



01061

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla
en Teotihuacán**

Tesis que para optar por el título de Maestra en Historia del Arte

presenta

Saeko Yanagisawa

Enero 2005

m340635



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Comissão de Trabalho e Administração de Recursos
Humanos - COTARH - Conselho Nacional de Administração - CNA
COTARH - Conselho Nacional de Administração - CNA
NOME: Saeko Yanagisawa
FECHA: 31/enero/2005
FIRMA: 柳澤 幸子

Agradecimientos

Esta tesis no habría sido posible realizarla sin la ayuda de muchas personas.

Deseo agradecer muy especialmente a mi director de tesis, el doctor Pablo Escalante Gonzalbo, quién me ha apoyado siempre con mucha paciencia y entusiasmo no sólo en el desarrollo de esta tesis sino desde al inicio de todos mis estudios en Historia del arte mesoamericano.

Para mi decisión de estudiar Historia del Arte en la maestría debo mucho a la maestra Emilie Carreón. Todo comenzó al entrar como oyente a la clase de Arte Prehispánico, que ella imparte en la Facultad de Filosofía y Letras, cuando todavía era estudiante del Centro de Estudios para Extranjeros.

Agradezco a las doctoras Marie-Areti Hers, Diana Magaloni Kerpel y María Elena Ruíz Gallut por sus valiosas observaciones y comentarios que brindaron a esta tesis. Al doctor Jorge Angulo Villaseñor quien me hizo el favor de leer esta tesis algún momento de su elaboración.

Asimismo, a los miembros del seminario de los semestres 2003 y 2004 del doctor Pablo Escalante, Norma Patricia Lache y otros compañeros por sus comentarios y sugerencias tanto en el contenido como en la redacción.

A la Universidad Nacional Autónoma de México que me recibió como estudiante con los brazos abiertos.

Al Instituto de Investigaciones Estéticas por su constante apoyo al facilitarme su servicio de la biblioteca, de la fototeca, de los equipos de la computación, etc.

A la Comisión Académica de la Zona Arqueológica de Teotihuacán por haberme permitido consultar los materiales de su acervo, y a Miguel Morales Arroyo, el fotógrafo de la Zona Arqueológica de Teotihuacán por ayudarme a fotografiar las piezas.

A la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México por haberme otorgado la beca durante dos años y medio, así como al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, por otra beca de un año.

A Héctor Monges Morán y Franklin Farell por revisar cuidadosamente esta tesis y corregir mi español.

Finalmente, quiero agradecer a mis padres, Susumu y Yukiko por su comprensión y apoyo para realizar mis estudios al otro lado del mundo, así como a mis hermanos, Rieko y Koichiro, y a mi amiga Kazuyo Takeuchi por su amistad.

Índice

Agradecimientos

Introducción	1
1. Algunos problemas preliminares	4
1.1. Definición de estilo	4
1.2. Definición de iconografía.....	5
1.3. Tradición	9
2. La tradición Mixteca-Puebla	12
2.1. Historiografía del concepto	12
2.2. Origen y expansión.....	15
2.3. El estilo Mixteca-Puebla.....	17
2.4. Su repertorio iconográfico	18
2.5. El lenguaje pictográfico.....	20
2.6 <i>Corpus</i>	22
3. Comparación estilística entre la tradición Mixteca-Puebla y Teotihuacán	25
3.1. Línea y colores	26
3.2. Escalas, composición y esquematismo.....	27
3.3. La figura humana.....	30
4. Comparación iconográfica entre la tradición Mixteca-Puebla y Teotihuacán ..	35
4.1. Repertorio	36
4.2. Sacrificio	55
4.3. Símbolos calendáricos	68
5. Comparación del lenguaje pictográfico entre la tradición Mixteca-Puebla y Teotihuacán.....	77
6. Comparación estilística e iconográfica entre la tradición Mixteca-Puebla y el arte zapoteco.....	85
6.1. Estilo	85
6.2. Iconografía	89
7. Supervivencia, el tránsito.....	106
8. Conclusiones.....	111
Figuras	117
Lista de figuras	175
Bibliografía	179

Introducción

El tema de esta tesis consiste en la búsqueda de las huellas de la tradición Mixteca-Puebla en el arte de Teotihuacán. En su conjunto, las características estilísticas e iconográficas que definen a la tradición Mixteca-Puebla son exclusivas. Es decir, se trata de características propias de una tradición que floreció principalmente en la zona Puebla-Tlaxcala y en las Mixtecas –Alta, Baja, y de la costa– durante el Posclásico mesoamericano. Sin embargo, algunas de ellas parecen encontrarse ya de manera aislada en las culturas anteriores, sobre todo en las del período Clásico.

Investigadores como Arthur Miller¹ han mencionado la afinidad estilística e iconográfica entre las imágenes de los manuscritos pictóricos posclásicos pertenecientes a la tradición Mixteca-Puebla y las de la pintura teotihuacana. No obstante, siempre lo hacen de manera circunstancial, como punto que respalda el desarrollo de otro trabajo acerca de un tema que consideran de mayor importancia. No existe ningún estudio detenido y exclusivo que atienda este asunto.

Afortunadamente, cuando empecé esta investigación acababa de aparecer el tomo dedicado a Teotihuacán de la serie *Pintura mural prehispánica de México* que publica el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.² Gracias a éste y a la obra ya clásica de Miller,³ he podido obtener gran cantidad de los datos que conforman el *corpus* de este trabajo –incluso las pinturas ya desaparecidas y a las que no hay acceso público– con las que llevo a cabo el análisis de los murales teotihuacanos. Desde luego, he tenido el cuidado de viajar a la zona arqueológica de Teotihuacán con el fin de apreciar las pinturas, para conocerlas y revisarlas en su contexto original. En cuanto a los materiales de

¹ Arthur Miller, *The mural painting of Teotihuacán*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1973, p. 28.

² Beatriz De la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México I. Teotihuacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995-96.

³ Miller, *The mural painting...*, 1973.

la tradición Mixteca-Puebla, he utilizado las ediciones facsimilares de los códices, principalmente del Fondo de Cultura Económica. También visité Tizatlán y Ocotelulco, sitios con pintura mural que comparten el estilo Mixteca-Puebla. Respecto a la cerámica, consulté las publicaciones⁴ y los materiales exhibidos en los museos.

En el capítulo que sigue a esta introducción defino algunos términos, tales como estilo e iconografía, así como los recursos metodológicos característicos de Historia del Arte, que son necesarios para una tesis de esta disciplina.

En el siguiente capítulo analizo la historiografía del concepto Mixteca-Puebla. Lamentablemente, en México, se ha trabajado muy poco sobre la tradición Mixteca-Puebla. Aquí presento una lista de características estilísticas y de repertorio iconográfico elaborada según los estudios anteriores de otros autores sobre el tema.

Los capítulos 3, 4 y 5 conforman el núcleo de esta tesis. Con base en el registro presentado en el capítulo anterior, realizo de manera sistemática y detallada las comparaciones estilísticas, iconográficas y de lenguaje pictográfico. La mayoría de las ilustraciones de estos capítulos y del siguiente son una calca fiel y cuidadosa a partir de las ediciones facsimilares, para el caso de la tradición Mixteca-Puebla, con respecto a Teotihuacán, utilizo fotografías, con el fin de realizar un análisis preciso.

En el capítulo 6 busco los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en la cultura zapoteca, la cual es otra cultura importante y contemporánea de Teotihuacán. El capítulo tiene como base un artículo realizado junto con Pablo Escalante Gonzalbo.

En el capítulo 7 expongo brevemente unas reflexiones sobre los

⁴ Eduardo Noguera, *La cerámica arqueológica de Cholula*, México, Editorial Guaranía, 1954; *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965; Michael D. Lind, "Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles", en H. B. Nicholson y Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, California, Labyrinthos, 1994, p. 81, por mencionar algunos.

antecedentes del repertorio iconográfico y de rasgos estilísticos Mixteca-Puebla en las culturas de las épocas justo anteriores a su aparición, es decir, del Epiclásico y del Posclásico temprano. Éste es otro problema importante pero no pretendo resolverlo en esta tesis. Y, por último, presento algunas conclusiones y las consideraciones para el futuro.

Capítulo 1

Algunos problemas preliminares

1.1. Definición de estilo¹

Entiendo por estilo una manera más o menos regular de expresar una obra de arte mediante formas. En ello se reflejan el lugar, la época y el grupo a los que pertenece el creador de la obra. Para definir un estilo es necesario que exista una serie de obras artísticas que presentan ciertas características regulares entre ellas. A veces las técnicas y materiales también influyen en la peculiaridad del estilo, dado que la preferencia de cierto tipo de materiales y técnicas es uno de los elementos que caracteriza un estilo. No obstante, es posible reconocer un estilo común en obras producidas mediante diferentes materiales y técnicas.² Asimismo, hay preferencia por ciertos temas y ciertas combinaciones de símbolos.

Un solo artista es capaz de realizar distintos estilos en diferentes momentos de su vida. El estilo no proviene solamente de la decisión total del artista, sino en ello intervienen varios factores del ambiente social que lo rodea. En cuanto al arte prehispánico, no es posible hacer un estudio sobre los cambios estilísticos de un artista, puesto que no hay obras firmadas, hechas por artistas conocidos, salvo algunos casos en el arte maya.

El estilo es una regla a la que obedecen los miembros de un grupo para crear sus obras de arte. Cada periodo cultural posee su propio estilo particular, por lo

¹ Todas mis reflexiones sobre el estilo derivan de E. H. Gombrich, "Style", en Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 1998[1968], pp. 150-163; *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Forma, 1990[1972]; Meyer Schapiro, *Estilo*, Buenos Aires, Ediciones 3, 1962[1953]; Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976[1915] y los apuntes y las discusiones en el seminario del Posgrado en Historia del Arte impartido por el doctor Pablo Escalante.

² Por ejemplo, en el Alto Renacimiento, tanto en la pintura como en la escultura de bulto, se representa la figura humana de la misma manera, con una proporción equilibrada, con muchos movimientos y rica expresión sentimental. En cualquier tipo de manifestación artística bizantina los personajes se presentan con una línea sólida, con menos movimiento y casi siempre de frente. Asimismo, en las figuras miniaturas de los huesos labrados mixtecos se encuentran casi todos los rasgos estilísticos de la tradición Mixteca-Puebla.

que es posible distinguir una obra de una época de las de otras, poseedoras por tanto de estilos distintivos. Por esta razón, el estilo es un criterio útil para agrupar gente y tiempos tales que comparten una misma forma de crear y de producir su arte. Como menciona Heinrich Wölfflin, el estilo es la expresión de una época y de una nación o un grupo, por lo tanto en el estilo aparece el pensamiento del pueblo.³ En un estilo se utilizan recursos similares para esquematizar las cosas conforme a la necesidad de una sociedad dada. Así, si se encuentra un objeto en un lugar donde no corresponde al estilo que posee, podemos pensar en algún vínculo cultural entre estos dos lugares.

De manera distinta a la iconografía, lograr captar las características de un estilo es una tarea compleja, y más difícil aún es tratar de explicar que sea reconocido con palabras. Se trata en gran medida de algo relativo a la intuición visual. Para definir un estilo no es suficiente contar con un sólo elemento o una sola característica distintiva. Así, por ejemplo, el arco apuntado que aparece tanto en el arte gótico como en el arte renacentista es distintivo de una y otra época artística: un conjunto de características constituyen y distinguen, a pesar de sus relaciones superficiales, a los dos estilos.

1.2. Definición de iconografía

Una obra de arte consiste en dos elementos fundamentales: la forma y el contenido. Este último constituye la materia o asunto y se analiza mediante los estudios iconográficos. Al igual que en el estilo, en la selección de temas se refleja el pensamiento de un pueblo.

La iconografía aborda el estudio de los temas, las alegorías o los símbolos específicos. Es una expresión visual de la ideología del grupo. Los repertorios iconográficos duran más tiempo y se extienden por un espacio más amplio que un estilo dado. Hay que tener en cuenta que dentro de una unidad iconográfica es posible encontrar varios estilos diferentes. Por ejemplo, la escena de la Última Cena

³ Wölfflin, *Conceptos fundamentales...*, 1976[1915], pp. 9-13.

se representa mediante diferentes maneras en la época barroca y en el Renacimiento, de la misma forma que la imagen de Buda en India es diferente de una elaborada en Japón. Por esta razón, Donald Robertson, el especialista del arte mexicano, sugiere que para realizar el estudio de un conjunto dado de objetos, en la búsqueda de la definición de su procedencia y de su datación, dentro de una misma tradición religiosa y cultural, es más conveniente llevar a cabo el análisis estilístico que el iconográfico.⁴

Según el método de Erwin Panofsky,⁵ el estudio iconográfico se divide en tres niveles sucesivos:

Al primer nivel se le llama pre-iconografía, o significación primaria o natural. Ésta trata de la descripción fundamental o referencial de los motivos. Para ejecutar correctamente este nivel hay que identificar formas puras, es decir, no se debe interpretar la imagen, sino tan sólo describirla.

En el segundo nivel se trata del análisis en general de las imágenes. El estudio propiamente iconográfico se realiza en sentido estricto en este nivel. Éste busca la significación secundaria o convencional de una obra de arte. Para ello se requiere del conocimiento de los temas o conceptos específicos tratados o abordados en una obra. Se accede a ese conocimiento mediante el estudio de las fuentes literarias o de la tradición oral, contemporáneas a la obra en cuestión.

El último nivel es el estudio conocido como "iconología". En este nivel se trata de la interpretación del sentido. En contraste con la iconografía, que concierne a la identificación del significado convencional de la imagen dentro de la cultura a la que pertenece, la iconología se aboca a la búsqueda del contenido o significado intrínseco, esto es, el que carga o porta la imagen.

Visto lo anterior, lo aplicaremos ahora a nuestro objeto de estudio: el arte prehispánico. Para llevar a cabo el análisis de carácter pre-iconográfico, nos

⁴ Donald Robertson, "The Mixtec Religious Manuscript", en John Paddock (ed.), *Ancient Oaxaca*, California, Stanford University Press, 1966, p. 299.

⁵ Erwin Panofsky, "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento", en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1979[1957], pp. 45-75.

valdremos de los restos arqueológicos, que nos ayudarán a identificar algunos objetos, mismos que han sido representados en la pintura o en la escultura mesoamericana. De acuerdo con George Kubler el segundo nivel constituye nuestro mayor obstáculo, esto es, el análisis iconográfico.⁶ Esto es así debido a que la mayoría de las culturas precolombinas no cuentan con documentos literarios inteligibles. Sin embargo, el mismo autor afirma que aún sin saber el significado convencional de la imagen es posible lograr valorar el significado intrínseco.⁷

Entre los mesoamericanistas existe una tradición en el uso de las fuentes coloniales mayormente de filiación náhuatl para analizar las imágenes de las culturas precolombinas, mismas que no tienen documentos escritos –al menos no según los cánones de definiciones tradicionales muy estrechas de escritura.⁸ Kubler fue el primero que se opuso a esta tradición.⁹ Para ello se valió de la llamada “ley de la disyunción” –esto es, la de la separación entre la forma y el significado–, que propusiera Panofsky.¹⁰ Creo que es claro que Kubler tiene razón en cuanto que el significado de una obra de arte debe estudiarse dentro de su propia cultura, dentro de su propio contexto de producción. Por ejemplo, no debe llamarse a una imagen teotihuacana mediante un nombre que es propio de la cultura náhuatl, tal como el de “Tláloc” o “Quetzalcóatl”. Hay, sin embargo, ciertos hechos que nos invitan a reflexionar. Nos preguntamos si acaso ocurrió en el arte mesoamericano algo parecido a lo que ocurrió en el arte occidental en el caso de la figura de Orfeo, que sirvió como modelo para representar Cristo.

⁶ George Kubler, *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*, Madrid, Cátedra, 1986[1975], p. 41.

⁷ *Idem.*

⁸ Sobre el problema de definiciones de escritura, véase Elizabeth Hill Boone, “Introduction: Writing and recording knowledge”, en Elizabeth H. Boone y Walter D. Mignolo (eds.), *Writing without words*, Durham y Londres, Duke University Press, 1994, pp. 4-5.

⁹ George Kubler, *The Iconography of the Art of Teotihuacán*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1967; “La iconografía del arte de Teotihuacán”, en *Teotihuacan. XI Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1972; “La evidencia intrínseca y la analogía etnológica en el estudio de las religiones mesoamericanas”, en *Religión en Mesoamérica. XII Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1972; “‘Renascence’ y disyunción en el arte mesoamericano”, en *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, 2(julio), 1984.

¹⁰ Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Forma, 1975[1960].

Veremos ahora un ejemplo: en *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, la conocida obra escrita en el siglo XVI en la región de Texcoco, el cronista dominico fray Diego Durán describe la imagen de Tláloc de la siguiente manera:

La estatua del qual era de piedra labrada de una efigie de vn espantable monstruo la cara muy fea a manera de sierpe con vnos colmillos muy grandes muy encendida y colorada a manera de vn encendido fuego en lo qual denotauan el fuego de los rayos y relanpagos que del cielo hechaua cuando enbiaba las tenpestades y relanpagos el qual para denotar lo mesmo tenia toda la bestidura colorada...¹¹

...en la mano derecha vn relanpago de pallo de color morado y ondeando a la manera quel relanpago se pone desde las nubes al suelo culebreando.¹²

En los códices *Nuttall* o *Borgia*, que no son de esta región¹³ ni de esta época, se representa el dios de la lluvia como un personaje con anillos alrededor de los ojos con algunos de los atributos arriba mencionados, a saber, los colmillos grandes y un palo ondulado (figura 1.1). En otro lado, en Teotihuacán las imágenes de anillos también llevan colmillos grandes y un palo ondulado, del cual sale humo, que alude posiblemente a la existencia de fuego, de la misma forma que en el pasaje que describe Durán (figura 1.2). Hay otro objeto en común entre estas dos imágenes, pero que no ha sido mencionada por nuestro cronista dominico. Se trata de una vasija de la que emana líquido.¹⁴ Por otro lado, en los códices posclásicos el dios de la lluvia de vez en cuando aparece con su cuerpo total o parcialmente pintado de negro, y en Teotihuacán también se encuentran algunas

¹¹ Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995[1867], II, p. 89.

¹² *Ibid.*, p. 90.

¹³ Sobre la procedencia de cada uno de estos códices de la tradición Mixteca-Puebla hablaremos más adelante.

¹⁴ Existen algunas imágenes del mismo dios en la tradición Mixteca-Puebla en que se le ve cargando una vasija con la representación de sí mismo. Véase las láminas 27 y 28 del *Códice Borgia*, lo mismo que podemos apreciar en varias figuras de pintura mural de Teotihuacán.

representaciones del mismo pintadas de negro.¹⁵ A su vez, el Tláloc B, en la clasificación del Tláloc teotihuacano realizada por Esther Pasztory,¹⁶ suele tener la lengua bífida. Aunque según su interpretación este Tláloc se relaciona con el jaguar, más que con el reptil, aquí la lengua bífida puede estar insinuando a la serpiente que menciona Durán. La coincidencia de la imagen y de la descripción del dios Tláloc entre estas tres fuentes es tan sorprendente que es difícil de negar la existencia de una relación y cabe preguntarse si lo que percibimos es una tradición mesoamericana.

1.3. Tradición¹⁷

La tradición es el conjunto de elementos culturales, tales como las costumbres, creencias y representaciones artísticas, que se resisten al cambio desde un fondo posible de evidenciar. Obviamente, no hay ninguna cultura que no cambie, pues los elementos que la componen se van transformando a lo largo del tiempo. Así, cuando las diferencias dentro de una cultura aumentan lo suficiente, es posible tomarlas como marcadoras de fases. De la misma manera, las diferencias que pueden ser encontradas entre una cultura y otros pueblos vecinos resultan funcionales para delinear un área de otra. Sin embargo, existen ciertos elementos

¹⁵ Por ejemplo, una vasija con pintura al fresco con la representación del dios de la lluvia, de cuya cabeza brota una planta en forma de cruz, ahora se encuentra en el museo del sitio de la zona arqueológica de Teotihuacán. Otro ejemplo es un fragmento de pintura mural que procede del barrio de San Sebastián. Ver De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, 1995-96, II, pp. 466-467.

¹⁶ Esther Pasztory, *The Iconography of the Teotihuacan Tlaloc*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1974.

¹⁷ Para las reflexiones sobre el término "tradición" consulté las siguientes obras: Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996[1990], *passim*.; Tamoanchan y Tlalocan, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 10-14; "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 47-65; Alfredo López Austin y Leonardo López Luján: *El pasado indígena*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 61-64.; Pablo Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices masoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI*, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, cap. 14; Philip Philips y Gordon R. Willey, "Method and Theory in American Archeology: An Operational Basis for Culture-Historical Integration", en *American Anthropologist*, 55(5:1), 1953, pp. 626-628.

esenciales que no cambian de manera radical. Una tradición es la amalgama de estos elementos constantes que se ligan en sentido vertical en el tiempo. La tradición tiene además la capacidad de poder traspasar las diferentes regiones y las distintas etapas de una cultura, impidiendo que los cambios en los elementos sean de forma radical.

La presencia de la tradición tampoco es homogénea. En una época o una región la tradición se hace presente de manera fuerte y en otras, no tanto. Un punto importante a señalar es que en dos culturas en diferentes momentos que pertenecen a una misma tradición, la posterior no es la forma desarrollada de la anterior. Las dos están fuera del orden evolutivo y por lo tanto no dependen entre sí para construirse.

En el caso de Mesoamérica, existió una tradición -tanto en la religión como en el sistema de registro- que perduró durante miles de años. Es posible decir que esta tradición existió, e incluso podría seguir existiendo, desde el inicio de la sedentarización agrícola hasta incluso después de la Conquista española. Finalmente, el territorio mesoamericano es amplio, tiene una rica variedad geográfica y existe una diversidad muy grande de grupos étnicos y lingüísticos. Por lo que existen múltiples variantes regionales y culturales en la expresión dentro de la tradición mesoamericana. Al igual que los elementos constantes, tomar en cuenta las variaciones es importante, así como menciona Richard Townsend:

...la necesidad de un tratamiento crítico riguroso de las fuentes del Posclásico tardío y la necesidad de entender completamente las implicaciones de los patrones de cambio que tienden a ocurrir dentro de procesos históricos. Sólo bajo estas condiciones, puede ser completamente apreciada la transformación o la persistencia de significado.¹⁸

¹⁸ Richard Fraser Townsend, *State and cosmos in the art of Tenochtitlan*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1979, pp. 14-15, "...the need for rigorously critical treatment of the Late Postclassic sources and the need to understand fully the implications of the patterns of change that are apt to occur within historical processes. Only under these conditions can the transformation or the persistence of meaning be fully appreciated." La traducción al español es mía.

Aunque acepto la existencia del núcleo duro y larga duración en el mundo mesoamericano, no debemos de olvidar la diferencia del tiempo y del espacio cuando hacemos el análisis iconográfico de una imagen anterior a la época de la Conquista.

Capítulo 2

La tradición Mixteca-Puebla

2.1. Historiografía del concepto

Según el trabajo de Michael D. Lind, hacia 950-1150 d. C., apareció en Cholula la cerámica policroma, el ejemplo más antiguo de la tradición Mixteca-Puebla.¹ A su vez, H. B. Nicholson,² en 1956, y Donald Robertson,³ en 1959, definieron el estilo y el repertorio iconográfico de esta tradición que se expandió durante el horizonte posclásico por casi toda Mesoamérica, abarcando desde Sinaloa, el punto más lejano hacia el norte, hasta Costa Rica, en el sur. En razón de ello Robertson le llamó “el estilo internacional del Posclásico tardío”.⁴ La primera aparición de la cerámica policroma identificada como la de la tradición Mixteca-Puebla data del Posclásico temprano, sin embargo, le llama así dado que su máximo florecimiento es durante el Posclásico tardío.

El término de Mixteca-Puebla fue creado por George C. Vaillant en los años 40,⁵ para referirse a una “cultura” o “civilización” que el investigador ubicó, en principio, en el área de Cholula, estado de Puebla, y en el noroeste del actual estado de Oaxaca, dentro de la llamada zona Mixteca. Vaillant mismo extendió posteriormente este horizonte cultural a toda Mesoamérica. Según el autor, los

¹ Lind, “Cholula and Mixteca...”, 1994, p. 81.

² H. B. Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination”, en Cordy-Collins y Stern (eds.), *Pre-Columbian Art History, Selected Readings*, California, Peek Publications, 1977[1960]; “The Mixteca-Puebla Concept Revisited”, en Elizabeth Boone (ed.), *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1982.

³ Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press, 1994[1959].

⁴ Donald Robertson, “The Tulum Murals: the International Style of the Late Post Classic”, en *Verhandlungen des XXXVII Internationalen Amerikanistenkongresses, Stuttgart-München, August 1968*, München, Kommissions-Verlag Klaus Renner, 1970.

⁵ George C. Vaillant, “A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico”, en *American Antiquity*, 40(4:1), 1938; “Patterns in Middle American Archaeology”, en Clarence L. Hay et al. (eds.), *The Maya and their Neighbors*, Nueva York, D. Appleton-Century, 1940; *Aztecs of Mexico*, Nueva York, Doubleday, Doran, 1941.

elementos principales de ese complejo cultural son: “el politeísmo — cuidadosamente definido—, el calendario *tonalpohualli*, el ciclo de 52 años, la escritura pictórica estilizada”⁶, “el linaje de jefatura, la guerra formal, las deidades distintivas y ciertas prácticas ceremoniales características”.⁷ Enseguida, su propuesta fue aceptada por los mesoamericanistas, y en la Segunda Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología celebrada en 1942 se reconoció a la tradición Mixteca-Puebla como el cuarto y último horizonte cultural en Mesoamérica.⁸

En 1956 Nicholson señaló la necesidad de precisar el concepto de Mixteca-Puebla y lo consideró, no como una cultura ni una civilización, sino como un estilo-horizonte —un concepto creado primeramente por Kroeber para la arqueología peruana— haciendo referencia a los rasgos estilísticos y el repertorio de símbolos que caracterizan a dicha tradición.⁹ Sin embargo, Nicholson no estaba satisfecho con este término, puesto que el fenómeno Mixteca-Puebla tuvo una temporalidad bastante larga y no abarcó completamente toda el área de Mesoamérica. Posteriormente, en un trabajo que presentó en el simposio de Dumbarton Oaks, en 1977, lo definió como una tradición estilística e iconográfica.¹⁰

Por otra parte, en 1959 Robertson efectuó un análisis enfocado específicamente a diagnosticar los rasgos estilísticos de los manuscritos de la tradición Mixteca-Puebla. Él consideró que tanto los códices histórico-genealógicos como los calendárico-rituales, conocidos como el “grupo *Borgia*”, son productos

⁶ Vaillant, “Patterns in...”, 1940, p. 299, “...a carefully defined polytheism, the tonalpohualli, a 52-year cycle, and stylized picture writing...”

