

# TRES SIGNOS

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

SEMINARIO DE ESTUDIOS PARA  
LA DESCOLONIZACIÓN DE MÉXICO

OCTAVIO QUESADA GARCÍA

# TRES SIGNOS

ESCRITURA ANTIGUA DE MESOAMÉRICA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
MÉXICO, 2006

Primera edición: 2006

DR © 2006. Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria. 04510 México, D. F.

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

Impreso y hecho en México

ISBN: 970-32-3408-9

Para Lau  
y para Abril



## AGRADECIMIENTOS

A Rubén Bonifaz Nuño, con admiración, por su obra sapiente y humanista, conjunto de fundamentos para entender lo que somos.

A quienes desde su inicio y con infinita generosidad apoyaron la realización de este proyecto; con profundo y permanente agradecimiento, a Mercedes de la Garza Camino, Mari Carmen Serra Puche, Olga Elizabeth Hansberg Torres, René Drucker Colín, Adolfo García Sáinz, Georges Dreyfus Cortés y Fernando Curiel Defossé.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México, quien apoyó esta investigación a través del donativo C-811-2000, con el más amplio reconocimiento.



## PRESENTACIÓN

En la *Histoyre du Mechiue*, manuscrito del siglo XVI, se describe cómo dos dioses trasmutados en serpientes, unidos a una forma humana, constituyeron el poder originador de la tierra y el cielo; esto es, del universo.

Por otra parte, multitud innumerable de imágenes creadas por la antigua plástica mexicana, desde la olmeca en la figuración de rostros humanos, hasta la azteca en su Tláloc, su Tlaltecuhltli, su magna Coatlicue, malamente identificada como la imagen de la madre de Huitzilopochtli, representan con rasgos primordialmente naturalistas, la unión allí descrita: dos serpientes unidas a un ser humano.

Fundado en la interpretación de ese texto y en esas imágenes, he formulado una hipótesis acerca de nuestra antigua cosmogonía. A partir de esa hipótesis y de sus fuentes, el doctor en ciencias Octavio Quesada presenta ahora un trabajo que la profundiza y la extiende.

En tanto que yo usé para integrarla y darle fundamento la presencia de los sobredichos rasgos naturalistas, él ha reducido a meros signos, lo que aquéllos representan y ha descubierto que éstos se encuentran siempre como base y principio expresivo de nuestra antigua escritura realizada en piezas esculpidas.

Así, aquello que, fundado en rasgos naturalistas me permitió la formulación de una hipótesis cosmogónica, el doctor Octavio Quesada, indagándolo en la esencialidad de sus signos,

lo ha llevado a ser medio de descubrimiento de lo que pudo ser entonces elemento de transmisión del conocimiento de la raíz de nuestra cosmovisión entera.

RUBÉN BONIFAZ NUÑO

# I

## ANTECEDENTES

Hasta donde hoy se ha podido establecer, las distintas formas de la cultura mesoamericana desarrollaron y dejaron plasmada en su obra plástica, diversas maneras de escritura a fin de comunicar visualmente sus ideas. En particular, construyeron un vasto universo de imágenes para transmitir, específicamente, su pensamiento metafísico y su propia visión del cosmos. Dicho universo está compuesto por las imágenes de sus divinidades, así como por entidades y objetos en donde la presencia sobrenatural también se manifiesta.

Desde la iconología, Erwin Panofsky consideraba que para comprender a profundidad el significado de cualquier obra plástica, es preciso identificar correctamente los *motivos artísticos* que conforman el primer nivel de su significado, así como las *imágenes, historias y alegorías* de que se compone el segundo, para acceder al tercero o *contenido* de la obra, el cual le es esencial y no es fenomenológico (Panofsky 1998:51-52; 47).

Aplicando estos y otros principios de la iconología (Panofsky 1998:31-32), desde hace más de dos décadas, Rubén Bonifaz Nuño ha venido estudiando un extenso cuerpo de imágenes y monumentos prehispánicos relacionados con la creación del mundo y resumidos en la imagen de Tláloc. Respecto del universo plástico mesoamericano entero, este autor ha formulado una

serie de observaciones de carácter general que notablemente lo describen.

Primeramente, ha observado que dicho universo está compuesto fundamentalmente por las representaciones de cuatro naturalezas: la humana, la de la serpiente, la del ave y la felina (Bonifaz Nuño [RBN] 1992:27-31), proposición que encuentra inmediato sustento en la iconografía de amplias regiones culturales del área, incluyendo todos sus desarrollos más notables, entre ellos el olmeca, el zapoteca, el maya, el teotihuacano, el de Veracruz, el tolteca, el mixteca y el mexicana.

Este autor ha observado que dichas naturalezas, además de mostrarse de manera aislada, con frecuencia se hallan combinadas entre sí. Entre tales combinaciones, estima que las más abundantes son aquellas en que aparecen dos serpientes y un ser humano único (RBN 1992:31-32). Las cuatro naturalezas, además, se pueden manifestar por su representación completa, o por la de partes exclusivamente suyas, por ejemplo, las manos, los corazones o los cráneos humanos, las alas, plumas o garras de las aves, la lengua bífida de la serpiente o las manchas de la piel del jaguar, el felino más representado en el complejo cultural. Respecto de las aves, observa que con frecuencia ocupan la parte más alta de otras figuras, humanas, serpentinas o felinas (RBN 1992:32). Asimismo, que la figuración de dos serpientes, sea encontradas o dirigiéndose en sentidos opuestos, sea ya como una sola bicípita, es un motivo común en Mesoamérica desde tiempos olmecas, y lo mismo se le encuentra entre los mayas o los zapotecas, que en imágenes fundamentales de los mexicanos (RBN 1986:29-49; 1989:77-87; 1992:27-31).

Al estudiar la imagen de Tláloc, la entidad metafísica más frecuente en espacios y tiempos mesoamericanos, este autor ha mostrado cómo se construye por la presencia de dos serpientes y un ser humano, las cuales en innumerables casos le forman, al unirse con él, precisamente los rasgos definitorios de su

rostro: su boca ascendente y proyectada hacia delante, sus colmillos, o la estructura y límites de sus ojos (RBN 1986:85-91). Dicha conclusión está basada en el estudio comparativo de numerosos monumentos olmecas y mexicas, así como de diversos y notables casos zapotecas, teotihuacanos y mayas (RBN 1985:125-128; 167-181; 1986:85-91; 1989:77-87). Más aún, ha mostrado que dicha triple presencia, doble serpentina y humana, no se restringe a la imagen de Tláloc, sino que se manifiesta en muchas otras obras, como ocurre notablemente en la plástica olmeca y mexica, por ejemplo, en el frente del Altar 4 de La Venta o en la Piedra del Sol de Tenochtitlán (RBN 1985:43-61; 1986:129-131).

Finalmente, Rubén Bonifaz Nuño ha identificado un signo, el quincunce, cinco puntos señalados como en la quinta cara del dado, que ha interpretado como un símbolo cosmogónico (RBN 1995:13-32), y que al igual que todos los motivos arriba mencionados, muestra una distribución pan-mesoamericana. Tomados en conjunto, todos estos estudios indican la existencia de un sistema iconográfico común a mesoamérica, relacionado con su pensamiento metafísico.

El presente estudio —un análisis iconográfico de una muestra espacio-temporal extensa de imágenes mesoamericanas relacionadas con el pensamiento metafísico, provenientes de los sitios, épocas, regiones culturales y sociedades más significativos del área—, además de confirmar la presencia preeminente de los sobredichos motivos, ha revelado que, complementarios a ellos, existen tres signos, compartidos por las diversas formas culturales mesoamericanas, a lo largo de tiempos y espacios. Estos tres signos fueron identificados en las múltiples representaciones de Tláloc, y sucesivamente hallados en imágenes metafísicas de seres humanos, serpientes, aves y felinos, pero asimismo, en multitud de otras imágenes y objetos que podrían reflejar distintos aspectos de la cosmovisión.



## II

### EL MÉTODO DE ESTUDIO Y LA MUESTRA

#### *La muestra*

Una muestra extensa de imágenes mesoamericanas, diseñada para contener específicamente el pensamiento metafísico, se construyó sobre dos grandes conjuntos iconográficos. El primero, nuclear, conformado exclusivamente por imágenes de las divinidades; aquellas de las que se admite como cierto, por lo patente, que sean representaciones del dios mismo, de su rostro y sus atavíos. El segundo, inmediato y periférico, constituido por imágenes donde no siendo el ser divino el tema o motivo principal, está sin duda presente en la composición plástica; en suma, los dioses y sus manifestaciones. Agrupadas de esa manera, se recogió una muestra de 5,000 obras plásticas mesoamericanas, provenientes de 20 tradiciones culturales, cuyas distribuciones geográfico-culturales incluyen las siguientes regiones mesoamericanas: en México, la Vertiente del Golfo, el Altiplano Central, Occidente, Guerrero, Oaxaca, la Costa Sur de Chiapas y el Área Maya, incluyendo de ésta los Altos de Chiapas, las tierras bajas del Sur, y las tierras bajas de la Península de Yucatán; además, la región centroamericana, desde Guatemala y Belice hasta la provincia de Nicoya en Costa Rica. Temporalmente, la muestra se extiende desde alrededor del año 1,500 a. C., hasta los inicios del siglo XVI de nuestra Era.

Para su construcción, se buscó permanentemente la incorporación de objetos recobrados por métodos científicos, y de los cuales existen datos sobre el contexto arqueológico. No obstante, la muestra también admitió piezas de las cuales tal información se desconoce, pero que, con base en sus características de realización técnicas, estilísticas, iconográficas y/o de otra índole, han sido reconocidas por expertos como de realización prehispánica y filiación cultural mesoamericana. La muestra se estudió por medios iconográficos comparativos, y un método de segmentación y análisis desarrollado *ex profeso* para intentar describir la plástica mesoamericana.

### *Los planos de observación*

Para fines de estudio, toda obra plástica puede ser tenida como una unidad, completa e integral, inscrita en límites precisos y construida con un conjunto finito y determinado de motivos. Al examinarla, nos movemos sucesivamente entre dos planos de observación distintos. En el primero y mayor de ellos observamos la obra entera, la pieza en todos sus aspectos en los casos de la escultura de bulto o la cerámica. En el segundo plano, se observan de manera individual los motivos que la componen y la vuelven comprensible.

Al hacer lo anterior, atendemos a elementos gráficos **significantes**, es decir, elementos que contienen significado propio, intrínseco a su forma y apariencia. En ocasiones además, los motivos pueden contener en su estructura, elementos gráficos que a su vez cumplen con esta misma condición, tener un significado *per se*. En tal caso, estaríamos observando elementos dispuestos en un tercer plano de observación, y cuyos significados específicos estarían contribuyendo a la carga total de significado del motivo que los contiene.

Si establecemos que sólo el cumplimiento de dicha condición —la existencia de elementos gráficos que puedan aislarse

y aún retener significado propio por tenerlo asociado a su forma y apariencia—, es índice de la existencia allí de un nuevo plano de observación, tenemos un método que nos permite segmentar sucesivamente las obras, en busca de todos y cada uno de sus elementos significantes. Por otra parte, el método nos aleja un tanto del riesgo de segmentación excesiva de las obras, por ejemplo, en cada una de las porciones en que se figura una larga pluma, las cuales, vistas de manera individual, son sólo partes de una pluma y ninguna es una pluma *per se*.



### III

#### DOS EJEMPLOS

En el primer plano de *La Última Cena*, de Leonardo de Vinci, se observan representados Jesús y sus discípulos, compartiendo pan y vino la víspera de la pasión y muerte del primero; se encuentran en un cuarto rectangular figurado en perspectiva, cuyo punto de fuga se concentra en el nazareno. En el segundo plano se aprecia cada una de las 13 figuras de manera individual, su expresión corporal, sus vestimentas particulares, una mesa con bandejas y panes y vasos de vino; respecto al espacio en que todo acontece, se observan el conjunto de las ventanas del fondo, con su particular arreglo y formas. Todos estos elementos gráficos, al poder probarse que contienen significado *per se*, constituyen los elementos de este segundo plano de observación. Habría un tercer plano si por ejemplo, una de las figuras mostrase en su estructura algún signo o símbolo, con evidente significado propio (un corazón ardiente, un crucifijo, un alo capital), pero no se observa en la obra de Leonardo nada de esto. Lo que sí se ve, es que entre los dos planos descritos, existiría un tercero, intercalado, constituido por el arreglo de los apóstoles en cuatro grupos de tres. Estos conjuntos triples, con evidente intención y significado propio, representarían entonces los elementos del segundo plano de observación, y lo que se esbozó arriba como tal, sería en realidad el tercero. En todo caso, la obra entera parecería estar resuelta básicamente

en dos planos de observación, la unidad y sus *motivos artísticos* (Panofsky 1998:15, 25), con uno más, interpuesto entre ambos.

