



## **EL TZOMPANTLI COMO OBRA MURAL**

Andrea Linnet Barragán Badial  
*Estudiante de 5º semestre / ECRO*

“El pueblo mexicano tiene dos obsesiones:  
el gusto por la muerte y el amor a las flores.  
(...) A sangre y flor el pueblo mexicano ha vivido.  
Vive de sangre y flor su recuerdo y su olvido”.

Carlos Pellicer,  
*Discurso por las flores*  
(fragmento)

En este trabajo se propone al *tzompantli* como obra mural. Para ello, se hablará de lo que es un *tzompantli* y, tomando como referencia tanto aquellos encontrados en el área maya como los del área mexicana (especialmente del *Huei Tzompantli*, aquel considerado como principal dentro del Recinto Sagrado de México Tenochtitlan), de sus características físicas y simbólicas, de la cosmogonía de ambas culturas y el significado que la cabeza tenía dentro de ellas, de cuestiones respecto al sacrificio humano y de la ceremonia ritual asociada a estas estructuras, así como de distintas representaciones que se han encontrado en Mesoamérica; de igual manera, se ofrecerá una definición de “obra mural” seguido de las razones por las cuales se propone como tal al *tzompantli*.



Ilustración: Luca Delgadillo.



Para comenzar, es necesario definir lo que es un *tzompantli*: básicamente, se trata de un elemento constructivo hecho a base de cráneos (INAH, 2017). Vera Tiesler (2017b), investigadora de la Universidad Autónoma de Yucatán, los describe como “andamios, varas o cúmulos de despojos humanos —concretamente las cabezas de personas sacrificadas—, desplegados sobre plataformas y altares, a veces decorados con banderas”. En una entrevista con Capital 21, Raúl Barrera (2015), investigador de la Dirección de Salvamento Arqueológico del INAH y supervisor del Programa de Arqueología Urbana del Museo del Templo Mayor, dijo al respecto de los tzompantlis encontrados en el Recinto Sagrado de México-Tenochtitlan que se tratan de estructuras pequeñas, de muy baja altura, que servían para colocar los cráneos de los sacrificados; comentó que consistían en una especie de plataforma, “como un muro”, en donde se colocaban varios postes de madera entre cinco y seis metros de altura (posiblemente), donde se exhibían los cráneos de los sacrificados.

A grandes rasgos puede hablarse de una doble función o significación de los tzompantlis: por un lado, se encuentra aquella que tiene que ver con su connotación religiosa, la que corresponde a su importancia dentro de la cosmología de las distintas culturas mesoamericanas (de las cuales se hablará más adelante); mientras que, por otro, se halla la que tiene que ver con una demostración del poder político, ideológico e incluso económico que tenían ciertas sociedades sobre otras (Matos, 2017). En ese sentido, las cabezas expuestas en público “cobraban valor y hasta causaban terror al no solo ser vistas sino al mirar al espectador (...), una cruenta remembranza del poder institucional absoluto sobre la vida y la muerte” (Tiesler, 2017b). Cabe agregar que, respecto a su función religiosa, de una manera romántica Barrera habla del ritual asociado al tzompantli como “un culto a la vida a través de la muerte” (INAH, 2017).

La cabeza dentro del ideario mesoamericano general tenía una gran importancia y valor: según Tiesler (2017b) esto se explica por el lugar esencial que ocupa en nuestro cuerpo, ya que en ella se encuentran casi todos los sentidos —el olfato, la vista, el oído y el gusto—,



además de que ahí se resguardan nuestra memoria y aquello que nos permite pensar, hablar, hacer cualquier cosa básicamente; y como si fuera poco, es la única parte del cuerpo que no puede ser vista por el propietario sin ayuda de un espejo o algún otro objeto reflejante. En diversas culturas puede verse cómo la cabeza funcionaba como modelo de deidades y elementos naturales; al tiempo fue asociada con una sede de la vitalidad humana, como un contenedor de fuerzas animadas; como tal funcionaba como un catalizador de las ofrendas y plegarias hechas a lo sagrado en forma de penitencias o sacrificios, los cuales formaban parte de un ciclo que Vera Tiesler (2017b) describe como una cadena alimenticia entre lo mundano y lo sagrado que dotaba de vida, movimiento y balance, que comenzaba en el vientre de la tierra que alimentaba al hombre mientras ellos a su vez alimentaban a los dioses con sus dones.

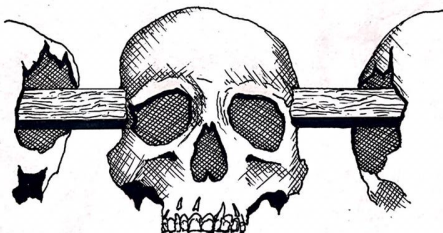


Ilustración: Luca Delgadillo.

