. UNAM, México, D.F.
- López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján, 1997 *El pasado indígena*. El Colegio de México-FCE-Fideicomiso Historia de las Américas, México, D.F.
- López Luján, Leonardo, 2009 Aguas petrificadas. Las ofrendas a Tláloc enterradas en el Templo Mayor de Tenochtitlan. En: *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, Núm. 96. INAH, México. Pp. 52-57.
- Lotman, Yuriy, M., 1992 Algunas ideas sobre la tipología de las culturas. En: *Artículos de semiótica y tipología de las culturas*. Artículos seleccionados en tres tomos. Tomo I. Tallin. Editorial “Alejandra”, pp. 102-110 (En ruso: Лотман Ю.М. Несколько мыслей о типологии культур //Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. Том I.—Таллин: «Александра», 1992. — С. 102-110.)
- Lowe, Gareth W., 1962 *Mound 5 and minor excavations, Chiapa de Corzo, Chiapas, Mexico*. Papers of the New World Archaeological Foundation, Núm.12. Brigham Young University, Provo, Utah.
- \_\_\_\_\_, 1991 “Buscando una cultura olmeca en Chiapas”. En: *Primer Foro de Arqueología de Chiapas*, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez. Pp. 111-130.
- \_\_\_\_\_, 1998 *Mesoamérica olmeca: diez preguntas*, CIHMECH-UNAM/INAH, México, D.F.
- Lowe, Gareth W., Thomas A. Lee W. Jr., y Eduardo Martínez Espinosa, 2000 *Izapa: una Introducción a las ruinas y los monumentos*. Fundación Arqueológica Nuevo Mundo A. C. Documento No. 31. CONECULTA, Tuxtla Gutierrez, Chiapas. [Traducción de *Izapa: An Introduction to the Ruins and Monuments*.]
- Luckert, Karl W., 1976 *Olmec Religion: A Key to Middle America and Beyond*. University of Oklahoma Press, Norman.
- Magni, Caterina, 2008 El glifo en tres dimensiones. Agua y fuego: un *Leitmotiv* del simbolismo olmeca. En: *Olmeca: balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*. Tomo 1. María

- Teresa Uriarte y Rebecca B. González Lauck (eds.), UNAM, II Estéticas, México, D.F. pp. 245-265.
- Marcos Pino, Jorge G., 1990 La aparición de sociedades agrícolas incipientes en Andes Norteños. En: *Problemas de la arqueología e historia antigua de los países de América Latina*. Editorial Nauka, Moscú, pp. 86-111. (en ruso: Появление раннеземледельческих обществ в северных Андах.//Проблемы археологии и древней истории стран Латинской Америки. – М: Наука, 1990.)
- Marcos Pino, Jorge G., Álvarez Pérez, Aurelio y Giorgio Spinolo, 2002 La producción durante el Formativo Temprano: el desarrollo agrícola, artesanal y el intercambio de exóticos en Real Alto. En: *Formativo Sudamericano, una revaluación*. Ponencias presentadas en el Simposio Internacional de Arqueología Sudamericana, 1992. (ed.) Paulina Ledergerber-Crespo. Ediciones Abya-Yala. Quito, Ecuador. pp. 97-113.
- Marcus, Joyce. 1989. Zapotec chiefdoms and the nature of Formative religions. En: *Regional Perspectives on the Olmec*, R.J. Sharer y D. C. Grove (eds.), School of American Research, Cambridge University Press, Cambridge. Pp. 148-197.
- Matos Moctezuma, Eduardo, 2000 Mesoamérica. En: *Historia Antigua de México. Volumen 1: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*. Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján (eds.) INAH-UNAM, Miguel Ángel Porrúa. México, D.F. pp. 95-119.
- \_\_\_\_\_, 2003 Embarazo, parto y niñez en el México prehispánico. En: *Arqueología Mexicana*, vol. X, Núm. 60, INAH, México. Pp. 16-21.
- McClung de Tapia, Emily y Judith Zurita Noguera, 2000 Las primeras sociedades sedentarias. En: *Historia Antigua de México. Volumen 1: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*. Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján (eds.) INAH-UNAM, Miguel Ángel Porrúa. México, D.F. pp. 255-295.
- Medina, Santiago y Ivana Farella, 2009 *Una perspectiva semiótica de la iconografía Ciénaga*. Versión electrónica: [www.centro-de-semiotica.com.ar](http://www.centro-de-semiotica.com.ar)
- Méluzin, Sylvia, 1995 *Further Investigations of the Tuxtla Script: An Inscribed Mask and La Mojarra Stela 1*. Papers of the New World Archaeological Foundation, Núm. 65 Brigham Young University, Provo, Utah.
- Miller, Mary y Karl Taube, 2004 *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Thames and Hudson. London.
- Mirambell Silva, Lorena, 2000 Los primeros pobladores del actual territorio mexicano. En: *Historia Antigua de México. Volumen 1: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*. Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján (eds.) INAH-UNAM, Miguel Ángel Porrúa. México, D.F. pp. 223-254.