Ahora bien, en la plástica mesoamericana no sólo se utilizó este recurso (la construcción de diversos planos de observación significantes) sino que se desarrolló mucho más allá del tercero de ellos. En el México antiguo, las construcciones van desde el plano único, hasta los planos múltiples de cuarto, quinto o sexto orden. Considérense dos casos: una máscara de rostro humano perteneciente a la cultura de Mezcala, con un signo pintado en torno de la boca, hallada en el Templo Mayor de Tenochtitlán, y la estela H de Copán. La pieza de Mezcala muestra solamente dos planos de observación: la máscara entera con su signo bucal constituiría el primero de ellos, mientras que el signo mismo, sería el elemento único de un segundo; no habría subsecuentes. El monumento maya en contraste, contiene cuatro, cinco o más de estos planos en cada cara labrada (Figura 1). El Gran Señor de pie, con todas sus vestimentas y atavíos, y visto desde todos sus ángulos, constituye el primero; vestidos y atavíos aislados, por ejemplo, el tocado, la barra ceremonial, los pendientes de la falda, etcétera, conforman el segundo. Pero estos elementos a su vez, aparecen complejos en su composición; todos ellos contienen rostros con sus propios atributos que, junto con algunos grupos de signos, formarían parte de un tercer plano de observación. Dichos atributos, considerados de manera individual, así como algunos conjuntos compactos de signos que ahora se aprecian con claridad, serían los elementos de un cuarto. Al segmentar tales conjuntos en sus componentes individuales, tenemos los elementos de un quinto, entre los cuales, no es extraño observar, como se ve en estos ejemplos, evidencia clara de un sexto plano de observación y análisis.

## IV

### TRES SIGNOS PAN-MESOAMERICANOS

Dentro del universo de signos que puede prefigurarse es el mesoamericano, hay un grupo notablemente reducido de cuatro de ellos, que aparecen con igualmente notable alta incidencia en las diversas tradiciones culturales del área. Los cuatro aparecen por primera vez con la cultura Olmeca, y a juzgar por los rasgos iconográficos y estructurales definidos en ella, desde allí se habrían difundido a las subsecuentes maneras culturales del área. Temporalmente, su presencia se extiende desde *circa* 1,500 años antes de Cristo, hasta el siglo XVI, tres mil años después. Además de tales formas de omnipresencia espacial y temporal, su preeminencia se reafirma sobre cuatro líneas de evidencia: 1) los cuatro fueron representados innumerables veces en gran cantidad y diversidad de objetos; desde relativamente simples piezas de barro, como sellos o malacates, hasta la escultura monumental en piedra, la pintura mural o la arquitectura; 2) todos muestran un acentuado polimorfismo en sus maneras de representación, no obstante, cada uno de ellos sigue un conjunto propio de reglas estructurales que los hacen fácilmente identificables, discernibles entre sí y con respecto de otros signos; 3) aparecen en distintos planos de observación en la misma obra, y suelen ser los elementos únicos de que se componen los últimos de ellos; 4) son infaltables en las magnas

imágenes de entidades/escenas metafísicas, y, de manera significativa, constituyen junto con las naturalezas ofidia y humana, los elementos formales con que se construyen el rostro y los atavíos de Tláloc. El primero de tales cuatro signos es el ya identificado quincunce (RBN 1995:13-32); los tres restantes se describen a continuación y son nombrados de acuerdo al número de elementos gráficos que contienen en su estructura, como signos Uno, Dos y Tres. Dichos nombres no indican valor o función algebraica alguna, no obstante y como se sugiere en la última parte de este estudio, su significado parece encontrar relación con esos números específicos.

### *El signo Uno*

Este signo es una forma horizontal de extremos descendentes sobre los cuales se apoya (Figura 2). Presenta un solo eje de simetría bilateral, el cual lo divide en dos secciones especulares. En sus formas más simples, su contorno sigue la forma de un trapecio sin base mayor, o bien se hace cuadrangular cuando sus extremos descienden en ángulo recto; puede incluso aparecer reducido a un arco, donde las esquinas entre la forma horizontal y los extremos descendentes se han suavizado hasta desaparecer. Pero además, en muchísimos casos dicha forma y estructura se mantienen sólo en la porción central del signo, ya que sus extremos suelen proyectarse hacia los lados o hacia abajo, y adquirir aspectos muy diversos, por ejemplo, escalonados, curvos o mixtos. Durante tales desarrollos, los extremos pueden convergir, divergir o hacer ambas cosas de manera sucesiva, ya sea suave o pronunciadamente. Cuando los extremos convergen, en pocas ocasiones se llegan a reunir, por lo que, en términos generales, el signo Uno puede verse como un signo abierto. Así, el elemento horizontal de extremos descendentes se preserva en el centro de todas las variantes del signo,

y cuando hay desarrollos de los extremos, éstos le prestan apoyo y sustentación.

Entre los olmecas se observan diversas formas de este signo, desde las divergentes hasta las pronunciadamente convergentes, no obstante, en la inmensa mayoría de los casos, el signo está reducido a su forma esencial de trapecio sin base mayor, tal y como se observa, emblemático, en las bocas de sus rostros estilizados (Figura 3). En ellos, la presencia del signo en el área de la boca, formándoles el labio superior, determina la forma y estructura peculiares de aquélla: un trapecio sin base mayor, cuyo levantamiento central deja las comisuras de la boca en la parte inferior, y sobre las cuales firmemente se apoya. En estas imágenes, el labio superior se ensancha para dar cabida al signo, el cual queda, así, central y enfatizado en la composición. En las bocas naturalistas, el labio superior ensanchado y trapecial denota así mismo la presencia del signo. Pero más allá de todas esas bocas, los olmecas inscribieron el signo en gran diversidad de imágenes y contextos plásticos relacionados con el pensamiento metafísico. Se le puede encontrar formando otras partes de un rostro, haciéndole los límites a ojos y fosas nasales, por ejemplo. Pero acaso más importante, puede hallársele completamente aislado, claramente delimitado y diferenciado de su entorno plástico, y, puede suponerse, cargado íntegramente de sus sentidos. Así aparece en diversas hachas y otros objetos de piedra inscritos, lo mismo que en recipientes ceremoniales de cerámica, o bien, como símbolos manifiestos revistiendo esculturas de bulto. Desde los olmecas además, este signo se inscribió en distintos planos de observación (Figura 4).

En las diversas imágenes mesoamericanas de Tláloc, el signo Uno puede hallarse en muy distintos elementos compositivos. Puede mostrarse por ejemplo, formando partes de los ojos o la nariz, o repetirse en vestidos y atavíos, o aparecer como signo aislado en el tocado, el pectoral, etcétera. Pero además, casi

todas esas imágenes coinciden en una posición común, en donde el signo aparece: la boca. Allí, dicha representación se observa plásticamente enfatizada por su tamaño, su carácter central en la composición o por una particular apariencia; suele también condensar iconográficamente la identidad de la imagen. Puede formarle el labio superior, como ocurre entre los olmecas, teotihuacanos y mexicas, o la mandíbula superior entera, como ocurrió entre mayas, zapotecas y en El Tajín. Entre estos últimos grupos, la mandíbula se mira decididamente proyectada hacia delante, por lo que el signo adquiere, aun pintado sobre un plano, una forma de carácter tridimensional.

### *El signo Dos*

Este signo está formado por dos elementos o subunidades estrechamente asociadas, y que siempre constituyen un conjunto gráfico. Sus dos elementos siempre son iconográficamente equivalentes y con mucha frecuencia guardan un tipo de oposición entre sí (Figura 5). Respecto a su primera característica, su estructura doble, los dos elementos se pueden representar asociados, por ejemplo, ocupando sitios análogos en la composición, o figurarse reunidos; pueden estar separados o ser contiguos, y pueden incluso compartir partes considerables de sus perímetros. Pero aún en esos casos, como en cualquier otro, no existe ambigüedad ni en lo que respecta al número de sus elementos: dos, ni a los confines de cada uno de ellos.

En el signo Dos además, los elementos son siempre semejantes iconográficamente, suelen ser iguales y con frecuencia se les figuró idénticos. Al no haber nunca predominio de uno sobre otro, se establece entre ellos una forma de equivalencia, un equilibrio perceptible en todas sus variantes. En ocasiones también, pueden aparecer sutil o patentemente diferenciados, pero aun en tales casos, la equivalencia iconográfica entre

ambos claramente persiste, y con ello, el equilibrio que se percibe en todas las variantes.

El tercer rasgo característico de este signo consiste en que sus dos elementos, semejantes y equivalentes, innúmeras veces guardan alguna forma de oposición entre sí. Lo anterior se alcanzó por medio de dos recursos básicos a los que se recurrió profusamente: el giro sobre un plano horizontal de uno de los elementos,  $180^\circ$  con respecto al otro, y la utilización de imágenes especulares. Ambos recursos, aplicados a formas polarizadas en algún sentido, cosa extremadamente común, provoca fuertes fenómenos de convergencia o divergencia plástica, al observarse elementos que se atraen o que mutuamente se repelen, pero que siempre se oponen.

Existe un amplio grupo de signos que considero una variante del signo Dos, debido a que en todos ellos se percibe un elemento con dos lados claramente diferenciados, los cuales son siempre iconográficamente equivalentes y definitivamente opuestos, es decir, obedientes puntuales de las tres reglas enunciadas como definitorias del signo Dos (Figura 5, 3ª columna). Pero este grupo particular de signos, en realidad, tiene un solo elemento y no dos. Mas ocurre que en todos los casos, los extremos del signo se desarrollan, como regla invariable, siguiendo trayectorias vectoriales con idéntica dirección pero sentidos opuestos. Tales desarrollos, cabe señalar, constituyen prácticamente la totalidad del signo. Como resultado, en este grupo particular de signos se mira la misma forma repetida dos veces, una girada  $180^\circ$  con respecto a la otra, unidas en el centro por uno de sus extremos. Esta duplicación de formas provoca la impresión visual de **dos** áreas o regiones del signo, duplicidad que se ve fomentada por sus profundas similitudes y decididos desarrollos opuestos. Con esta base, considero este conjunto específico de signos como variantes del signo Dos, las cuales mostrarían solución de continuidad entre sus elementos.

De acuerdo con estos principios estructurales y de apariencia, el conjunto de signos Dos podría subdividirse en cuatro grandes grupos: los construidos con formas especulares, giradas e idénticas, más aquellos considerados como continuos.

Ahora bien, el valor de oposición en el signo Dos, parece encontrar claro sustento físico en tres de los grupos enunciados: especulares, girados y continuos. Resta el grupo donde los dos elementos se figuraron idénticos, tanto en lo que respecta a su forma y apariencia, como a su dirección y sentido. En este grupo, ninguna de las situaciones de oposición arriba descritas ocurre, y por el contrario, las diferencias entre los elementos han desaparecido; son pues, dos elementos idénticos, situados uno al lado del otro. Es aquí, de hecho, el grupo donde la naturaleza doble y la equivalencia plástica entre los elementos del signo se perciben con más llana claridad. No obstante, la oposición no es obvia o está ausente. Podría pensarse que en este grupo en particular, la oposición está reducida a los contrarios izquierdo-derecho o superior-inferior. Alternativamente, podría considerarse que se ha decidido concentrar el sentido de la naturaleza doble del signo y de la equivalencia plástica entre sus elementos, a costa de disolver la oposición entre ellos. Pero también podría ser el caso en que los dos elementos, diferenciados en infinidad de ocasiones, contengan la intención de figurarse, finalmente, idénticos y sin oposición entre ellos, en el más puro de sus equilibrios.

El signo Dos por otra parte, en innumerables casos se encuentra asociado con la naturaleza ofidia; sus elementos constitutivos pueden figurarse como serpientes o partes de serpiente (cabezas, crótalos, colmillos, lenguas bífidas, etcétera). Y si bien siempre es posible hallar formas dobles construidas con imágenes que contengan la naturaleza humana, de ave o de felino, la supremacía de la naturaleza de sierpe en este rubro puede ser abrumadora.