Ahora bien, los tzompantlis suelen ser asociadas comúnmente con los mexicas y sus prácticas sacrificiales; sin embargo, la primera edificación permanente para exhibir cráneos tiene autoría maya<sup>1</sup> (Miller, 2017). A pesar de que en ambos casos se trata de estructuras arquitectónicas cuya función era la de colocar en ellas los cráneos humanos de individuos sacrificados (Matos, 2016), su forma tenía algunas variaciones dependiendo de la región, y

---

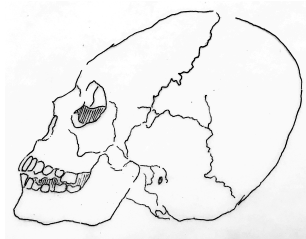
<sup>1</sup> En lo que respecta al origen de los *tzompantli*, existe un desacuerdo entre los investigadores: hay quienes lo sitúan en el área maya (Graulich, 2002; Miller, 2017) y quienes lo hacen en el noroccidente (Hers, 1989; López Austin y López Luján, 1999). Se eligió la línea del área maya (más adelante se mencionarán las razones de esta decisión), aunque no por ello puede obviarse lo mencionado en el texto de la doctora Hers “Los toltecas en tierras chichimecas”, en el cual la autora habla de un primer *tzompantli* llevado a cabo por la cultura Chalchihuites aproximadamente 400 años antes de que estos fueran construidos por los mayas. >> Para leer más... Hers, Marie-Areti. *Los toltecas en tierras chichimecas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. 1989



aunque ambas culturas compartían una cierta cosmovisión particular a Mesoamérica en la que la cabeza tenía un gran valor, también existían diferencias en cuanto a sus creencias e interpretaciones y significados. Es por ello que a continuación, se hablará de los tzompantlis dentro de la cultura maya primero, y posteriormente dentro de la mexicana.

### **Los tzompantlis del área maya**

Para comprender el papel que cumplían estas estructuras dentro de la cultura maya, es necesario hacer una aproximación hacia su cosmovisión.



Cráneo maya con deformación.  
Ilustración: Andrea Barragán.

La cabeza tenía un rol muy importante para los mayas: dentro de ella residía uno de los tres centros anímicos —una especie de “almas” que tienen una conciencia y voluntad propia (Velásquez, 2011)— que poseían los hombres, el *b'aahis*. Éste se encontraba en la frente y servía para designar la identidad (Carrizosa, 2011), facilitaba el reconocimiento individual (López, 2015), participaba en los procesos del pensamiento y del aprendizaje, y era el centro de la individualidad y de los actos reflexivos —donde se concentraba la autoridad, el coraje y el valor—; este “centro de conciencia” podía ser adquirido por alguien ajeno a la persona que la poseía, siendo probablemente la manera de apropiación mediante la decapitación (López, 2012). Así, se observa cómo la cabeza era de suma importancia en la cosmología maya.

Ahora bien, el *tzompantli* era considerado como un árbol cuyos frutos eran cráneos humanos: esta ideología quedó plasmada no solo en la estructura arquitectónica en sí, sino



también en murales, estelas e incluso en cerámicas decoradas (Taube, 2017), representada generalmente en forma de armazones con calaveras en forma de árboles o motivos fitomorfos (incluyendo estandartes de papel —*pantli*— en ciertas ocasiones). Ejemplos de dichas representaciones hay en toda el área maya, de los cuales se hace mención el mural estilo tolteca de Ixtapantango, la página 19 del *Códice Borgia*, las plataformas de Uxmal, escenas de vasijas del Clásico Tardío maya, la escena de Ixtapantango del Posclásico Temprano, la Estela 10 de Piedras Negras y la fachada de estuco en Toniná (Taube 2017); en todas ellas pueden apreciarse los motivos de muerte y sacrificio a través de cabezas decapitadas y otras figuras que formaban parte de su cosmovisión (tal como el jaguar, el cual poseía un papel simbólico en los rituales de sacrificio humano al ser considerado predador por excelencia y ápice de la cadena alimenticia). Esta práctica puede encontrarse también dentro de la literatura sagrada maya, donde en el *Popol Vuh* se relata como Hun Hunahpu —padre de los Héroes Gemelos— fue decapitado después de haber perdido un juego de pelota contra los dioses.