- Mirambell Silva, Lorena, y José Luis Lorenzo, 1983 “La cerámica: un documento arqueológico”. *Cuaderno de Trabajo*, num. 23, México, Departamento de prehistoria-INAH.
- Mitrakov, Alexander, 2011 *Complejos cerámicos de la época de Bronce de Udmurtia de la cuenca del río Kama: tradiciones morfológicas y ornamentales*. Disertación de maestría, Universidad estatal de Udmurtia, Izhevsk. (En ruso: Митряков, А. Е. Керамические комплексы эпохи бронзы Удмуртского Прикамья: морфологические и орнаментальные традиции. Дисс. Канд. Исторических наук. Удмуртский Государственный Университет, Ижевск, 2011.)
- Mondragón Vázquez, Adriana 2007 El motivo piel de serpiente y las diosas terrestres. En : *Iconografía mexicana VII: Atributos de las deidades femeninas*. Homenaje a la maestra Noemi Castillo Tejero / (coord.) Beatriz Barba Ahuatzin y Alicia Blanco Padilla. México, D.F.: INAH. Pp.105-114.
- Mongait A. L., 1973 *Arqueología de la Europa Occidental. La edad de Piedra*. Editorial Nauka, Moscú. (en ruso: Монгайт А. Л. Археология Западной Европы. Каменный век., -М.: Наука, 1973.)
- Montgomery, John, 2002 *Dictionary of maya hieroglyphs*. Hippocrene Books, Inc. New York.
- Moreno M., Ernesto, 1984 *Análisis físico y biológico de semillas agrícolas*. Instituto de Biología, UNAM, México.
- Morselli Barbieri, Simonetta, 2004 Propuesta para un método de estudio iconográfico aplicado al tocado de los gobernantes de Tikal. En *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003* (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía), pp.764-776. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- Müller, Florencia, 1978a *La Cerámica del centro ceremonial de Teotihuacan*. INAH, México, D.F.  
\_\_\_\_\_, 1978b *La alfarería de Cholula*. INAH, México, D.F.
- Nikolaeva, Tatiana, 2012 *Arte tradicional de la cerámica de Irán como el texto de la cultura*. Disertación de maestría, Academia gubernamental de la cultura eslava, Moscú. (En ruso: Николаева, Т. Ю. Традиционное искусство иранской керамики как текст культуры. Дисс. Канд. Культурологии. Государственная академия славянской культуры. – М., 2003.)
- Noguera, Eduardo, 1965 *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*. UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F.
- Okladnikova E., 1990 *Por la brecha de Koguldey*. Editorial Lenizdat, Leningrado. (En ruso: Окладникова Е. А. Тропой Когульдея. – Л.: Лениздат, 1990.)
- Olivier, Guilhem, 2009 Tláloc, el antiguo dios de la lluvia y de la Tierra en el Centro de México. En: *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, Núm. 96. INAH, México. Pp. 40-51.
- Palaguta, I., 2010 “Elementos del ornamento “tecnico” y problema de la interpretación de la decoración de la cerámica del Tripolie-Kukuten”. En: *Almanaque arqueológico*, No.21. Pp. 24-

34. (En ruso: Палагута И.В. Элементы «технического» орнамента и проблемы интерпретации декора керамики Триполья-Кукутени // Изобразительное искусство в археологическом наследии. Сборник статей (под ред. А.В. Колесника) / Археологический альманах, №21. Донецк, 2010. – С. 24–34.)