### *El signo Tres*

Si bien y como se dijo, el polimorfismo es característica común a los cuatro signos mencionados, es posiblemente entre el signo Tres, en donde se observen mayor diversidad de formas y apariencias. No obstante, y como ocurre entre los restantes signos, todas sus variantes parecen regirse por ciertas reglas estructurales. Este signo principal está formado por tres elementos que siempre se aprecian componiendo un conjunto gráfico. Lo anterior, sea porque los tres ostenten proporciones similares, o porque sus apariencias sean semejantes o idénticas; bien porque los tres se asocien equitativamente con un cuarto elemento, o bien porque hayan sido figurados contiguos, en apretado conjunto, claramente delimitado del entorno plástico en que se encuentran (Figura 6).

Respecto a la configuración espacial de sus elementos, en la mayoría de los casos los tres se disponen alineados sobre una recta hipotética, estableciendo una suerte de horizonte visual; en los casos restantes, las “subunidades” siguen un arreglo triangular. En todos los casos, siempre es posible distinguir dos elementos laterales más un tercero central. Respecto a su apariencia, hay dos tipos principales de casos que incluyen a la inmensa mayoría de las variantes: cuando los dos elementos laterales son iguales entre sí y el tercero central, es distinto a ellos, y cuando los tres se figuraron iguales.

### *Dos + Uno*

Este gran conjunto define el primer caso y todos sus miembros muestran un arreglo lineal (Figura 6, 1ª y 2ª columnas). Los elementos laterales siempre tienen la misma forma, mientras que el tercero central, si bien distinto formalmente de los otros, consistentemente guarda proporción con ellos y se relaciona equitativamente con ambos. Los elementos laterales del signo

Tres, siguen las reglas y variaciones de apariencia observadas en el signo Dos, es decir, son dos elementos, siempre equivalentes iconográficamente, que suelen ser opuestos por medio de formas especulares o giradas, o bien, que pueden ser iguales. Tal estrecha coincidencia sugiere que el signo Tres está compuesto por un signo Dos, al cual se le ha añadido un tercer elemento en el centro. Vistas así, las variantes formales del caso dos + uno, pueden subdividirse en tres grandes conjuntos, especulares, girados e iguales, dependiendo de la apariencia del signo Dos en su estructura. Nótese que en la figura 6, por razones de espacio el último grupo no está representado.

### *Tres iguales*

Existen dos grandes conjuntos más de variantes del signo Tres. En ambos, es el caso que los tres elementos son prácticamente idénticos, y mientras que en el primero se ordenan sobre una horizontal, en el segundo muestran un arreglo triangular, situándose todos equidistantes respecto a un centro y casi siempre entre sí (Figura 6, 3ª y 4ª columnas respectivamente). En estos dos conjuntos, la distinción formal y de apariencia entre los elementos laterales y el central han desaparecido; los tres se observan igualados y equivalentes. Y es aquí, donde la constitución triple del signo se vuelve más patente.

En las representaciones del signo Tres, sobresale por su alta incidencia el grupo dos + uno de formas especulares (Figura 6, 1ª columna), grupo de variantes identificado desde períodos muy tempranos, por ejemplo San Lorenzo o Monte Albán I. Allí, como en muchos otros casos, el signo se observa colocado en la boca de imágenes metafísicas, justo por debajo del Uno que a su vez forma en aquéllas el labio superior. Situado inmediatamente por debajo de éste, y en el contexto plástico de

un rostro metafísico, el signo Tres despliega su sentido figurativo: son los colmillos y la lengua de la entidad. Pero mientras que los colmillos, por su forma y apariencia pueden asociarse con la naturaleza serpentina, la lengua, en estas variantes, raras veces aparece bífida, manera convencional de representar la de las serpientes. A diferencia de ello, el elemento central de esta variante, comúnmente se figura con forma rectangular o triangular, con el vértice dirigido hacia abajo. Considerando el carácter naturalista de la plástica mesoamericana, dicha apariencia sugiere una naturaleza humana. Lo anterior es congruente con las naturalezas representadas en las imágenes completas, las cuales, por lo general, son figuras humanas con rasgos serpentinos.

Con estos pocos y simples principios numéricos y formales, se despliega en su vasta magnitud este universo mesoamericano de signos, el cual, visto así, viene a ser un amplio conjunto de soluciones formales en torno a cuatro estructuras plásticas simples, que muestran intensas variaciones en sus apariencias y maneras de representación.

### *Representación incompleta de signos*

Los tres signos aquí descritos se inscribieron enteros, con todos sus rasgos definitorios. Pero además, también se representaron de manera incompleta, es decir, mostrando sólo una parte suya. No obstante lo anterior, siempre se figuraron los elementos suficientes para identificarlos. En la plástica mesoamericana se percibe un uso extendido y diversificado de este recurso, lo que lo coloca en un lugar prominente dentro de este tipo de escritura. Parecen indicarlo así, su ocurrencia común entre los tres signos aquí descritos, y el hecho de que tal representación parcial se cumpla por alguno de tres casos específicos. En todos ellos sólo una parte del signo está representada, la faltante, en

el primero, no es visible porque se le antepone otro elemento que, en apariencia, visualmente la obstruye. En el segundo caso, donde el signo se encuentra representado de perfil, por convención sólo se figura una mitad —o un poco más— tal y como se hace en la representación de rostros. El tercer caso es notable y se usó con profusión en Mesoamérica: el autor se vale de una representación parcial del signo para inscribirlo, pero incluye los rasgos suficientes para hacerlo discernible e identificable. Usualmente se figura 50% o más del signo, y suele aparecer como si la parte faltante quedara fuera del espacio en donde se inscribe. Se trata de un recurso plástico que, al igual que los otros dos, fue conocido y utilizado en las composiciones desde los olmecas hasta los mexicas.

La representación incompleta de signos se utilizó como recurso genérico en la plástica mesoamericana, y con relativa facilidad pueden hallarse ejemplos de ello entre los tres signos aquí descritos. Y con todo, es sin duda en las representaciones del primero de ellos, aquí llamado Uno, en donde dicho recurso se utilizó con asiduidad, pues sobreaman los ejemplos de cada tipo incompleto, a lo largo de tiempos y espacios mesoamericanos (Figura 7).

#### *Cuatro signos y su aplicación a la lectura iconográfica*

Los tres signos aquí descritos, más el quince, al cual me he referido ya, presentan como conjunto otra característica; entre los cuatro forman un núcleo de signos que pareciera no contener más elementos. Dicha afirmación se basa en que, por una parte, no se avistan en la muestra estudiada, otros signos que cumplan ni cercanamente con las características enumeradas arriba como propias de estos cuatro. Por otra, sucede que en el todo de las composiciones, entre los cuatro ocupan con frecuencia la mayoría del espacio dedicado a la inscripción de

signos, incluyendo los distintos planos posibles de observación. En efecto, al descomponer imágenes complejas en relación con tales planos, y al aislar los elementos signícos que ocurren en cada uno de ellos, comúnmente se acumulan sólo estos cuatro, y muy a menudo son los únicos que se observan en los planos de mayor profundidad. El análisis aquí mostrado de la Estela H de Copán (Figura 1), no viene a ser más que una ilustración de lo anterior, aplicable a muy diversos monumentos mesoamericanos. En ese ejemplo particular, se observa cómo todos los elementos aislados a partir del cuarto plano de observación y subsiguientes, pueden interpretarse como variantes de los cuatro signos enunciados. De allí pues, que al parecer se trate de un núcleo condensado y principal de signos, formado sólo por cuatro elementos.

En las figuras subsiguientes se muestra la identificación de estos cuatro signos, aplicada a lo que podría ser una forma de lectura iconográfica. La figura 8 muestra el análisis completo de signos individuales y motivos en la gran losa del Templo de las Inscripciones de Palenque. Puede observarse la complementariedad existente entre los motivos y los signos en la composición. Además, una forma de sobreposición de signos, donde varios elementos gráficos forman parte al mismo tiempo de dos o más de ellos. La figura 9 muestra un mapa combinado de los cuatro signos en el mismo monumento maya, elocuente respecto del espacio ocupado por ellos en la composición, así como del énfasis plástico al que fueron sometidos. La figura 10, finalmente, muestra la identificación de estos cuatro signos en imágenes provenientes de las culturas olmeca, zapoteca, teotihuacana, de Cerro de las Mesas, de El Tajín y tolteca. Como puede apreciarse, los cuatro ocupan prácticamente todo el espacio destinado en las composiciones a la inscripción de signos. El resto del espacio inscrito en las obras, no indicado en las figuras, lo ocupan los motivos y naturalezas: seres hu-

manos, serpientes, aves y felinos, sus combinaciones y distintas maneras de representación.

## V

### CONCLUSIONES

A lo largo de su investigación, Rubén Bonifaz Nuño ha venido construyendo una descripción general y extensa del universo plástico mesoamericano. Los elementos por él identificados, describen con fidelidad los grandes conjuntos de imágenes que, como ahora se nos muestra, constituyen semejante universo. Las imágenes de seres humanos, serpientes, aves y felinos, cada uno en sus diversas maneras de representación; el motivo de las dos serpientes, sea convergentes o dirigiendo sus cabezas en sentidos opuestos; las aves en combinación con las otras naturalezas y su posición cenital en las composiciones; el conjunto de los hombres y las serpientes, y entre ellos, el caso de dos serpientes y un ser humano único como motivo central, son descriptores eficaces de la plástica principal encontrada en los polos de desarrollo más evidentes de ese mundo. Su preponderancia iconográfica, además, pareciera incrementarse en la medida en que lo hace la complejidad de la obra, hacerse dominante cuando el asunto tratado se relaciona con el pensamiento filosófico, y encontrar su culminación como manifestación plástica en las magnas imágenes metafísicas. Así ocurre por cierto en el desarrollo olmeca, el zapoteca, el maya, el teotihuacano, el de Veracruz, el tolteca y el mexica, en donde no sólo sobreabundan dichas naturalezas y motivos, sino que

son todos elementos que se observan principales y destacados en las composiciones, debido al énfasis plástico al que fueron sometidos. Así aparecen, por ejemplo, en la decoración arquitectónica de los templos principales de Tula y de Chichén-Itzá; en la pintura mural de Teotihuacán, en la de Bonampak y en la de Cacaxtla; en la iconografía de las tumbas principales de San José Mogote, Monte Albán, Yagul, Huijazoo; en los tableros en piedra de los Juegos de Pelota de El Tajín, y en sus palmas, sus hachas, sus yugos. Así ocurre también en la decoración arquitectónica de los estilos Chenes, Puuc y Río Bec, en los templos más importantes de Palenque, Yaxchilán, Piedras Negras, y en la iconografía principal de Tikal, de Quiriguá y de Copán. Su presencia central en la iconografía olmeca y mexicana es claramente perceptible en su escultura monumental, y entre los últimos, alcanzan su cima como manifestaciones plásticas en el Templo Mayor de Tenochtitlán y en sus recintos asociados; en su decoración escultórica y pictórica, y en las imágenes halladas en sus más de cien entierros ofrendarios. En todos esos grandes conjuntos plásticos, los sobredichos motivos aparecen como elementos constitutivos, donde no sólo definen cualitativamente las composiciones, centrales, ocupan en muchos casos la mayoría del espacio, concentrando con evidencia gran parte de la carga de sentido de las obras. Si procediéramos a la inversa, y omitiéramos tales motivos de ese extenso conjunto plástico, veríamos cómo la mayor parte de esas obras irremediabilmente desaparecería. Todos esos motivos entonces, aparecen centrales y definitorios de la iconografía principal mesoamericana que en términos figurativos así se manifiesta. La revisión intensiva de la muestra de imágenes aquí estudiada así parece indicarlo. Por ello, considero que pueden tenerse como los elementos icónicos principales con que está construido este antiguo lenguaje de formas plásticas, de alcance pan-mesoamericano, que habla sobre el pensamiento metafísico.