Dentro de estas representaciones antes mencionadas, cabe señalar aquella que corresponde a la fachada en estuco de Toniná: esta exhibe un marco con follaje y cabezas cortadas recientemente, “un *tzompantli* de hojas”, que se encuentra ocupado por los *way* —criaturas de otro mundo, una especie de almas o coesencias que pueden tener forma animal, de esqueleto o de humano, y que dentro del ámbito ceremonial se representan en escenas de sacrificio y danza (Asensio, 2015)—, un dios de la muerte, un jaguar, una tuza gorda y un ave sobrenatural perteneciente al mito maya de los Héroes Gemelos. La estructura donde se encuentra se trata posiblemente de un *tzompantli*, pues se encontraron tres postes en ella (probables restos del armazón); en las esquinas se encontraron los mismos motivos fitomorfos que en la fachada, lo que ejemplifica la manera de los mayas de simbolizar su entorno, la selva (Taube, 2017).

Físicamente, reuniendo las características de varios de los *tzompantlis* del área maya —Uxmal, Chichén Itzá, Yaxkukul, Nohpat—, puede decirse que consisten de plataformas



relativamente bajas, en forma de T o rectangulares, encontrados cerca de los juegos de pelota, y que incluyen imágenes labradas de la muerte y de exhibición de cráneos en sus paredes (calaveras —algunas con orejeras de tela, otras con cabello—, huesos cruzados, ojos fuera de las cuencas, “ojo-muerte”); en la superficie de la plataforma se encuentran hoyos en los que debieron haber ido los postes de madera (Miller, 2017). Aquel que se encuentra en Chichén Itzá presentó en su construcción cráneos con ofrendas de jade, fragmentos de un aro de juego de pelota labrado y dos *chacmooles*, lo cual aunado a su cercanía con el juego de pelota hace notar la importante relación que mantenían estas estructuras con el *tlachtli*, mejor conocido como el juego de pelota (Carreón, 2017).

Los muros o “árboles” de cabezas, como llama Tiesler, funcionaban para intimidar a los enemigos de estas poblaciones, además de servir para controlar a la población nativa (Miller, 2017); sin embargo, no eran simplemente herramientas de subyugación y demostración de poder, sino que formaban parte de ceremonias rituales que buscaban procurar el bien colectivo mediante el ofrecimiento de bienes a las fuerzas sagradas (Tiesler, 2017a).

Para dar muerte a los sacrificados, los mayas bien podían hacerlo por extracción del corazón como por decapitación, siendo esta segunda aquella asociada al juego de pelota. Después de muertos, las diferentes partes del cuerpo servían para llevar a cabo otros ritos, tales como la fabricación de instrumentos musicales o como hervir los restos para quitarles la piel y luego vestirla; en el caso de las cabezas estas eran desolladas (en ocasiones eran descarnadas) y podían ser exhibidas al público en los armazones de madera —algunas incluso se pintaban de amarillos, rojos o negros—, para lo que se atravesaban con un madero (Tiesler, 2017a). Con el tiempo, estos “sagrados árboles-andamio-tzompantli” se llenaban de cráneos, por lo que eran manipulados con el fin de quitar algunos de ellos para tener más espacio para las siguientes víctimas; una parte de esos cráneos sirvieron como ofrenda para el Cenote Sagrado de Chichén Itzá (Tiesler, 2017a).





### **Tzompantlis en el recinto Sagrado México – Tenochtitlan**

De la misma manera que con el apartado anterior, habrá que hacer mención de algunos conceptos relativos a la cosmovisión mexicana para poder comprender tanto el *tzompantli* per sé como las prácticas rituales asociadas a él.

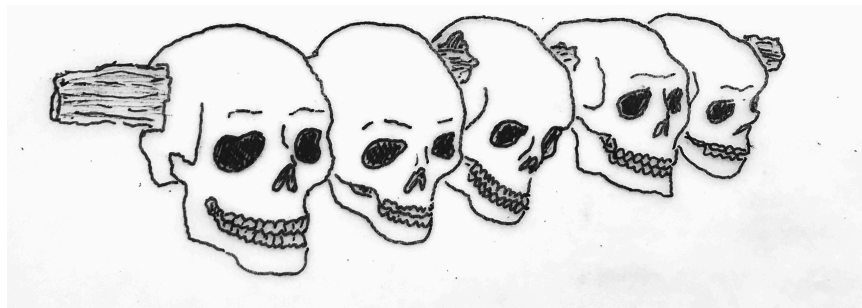


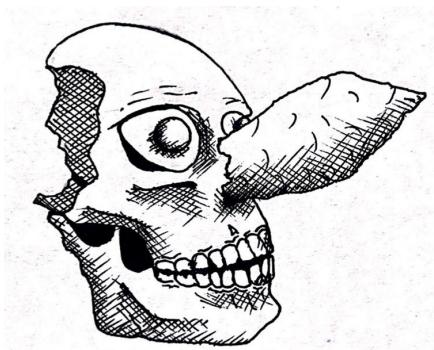
Ilustración: Andrea Barragán.