⁷ Vaillant, *Aztecs of Mexico*, 1941, p. 84, “...chiefly lineage, formal war, distinctive gods and characteristic ceremonial practices...”

⁸ *Mayas y Olmecas*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1942, p. 76.

⁹ Nicholson, “The Mixteca-Puebla...A Re-Examination”, 1977[1960], p. 116.

¹⁰ *Idem.*; “The Mixteca-Puebla...Revisited”, 1982, pp. 227-230. Para los conceptos de “estilo-horizonte” y “tradición”, véase A. L. Kroeber, *Peruvian Archeology in 1942*, Nueva York, Viking Fund Publications in Anthropology, 1944, p. 108; Gordon R. Willey, “Horizon Styles and Pottery Traditions in Peruvian Archaeology”, en *American Antiquity*, XI(1), 1945; Philips y Willey, “Method and Theory...”, 1953.

mixtecos.¹¹ De igual manera, puntualmente aclaró que los términos "mixteco" o "estilo mixteco" implican sólo los rasgos considerados desde el punto de vista de la forma y no incluye las cualidades iconográficas, lingüísticas ni las geográficas.¹²

Para defender su hipótesis de la procedencia de los códices rituales, hizo un análisis minucioso del estilo de acuerdo con el método creado por Giovanni Morelli. Este método, como explica Robertson, trata de examinar los objetos pictóricos detalladamente como compuestos de unidades significativas menores, así, por ejemplo, un cuerpo humano estaría compuesto por orejas, ojos, dedos de la mano, etc. A partir de esos resultados el investigador hizo una catalogación jerarquizada de los componentes pictóricos en los códices. Con su análisis reconoció aspectos estilísticos que le permitieron identificar el estilo.¹³

En 1980 apareció un libro de Daniel Schávelzon en el que presentó unas hipótesis de los probables contactos de la tradición Mixteca-Puebla con Centro y Sudamérica.¹⁴

Años más tarde, James Ramsey, alumno de Robertson, publicó en 1982 un artículo,¹⁵ que es un resumen de su tesis doctoral aún inédita. Con un *corpus* de seiscientas piezas de arte menor, estudió las relaciones entre los motivos mismos o grupos de motivos, como lo hizo Kubler para la iconografía teotihuacana. El investigador trata de estudiar el significado del arte mixteco, lo que destaca en su artículo es que a pesar de que critica el método de Seler y de Nicholson, a saber, el utilizar las fuentes nahuas para interpretar el simbolismo del arte mixteco, mediante la analogía que éstas mantienen con las formas del arte azteca, Ramsey mismo usó documentos nahuas para profundizar en su análisis del tema de Xochipilli y otros elementos.

¹¹ Robertson, *Mexican Manuscript Painting...*, 1959, pp. 1-24.

¹² Robertson, "The Mixtec Religious...", 1966, p. 301.

¹³ *Ibid.*, pp. 299-301.

¹⁴ Daniel Schávelzon, *El complejo arqueológico Mixteca-Puebla: Notas para una redefinición cultural*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

¹⁵ James R Ramsey, "An Examination of Mixtec Iconography", en Doris Stone (ed.), *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*, Nuevo Orleans, Tulane University, 1982.

Ante el problema de definir el concepto de la tradición Mixteca-Puebla, en 1994 apareció el libro *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, que fue dedicado a él.¹⁶ Los editores, H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, en la introducción realizan una revisión historiográfica del concepto. Esta obra es muy relevante ya que reúne varias investigaciones que tocan diversos temas. Se analizan las dos pinturas murales descubiertas del tipo Mixteca-Puebla, nuevas propuestas para la cronología de la cerámica policroma, la distinción sistemática entre las policromas cholulteca y mixteca, varios estudios sobre el problema de la procedencia de los códices conocidos como el “grupo Borgia” y algunos otros temas.

Dos años después, Pablo Escalante, en su tesis doctoral, en búsqueda del proceso de transformación de la pintura indígena en el valle de México durante el siglo XVI, trató de comprender cómo se representan las figuras, en particular las del cuerpo humano en los códices prehispánicos —específicamente los de la tradición Mixteca-Puebla— y los coloniales del siglo XVI.¹⁷ Así logró, además de revisar las características estilísticas e iconográficas de los manuscritos de la tradición Mixteca-Puebla, proponer una categoría fundamental para entender el mensaje que allí plasmaban los antiguos mexicanos: “lenguaje pictográfico”. El autor explicó que este fenómeno “se vale de un recurso que es la normalización de las posturas y los gestos”,¹⁸ y presenta un repertorio de las posturas codificadas.

2.2. Origen y expansión

Hacia el año 600 d. C., con la caída de Teotihuacán y el declinar de Monte Albán, las grandes metrópolis clásicas, se suscitó una crisis en toda Mesoamérica. En razón de esta crisis tuvieron lugar migraciones, reacomodos de pueblos y cambios en las rutas comerciales. Algunos de los grupos teotihuacanos probablemente

¹⁶ H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber eds., *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, California, Labyrinthos, 1994.

¹⁷ Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo...*, 1996.

¹⁸ *Idid.*, p. 29.

permanecieron en Cholula y otros más de Monte Albán se trasladaron hacia Puebla.¹⁹ El resultado fue una trascendente mezcla y síntesis cultural, que caracteriza al período llamado Epiclásico (650-900 d. C.).²⁰ Xochicalco, uno de los sitios principales de este período, posiblemente jugó un papel importante en su calidad de puente entre la vieja tradición Teotihuacán-Monte Albán y la nueva tradición Mixteca-Puebla: el fruto de la combinación de aquellas dos importantes culturas. Esta nueva síntesis estilística e iconográfica ocurrió en algún lugar del este y el sur del valle de México.²¹

Alrededor del año 1000 de nuestra era, justo después del Epiclásico, en Cholula, surgió un nuevo tipo de cerámica policroma que es la primera manifestación de la tradición Mixteca-Puebla. Existen varias hipótesis sobre el lugar de origen de dicha tradición, sin embargo, hasta la fecha Cholula es el lugar más probable de origen, dada la temprana aparición de la cerámica tipo Mixteca-Puebla. Por otra parte, en la región Mixteca esta cerámica aparece hasta más tarde por 1300 d. C.²² En dicha época estas dos zonas colindantes mantenían una estrecha relación de alianzas políticas, por lo que la situación requería de un sistema de convenciones pictográficas como el que proporcionaba la tradición Mixteca-Puebla y que podría ser compartido por varios grupos étnicos que hablan idiomas diferentes. Esta tradición estilística e iconográfica se expandió durante el

¹⁹ Wigberto Jiménez Moreno, "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", en Raúl Noriega, Carmen Cook y Julio Rodolfo Moctezuma (eds.), *Esplendor del México antiguo*, México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959, pp. 1073-1082.

²⁰ Leonardo López Luján, "El Epiclásico: el caso del Valle de Morelos", en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.), *Historia Antigua de México, vol. II: El horizonte Clásico*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México/Miguel Ángel Porrúa, 1995, pp. 263.

²¹ Nicholson, "The Mixteca-Puebla...A Re-Examination", 1977[1960], p. 117.

²² Aunque parezca demasiado tarde, hasta el presente los datos arqueológicos marcan esta fecha para la aparición de la cerámica policroma Mixteca-Puebla en Oaxaca; Noemí Castillo Tejero, "Cerámica pintada en Mesoamérica como marcador de horizontes", en *Atti del XL Congresso Internazionale degli Americanis, Roma-Genova, 3-10 Settembre 1972*, Génova, 1973, I, pp. 119-120; "La llamada cerámica policroma mixteca no es un producto mixteco", en *Comunicaciones*, 1975, núm. 11, pp. 8-9; Lind, "Cholula and Mixteca...", 1994, p. 81.

Posclásico por casi toda Mesoamérica, desde Sinaloa hasta Costa Rica.

2.3. El estilo Mixteca-Puebla

De acuerdo con Robertson,²³ Nicholson²⁴ y Escalante,²⁵ las características estilísticas de la tradición Mixteca-Puebla son las siguientes:

1. Es un arte conceptual, y no naturalista; las figuras se representan rigurosamente estandarizadas y la relación entre varios personajes u objetos en una escena es conceptual y no espacial.
2. El espacio es indefinido; no existe la línea de horizonte ni de soporte.
3. En una escena existen diversas escalas. Por ejemplo, la figura humana se representa en una proporción muy grande con relación a la de la arquitectura.
4. La figura humana se encuentra casi siempre en el centro de las escenas.
5. El uso de una gruesa línea negra que encierra áreas de color, que Robertson ha denominado “línea-marco”.²⁶ A diferencia de la línea de contorno, el grosor de la línea-marco es siempre igual. Su función no es la de contornear figuras, ni la de crear volúmenes. La línea-marco es como la línea del esmalte o el marco de las vidrieras.
6. Dentro del área encerrada por la línea-marco se aplica sólo un color, casi nunca coexisten dos colores.
7. El color se aplica con la misma intensidad sobre toda la superficie dentro de la línea-marco, sin ninguna graduación. Por estas características las figuras aparecen planas.
8. En cuanto a la cerámica, se establece el uso de una gama extensa de colores. Antes de aparecer la tradición Mixteca-Puebla, no existía la cerámica policroma con tantos colores ni colores tan vivos en Mesoamérica nuclear.

²³ Robertson, *Mexican Manuscript Painting...*, 1959, pp. 15-24.

²⁴ Nicholson, “The Mixteca-Puebla...A Re-Examination”, 1977[1960], p. 115.

²⁵ Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo...*, 1996, pp. 90-93.

²⁶ “Frame line”. La traducción al español es de Escalante.

9. Las figuras humanas se pueden dividir en partes componentes: los brazos, las piernas, el tronco, etc.
10. Casi siempre las figuras y templos se representan de perfil.
11. Dentro de una figura se suele combinar la vista del perfil de la cara y de las piernas con la vista del cuerpo de frente.
12. La incorrección anatómica de la figura humana. Se suele dibujar la cabeza, las manos y los pies proporcionalmente grandes con relación a otras partes del cuerpo.
13. Es posible identificar la tradición Mixteca-Puebla mediante los siguientes rasgos diagnósticos de las partes de la figura humana.
 - a) La oreja en forma de "hongo".
 - b) La falta de diferenciación entre las manos derecha e izquierda, asimismo no se diferencia el pie izquierdo del derecho.
 - c) Se enfatizan las uñas.
 - d) Las sandalias se representan muy grandes.
 - e) Los dedos del pie se curvan hacia abajo y desbordan de la suela de la sandalia.
14. La forma arquitectónica es sumamente estilizada.
15. No existe el concepto de pintar un paisaje.

2.4. Su repertorio iconográfico

La iconografía distintiva es una de las características de la tradición Mixteca-Puebla. Por lo que concierne a los repertorios iconográficos de la tradición Mixteca-Puebla, de acuerdo con Nicholson,²⁷ Ramsey,²⁸ Lind²⁹ y Escalante,³⁰ se han identificado los siguientes elementos: (véase el cuadro gráfico después de la figura 4.82)

²⁷ Nicholson, "The Mixteca-Puebla...A Re-Examination", 1977[1960], p. 115.

²⁸ Ramsey, "An Examination of...", 1982.

²⁹ Lind, "Cholula and Mixteca...", 1994, pp. 92-97.

³⁰ Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo...*, 1996.

1. Discos solar y lunar.
2. Bandas celeste y terrestre.
3. Ojos estelares.
4. Símbolo de Venus.
5. Cráneos o esqueletos (con huesos doblemente delineados).
6. Plumones de sacrificio.
7. Símbolo de guerra (agua y fuego como metáfora de guerra, escudos, dardos y banderas).
8. Caracol segmentado.
9. Greca escalonada, forma "S" y volutas.
10. Jade o discos concéntricos.
11. Agua.
12. Fuego y flama.
13. Corazón.
14. Montaña o lugar.
15. Flor.
16. Formas zoomorfas (serpiente, jaguar, venado, conejo, araña y mariposa).
17. Lágrima.
18. Casa o templo.
19. Piedra.
20. Vaso trípode globular.
21. Trono de base dentada o escalonada.
22. Tabla para el Fuego Nuevo.
23. Árbol quebrado.
24. Los veinte signos del calendario ritual (*tonalpohualli*).
25. Hileras de esqueletos (a veces combinada con corazones, las manos, etc.).
26. Cruces y huesos cruzados (de San Andrés, griega, de Malta).
27. Nubes o humo.
28. "Omega".

29. Diamante o rombos.
30. Rayo solar.
31. Huesos o puntas de maguey.

2.5. El lenguaje pictográfico

Ya ha sido señalado por varios investigadores que los artistas de la tradición Mixteca-Puebla no tuvieron la intención de copiar fielmente la naturaleza, sino que en su concepción pictórica simplificaron la realidad para hacer entender mejor el significado de lo que representaban las imágenes.³¹ En tal sentido se comprende que su función principal es la de transmitir información. Hay que tener en cuenta que por las características del momento en que floreció la tradición Mixteca-Puebla se requería de un sistema de comunicación visual inteligible para distintas lenguas, como ya se dijo.

El sistema de registro del que se vale este complejo pictórico es una mezcla de los tres tipos siguientes: un primer tipo son los signos o logogramas, que a veces tienen valor fonético; otro tipo serían los símbolos o ideogramas, que pretenden representar ideas, y no hacer referencia a las cosas representadas por la imagen que las compone; y, finalmente, las convenciones pictóricas o pictografías, por lo que se entiende a ser un sistema de representación de imágenes estereotipadas.³²

El primer caso, el de los signos o logogramas, es poco frecuente y generalmente ocurre en los topónimos y los nombres personales en los

³¹ Nicholson, "The Mixteca-Puebla...A Re-examination", 1977[1960], p. 115; Robertson, *Mexican Manuscript Painting...*, 1959, p. 23; Alfonso Caso, *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, I, pp. 27-28; "Mixtec Writing and Calendar", en Gordon R. Willey (ed.), *Handbook of Middle American Indians, vol. 3 Archaeology of Southern Mesoamerica*, Austin, University of Texas Press, 1965, p. 951, por mencionar algunos.

³² Para realizar esta distinción del sistema de registro me basé en Elizabeth Hill Boone, "Introduction: Writing and...", 1994, pp. 3-26; *Stories in Red and Black*, Austin, University of Texas Press, 2000, pp. 31-33; Caso, *Reyes y reinos...*, 1977, I, p. 27; Mary Elizabeth Smith, "Topic 71 The Mixtec Writing System", en Kent V. Flannery y Joyce Marcus (eds.), *The Cloud People*, Nueva York y Londres, Academic Press, 1983, p. 239 y Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo...*, 1996, pp. 24-25.

manuscritos mixtecos.³³ Aquí sólo me limito a mencionar un ejemplo y no profundizaré más, puesto que no sabemos con exactitud en qué idioma hablaban los portadores de la tradición Mixteca-Puebla, salvo en lo que respecta al caso de los códices mixtecos y otras manifestaciones artísticas mixtecas, de las que sí sabemos que hablaban la lengua mixteca.³⁴ El ejemplo más conocido a este respecto es el del signo con el que se hace referencia al pueblo Teozacoalco que se ubica en la Mixteca Alta, Oaxaca (mapa). El nombre de este lugar en mixteco es *Chiyo canu* y significa, al igual que su nombre náhuatl Teozacoalco, “gran cimiento”. En los códices mixtecos *Bodley*³⁵ y *Selden*³⁶ aparece este lugar representado con la imagen de un hombrecillo doblando la plataforma, ya que *chiyo* significa “cimiento” y *canu*, tanto “grande” como “doblado”.³⁷

El ideograma, el segundo tipo de registro, tiene la función de precisar el contexto. Éste y el tercero, el lenguaje pictográfico, no hacen referencia o denotan algún idioma. Las volutas que salen de la boca, conocidas como “vírgulas de la palabra o del sonido”, significan que el personaje está hablando; huellas de pies humanos significan caminos o vínculos de parentesco; bandas con el motivo de ángulos o chevrones multicolores hacen referencia a la guerra; montañas o templos flechados significan conquista.

En cuanto a la figura humana, en la manifestación artística de la tradición Mixteca-Puebla se pinta casi siempre de la misma manera: no es el retrato de un individuo. Se le suele agregar algunos elementos para identificar rasgos distintivos. Así, se distingue al hombre y a la mujer por su indumentaria; a los viejos se les agregan arrugas y se representan como chimuelos; por su parte, un niño se representa con pelo erizado y a los muertos envueltos con una manta

³³ Elizabeth Boone señala que el uso del fonetismo se incrementó después de la conquista española, *Stories in...*, 2000, pp. 35-38.

³⁴ Alfonso Caso, “El mapa de Teozacoalco”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 5, vol. XLVII, sep.-oct., 1949, pp. 145-181.

³⁵ Lámina 15.

³⁶ Lámina 4.

³⁷ Para más detalles, véase Mary Elizabeth Smith, *Picture Writing from Ancient Southern Mexico: Mixtec Place Signs and Maps*, Norman, University of Oklahoma Press, 1973, pp. 57-58.

blanca con ojos cerrados. Un hombre que porta una bolsa —que se sobreentiende es de copal— se refiere a un sacerdote y el dibujo de un humano que tiene una banderita blanca en la mano hace referencia a un cautivo que va a ser sacrificado. Asimismo existen registros que representan actos convencionales. Por ejemplo, la acción de tomar cautivos se representa por medio de un hombre que agarra el mechón de pelo de otro individuo; el de atacar simboliza por medio de la representación de dos personajes confrontados y el del casamiento mediante un hombre y una mujer que se sientan frente a frente.

2.6. *Corpus*

Como *corpus* primario, enfoqué los objetos que proceden de la zona nuclear de desarrollo de la tradición Mixteca-Puebla. Considero que esta zona abarca hacia el centro y al sur del estado de Puebla, el estado de Tlaxcala, las Mixtecas Alta, Baja y de la costa, la Cañada y el valle de Oaxaca³⁸ (mapa).

Para llevar a cabo de manera eficiente la comparación estilística utilicé principalmente los objetos bidimensionales, debido a que las técnicas y los materiales pueden afectar la determinación del estilo. Incluí como *corpus* primario las cerámicas llamadas “policroma laca” cholulteca y mixteca, pintura mural,³⁹ bajorrelieves⁴⁰ y algunos objetos del arte menor como mosaico de turquesa,⁴¹

³⁸ Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo...*, 1996, p. 50.

³⁹ Tizatlán, Alfonso Caso, “Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala”, en *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, I(4), 1927 y Ocotelulco, Tlaxcala, José Eduardo Contreras Martínez, “Los murales y cerámica policromos de la zona arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala”, en Nicholson y Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, 1994, pp. 7-24; el mural de los chimales de Tehuacán Viejo, Edward B. Sisson y T. Gerald Lilly, “The mural of the Chimales and the Codex Borgia”, en Nicholson y Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, 1994, pp. 25-44; Mitla y Huitzo, Oaxaca, Arthur Miller, *The Painting Tombs of Oaxaca, Mexico*, Nueva York, Cambridge University Press, 1995.

⁴⁰ Lápidas de Tilantongo, de Tlaxiaco, de la colección Stavenhagen, de la cruz de Topiltepec; Alfonso Caso, “El calendario mixteco”, en *Historia mexicana*, V(4), 1956, pp. 171-182; “La cruz de Topiltepec, Tepozcolula, Oax.”, en *Estudios Antropológicos. Publicados en homenaje al doctor Manuel Gamio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Sociedad Mexicana de Antropología, 1956, pp. 171-182.

⁴¹ Ernesto González Licón y Lourdes Márquez Morfín, “Rito y ceremonial prehispánico en las cuevas de la Cañada, Oaxaca”, en Nicholson y Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, 1994, pp. 223-234.

metalurgia, hueso, madera y jade labrados. Aunque la cerámica policroma es el material característico de dicha tradición, consulté principalmente los códices — posclásicos y coloniales tempranos— en razón de que éstos contaban con un repertorio de obras más completo. Éstos son: el *Nuttall*, el *Vindobonensis*, el *Bodley*, el *Colombino*, el *Selden*, el *Egerton*, el *Becker I* y el *II*, el *Borgia*, el *Cospi*, el *Vaticano B* ó 3773, el *Laud*, el *Fejérváry-Mayer*, el reverso del *Porfirio Díaz* y el *Fonds Mexicain* 20.⁴² Incluyo en este universo a los códices *Laud* y *Fejérváry-Mayer*, cuya procedencia está en polémica. Algunos investigadores opinan que provienen de fuera de la zona arriba mencionada.⁴³

Cabe mencionar que no tomo en cuenta los bajorrelieves para el análisis de las líneas. En el análisis comparativo da mejores resultados el que los objetos tengan la menor cantidad de diferencias posibles. Por la misma razón omito escultura de bulto, arquitectura y joyería de bulto.

Como *corpus* secundario tomé los materiales de otras regiones externas al área mencionada, siempre que tuvieran las características de la tradición que nos ocupa. Así, por ejemplo, integré materiales del valle de México tales como el

⁴² Ver bibliografía.

⁴³ Nicholson, en su trabajo sobre el problema de la procedencia de los códices del “grupo *Borgia*”, opina que son de la región Mixteca, pero señala algunos puntos que pueden ser de la costa del Golfo; como el énfasis en Tlazolteotl-Ixcuinan, la apariencia frecuente de las mujeres con el pecho descubierto, las bandas en los brazos y las hachas de guerra, véase “The problem of the provenience of the members of the ‘Codex Borgia Group’: A Summary”, en *Summa Anthropologica en Homenaje a Roberto J. Weitlaner*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966, p. 155. En un trabajo posterior el estudioso estadounidense afirma que son posiblemente originarios de la costa del Golfo, “Mixteca-Puebla Concept...”, 1982, p. 229. Su propuesta es apoyada por Patricia Anawalt con un análisis detallado de indumentaria de los códices, “Costume analysis and the provenience of the Borgia Group Codices”, en *American Antiquity*, 46(4), 1981, *passim.*, y por Ferdinando Anders, Maarten Jansen y Peter van der Loo con la representación de las mujeres semidesnudas, la presencia del mar y de pájaros tropicales, *Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi*, Austria y México, Akademische Druck-und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 72 y 94. Por su parte, Edward Sisson, en el resumen del seminario y la conferencia sobre los códices del “grupo *Borgia*” que organizó Dumbarton Oaks en 1982, retoma la hipótesis de Selser —aunque el investigador alemán habla de todos los códices del “grupo *Borgia*”, *Comentarios al Códice Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988[1904], I, p. 103—. Según esta hipótesis, los códices *Fejérváry-Mayer* y *Laud* provienen del sur del valle de Tehuacán o la cañada del área de los hablantes cuicatecos, Edward Sisson, “Recent Works on the Borgia Group Codices”, en *Current Anthropology*, 24(5), 1983, p. 655. Robertson considera que proceden de la región Mixteca, *The Mixtec Religious...*, 1966, p. 309.

Tonalámatl de Aubin, los códices *Borbónico*, *Telleriano-Remensis*, *Mendoza* y *Magliabechiano*, los bajorrelieves mexicanos, etcétera. También incluyo algunas pinturas murales de diversas regiones de Mesoamérica: Tamuín, San Luis Potosí;⁴⁴ Tulum y Tancah, Quintana Roo;⁴⁵ Mayapán, Yucatán;⁴⁶ Santa Rita, Belice⁴⁷ y las cerámicas totonaca⁴⁸ y huasteca⁴⁹ de Veracruz, del norte⁵⁰ y occidente⁵¹ de México y de la región del Gran Nicoya,⁵² algunos identificados como objetos de la tradición Mixteca-Puebla.

En cuanto a la cultura teotihuacana, traté como *corpus* primario, por las razones expuestas en las líneas anteriores, los objetos bidimensionales. Por ejemplo: la pintura mural, pintura y bajorrelieve en cerámica y bajorrelieve en escultura. Como *corpus* auxiliar, consideré los materiales tridimensionales, a saber: escultura de bulto, figurillas de barro, etcétera.

⁴⁴ Wilfredo Du Solier, "Primer fresco mural huasteco", en *Cuadernos Americanos*, XXX(6), 1946, pp. 151-159; Diana Zaragoza Ocaña, *Tamohi: su pintura mural*, México, Serie: museos de la cultura huasteca, 2003.

⁴⁵ Arthur Miller, *On the Edge of the Sea. Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1982.

⁴⁶ Alfredo Barrera Rubio y Carlos Peraza Lope, "La pintura mural de Mayapán", en Leticia Staines Cicero (coord.), *La pintura mural prehispánica en México II. Área maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, IV, pp. 419-446.

⁴⁷ Jacinto Quirarte, "The Santa Rita Murals: A Review", en Doris Stone (ed.), *Aspects of...*, 1982, pp. 43-59.

⁴⁸ Alfonso Medellín Zenil, *Cerámica del Totonacapan. Exploraciones arqueológicas en el centro de Veracruz*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1960.

⁴⁹ Lorenzo Ochoa Salas, "Una representación solar en un plato de la Huasteca", en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 42, 1970, pp. 3-8.

⁵⁰ Jaime Ganot Rodríguez y Alejandro Alberto Peschard Fernández, *Aztatlán: Apuntes para la historia y arqueología de Durango*, México, Gobierno del Estado de Durango, 1997, pp. 186-191 y pp. 276-277.

⁵¹ Hasso Von Winning, "Rituals Depicted on Polychrome Ceramics from Nayarit", en Cordy-Collins y Stern (eds.), *Pre-Columbian Art History...*, 1977, pp. 121-134.

⁵² Jane Stevenson Day, "Central Mexican Imagery in Greater Nicoya", en Nicholson y Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, 1994, pp. 235-248.