El significado de todos esos elementos, y que aparecen en sinnúmero de obras plásticas indígenas, ha sido expuesto y fundamentado por Rubén Bonifaz, quien lo ha resumido en una hipótesis iconográfica y textual (RBN 1986, 1992). Y mientras que el argumento iconográfico encuentra firme apoyo en la interpretación de los motivos y naturalezas descritos, el argumento textual halla sustento en un antiguo documento del siglo XVI, en donde fue recogido un mito cosmogónico indígena. Se expone en la *Histoire du Mechique* (1966:28) que en la creación universal participaron dos dioses y una tercera entidad, cuya presencia los impulsa al acto creativo, y con cuyo cuerpo han de obtener la materia para realizarlo. Dicha entidad, según fundada interpretación, es un ser humano (RBN 1986:141-142). Según el documento, este ser, además, tenía... “en todas sus coyunturas ojos y bocas, con las cuales mordía como bestia salvaje” (*Histoire du Mechique* 1966:28). La visión de tal entidad, un ser humano con rasgos serpentinos (RBN 1986:51-72; 141), desata en los dioses el ardor de la creación, y, decidido el acto, se aprestan ambos a llevarlo a cabo. Para ello, cada uno se transforma en una gran serpiente; descienden así trasmutados hasta el ser humano y lo asen por pies y manos; una lo toma de la mano derecha al pie izquierdo, otra de la mano izquierda al pie derecho; lo oprimen entonces por la mitad hasta dividirlo en dos, y con la mitad que va de la cintura hacia los hombros hacen la tierra, y con la otra levantan el cielo (*Histoire du Mechique* 1966:28). La hipótesis cosmogónica propone que lo que está representado en la imagen de Tláloc, y, como ya se dijo, en muchas otras imágenes, es justamente el instante previo al inicio de la creación universal, aquel donde los dioses, para consumarla, se funden trasmutados en serpientes con el ser humano. El hombre, concluye Bonifaz Nuño, se concibe a sí mismo como motor y materia de la creación, y, por tanto, como merecedor de la encomienda de preservar el

universo y esforzarse por llevarlo a su perfección (RBN 1995:133). Las imágenes plásticas, y de manera particular las magnas imágenes metafísicas, serían otros tantos ejemplos de la posibilidad de verdad de la hipótesis ofrecida. Hasta aquí, el trabajo de Rubén Bonifaz.

En el presente estudio he hallado evidencia de que, además de tal conjunto de motivos, o figurativo, existe un conjunto de signos que encuentra en aquellos su propio contexto plástico. Este conjunto estaría compuesto por los aquí llamados signos Uno, Dos y Tres, más el quince, descrito por Bonifaz (RBN 1995:15-32), en tanto que los cuatro presentan las siguientes características: 1) presencia espacio-temporal pan-mesoamericana; 2) contexto plástico que incluye siempre las imágenes metafísicas; 3) énfasis plástico en las composiciones, particularmente en las imágenes metafísicas; 4) recreación continua de su forma y apariencia o polimorfismo, entre los distintos grupos culturales y al interior de ellos; 5) definición precisa de su estructura formal (Frauel et al. 2006), que en los casos de los signos Dos, Tres y Quince, incluyen la definición numérica de subunidades gráficas que componen cada signo, y reglas sobre la manera en que éstas se relacionan espacialmente entre sí, observadas por todas las variantes. Además, la revisión exhaustiva de la muestra estudiada, aún en proceso, apunta hacia dos rasgos más, compartidos únicamente por estos cuatro signos: a) frecuencia e incidencia muy altas en los principales polos de desarrollo cultural del área, y b) contexto arqueológico diverso, que incluye siempre los espacios dedicados al culto, así como todo tipo de depósitos votivos, desde ofrendas celebratorias de períodos temporales y de sucesos, pasando por las consagratorias de edificios públicos y las de acompañamiento de los muertos, hasta los sitios de depósitos masivos, del tipo de los cenotes sagrados mayas, o el de Arroyo Pesquero en Veracruz, entre los olmecas.

Todas las condiciones arriba enunciadas, son cumplidas con amplitud y de manera simultánea por estos cuatro signos, y hasta donde se ve, por ningún otro. Más aún, en las composiciones plásticas, sólo entre estos cuatro se comparten el espacio dedicado a la inscripción de signos, tal y como parecen indicarlo los mapas de las figuras 9 y 10. Estas observaciones nos llevan a concluir la existencia de un sistema articulado de signos, complementario al constituido por los motivos, formado por cuatro elementos; sobre ellos, se concentraría la mayor parte de carga significativa manifestada en este lenguaje a través de ese medio.

### *Hipótesis interpretativa de los tres signos*

Respecto al significado de los signos aquí descritos, su contexto plástico más prominente, la imagen de Tláloc, apunta hacia su sentido: son los símbolos de su esencialidad. El signo Uno, central y enfatizado en la iconografía olmeca, manifiesto a lo largo de tiempos y espacios mesoamericanos; central en las composiciones plásticas de los principales polos de desarrollo cultural del área, reiterado en un sinnúmero de imágenes metafísicas, sin faltar nunca en la imagen de Tláloc, viene a ser el símbolo de su propia identidad y presencia; es, al mismo tiempo, su nombre y su manifestación. Él solo resume el concepto inicial de los dioses trasmutados en serpientes, en el momento justo en que se integran con el ser humano para crear el universo, por lo que su representación plástica indica el imperio general de su presencia.

El signo Dos, con sus dos elementos, equivalentes y opuestos, representaría a los dos dioses creadores. Juntos constituyen la dualidad que se manifiesta en todos los ámbitos del universo; el día y la noche, la luz y la oscuridad, el calor y el frío, la vida y la muerte, son todas manifestaciones del mismo principio

doble, cuya predominancia se alternan uno y otro de manera continua y perpetua. Así, el signo Dos, significaría esa doble presencia divina y omnipotente que se manifiesta en todo lo creado, dualidad que viene a ser, por ello, esencia y sustancia del cosmos. Según la *Histoyre du Mechique* (1966:28), en el momento previo a la creación universal, y como si hubiese sido un requisito para consumar tal acción, estos dioses tomaron la forma de dos grandes serpientes; manifestados así, la llevaron a cabo. La importancia fundamental del acto cosmogónico en el pensamiento indígena, y el aspecto crucial del sentido de la transformación de los dioses durante este, justifica a plenitud la relación observada entre el signo Dos y la naturaleza serpentina, tan común en la iconografía de toda el área.

El signo Tres, un signo Dos al cual se le ha sumado un tercer elemento, significaría la alianza establecida desde un principio y para siempre, entre los dos dioses creadores y el ser humano, representado aquí por el elemento central. En tanto que los dioses se transformaron en serpientes para consumar el acto creativo, la naturaleza encerrada en este signo es doblemente serpentina y humana, en congruencia con la interpretación ofrecida sobre algunas variantes del signo Tres, como colmillos serpentinos y lengua humana, así como con aquella que propone que el signo Tres contiene siempre en su estructura un signo Dos, asociado con la naturaleza ofidia. Su presencia permanente en imágenes metafísicas, aunada a su preponderancia plástica en las composiciones, indicaría la vigencia plena de dicha alianza fundamental, iniciada con el acto cosmogónico, en todas las manifestaciones de la vida del hombre.

Como ya antes se apuntaba, una de las posiciones del signo Uno más reiterada en las composiciones, y a todas luces con alta carga significativa desde tiempos olmecas, es justamente la boca de las imágenes metafísicas, particularmente en la imagen de Tláloc. Lo anterior puede corroborarse con facilidad en las

culturas teotihuacana, maya, zapoteca, de Veracruz, mixteca, tolteca y mexica, en donde la boca de dicha entidad aparece clara y característicamente estilizada. De esas imágenes podría incluso decirse que, como ocurre claramente en los rostros estilizados olmecas, la presencia del signo es quien produce la apariencia particular de esas bocas, imprimiéndoles con ello su propio nombre e identidad. Y a fin de profundizar en su significado, cabría preguntarse el porqué de tal persistente posición.

La boca es un órgano que cumple dos funciones principales entre los organismos que la presentan: la ingestión del alimento y la emisión de sonidos con fines de comunicación, la última de las cuales, en el ser humano, se ha especializado en el habla. Y mientras que la primera función no encuentra justificación alguna para ser llevada a niveles metafísicos, la segunda aparece como clara posibilidad; lo que se está significando por medio de esas bocas abiertas y estilizadas por la presencia del signo, es el habla. De hecho, desde tiempos teotihuacanos y en las subsecuentes manifestaciones culturales que los sucedieron en el altiplano mexicano, así como en Veracruz y en Oaxaca, el glifo del habla se representó por medio de un tipo particular de variante del signo Uno: formas incompletas, segmentadas aproximadamente por la mitad. Por otra parte, la lengua, el órgano permisivo del habla, se representó profusamente en la iconografía mesoamericana, sea con rasgos serpentinos cuando se le figuró bífida, o rectangular o triangular, sugiriendo la naturaleza humana. Si recordamos que este último aspecto lo toma en ciertas variantes del signo Tres, que aparecen justamente en la boca de imágenes metafísicas, donde el labio o la mandíbula superiores están representados por un signo Uno, se percibirá la congruencia existente entre la estructura y apariencia de esas bocas y el habla como su posible significado. Si consideramos finalmente la vigencia plena de tales rasgos en la

iconografía mexicana, y recordamos la voz con la que se llamaba al líder supremo de aquella sociedad, el Tlatoani, literalmente el que tiene la palabra, la interpretación ofrecida podría hallar incluso un sustento lingüístico. Así, el habla, rasgo fundamental del hombre, que lo distingue del resto de los organismos, surge como parte posible del significado esencial de Tláloc: de la unión entre los dos dioses primordiales y el ser humano, nace el verbo creador, la palabra, medio que desde entonces y en adelante, el hombre utilizará "...para llevar hacia su perfección lo inicialmente creado" (RBN 1995:133).

Tenemos, en suma, un antiguo y milenario lenguaje de formas plásticas, con un modo de alfabeto integrado por elementos figurativos, las naturalezas y motivos, y elementos puramente simbólicos, los cuatro signos. Dicho lenguaje, como lo indica su contexto arqueológico, y como lo reafirma su contexto plástico, se utilizó para transmitir el pensamiento metafísico, conclusión que se ve apoyada por la preeminencia de sus elementos en las magnas imágenes sacras. Si consideramos que los elementos de dicho lenguaje, tanto figurativos como sígnicos, muestran una distribución pan-mesoamericana, habremos de concluir que el pensamiento metafísico, motor y sustento del desarrollo de todos esos pueblos, fue uno sólo y el mismo, en toda la magna cultura donde tal lenguaje se manifestó.

## ÍNDICE DE FIGURAS

### *Figura*

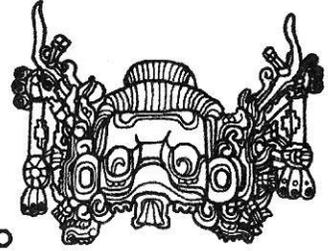
1. *Descomposición de la Estela H de Copán en sus planos de observación*
2. *Signos Uno provenientes de diversos ámbitos de Mesoamérica*
3. *Signos Uno olmecas en la boca de rostros estilizados*
4. *Signos Uno olmecas en contextos plásticos distintos de una boca*
5. *Signos Dos provenientes de diversos ámbitos de Mesoamérica*
6. *Signos Tres provenientes de diversos ámbitos de Mesoamérica*
7. *Signos Uno incompletos, provenientes de diversos ámbitos de Mesoamérica*
8. *Mapas individuales de signos y mapa de motivos en la losa de Pakal*
9. *Mapa combinado de signos en la losa de Pakal*
10. *Mapas combinados de signos en imágenes mesoamericanas*



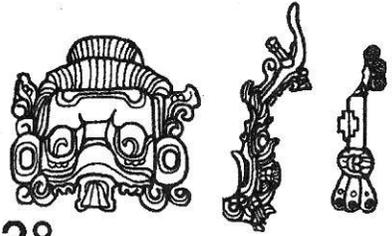
FIGURA 1. Descomposición del frente de la Estela H de Copán en sus planos de observación constitutivos y algunos de sus elementos.