Matos Moctezuma realizó un análisis de los mitos nahuas y con ello fue capaz de explicar las ideas religiosas que tenían los mexicas sobre el universo, los hombres, los dioses, la creación, entre otros (Solari, 2005); de acuerdo a sus investigaciones, encontró que el mito conocido como “La leyenda de los soles” —parte del Códice Chimalpopoca— es la base para comprender la concepción del universo de los mexicas. Esta narración cuenta como de Tonacatecuhtli y su contraparte femenina (la deidad suprema, simboliza el principio dual) surgieron Quetzalcóatl y los tres Tezcatlipoca, los cuatro dioses creadores; ellos a su vez crearon los tres niveles del universo (celestes, inframundo y terrestre), el fuego, medio sol, el tiempo, la primera pareja humana, el calendario solar, dando como resultado un orden universal hecho a partir de la lucha entre los dioses, la creación-destrucción (Matos, 1998 en Solari, 2005). La importancia de este mito radica en que permite un entendimiento de cómo percibían los nahuas el universo, pues deja en claro que sin el sacrificio de los dioses no existiría vida ni movimiento: esto quiere decir que todo acto creador necesitaba de la muerte o el sacrificio de los dioses, y así “muerte y vida se convierten en causa y efecto una de la otra”



(Solari, 2005). Con ello se tiene una mejor comprensión de la importancia del sacrificio entre los mexicas, pues con él se intenta tanto repetir los sacrificios hechos por sus deidades como garantizar que el sol no detenga su marcha, convirtiéndose en un ciclo “donde la muerte da origen a la vida, donde este ciclo natural de vida y muerte-creación y destrucción se repite constantemente” (Solari, 2005).

Así como el *b'aahis* de los mayas, los mexicas también creían en la existencia de tres centros anímicos mayores uno de los cuales se concentraba en la cabeza. Este era llamado *tonalli*, y era concebido como una fuerza que daba a la persona valor, vigor, calor, que producía el crecimiento y el pensamiento, y que dotaba al poseedor de un temperamento particular; se consideraba como un vínculo personal con el mundo de los dioses (López Austin, 2004). Al igual que el *b'aahis*, el *tonalli* tenía la cualidad de poder ser introducido a un ser vivo que no fuese su propietario original, lo que hacía incrementar la fuerza del nuevo dueño y lo revitalizaba.



Cráneo reutilizado para ofrenda.

Ilustración: Luca Delgadillo

Respecto al sacrificio humano entre los mexicas hay un mundo de cosas que podrían decirse; son considerables los autores que dedican sus palabras en artículos, libros y textos en general a tratar este tema, investigadores tales como Michael Graulich, Yólotl González, López Austin, López Luján y Eduardo Matos, por solo nombrar algunos. Es por ello que este





ensayo se remite a aquellas líneas de estos investigadores, y procurará centrarse meramente en los ritos asociados a la exhibición de cabezas en el *tzompantli*.

Yólotl González (1985), menciona cómo a través de la muerte ritual de un ser humano se establecía la comunicación con las deidades por medio de la energía liberada en el momento de la muerte, ya que eran los dioses los destinatarios de los sacrificios. Las ofrendas más valiosas para los mexicas eran la sangre y el corazón, por lo que la exhibición de cabezas en el *tzompantli*, más que comprender un rito individual, formaba parte de una ceremonia ritual con tres procesos asociados (Solari, 2005).

Las ceremonias rituales eran regidas por los dos calendarios mexicas (el *Xiuhpoualli* y el *Tonalpoualli*); fray Bernardino de Sahagún habla de siete fiestas en las que se practicaban sacrificios humanos en los que el rito posterior consistía en la decapitación y exhibición de las cabezas en el *tzompantli*—cabe mencionar que la forma de muerte principal era la extracción del corazón, aunque en algunos casos se comprendían también otros rituales, así como el sacrificio gladiatorio o la quema en vida de las víctimas— (Solari, 2008). Es así como el primero de estos rituales consistía en el sacrificio humano por medio de la extracción de corazón; después seguiría la decapitación y la colocación de los cráneos en el *tzompantli*—cumpliendo con una función tanto religiosa como política de demostración de poder—; el tercer y último ritual trataba del entierro de los cráneos como ofrendas, una vez que estos eran retirados del armazón de madera para hacer más espacio para futuras víctimas (Solari, 2008).