Capítulo 3

Comparación estilística entre la tradición Mixteca-Puebla y Teotihuacán

En 1972 Clara Millon propuso una cronología para la pintura mural de Teotihuacán obtenida a través del análisis formal.¹ Uno de los presupuestos de su análisis es que las modas estilísticas van cambiando según el paso del tiempo. También postula que el estilo dura menos que la iconografía, lo que equivale a decir que un mismo símbolo se expresa en diferentes formas dependiendo de la “moda” de una época dada. Por consiguiente, el análisis estilístico se muestra como una herramienta adecuada para ordenar la secuencia cronológica de objetos.

La autora de igual manera opina que existen otras reglas estilísticas que no cambian a lo largo del tiempo, e indica que los cánones formales permanentes de Teotihuacán son: el uso del color sin la intención de crear volumen; la ausencia del concepto de profundidad espacial; la no diferenciación entre la representación del hombre y de la mujer salvo en lo que concierne a su indumentaria;² y las figuras se presentan de perfil con algunos elementos representados de la vista frontal.³ La mayoría de estos puntos que la autora señala no sólo se encuentran en Teotihuacán, sino que son compartidos también por los rasgos estilísticos de la tradición Mixteca-Puebla.

Otro trabajo en el que se trata el estilo de la pintura mural teotihuacana es el de Arthur G. Miller.⁴ En él se afirma que la característica del estilo teotihuacano es

¹ Clara Millon, “The history of mural art at Teotihuacan”, en *Teotihuacan. XI mesa redonda*, 1972, pp. 1-16.

² La autora supone que la razón de este fenómeno está en la prohibición ascética “puritana” de representar el órgano genital. *Ibid.*, p. 4. En el proyecto La Ventilla 1992-1994 se ha encontrado una pintura de un personaje mostrando su pene. Hasta la fecha es único ejemplo con la representación del órgano sexual en esta ciudad y que no conoció Clara Millon. De la Fuente coord., *La pintura mural... Teotihuacán*, 1995-96, I, p. 184.

³ Millon, *Idem.*

⁴ Miller, *The mural painting...*, 1973.

el énfasis en la bidimensionalidad de las imágenes.⁵ Miller opina que este rasgo reaparece en los códices posclásicos⁶ y que su similitud con la expresión pictórica es tanta como para sugerir la posible influencia de la pintura mural de Teotihuacan en los manuscritos.⁷ El investigador no presenta ningún ejemplo acerca de la conexión entre el arte teotihuacano y los códices posclásicos, por lo que su opinión queda en el terreno de lo especulativo. Así bien, siguiendo ese mismo pensamiento, en este capítulo revisaremos con más detenimiento la relación estilística entre la pintura teotihuacana y los códices posclásicos, especialmente los de la tradición Mixteca-Puebla.

El trabajo más reciente que toca el tema del estilo del mural teotihuacano es el de Sonia Lombardo de Ruiz. En él la autora propone una nueva cronología de la pintura tomando en cuenta el análisis técnico de la misma elaborado por Diana Magaloni.⁸

3.1. Línea y colores

La línea-marco es el término creado por Robertson para referirse a la línea gruesa y de color convencional que encierra áreas de color. El uso de esta línea es una de las características más destacadas de la tradición Mixteca-Puebla. Como ya había mencionado en el capítulo anterior, la función de la línea-marco es aislar las áreas de color. En dicha tradición, el color de la línea-marco es por lo general negro (figura 3.1).

La convención de rodear las imágenes con una línea gruesa se observa también en las pinturas teotihuacanas (figura 3.2). De acuerdo con el trabajo de Magaloni sobre las técnicas de la pintura mural de Teotihuacán, este tipo de línea

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ Miller no expone claramente de qué códices está hablando aquí, sólo menciona "manuscritos pintados posclásicos y de aztecas (Post-Classic and Aztec manuscript painting)". Sin embargo más abajo se refiere especialmente a los códices mayas, puesto que lo sobreentendiendo que en los códices posclásicos de Miller no incluyen los de los mayas. *Ibid.*, p.28.

⁷ *Idem.*, "Manuscript illumination in Mesoamerica".

⁸ Sonia Lombardo de Ruiz, "El estilo teotihuacano en la pintura mural", en De la Fuente (coord.), *La pintura mural... Teotihuacán*, 1996, II, pp. 3-64.

se aplica sobre el trazo del dibujo preparatorio en el último momento del proceso de la ejecución.⁹ El grosor y el color de esta línea difieren según la etapa, por lo tanto se le utiliza como un marcador de la secuencia temporal en la pintura. En las primeras fases la línea es negra y delgada, mientras que en las etapas tardías es roja oscura y gruesa.¹⁰

El rasgo principal de la línea-marco es que no varía de grosor ni de intensidad en toda la longitud de la línea; por lo mismo, nunca funciona para crear volúmenes en la imagen, más bien ayuda a enfatizar su bidimensionalidad. Dentro del área encerrada por esta línea se aplica un solo color con la misma intensidad y saturación sobre toda la superficie, sin ninguna degradación. Así pues, le da a la figura la impresión de que sus componentes se pueden recortar siguiendo la línea-marco como si se tratara de una muñeca de papel para vestir.

La línea de contorno roja oscura de la pintura teotihuacana tampoco varía de grosor. En general, dentro de esta línea no aparece más que un color. Del mismo modo, el uso de esta línea y la aplicación de color producen el efecto de que las partes componentes de la figura son separables. Por consiguiente, podemos afirmar que la línea roja oscura o la negra de Teotihuacán equivalen a la línea-marco de la tradición Mixteca-Puebla.

3.2. Escalas, composición y esquematismo

En la tradición Mixteca-Puebla la mayoría de las figuras son representadas de perfil. A partir del trabajo sobre el arte teotihuacano de George Kubler¹¹ se ha establecido la categoría de las figuras de frente y de perfil como un rasgo pertinente o distintivo dentro de los estudios de arte prehispánico. Según el historiador del arte, las figuras de frente son de mayor jerarquía que las de perfil,

⁹ Diana Magaloni, "El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica", en De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, 1995-96, II, p. 195.

¹⁰ *Ibid.*, p. 223; Millon, "The history of...", 1972, p. 5; Lombardo de Ruiz, "El estilo teotihuacano...", 1996, p. 28.

¹¹ Kubler, *The Iconography of...*, 1967, p. 7; "La iconografía del...", 1972, p. 77.

puesto que aquéllas se representan más grandes y más elaboradas. Las imágenes frontales son posiblemente representaciones de culto, mientras que las de perfil son representaciones de sacerdotes o de celebrantes. La dimensión de la figura no corresponde a la de la realidad, sino que es conceptual. Así pues, tanto en la tradición Mixteca-Puebla como en la cultura teotihuacana, dentro de una escena se pueden encontrar escalas diferentes. Generalmente el tamaño de las figuras antropomorfas es tan grande que no caben en un templo (figuras 3.3, 3.4).

Otro rasgo representacional del estilo de la tradición Mixteca-Puebla es que dentro de una figura se suele combinar la vista de perfil y de frente. El arte mixteco-poblano no es un arte que se preocupa por copiar la naturaleza, sino que es claramente conceptual o simbólico, por ejemplo, cada parte del cuerpo humano se presenta desde el ángulo más representativo. Se combinan la vista de perfil de la cara y de las piernas con la vista del tronco de frente (figura 3.5); el rostro de perfil, con el ojo de frente (figura 3.1). A este fenómeno le llama Alois Riegl la "estilización plana".¹² Estos rasgos se encuentran también en el arte teotihuacano (figura 3.6, 3.2). Asimismo, en la tradición Mixteca-Puebla no se diferencia el pie izquierdo del derecho (figuras 3.1, 3.3, 3.5), otra característica que comparte con algunas imágenes de Teotihuacán (figura 1.2).

La combinación de las vistas frontal y lateral no es exclusiva de la representación del cuerpo humano, sino que así se representan también las escenas en las que los personajes se encuentran, por ejemplo, dentro de un edificio. En los códices de la tradición Mixteca-Puebla se suelen representar los edificios a partir de una vista superior y a los personajes que están adentro de él se les representa mediante una vista de perfil (figura 3.7). Esta convención la podemos encontrar presente también en Teotihuacán (figura 3.8).

¹² Alois Riegl, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 33. También véase la reflexión de Gombrich sobre este fenómeno en el arte egipcio: "no debe suponerse que los artistas egipcios creyeran que las personas eran o aparecían así, sino que, simplemente, se limitaban a seguir una regla que les permitía insertar en la forma humana todo aquello que consideraban importante". Gombrich, *Historia del Arte*, 1990[1972], pp. 34-35.

Varios estudiosos, cuando hablan del arte teotihuacano desde los puntos de vista estilístico e iconográfico, enfatizan que no es un arte que se refiere al mundo real sino que es simbólico.¹³ En las abundantes escenas de procesión, por ejemplo, todos los personajes tienen el rostro idéntico. Esto es, no se presenta ninguna individualidad. No es un retrato de alguien en particular, sino que se trata de la simbolización de un “ser humano” genérico. Una serie de pinturas que procede de Techinantitla, conocida como “Los señores con tocado de borlas”, representa una procesión de personajes adornados con diferentes motivos en la frente (figura 3.9). Clara Millon fue la primera investigadora que interpretó estos motivos como glifos de nombre personal, de título del cargo social o de nombre del grupo al que pertenece cada ser humano representado. En esta pintura los individuos son representados de manera idéntica y se distinguen mediante los glifos que les acompañan.¹⁴ Un ejemplo similar lo podemos encontrar en los manuscritos mixtecos. En la lámina 51 del *Códice Nuttall* el famoso héroe Señor Ocho Venado Garra de Jaguar y su medio hermano, el Señor Doce Movimiento, se representan de la misma manera; de perfil, la misma forma de ojo, etc., y no se les distingue mediante su rostro, sino con sus indumentarias y/o sus glifos personales (figura 3.10).

De tal suerte, podemos ver que en ambos casos, el de la cultura pictórica teotihuacana y el de la tradición Mixteca-Puebla, las imágenes están sumamente estilizadas. Se distingue entre hombre y mujer mediante la vestimenta; para distinguir entre joven y viejo se agregan unos signos de arrugas; si es un sacerdote,

¹³ Kubler, *The Iconography of...*, 1967, pp. 4 y 5; “La iconografía del...”, 1972, pp. 71 y 74; Miller, *The Mural Painting...*, 1973, pp. 24 y 28; Esther Pasztory, “Abstraction and the rise of a utopian state at Teotihuacan”, en Janet Berlo (ed.), *Art, ideology, and the city of Teotihuacan*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1992, *passim*; Lombardo, “El estilo teotihuacano...”, 1996, p. 61. Por mencionar algunos.

¹⁴ Otro ejemplo en el arte teotihuacano de ello es la vasija de Las Colinas que fue encontrada por S. Linné. Véase Millon, “A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia”, en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1988, pp. 114-134.

se pintan de negro, etc. Sobre este asunto hablaremos con más detalle en el apartado sobre el lenguaje pictográfico.

3.3. La figura humana

En cuanto a la figura humana, en la tradición Mixteca-Puebla, la cabeza, las manos y los pies son, con relación a otras partes del cuerpo, proporcionalmente grandes. La proporción es de dos o tres cabezas por cuerpo como término medio (figura 3.1). En el arte teotihuacano es también de tres cabezas por cuerpo (figura 3.2).

Existe, asimismo, una aparente inconcordancia entre la representación de las manos derecha e izquierda. Ello se pone en evidencia en cuanto notamos que varias figuras tienen dos manos derechas o izquierdas (figuras 3.11, 3.12). Del mismo modo, hay personajes con manos invertidas, es decir, la mano izquierda sale del brazo derecho o viceversa, de acuerdo a las necesidades de composición y expresión del acto del personaje. Así, en una escena de confrontación siempre habrá personajes zurdos.¹⁵ Para los artistas de los códices de la tradición Mixteca-Puebla, así como de la pintura mural teotihuacana, lo más importante era representar la idea con suma claridad, subordinando la imitación de la naturaleza a ese interés. Así, a veces les convenía realizar una representación con dos manos izquierdas o dos derechas, por ejemplo, para mostrar el acto de tomar un objeto sin tapar ningún elemento. Por lo demás, las uñas se suelen representar bastante ostensiblemente (figuras 3.11, 3.12).

Hay un par de imágenes teotihuacanas –llamadas “Diosas de jade” de

¹⁵ El caso de los zurdos generalmente se encuentra en las escenas de batallas. La convención pictográfica mixteca-poblana de ataque es la de dos guerreros que se enfrentan con escudo al frente y con la otra mano preparando el golpe. El guerrero derecho se representa como zurdo. Para más detalle, véase Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo...*, 1996, capítulo 11. Por su parte, en la pintura teotihuacana no hay ninguna escena de batalla en acción, así que hasta el presente no encontramos representaciones de zurdos.

Tetitla¹⁶ y la “Gran Diosa” de Tepantitla – cuya postura ha suscitado una polémica, específicamente por lo que se refiere a la posición incorrecta de las manos y de la cabeza (figura 3.14). Así, con respecto a ellas Arthur Miller menciona que las “Diosas de jade” posiblemente están de espaldas y enmascaradas por la posición de las manos y el color de la cara.¹⁷ La diosa extiende sus manos a los lados; el pulgar está dirigido hacia arriba, pero posee la marca de las uñas. Muchos investigadores aceptan esta idea sin prestar atención al comentario que Miller realiza después, que dice lo siguiente “...sin embargo los pintores teotihuacanos siempre muestran manos con uñas pintadas y este canon artístico quizás explicara este efecto”.¹⁸ Como acabamos de ver, en Teotihuacán varias figuras son representadas con dos manos derechas o izquierdas, algunas tienen dos pies derechos o izquierdos. Esto es así porque no les interesaba representar “correcta” o icónicamente la anatomía humana.

Un caso paralelo lo podemos encontrar en la tradición Mixteca-Puebla. En la lámina 20 del *Códice Borgia* se encuentra una imagen de la diosa Xochiquétzal. Sus brazos están extendidos a los lados con el pulgar hacia arriba y con una marca que denota las uñas. La diosa del amor está desnuda, la posición de sus senos prueba que no está de espalda, ni tampoco tiene máscara (figura 3.13).¹⁹ Hasso von Winning opina sobre la imagen de la Diosa de jade: “la aparente incongruencia anatómica se debe más bien a una convención artística que subraya la acción de las

¹⁶ Conocida también como “Tláloc verde”. Recientemente María Elena Ruiz Gallut, en su tesis doctoral, la analiza y propone nuevo nombre para esta imagen como el “Señor muerto”. María Elena Ruiz Gallut, *El lenguaje visual de Teotihuacán: un ejemplo de pintura mural en Tetitla*, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 184.

¹⁷ Miller, *The mural painting...*, 1973, p. 20, nota 9 y p. 146.

¹⁸ *Ibid.*, p. 146, “...however, the Teotihuacán painters always showed hands with nails and this artistic canon may explain this effect”, la traducción al español es mía.

¹⁹ Éste no es el único ejemplo en la tradición Mixteca-Puebla. Véase el Señor Nueve Viento Quetzalcóatl cargando el cielo con agua de la lámina 47 del *Códice Vindobonensis* del anverso; la Señora Tres Movimiento, en el centro a la derecha, de la lámina V del reverso del mismo código; las dos figuras en la parte superior de la lámina 72 del *Códice Borgia* y arriba a la derecha de la lámina 42 del *Códice Fejérváry-Mayer*.

manos que vierten corrientes de agua”.²⁰ Asimismo Janet Berlo menciona que en Teotihuacán dicho efecto tiene la función de enfatizar las manos, comparándolo con las manos exageradamente grandes presentes en la escultura de bulto de una diosa (figura 3.15) y del Dios Viejo del Fuego.²¹ En el caso de los objetos, sobre todo bidimensionales, la convención visual de varias culturas mesoamericanas dicta fundamentalmente que el objeto se represente desde el punto de vista más “característico”, lo que permite transmitir claramente el mensaje, con lo cual se busca copiar menos fielmente la naturaleza y transmitir un mensaje con gran claridad.²² Siguiendo esta idea, creo que tiene más sentido ver las imágenes de estas diosas como símbolo de un ser sobrenatural vertiendo agua sagrada, que buscar el ángulo desde donde se vea la posición anatómicamente correcta.

Al igual que las manos, como habíamos visto anteriormente, en la tradición Mixteca-Puebla no hay una distinción entre el pie izquierdo y el derecho y se tiene una forma peculiar de dibujar los dedos de los pies, que se manifiesta en particular por un detalle característico, a saber: el de que los dedos de los pies salen de la sandalia y se doblan hacia abajo (figuras 3.1, 3.3, 3.5). En cuanto al arte teotihuacano, además de no presentar este rasgo tan peculiar de la tradición Mixteca-Puebla, es de hacer notar que en algunas pinturas se observa una diferencia entre el pie izquierdo y el derecho y en otras no. Así, el primer caso lo podemos observar en un fragmento de pintura mural que pertenece a la serie de “Los sacerdotes de maguey” de Tlacuilapaxco, mismo que ahora se halla en la

²⁰ Hasso von Winning, *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, I, p. 135.

²¹ Janet Berlo, “Icons and Ideologies at Teotihuacan: The Great Goddess Reconsidered”, en Berlo (ed.), *Art, ideology, and...*, 1992, p. 138.

²² Desde luego, en Teotihuacán existen ciertas imágenes que son muy difíciles de descifrar, tales como las de los “felinos reticulados sostenidos por manos humanas”, que encontramos en el Conjunto de los Jaguares, así como “manos y tocado”, tanto como las pinturas del cuarto 1, que se encuentran en el espacio más cercano a la puerta de los visitantes actuales, del conjunto de Tetitla, etc. A estas imágenes, en un trabajo reciente, Karl Taube las identifica como “glifos emblema”, de los que él entiende son signos compuestos, mismos a los que considera como un tipo de escritura. Karl Taube, *The Writing System of Ancient Teotihuacan*, Barnardsville, N. C., Washington, D. C., Center for Ancient America Studies, 2000, pp. 24-29.

bodega del Museo Nacional de Antropología e Historia en la Ciudad de México. En este fragmento se muestra claramente la distinción entre el pie derecho y el izquierdo (figura 3.16). En el pie delantero se observa la marca de una uña, con lo cual queda representado el pie derecho, o bien un pie desde la vista interior con la uña del dedo gordo. Por otra parte, en el pie trasero no se marca la uña, lo que posiblemente indique un pie en vista exterior, en este caso el pie izquierdo, puesto que la uña del dedo meñique es tan pequeña que no se puede representar.²³ El segundo caso es el que no se diferencia del pie derecho del izquierdo –el que comparte la característica con la tradición Mixteca-Puebla–, el personaje de la figura 1.2 tiene los dos pies izquierdos, ya que ambos muestran uñas que representan el dedo gordo.

En lo referente a otras partes de la figura humana existen algunos rasgos diagnósticos en la tradición Mixteca-Puebla. La oreja es pintada de una manera esquemática. Dicha forma, característica como es, se ha designado como de “hongo” (figura 3.17). La mayoría de las figuras antropomorfas en Teotihuacán están ricamente ataviadas; entre los rasgos que denotan esa calidad de vestimenta está el de las orejeras. Por lo que no se distingue esta parte de la anatomía humana. Pero en la escena del Paraíso de Tláloc en Tepantitla hay figuras en las que se logra observar las orejas. En Teotihuacán no hay una forma precisa de pintar las orejas

²³ Otro ejemplo de figura humana en que se diferencia el pie izquierdo del derecho es el que encontramos en el “Caballero-Quetzal con el cuchillo curvo atravesando corazón”; ver De la Fuente coord., *La pintura mural... Teotihuacán*, 1995-96, I, p. 65, lám. 15. Desgraciadamente, dada la mala preservación de las pinturas, en las que está borrosa la mayor parte de la cara inferior, donde se encuentran generalmente los pies, no nos es posible realizar un análisis estadístico relativo a la presencia o ausencia de la distinción entre el pie derecho del izquierdo. Un ejemplo de la ausencia lo vemos en el mural de “Los señores con el tocado de borlas” (figura 3.9 y las láminas 43 a 45 del catálogo en Berrin y Pasztory eds., *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, Nueva York, Thames and Hudson, 1993, pp. 198-199). De tal modo, este rasgo en el arte teotihuacano no es usual. Otros ejemplos de la ausencia, destacan en las pinturas de la serie de “Los sacerdotes de maguey”, véase la figura 14.1 en Pasztory, *Teotihuacan: an experiment in living*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press, 1997, p. 221. Hacemos notar un dato muy interesante. Elizabeth Boone señala que la distinción izquierda-derecha es uno de los rasgos peculiares del arte “azteca” frente al estilo de los manuscritos de la tradición Mixteca-Puebla, en los que nunca se diferencia el pie derecho del izquierdo. Boone, “Towards a More Precise Definition of the Aztec Painting Style”, en Alana Cordy-Collins (ed.), *Pre-Columbian Art History: selected Readings*, California, Peek Publications, 1982, p. 158.

como en la tradición Mixteca-Puebla; sin embargo, algunas figuras en esta escena tienen las orejas en forma muy parecida a la de “hongo” (figura 3.18).

Como venimos viendo, muchos rasgos estilísticos de la tradición Mixteca-Puebla, que presentamos en el punto 2.3 del capítulo anterior, se encuentran también en el arte teotihuacano. Recapitulamos siguiendo el orden de dicho apartado. Una de las características más sobresalientes del arte Mixteca-Puebla es el hecho de que es un arte conceptual, no naturalista y esta característica es compartida con la pintura teotihuacana (2.3.1). Asimismo, las figuras de los manuscritos posclásicos están flotando en el espacio sin línea de soporte como lo podemos ver en el arte teotihuacano, por ejemplo, en la pared inferior del mural del Paraíso de Tláloc de Tepantitla (2.3.2). En ambas manifestaciones artísticas la figura humana suele aparecer en el centro de las escenas (2.3.4) con una escala mayor con relación a otros objetos (2.3.3). En cuanto al uso de línea y la aplicación de colores, confirmamos que estos son muy parecidos (2.3.5-7). Como uno de los efectos del uso de esta línea, las partes componentes de la figura humana se dividen como si fueran rompecabezas (2.3.9).

Como vimos en el punto 3.3 de este capítulo, en relación a la figura humana, también se comparten varios aspectos tales como el hecho de ser representada con mucha frecuencia de perfil (2.3.10); la combinación de varios puntos de vista en una figura (2.3.11); la incorrección anatómica de las proporciones (2.3.12) y la presencia de algunos rasgos diagnósticos de las partes de la figura humana (2.3.13). Asimismo, comparten en común la estilización de la forma arquitectónica (2.3.14) y la ausencia del concepto de pintar el paisaje (2.3.15).

Capítulo 4

Comparación iconográfica entre la tradición Mixteca-Puebla y Teotihuacán

Antes de entrar al análisis iconográfico, quiero aclarar algunos puntos. Primero, en este trabajo no pretendo profundizar el significado de los elementos tanto de la tradición Mixteca-Puebla como de la cultura teotihuacana, sino que mi intención es encontrar los antecedentes de los elementos iconográficos de la tradición Mixteca-Puebla en el arte teotihuacano o en otras culturas mesoamericanas anteriores al Posclásico tardío.

En segundo lugar, varios signos tienen un nombre en náhuatl ya muy aceptado por los mesoamericanistas, tales como *chalchihuitl*, *xicalcoliuhqui*, o Tláloc (a las figuras antropomorfas con anteojos), sin embargo procuré no utilizar estos nombres por las siguientes razones. Antes que nada, aún hoy en día no sabemos exactamente la filiación étnica y lingüística de los portadores de la antigua cultura teotihuacana; además, en ocasiones mencioné algunos elementos de las culturas que no eran de los nahuas, por lo tanto pienso que al utilizar el nombre en náhuatl se crea una confusión para el análisis. Aparte de esto, a veces el nombre en náhuatl no es sólo una descripción sino contiene un significado exclusivo para esta cultura, y que no corresponde a otras culturas. Aunque acepto el concepto de que existe el núcleo duro y larga duración en Mesoamérica, quiero atender también a las diferencias y, precisamente, creo yo, allí radica la importancia de este trabajo. Asimismo hay algunos nombres de signos en español ya bien establecidos en estudios mesoamericanos, pero que no son puramente descriptivos sino que son más interpretativos. La mayoría de estos casos se basa en las fuentes escritas sobre la vida y costumbre de los nahuas. El uso de este tipo de nombres corre el peligro de caer en la trampa de hacer una asociación automática de los signos con el nombre mismo. Por estas razones, traté de utilizar un nombre lo más descriptivo posible.

Para llevar a cabo la comparación, tomé como base principal la lista que elaborara Nicholson en su trabajo de 1956 sobre la tradición Mixteca-Puebla.¹ A ella agregué los elementos que han sido identificados por Ramsey,² Lind³ y Escalante,⁴ además de otros que he encontrado en el transcurso de la investigación.

4.1. Repertorio

a. Grupo de elementos celestes

Discos solar y lunar

Dos de los símbolos característicos de la tradición Mixteca-Puebla son el disco "solar" y el "lunar". Éste último se representa como una figura en forme de "U" en cuyo centro normalmente aparece un conejo, un cuchillo o una concha.⁵ Ha de hacerse notar que éste parece ser un signo exclusivo de la tradición Mixteca-Puebla, en tanto que hasta el momento no se ha encontrado ninguna imagen correspondiente de este signo en Teotihuacán.

Por su parte, el disco solar es representado mediante círculos concéntricos a los que se adosan ocho picos (figura 4.1). El signo está asociado al rayo solar, que se localiza en el círculo exterior o borde de la figura. En un estudio que trata sobre el origen de este signo se le relaciona con el signo del año en sitios como Xochicalco y Teotenango.⁶ En dicho artículo el autor, Adrian Digby, propone que el signo del año del trapecio y el ángulo está asociado con la representación de un instrumento astronómico, mismo que pudiera haber tenido la función de un reloj solar (figura 4.2). El investigador señala la existencia de dos tipos de picos en las representaciones del disco solar: uno es un triángulo isósceles simple y el otro una "V" invertida. Mediante el primero se representa el trapecio del aparato propuesto,

¹ Nicholson, "The Mixteca-Puebla...A Re-Examination", 1977[1960], p. 115.

² Ramsey, "An Examination of...", 1982.

³ Lind, "Cholula and Mixteca...", 1994, pp. 92-97.

⁴ Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo...*, 1996.

⁵ Véase, por ejemplo, las láminas 17 y 71 del *Códice Borgia* y la lámina 19 del *Códice Nuttall*.