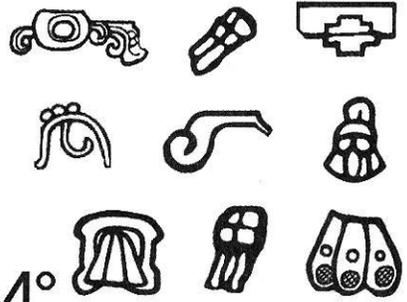
1<sup>er.</sup> Plano



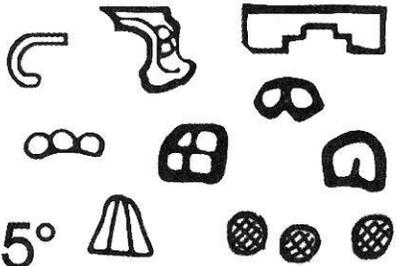
2°



3°



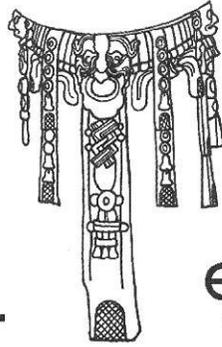
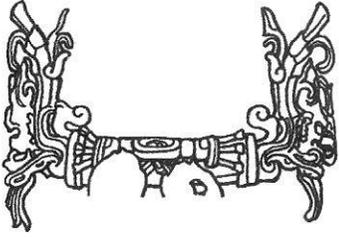
4°



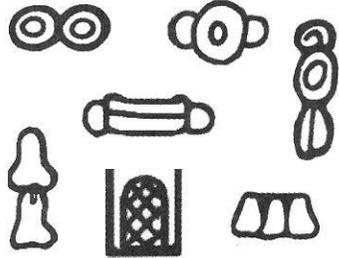
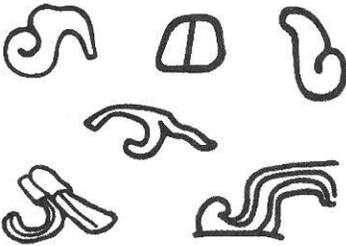
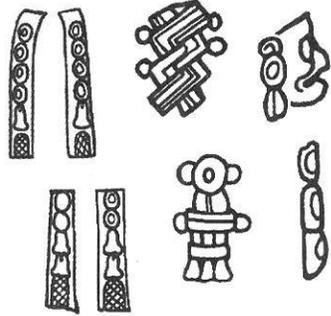
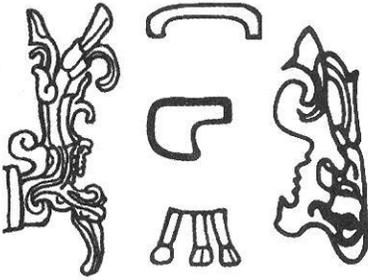
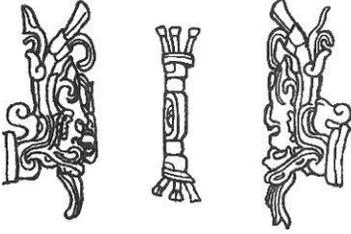
5°



6°



etc.



**FIGURA 1. Descomposición del frente de la Estela H de Copán en sus planos de observación constitutivos y algunos de sus elementos.**

El criterio de segmentación consiste en el aislamiento progresivo de elementos gráficos que después del procedimiento re-  
tengan significado propio (ver método). Los elementos gráficos mostrados para cada plano, no forman una lista exhaustiva en ningún caso y sólo ilustran el fenómeno compositivo. Nótese el predominio de elementos figurativos en los primeros planos, y su transición hacia elementos sígnicos entre los últimos. Sobre un dibujo de Linda Schele.

*Segmentación: O. Quesada; dibujo digital: O. Q. y José Luis Olmos.*

FIGURA 2. **Signos Uno** provenientes de diversos ámbitos culturales, geográficos y temporales de Mesoamérica.



FIGURA 2. **Signos Uno** provenientes de diversos ámbitos culturales, geográficos y temporales de Mesoamérica.

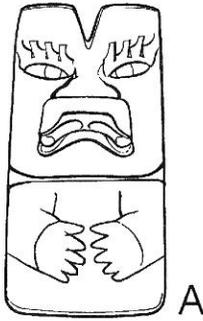
Leyendo por líneas, de izquierda a derecha y de arriba abajo:

- 1) Inciso sobre un objeto ritual, posiblemente proveniente de Tabasco; cultura olmeca [en Coe *et al.* 1996: cat. 202].
- 2) Sobre un hacha ceremonial de La Venta, Tabasco; cultura olmeca [en González Lauck 1998:46].
- 3) Inscrito en el hacha de Humboldt, probablemente de Tabasco; cultura olmeca [en Benson 1996: figura 2].
- 4) Remate arquitectónico proveniente de Teotihuacán, Estado de México; cultura teotihuacana [en Lombardo 1990: cat. 20].
- 5) Excavado sobre un vaso cilíndrico trípode de San Juan Teotihuacán, Estado de México; cultura teotihuacana [en Marquina *et al.* 1964: cat.15].
- 6) Excavado e inciso sobre una vasija globular proveniente de Guatemala; cultura maya [en Barbier *et al.* 2000: cat. 52].
- 7) Pintado en la Tumba 105 de Monte Albán, Oaxaca; cultura zapoteca [en Bonifaz Nuño 1985: figura 66].
- 8) En una estela de los Valles Centrales de Oaxaca; cultura zapoteca [en de la Fuente 1994:168].
- 9) Sobre una estela proveniente de Vega de la Torre, Veracruz; culturas del Centro de Veracruz [en de la Fuente 1994:241].
- 10) En relieve sobre la Estela 1 de Xochicalco; cultura de Xochicalco [en Duverger 2000: figura 300].
- 11) Sobre un vaso cilíndrico proveniente de Yucatán; cultura maya [en Marquina *et al.* 1964: cat.102].
- 12) En un sello proveniente del valle de México; probablemente mexica [en Enciso 1953:59-I].

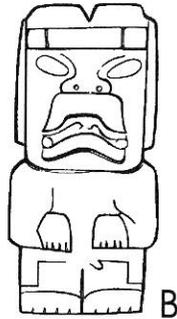
- 14) Inciso en la cabeza de una escultura humana en piedra de Veracruz [en Coe *et al.* 1996: cat. 42, figura 3].
- 15) Inciso en una mascarilla de jade de procedencia mexicana [en Coe *et al.* 1996: cat. 155].

*Dibujo digital: O. Quesada y José Luis Olmos.*

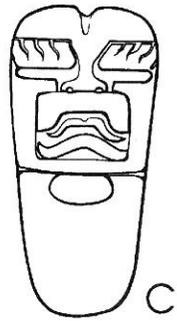
FIGURA 3. Hachas ceremoniales olmecas con rostros estilizados y sus labios superiores.



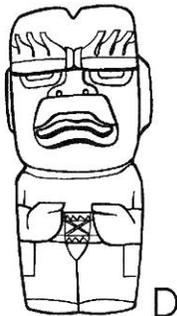
A



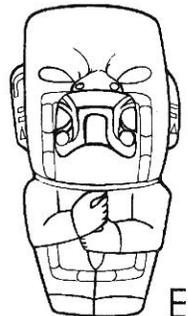
B



C



D



E

**FIGURA 3. Hachas ceremoniales olmecas con rostros estilizados y sus labios superiores.**

- A) Proveniente de la Región Mixteca, Oaxaca, resguardada en el Museo Nacional de Antropología e Historia de México (MNAH) [en Benson and de la Fuente 1996: cat. 111].
- B) Procedente de Cuautla, Morelos, en el Museo Hudson de la Universidad de Maine [en Coe *et al.* 1996: cat. 36].
- C) Hallada en La Venta, Tabasco, en el MNAH [en González Lauck 1998:46].
- D) De procedencia desconocida, en el Museo Británico de Londres [en López Austin 1995:8].
- E) Probablemente de la región limítrofe entre Veracruz y Tabasco, en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York [en Benson and de la Fuente 1996: cat. 110].

*Dibujos: César Fernández Amaro.*



FIGURA 4. Signos Uno inscritos sobre objetos ceremoniales olmecas, en contextos plásticos distintos de los de una boca.



FIGURA 4. Signos Uno inscritos sobre objetos ceremoniales olmecas, en contextos plásticos distintos de los de una boca.

Leyendo como en la figura dos, por líneas, de izquierda a derecha y de arriba abajo:

- 1) En la llamada Hacha de Humboldt, de proveniencia mexicana [en Benson 1996: figura 2].
- 2) Inciso sobre un vaso de barro proveniente del área de Chalcatzingo, Morelos [en Coe *et al.* 1996: cat. 198, figura 1].
- 3) En una tableta de piedra de Ahuelícan, Guerrero [en Coe *et al.* 1996: cat. 131].
- 4) Sobre una placa de jade incisa, proveniente de Costa Rica [en Benson and de la Fuente 1996: cat. 87].
- 5) Igual a 2, área de Chalcatzingo [en Coe *et al.* 1996: cat. 198, figura 1].
- 6) En un vaso inciso posiblemente de Tlapacoya, proveniente del Valle de México [en Benson and de la Fuente 1996: cat. 39].
- 7) Igual a 3, de Ahuelícan, Guerrero [en Coe *et al.* 1996: cat. 131].
- 8) En un hacha incisa del área de Chalcatzingo, Morelos [en Coe *et al.* 1996: cat. 126].
- 9) Exciso sobre un cajete de barro proveniente de Morelos [en Coe *et al.* 1996: cat. 105].
- 10) Igual a 3, de Ahuelícan, Guerrero [en Coe *et al.* 1996: cat. 131].
- 11) En una figurilla humana de jade proveniente de Nicoya, Costa Rica [en Benson and de la Fuente 1996: cat. 89].
- 12) Inciso sobre un hacha de jadeíta proveniente de Guerrero [en Coe *et al.* 1996: cat. 216].
- 13) Sobre una cucharilla de jade de Veracruz [en Coe *et al.* 1996: cat. 072].

- 14) Inciso en la cabeza de una escultura humana en piedra de Veracruz [en Coe *et al.* 1996: cat. 42, figura 3].
- 15) Inciso en una mascarilla de jade de procedencia mexicana [en Coe *et al.* 1996: cat. 155].

*Dibujo digital: O. Quesada y José Luis Olmos.*

FIGURA 5. Signos Dos provenientes de diversos ámbitos culturales, geográficos y temporales de Mesoamérica.

Especulares

Girados

Continuos

Idénticos

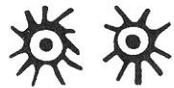
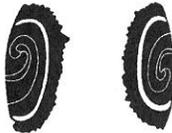
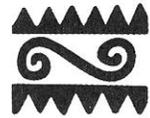


FIGURA 5. Signos Dos provenientes de diversos ámbitos culturales, geográficos y temporales de Mesoamérica.

Leyendo como en la figura dos:

- 1) En el relieve 1 de Chalcatzingo, Morelos; cultura olmeca [en Duverger 2000: figura 115].
- 2) En un recipiente de cerámica de Tlatilco, Estado de México; cultura olmeca [de fotografías en Benson and de la Fuente 1996: cat. 26, y Bernal 1967: figura 19].
- 3) En el relieve 1 de Chalcatzingo, Morelos; cultura olmeca [en Guzmán 1994: figura 1].
- 4) Sobre un fragmento de olla con efigie de San Lorenzo, Veracruz; cultura olmeca [en Coe *et al.* 1980: Lámina 3].
- 5) Inciso sobre una losa del Templo "J" de Monte Albán; cultura zapoteca [en Covarrubias 1957: figura 62].
- 6) Modelado sobre un cajete trípode de Teotihuacán, Estado de México; cultura teotihuacana [en Uriarte 1998: cat. 253].
- 7) Sobre una gran urna antropomorfa proveniente de la Mixteca Baja, Oaxaca; cultura mixteca [en de la Fuente 1994:161].
- 8) En la Estela 11 de Kaminaljuyú, Guatemala; cultura de Kaminaljuyú [de un dibujo de Linda Schele, Glifoteca del Centro de Estudios Mayas, UNAM].
- 9) En el Tablero Noreste del Juego de Pelota Sur de El Tajín; cultura de El Tajín, Veracruz [en Covarrubias 1957: figura 84].
- 10) Pintado en un plato policromo de Cholula, Puebla; cultura mixteca [en de la Fuente 1994:173].
- 11) En un sello plano proveniente de Oaxaca; cultura zapoteca [en Enciso 1953:55-III].
- 12) En relieve sobre una losa proveniente de Jalpan, Oaxaca; cultura zapoteca [en Armillas 1981: figura 228].

- 13) Pintado sobre un muro de Tetitla, Teotihuacán, Estado de México; cultura teotihuacana [en de la Fuente 1995: 267 Lámina 12].
- 14) Sobre un plato policromo de procedencia desconocida; cultura maya [en Schmidt *et al.* 1998: cat. 5].
- 15) En un sello proveniente de Pátzcuaro, Michoacán; cultura tarasca [en Enciso 1953:58-II].
- 16) Modelado sobre una figura humana de Colima; culturas de Occidente [en de la Fuente 1974: Lámina 2].
- 17) En un vaso policromo proveniente de Dzibichaltún, Yucatán; cultura maya [en Marquina *et al.* 1964: cat.105].
- 18) Igual a 9, de El Tajín [en Covarrubias 1957: figura 84].
- 19) Inciso en un vaso de cerámica con pedestal de Isla de Sacrificios, Veracruz; cultura totonaca [en Marquina *et al.* 1964: cat. 58].
- 20) En relieve sobre un rostro de serpiente de El Tajín; cultura de El Tajín [en Pascual Soto 1990: figura 75a].
- 21) Sobre una losa de piedra proveniente de Tula, Hidalgo; cultura tolteca [en Pasztory 2002: figura 26].
- 22) En un sello plano colectado en el Estado de México; probablemente nahua [en Enciso 1953:25-II].
- 23) En un sello cilíndrico proveniente de Ciudad de México; cultura mexicana [en Enciso 1953:57-I].
- 24) En un sello procedente de Chimalpa, México, de identidad cultural desconocida [en Enciso 1953:137-I].