Al hablar de los *tzompantlis* nahuas no puede dejarse de lado aquel que se encuentra en el recinto Sagrado México-Tenochtitlan denominado *Huei Tzompantli*, o “gran muro de cráneos”. Esta estructura consiste en una plataforma baja de sesenta centímetros de altura, orientada de norte a sur, cubierta por cuatro capas de estuco y que presenta orificios de veinticinco centímetros de diámetro cada ochenta centímetros en los cuales se colocaban los postes de madera; los expertos calculan que debió haber medido treinta y cinco metros de largo por doce de ancho (Matos, 2017). Lo que hace verdaderamente particular a este edificio

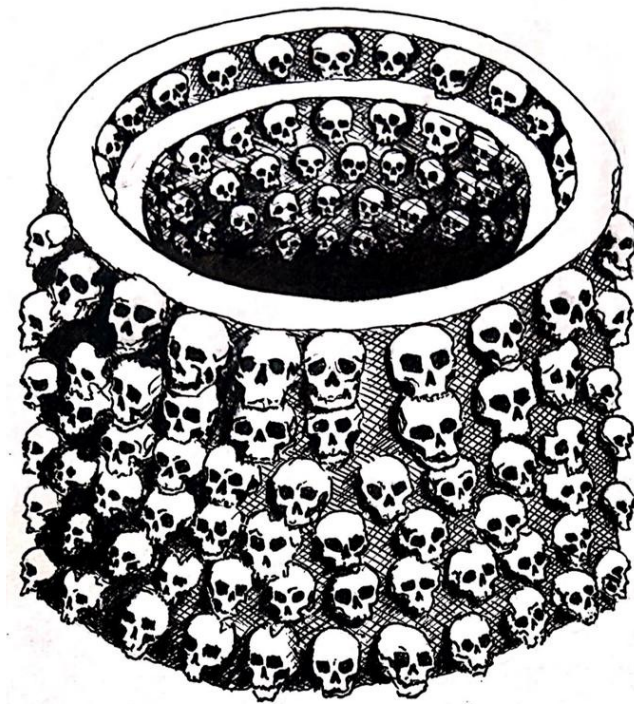


**ECRO**  
Escuela de Conservación  
y Restauración de Occidente

XVI FORO ACADÉMICO



son las dos torres de cráneos y argamasa que se encuentran dispuestas en cada extremo de la plataforma: de acuerdo con las excavaciones hechas por el Programa de Arqueología Urbana (PAU), dichas torres estaban formadas por círculos concéntricos de cráneos y una mezcla de cal, arena y arcilla, las cuales en su primera etapa constructiva debieron haber tenido una altura de 1.60 metros y un diámetro de 3.60 metros, mientras que en su segunda etapa llegaron a los 4.70 metros de diámetro (Matos, 2017). La explicación sugerida para la existencia de estas torres es que servían como un depósito de los cráneos que eran removidos de los andamios de madera ya fuera porque hubiesen envejecido o simplemente con el fin de hacer más espacio, lo cual servía para conservarlos para futuras ceremonias, ritos y ofrendas (INAH TV, 2017).



*Huei tzompantli*

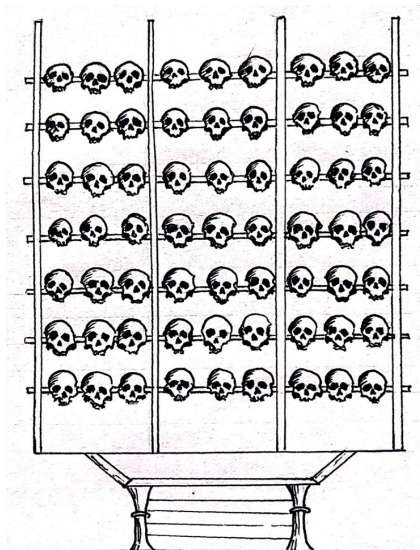
Ilustración: Luca Delgadillo.



Por último, debe recordarse que estas estructuras tenían un fin religioso y uno político: de esta manera, servían tanto como un culto a la vida, en el que los sacrificados pagaban con la muerte para que siguiese existiendo vida, como funcionaban como propaganda militar, dando un claro mensaje de poder y prestigio y de terror (Matos, 2017).

### **Debate acerca del primer tzompantli**

En lo concerniente al origen del tzompantli, existe un desacuerdo entre investigadores. Como fue mencionado con anterioridad, la aparición del primer tzompantli, de acuerdo con Miller (2017), se dio en el área maya; esta postura es apoyada por otros investigadores, tales como Graulich (2002). Sin embargo, existe una oposición por parte de otro grupo de arqueólogos que lo sitúan en el noroccidente de México (Hers, 1989; López Austin y López Luján, 1999), quienes sostienen que fue llevado a cabo por la cultura Chalchihuites aproximadamente 400 años antes de que estos fueran construidos por los mayas. En este trabajo se eligió la línea de Virginia Miller (2017); para poder explicar la razón de ello, es menester primero hablar de los vestigios hallados en la frontera septentrional de Mesoamérica.