⁶ Adrian Digby, "Evidence in Mexican glyphs and sculpture for a hitherto unrecognised astronomical instrument", en *Atti del XL Congresso Internazionale degli americanisti, Roma-Genova, 3-10 Settembre, 1972*, Génova, 1973, I, pp. 433-442.

tal como se vería desde arriba, y en el segundo la sombra del trapecio que lo compone, tal como sería vista en la época de los solsticios de verano e invierno (figura 4.3). Su propuesta es interesante y el experimento hecho con el aparato en sí mismo es digno de la más seria consideración. Sin embargo, cabe mencionar que los dos elementos no coinciden temporalmente, puesto que el tipo de representación del signo del año⁷ en cuestión, el que posee un trapecio y un ángulo, aparece en el periodo Epiclásico, mientras que el signo “Disco solar” no aparece hasta el Posclásico.⁸

En Teotihuacán hay un signo que varios investigadores han interpretado como el disco solar. Se trata de una figura circular que dentro presenta bandas entrelazadas que descansa sobre una base trapezoidal (figura 4.4). Esta figura ha sido interpretada por Seler como representación de la luna;⁹ y tanto Alfonso Caso¹⁰ como George Kubler¹¹ y recientemente María Elena Ruiz Gallut¹² destacan la presencia de estas bandas entrelazadas o retícula especificando que también configuran al tigre o jaguar en el arte teotihuacano. De allí Caso llega a interpretar el significado del signo compuesto como el “día 8 tigre” del calendario ritual de 260 días; su interpretación parte de la consideración de que las figuras en la base son signos numerales: una barra y tres puntos.¹³ Otro investigador, Karl Taube,

⁷ Trataremos más adelante sobre el signo del año.

⁸ Los ejemplos más tempranos del signo disco solar Mixteca-Puebla se encuentran, uno, en la pintura rupestre de Ixtapantongo, Estado de México, que data de entre los siglos IX y XII y pertenece a la cultura tolteca. Agustín Villagra, “Las pinturas de Tetitla, Atetelco e Ixtapantongo”, en *Artes de México*, núm. 3, 1954, p. 41; “Pinturas rupestres ‘Mateo A. Saldaña’ Ixtapantongo, Edo. de México”, en *Caminos de México. Revista Goodrich Euzkadi*, núm. 9, 1954. Otros ejemplos, se hallan en la pintura mural y el dintel labrado en madera del Templo de los Jaguares, en Chichén Itzá. El número de los picos del disco solar de la pintura de Ixtapantongo es de ocho, aunque un pico se oculta por el adorno de la vestimenta del personaje, mientras que los ejemplos de Chichén Itzá poseen numerosos picos.

⁹ Seler, 1915 citado en Kubler, *The Iconography of...*, 1967, p. 10, nota 14.

¹⁰ Alfonso Caso, “Glifos teotihuacanos”, en Alfonso Caso, *Los calendarios prehispánicos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, p. 156.

¹¹ Kubler, *idem*.

¹² Ruiz Gallut, *El lenguaje visual...*, 2003, pp. 113-114 y pp. 187-189.

¹³ Caso, *idem*.

interpreta este disco como un espejo relacionado con el signo *ollin* o movimiento,¹⁴ y en su trabajo más reciente retoma la interpretación que considera a la barra y los puntos como numerales.¹⁵

Hay otro signo en Teotihuacán que podemos relacionar con el disco solar. Se trata de un conjunto de imágenes circulares que se encuentran en la franja superior de ciertos fragmentos de pintura mural procedentes de Techinantitla (figura 4.5); en el interior del disco aparecen dos bandas entrelazadas. Como acabamos de ver, algunos investigadores opinan que en Teotihuacán la retícula alude al jaguar. George Kubler relacionó el jaguar con el culto a la tierra.¹⁶ Por su parte, Hasso von Winning asocia el jaguar con el agua.¹⁷ Por otra parte, se sabe que el jaguar se relaciona con la noche; de esta manera lo interpreta Esther Pasztory, quien lo señala como el sol nocturno.¹⁸ A pesar de que, desafortunadamente, no existe ninguna imagen completa conservada, a partir de reconstrucciones hipotéticas, podemos suponer, sin embargo, que el número de sus picos es de ocho, igual número que el que posee el disco solar de la tradición Mixteca-Puebla. Esta franja se forma alternando el disco y el quincunce (figura 4.9: arriba a la derecha). Dado que von Winning relaciona el quincunce tanto con el agua, como con la lluvia,¹⁹ también es posible pensar que esta franja represente la banda celeste.

En Teotihuacán podemos observar dos discos con picos y con el signo movimiento. Este signo nos conduce a un camino de inferencias. En el *Códice Nuttall* de la tradición Mixteca-Puebla hay un grupo de representaciones del disco solar en cuyo centro aparece el signo movimiento (figura 4.6), que a veces es representado mediante dos bandas entrelazadas (figura 4.7) como el motivo del centro del disco teotihuacano.

¹⁴ Karl Taube, "The Teotihuacán Spider Woman", en *Journal of Latin American Lore*, 9(2), 1983, pp. 107-189.

¹⁵ Taube, *The Writing System...*, 2000, p. 6.

¹⁶ Kubler, *The Iconography of...*, 1967, p. 10, nota 15.

¹⁷ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacán...*, 1987, I, pp.97-106.

¹⁸ Pasztory, 1976 citado en Clara Millon, "A Reexamination of...", 1988, p. 116.

¹⁹ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacán...*, 1987, I, p. 104.

En conclusión, en Teotihuacán existen unos discos que podemos relacionar con el disco solar Mixteca-Puebla por su analogía visual de los componentes; a saber, es un disco redondo, tiene picos –algunos casos son ocho– en el borde y en el centro tiene dos o tres círculos concéntricos y unas bandas entrelazadas.

Bandas celeste y terrestre

En algunas escenas de los códices de la tradición Mixteca-Puebla aparecen ciertas franjas, arregladas según una composición en la que una se ubica arriba y otra abajo; Henry B. Nicholson llama a esta representación la de las bandas celeste y terrestre²⁰ (figura 4.8) y considera que ellas son uno de los repertorios iconográficos de dicha tradición.

En el caso del arte teotihuacano varios ejemplos en cerámica tienen una banda en el borde superior y otra en el inferior y, en general, se trata del mismo motivo.²¹ Estas bandas, aunque se encuentran arriba y abajo de las escenas de que forman parte, en calidad de representaciones del cielo y de la tierra, parece que no tienen la misma función que la atribuida a las bandas celeste y terrestre de la tradición Mixteca-Puebla.

La mayor parte de la pintura mural teotihuacana se enmarca mediante cenefas que envuelven las escenas por la parte de arriba y de los costados. Según el análisis de George Kubler, la función de la cenefa es la de establecer la clase o género discursivo de las representaciones que quedan al interior de espacio que enmarca.²² En el mural de Techinantitla, que ya habíamos tratado en el apartado anterior, podemos observar tres franjas: dos arriba y una abajo (figura 4.9). No podemos saber si se trata de un marco o de bandas, ello debido a que la condición en que se encuentran todos los ejemplos es, lamentablemente, sólo fragmentaria.

²⁰ Véase, por ejemplo, las láminas 27 y 28 del *Códice Borgia*, y la lámina 33, arriba izquierda del *Códice Fejérváry-Mayer*.

²¹ Por ejemplo, véase las figuras 37 y 87 en Laurette Séjourné, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 60-61 y 105.

²² Kubler, *The Iconography of...*, 1967, p. 8; "La iconografía del...", 1972, pp. 77-78.

En la parte extrema superior de la franja localizada arriba aparecen, alternativamente, el disco y el quincunce. El disco se asemeja al disco solar Mixteca-Puebla y el quincunce, si tomamos en cuenta la propuesta de von Winning que lo interpreta como “lluvia”²³ –es un elemento del cielo– podemos relacionar a este signo con la banda celeste. Cabe señalar que en la tradición Mixteca-Puebla existen unos ejemplos de que la banda celeste se dobla y forma una esquina.²⁴

Hay un ejemplo en el arte teotihuacano del que podemos asegurar que sí representa al signo “banda celeste o terrestre”. En efecto, a lo largo de la parte inferior de los frescos presentes en las cuatro paredes que forman la escena del Paraíso de Tláloc de Tepantitla se encuentra una banda formada por varios cuadrados con rayas verticales y horizontales, mismas que probablemente representan el campo cultivado (figura 4.10). Es evidente que esta banda sí tiene una función que la hace equiparable a la atribuida a la banda terrestre.²⁵

En resumen, en Teotihuacán no se encuentra la representación tal cual de las bandas celeste y terrestre Mixteca-Puebla, sin embargo no podemos negar que existe una afinidad formal y composición de representar las escenas dentro de unas franjas, incluso el caso de la cerámica.

Ojos estelares y símbolo de Venus

Ojos estelares

En el *Códice Mendoza* aparece una figura de un cuenco lleno de pequeños discos que se dividen por la mitad: una parte está pitada de rojo y otra es blanca, con medio disco en su interior, mismo que, de acuerdo con Hermann Beyer, es una forma convencional del ojo de algunas figuras antropomorfas de los manuscritos mesoamericanos. La imagen del código lleva una glosa en español que dice: “esta

²³ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, I, p. 104.

²⁴ La lámina 69 del *Códice Vaticano B*; las láminas 1 y 10 del *Códice Selden*.

²⁵ Como otros ejemplos que podrían ser referidos a la banda terrestre en el arte teotihuacano son las franjas inferiores del cuadro de las ofrendas del Templo de la Agricultura y las del Hombre-jaguar de Tetitla (figura 3.4).

pintura con ojos significa la noche" (figura 4.11).²⁶ Asimismo, el glifo topónimo de Youallan, el lugar de la noche, en el *Códice Mendocino*²⁷ y la *Matrícula de Tributos*,²⁸ consiste en un disco negro en cuyo centro aparece un ojo, y el propio disco se encuentra rodeado de ojos. De allí que el erudito alemán afirme que existe una relación entre la representación del ojo y la estrella.²⁹ Hemos encontrado otras imágenes que sirven para sostener esta idea. Así, por ejemplo, en el *Códice Telleriano-Remensis* que, como se sabe, es un código del siglo XVI pintado en el valle de México, aparece la figura de un cuenco semejante a la del *Códice Mendoza*; en el interior de éste, a diferencia de la imagen del *Mendocino*, se encuentran varias representaciones de estrellas cuyo carácter convencional remite al mundo occidental (figura 4.12).³⁰ De tal forma podemos confirmar que los ojos del *Códice Mendoza* representan estrellas.³¹

Una interesante cadena de implicaciones nos conducen a una significación inesperada. En efecto, como hemos visto, los ojos representan a las estrellas; sabemos también que las estrellas aluden a la noche y que la noche hace referencia a la oscuridad; de allí que los ojos lleguen a simbolizar, también y paradójicamente, a la oscuridad.³² En resumen, la representación de ojos en la tradición nahua del siglo XVI, que es heredera de una variante de la tradición posclásica Mixteca-

²⁶ Hermann Beyer, "El ojo en la simbología del México Antiguo", en *El México Antiguo*, X, 1965[1911], p. 488. *Códice Mendoza*, folio 63r-1.

²⁷ En el folio 37r, "Yoallan" (transcripción paleográfica de Frances F. Berdan y Patricia Anawalt, *The essential Codex Mendoza*, Los Angeles y Londres, University of California Press, Berkeley, 1997, p. 79), el sexto elemento desde arriba en la fila extrema izquierda y en el folio 39r, "Yoalan" (transcripción paleográfica de Berdan y Anawalt, *Ibid.*, 1997, p. 83), el séptimo en la fila izquierda.

²⁸ "Yohuallan", según Víctor M. Castillo Farreras, *Matrícula de Tributos*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1997, p. 68 y p. 72. En la lámina 17 el segundo elemento de derecha en la fila inferior y en la lámina 19 en la esquina inferior derecho.

²⁹ Hermann Beyer, "Los símbolos de estrellas en el arte religioso de los antiguos mexicanos", en *El México Antiguo*, X, 1965[1921], p. 44; "El ojo en la simbología...", p. 488.

³⁰ En los folios 42r, 42v y 44r. También las escenas paralelas en el *Códice Vaticano A*, páginas 87r, 87v, 89r, 90v y 91r de la edición de Anders y Jansen.

³¹ Otro ejemplo interesante es el glifo onomástico del tlatoani mexica Moteczuma Ilhuicamina. Compárese su glifo en el *Códice Mendoza* (folio 7v) y en el *Azcatitlán* (lám. 18).

³² Las ideas del simbolismo de la imagen de ojo retomé de los artículos de Beyer, "Los símbolos de estrellas..." y "El ojo en la simbología..."

Puebla,³³ representa tanto a la estrella, como el brillo, la luz, el fuego, la noche y, finalmente, la oscuridad.

Mary Elizabeth Smith, por su parte, propone que el signo “ojo-estrella” es originario de la región Mixteca. Para demostrarlo, señala que en varios dialectos de la lengua mixteca los vocablos con los que se enuncia los significados de “ojo” y “estrella”, salvo la variación tonémica, son homófonos.³⁴

Ahora abordaremos el significado de las imágenes de “ojo” en el arte teotihuacano. Tanto von Winning como James C. Langley, en sus diccionarios de signos teotihuacanos, clasifican varias imágenes bajo el nombre “ojo”; entre ellas encontramos las de “ojo en el rombo”, “ojo estirado”, “gota con ojo”, “ojo de reptil”, etc.³⁵ En el primer caso, la de “ojo en el rombo”, es claro que el hecho de llamarle “ojo” al disco en el centro del rombo es algo enteramente arbitrario; quizás la justificación de relacionar al rombo con el ojo dentro del arte teotihuacano se encuentre en el paralelismo que es posible observar en la posición de los ojos dentro de la imagen de la Gran Diosa de Tepantitla.³⁶ En general, el rombo se asocia asimismo con el fuego, dado que esa figura geométrica se encuentra en los bordes del brasero del Dios Viejo del Fuego en Teotihuacán.

La imagen del ojo más característica de la cultura teotihuacana es la llamada “ojo estirado”. Se trata de una figura de media elipse con un disco negro en el centro y que se halla articulada con otras del mismo tipo alternativamente arriba y abajo en una banda (figura 4.13). En su trabajo sobre las pinturas de Tepantitla

³³ Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo...*, 1996, capítulo 4; *Los códices*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, pp. 52-55.

³⁴ Smith, “Topic 71 The Mixtec...”, 1983, p. 424. La autora enfatiza que este fenómeno es exclusivo del idioma mixteco, lo cual se contrasta, por ejemplo, con el caso del náhuatl, lengua en la que los vocablos con los que se designa “ojo” y “estrella” no son homófonos. *Picture Writing from...*, 1973, p. 59.

³⁵ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, pp. 67-71; James C. Langley, *Symbolic Notation of Teotihuacan: Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period*, Oxford, BAR International Series 313, 1986, pp. 248-252.

³⁶ Von Winning apoya la propuesta de Seler, en la que relaciona rombos con ojos, al señalar que existen ciertas figurillas de Chupícuaro en las que aparecen ojos con forma de rombo. Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, p. 16.

Alfonso Caso fue el primero que propuso la relación entre ojo y agua; en ellas interpretó la presencia de ojos como burbujas en la superficie del agua.³⁷ Von Winning cree que allí se representa el “agua terrestre”,³⁸ en contraste con la “gota con ojo”, con la que se representa al “manantial”;³⁹ Kubler, en cambio, ve en ello la representación de “brillantez”⁴⁰ y Esther Pasztory ve en ello la “lluvia” y el “agua”, si bien dentro del contexto del sacrificio humano.⁴¹ Las bandas con ojos estirados en las escenas de la pintura de Tepantitla salen de la montaña, tal como si con ello se representara que de las montañas manaran ríos. Además, las figuras de los peces nadando en estas franjas nos hacen confirmar que se trata de una representación del “río”. De la misma manera, los ojos estirados aparecen junto con las conchas en una representación del mar en la que un buzo nada, tal como lo vemos en la pintura mural de Tetitla.⁴² Asimismo existen representaciones de ojos sueltos.⁴³ Si bien Román Piña Chan⁴⁴ y Laurette Séjourné⁴⁵ lo denominan “ojo estelar”, es el caso que este signo no aparece en ningún contexto en el que se sostenga la relación entre el ojo y la estrella; más bien su denominación ha de considerarse como una influencia del signo “ojo estelar” propia de los códigos posclásicos.

El signo “ojo de reptil” es otra representación en la que aparece el valor de “ojo” y ella se encuentra abundantemente en el arte teotihuacano. Ése es un glifo considerado como símbolo de la tierra y la fertilidad.⁴⁶

³⁷ Alfonso Caso, “El paraíso terrenal en Teotihuacán”, en *Cuadernos Americanos*, 6(VI), 1942, p. 131.

³⁸ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, p. 69.

³⁹ *Ibid.*, II, p. 7.

⁴⁰ Kubler, *The Iconography of...*, 1967, p. 9; “La iconografía del...”, 1972, p. 80.

⁴¹ Esther Pasztory, *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1976, pp. 144-145.

⁴² Desafortunadamente en la pintura original no se ve bien la parte de pupila. Véase una reproducción en la obra de Miller, *The mural painting...*, 1973, figura 277.

⁴³ Por ejemplo, véase la lámina 33 de Séjourné, *Arqueología de Teotihuacan...*, 1966.

⁴⁴ Román Piña Chan, *Quetzalcóatl. Serpiente emplumada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992[1977], p. 26 y fig. 26.

⁴⁵ Laurette Séjourné, *El universo de Quetzalcoatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 63.

⁴⁶ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, p. 77; “Teotihuacan Symbols: The Reptile’s Eye Glyph”, en *Ethnos*, 26(3), 1961, p. 137.

Resumiendo, podemos señalar que en Teotihuacán hay varios tipos de ojos en los que, si buscamos algún significado común entre esas manifestaciones artísticas y las que aparecen en la tradición Mixteca-Puebla, éste ha de ser el de que en ambos sistemas pictóricos el ojo representa brillo: en un caso, en Teotihuacán, el del agua y, en otro, en el de la tradición Mixteca-Puebla, el de las estrellas.

Símbolo de Venus

En la tradición Mixteca-Puebla el símbolo de Venus se representa mediante una imagen compleja en la que, si bien existen diversas variantes, los componentes fundamentales son los siguientes: un ojo cuyo marco se enrolla hacia fuera en sus dos extremidades; ese signo parece emitir en sus extremos tres elementos alargados y tiene dos o cuatro antenas (figura 4.14); a veces posee una forma que lo vincula al cuchillo de sacrificio. Respecto del origen de la denominación de este signo, no estoy muy segura: quizá la propuesta de Seler sea el origen de la relación de este signo con el planeta Venus.⁴⁷ Por su parte, Hermann Beyer opina que se trata de una representación de la estrella más brillante del cielo, es decir, del planeta Venus; señala incluso que el dios del alba y el crepúsculo, Tlahuizcalpantecuhtli, lleva un pectoral de este signo en el *Códice Fejérváry-Mayer*.⁴⁸

Por su parte, en Teotihuacán es posible observar un signo relacionado con el planeta Venus: se trata de una estrella de cinco picos que cuenta con un círculo en el centro;⁴⁹ este signo es interpretado también por algunos autores como el signo

⁴⁷ En el análisis realizado sobre la pintura mural de Mitla, en la que aparece una cara pintada en forma de quincunce —lo asociado al planeta Venus— junto con ese símbolo. Eduard Seler, "The animal pictures of the Mexican and Maya manuscripts", en *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, California, Labyrinthos, 1996[1909-1910], IV, p. 319.

⁴⁸ Lámina 25. Beyer, "Los símbolos de estrellas...", 1965[1921], p. 48.

⁴⁹ Piña Chan, *Quetzalcóatl...*, 1992[1977], p. 29; Román Padilla Rodríguez y Julio Ruiz Zúñiga, "La Ventilla. Sector 2", en De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, 1995, p. 185; María Teresa Uriarte, "De teotihuacanos, mexicas, sacrificios y estrellas", en De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, 1996, p. 393 y p. 395. Por otro lado, a esta figura le llaman Alfonso Caso, Kubler y von Winning la estrella de mar. Alfonso Caso, "Dioses y signos teotihuacanos", en *Teotihuacán. Onceava Mesa Redonda*, 1966, p. 257; Kubler, *The Iconography of...*, 1967, p. 6; Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, p. 9.

del caracol cortado transversalmente.⁵⁰ Se encuentra representado como una forma completa o como la mitad de ésta, pero, en cualquier caso, mantiene siempre los cinco brazos (figura 4.15). Von Winning interpreta ese signo como un símbolo del “ambiente acuático”, fundamentalmente dada su aparición dentro de corrientes de agua.⁵¹ Langley, en su extraordinario catálogo de los signos teotihuacanos, menciona que el signo de la estrella también tiene asociaciones mortuorias. Aunque este autor no expone ninguna explicación al respecto, asumimos que basa su conclusión en la esporádica presencia de la estrella de cinco puntas junto con la representación de cráneos.⁵² Ellen T. Baird, por su parte, señala el cambio de significado del signo a través del tiempo, a saber, después de la fase Xolalpan medio o bien 550 d. C., de acuerdo con la cronología de la pintura mural que elaborara Clara Millon, se le agrega un valor de tipo militar y de sacrificio, además del significado acuático y terrestre que hasta entonces lo caracterizaba.⁵³ El propósito principal del trabajo de Baird es el de la búsqueda del origen de la forma y del significado de la media estrella dentro de la pintura mural epiclásica de Cacaxtla. En la pintura de este sitio el símbolo de la estrella nunca se encuentra en su forma completa, sino que siempre se representa a la mitad, además de que tiene una representación del ojo en el círculo central (figura 4.16).⁵⁴ En el Templo Rojo de Cacaxtla, aparece en la banda acuática una representación de media estrella sin ojo. A diferencia del que aparece en las otras, el disco central de ésta es más redondo y tiene una franja delgada roja en la parte exterior. A lo largo de los picos se encuentran unas líneas rojas que asemejan vellos, lo que nos hace suponer que esta

⁵⁰ Miller, *The Mural Painting...*, 1973, p. 87, fig. 137; Laurette Séjourné, *Arquitectura y pintura en Teotihuacán*, México, Siglo XXI, 1966, p. 152 y p. 280, fig. 162.

⁵¹ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacán...*, 1987, II, pp. 9-10.

⁵² Langley, *Symbolic Notation of...*, 1986, pp. 261-262.

⁵³ Ellen T. Baird, “Stars and War at Cacaxtla”, en Richard A. Diehl y Janet Berlo (eds.), *Mesoamerica after the decline of Teotihuacán*, A. D. 700-900, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1989, pp. 110-111.

⁵⁴ Baird menciona que algunas representaciones del signo de la estrella teotihuacana tienen el ojo en el centro (*ibid.*, p. 110.), sin embargo hasta ahora no he encontrado ningún ejemplo de ello. A pesar de no tener ningún “ojo” en el signo de cinco puntas, Seler lo denomina “ojo estelar” u “ojo de rayo”. Seler en von Winning, *La iconografía de Teotihuacán...*, 1987, II, P. 10.

figura represente un molusco (figura 4.17). Si comparamos esta imagen con otras representaciones de la media estrella, veremos que hay ciertas diferencias significativas; así, por ejemplo, el disco central del Templo Rojo es más redondo, su banda tiene un marco rojo y no posee ojo ni vellos a lo largo de las puntas, mientras que otras medias estrellas tienen una línea delgada negra en la orilla de los puntos. Carolyn Baus de Czitrom interpreta la media estrella en el Templo de Venus de Cacaxtla como el planeta Venus, siguiendo la propuesta de César A. Sáenz relativa a un signo similar en Xochicalco.⁵⁵ Cabe ahora la reflexión de si dos imágenes tan parecidas podrían tener significados diferentes.

Regresamos a nuestra imagen: la media estrella de Teotihuacán. No sé si en el caso de Cacaxtla, Xochicalco y Tula se haya podido confirmar fehacientemente que la media estrella representa al planeta Venus, pero en el caso de Teotihuacán no hay ningún ejemplo que pueda sostener dicha asociación; no obstante, es un hecho que aparece en muchas ocasiones dentro de un contexto acuático. Apoyando mi idea con un comentario de Langley, según el cual la media estrella tiene connotación acuática, más que aludir a la estrella del cielo,⁵⁶ creo que en Teotihuacán la media estrella representa a la estrella de mar y hace referencia, evidentemente, al ambiente acuático. Éste es uno de los ejemplos claros en los que un signo ha podido cambiar su significado a través del tiempo.

Por lo antes expuesto, podemos afirmar que en el arte teotihuacano no se encuentra ninguna imagen paralela a la del símbolo de Venus propia de la tradición Mixteca-Puebla.

⁵⁵ Carolyn Baus de Czitrom, "La escritura y el calendario en las pinturas", en Sonia Lombardo de Ruiz, Diana López de Molina y Daniel Molina Feal, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno de Estado de Tlaxcala, 1986, pp. 512-513; César A. Sáenz, "Las estelas de Xochicalco", en *XXXV Congreso Internacional de Americanistas. México, 1962. Actas y Memorias*, México, 1964, p. 76.

⁵⁶ Langley, *Symbolic Notation of...*, 1986, p. 322.

b. Grupo de elementos acuáticos

Discos concéntricos

La figura de dos círculos concéntricos generalmente conocida con el nahuatlismo de chalchihuite,⁵⁷ que quiere decir “piedra preciosa verde”⁵⁸ de varias clases,⁵⁹ y que es el signo de “todo lo precioso”,⁶⁰ es una de las que más aparece dentro de las distintas tradiciones del mundo mesoamericano. La traducción literal de esta palabra es: “el objeto que ha sido perforado”.⁶¹ Así, sucede que se han encontrado orejeras circulares perforadas de jade en varias culturas. Hasta donde sabemos este signo aparece desde una época muy antigua, por lo menos, desde la época olmeca.⁶² En la tradición Mixteca-Puebla, aparte de la orejera, los discos concéntricos representan la gota de agua. Aparecen en las puntas del chorro del agua (figura 6.31), de la lluvia,⁶³ de la lágrima⁶⁴ y de la sangre (figura 6.34).⁶⁵

Según von Winning, en Teotihuacán este signo tiene un amplio significado en cuanto a que alude a la belleza, sea la de los objetos preciosos, la del campo verde, la de la abundancia o la de la fertilidad. Pero, de todas las posibles referencias, su significado principal es el de “agua”.⁶⁶

Tanto en Teotihuacán como en la tradición Mixteca-Puebla tenemos ejemplos de discos concéntricos como decoración arquitectónica, en el caso de la segunda, en la representación de templos o palacios en los códices y en el caso de

⁵⁷ En náhuatl, *Chalchihuitl*.