*Dibujo digital: O. Quesada y José Luis Olmos.*

FIGURA 6. Signos Tres provenientes de diversos ámbitos culturales, geográficos y temporales de Mesoamérica.

Dos + Uno

3 Iguales

Especulares

Girados

Horizontal

Triangular

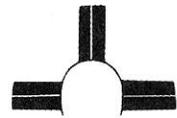
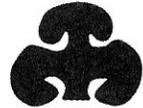
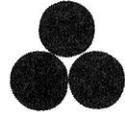


FIGURA 6. Signos Tres provenientes de diversos ámbitos culturales, geográficos y temporales de Mesoamérica.

Leyendo como en la figura dos:

- 1) En la boca de una figurilla antropomorfa procedente de Chiapas; cultura olmeca [en Coe *et al.* 1996: cat. 44].
- 2) Inciso sobre el Hacha de Humboldt, de procedencia desconocida; cultura olmeca [en Benson 1996: figura 2].
- 3) En relieve sobre un cetro ceremonial de Cárdenas, Tabasco; cultura olmeca [en Benson and de la Fuente 1996: cat. 104].
- 4) Igual a 2. Hacha de Humboldt [en Benson 1996: figura 2].
- 5) En un porta incensario del tipo cilindro con alas laterales de Palenque; cultura maya [*Arq. Mex.* Especial 1:66].
- 6) Pintado en el Templo de la Agricultura en Teotihuacán, Estado de México; cultura teotihuacana [en Covarrubias 1957: figura 58].
- 7) Pintado sobre el Plato Blom, proveniente de Río Hondo, Quintana Roo; cultura maya [en Florescano 1998:216].
- 8) En una urna de tipo “acompañante” de los Valles Centrales de Oaxaca; cultura zapoteca [en de la Fuente 1994:153].
- 9) Labrado sobre la Estela 3 de Izapa; cultura de Izapa [en del Moral 2000:76].
- 10) En un sello proveniente de Guerrero de identidad cultural desconocida [en Enciso 1953:22-VI].
- 11) Pintado en los muros de la tumba 105 de Monte Albán, Oaxaca; cultura zapoteca [en Duverger 2000: figura 211].
- 12) Pintado en el Patio Blanco de Atetelco en Teotihuacán, Estado de México; cultura teotihuacana [en de la Fuente 1995:219 Lámina 9].
- 13) Modelado sobre un brasero efigie proveniente de Yagul, Oaxaca; cultura zapoteca [en Winter 1997:9].

- 14) Pintado en la página 30 del Códice Laúd; cultura mixteca [en el Códice Laúd, 1994:30].
- 15) Modelado en un remate arquitectónico tipo almena de Teotihuacán; cultura teotihuacana [en Lombardo 1990: cat 49].
- 16) Perforado en una estela de Arenal en el Valle de Antigua, en Guatemala; cultura de Kaminaljuyú [en Schmidt *et al.* 1998: cat. 369].
- 17) Inciso sobre un vaso cilíndrico trípode de San Juan Teotihuacán, Estado de México; cultura teotihuacana [en Marquina *et al.* 1964: cat. 15].
- 18) En el Tablero Noreste del Juego de Pelota Sur de El Tajín; cultura de El Tajín [en Covarrubias 1957: figura 84].
- 19) Sobre un sello plano proveniente de Guerrero; culturas de Guerrero [en Enciso 1953:16-IV].
- 20) Perforado sobre un pectoral de jade procedente de Calakmul, Campeche; cultura maya [en Schmidt *et al.* 1998: cat. 144].
- 21) Sobre una copa policroma y decorada de Cholula, Puebla; cultura mixteca [en Marquina *et al.* 1964: cat. 37].
- 22) y
- 23) En dos sellos planos procedentes de la Ciudad de México; posiblemente mexicas [en Enciso 1953:148-I, y 23-IV, respectivamente].
- 24) Sobre una piedra de sacrificios proveniente de la Ciudad de México; cultura mexicana [en López Austin 1996:15].

*Dibujo digital: O. Quesada y José Luis Olmos.*

FIGURA 7. Signos Uno Incompletos, provenientes de diversos ámbitos culturales, geográficos y temporales de Mesoamérica.

Cubiertos

Incompletos

Perfil

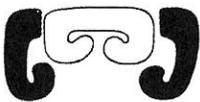
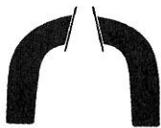
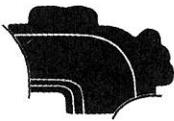
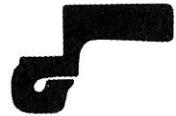


FIGURA 7. **Signos Uno incompletos, provenientes de diversos ámbitos culturales, geográficos y temporales de Mesoamérica.**

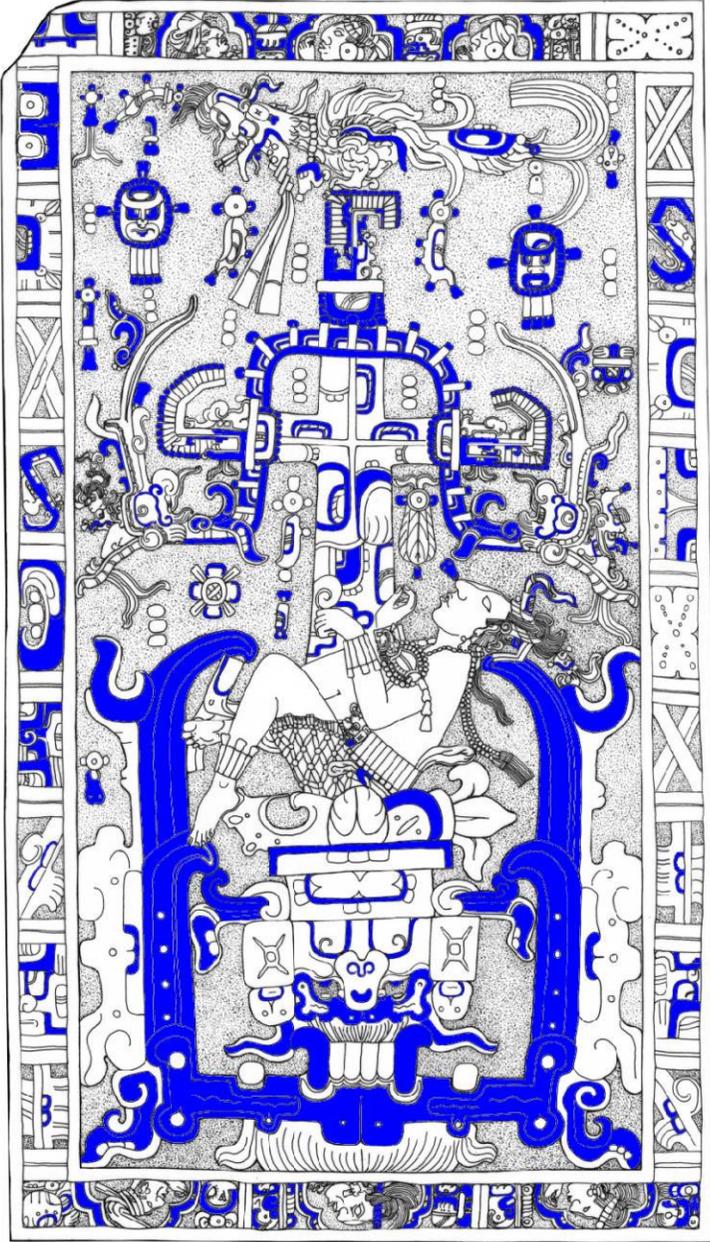
Leyendo como en la Figura dos:

- 1) Inscrito en un vaso ceremonial proveniente del área de Chalcatzingo, Morelos; cultura olmeca [en Coe *et al.* 1996: cat. 198].
- 2) Sobre un hacha labrada y pulida, dícese de Chiapas; cultura olmeca [en Benson and de la Fuente 1996: cat. 119].
- 3) Inciso sobre un metate ceremonial proveniente de Guerrero; cultura olmeca [en Coe *et al.* 1996: cat. 224].
- 4) Labrado sobre un yugo de piedra de procedencia desconocida; cultura de El Tajín [en Covarrubias 1957: figura 74].
- 5) En el relieve 1 de Chalcatzingo, Morelos; cultura olmeca [en Duverger 2000: figura 115].
- 6) Sobre la Estela 3 de Izapa; cultura de Izapa [en del Moral 2000:76].
- 7) En la Lápida del Templo de las Inscripciones en Palenque, Chiapas; cultura maya [en Bonifaz Nuño 1985: figura 104].
- 8) Sobre una losa posiblemente del Edificio "J" de Monte Albán; cultura zapoteca [en Covarrubias 1957: figura 62].
- 9) Inciso en la Lápida de Bazán proveniente de Monte Albán, Oaxaca; cultura zapoteca [en el Museo Nacional de Antropología de México].
- 10) Sobre una escultura monumental humana de Tancuayalab, San Luis Potosí; cultura huasteca [en Armillas 1981: figura 221].
- 11) Pintado en un mural frente a la boca de un Tláloc en Teotihuacán, Estado de México; cultura teotihuacana [en Uriarte 1998: cat. 78].
- 12) Tallado sobre un friso de El Tajín, Veracruz; cultura de El Tajín [en Covarrubias 1954: figura 21].

- 13) Sobre una losa de piedra proveniente de Tula, Hidalgo; cultura tolteca [en Pasztory 2002: figura 26].
- 14) Modelado sobre una vasija globular de procedencia desconocida; cultura maya [en Armillas 1981: figura 247].
- 15) En una placa de jadeíta blanca de San Jerónimo, Guerrero; culturas de Guerrero [en Covarrubias 1957: figura 49].
- 16) En un sello cilíndrico procedente de la Ciudad de México, posiblemente mexicana [en Enciso 1953:47-V].
- 17) Pintado sobre una vasija antropomorfa con vertedera de Tanquián, San Luis Potosí; cultura huasteca [en Marquina *et al.* 1964: cat. 70].
- 18) En la boca de Tláloc en una gran losa proveniente de Veracruz; cultura totonaca [en el Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz].

*Dibujo digital: O. Quesada y José Luis Olmos.*

FIGURA 8. Mapas individuales de signos y mapa de motivos de la losa de Pakal en Palenque.

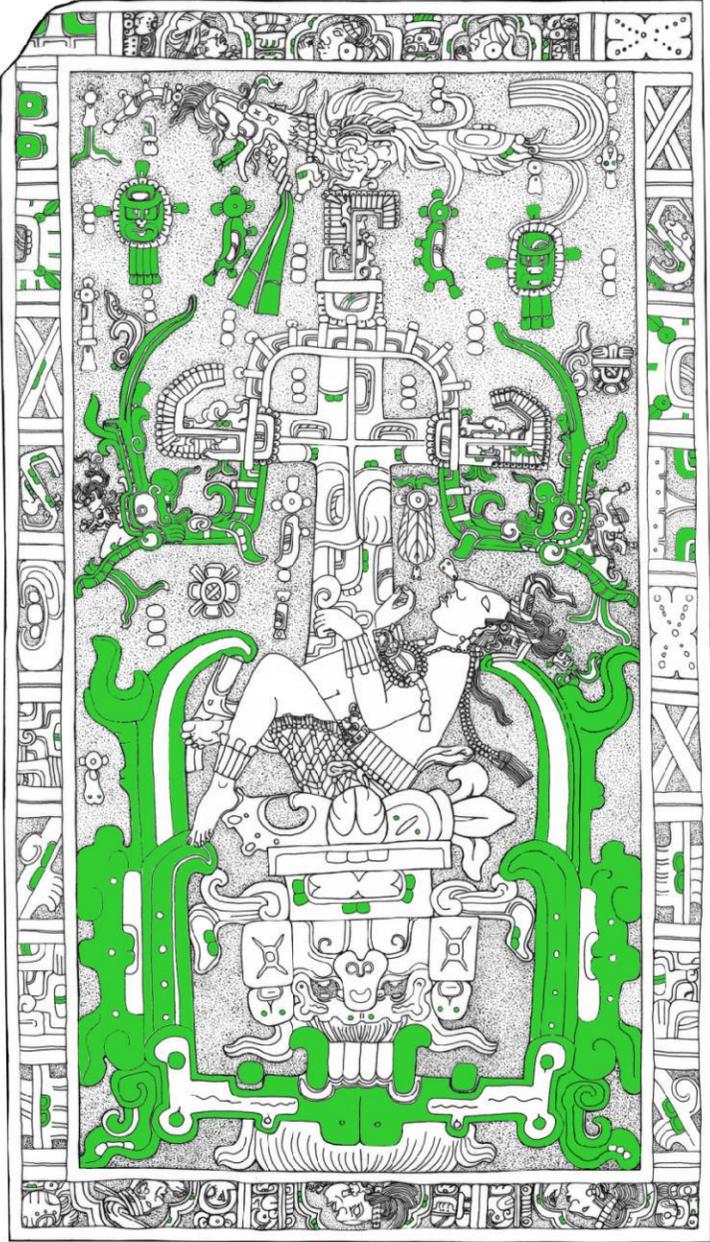


Signos Uno

FIGURA 8a. Mapas individuales de signos y mapa de motivos  
de la losa de Pakal en Palenque.