Panofsky, Erwin, 1987 *Significado de las Artes Visuales*. Alianza Editorial, Madrid.

Patiño Rodríguez, Víctor Manuel, 2002 *Historia y dispersión de los frutales nativos del neotropico*. Publicación CIAT No. 326, Cali, Colombia.

Pennington, Terence D., José Sarukhán, 1998 *Árboles tropicales de México: Manual para la identificación de las principales especies*. 2a edición. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.

Peschard Fernández, Alejandro A., Jaime Ganot Rodríguez y Jesus Lazalde Montoya, 1991 Petroglifos de El Zape, Durango: un calendario solar en el norte de México. En: *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*. Broda, Johanna, Stanislaw Iwaniszewski, Lucrecia Maupome (eds.) Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Series title: Serie de historia de la ciencia y la tecnología; 4. Universidad Nacional de México, México. Pp. 529-536

Petrov M., 2001 Algunos componentes de tradición cultural de la agricultura incipiente en el arte de estepas eurasicas, Caucaso y Postcaucaso durante I milenio a. C. (en ruso: Петров М.А., Некоторые компоненты раннеземледельческой художественной традиции в искусстве евразийских степей, Кавказа и Закавказья I тыс. до н.э., 2001. Доклад на кафедре археологии Кемеровского ГУ 25.04.2001) Versión electrónica: <http://archaeology.ru/ONLINE/Petrov/petrov.html>

Piña Chan, Román, 1985 *Quetzalcóatl. Serpiente emplumada*. 3ª reimpresión. CFE, México, D.F.

\_\_\_\_\_, 1986. *Historia, arqueología y arte prehispánico*. 3ª reimpresión. CFE, México, D.F.

\_\_\_\_\_, 1997 La estatuilla de Tuxtla, Veracruz. En: *Homenaje a Beatriz Barba de Piña Chan*. Agripina García Díaz, Carmen Lechuga y Francisco Rivas (compls). Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Pp. 255-266.

Pohorilenko, Anatole, 2008 Cultura y estilo en el arte olmeca: ¿un estilo, muchas culturas? En: *Olmeca: balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*. Tomo 1. María Teresa Uriarte y Rebecca B. González Lauck (eds.), UNAM, II Estéticas, México, D.F. pp. 65-88.

Pope, Kevin O., Mary E. D. Pohl, John G. Jones, David L. Lentz, Christopher von Nagy, Francisco J. Vega y Irvy R. Quitmyer, 2001. Origin and Environmental Setting of Ancient Agriculture in the Lowlands of Mesoamerica. En: *Science* Vol. 292, 18 de mayo de 2001. Pp. 1370-1373.

- Pye E. Mary y Gerardo Gutiérrez, 2007 The Pacific Coast trade route of Mesoamerica: iconographic connections between Guatemala and Guerrero. En: *Archaeology, Art, and Ethnogenesis in Mesoamerican Prehistory: Papers in Honor of Gareth W. Lowe*. Papers of the New World Archaeological Foundation, No. 68, NWAFF, Brigham Young University, Provo, Utah, EUA. pp. 229-247.
- Quirarte, Jacinto. 2007. Revisiting the relationship between Izapa, olmec, and maya art. En: *Archaeology, Art, and Ethnogenesis in Mesoamerican Prehistory: Papers in Honor of Gareth W. Lowe*. Papers of the New World Archaeological Foundation, No. 68, NWAFF, Brigham Young University, Provo, Utah, EUA. pp. 247-277
- Ramos Galicia, Yolanda, 2005 La producción alfarera en Tlaxcala en la época actual. En: *La producción alfarera en el México antiguo. Vol. I.* (coord.) L. Merino y A. García Cook. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Pp. 73-120.
- Ramos Masa, Roberto, 2004 *Chiapas geográfico*. Lecturas para entender Chiapas. Gobierno de Chiapas: Secretaría de Educación.
- Rattray, Evelyn C., 2006 La cerámica de Teotihuacan. En: *La producción alfarera en el México antiguo. Vol. II.* (coord.) L. Merino y A. García Cook. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Pp. 185-262.
- Reents-Budet, D., 1998 Elite Maya Pottery and Artisans as Social Indicators. *Archeological Papers of the American Anthropological Association*, 8: 71–89
- Reifler Bricker, Victoria, 1993 *El Cristo indígena, el Rey nativo*. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas. FCE, México.
- Reyes Paniagua, Eduardo José, 2009 Relaciones Culturales en Costa Rica y a Nivel Regional durante el Período Formativo: Movilidad más allá de la Región Istmo-Colombiana. En: *International Journal of South American Archaeology* 5: 12-26 Syllaba Press. Versión electrónica: <http://www.ijsa.syllabapress.com>
- Reyes Gómez, Laureano 2011. Rituales de invocación a deidades ancestrales zoques. En: *LiminaR: Estudios sociales y humanísticos*. Revista semestral de investigación científica del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Año 9, vol. IX, núm. 2, diciembre de 2011. San Cristobal de las Casas, Chiapas, México. pp. 83-92.
- Ribakov, Boris, 1981 *El paganismo de los eslavos antiguos*. Editorial Nauka. Moscú. (en ruso: Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981).
- Rodríguez López, María Isabel, 2005 *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*. Versión electrónica: [www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf](http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf)