⁵⁸ Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana*, México, Siglo XXI, 1996[1885], p. 91.

⁵⁹ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, p. 11.

⁶⁰ Ángel María Garibay K., “Vocabulario”, en Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1997[1956], p. 927.

⁶¹ Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, “Glosario”, en Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000[1988], III, p. 1268.

⁶² Por ejemplo, el personaje del monumento 19 de La Venta porta una orejera circular con perforación.

⁶³ La lámina 27 del *Códice Vindobonensis*. Mismo ejemplo se encuentra ya en la época olmeca; el monumento 1, conocido como “El Rey”, de Chalcatzingo.

⁶⁴ La lámina 74 del *Códice Nuttall*.

⁶⁵ El mismo fenómeno se hallan en la estela 21 de Izapa y el monumento 3 de San José Mogote (figura 6.35). Sobre el signo discos concéntricos como la gota de sangre, véase el capítulo 6 de este trabajo.

⁶⁶ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, p. 11.

Teotihuacán, en calidad de pintura mural en los restos arquitectónicos (figura 4.18), y como orejeras (figura 4.19).

Agua

En cuanto al tema del agua, en la tradición Mixteca-Puebla se representa una esquematización de las corrientes de agua, de la que se han establecido dos diferentes tipos. En una de las familias de complejos de signos el agua se representa por medio de líneas curvas con discos concéntricos en sus puntas; en el otro orden de representación vemos las “ondulaciones del agua” relacionadas con pequeñas volutas colocadas una después de la otra (figura 4.20). En Teotihuacán las hileras de volutas generalmente aparecen junto con los elementos acuáticos, por lo tanto se han interpretado como la superficie y/o corrientes de agua (figura 4.21).⁶⁷ Caso menciona que las volutas grandes representan las olas altas del mar.⁶⁸ En la lámina 80 del *Códice Nuttall* el héroe mixteco Señor Ocho Venado cruza el mar en canoas junto con sus aliados; las altas olas del mar se representan mediante una gran espiral enmarcada con pequeñas volutas. La manera de expresar la superficie ondulante del agua con volutas es muy parecida en ambas manifestaciones artísticas.

c. Grupo de los símbolos de guerra

Atl-tlachinolli

Atl-tlachinolli, “agua y fuego” en el idioma náhuatl, es una metáfora que significa “guerra”. Esta expresión no es exclusiva de los mexicas ni de los nahuas, sino que la comparten otros pueblos mesoamericanos. El signo se representa mediante dos bandas cruzadas: una tiene los símbolos acuáticos y otra, de fuego (figura 4.22). Nicholson lo incluye en el repertorio de la tradición Mixteca-Puebla, no obstante que es un signo característico y exclusivo de la iconografía mexica. Hay

⁶⁷ *Idem.*; Caso, “Dioses y signos...”, 1966, p. 256.

⁶⁸ Caso, *Idem.*, por ejemplo en la pintura de la Gran Diosa de Tepantitla.

abundantes ejemplos de él en los bajorrelieves y manuscritos mexicas mientras que no he encontrado ningún ejemplo en otras manifestaciones artísticas. Es interesante notar que en varios códices nahuas coloniales — que tienen la sección de los dioses de las veinte trecenas — la diosa del fuego y del hogar, Chantico, porta un tocado con el signo *atl-tlachinolli*;⁶⁹ en cambio en los códices *Borgia*⁷⁰ y *Vaticano B*⁷¹ — pertenecientes a la tradición Mixteca-Puebla y que tienen una escena paralela —, la diosa nunca lleva el signo en su tocado.⁷² Existen unas figuras en el *Códice Borgia* a las que Seler y varios investigadores interpretan como el signo *atl-tlachinolli* (figura 4.22b),⁷³ sin embargo su forma no es tan distintiva como la mexicana⁷⁴ y tan sólo aparecen unos cuantos ejemplos únicamente en este códice. En los códices mixtecos, a pesar de tener abundantes escenas de guerra, tampoco aparece este signo.

Por su parte, Langley asocia el signo *atl-tlachinolli* con el “glifo cuatro signos” propio del arte teotihuacano.⁷⁵ Este último se forma de los siguientes cuatro elementos: el rombo, que simboliza al fuego; el doble peine, que también representa al fuego; los pequeños círculos, que significan la lluvia y un signo que representa el agua terrestre (figura 4.23).⁷⁶ Von Winning, quien designó y analizó por primera vez el signo, difiere de Langley, pues lo interpreta como “una ofrenda para agua suficiente para una buena cosecha en el periodo venidero”.⁷⁷ El argumento de Langley, que lo relaciona con el signo *atl-tlachinolli*, se basa en el análisis del diseño del marco y de la escena principal de una pintura mural de

⁶⁹ *Códice Borbónico* (lám. 18), *Códice Telleriano-Remensis* (folio 21v) y *Códice Vaticano A* (página 30v).

⁷⁰ Lámina 63.

⁷¹ Lámina 66.

⁷² Véase también el trabajo sobre las indumentarias de los dioses del “grupo *Borgia*” de Bodo Spranz, *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993[1964], pp. 50-56.

⁷³ Lámina 19, izquierdo inferior; lámina 50, derecho inferior; lámina 71, por mencionar algunos.

⁷⁴ Seler también comenta la ausencia del signo en la forma convencional en los códices del “grupo *Borgia*”. Seler, *Comentarios al...*, 1988[1904], I, p. 97.

⁷⁵ Langley, *Symbolic Notation of...*, 1986, pp. 102-103.

⁷⁶ Hasso von Winning, “Figurines with movable limbs from Ancient Mexico”, en *Ethnos*, 23(1), 1958, pp. 6-8.

⁷⁷ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, p. 79 y fig. 4.

Atetelco.⁷⁸ El autor opina, al igual que Kubler,⁷⁹ que el motivo de la cenefa sirve, de vez en cuando, para definir o determinar el escenario principal, y en dicha pintura las bandas del “glifo cuatro signos” enmarcan una escena que tiene connotación militar. Su observación de los motivos del marco y del escenario principal es plausible, sin embargo, a mi parecer su interpretación del “glifo cuatro signos” es un poco forzada, puesto que para probar la hipótesis de la relación entre la cenefa y la escena principal, utiliza otra hipótesis incierta: el “glifo cuatro signos” significa la guerra. Podemos suponer que quizás solamente el “glifo cuatro signos” es la versión teotihuacana del concepto de los opuestos complementarios para el estudio de Mesoamérica.

Por el momento, podemos concluir que tal vez existía la práctica de representar juntos dos elementos de conceptos opuestos ya desde la época teotihuacana, sin embargo, tanto la representación del signo *atl-tlachinolli* como su vinculación a la guerra son exclusivos del arte nahua del Posclásico.

Dardos con bola de plumas, dardos con escudo

En la tradición Mixteca-Puebla es muy frecuente que aparezcan tres dardos o lanzas juntos y en ocasiones estén adornados con una bola de plumas (figura 4.24). En Teotihuacán también los dardos o lanzas suelen representarse en grupos de tres y los decoran también con la bola de plumas (figura 4.25).

Un haz de dardos con escudo es, según Seler en su comentario al *Códice Borgia*, otra figura metafórica de guerra en la tradición Mixteca-Puebla.⁸⁰ En Teotihuacán también hay un signo de dardos o lanzas. Se trata de la figura compleja articulada por uno o dos dardos cruzados, un escudo con la imagen de una mano y una lechuza (figura 4.26). Este signo ha sido identificado por von

⁷⁸ Langley, *Symbolic Notation of...*, 1986, pp. 87 y 94-96.

⁷⁹ Kubler, *The iconography of...*, 1967, p 8; “La iconografía del...”, 1972, pp. 77-78.

⁸⁰ Seler, *Comentarios al...*, 1988[1904], I, p. 111.

Winning como una metáfora de la guerra y la muerte.⁸¹ Dicho signo teotihuacano curiosamente tiene una semejanza visual con el motivo de la pintura mural recién descubierta del estilo mixteco-poblano en Tehuacán Viejo, Puebla, conocida como el Mural de los Chimales (figura 4.27).⁸² En ambos casos la figura consiste en un escudo redondo y detrás de él se encuentran dos dardos o una lanza y una bandera cruzados.

Banda con chevrones

Por otra parte, en los códices mixtecos el símbolo de guerra o bien del camino de guerra se representa mediante una banda con chevrones o ángulos multicolores.⁸³ Tanto Mary Elizabeth Smith como Manuel Hermann señalan que la relación chevrones-guerra se sostiene dada la presencia de personajes armados que caminan sobre la banda que suele terminar con una escena de combate (figura 4.28), el argumento aún se refuerza por la glosa que acompaña a este signo en el *Códice Muro*, pues la palabra *yecu* significa en lengua mixteca “enemigo”, además otras expresiones relacionadas con la guerra llevan este término.⁸⁴

La banda con chevrones también aparece en el arte teotihuacano generalmente en el marco de la pintura mural⁸⁵ o en el borde de algún motivo. Langley ha encontrado varios ejemplos del signo que aparecen asociados

⁸¹ Hasso von Winning, “The Teotihuacan owl-and-weapon symbol and its association with ‘serpent head X’ at Kaminaljuyu”, en *American Antiquity*, XIV(2), 1948, p. 131; *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, I, 85.

⁸² Sobre este mural, véase el artículo de Sisson y Lilly, “The mural of...”, 1994, pp. 25-44.

⁸³ Alfonso Caso, “Explicación del reverso del codex Vindobonensis”, en *Memoria de El Colegio Nacional*, V(5), 1950, p. 14.

⁸⁴ Smith, *Picture Writing from...*, 1973, p. 33; “The Relationship between Mixtec Manuscript Painting and Mixtec Language: A Study of Some Personal Names in Codices Muro and Sánchez Solís”, en Elizabeth P. Benson (ed.), *Mesoamerican Writing Systems. A Conference at Dumbarton Oaks. October 30th and 31st, 1971*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1973, pp. 78-79; “Topic 71 The Mixtec...”, 1983, p. 241; Manuel A. Hermann Lejarazu, *Códice Muro. Un documento mixteco colonial*, Oaxaca, Gobierno Constitucional de Estado de Oaxaca, 2003, pp. 96-97.

⁸⁵ Por ejemplo, en la pintura mural de “Los sacerdotes de maguey” de Tlacuilapaxco.

directamente o indirectamente con objetos marciales, sin embargo opina que la relación entre los dos no es tan clara para que pueda afirmarlo de manera tajante.⁸⁶

d. Arquitectura

En Tetitla, Teotihuacán, se encuentra la representación de un templo, se le ve de frente, posee tres almenas en forma escalonada en el tablero del friso y tiene una base con diseño de talud-tablero, forma distintiva de la arquitectura de este sitio (figura 4.29). Los pilares y las molduras del friso están decorados con discos concéntricos. De la puerta o entrada de este edificio salen tres caminos paralelos; los extremos de dos de ellos muestran motivos de ojos, con los que se representan burbujas de agua, y el camino central está cubierto de huellas humanas, con los que se denota el viaje (figura 3.4). Las almenas con forma escalonada se encuentran muy frecuentemente en las representaciones arquitectónicas en los manuscritos de la tradición Mixteca-Puebla. El camino con huellas humanas que sale de un templo también es una convención pictográfica común en dicha tradición (figura 6.12a).

Difiere de las representaciones del templo de Teotihuacán en que siempre se presenta de frente, en los códices de la tradición Mixteca-Puebla suelen ser realizadas con el techo en vista frontal, mientras que el resto de la construcción y en particular la base con sus escaleras y alfardas se realizan en proyección lateral o de perfil, salvo contadas imágenes (figura 4.30).⁸⁷

La entrada del templo de Tetitla está pintada con color azul, que probablemente hace alusión al espejo de agua que servía para iluminar el interior de los cuartos mediante el reflejo de la luz en el agua.⁸⁸ En la tradición Mixteca-Puebla la entrada de los edificios también suele ser pintada en azul.

⁸⁶ Langley, *Symbolic Notation of...*, 1986, pp. 63-67.

⁸⁷ Por ejemplo, todas las representaciones del día Casa en el reverso del *Códice Vindobonensis* se presentan con la vista de frente.

⁸⁸ Jorge Angulo Villaseñor, "Nuevas consideraciones sobre Tetitla y los llamados conjuntos departamentales", en Emily McClung de Tapia y Evelyn Childs Rattray (eds.), *Teotihuacan: nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 283-285; Ruiz Gallut, *El lenguaje visual...*, 2003, p. 210.

En resumen, dentro de las representaciones arquitectónicas, los elementos comunes entre el arte teotihuacano y la tradición Mixteca-Puebla podemos señalar los siguientes: almenas escalonadas, jambas rectas que sostienen una viga, decoración en forma de círculos y el color azul en la entrada.

e. Greca escalonada

La greca escalonada es una representación muy característica de la tradición Mixteca-Puebla. Se conoce también con el nombre náhuatl *xicalcoliuhqui*. La palabra *xicalcoliuhqui* es traducida en español en los términos de voluta o curva de jícara, y hay quienes la han traducido como “calabaza torcida”.⁸⁹ Hay muchas variaciones de este signo, pero la forma típica es una greca o un espiral que se conecta con varios escalones. Por lo general la pintan de dos colores, por lo que crea un efecto visual de positivo-negativo como el famoso signo Yin-Yan. A pesar de ser un elemento muy común en Mesoamérica, todavía no se sabe su significado preciso.

En la tradición Mixteca-Puebla, aparte de su abundante aparición como la decoración en la cerámica, este signo en los manuscritos pictóricos aparece generalmente como adorno arquitectónico (figura 4.31). En cambio, en Teotihuacan el signo greca escalonada es poco frecuente. Uno de los ejemplos destacados de él se encuentra en los taludes de los pórticos del Palacio de Quetzalpapálotl (figura 4.32). Al igual que el caso de los discos concéntricos, vemos aquí la misma idea en el plano bidimensional –en la tradición Mixteca-Puebla– y en el tridimensional –en Teotihuacán–.

f. Trono

De acuerdo con la lista de Pablo Escalante, el trono de base dentada o escalonada es uno de los elementos del repertorio iconográfico de la tradición Mixteca-

⁸⁹ Hermann Beyer, “El origen, desarrollo y significado de la greca escalonada”, en *El México Antiguo*, X, 1965[1924], pp. 53-56; Siméon, *Diccionario de la...*, 1996[1885], p. 123 y 764.

Puebla.⁹⁰ La forma básica es un banco con dos o tres patas con dos o tres escalones, en ocasiones tiene respaldo y generalmente está decorado con unos motivos de discos concéntricos (figura 4.33). En el arte teotihuacano existe una serie de figurillas moldeadas conocida como “throned figurines” (figura 4.34). Warren Barbour opina que se trata de un personaje sentado en el trono o en el peldaño de un templo y que servía para fines de cultos domésticos.⁹¹ En el registro superior de la estela grabada de la tumba 5 de Huijazoo, que pertenece a la cultura zapoteca, se encuentra una figura parecida a los tronos teotihuacanos (figura 4.35). Ambas figuras tienen dos pilares y una viga, pero en la estela de Huijazoo se oculta la mayor parte tras la imagen de una figura antropomorfa. Distinguiéndose de las figurillas teotihuacanas, pues el trono de la estela zapoteca tiene la base escalonada.

Otro ejemplo de tronos o bancos en el arte teotihuacano se halla en la pintura mural del felino en el pórtico 13 de Tetitla.⁹² Tampoco tiene las patas dentadas.

g. Piedra

El signo piedra varía en la forma de representarse dependiendo de la época y de la región. La representación más común sobrevive hasta el México actual, a saber, es la figura que aparece en el escudo nacional —sobre ella se apoya el nopal—; es el topónimo mismo de la antigua ciudad Mexico-Tenochtitlan (figura 4.36). En la época colonial, en algunos códices la representación del signo piedra se transforma simplemente en un círculo, sin embargo aún se quedan las líneas paralelas que atraviesan diagonalmente la figura (figura 4.37). Por otra parte, la característica de

⁹⁰ Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo...*, 1996, p. 94.

⁹¹ Warren Drake Barbour, “The Figurine Chronology of Teotihuacan, Mexico”, en Rosa Brambila y Rubén Cabrera (coords.), *Los ritmos de cambio en Teotihuacán: reflexiones y discusiones de su cronología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, p. 250.

⁹² Véase las láminas 33-35 de De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, 1995, I, pp. 275-276.

una de las variantes del signo piedra en los códices mixtecos, tales como el *Nuttall* o el *Vindobonensis*, es de una figura cuyo centro se parte en dos (figura 4.38).

En la vasija de Las Colinas, conocida como “un códice hecho en barro” y que pertenece al estilo teotihuacano, se encuentra una figura redonda dividida por la mitad con dos líneas paralelas onduladas (figura 4.39). Von Winning opina que la figura es una representación de granos de cacao y alude al comercio exterior,⁹³ mientras que Karl Taube la interpreta como piedra señalando la semejanza visual con la representación de este elemento en el *Códice Xolotl*.⁹⁴ Ambas hipótesis son plausibles, no obstante me inclino por la de Taube dado su argumento. Existe otra figura circular igualmente seccionada en dos. Se trata de la que aparece debajo del felino en la pintura mural del pórtico 5 de la Zona 11 o del Gran Conjunto en Teotihuacán (figura 4.40). La figura fue identificada como “huevos rotos” por Arthur Miller.⁹⁵ Según mi opinión, pienso que, por la analogía visual, estos círculos son una variante de la figura de la vasija de Las Colinas, es decir, la representación de piedra. Su posición en la escena, aunque la relación espacial de la pintura teotihuacana es conceptual, sostiene esta hipótesis más que la de que la figura represente huevos rotos o granos de cacao. Además la figura tiene algo en común visualmente con el signo piedra de los códices mixtecos (figura 4.38).

4.2. Sacrificio

Grupo de elementos mortuorios y de sacrificio

El sacrificio humano es uno de los temas principales dentro de la tradición Mixteca-Puebla. En la lista del repertorio iconográfico que propone Nicholson aparecen muchos elementos relacionados con el sacrificio, entre los que se encuentran cráneos, esqueletos, huesos cruzados, corazones, bolas de plumas,

⁹³ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, I, pp. 73-74.

⁹⁴ Taube, *The Writing System...*, 2000, pp. 10-11. La plancha I-II bis (B4 y C6); la plancha V (D5) de la edición de Charles E. Dibble, *Códice Xolotl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980[1951].

⁹⁵ “Broken eggs”. Miller, *The Mural Painting...*, 1973, P. 92.

etcétera. En el tema del autosacrificio destaca la esponja ritual o *zacatapayolli*, los punzones de hueso y los de maguey con que se sangraban los penitentes las orejas, el pecho, los muslos, etcétera. Enseguida veremos cuántos y cuáles de estos elementos ya aparecen en el arte teotihuacano.

Cráneos y esqueletos

En la tradición Mixteca-Puebla son abundantes las representaciones del cráneo, tanto calendáricas como no calendáricas. Aunque Nicholson en su lista yuxtapone el cráneo y el esqueleto con huesos representados con doble delineado,⁹⁶ el esqueleto completo se encuentra con mucho menos frecuencia que la representación del cráneo solo. En Teotihuacán, en cambio, la representación del cráneo es muy escasa y nunca aparece la del esqueleto completo.⁹⁷ Von Winning relaciona las imágenes de cráneos en Teotihuacán con el ritual del sacrificio del ciclo calendárico del Fuego Nuevo más que con el dios de la muerte, dado que algunas de ellas tienen representaciones de llamas atadas detrás de la cabeza.⁹⁸ Conviene señalar que las tres famosas esculturas de cráneos en piedra encontradas en la Plaza de la Pirámide del Sol, en las que dos se presentan de perfil (figura 4.41) y una de frente,⁹⁹ y el cráneo de la pintura del suelo de la Plaza de los Glifos de La Ventilla,¹⁰⁰ a pesar de estar “descarnados”, tienen la lengua, fenómeno raro en un

⁹⁶ Nicholson, “The Mixteca-Puebla...A Re-Examination”, 1977[1960], p. 115.

⁹⁷ Existe un busto en forma de esqueleto que ahora está exhibido en el museo del sitio de la zona arqueológica de Teotihuacán. (Número de inventario: 10-336638; alto 55.0 cms., ancho 38.0 cms., largo 35.0 cms., diámetro 38.0 cms.)

⁹⁸ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacán...*, 1987, I, p. 164.

⁹⁹ Von Winning piensa que la de frente data de la época mexica dado que pertenece al templo probablemente construido por los mexicas que ahora está totalmente desaparecido y tiene un adorno de papel plegado que se encuentra en la iconografía mexica, pero nunca en Teotihuacán. Von Winning, *La iconografía de Teotihuacán...*, 1987, I, p. 164.

¹⁰⁰ De este último, el motivo que se asoma de la boca puede ser una piedra preciosa, concha nácar o algún objeto de valor, no la lengua; tal como menciona Rubén Cabrera, se han encontrado estos objetos junto a los maxilares de los entierros. Rubén Cabrera Castro, “Las prácticas funerarias de los antiguos teotihuacanos”, en Linda Manzanilla y Carlos Serrano (eds.), *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos humanos de la antigua Teotihuacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 518. En el *Códice Cospi* la mayoría de los cráneos tiene un corazón en su boca que quizá tiene el mismo significado de la costumbre de colocar pequeñas cosas valiosas en la boca.

cráneo, lo mismo podemos ver en algunas representaciones de cráneos en la tradición Mixteca-Puebla (figura 4.42). Von Winning, cuando habla de la iconografía teotihuacana, asocia dicho fenómeno con el autosacrificio, por la costumbre posclásica de extraer la sangre de la lengua para el rito de penitencia.¹⁰¹

Hueso

Los únicos ejemplos de la representación del hueso en Teotihuacán, hasta la fecha, se encuentran en la serie del mural de los árboles floridos de Techinantitla. Las pinturas de esta serie son una de las que más llama la atención a los estudiosos, dado su carácter escritural muy fuerte. Sin embargo, su significado es aún desconocido. Aquí nos interesa más la forma que el significado. La representación del hueso en la tradición Mixteca-Puebla generalmente tiene un oblongo relleno de color rojo en el medio¹⁰² (figura 4.43) y los huesos en el mural de Techinantitla también tienen, en el medio, el oblongo rojo (figura 4.44).

Fila de esqueletos alternando con huesos cruzados, corazones o pedernales

Este elemento diagnóstico de la tradición Mixteca-Puebla ocurre más en la cerámica, sobre todo cholulteca, que en los códices.¹⁰³ También es frecuente en el arte mexica. Hay algunos elementos que los investigadores incluyen como uno de los repertorios característicos de la tradición Mixteca-Puebla, que en realidad sólo se encuentra en la iconografía mexica; por ejemplo este signo de la fila de esqueletos, u otro, *atl-tlachinolli*, "agua y fuego", el cual es la metáfora de la guerra.

En la lámina 45 del *Códice Borgia*, una escena de la singular serie "El viaje de Venus por el infierno", se encuentra una representación de los cráneos en fila sobre un basamento (figura 4.45). Encima de él aparece una figura antropomorfa con rostro descarnado y el cuerpo pintado de blanco con rayas rojas. De acuerdo con

¹⁰¹ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, I, p. 163.

¹⁰² El caso del *Códice Borgia* es singular. El oblongo está doblemente delineado y relleno del color gris con puntitos negros. Véase, por ejemplo, la lámina 73.

¹⁰³ Lind, "Cholula and Mixteca...", 1994, pp. 92-98.

Seler, el personaje se trata de Tlahuizcalpantecuhtli, dios de la estrella matutina.¹⁰⁴ Encontramos un vaso anaranjado en Teotihuacán con un diseño que muestra semejanza visual con esta imagen de nuestro códice (figura 4.46). En él se encuentran tres cráneos de perfil alternados con la media estrella del mar. La fila de cráneos está enmarcada por una banda con el motivo de zigzag y una franja de plumas. Sobre este elemento se encuentra una cabeza humana con tocado de reptil. Por la solución del cuello del personaje, von Winning lo interpreta como una cabeza decapitada colocada sobre una manta con cráneos.¹⁰⁵ Otra representación de cráneos en fila en Teotihuacán, pero en este caso vertical, se encuentra en las caras angostas de una estela grabada que analizaremos más adelante (figura 4.65b). Aunque están descarnados, todos tienen la lengua, al igual que los otros casos que vimos en bajorrelieve teotihuacano. No se ha encontrado ninguna evidencia arqueológica de que había la costumbre de exhibir los cráneos en la ciudad sagrada, sin embargo, la práctica de decapitación sí era común,¹⁰⁶ así como en las culturas posclásicas.

Punta de maguey y punzón de hueso

En la tradición Mixteca-Puebla la representación del punzón de maguey se realiza mediante una punta verde, pintada en su base de amarillo y con la parte dentada y la extremidad en rojo. El punzón de maguey suele combinarse con el punzón de hueso y, ocasionalmente, con el cuchillo de sacrificio.¹⁰⁷ En el *Códice Borbónico*, un códice nahua colonial que guarda mucha de la tradición pictórica prehispánica, la punta de maguey se representa casi de la misma manera que en otros códices anteriores a la conquista, con un triángulo verde, la dentadura y la punta de color rojo (figura 4.47). Lo compararemos con la representación de las espinas de maguey de la pintura mural conocida como "Los sacerdotes de maguey" que

¹⁰⁴ Seler, *Comentarios al...*, 1963[1904], II, pp. 59.

¹⁰⁵ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, I. P. 166.

¹⁰⁶ Cabrera Castro, "Las prácticas funerarias...", 1999, pp. 523-526.

¹⁰⁷ Véase, por ejemplo, la lámina 41 del *Códice Laud*.

procede probablemente de Tlacuilapaxco, Teotihuacán (figura 4.48). Las dos representaciones tienen forma triangular alargada y poseen dentadura en un lado. En el caso de Teotihuacán la extremidad del punzón y las puntas de la dentadura están pintadas de rojo oscuro, lo que probablemente represente manchas de sangre. Por su parte, en el caso de las espinas del *Códice Borbónico*, toda la dentadura y la punta están pintadas de rojo, lo que igualmente sugiere manchas de sangre. Yo veo entre estas dos representaciones, aunque no son idénticas, una gran afinidad.