SIGNOS UNO, EN AZUL

*Lectura iconográfica: O. Quesada, sobre un dibujo de Merle  
Greene Robertson.*

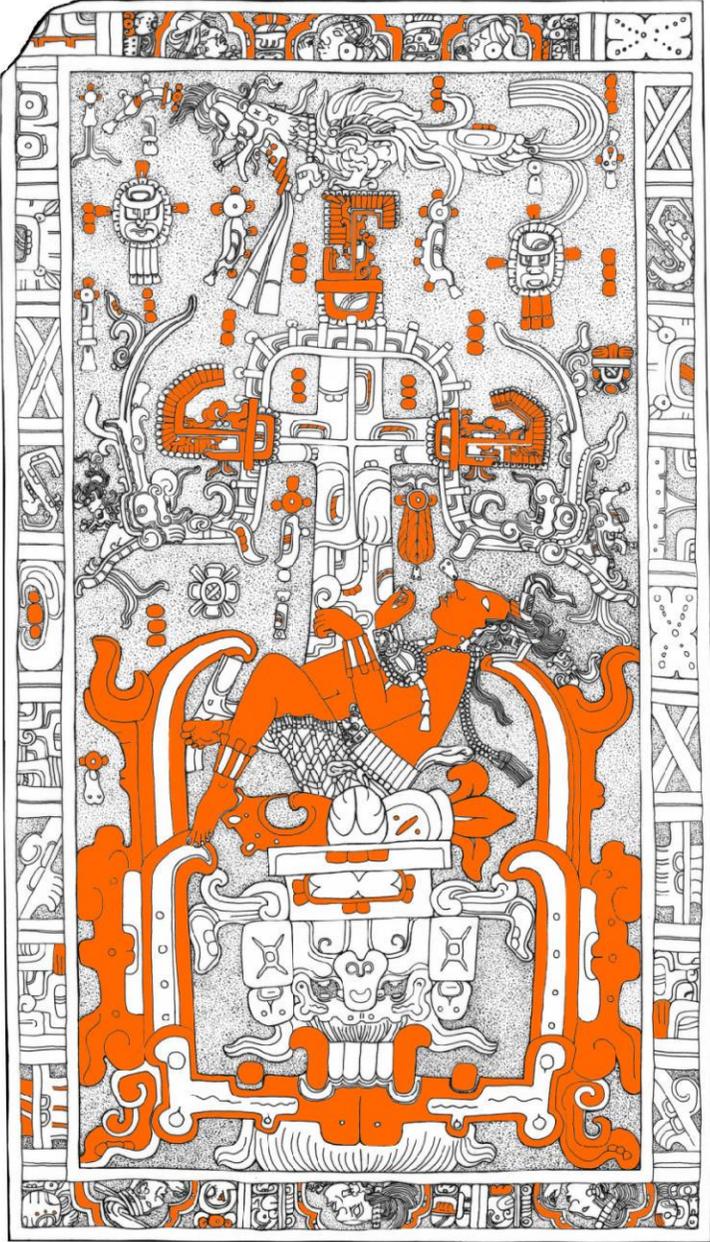


Signos Dos

FIGURA 8b. Mapas individuales de signos y mapa de motivos  
de la losa de Pakal en Palenque.

SIGNOS DOS, EN VERDE

*Lectura iconográfica: O. Quesada, sobre un dibujo de Merle  
Greene Robertson.*

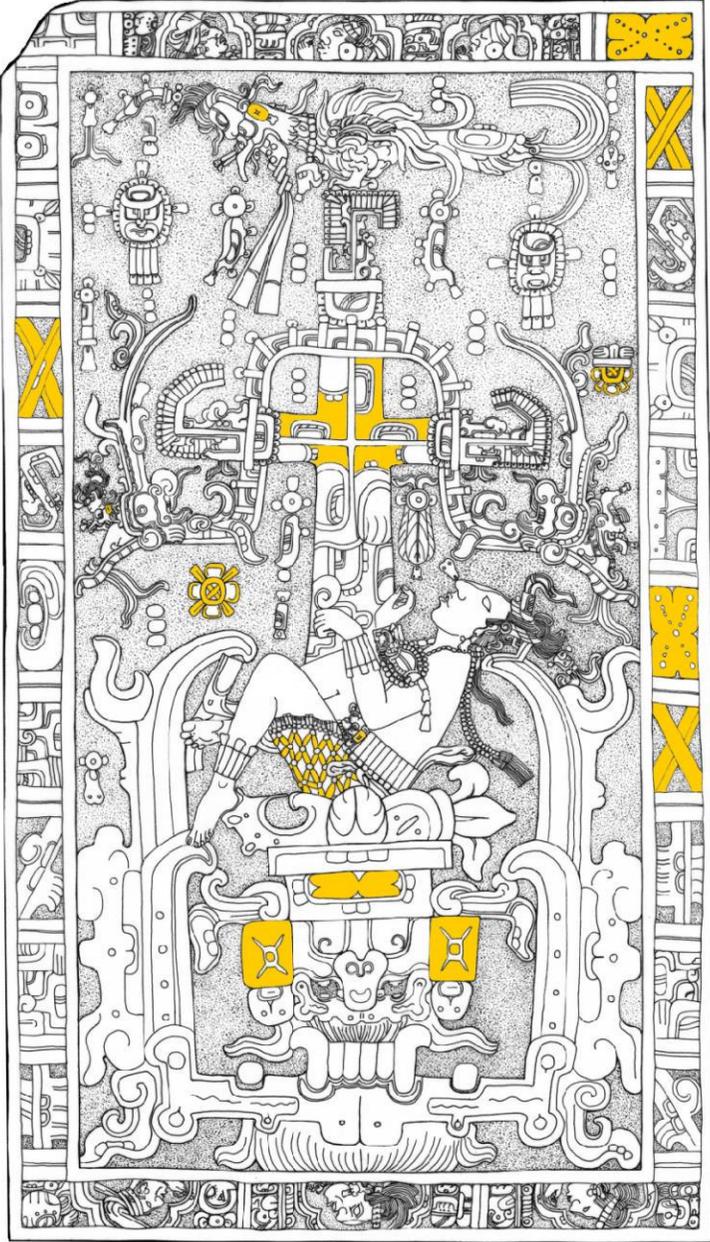


Signos Tres

FIGURA 8c. Mapas individuales de signos y mapa de motivos  
de la losa de Pakal en Palenque.

SIGNOS TRES, EN NARANJA

*Lectura iconográfica: O. Quesada, sobre un dibujo de Merle  
Greene Robertson.*

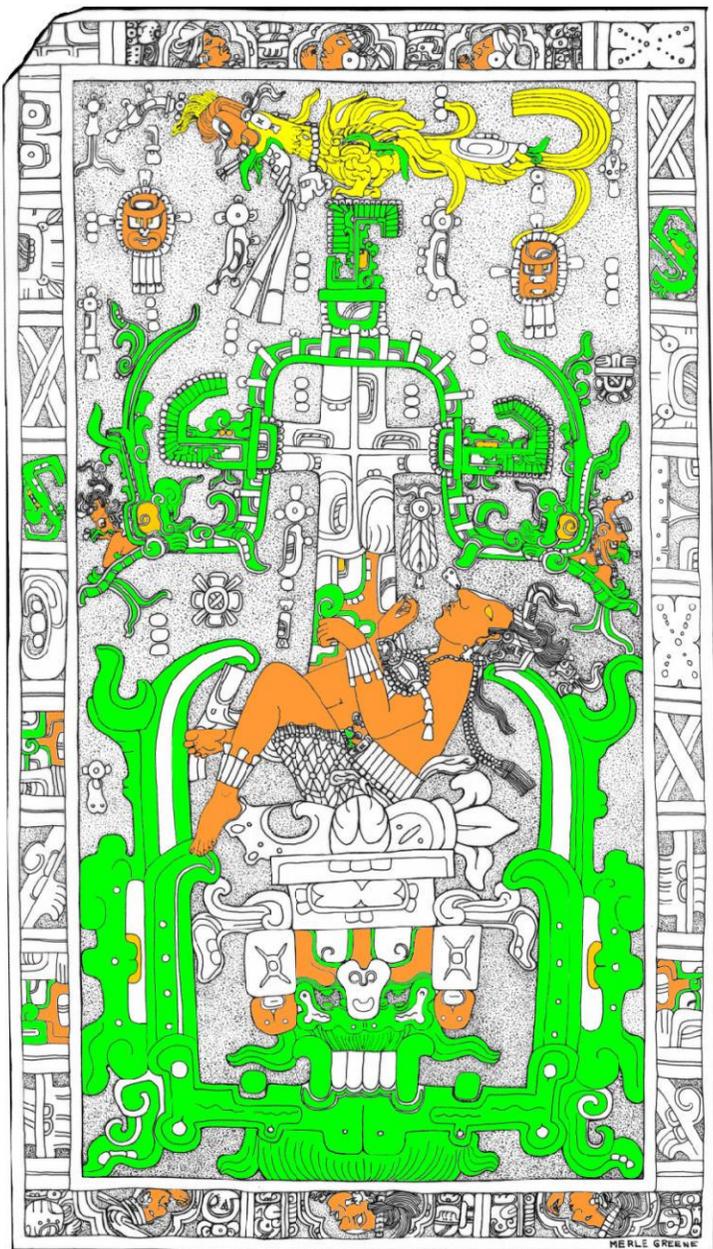


Quincunces

FIGURA 8d. Mapas individuales de signos y mapa de motivos  
de la losa de Pakal en Palenque.

QUINCUNCES, EN AMARILLO

*Lectura iconográfica: O. Quesada, sobre un dibujo de Merle  
Greene Robertson.*



Mapa de Motivos

FIGURA 8e. Mapas individuales de signos y mapa de motivos  
de la losa de Pakal en Palenque.

MAPA DE MOTIVOS Y NATURALEZAS

CÓDIGO DE COLOR:

naturaleza humana = ocre

de serpiente = verde

de ave = amarillo

felina = azul, ausente

*Lectura iconográfica: O. Quesada, sobre un dibujo de Merle  
Greene Robertson.*



FIGURA 9. Mapa combinado de signos de la losa de Pakal en Palenque.



FIGURA 9. Mapa combinado de signos de la losa de Pakal en Palenque.

CÓDIGO DE COLOR:

signo Uno = azul

signo Dos = verde

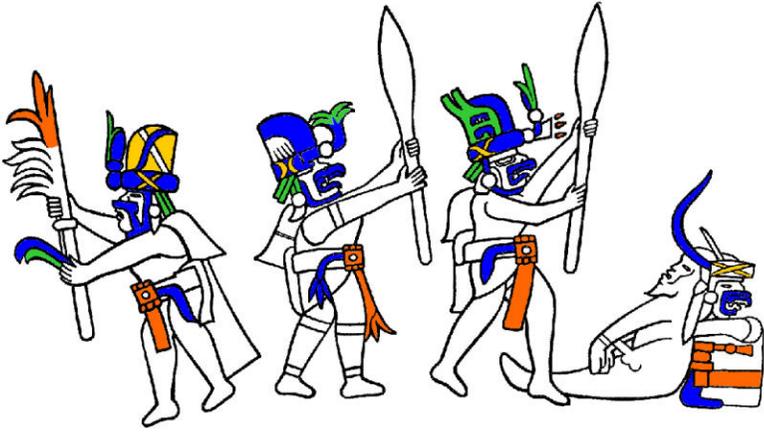
signo Tres = naranja

Quincunce = amarillo

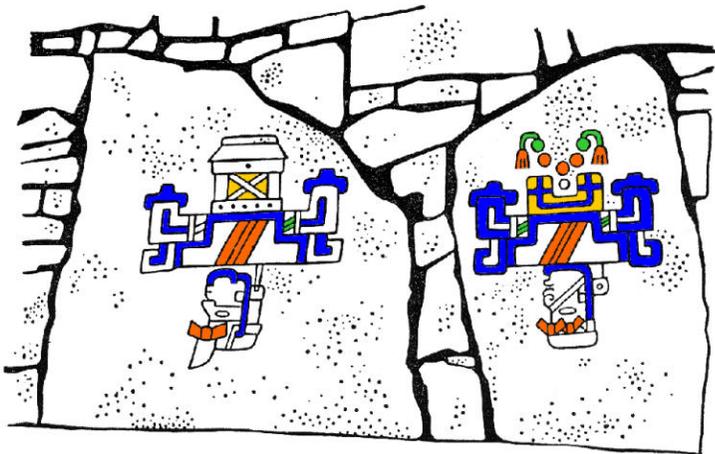
*Lectura iconográfica: O. Quesada, sobre un dibujo de Merle Greene Robertson.*



FIGURA 10. Mapas combinados de signos de monumentos provenientes de diversos ámbitos culturales, geográficos y temporales de Mesoamérica.