- Rosenswig, Robert M., 2005 *From the Land Between Swamps: Cuauhtémoc in an Early Olmec World*, Tesis doctoral, Yale University, New Haven.
- \_\_\_\_\_, 2006 Sedentism and Food Production in Early Complex Societies of the Soconusco, México. En: *World Archaeology* 38 (2): 329-354.
- \_\_\_\_\_, 2010 *Early Mesoamerican Civilizations: Inter-Regional Interaction and the Olmec*. Cambridge University Press, New York.
- Ruz Lhuillier, Alberto, 2005 *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*. FCE. México.
- Sagebiel, Kerry Lynn, 2000 Análisis espacial y formal de cerámicas del Clásico Temprano en contextos funerarios de Tikal y Uaxactun. En: *XIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1999* (editado por J.P. Laporte, H. Escobedo, B. Arroyo y A.C. de Suasnávar), pp.231-242. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala (versión digital).
- Sánchez Garfias, Beatriz, Guillermo Ibarra Manríquez y Laura González García, 1991 *Manual de identificación de frutos y semillas anemocoros de árboles y llanas de la estación "Los Tuxtles"*, Veracruz, México. Cuadernos del Instituto de Biología 12. Instituto de Biología, UNAM, México, DF.
- Sarmiento, Griselda, 2000 La creación de los primeros centros de poder. En: *Historia Antigua de México. Volumen 1: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*. Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján (eds.) INAH-UNAM, Miguel Ángel Porrúa. México, D.F. pp. 335-362.
- Serrano Sánchez, Carlos, 2005 Huellas digitales en la cerámica prehispánica. En: *Arqueología Mexicana*, Vol. XII, Núm. 71. INAH, México. Pp. 40-41.
- Schaafsma, Polly, 2009. Tláloc y las metáforas para hacer llover en el Sureste de Estados Unidos. En: *Arqueología Mexicana*, Vol. XVI, Núm. 96. INAH, México. Pp. 48-51.
- Schaan, Denise P., 1997 Marajoara Iconography: A Structural Approach. En: *Noticias de Antropología y Arqueología* (Revista Virtual de la Universidad de Buenos Aires). Año 2, n.13. <http://www.naya.org.ar/articulos/marajop.htm>
- Schieber de Lavarreda, Christa (ed.) 1998. Presentación de las Sesiones de Discusión por los Coordinadores de Tema. En: *Taller Arqueología de la Región de la Costa Sur de Guatemala*. Christa Schieber de Lavarreda (ed.), Guatemala. Pp. 1-46.
- Serrano Sánchez, Carlos, 2005 Huellas digitales en la cerámica prehispánica. En: *Arqueología Mexicana*, Vol. XII, Núm. 71. INAH, México. Pp. 40-41.
- Shepard, Anna O., 1956 *Ceramics for the archaeologist*. Carnegie Institution of Washington. Pub. 609. Washington.