En cuanto al punzón de hueso, es extraño que en Teotihuacán no haya ninguna representación pictórica de este elemento ya que se han encontrado varios objetos de hueso en excavaciones que tuvieron como fin este uso ritual.¹⁰⁸ Von Winning identifica los motivos que a veces aparecen en el tocado del personaje con anteojos como los punzones de hueso,¹⁰⁹ no obstante, no hay ningún argumento que pueda afirmar esta interpretación. En lo personal, esta figura se parece visualmente a la representación de hongos alucinógenos en la lámina 24 del *Códice Vindobonensis*.

Corazón y zacatapayolli

En la tradición Mixteca-Puebla, el signo corazón se representa mediante una forma esquemática que puede llegar a asemejarse bastante a la representación actual del corazón que estamos acostumbrado a ver en el diseño actual de publicidad o de comics, pero que difiere de ésta, en particular, por la presencia de dos volutas muy pronunciadas en la parte superior y ocasionalmente tres divisiones en el tallo que queda comprendido entre las dos volutas (figura 4.49).

¹⁰⁸ José María Arreola, "Artes menores", en Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1979[1922], lám. 121-b; Agustín Ortiz Butrón, "IX. Industrias de concha, hueso y asta", en Linda Manzanilla (coord.), *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, I, pp. 505-507.

¹⁰⁹ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, I, p. 89.

En Teotihuacán, según Laurette Séjourné, hay dos tipos de signos que representan el corazón; en uno se lo exhibe, según esta autora, cortado verticalmente (figura 4.50); en el otro se lo muestra como cortado horizontalmente, por lo que ha sido denominado trilobulado (figura 4.51).¹¹⁰ Respecto al primer caso, muchos investigadores asientan que se trata de un corazón.¹¹¹ En varias ocasiones el signo aparece con cuchillos y gotas, lo que probablemente sea “sangre” (figura 4.52). Alfonso Caso piensa que el corazón llamado el corte vertical (figura 4.50) representa al “ojo arrancado con el nervio óptico y gotas de sangre”, a partir de una interpretación de las imágenes con este contenido de los códices en la tradición Mixteca-Puebla.¹¹² Sin embargo, a diferencia de éstos, en el arte teotihuacano no se encuentra ninguna figura antropomorfa con ojos que sobresalen, por lo tanto, la propuesta de Caso no es muy plausible.

Respecto al trilobulado, sabemos que existen, tanto en el arte teotihuacano como en el zapoteco, varias interpretaciones que se apartan de la que ve en ello al “corazón”, a saber: en las que se le comprende como un signo acuático y en las que se le relaciona con el rito de rociar,¹¹³ con el viento o el aliento¹¹⁴ y las que lo ven como un instrumento del autosacrificio.¹¹⁵

En un trabajo anterior llegamos a la conclusión de que el trilobulado, en la cultura zapoteca, representa el *zacatapayolli* o la fibra en la que colocaban las espinas después del autosacrificio.¹¹⁶ Nuestro argumento es el siguiente: en el *Códice Borbónico* encontramos una representación típica del corazón Mixteca-

¹¹⁰ Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992[1957], pp. 137-138, figura 39; *Arquitectura y pintura...*, 1966, p. 152, figuras 81 y 82; *Teotihuacan: capital de los toltecas*, México, Siglo XXI, 1994[1969], p. 273.

¹¹¹ Langley, *Symbolic Notation of...*, 1986, p. 271; von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, I pp. 90-91.

¹¹² Caso, “Dioses y signos...”, 1966, p. 255.

¹¹³ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, p. 8.

¹¹⁴ Whittaker 1980 en von Winning, *Idem*.

¹¹⁵ Román Piña Chan, *El lenguaje de las piedras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 190-191.

¹¹⁶ Pablo Escalante Gonzalbo y Saeko Yanagisawa, *Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y el Epiclásico (Pintura mural y bajorrelieve)*, en prensa.

Puebla, pero con una muesca en el centro de una de las líneas interiores (figura 4.53). En el mismo códice, la imagen de “el corazón del monte” o Tepeyólotl se representa mediante una montaña coronada con un corazón (figura 4.54a). En una variación del mismo signo, también en el *Borbónico*, podemos encontrar el corazón dentro de la montaña (figura 4.54b). A pesar de carecer de volutas tiene la muesca en ambas líneas interiores, esta figura ovalada es una de las variantes del signo corazón,¹¹⁷ dada la certeza de que la imagen se asocia con el Tepeyólotl. En la lámina 8 del *Códice Borbónico* hemos encontrado unos objetos elípticos con dos líneas paralelas, y una de ellas tiene una muesca (figura 4.55). Este objeto ha sido interpretado por Anders, Jansen y Reyes García como corazones en el *cuauhxicalli* o “la vasija del águila”.¹¹⁸ La parte inferior corresponde al *cuauhxicalli* y la parte superior a los corazones. Además de la forma de las líneas interiores, este objeto tiene la combinación de colores rojo y amarillo, la propia del signo de corazón en la tradición Mixteca-Puebla.

En Monte Albán encontramos un elemento trilobulado, mismo que también aparece frecuentemente en Teotihuacán. Un ejemplo de este signo en la pintura mural se halla en la tumba 104, sobre un nicho de la pared norte (figura 4.56). Desde el lóbulo inferior izquierdo está goteando un elemento rojo que podría representar una gota de sangre. Encima del trilobulado están hincados o saliendo dos objetos elípticos; estos objetos elípticos han sido identificados como corazones

¹¹⁷ En la época inmediata anterior, en la estela 3 de Xochicalco podemos encontrar una figura rectangular dentro de una representación interpretada como gotas de sangre, y en el interior de esta figura aparecen tres líneas paralelas, de las que una está hundida en el centro (figura 4.57). Comparamos esta figura con el objeto que aparece en la punta del bastón que llevan los personajes en las jambas de la tumba 5 de Huijazoo. Véase las páginas 145 y 146 del libro de Marcus Winter *et al.*, *Monte Albán*, México, Citibank, 1990. La manera de labrar las dos figuras, con la parte exterior unida con la línea de muesca más honda y la parte central con las líneas poco profundas, es muy parecida. También es de hacerse notar que en el ejemplo de los corazones de la figura 4.53, éstos están clavados en un bastón, lo que lleva a considerar que el bastón de la tumba 5 es el mismo elemento.

¹¹⁸ Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, *El libro del Ciuacoatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, España, Austria y México, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Akademische Druck-und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 142 y 170.

humanos (por Piña Chan)¹¹⁹ y como hojas (por Urcid).¹²⁰ Dentro de estas elipses aparecen cuatro líneas paralelas; las líneas de los extremos presentan una muesca, de la misma manera que las líneas de los corazones Mixteca-Puebla descritos arriba. Hay que señalar que en el caso de la tumba 104 las formas elípticas presentan los siguientes colores (de arriba hacia abajo): azul, rojo, amarillo, azul y rojo, que no corresponde con los colores típicos del corazón Mixteca-Puebla (sólo rojo y amarillo). Sin embargo, en la lámina 15 del *Códice Vindobonensis* encontramos un ejemplo de representación del corazón en el que se emplea el color azul, además de los colores amarillo y rojo. También hay una escultura de bulto de la época mexica que representa un corazón y tiene los colores verde y azul.¹²¹ Así pues, en virtud de la forma exterior, del diseño de líneas con muescas e incluso de la combinación de colores, coincidimos con la interpretación de Piña Chan, que identifica estos elementos como corazones.

Sin embargo, hay quienes interpretan el trilobulado también como corazón. Una vez identificados estos objetos elípticos como corazones, el trilobulado puede poseer otro significado.

Tenemos, en Monte Albán, otro ejemplo de trilobulado con dos objetos incrustados; se encuentra en el Montículo J, que corresponde a la fase Monte Albán II (figura 4.58). En este caso los objetos introducidos son dos punzones de hueso. En la cuarta lámina del *Códice Laud* encontramos una figura parecida a la del Montículo J (figura 4.59). Aquí el elemento central es un *zacatapayolli*, la bola de fibra que absorbe la sangre sacrificial. Los objetos introducidos al *zacatapayolli* pueden ser punzones de hueso o puntas de maguey, pero también se colocan sobre la fibra vegetal otros objetos relacionados con el sacrificio, como lo podemos ver en el *Códice Nuttall* (figura 4.67). La colocación de los punzones en el trilobulado del

¹¹⁹ Piña Chan, *El lenguaje de...*, 1993, pp. 194 y 197.

¹²⁰ Javier Urcid, "La Tumba 5 del Cerro de La Campana, Suchilquitongo, Oaxaca, México: un análisis epigráfico", en *Arqueología*, segunda época, 8, 1992, p. 85.

¹²¹ *Dioses del México Antiguo*: El catálogo de la exposición en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, Grupo Tribasa, 1995, p. 69.

Montículo J, nos sugiere que este último es una representación del *zacatapayolli*.¹²² Como en el *Nuttall*, se colocan sobre dicha fibra fragmentos de un cuerpo humano, la pintura de la tumba 104 representaría dos corazones colocados sobre la fibra que capta la sangre sacrificial. Existe, en Teotihuacán, una imagen que podría ser del mismo concepto de la tumba 104. Es una pintura de un felino frontal compuesto de dos de perfil. Desafortunadamente la pintura ya ha sido desaparecida y sólo la podemos conocer a través de la reproducción de Miller (figura 4.60). Abajo de la boca del felino se encuentra la figura del corazón del corte vertical con gotas e inmediatamente abajo de esta imagen aparecen dos trilobulados. Al igual que la de la tumba 104, la podríamos interpretar como un corazón colocado sobre dos *zacatapayolli*.

En Teotihuacán algunas imágenes del trilobulado aparecen atravesado por un motivo que puede interpretarse como un cuchillo curvado del cual caen unas gotas rojas que pueden ser gotas de sangre (figura 4.61). Podría ser un corazón atravesado por el cuchillo de sacrificio, pero también podríamos interpretarlo como el *zacatapayolli* con los cuchillos insertados después del sacrificio. ¿Tendrá este signo el mismo significado en Monte Albán y Teotihuacán?, o debemos seguir el parecer de von Winning, según el cual podrían asociarse a significados distintos.¹²³

En el arte teotihuacano se encuentra un elemento que ha sido interpretado como el mencionado *zacatapayolli*: se trata de una figura rectangular que vimos en la pintura mural de los sacerdotes de maguey de Tlacuilapaxco (figura 4.62).¹²⁴ Dicha figura está decorada con varias líneas rectas horizontales y verticales onduladas cruzadas en dos direcciones, que von Winning y Langley consideran maderos atados vinculados al Fuego Nuevo.¹²⁵ En los glifos que fueron pintados

¹²² En la Estela Lisa se encuentra otro ejemplo de trilobulado con dos pares de objetos insertados.

¹²³ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, p.8.

¹²⁴ Taube, *The Writing System...*, 2000, pp. 12-13.

¹²⁵ Hasso von Winning, "The Old Fire God and his Symbolism at Teotihuacan", en *Indiana*, 4, 1977, p. 18; *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, p. 20; Langley, *Symbolic Notation of...*, 1986, pp. 238-239.

sobre el suelo de La Ventilla hay otra imagen con punta de maguey; en ese caso la base, o sea el *zacatapayolli*, que se representa como una figura rectangular de doble marco con red. En los códices nahuas coloniales o en los bajorrelieves mexicas se encuentra el *zacatapayolli* con pencas de maguey hincadas; no obstante, ni en los códices mixtecos ni del llamado “grupo Borgia” aparece el *zacatapayolli* con los punzones insertados, sino que se vierte directamente la sangre de codorniz sacrificada sobre la fibra. Hay unas representaciones del *zacatapayolli* en forma rectangular, así como se encuentran en algunas escenas de los códices *Nuttall* y *Vindobonensis* (figura 4.63). En los códices *Fejérváry-Mayer* y *Laud* hay una especie de barras con punzón de hueso clavado que podrían ser el mismo objeto: la versión vertical del haz de madero (figura 4.64).

En cuanto a la escena de la quema de *zacatapayolli*, hay un monumento teotihuacano muy interesante (figura 4.65a).¹²⁶ Se trata de una estela de piedra con relieves. En sus dos caras anchas presenta un cartucho atravesado por dos barras; arriba y debajo de ellas aparecen dos motivos triangulares, que varios investigadores relacionan con el ritual del Fuego Nuevo.¹²⁷ Debajo de este elemento se encuentra un disco con cuatro barras amarradas que nos hace recordar algunas representaciones del *zacatapayolli* en el *Códice Nuttall* (figura 4.66). En los dos extremos de este monumento hay unos motivos en forma de ganchos que curvan hacia arriba y representan probablemente humo. Los diseños de las caras estrechas de esta estela son de tres cráneos en fila, respectivamente (figura 4.65b), y todo el conjunto muestra una semejanza sorprendente con la escena de los funerales del Señor Doce Movimiento, el medio hermano del Señor Ocho Venado, en la lámina 82 del *Códice Nuttall* (figura 4.67). Regresamos de nuevo a Monte

¹²⁶ Las fotos de esta pieza están publicadas por von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, I, cap. XIII, figs. 4.a-4.d. (Número de inventario: 10-336708; alto 46.0 cms., ancho 23.0 cms., largo 39.0 cms.)

¹²⁷ Von Winning, “The Old Fire...”, 1977, pp. 17-18; “The ‘Binding of the Years’ and the ‘New Fire’ in Teotihuacan”, en *Indiana*, 5, 1979, *passim*.; *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, I, p. 164, II, p. 20; Langley, *Symbolic Notation of...*, 1986, pp. 148-167 y p. 239; “Teotihuacan Sign Clusters: Emblem or Articulation?”, en Berlo (ed.), *Art, ideology, and...*, 1992, pp. 270-274.

Albán. En la Estela Lisa se encuentra un motivo circular que se asemeja a la imagen del *Nuttall* y de la estela teotihuacana. Se trata de un círculo con varias cintas y un nudo (figura 4.68). En este caso, un par de objetos están clavados en el círculo que posiblemente sugieren la base de dos punzones de maguey o punzones de otro tipo insertados al *zacatapayolli*.

En resumen, en Teotihuacán no hay dos tipos de corazón, sino la figura a la que llamó Séjourné el corte vertical (figura 4.50) es la representación de corazón. Y el trilobulado¹²⁸ (figura 4.51) podría ser, al igual que en la cultura zapoteca, una variante del *zacatapayolli*, o una representación de la idea abstracta del flujo y/o de la concentración de sangre sacrificial. Asimismo, tanto en Teotihuacán como en Monte Albán, creo que encontramos el conjunto de pictogramas para el sacrificio; tales como el corazón, la sangre, los punzones colocados sobre la fibra vegetal.

Fuego, humo y la quema del bulto funerario

Existe un fragmento de cerámica esgrafiada teotihuacana que muestra otra escena de quema, en este caso, de un bulto mortuario (figura 4.69).¹²⁹ Sobre una barra de la cual salen dos motivos plumosos hacia los lados opuestos, se encuentra una serie de representaciones de humo. Arriba de éste hay un elemento ovalado que tiene dos líneas verticales y a ambos lados del óvalo aparecen tres discos concéntricos respectivamente. Encima de este objeto se encuentra una barra doble delineada con dos ataduras, y sobre ella se halla un elemento que yo veo como un rostro antropomorfo aparentemente descarnado con orejeras de jade y un tocado de plumas. Para apoyar mi descripción o interpretación, ofrezco una breve reseña sobre las prácticas funerarias empleadas en la ciudad antigua. Por las evidencias

¹²⁸ En Teotihuacán se han encontrado unos objetos de piedra con tres volutas esgrafiadas: en ellas reconocemos el trilobulado, si bien ahora en tres dimensiones. Sólo uno de ellos se ha identificado como yunque para el trabajo de la piel de conejo con fines rituales, y otras piezas no han sido estudiadas a fondo. Cynthia Hernández, "VII. La lítica", en *Anatomía...en Ozttoyahualco*, 1993, I, pp. 441, 444 y 454-455, fig. 330; Edith Ortiz Díaz, "X. Ideología y vida doméstica", en *Anatomía...en Ozttoyahualco*, 1993, I, p. 543, fig. 394.

¹²⁹ Actualmente la pieza está exhibida en el museo del sitio en la zona arqueológica de Teotihuacán. El número de inventario: 10-615005; altura 14.5 cms.; de arcilla.

arqueológicas sabemos que los antiguos teotihuacanos tenían la costumbre de envolver y quemar los cadáveres de los muertos con mantas o petates como bultos funerarios.¹³⁰ En la excavación en La Ventilla B, según Carlos Serrano y Zaíd Lagunas, se han encontrado esqueletos con restos de los textiles que los cubrían.¹³¹ Además de dicha costumbre, las famosas máscaras teotihuacanas probablemente sirvieron para cubrir la parte del rostro de los fardos mortuorios, dado que todas las máscaras tienen perforaciones en sus bordes.¹³² El descubrimiento del maniquí con la máscara removible en el entierro de la Ciudadela es otro argumento todavía más fuerte para apoyar esta hipótesis (figura 4.70). De acuerdo con la interpretación de Carlos Múnera, esta figura representa un bulto mortuario.¹³³ En los manuscritos pictóricos de la tradición Mixteca-Puebla es común encontrar escenas de la ceremonia de quema de los bultos mortuorios (figura 4.71).

Ahora bien, debo mencionar una pintura muy impresionante recién descubierta en Atetelco.¹³⁴ Pese a su mala condición de conservación podemos apreciar una imagen que posiblemente trate de la incineración (figura 4.72). En ella veo una estructura rectangular de donde sale humo, por lo que podemos suponer que es la quema de algo encima o adentro. Alrededor de la estructura se encuentran varias figuras humanas pequeñas que nos recuerdan la pintura de Tlalocan de Tepantitla. Se puede observar, al lado derecho de la estructura, un personaje con un recipiente en la mano en la actitud de ofrendar. La imagen tiene

¹³⁰ Cabrera Castro, "Las prácticas funerarias...", 1999, pp. 518-523.

¹³¹ Carlos Serrano y Zaíd Lagunas, "Prácticas mortuorias prehispánicas en un barrio de artesanos (La Ventilla 'B'), Teotihuacan, en Manzanilla y Serrano (eds.), *Prácticas funerarias...*, 1999, p. 55.

¹³² Cabrera Castro, *ibid.*, p. 519.

¹³³ Carlos Múnera, "Una representación de bulto mortuario", en Rubén Cabrera Castro, Ignacio Rodríguez García y Noel Morelos García (coords.), *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas interpretaciones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991, pp. 335-341.

¹³⁴ Rubén Cabrera Castro, *Una escena ritual en Atetelco, Teotihuacán*, ponencia presentada en abril de 1999 en el curso "La pintura mural prehispánica en México. Enfoque interdisciplinario, V parte" coordinado por Beatriz de la Fuente, s/f. La pintura aún no ha sido publicada por el hecho de que se ha descubierto recientemente en la excavación de 1997-1998. Gracias al arqueólogo Rubén Cabrera Castro que me permitió amablemente tener acceso a la pintura y fotografiarla, pude obtener las fotos de ésta.

semejanza sorprendente con una escena del *Códice Nuttall* (figura 4.73), así como con una pintura de la tumba zapoteca de Huijazoo, Oaxaca (figura 4.74).¹³⁵

Ahora pondremos la atención en la imagen del humo (figura 4.75). Se representa mediante una figura que termina con una voluta y que está dividida por una línea en dos partes. En otras pinturas se pinta una parte con color rojo oscuro y la otra con rojo claro. El humo de la tradición Mixteca-Puebla también es, aunque más alargado, una forma que posee voluta en uno de sus extremos y que está dividida en dos mediante una línea. A veces una parte se deja sin color (figura 4.76).

La otra escena de cremación en Teotihuacán es la pintura mural ya ahora desaparecida que se conoce como el “Cuadro de las ofrendas” en el Templo de la Agricultura. Aquí nos interesan las dos figuras idénticas en los extremos del mural. En el centro de esta imagen aparece una figura de color negro y blanco que Hermann Beyer, apoyando la idea de Manuel Gamio, interpreta como “volutas flamígeras” (figura 4.77).¹³⁶ El mismo autor menciona que esta pintura tiene como tema un ritual de incineración. Estas volutas salen de una figura semielíptica con un pequeño círculo en la parte superior. El conjunto de la imagen hace pensar en el cuerpo, la cabeza y las patas de un insecto, similar a la convención con la que se representa el fuego en forma de una mariposa como en la tradición Mixteca-Puebla (figura 4.78).

Resumimos. En ambas manifestaciones pictóricas se representan en forma muy parecida la escena total de la quema del bulto funerario, así como el humo y el fuego.

¹³⁵ Escalante Gonzalbo y Yanagisawa, *Antecedentes de la...*, en prensa.

¹³⁶ Hermann Beyer, “Relaciones entre la civilización teotihuacana y la azteca”, en Gamio, *La población del...*, 1979[1922], pp. 286-287.

4.3. Símbolos calendáricos

El uso del calendario ritual de 260 días y su combinación con los 365 días del calendario solar son rasgos culturales que definen a Mesoamérica. El de ritual, conocido por su nombre náhuatl *tonalpohualli*, se compone de 20 signos con 13 números. Uno de los más importantes repertorios iconográficos de la tradición Mixteca-Puebla es, sin duda, el conjunto de estos veinte signos de días. Hay signos que casi no cambian de forma en sus manifestaciones, mientras que hay otros signos que tienen bastantes variaciones aun dentro de un mismo manuscrito pictórico. El noveno día, “agua”, se encuentra con más variaciones, sobre todo en el *Códice Nuttall*. Tanto la figura monstruosa (figura 6.87c) como el recipiente con líquido (figura 6.87a) son dos tipos principales de su representación. El signo “movimiento” o “temblor”, el decimoséptimo día, se representa generalmente como un aspa con un disco (figura 4.7) o, en ocasiones, un ojo en su centro (figura 6.106a); únicamente en el *Códice Borgia* tiene una forma especial de dos bandas entrelazadas con tres volutas en la cara exterior de las curvas (figuras 4.7 y 6.102). En el mismo código el decimoctavo día, “pedernal”, se suele presentar más ornamentado que en los otros manuscritos, lo que nos hace suponer la importancia de este signo.¹³⁷ En el *Códice Cospi* el día pedernal aparece como la cabeza de un hombrecito pintado de negro.¹³⁸

La existencia del calendario en Teotihuacán, tanto el ritual como el solar, no ha sido claramente confirmada, aun cuando existen varios estudios sobre el tema. Alfredo López Austin, Leonardo López Luján y Saburo Sugiyama, en su artículo sobre el Templo de Quetzalcóatl de Teotihuacán, asientan la interpretación de que la escultura de la fachada del templo, que se conoce como la cabeza del dios Tláloc, es una representación del tocado complejo asociado con el poder y el tiempo. De

¹³⁷ Por ejemplo, las láminas 1 a 8.

¹³⁸ Las láminas 1 a 8.

esta forma llegan a la conclusión de que el templo está dedicado al “mito del origen del tiempo y al decurso calendárico”.¹³⁹

Por su parte, tanto Hasso von Winning como James C. Langley, al encontrar el *xiuhmolpilli*, “atadura de años”, en la iconografía teotihuacana, afirman la existencia del calendario solar en la ciudad sagrada.¹⁴⁰

En cuanto a la existencia del calendario ritual, Pablo Escalante propone que el mural de los árboles floridos de Techinantitla, en Teotihuacán, podría ser “un primitivo *tonalpohualli*”.¹⁴¹ Se trata de una pintura con cuatro series de trece árboles y nueve signos diferentes. El investigador ve en estos nueve signos las figuras de “*cipactli*, *calli*, *técpatl*, *quiáhuítl*, *xóchítl* y *miquiztli*”.¹⁴² Existen otras interpretaciones sobre este mural, tales como glifos toponímicos,¹⁴³ nombres de las plantas que los cargan¹⁴⁴ o nombres de grupos étnicos.¹⁴⁵ No obstante, me inclino por la propuesta de Escalante,¹⁴⁶ en virtud de que en esta pintura se repiten los mismos signos varias veces en una escena: fenómeno que ocurre naturalmente con los glifos

¹³⁹ Alfredo López Austin, Leonardo López Luján y Saburo Sugiyama, “El Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan. Su posible significado ideológico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 62, 1991, pp. 35-52, *passim*.

¹⁴⁰ Von Winning, “The ‘Binding of...’”, 1979; Langley, *Symbolic Notation of...*, 1986, pp. 143-167; “Teotihuacan Sign Clusters...”, 1992, pp. 270-274.

¹⁴¹ Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo...*, 1996, p. 40.

¹⁴² *Idem*.

¹⁴³ Janet Catherine Berlo, “Conceptual categories for the study of texts and images in Mesoamerica”, en Janet Catherine Berlo (ed.), *Text and Image in Pre-Columbian Art. Essays on the interrelationship of the verbal and visual arts*, Oxford, BAR International Series 180, 1983, pp. 15-17; “Early Writing in Central Mexico: In Tlilli, In Tlapalli before A. D. 1000”, en Diehl y Berlo (eds.), *Mesoamerica after the...*, 1989, pp. 20-21; Taube, *The Writing System...*, 2000, pp. 8-10; Eduardo Corona Sánchez, “Territorio y estado en Teotihuacan. Los topónimos de Techinantitla”, en María Elena Ruiz Gallut (ed.), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 371-398.

¹⁴⁴ Esther Pasztory, “Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs”, en Berrin (ed.), *Feathered Serpents and...*, 1988, pp. 158-161; George L. Cowgill, “Teotihuacan Glyphs and Imagery in the Light of Some Early Colonial Texts”, en Berlo (ed.), *Art, ideology, and...*, 1992.

¹⁴⁵ Pasztory, *idem*.

¹⁴⁶ La relación entre estos signos y el calendario también ha sido señalada brevemente por Jorge Angulo, “Teotihuacán. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica”, en De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, 1996, p. 79; Clara Luz Díaz Oyarzábal, “Las serpientes emplumadas de Techinantitla, Teotihuacan”, en *Arqueología mexicana*, X(55), 2002, p. 43.

calendáricos¹⁴⁷ y no con los topónimos; además de que siempre quienes argumentan que son toponímicos, de una forma o de otra se basan en la lengua náhuatl, interpretación que presenta el inconveniente de que hasta ahora ignoramos si los teotihuacanos hablaban este idioma.