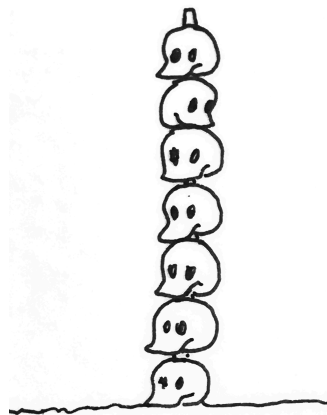
Dibujo basado en el *Huey Tzompantli* descrito por fray Diego Durán,  
*Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, Libro de los Ritos, folio 232..

Ilustración: Luca Delgadillo



Marie-Areti Hers (2017), investigadora que ha centrado sus trabajos en el septentrión mesoamericano, describe los hallazgos hechos en el Cerro del Huistle: entre ellos se encuentran restos de armazones de madera de los cuales se habían colgado verticalmente hileras de cabezas, además de un depósito de cráneos perforados debajo de una plataforma y otro más en forma de ofrenda en la escalinata de un templo.

A partir de una pintura rupestre que contiene la representación de un sacrificio y de un cuchillo de obsidiana (en lo que hubiese sido el altar), la arqueóloga infirió que el sacrificio humano fue una práctica común en aquella cultura; Hers también habla de una actividad bélica — “a manera de guerra florida”— en la que se tomaban cautivos para el sacrificio, y de los tzompantlis como “vía para canalizar la violencia de los guerreros y dirigirla hacia las fuerzas cósmicas” (2017). Cabe mencionar que lo asocia a la cultura de Chalchihuites en el año 550 d.C. (Flores *et al*, 1996), lo que significaría que una sociedad noroccidental desarrolló el tzompantli aproximadamente cuatrocientos años antes que los mayas.



Esquema de cómo debe haber sido el *tzompantli* de Chalchihuites  
Ilustración: Andrea Barragán

Como es posible notar, este elemento encontrado es muy parecido a los que se localizan en el área del Recinto Sagrado de México-Tenochtitlan, tanto por la exhibición de los cráneos como por las ceremonias rituales asociadas a ellos. Sin embargo, la razón por la



que se eligió no considerarlo como el primer tzompantli reside en que esta estructura consistió de un solo poste con los cráneos ensartados verticalmente, por lo que no podría considerarse un muro como tal; debido a que en este trabajo el objetivo principal es proponer los tzompantlis como obra mural, se optó por tomar la teoría del origen en el área maya, pues las estructuras ahí consistieron en una construcción hecha de madera y calaveras que en su conjunto formaban una pared de cabezas decapitadas.

### **Obra mural: definición**

Habiendo ya tratado el tema del tzompantli, toca el turno de buscar una definición de “obra mural”: debe saberse que es un término acuñado por un grupo de restauradores conservadores para diferenciar entre pintura mural y otro tipo de representaciones hechas de igual manera sobre los muros que no corresponden como tal a una capa pictórica. Sin embargo, al ser un concepto que no posee una utilización universal, aún carece de un significado formal. Es por ello que a continuación, utilizando como base distintas descripciones de lo que es una pintura mural, se tomarán los elementos más importantes y significativos para intentar crear una definición de *obra mural*.

Con temor a señalar lo obvio, y sin afán de caer en una perogrullada, habrá que notar que la característica principal para catalogar a un mural como tal —ya sea pintura u obra— es su localización: debe estar sobre un muro. Partiendo desde la misma etimología de la palabra (donde *murus* significa “pared” y *-al* indica “relación a”), puede deducirse que un mural será aquello relativo al muro. Al respecto, Del Pino (2004) dice que el mural debe encontrarse integrado en una construcción que forma parte consustancial del edificio, por lo que por tanto está ligado y unido íntimamente con la arquitectura; por su parte, el matrimonio Mora (2003) también habla que la obra debe estar unida al muro y por consiguiente a la arquitectura —“no tiene necesidad de un marco que la sujete a la arquitectura: su marco es la arquitectura misma en la cual está comprendido el espectador”—, y con ello defienden que en realidad los murales son simplemente “una parte de un conjunto más extenso que constituye un todo al que se tiene





que referir tanto desde el punto de vista histórico y estético como desde el punto de vista técnico”; Avellano (2015) menciona que se trata de una técnica en la que la condición fundamental es su subordinación a la arquitectura. Podrían citarse varios autores más, empero no es necesario ya que, dicho con palabras diferentes, la mayoría menciona el muro como soporte y la relación de la obra con la arquitectura como característica elemental para cualquier obra mural.