- Sheseña, Alejandro, Alla Kolpakova y Magda Culebro. 2012. Lágrimas cayendo. Observaciones sobre divinidades que lloran en la cosmovisión maya. En: *Ketzalcalli*. Num. 1, diciembre de 2012. Kommission Verlag für Ethnologie, Hannover, Germany, Germany/Mexico. Pp. 25-41.
- Simonovich E., 1964 Ornamentación de la cerámica cherniajovskaya. En: *Materiales e investigaciones sobre arqueología de la URSS*, № 116, Moscú-Leningrado. Pp. 270-361 (en ruso: СЫМОНОВИЧ Э. А. Орнаментація чэрняховскай керамікі //Матэрыялы і ісследованія па археалогіі СССР № 116. – Москва-Ленінград. 1964. С. 270—361)
- Smalley, John y Michael Blake, 2003 "Sweet Beginnings: Stalk Sugar and the Domestication of Maize." En: *Current Anthropology* 44 (5): 675-703.
- Sondereguer, César, 2003 *Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico*. Cronología-estética. Mesoamérica. Centroamérica, Suramérica 1300 a.C.- 1532 d.C. EditorialGeka - NobuKo, Argentina.
- Sorroche Cuerva, Miguel Ángel, 2005 Creación y función de la cerámica. En: *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales didácticos. I. Arte Prehispánico*. Serie Mayor. Manuales. Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada. <http://www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/TEXTO/miguel1.pdf>
- Stevenson Day, Jane, 1988 Iconos y símbolos: la cerámica pintada de la región de Nicoya En: *Mesoamérica* Año 9, Cuaderno 15. CIRMA y PMS. Pp. 138-161
- Stocker Terrance L. y Michael W. Spence, 1973 Trilobal eccentrics at Teotihuacan and Tula. En: *American Antiquity* Núm. 38(2). Pp. 195-199.
- Stone, Andrea J., 1995 *Images from the Underworld: Naj Tunich and the tradition of Maya cave painting*. University of Texas Press, Austin.
- Tate, E. Carolyn, 2004 Cuerpo, cosmos y género. En: *Arqueología mexicana*, Vol. XI, No 65. INAH, México. Pp. 36-41.
- Taube, Karl A., 2007 La jadeíta y la cosmovisión de los olmecas. En: *Arqueología mexicana*, Vol. XV, Núm. 87. INAH, México. Pp. 43-49.
- Taube, Karl A. y William Saturno, 2008 Los murales de San Bartolo: desarrollo temprano del simbolismo y del mito del maíz en la antigua Mesoamérica. En: *Olmeca: balance y perspectivas*. Memoria de la Primera Mesa Redonda. Tomo 1. María Teresa Uriarte y Rebecca B. González Lauck (eds.), UNAM, II Estéticas, México, D.F. Pp. 287-318.
- Tejada Bouscayrol, Mario, 1991a "Síntesis del periodo Preclásico en Chiapas". En: *Anuario 1990*, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Pp. 242-275.
- \_\_\_\_\_, 1991b "Historia de las investigaciones". En: *Primer Foro de Arqueología de Chiapas*, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez. Pp. 51-63.