Ya desde al principio del siglo pasado sabemos que los antiguos teotihuacanos utilizaban el sistema de numeración de puntos y barras — difiere del sistema de los manuscritos de la tradición Mixteca-Puebla —, al igual que otros pueblos mesoamericanos del periodo Clásico.¹⁴⁸ Caso, en su famoso estudio “¿Tenían los teotihuacanos conocimiento del tonalpohualli?”, demostró la presencia de estos numerales acompañados con glifos teotihuacanos no sólo en objetos pequeños transportables, sino también en materiales fijos en el sitio tal como la pintura mural.¹⁴⁹

Signo del año

En Teotihuacán, aparte de los glifos numéricos, existe otro signo relacionado con el calendario. Se trata del signo “trapecio y ángulo” o bien “trapecio y rayo” (figura 4.79). Éste consiste, como lo indica su nombre, en un triángulo isósceles sobrepuesto en un trapecio invertido sobre una banda horizontal. Se conoce también como el signo del año. Seler es el primero que hizo esta asociación por la analogía visual con el signo del año tipo A-O entrelazadas del Posclásico (figura

¹⁴⁷ Véase sobre todo los códices *Borgia* y *Vaticano B*.

¹⁴⁸ Hermann Beyer, “Algo sobre los ‘signos chinos’ de Teotihuacán”, en *El México Antiguo*, I, 1919-22, p. 214; “Sobre una plaqueta con una deidad teotihuacana”, en *El México Antiguo*, X, 1965[1922].

¹⁴⁹ Alfonso Caso, “¿Tenían los teotihuacanos conocimiento del tonalpohualli?”, en *Los calendarios prehispánicos*, 1967[1936-39]; “Glifos teotihuacanos”, en *Los calendarios prehispánicos*, 1967. Otros estudios sobre el calendario en Teotihuacán; César Lizardi Ramos, “¿Conocían el xihuitl los teotihuacanos?”, en *El México Antiguo*, VIII, 1955; Munro S. Edmonson, “El calendario de Teotihuacan”, en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé (eds.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991; “The Middle American Calendar Round”, en *Supplement of the Handbook of Middle American Indians*, vol. V *Epigraphy*, Austin, University of Texas Press, 1992; Rubén B. Morante López, “Astronomía civil y astronomía ritual en Teotihuacan”, en Ruiz Gallut (eds.), *Ideología... primera mesa redonda de Teotihuacan*, 2002.

4.80)¹⁵⁰ y su propuesta fue apoyada por Beyer años después.¹⁵¹ Esta interpretación ha sido ampliamente aceptada por los mesoamericanistas, a pesar de que su función calendárica no está comprobada, como señalan von Winning¹⁵² y Langley¹⁵³ en sus respectivos estudios sobre el tema. Cabe señalar que hasta la fecha el signo aparece sólo tres veces con numerales.¹⁵⁴ El “trapecio y ángulo” se encuentra en contextos muy variados y asociado con diversos signos; sin embargo, la mayoría de las veces se presenta en forma de tocado, tanto cubriendo las cabezas de los personajes como figura independiente. Otro punto importante para señalar es que el trapecio y el triángulo nunca están entrelazados sino que están delante o detrás uno de otro. Después de la caída de la gran metrópoli, nuestro signo siguió apareciendo en las manifestaciones artísticas de las culturas de la meseta central, tales como Xochicalco, Teotenango, Cacaxtla, Tula, y los códices nahuas coloniales.

El signo del año en la tradición Mixteca-Puebla es bien reconocido. Es el signo, que ya mencionamos anteriormente, llamado el tipo A-O entrelazadas (figura 4.80). La interpretación más aceptada del signo es que la A represente el rayo solar; la O, una cuerda, es decir, el atado del rayo solar que significa el año.¹⁵⁵ Caso, por su parte, identifica la O con la turquesa y propone que el signo del año tipo A-O entrelazadas tiene su origen en el signo del año zapoteco, lo cual es el tocado del dios de la lluvia Cocijo. El arqueólogo desarrolla su hipótesis de la evolución del signo del año desde el tocado del Cocijo hasta el de Xochicalco,

¹⁵⁰ Eduard Seler, “The Teotihuacan Culture of the Mexican Highlands”, en *Collected works in...*, 1998[1915], VI p. 233.

¹⁵¹ Beyer, “Relaciones entre...”, 1922, p. 284.

¹⁵² Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, p. 27.

¹⁵³ Langley, *Symbolic Notation of...*, 1986, pp. 293-294; “Teotihuacan notation in a Mesoamerican context: likeness, concept and metaphor”, en Ruiz Gallut (eds.), *Ideología...primera mesa redonda de Teotihuacan*, 2002, pp. 287-290.

¹⁵⁴ Uno en el caracol-trompeta con la pintura al fresco grande y dos en el pequeño del Museo Nacional de Antropología en México.

¹⁵⁵ Francisco del Paso y Troncoso, *Exposición histórico-americana de Madrid. Catálogo de la sección de México*, Madrid, 1892, p. 6; Beyer, “Relaciones entre...”, 1922, p. 285; Smith, *Picture Writing from...*, 1973, pp. 22-23.

Teotenango, y sus variantes “mexicana” y mixteca.¹⁵⁶ En un estudio posterior, el sabio mexicano agrega el signo “trapecio y ángulo” de la cultura teotihuacana en su lista del glifo del año, señalando además que existe una gran similitud con el de Xochicalco.¹⁵⁷

Ahora analicemos detenidamente el “signo del año” de Teotihuacán y de la tradición Mixteca-Puebla para buscar si tienen alguna relación entre ellos, como señalan Caso y otros autores.

Conocemos los signos calendáricos que utilizaban los antiguos zapotecos de Monte Albán, Oaxaca, en la época contemporánea a Teotihuacán, gracias a los estudios de Alfonso Caso y Javier Urcid. El signo del año tiene la forma del tocado o de la diadema, generalmente de perfil (figura 4.81e) y a diferencia del caso de Teotihuacán, siempre va acompañando de los glifos de los portadores, por lo que no cabe duda que se trata del signo del año. Aquí la relación entre el tocado y el signo del año es muy clara.

De la misma época, al otro lado de Oaxaca, en la Mixteca Alta, encontramos una lápida grabada con motivos calendáricos: se trata de la lápida 1 de la tumba 1 de Yucuñudahui.¹⁵⁸ En ella aparecen cuatro signos con numerales y cada uno de los dos superiores lleva una figura de un entrelace y un triángulo (figura 4.81d). Caso, en su informe de la excavación del sitio, lo describe relacionado con el glifo del año teotihuacano¹⁵⁹ y años después en un artículo sobre el calendario mixteco señala la semejanza con el glifo del año A-O entrelazadas.¹⁶⁰ Al final, en otro estudio posterior lo clasifica como una variante del signo del año con cuerda

¹⁵⁶ Alfonso Caso, *Las estelas zapotecas*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928, pp. 47, 50-51. Javier Urcid en su libro sobre la escritura zapoteca presenta un esquema de la evolución del signo del año que propone Caso. Véase Javier Urcid Serrano, *Zapotec hieroglyphic writing*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 2001, p. 40, fig. 2.10.

¹⁵⁷ Alfonso Caso, “Calendario y escritura de Xochicalco”, en *Los calendarios prehispánicos*, 1967[1962], pp. 177-179.

¹⁵⁸ La tumba data entre 300 y 500 años d. C. Alfonso Caso, *Exploraciones en Oaxaca. Quinta y sexta temporadas 1936-1937*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1938, pp. 42-54; “El calendario mixteco”, en *Historia mexicana*, V(4), 1956, pp. 484-485.

¹⁵⁹ Caso, 1938, *idem*.

¹⁶⁰ Caso, 1956, *idem*.

utilizado en Xochicalco.¹⁶¹ En mi opinión, la figura muestra la gran afinidad con el signo del año Mixteca-Puebla, es decir el A-O entrelazadas, más que con otras propuestas de Caso. La diferencia entre ellos es que este último se compone de dos fajas separadas, mientras que aquellos parecen ser de una sola faja. El de Yucuñudahui es, hasta la fecha, el único ejemplo de este signo en la Mixteca Alta antes de 800 d. C., sin embargo el signo se encuentra frecuentemente en la cultura ñuiñe de la Mixteca Baja.

En el estilo ñuiñe¹⁶² existen distintas formas de representar el signo del año.¹⁶³ Una de ellas es una figura en forma de tocado vista de frente. De este signo hay dos variantes principales, a saber: una es la combinación del ángulo con entrelace, forma parecida a la imagen de Yucuñudahui (figura 4.81c); la otra, un trapecio añadido e imbricado con el ángulo, figura que es semejante al tocado-signo del año de Xochicalco o de Tula (figura 4.81b). Ambas variantes tienen un adorno con dos moños en las extremidades de la banda entrelazada y otros dos a cada lado del ángulo. Éstos dos adornos también se encuentran en el signo del año en Xochicalco (figura 4.81g). A partir del año 800 después de Cristo, en toda Oaxaca se deja de utilizar el signo del año zapoteco y se reemplaza por el del tipo ñuiñe.¹⁶⁴

En el Epiclásico y el Posclásico temprano del Altiplano Central el signo “trapecio y rayo” aparece en diversos sitios (figuras 4.81f-h). No obstante, como ha

¹⁶¹ Caso, “Calendario...de Xochicalco”, 1962, pp. 179-182.

¹⁶² De acuerdo con Marcus Winter, actualmente el término “Ñuiñe” se refiere a un estilo regional, una cultura, un grupo de gente y nombre de una fase. La cultura ñuiñe se desarrolló en la Mixteca Baja entre 300 y 800 d. C., es decir, en el periodo Clásico. Aunque existe una hipótesis de que los mixtecos eran los portadores de esta cultura, su filiación lingüística y étnica no ha sido aún determinada. Marcus Winter, “Ñuiñe: estilo y etnicidad”, en *Notas mesoamericanas*, 13, 1991-92, *passim*.; “The Mixteca prior to the Late Postclassic”, en Nicholson y Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, 1994, p. 208; Ángel Iván Rivera Guzmán, “La iconografía del poder durante el Clásico en la Mixteca Baja de Oaxaca. Evidencia iconográfica y arqueológica”, en *Cuadernos del Sur*, 6(15), 2000, p. 6.

¹⁶³ Laura Rodríguez Cano, *El sistema de escritura Ñuiñe. Análisis del corpus de piedras grabadas de la zona de la «Cañada» en la Mixteca Baja, Oaxaca*, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1996, pp. 438-439.

¹⁶⁴ Véase la tabla que elabora Urcid sobre el desarrollo cronológico de los portadores del año en Oaxaca. *Zapotec hieroglyphic writing*, 2001, p. 151, fig. 4.50.

señalado Urcid, no hay ningún ejemplo que muestre alguna connotación de que se trate de un signo calendárico. En el caso de la estela 1 de Teotenango, el investigador explica que los glifos que acompañan el signo “trapecio y rayo” no corresponden a los portadores del año de ningún sistema calendárico mesoamericano. De igual forma, rechaza la propuesta de Edmonson en el sentido de que sería una combinación de varios sistemas presentados en una sola estela, pues no hay ninguna prueba de que existía esta costumbre en Mesoamérica.¹⁶⁵

El único ejemplo del “trapecio y ángulo” del periodo posterior al Clásico y con elementos calendáricos se encuentra en Chichén Itzá. Es un bajorrelieve del estilo maya-tolteca (figura 4.81i). En la parte izquierda del grabado encontramos una figura que se conoce como el símbolo de Venus.¹⁶⁶ Su disco central es al mismo tiempo el nudo de la cuerda que divide verticalmente la escena en dos partes. A la figura inferior de la parte derecha yo –como otros estudiosos– la relaciono con el haz de maderos atados del Fuego Nuevo a manera estilizada. A sus sendos lados aparecen cuatro discos dobles que aluden probablemente a los glifos numéricos. Arriba del atado se encuentra nuestro signo el “trapecio y rayo”. No sé cómo interpretar esta imagen de Chichén Itzá, por el momento sólo puedo señalar que es una combinación de los elementos calendáricos de varios periodos y de distintas regiones.

Veremos ahora el signo del año tipo A-O entrelazadas. Es también uno de los elementos característicos de la tradición Mixteca-Puebla, sobre todo en los manuscritos históricos y huesos labrados mixtecos. Su forma y uso es tan peculiar que algunos investigadores lo utilizan como indicador de la procedencia de los

¹⁶⁵ Javier Urcid, “The Pacific Coast of Oaxaca and Guerrero. The westernmost extent of Zapotec script”, en *Ancient Mesoamerica*, 4, 1993, pp. 144-145, y figs. 8 y 9.

¹⁶⁶ He dejado abierta la discusión sobre la identificación de esta figura como el planeta Venus fuera de la cultura teotihuacana. Véase el apartado sobre la comparación del grupo de elementos celestes en este capítulo.

códices.¹⁶⁷ No varía mucho en su forma; la más simple consta de una V invertida con volutas en sus términos y se imbrica con un óvalo o un rectángulo alargado horizontalmente. La punta de la A o la V invertida es algunas veces redondeada (Figura 4.81l); en otras ocasiones, recortada (figura 4.81m). En los códices *Bodley*, *Selden* y *Alfonso Caso* la mayoría presenta un ojo en uno de sus costados superiores, y toda la representación lleva una o dos bandas con una franja entre las patas de la A (figura 4.81m). En el *Códice Colombino*, el cual forma parte del *Códice Alfonso Caso*, aparecen tres ejemplos con un trapecio (figura 4.81k). Algunas representaciones más elaboradas tienen adornos de plumas sobre el ojo y la más decorada es la de la lámina 26 del *Códice Bodley*, que en lugar de la O tiene una línea que continúa desde una de las patas de la A, sube enredándose a lo largo de ella y termina con el glifo del portador del año. El *Códice Borgia* es el único código Mixteca-Puebla prehispánico calendárico-ritual en que se encuentra el signo del año. Su forma es ligeramente diferente a las que acabamos de ver; consiste en un trapecio invertido adornado con plumas detrás de la A sin entrelazar y no tiene la O (figura 4.81j). Todo tipo del signo del año normalmente aparece acompañado con el glifo portador y su posición varía entre la parte superior y el centro del signo. El signo nunca aparece como un tocado.¹⁶⁸

Retomamos y ordenamos las ideas mencionadas arriba.

1. El signo “trapecio y rayo” o el signo del año en la meseta central —en cualquier periodo— siempre es un tocado. Ninguno tiene la connotación calendárica clara.
2. En las culturas zapoteca y ñuiñe el signo del año tiene forma de tocado.

¹⁶⁷ Donald Robertson, “The style of the Borgia Group of Mexican Pre-Conquest Manuscripts”, en *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1963, p. 164; Anders et al., *Calendario...Códice Cospi*, 1994, pp. 87-91.

¹⁶⁸ En el famoso pectoral de oro de la tumba 7 de Monte Albán el signo del año A-O entrelazadas aparece como el tocado del dios Ehécatl, el signo del segundo día del calendario ritual. En lo que a mí concierne ésta es una solución estilística más que la intención de dibujarlo como tocado, dado que en el otro lado del pectoral el signo del año también forma parte del glifo del día Casa.

3. Una de las variantes del signo del año ñuiñe consiste en un trapecio y un ángulo entrelazados.
4. Desde el año 800 d. C. hasta la aparición de la tradición Mixteca-Puebla, en Oaxaca empleaban el signo del año del trapecio y el ángulo.
5. Hay unos ejemplos del signo del año A-O entrelazadas que tienen un trapecio.

Por estos resultados me inclino a pensar que el signo del año A-O entrelazadas tiene su origen en el signo del año de la cultura ñuiñe. Sin embargo, no se puede descartar totalmente la existencia de la relación entre el signo A-O entrelazadas y el signo "trapecio y ángulo" teotihuacano. Creo yo que este último representa la noción de tiempo en un sentido más amplio que el de un glifo calendárico específico, y en alguna forma participó en el proceso de la evolución del signo del año. No debemos menospreciar la analogía, desde luego, a simple vista, sobre todo con el del *Borgia*, y además, de algunos detalles, tales como las patitas que salen debajo de la banda horizontal y cuyas puntas se doblan en dirección opuesta (figura 4.82a); adornos de plumas que salen desde ambos lados del trapecio que produce una semejanza visual de cómo se colocan los portadores del año (figura 4.82b); uno o tres discos en la banda horizontal que crean también una similitud visual con los espacios vacíos en la O (figura 4.82c),¹⁶⁹ por mencionar algunos.

A manera de conclusión de este capítulo, presento un cuadro gráfico después de la figura 4.82, en donde se puede observar la comparación iconográfica entre la tradición Mixteca-Puebla y la cultura teotihuacana.

¹⁶⁹ Un ejemplo interesante que señalar sobre este fenómeno óptico es que en la cara b de la piedra 1 de Micaltepec, Mixteca Baja, Puebla, von Winning ve tres discos en la banda horizontal, mientras que, en el mismo grabado, Rodríguez Cano ve que la banda está entrelazada. Von Winning, "Dos estelas en la Mixteca Baja del sur de Puebla", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 13(49), 1979, fig. 3; Rodríguez Cano, *El sistema de...*, 1996, p. 339, fig. 260.

Capítulo 5

Comparación del lenguaje pictográfico entre la tradición Mixteca-Puebla y Teotihuacán

Al hablar del mural del Paraíso de Tláloc de Tepantitla, en Teotihuacán, el erudito mexicano Alfonso Caso dice: “Las pinturas como la que estamos comentando, no sólo tienen un valor artístico sino también documental; son más expresivas que emotivas; tienen un carácter de escritura y de representación de ideas”.¹

En este capítulo trataremos de analizar las imágenes que funcionan como pictogramas o lenguaje pictográfico, tal como se manifiestan en la tradición Mixteca-Puebla y el arte teotihuacano.

5.1. Voluta de la palabra

La voluta, que es conocida también como la vírgula de la palabra es una figura que sale de la boca de los personajes para indicar que están hablando. Este signo se ha encontrado en varias culturas mesoamericanas incluso, por supuesto, en la teotihuacana (figura 5.1) y la tradición Mixteca-Puebla (figura 5.2). En los manuscritos, propios de dicha tradición, las volutas del sonido o de la palabra se representan en una forma muy simple y relativamente pequeña; en cambio las de Teotihuacán se presentan más largas y más grandes. Generalmente tienen adornos en forma de pequeños rectángulos y a veces se presentan hechuras muy elaboradas que contienen flores u otros elementos dentro de la voluta. A pesar de que la figura típica de cada manifestación artística se ve diferente, tanto las volutas teotihuacanas como las de Mixteca-Puebla en algunas ocasiones salen una encima de la otra sucesivamente creando una impresión visual parecida (figura 5.4).

La primera aparición de este signo en Mesoamérica podemos situarla en Teotihuacán o Monte Albán, ya que no se ha encontrado ningún ejemplo, que yo

¹ Caso, “El paraíso terrenal...”, 1942, p. 135.

sepa, en las culturas anteriores a ellas. En Teotihuacán el primer ejemplo aparece en la pintura mural del “Cuadro de las ofrendas” del Templo de la Agricultura ahora borrada casi totalmente, si las reproducciones de dicha pintura publicadas, primeramente, por Leopoldo Batres en 1889 y luego por Manuel Gamio en 1922² son fieles al original. Este mural podría considerarse como uno de los más tempranos dentro de las fases cronológicas para la pintura mural de este sitio.³ Diana Magaloni, en sus artículos sobre técnicas pictóricas de Teotihuacán, ubica los murales del Templo de la Agricultura en la fase técnica I que corresponde a Tzacualli-Miccaotli o bien 1-200 d. C. de la cronología de René Millon.⁴

Desde la fase técnica II (Tlamimilolpa temprano: 200-300 d. C.) de Magaloni⁵ aumenta la cantidad de ejemplos del signo en las pinturas originales y visibles, tales como las pinturas de zopilote sobre caracoles y de los ancianos — ambas son de Tetitla —,⁶ por mencionar algunas. En el caso de este conjunto departamental, a partir de la fase III (Xolalpan: 450-650 d. C.) aparecen las representaciones de la

² Miller reproduce las dos en su obra *The mural painting...*, 1973, p. 63, figs. 68 y 69.

³ Clara Millon lo sitúa en el segundo de sus seis periodos pictóricos (“The history of...”, 1972, pp. 5-6) y, asimismo, Miller opina que es de la época muy temprana (*The mural painting...*, p. 174). Sin embargo, el autor considera que es contemporáneo con el mural de “Animales mitológicos” dado su estilo y lo data en Tlamimilolpa tardío (300-450 d. C.) con base en el análisis cerámico del último (*Idem.*). Posteriormente von Winning presenta un cuadro sinóptico de la pintura mural teotihuacana basándose en los trabajos de C. Millon y Miller, y lo ubica en el periodo II que corresponde a, igualmente, Tlamimilolpa tardío (*La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, I, p. 48, tabla 3). En el taller sobre la cronología de Teotihuacán llevado a cabo en 1993 Magaloni propone una cronología que comienza con la fase más temprana a las que se conocían hasta entonces, debido a la ausencia del uso de cuarzo volcánico en las pinturas de la primera fase (“Metodología para la seriación de la pintura mural teotihuacana: técnica y lenguaje visual”, en Brambila y Cabrera (coords.), *Los ritmos de cambio...*, 1998, pp. 231-232). Me parece convincente su propuesta con base en el estudio químico de las materias, por lo que seguiré tomando en cuenta su cronología para la pintura mural a lo largo de mi trabajo. Por otra parte, Sonia Lombardo sitúa solamente el mural de las ofrendas hasta la cuarta y penúltima fase de su cronología dado el análisis estilístico, mientras que las demás pinturas del Templo de la Agricultura las ubica en la primera fase (“El estilo teotihuacano...”, 1996, I, pp. 19 y 38 nota 83).

⁴ Magaloni, “El espacio pictórico...”, 1996, p. 205; “Metodología para la...”, 1998, p. 239. La autora no habla específicamente de la pintura de las ofrendas.

⁵ Sigo la cronología propuesta por Magaloni.

⁶ Véase las láminas 8 y 9 en la página 266 y las láminas 20 a 23 en la página 271 en De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, 1995, I.

voluta muy decorada como la del Hombre-Jaguar del cuarto y el corredor 12 (figura 3.4).

La voluta no sale solamente de la boca de las figuras humanas, sino de las zoomorfas y de las trompetas de caracoles, así como se encuentran igualmente algunos ejemplos en el *Códice Vindobonensis*.⁷ Aparte de las volutas, muchas figuras zoomorfas teotihuacanas con frecuencia escupen líquido.⁸

En Monte Albán la voluta de la palabra empieza a aparecer abundantemente desde la fase IIIa (200-450 d. C.).⁹ Se encuentran varios ejemplos en las estelas de la Plataforma Sur y en las pinturas de la tumba 105 (figura 5.3). Su forma es parecida a la de Teotihuacán: larga con adornos rectangulares, sin embargo no hay ninguna representación de volutas muy elaboradas como la del Hombre-Jaguar de Tetitla.

Alfonso Caso, por su parte, publica el dibujo de un fragmento de estela del estilo de los Danzantes en que aparece una voluta de la palabra saliendo desde la boca del personaje decapitado (figura 5.5).¹⁰ De acuerdo con el investigador, es el único ejemplo de este signo en los Danzantes. El fragmento pertenece al Montículo J en donde se encontró seguramente en contexto secundario como ocurre frecuentemente en los relieves de los Danzantes. Si este fragmento corresponde a la fase Monte Albán I (500-200 a. C.), como otros relieves de los Danzantes, el inventor del signo voluta de la palabra probablemente sea zapoteco.

Cabe mencionar un ejemplo interesante. Desde la boca de una figura de la lámina segunda del *Códice Laud*¹¹ salen unas volutas rojas (figura 5.6a). La más larga tiene unos picos salientes rectangulares, como ocurre en muchas

⁷ Las láminas 18 y 20.

⁸ En el mural de "Animales mitológicos" (De la Fuente (coord.), *La pintura mural... Teotihuacán, I*, 1995, pp. 95-96), las aves del Templo de los Caracoles Emplumadas (*Ibid.*, p. 111), los felinos reticulados del Gran Conjunto (*Ibid.*, pp. 22 y 23), por mencionar algunos.

⁹ La cronología para Monte Albán sigue la de Blanton. Richard E. Blanton, *Monte Albán: Settlement Patterns at the Ancient Zapotec Capital*, Nueva York, Academic Press, 1978, p. 29.

¹⁰ Alfonso Caso, "Calendario y escritura de las antiguas culturas de Monte Albán", en *Obras completas de Miguel Othón de Mendizábal*, México, 1946, p. 127 y fig. 32.

¹¹ Lámina 23 de la versión de Kingsborough.

representaciones teotihuacanas y zapotecas. Además de los rectángulos, las volutas del *Laud* tienen adornos de cuentas y flores –probablemente se refieren a cosas preciosas– que también lo podemos ver en algunos ejemplos de la voluta de las dos ciudades clásicas (figuras 5.6b y 5.6c).

La voluta de la palabra también se encuentra en El Tajín, y en las culturas posterior al Clásico y antes del Posclásico tardío: Xochicalco, Tula y Chichén Itzá.

5.2. Huellas de pie

La representación de las huellas, en nuestro caso de pisadas humanas, significa camino y viaje, igual que la voluta de la palabra, no sólo aparece en Teotihuacán y en la tradición Mixteca-Puebla, sino en muchos sitios de Mesoamérica, tales como Monte Albán, costa del Golfo, la zona maya y Xochicalco. La imagen de las huellas era representada desde la época olmeca. Así pues, es evidente que el origen de este signo es muy antiguo. No obstante, las huellas en secuencia lineal sobre un camino, como ocurren con frecuencia en los manuscritos de la tradición Mixteca-Puebla, se encuentran hasta el momento solamente en el arte teotihuacano, en el zapoteco y en Xochicalco.¹²

En la tradición Mixteca-Puebla la mayoría de las pisadas representan la peregrinación de reyes, guerreros o sacerdotes (figura 5.7). En Teotihuacán el signo de las pisadas humanas sobre el camino se halla en la escena del Hombre-Jaguar en Tetitla, en la escena de los sacerdotes con tocado de borla que proceden de Techinantitla (figura 5.8).