De esta subordinación nace un segundo punto, el cual dice que al tratarse de una pieza en función de algo más, esta no puede considerarse como una obra de arte en sí misma, aislada e independiente, sino más bien como una parte de un todo, de una obra aplicada a otra, de la obra sobre el muro, del muro sobre la arquitectura, de la arquitectura sobre el espacio (Sánchez, s/f).

El último aspecto a considerar es mencionado por Canales (2006) en su tesis doctoral, en donde deja por escrito que "a diferencia de otras actividades artísticas, el mural no puede dejar de ser funcional; dicho de otro modo, un mural siempre existe en función de varios factores". Es importante esto para la propuesta que se busca ofrecer, ya que fungirá como una de las justificaciones del *tzompantli* como mural.

### **El *tzompantli* como obra mural**

Luego de repasar los elementos que hacen de una obra un mural y de exponer las características de las estructuras denominadas *tzompantli*, es posible presentar la propuesta formulada al inicio de estos párrafos: los *tzompantlis* deberían ser considerados como obras murales. A lo largo del texto se han ofrecido diversos puntos que apoyan esta tesis; es así que ahora lo único que queda por hacer es atar cabos para dar un sentido satisfactorio.

Para empezar, se ha dicho que el rasgo esencial de las obras murales es que deben tener un muro como soporte; en este sentido, basta con remontarnos a las descripciones hechas del *tzompantli* por parte de los diversos autores, en las cuales se le denomina como una “pared” o



un “muro” constituido por madera y huesos, para poder comprobar que este requerimiento se encuentra satisfecho. Existe una postura que menciona que el soporte habitual de un mural debe ser de un material preparado por mezcla de cal con agua (Domenéch, s/f); incluso si se tomara esta sentencia como un requisito podría verse cumplido al estar empotrados los armazones de madera sobre una plataforma que contiene entre sus materiales constitutivos cal y agua.

Otro factor que se vio de gran importancia a la hora de definir un mural es su subordinación a la arquitectura. Para ello, basta con retomar lo dicho por Eduardo Matos (2016) en cuanto al tzompantli como “una estructura arquitectónica”, así como el prestigiado lugar que ocupaban dentro de las ciudades, sin dejar de tomar en cuenta el impacto visual que causaba tanto a visitantes como a locales, para dar cuenta de la íntima relación de la obra con la arquitectura e incluso de la obra con el paisaje arquitectónico general.

Por otro lado, se mencionó que al tratarse de una obra en función de algo más, perdería su significado si se retirara de su contexto: y es así como se comprueba nuevamente que el tzompantli es una obra mural, ya que si aquellos elementos que lo constituyen fueran desprendidos entre sí o si lo separasen (finalmente, si lo quitaran de su contexto), no tendrían ni el valor —estético, simbólico, social— ni la importancia que tiene estando junto, dejando en claro que funciona como un conjunto, como un todo.

De igual manera, tomando en cuenta lo dicho por Canales (2006), es imposible negar la funcionalidad de los tzompantlis dentro de las distintas culturas, en las cuales adquiere un papel dentro de la religión y la política, dentro de la vida diaria de la gente, así como de la íntima, con una presencia a veces consciente, a veces no.

Por último, y a manera de conclusión, puede decirse con seguridad que a lo largo de estas páginas se han ofrecido razones suficientes para sustentar la propuesta de por qué debería ser considerado el tzompantli como una obra mural: por su soporte de muro, su subordinación



a la arquitectura y al paisaje arquitectónico, su integridad como un “todo”, y su alta funcionalidad y valor para las distintas sociedades que los construyeron.

Solamente hace falta compartir las siguientes palabras del escritor Guillermo García Oropeza (1976):

*“En Teotihuacan (...) esas piedras de hoy también fueron mural. Esa severidad, color; esa dureza, fantasía.*

*Y frente a la pirámide, el mural comienza a hacerse comprensible (...) todo lo invade como agua derramada, las formas surgen aquí y allá en ritmos y formaciones, las líneas se retuercen y enderezan, como si fuesen ramas, un orden se impone y una danza: es el vivir.*

*El mural está vivo, con vida de hombres. Bulle, rebulle, palpita, brilla y alegra.*

*Quizá desde entonces vieron en el mural eso que tan obvio nos parece: su inequívoca vitalidad, su esencia humana (...).”*