- Tejada Bouscayrol, Mario y John E. Clark, 1993 Los pueblos prehispánicos de Chiapas. En: *Anuario 1992*, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Pp. 352-379.
- Thompson, J. Eric S., 1997 *Historia y religión de los mayas*. Siglo Veintiuno, México D.F. [Título original *Maya History and Religion*, 1970]
- \_\_\_\_\_, 2003 *Grandeza y decadencia de los mayas*. CFE, México D.F. [Título original *The Rise and Fall of Maya Civilization*, 1954]
- Tokarev, Sergei A., 1990a *Formas tempranas de la religión*. Politizdat, Moscú (en ruso: Токарев С. А. Ранние формы религии. – М.: Политиздат, 1990. – 622 с.)
- \_\_\_\_\_, 1990b *Historia de la religión*. Progreso. Moscú (en español)
- Tovalín Ahumada, Alejandro, Adolfo Velazquez de León Collins y Jorge Acuña Nuricumbo, 2001 *Informe del rescate arqueológico “Ejido Cuauhtémoc”, Municipio de Suchiate, Chiapas y del análisis de materiales cerámicos*. Centro INAH Chiapas.
- Ugrinovich, D. M., 1982 *Arte y religión*. Editorial Politizdat, Moscú. (En ruso: Угринович Д. М. Искусство и религия. – М.: Политиздат, 1982.)
- Urcid, Javier, 2009 Personajes enmascarados. El rayo, el trueno y la lluvia en Oaxaca. En: *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, Núm. 96. INAH, México. Pp. 30-34.
- Varela Torrecilla, Carmen, 1994 *El Clásico Medio en el Noroccidente de Yucatán: la fase Oxkintok regional en Oxkintok (Yucatán) como paradigma*. Tesis Doctoral. Universidad Computense de Madrid, Madrid.
- Vargas Pacheco, Ernesto, 2000 La frontera meridional de Mesoamérica. En: *Historia Antigua de México. Volumen 1: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*. Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján (eds.) INAH-UNAM, Miguel Ángel Porrúa. México, D.F. pp. 191-220.
- Vela, Enrique, 2010 La calabaza, el tomate y el frijol. Catalogo. *Arqueología Mexicana*, Edición especial, Núm. 36, octubre 2010. INAH, México.
- Velasco Toro, José, 1993 “Espacio sagrado, territorialidad e identidad en la tradición cultural indígena”, *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, julio-septiembre 1993, núm. 87, p. 39-54.
- Voorhies, Barbara, 1976 *The Chantuto People: An archaic period Society of the Chiapas Litoral, Mexico*. Papers of the New World Archaeological Foundation, Núm. 41. Brigham Young University, Provo, Utah.
- \_\_\_\_\_, 1991 “Una introducción al Soconusco y a su Prehistoria”. En: *La economía del antiguo Soconusco, Chiapas*. B. Voorhies (ed.), UNAM-UNACH. México. D.F. pp.3-29.
- Voorhies, Barbara George H. Michaels y George Riser, 1991 “Una pesquería prehistórica de camarón en la costa sur de México”. En: *Primer Foro de Arqueología de Chiapas*, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez. Pp. 29-47.

- Voorhies, Barbara, Janine Gasco y Paul Cackler, 2011 *Prehistoric Settlement in the South Pacific Coast of Chiapas, Mexico*. Papers of the New World Archaeological Foundation, Núm. 71. Brigham Young University, Provo, Utah.
- Wallerstein, Immanuel (coord.), 2006 *Abrir las ciencias sociales*. Informe de la Comisión Gulbenkian para la restructuración de las ciencias sociales. Siglo XXI.
- Wiesheu, Walburga, 2000 La zona oaxaqueña en el Preclásico. En: *Historia Antigua de México. Volumen 1: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*. Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján (eds.) INAH-UNAM, Miguel Ángel Porrúa. México, D.F. pp. 407-436.
- Woodfill, Brent, Matt O'Mansky y Jon Spenard, 2002 Asentamiento y sitios sagrados en la región de Cancuen. En: *XV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2001* (editado por J.P. Laporte, H. Escobedo y B. Arroyo), pp.794-805. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- Zaharuk, Yuriy N., 1990 Problema de la interpretación y reconstrucción en la arqueología. En: *Problemas de la arqueología e historia antigua de los países de America Latina*. Editorial Nauka, Moscú, pp. 6-18. (en ruso: Захарук Ю. Н. Проблема интерпретации и реконструкции в археологии.//Проблемы археологии и древней истории стран Латинской Америки. – М: Наука, 1990.)
- Yanson, Horst V. y Entony F. Yanson, 1996 *Principios de la historia del arte*. Editorial Ikar, San Petersburgo. (en ruso: Янсон Х. В. и Янсон Э. Ф. Основы истории искусств. – СПб: Икар, 1996).
- Yershova, Galina, 1997 *Sistema de parentesco maya. Ensayo de reconstrucción*. Editorial Kosmopolis. Moscú. (en ruso: Ершова, Г. Г. Система родства майя. Опыт реконструкции. – М.: «Космополис», 1997).
- Zaharuk, Yuriy N., 1990 Problema de la interpretación y reconstrucción en la arqueología. En: *Problemas de la arqueología e historia antigua de los países de America Latina*. Editorial Nauka, Moscú, pp. 6-18. (en ruso: Захарук Ю. Н. Проблема интерпретации и реконструкции в археологии.//Проблемы археологии и древней истории стран Латинской Америки. – М: Наука, 1990.)