10a. Chalcatzingo



10b. Monte Albán

FIGURAS 10a y 10b. Mapas combinados de signos de monumentos provenientes de diversos ámbitos culturales, geográficos y temporales de Mesoamérica.

CÓDIGO DE COLOR:

signo Uno = azul

signo Dos = verde

signo Tres = naranja

Quincunce = amarillo

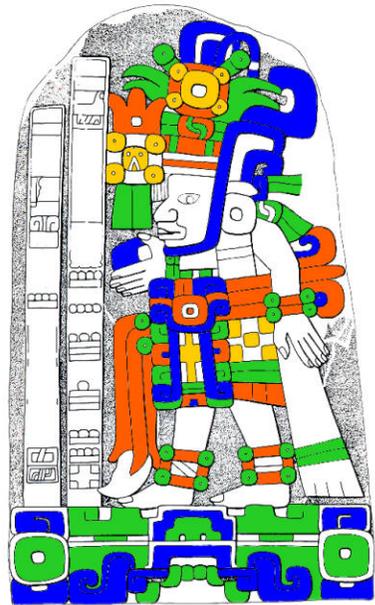
FIG. 10a. Relieve de “La Procesión” en Chalcatzingo, Morelos; cultura olmeca (Dibujo de Miguel Covarrubias, 1957: figura 24).

FIG. 10b. Losas del Templo “J” de Monte Albán, Oaxaca; cultura zapoteca (Dibujo de Miguel Covarrubias, 1957: figura 62).

*Lectura iconográfica: O. Quesada.*



10c. Teotihuacán



10d. Cerro De Las Mesas

FIGURAS 10c y 10d. Mapas combinados de signos de monumentos provenientes de diversos ámbitos culturales, geográficos y temporales de Mesoamérica.

CÓDIGO DE COLOR:

signo Uno = azul

signo Dos = verde

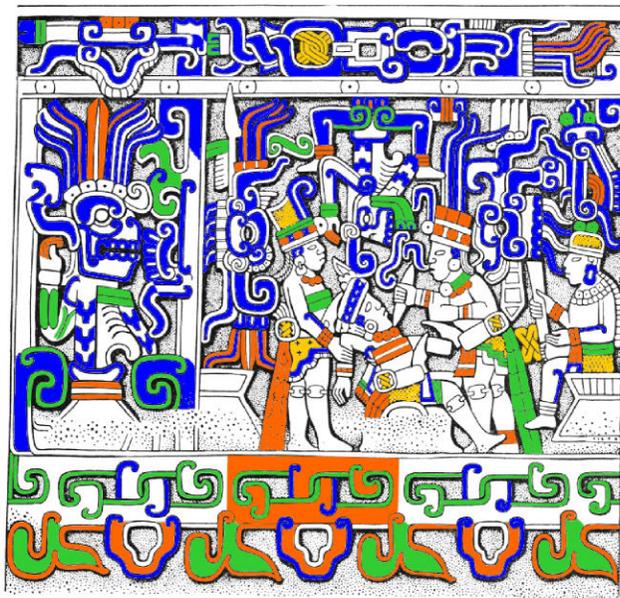
signo Tres = naranja

Quincunce = amarillo

FIG. 10c. Losa incisa de Teotihuacán; cultura teotihuacana (Dibujo de César Fernández Amaro).

FIG. 10d. Estela 8 de Cerro de las Mesas, Veracruz; cultura de Cerro de las Mesas (Dibujo de David Porter, en Winfield, 1990: figura 28).

*Lectura iconográfica: O. Quesada.*



10e. El Tajin



10f. Tula

FIGURAS 10e y 10f. Mapas combinados de signos de monumentos provenientes de diversos ámbitos culturales, geográficos y temporales de Mesoamérica.

CÓDIGO DE COLOR:

signo Uno = azul

signo Dos = verde

signo Tres = naranja

Quincunce = amarillo

FIG. 10e. Tablero Noreste del Juego de Pelota Sur de El Tajín; cultura de El Tajín (Dibujo de Miguel Covarrubias, 1957: figura 84).

FIG. 10f. Losa labrada en relieve procedente de Tula; cultura Tolteca (sobre una fotografía en Pasztory 2002: figura 26).

*Lectura iconográfica: O. Quesada.*



## BIBLIOGRAFÍA

ARMILLAS, Pedro

1981 "Volumen y forma en la plástica aborígen". En: *Cuarenta siglos de arte mexicano*, Vol. II. Pp. 188-260. Herrero/Promexa, México.

BARBIER, Jean Paul, Laurence MATTET, Eric GHYSELS (editores)

2000 *Ritual Arts of the New World. Pre-Columbian America*. Musée Barbier Mueller, Génova. Skira Editore, Italia.

BERNAL, Ignacio.

1967 *Museo Nacional de Antropología de México. Arqueología*. M. Aguilar, Ciudad de México.

BENSON, Elizabeth P.

1996 "Collections of Olmec Objects Outside Mexico". En: *Olmec Art of Ancient Mexico*. Elizabeth P. Benson y Beatriz de la Fuente (editoras). Pp. 133-137. National Gallery of Art, Washington.

BENSON, Elizabeth P. y Beatriz DE LA FUENTE (editoras)

1996 *Olmec Art of Ancient México*. National Gallery of Art, Washington.

BONIFAZ NUÑO, Rubén

1985 *El mercado cósmico. De La Venta a Tenochtitlán*. Fundación de Estudios Sociales, A. C., México.

1986 *Imagen de Tláloc. Hipótesis iconográfica y textual*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

1989 *Hombres y serpientes. Iconografía olmeca*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- 1992 *Olmecas: esencia y fundación. Hipótesis iconográfica y textual.* El Colegio Nacional, México.
- 1995 *Cosmogonía antigua mexicana. Hipótesis iconográfica y textual.* Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- COE, Michael D. and Richard A. DIEHL  
 1980 *In the Land of the Olmec. The Archaeology of San Lorenzo Tenochtitlán.* University of Texas Press, Austin/London.
- COE, Michael D., Richard A. DIEHL, David A. FREIDEL *et al.*  
 1996 *The Olmec World. Ritual and Rulership.* The Art Museum, Princeton University, New Jersey.
- Códice Laud*  
 1994 Edición facsimilar. Akademische Druck-und Verlagsanstalt. Graz, Austria/Fondo de Cultura Económica, México.
- COVARRUBIAS, Miguel  
 1954 *The Eagle, the Jaguar, and the Serpent. Indian Art of the Americas.* Alfred A. Knopf, New York.
- 1957 *Arte indígena de México y Centroamérica.* Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- DE LA FUENTE, Beatriz  
 1974 *Arte prehispánico funerario. El occidente de México.* Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 1994 (coordinadora de investigación) *México en el mundo de las colecciones de arte*, Vol. 1. Grupo Azabache, México.
- 1995 (coordinadora general y directora del proyecto) *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, Tomo II. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- DE LA GARZA, Mercedes  
 1998 *Rostros de lo sagrado en el mundo maya.* Paidós/Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- DEL MORAL, Raúl  
 2000 "Izapa". En: *Las culturas de Chiapas en el México prehispánico*, Dúrdica Ségota (coordinadora). Pp. 61-87. CONECULTA, Chiapas/CONACULTA, México.

- DUVERGER, Christian  
 2000 *Mesoamérica. Arte y antropología*. CONACULTA/Landucci Editores, México-Francia.
- ENCISO, Jorge  
 1953 *Design Motifs of Ancient Mexico*. Dover Publications, New York.
- FLORESCANO, Enrique  
 1998 "Maya Cosmogony". En: *Maya*, Peter Schmidt, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda (editores). Pp. 216-233. Rizzoli, New York.
- FRAUEL, Yann, Octavio QUESADA and Ernesto BRIBIESCA.  
 2006 "Detection of a polymorphic mesoamerican symbol using a rule-based approach". En: *Pattern Recognition*, 39:1380.
- GALLENKAMP, Charles  
 1985 *Maya. The Riddle and Rediscovery of a Lost Civilization*. Viking Penguin Inc., New York.
- GONZÁLEZ LAUCK, Rebecca B.  
 1998 "La Venta, Tabasco". En: *Arqueología Mexicana*, 30. Pp. 46-49.
- GUZMÁN, Eulalia  
 1994 "Relieves del Cerro de la Cantera, Jonacatepec, Morelos". En: *Arqueología Mexicana*, 8. Pp. 71-73.
- Histoyre du Mechique*  
 1966 *Histoyre du Mechique*. Manuscrit française inédit du XVIe Siècle. Publiée par M. Edouard de Jonghe. *Journal de la Société des Americanistes de Paris*. Nouvelle Serie, Tome II, 1905. Johnson Reprint Corporation.
- LOMBARDO, Sonia, Marcela SERRANO, Felipe SOLÍS *et al.*  
 1990 *Arte precolombino de México*. Olivetti/Electa, Milano.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo  
 1996 "Los milenios de la religión mesoamericana". En: *Arqueología Mexicana*, 12. Pp. 4-15.
- 1996 "Los rostros de los dioses mesoamericanos". En: *Arqueología Mexicana*, 20. Pp. 6-19.

- MARQUINA, Ignacio, Pedro RAMÍREZ VÁZQUEZ, Ignacio BERNAL, Luis AVELEYRA y Ricardo DE ROBINA  
 1964 *Obras selectas del arte prehispánico*. Secretaría de Educación Pública, México.
- PANOFSKY, Erwin  
 1998 *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial, Madrid.
- PASCUAL SOTO, Arturo  
 1990 *Iconografía arqueológica de El Tajín*. Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, México.
- PASZTORY, Esther  
 2002 "Antecedentes". En: *Aztecas*, Eduardo Matos, Felipe Solís (editores). Pp. 93-117. CONACULTA/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- URIARTE, María Teresa (coordinadora)  
 1998 *Fragmentos del pasado. Murales prehispánicos*. CONACULTA/Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- SCHMIDT, Peter, Mercedes DE LA GARZA y Enrique NALDA (editores)  
 1998 *Maya*, Rizzoli, New York.
- SOLÍS, Felipe  
 1996 "Historia de la colección arqueológica del Museo Nacional de Antropología". En: *Arqueología Mexicana*, 24. Pp. 32-37.
- WINFIELD, Fernando  
 1990 *La estela 1 de La Mojarra*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- WINTER, Marcus  
 1997 "La arqueología de los Valles centrales de Oaxaca". En: *Arqueología Mexicana*, 26. Pp. 6-17.

## ÍNDICE

Presentación . . . . .	9
I. Antecedentes . . . . .	11
II. El método de estudio y la muestra . . . . .	15
III. Dos ejemplos . . . . .	19
IV. Tres signos pan-mesoamericanos . . . . .	21
<i>El signo Uno</i> . . . . .	22
<i>El signo Dos</i> . . . . .	24
<i>El signo Tres</i> . . . . .	27
<i>Dos + Uno</i> . . . . .	27
<i>Tres iguales</i> . . . . .	28
<i>Representación incompleta de signos</i> . . . . .	29
<i>Cuatro signos y su aplicación a la lectura     iconográfica</i> . . . . .	30
V. Conclusiones . . . . .	33
VI. Figuras . . . . .	41
VII. Bibliografía . . . . .	95



*Tres signos*, editado por la Coordinación de Humanidades, se terminó de imprimir el mes de junio de 2006 en Formación Gráfica, S.A. de C.V., Matamoros 112, Raúl Romero, 57630, Cd. Nezahualcóyotl, Edo. de México. Su composición se hizo en tipo AGaramond de 12:14.2 puntos. La edición consta de 1000 ejemplares.

La formación tipográfica estuvo a cargo de  
ELIZABETH OLGUÍN MARTÍNEZ.