*Cráneo de un tzompantli.  
Acuarela: Sofia Grijalva.*



## Bibliografía

- Asensio, P. (2015). *El “Way” en la cerámica policroma del clásico tardío maya* (Tesis doctoral). Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Avellano, J. (2015). *La pintura mural y su didáctica* (Tesis doctoral). Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Canales, J. (2006). *Pintura Mural y Publicidad Exterior. De la función estética a la dimensión pública* (Tesis doctoral). Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.
- Carreón, E. (2017). El *tzompantli* y el juego de pelota. *Arqueología Mexicana*, volumen XXV (número 148). pp 34 – pp. 39
- Carrizosa, P. (2011). “Por medio de la epigrafía, Erik Velásquez abordó el mundo espiritual de los mayas”. *La Jornada de Oriente*.  
[Consulta en: <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2011/07/11/puebla/cul120.php>]
- Del Pino, C. (2004). *Pintura mural. Conservación y restauración*. Madrid, España: Ciedossat.
- Doménech M. y Dolores Yusá (s/f). *Aspectos físico-químicos de la pintura mural y su limpieza*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- García Oropeza, G. (1976). *Murales de Jalisco*. Jalisco: Gobierno del Estado de Jalisco.
- González, Y. (1985). *El Sacrificio humano entre los mexicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hers, M. (2017). “Origen norteño del *tzompantli*”. *Arqueología Mexicana*, volumen XXV (número 148). pp 72 – pp. 74
- Flores, J., Mercedes de Vega, Sandra Kuntz y Laura Alizal (1996). *Breve historia de Zacatecas*. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas.
- Matos, E. (2016). *Muerte a filo de obsidiana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Matos, E., R. Barrera y L. Vázquez (2017). “El *Huei Tzompantli* de Tenochtitlan”. *Arqueología Mexicana*, volumen XXV (número 148). pp. 52 – pp. 57
- Miller, V. (2017). “*Tzompantlis*. Un espejo en el arte maya”. *Arqueología Mexicana*, volumen XXV (número 148). pp 40 – pp. 45
- Mora, P. y Laura Mora, Paul Philippot (2003). *La conservación de las pinturas murales*. Colombia: Universidad Externado de Colombia.
- López Austin, A. (2004). *Cuerpo humano e ideología*. México: UNAM. Impreso.



- López Oliva, M. (2012). “Decapitación, way y nagualismo en las vasijas policromas mayas: un análisis etnográfico, iconográfico y epigráfico”. *KinKaban, Año I (número 1). Revista electrónica del CEIC M Centro de Estudios Interdisciplinarios de las Culturas Mesoamericanas, A.C.* pp. 44 – pp. 57
- López Oliva, M. (2015). “Las personificaciones de dioses y seres sobrenaturales de Yaxchilán”. *Revista Española de Antropología Americana, volumen. 45 (número 2).* pp 313 – pp. 335
- Sánchez, L. (s/f). *Concepto artístico de la pintura mural*. Medellín: Grupo de Investigación Ambiente, Hábitat y Sostenibilidad. Impreso.
- Solari, A. (2005). *Los Tzompantli del recinto Sagrado de México – Tenochtitlan* (Tesis doctoral). Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Solari, A. (2008). “Cráneos de tzompantli bajo la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México”. *Cuicuilco, volumen 15 (número 42).* pp. 143 – pp. 164
- Taube, K. (2017). Los “andamios de cráneos” entre los antiguos mayas. *Arqueología Mexicana, volumen XXV (número 148).* pp 28 – pp 33.
- Tiesler, V. (2017a). “Cráneos perforados y *tzompantlis* en Chichén Itzá”. *Arqueología Mexicana, volumen XXV (número 148).* pp 46 – pp. 51
- Tiesler, V. (2017b). “Simbolismo de la cabeza en Mesoamérica”. *Arqueología Mexicana, volumen XXV (número 148).* pp. 22 – pp. 27
- Velásquez, E. (2011). “Descifra universitario centros de conciencia en casos policromados mayas”. Boletín UNAM.DGCS.456. Ciudad Universitaria.  
[Consulta en: [http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011\\_456.html](http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_456.html)]

### Fuentes adicionales

- Capital 21 (Productor). (2015). “El Tzompantli como símbolo de la muerte en el México prehispánico” (video). [Consulta en: <https://www.youtube.com/watch?v=7Nj8Ij16Hlg>]
- INAH TV (Productor). (2017). “El Huey Tzompantli del Recinto Sagrado de Tenochtitlan” (video). [Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=4ONg6-HB0O4>]
- Revista Siempre! (Productor). (2017). “El Tzompantli, los rostros que volvieron a ver a los vivos –Dr. Eduardo Matos Moctezuma” (video).  
[Consulta en: <https://www.youtube.com/watch?v=IABnznLOZio>]

Peciller, C. (1946) “Discurso por las flores” [Poema]