Fuentes electrónicas:

[www.famsi.org](http://www.famsi.org)

[www.mesoweb.com](http://www.mesoweb.com)

[www.peabody.harvard.edu](http://www.peabody.harvard.edu)

# Anexo 1

## Tablas

element sitio	líneas	puntos	estampado	reja	medio círculo	línea curva
<b>Paso de la Amada</b>	X	X	X	X	X	
<b>Izapa</b>	X	X	X	X	X	
<b>Cantón Coralito</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Ejido Cuauhtémoc</b>	X	X	X	X	X	X*
<b>Aquiles Serdán</b>	X	X	X			
<b>El Varal</b>	X	X			X	X
<b>Sandoval</b>	X	X		X*	X	

\* solo hay un ejemplo.

Tabla 35. Presencia de cada elemento destacado en los sitios tomados para el análisis.

<b>Fase</b>	<b>Tipo</b>	<b>Cantidad con diseños</b>
BARRA	Amada estampado	6
	Café Bayo	103
	Casnel negro y naranja	6
	Cotán rojo	77
	Monte rojo sobre bayo	14
	Salta anaranjado	54
	Tepa rojo sobre blanco	15
	Tusta rojo	30
	<b>Total</b>	<b>305</b>
LOCONA	Amada estampado	10
	Chilo rojo, rojo sobre bayo	90
	Colona café	9
	Gallo rosa sobre rojo, sobre anaranjado	72
	Loga gubiado	18
	Michis rosa sobre anaranjado, bayo	14
	Ollas con borde rojo	4
		<b>Total</b>
OCÓS	Amada estampado	19
	Amada café, rojo, negro	29
	Chilo rojo	15
	Michis rosa sobre anaranjado	9
	Ocós rojo	8
	Paso rojo, café	32
	Tzijon estampado	15
	<b>Total</b>	<b>127</b>
CHERLA	Aquiles naranja	2
	Bala café, blanco	8
	Inciso blanco, negro	9
	Mavi liso, rojo y bayo	28
	Paso rojo, rojo y blanco	19
	Pino negro y blanco, negro	26
	Tzijon estampado	8
		<b>Total</b>
CUADROS	Bala blanco	12
	Cajete inciso con reborde externo	4
	Culebra negro	14
	Guamuchal sin engobe, cepillado, simple	297
	Méndez rojo y bayo	205
	Pampas negro y blanco	4
	Tatagapa rojo	23
	Teofilo	27
	Tilapa rojo sobre blanco	14
	<b>Total</b>	<b>600</b>
JOCOTAL	Culebra Gris	10
	Mapache rojo y bayo	23
	Tacana blanco	10
	Tilapa rojo sobre blanco	4
	Teofilo	3
	Suchiate sin engobe, simple	61
	Siltepec blanco	25
	Xquic rojo	6
	<b>Total</b>	<b>155</b>

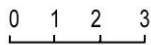
Tabla 36. Tipos de cerámica que presentaron decoraciones con su cantidad de tepalcates encontrados durante el análisis para cada fase.

## **Anexo 2**

# **Catálogo de impresiones de semillas**

## Catálogo de impresiones de semillas

En el presente catalogo expondremos los 58 tepalcates con las posibles impresiones de semillas encontradas durante nuestro trabajo con la cerámica. Algunos de ellos fueron identificados gracias al apoyo del Dr. Miguel Ángel Pérez Farrera, investigador de la Facultad de Ciencias Biológicas de la UNICACH. El número de cada tepalcate consiste en letras T-tepalcate, S-semilla y números según su orden de presentación en el catalogo. El catalogo esta estructurado de la siguiente manera: al principio presentaremos las impresiones de semillas identificadas que son los primeros 15, y después mostraremos todos los demás agrupadas según la forma de semilla y su patrón de colocación.



TS 01

Sitio: El Varal

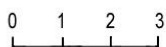
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: maíz (*Zea mays*)



TS 02

Sitio: Ejido Cuauhtémoc

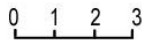
Fase: Jocotal

Tipo cerámico: Suchiate sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: girasol (*Helianthus annuus*)



TS 03

Sitio: Ejido Cuauhtémoc

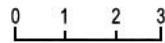
Fase: Jocotal

Tipo cerámico: Suchiate sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: girasol (*Helianthus annuus*)



TS 04

Sitio: Sandoval

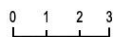
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: calabaza (*Cucúrbita sp.*)



TS 05

Sitio: Sandoval

Fase: Cuadros

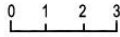
Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: calabaza (*Cucúrbita sp.*)





TS 06

Sitio: Sandoval

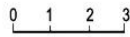
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: calabaza (*Cucúrbita sp.*)



TS 07

Sitio: Sandoval

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: calabaza (*Cucúrbita sp.*)



TS 08

Sitio: Sandoval

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: calabaza (*Cucúrbita sp.*)



TS 09

Sitio: Sandoval

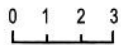
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: calabaza (*Cucúrbita sp.*)



TS 10

Sitio: El Varal

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: calabaza (*Cucúrbita sp.*)



TS 11

Sitio: El Varal

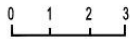
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Méndez borde rojo

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: calabaza (*Cucúrbita sp.*)



TS 12

Sitio: Sandoval

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: calabaza (*Cucúrbita sp.*)



TS 13

Sitio: Sandoval

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: calabaza (*Cucúrbita sp.*)



TS 14

Sitio: Izapa

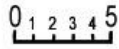
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: calabaza (*Cucúrbita sp.*)



TS 15

Sitio: Cantón Corralito

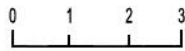
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: frijol (*Phaseolus sp.*)



TS 16

Sitio: El Varal

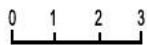
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 17

Sitio: Sandoval

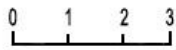
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 18

Sitio: Sandoval

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 19

Sitio: Sandoval

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 20

Sitio: Sandoval

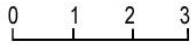
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 21

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 22

Sitio: Izapa

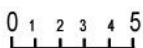
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 23

Sitio: Cantón Corralito

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Méndez borde rojo

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 24

Sitio: Cantón Corralito

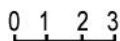
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Méndez borde rojo

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 25

Sitio: Cantón Corralito

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 26

Sitio: Aquiles Serdan

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 27

Sitio: El carmen

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 28

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado





TS 29

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 30

Sitio: Sandoval

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 31

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 32

Sitio: Izapa

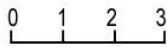
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 33

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 34

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

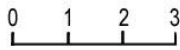
Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado





TS 35

Sitio: Cantón Corralito

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Méndez borde rojo

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 36

Sitio: Cantón Corralito

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 37

Sitio: Izapa

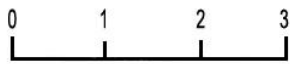
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 38

Sitio: Izapa

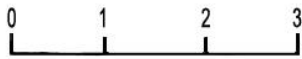
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 39

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 40

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 41

Sitio: Izapa

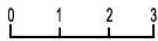
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 42

Sitio: Sandoval

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 43

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 44

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 45

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 46

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 47

Sitio: Izapa

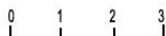
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 48

Sitio: Sandoval

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 49

Sitio: El Varal

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 50

Sitio: El Varal

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 51

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 52

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

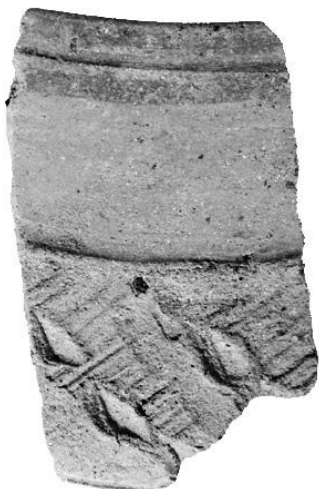
Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado





TS 53

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Méndez borde rojo

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 54

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 55

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 56

Sitio: Izapa

Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate?

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 57

Sitio: Izapa

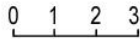
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate?

Impresión de semillas

de la planta: no identificado



TS 58

Sitio: El Varal

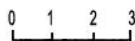
Fase: Cuadros

Tipo cerámico: Guamuchal sin engobe

Forma: Tecomate

Impresión de semillas

de la planta: no identificado<sup>9</sup>



<sup>9</sup> E-mail de la autora: [alita.k3@gmail.com](mailto:alita.k3@gmail.com)