Ahora vemos otro tipo de ejemplos de huellas en hilera. En los códices *Borgia* y *Fejérváry-Mayer* se encuentran las huellas sobre una encrucijada (figura 5.9). Asimismo, en la cerámica teotihuacana hay unas imágenes de las huellas, igualmente, sobre una encrucijada (figuras 5.10 y 4.83). Otro ejemplo son las

¹² En el arte maya hay unos ejemplos de las huellas en hilera, sin embargo se han interpretado con otro simbolismo. Von Winning, *La iconografía de Teotihuacán...*, 1987, II, p. 42. En Cacaxtla, en el mural de Hombre-Pájaro del muro "Sur-Pórtico A" también se encuentran las huellas en hilera, pero no están sobre un camino.

pisadas en un círculo. Mary Elizabeth Smith lo identifica como plaza o mercado a través de la glosa en el *Códice o Mapa número 36 del Museo Nacional de Antropología* en la Ciudad de México.¹³ En el *Códice Vindobonensis* aparecen varios ejemplos de las huellas en un círculo (figura 5.11). Von Winning publica el dibujo de una vasija teotihuacana con el motivo de un círculo con huellas (figura 5.12) y propone que significa procesión o ritual debido a que las pisadas avanzan en sentido contrario de las manecillas del reloj, es decir, del este al oeste: el movimiento del sol.¹⁴ Cabe señalar que las huellas del *Vindobonensis* se dirigen también hacia la misma dirección de la vasija teotihuacana, salvo un caso.¹⁵

Otro ejemplo de las huellas, que parece ser exclusivo del arte teotihuacano, son las que están dispersas. Lo podemos observar, por ejemplo, en el pórtico 3 del Patio Blanco de Atetelco, mismo que significan una danza ceremonial de guerreros.¹⁶

5.3. Hombre y mujer

En la tradición Mixteca-Puebla la identificación de sexo masculino y femenino en la figura humana, por lo general, se logra a través de la indumentaria. Los hombres se distinguen por su taparrabos con un largo extremo (figura 5.13), mientras que las mujeres llevan falda y blusa o huipil (figura 5.14).

En la cultura teotihuacana curiosamente la imagen de la figura femenina se encuentra con más abundancia en los objetos de formato pequeño como las figurillas de barro o las esculturas de piedra semipreciosa, salvo en la famosa y gigantesca escultura de bulto de la Diosa del Agua hallada cerca de la pirámide de

¹³ Smith, *Picture Writing from...*, 1973, pp. 46, 49 y 199.

¹⁴ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, p. 45 y fig. 4. g.

¹⁵ Véase la lámina 46. En cuanto a la imagen del *Códice 36 del Museo Nacional*, que analizó Smith, las pisadas siguen la dirección de las manecillas del reloj.

¹⁶ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan...*, 1987, II, pp. 44 y 47.

la Luna.¹⁷ Las mujeres teotihuacanas también se visten con blusa y falda (figura 5.15). La figura masculina se representa con un taparrabo (figura 5.16): de manera muy parecida a la tradición Mixteca-Puebla. En casi todos los ejemplos de las figurillas y esculturas las mujeres están descalzas mientras que la Diosa del Agua sí lleva sandalias. No obstante, en el primer caso no se trata de diosas ni de nobles, así como los hombres del Tlalocan, que no son de muy alto rango, aparecen descalzos. Las representaciones de diosas o mujeres nobles, claramente confirmadas, son muy escasas en Teotihuacán, por lo tanto, difiere de las pinturas zapotecas que trataremos más adelante, por lo que no podemos hacer una comparación estadística del hombre calzado y la mujer descalza.

5.4. Ancianos

A las personas de edad avanzada, en la tradición Mixteca-Puebla, se les representa mediante un mentón saliente, en la que se muestra un solo diente (figura 5.17a), algunas veces se les agregan arrugas a los lados de la boca (figura 5.17b). Esta convención pictográfica se encuentra frecuentemente en el arte teotihuacano (figura 5.18a), sobre todo en las esculturas de bulto del Dios Viejo (figura 5.18b). Asimismo, varias culturas en el Clásico mesoamericano; tales como la zapoteca –

¹⁷ Aunque ya están ampliamente aceptadas la identificación del sexo femenino de las dos imágenes frontales de Tepantitla y de Tetitla (Pasztory, Taube, Berlo, etc.), quisiera presentar una pequeña observación para poner en duda esta hipótesis. En el lado izquierdo inferior de la lámina 82 del *Códice Nuttall* se encuentra una figura antropomorfa con una máscara verde. De acuerdo con la interpretación de Jansen y otros, se trata del bulto mortuario del Señor Doce Movimiento en su funeral (Ferdinando Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, *Crónica mixteca. El rey 8 Venado Garra de Jaguar, y la dinastía de Teozacualco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall*, España, Austria y México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 238). Aquí, sin duda alguna, el personaje se viste con camisa larga, o mejor conocida con su nombre náhuatl *xicolli*; no aparece con huipil ni de falda. La semejanza visual entre ésta y la de Tetitla es, aunque una está de perfil y otra de frente, tan sorprendente que la identificación del sexo es dudosa. Esta interpretación coincide con la de María Elena Ruiz Gallut, quien opina también que la imagen de Tetitla se trata de un bulto mortuario con máscara. Ruiz Gallut, *El lenguaje visual...*, 2003, pp. 113-114 y pp. 162-185.

desde la etapa de San José Mogoté-, ñuiñe y maya; comparten esta misma convención para representar a un anciano.

5.5. Procesión de sacerdotes

Tanto en la tradición Mixteca-Puebla como en Teotihuacán es muy frecuente la procesión de sacerdotes que portan una bolsa de copal en su mano (figura 5.19). Con estas últimas se identifica convencionalmente el oficio de estos personajes. La simbología de bolsa de copal no es propia de estos dos estilos, sino que es compartida por varias culturas mesoamericanas. Aparte de la bolsa de copal, como hemos mencionado en otro trabajo,¹⁸ los sacerdotes o dioses teotihuacanos aparecen arrojando semillas o, en ocasiones, objetos verdes, tal vez cuentas de jade, al igual que algunos sacerdotes de los códices Mixteca-Puebla.¹⁹

5.6. Muertos con ojos cerrados

Otra convención pictográfica de la tradición Mixteca-Puebla es representar a los personajes muertos con los ojos cerrados y generalmente aparecen envueltos en una tela blanca (figura 5.20). Hay una vasija teotihuacana con decoración de un rostro antropomorfo con ojos cerrados que se puede relacionar con un muerto (figura 5.21). Su expresión facial es muy parecida a la de las figurillas del Dios Mofletudo o Dios Gordo teotihuacano con los párpados caídos y los pómulos salientes. Rubén Cabrera opina que se trata de dicho dios o de la cara mofletuda de un cadáver, puesto que se han encontrado restos óseos de un niño en el interior.²⁰ Este lenguaje pictográfico se encuentra en El Tajín, en los Danzantes de Monte Albán y en las culturas maya y olmeca.

Otra convención de la persona muerta en Teotihuacán, según von Winning, son los dos anillos en la frente que se encuentran en varios ejemplos de figurillas

¹⁸ Escalante Gonzalbo y Yanagisawa, *Antecedentes de la...*, en prensa.

¹⁹ Véase la imagen de la Diosa de jade de Tetitla en el caso de Teotihuacán y la lámina 2 del *Nuttall* de la tradición Mixteca-Puebla.

²⁰ Cabrera Castro, "Las prácticas funerarias...", 1999, p. 508.

de cerámica.²¹ Se argumenta que estos dos anillos se derivan de los ojos de mariposas y este insecto en el mundo mesoamericano simboliza el alma de los difuntos, por ende, las figuras con dos anillos representan muertos. Sin embargo, en el mismo trabajo en el apartado del Dios Gordo, se menciona que los párpados caídos pueden indicar a un muerto o dormido,²² en ninguna de las figurillas con anillos se ven ojos cerrados.

Hemos revisado los ejemplos del lenguaje pictográfico Mixteca-Puebla que se encuentran en la cultura teotihuacana. Muchos de ellos son universales en toda Mesoamérica desde la época olmeca, por ejemplo, los sacerdotes con bolsa de copal. Sin embargo, hay algunos cuyo origen puede estar entre los teotihuacanos o los zapotecos, tales como, la voluta de la palabra y las huellas de pies en hilera. Obviamente existen elementos que no aparecen en Teotihuacán; a saber, la representación de niños con pelo erizado, los sacrificados con bandera blanca, toma de cautivos, escena de ataque, de matrimonio y de conversación, que algunos están presentes en el arte zapoteco, sobre todo en los relieves de épocas tardías. En resumen, podemos afirmar que los ejemplos básicos del lenguaje pictográfico Mixteca-Puebla y al mismo tiempo mesoamericano están en Teotihuacán.

²¹ Von Winning, *La iconografía de Teotihuacán...*, 1987, I, pp. 167-8.

²² *Ibid.*, I, p. 144.

Capítulo 6

Comparación estilística e iconográfica entre la tradición Mixteca-Puebla y el arte zapoteco

Monte Albán, la capital de la cultura zapoteca, es otra ciudad de gran importancia en el período Clásico: pertenece a una cultura contemporánea a la teotihuacana. Hoy en día es bien sabido y aceptado por los mesoamericanistas que existía una relación estrecha entre ambas metrópolis. Una de las evidencias claras es la presencia del Barrio Oaxaqueño -o Zapoteco, para ser más exactos- en la sección oeste de la ciudad de Teotihuacán, desde 200 d. C. y permaneció hasta la caída de ésta.¹ Asimismo, hay indicios de la presencia teotihuacana en Monte Albán. Marcus Winter, Cira Martínez y Alicia Herrera, basándose en los datos obtenidos por exploraciones recientes, opinan que los teotihuacanos habitaron en los palacios de la Plataforma Norte durante la fase Monte Albán IIIa.²

Sobre el tema de este capítulo, anteriormente realicé un trabajo junto con Pablo Escalante Gonzalbo.³ A continuación presento un breve resumen de la comparación estilística realizada en aquel texto. En cuanto a la comparación iconográfica, expongo un apartado casi completo con algunas modificaciones del mismo trabajo.

6.1. Estilo

A partir de la fase Monte Albán IIIa (200-450 d. C.), en la pintura y el bajorrelieve zapotecos empiezan a aparecer escenas complejas con varios elementos narrativos

¹ Evelyn Childs Rattray, "Los barrios foráneos de Teotihuacan", en McClung de Tapia y Rattray (eds.), *Teotihuacan: nuevos datos...*, 1987, p. 244; *The Oaxaca Barrio at Teotihuacan*, Puebla, Universidad de las Américas, 1993, p. 4.

² Marcus Winter, Cira Martínez López y Alicia Herrera Muzgo T., "Monte Albán y Teotihuacan: Política e ideología", en Ruiz Gallut (ed.), *Ideología...primera mesa redonda de Teotihuacan*, 2002, *passim*. Para Winter y sus colegas Monte Albán IIIa data de 350-500 d. C. Véase la cronología presentada en el mismo artículo (p. 628, figura 1).

³ Escalante Gonzalbo y Yanagisawa, *Antecedentes de la...*, en prensa.

desplegados linealmente en forma horizontal, a saber, la pintura mural de las tumbas 104 y 105 y las estelas de la Plataforma Sur (figura 6.1). Al igual que en las fases anteriores, la figura humana desempeña ciertas acciones y los signos toponímicos, onomásticos o calendáricos completan la información. Los personajes de las tumbas desfilan sobre una línea horizontal que crea en la escena un efecto semejante al primer plano. En el caso de la pintura mural, las figuras están enmarcadas por una línea gruesa, a veces negra y otras veces roja. Esta línea no varía de grosor y encierra las áreas de color cuya intensidad es uniforme (figura 6.2). Estas características son equivalentes a las de la "línea-marco" Mixteca-Puebla.⁴ Tanto en el mural zapoteco como en los códices de la tradición Mixteca-Puebla, el uso de esta línea y la uniformidad de color contribuyen a diseñar figuras planas.

Con respecto a la proporción de la figura humana, en el arte zapoteco éstas suelen ser representadas con la cabeza grande en comparación con las demás partes del cuerpo. El promedio de la proporción es de entre 2.5 y 3 cabezas por cuerpo. Los rostros están rigurosamente estereotipados sin dar la impresión de individualidad y tampoco muestran expresión alguna. La información acerca de la jerarquía, la función y los atributos de los personajes se encuentra en los tocados y joyas que portan, de tal manera estos ornamentos son representados en una escala mayor que contrasta con las dimensiones del cuerpo humano (figura 6.2). Todos estos cánones coinciden con los rasgos de la tradición Mixteca-Puebla.

Al igual que la figura humana Mixteca-Puebla, las uñas de los dedos de las manos son pintadas de manera ostentosa. De igual manera las sandalias, sobre todo las taloneras, que resultan demasiado grandes. En la tumba 105 sólo los hombres portan sandalias y las mujeres están descalzas (figura 6.3), cosa que vemos también en algunas escenas en los códices mixtecos.

Uno de los rasgos más notables de la tradición Mixteca-Puebla es que los dedos de los pies sobresalen de la sandalia y se curvan hacia abajo (figura 3.1). Este

⁴ Para el ejemplo de la tradición Mixteca-Puebla véase la figura 3.1.

mismo rasgo lo encontramos en Monte Albán: en la famosa Lápida de Bazán, los dedos del personaje del lado izquierdo se curvan hacia abajo y sobresalen de la sandalia (figura 6.4).

De igual manera, el problema de las representaciones de manos derechas e izquierdas (figura 3.11) se encuentra presente en el arte zapoteco. Por ejemplo, se ve claramente que uno de los personajes de la tumba 105 tiene dos manos izquierdas (figura 6.5). Es un recurso propio del lenguaje pictográfico para hacer evidente la posición y la función de las partes del cuerpo humano.

La identificación del sexo por medio de su indumentaria ya está presente en el arte zapoteco Clásico. Mientras que los hombres llevan braguero, las mujeres portan una falda y una especie de huipil. Al igual que algunos códigos mixtecos, las mujeres no llevan sandalias y, en cambio, los hombres casi siempre las llevan (figura 6.3). Asimismo, existe la convención para distinguir la edad de los individuos mediante las arrugas y la barbilla saliente que muestra un solo diente (figura 5.17). Esto es así ya desde la época anterior a Monte Albán III, como es posible notar en El diablo enchilado de San José Mogote (figura 6.6b).

En el arte zapoteco los personajes de alto rango son representados con grandes joyas y tocados. En la estela 1 de la Plataforma Sur es posible ver, sobre el pictograma lugar, un soberano sentado en su trono que toma una lanza-bastón adornada con plumas (figura 6.7).

La representación de una procesión de sacerdotes también es muy común entre los zapotecos. Al igual que otras culturas mesoamericanas, los sacerdotes llevan la bolsa de copal en su mano (figuras 5.19 y 6.8).

Como estereotipos de acción encontramos la voluta de la palabra (figura 5.3), el ademán de "braceo" (figura 6.9), del cautivo (figura 6.10), de ofrendar (figura 6.11), las huellas de los pies saliendo del templo (figura 6.12).

A partir de Monte Albán IIIb o bien 600 d. C. -esta etapa coincide con el período Epiclásico- comienzan a aparecer nuevos tipos de registros en el arte

zapoteco. Esto es debido a los cambios en el desarrollo del valle de Oaxaca, tales como la desaparición de la influencia de Teotihuacán, el debilitamiento de Monte Albán y su reemplazo por un sistema de señoríos dispersos en el valle. Se trata de lápidas grabadas de menor tamaño, conocidas como lápidas genealógicas. Nos referimos a la Lápida de Zaachila, la de Noriega, la de Zimatlán y la estela de la tumba 5 de Huijazoo, por mencionar algunas. También la pintura mural de la tumba 125 y la de Huijazoo corresponderían a este período.

Una de las novedades de estas lápidas y pinturas es que la mayoría se encuentran divididas en dos, o a veces tres, escenas superpuestas y separadas por una línea, con lo cual se presenta una secuencia narrativa. En la Lápida de Noriega se encuentra la secuencia más larga en tres registros y se lee desde abajo hacia arriba en sentido bustrófedon (figura 6.13) como algunos manuscritos históricos del Posclásico.

Debido a la aparición de este tipo de registros surgen nuevas convenciones pictográficas que vemos en la tradición Mixteca-Puebla y que no figuraban en épocas anteriores del arte zapoteco. Entre ellas están: el ademán de cruzar los brazos (figura 6.14); la voluta de la palabra ahora aparece delante de las bocas de dos personajes sentados frente a frente (figura 6.15); una mujer mueve ambas manos extendidas frente a su cuerpo (figura 6.16); el ademán de poder de un hombre que extiende un brazo hacia delante (figura 6.17); o en algunas lápidas un hombre se sienta frente a una mujer, con lo que se representa un matrimonio (figura 6.18).

Asimismo aparece la convención de los personajes nobles sentados sobre una estera o taburete de petate. En la estela de Huijazoo el personaje principal se encuentra sobre un trono de patas escalonadas (figura 6.73) que es el asiento para los altos dignatarios.

Además de las convenciones arriba mencionadas, aumenta la aparición de elementos relacionados con el autosacrificio y el sacrificio de la codorniz (figura 6.19).

6.2. Iconografía

a. Grupo de la banda celeste

Bandas celeste y terrestre

En la pintura mural de varias tumbas zapotecas se utiliza el recurso de enmarcar la escena con un par de bandas o franjas; una arriba y otra abajo. En la franja superior suele aparecer el famoso glifo “fauces del cielo”, y en la inferior se representan motivos esquemáticos (figura 6.20), o bien una hilera de volutas verdes.⁵

En algunas escenas de los códices Mixteca-Puebla, los personajes aparecen situados entre dos bandas.⁶ En la lámina 23 de la versión de del Paso y Troncoso del *Códice Laud*,⁷ en la escena de “Tláloc, Señor de los días”, podemos ver un personaje con anteojos, nariguera y colmillos -atributos de Tláloc-, con el yelmo de cabeza de jaguar y los signos calendáricos vinculados a las distintas partes del cuerpo, arrodillado entre dos bandas. Parece ser que la banda inferior es la representación del agua y su parte superior la del cielo. Desafortunadamente esta imagen no se puede apreciar bien porque la zona de la banda celeste está deteriorada. Sin embargo podemos ver en dicha banda una representación de la boca abierta de un ántropo-zoomorfo, semejante al glifo zapoteco de las “fauces del cielo” (figura 6.21).

Esta convención, por cierto, no es exclusiva de la tradición Mixteca-Puebla ni de la cultura zapoteca; podemos encontrarla ya en los monumentos del estilo Izapa.⁸

Venus y los ojos estelares

En la tradición Mixteca-Puebla el símbolo de Venus es representado mediante un complejo integrado por dos antenas y uno o hasta cuatro ojos. El ejemplo que

⁵ Véase la pintura mural de la tumba 112 de Monte Albán.

⁶ Véase, por ejemplo, las láminas 27 y 28 del *Códice Borgia*, y la lámina 33, arriba izquierda del *Códice Fejérváry-Mayer*.

⁷ Lámina 2 de la versión de Kingsborough.

⁸ Véase sobre todo la estela 1 de Izapa.

mostramos es una de las variaciones de dicho símbolo; muestra las dos antenas, y éste en particular posee ojos en las terminaciones (figura 6.22). Estos ojos en las antenas de Venus no difieren considerablemente de los llamados “ojos estelares”, que normalmente aparecen colgados de la banda celeste en los cielos nocturnos de los códices (figura 6.23). En el glifo U de Monte Albán, también llamado las “fauces del cielo”,⁹ pueden apreciarse algunas formas circulares –a veces dos y otras veces tres– que penden del mismo modo que los ojos de Venus y los ojos estelares Mixteca-Puebla. Urcid y sus colegas describen el glifo U como “un signo ántropo-zoomorfo con ojos, fauces y dientes”.¹⁰ Las figuras provistas de ojos y ramificaciones que cuelgan de la franja superior en las jambas norte y sur de la tumba 105, y la figura ubicada en el extremo superior derecho de la Lápida de Bazán, se parecen bastante a la representación del símbolo de Venus (figura 6.24). Asimismo, los motivos que penden de los frisos en las paredes norte, sur y este de la tumba 105, exhiben una clara semejanza con los ojos estelares (figura 6.25). En el arte mexica, uno de los subestilos de la tradición Mixteca-Puebla, encontramos una representación sumamente interesante en una pieza de piedra tallada, llamada “Altar de Venus” (figura 6.26).¹¹ La parte superior de la figura tiene una forma en U, a manera de arco invertido, en cuyo interior aparecen tres rectángulos verticales que parecen dientes. Desde la mencionada forma en U sale una antena que muestra un ojo en su parte inferior. A los lados de la antena aparecen otras dos representaciones de ojo. Esta figura está enmarcada por una forma dentada de tres picos y rodeada por representaciones de cuchillos de sacrificio con rostro. Este

⁹ Algunos investigadores, como Howard Leigh relacionan el glifo “fauces del cielo” con el glifo C, pero es de hacer notar que por faltar el elemento “terminal foliada tripartita” en el señalado las “fauces del cielo”, se puede afirmar que no se trata del glifo C, sino del glifo U. Más detalle sobre este asunto, véase Javier Urcid Serrano, *Zapotec Hieroglyphic Writing*, 2001, pp. 157-165. Howard Leigh, “The Evolution of the Zapotec Glyph C”, en Paddock (ed.), *Ancient Oaxaca*, California, Stanford University Press, 1966, p. 256-269.

¹⁰ Javier Urcid, Marcus Winter y Raúl Matadamas, “Nuevos monumentos gravados en Monte Albán, Oaxaca”, en Marcus Winter (coord.), *Escritura zapoteca prehispánica: nuevas aportaciones*, Oaxaca, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, p. 13.

¹¹ *Azteca Mexico. Las culturas del México antiguo*, Madrid, Lunewerg, 1992, p. 47.

diseño mexica guarda un parecido sorprendente, en varios de sus elementos, con el glifo “fauces del cielo” que se observa en la Lápida de Bazán (figura 6.24).

b. Grupo de elementos acuáticos

Discos concéntricos y quincunce

En la tradición Mixteca-Puebla, el signo discos concéntricos se utilizó como adorno arquitectónico (figura 4.18), como orejera (figura 4.19), como decoración de un objeto precioso (figura 6.28), y ante todo como representación del agua y de la sangre.¹² En Monte Albán encontramos que la mayoría de las figuras humanas llevan este signo como orejera (figura 6.27).

Hay otro signo mesoamericano que tiene estrecha relación con el agua: el quincunce. Se representa mediante un círculo en el centro con cuatro círculos alrededor (figura 6.28), o una cruz griega en cuyo centro aparece un círculo. Esta especie de joya de cinco elementos figura como emblema pictográfico de Chalco. En la pintura mural de Monte Albán, en las tumbas 104 y 105, encontramos una especie de quincunce que utiliza como centro el número uno zapoteco (figura 6.29a). En la tumba 105 la joya quíntuple aparece bajo el signo calendárico del agua (figura 6.29b). En el *Códice Bodley* podemos ver también el quincunce asociado a un signo calendárico: en la lámina 39, el nombre del Señor Uno Lagarto está vinculado al quincunce (figura 6.30).

Agua con puntas de discos concéntricos

Una de las formas de representar el agua en la tradición Mixteca-Puebla es una esquematización de la corriente de líquido con discos concéntricos en las puntas o crestas (figura 6.31). En Monte Albán, hemos encontrado una sola representación del agua de este tipo. Ésta se encuentra en la Estela 8, misma que fue interpretada por Caso (figura 6.32).¹³ Entre los zapotecos parece haber sido más frecuente

¹² Sobre la representación de discos concéntricos como sangre hablaremos más adelante.

¹³ Caso, *Las estelas zapotecas*, México, 1928, p. 89.

representar el agua mediante unas líneas paralelas ondulantes dentro de un cartucho o de una vasija, como se señaló arriba al hablar del quincunce de la tumba 105 (figura 6.29b).

En la lápida 1 del Museo Nacional de Antropología e Historia, que proviene de Zaachila, en el registro superior, a los lados del glifo “fauces del cielo” aparecen sendas formas ondulantes coronadas por círculos, que podrían relacionarse con la afluencia de líquido (figura 6.33).¹⁴

c. Grupo de elementos de sacrificio

Gotas de sangre con discos concéntricos

En la tradición Mixteca-Puebla, el signo discos concéntricos no sólo aparece en las puntas de las corrientes de agua, sino también en las puntas de los chorros de sangre (figura 6.34). Al parecer, lo mismo ocurre en el arte zapoteco antiguo; un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el monumento 3 de San José Mogote,¹⁵ donde la sangre fluye desde la herida abierta de la víctima sacrificial -cuyo ojo cerrado nos indica que está muerto-, y llega al borde; el escurrimiento de sangre termina en la forma del signo discos concéntricos y gotea sobre el canto lateral de la estela (figura 6.35).

Punta de maguey

El sacrificio humano y el autosacrificio se encuentran entre los temas principales de la tradición Mixteca-Puebla. La representación del punzón de maguey tiene una dentadura y a veces aparece dentro de una vasija y se combina con el cuchillo de sacrificio (figura 6.40).

¹⁴ También podría tratarse de un fragmento del corte transversal de un caracol, muy común en el estilo Nuiñe.

¹⁵ Este monumento está fechado entre 600-500 a.C., en la fase Rosario (por ejemplo, Joyce Marcus, *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, New Jersey, Princeton University Press, 1992, p. 37.). Sin embargo Urcid menciona que, por el estilo del numeral 1, puede ser más tardío. Véase Urcid, *Zapotec hieroglyphic writing*, 2001, p. 184.

En la tumba 105 de Monte Albán, en la pared norte, cerca del ingreso, encontramos un elemento que es identificado por Caso como “una espina de maguey”, en una vasija (figura 6.36).¹⁶ Sobre dicha vasija puede verse un elemento con la forma del signo “infinito”. Caso ignora el significado de este conjunto de elementos. En el *Códice Fejérváry-Mayer*, en la lámina 21, hay una imagen que se parece a la que vimos en la tumba 105: un brasero con papel y con una pelota de copal, y encima de estos elementos, una figura con el signo de “infinito” colocada de forma vertical (figura 6.37). León Portilla la interpreta como “la ofrenda de panes torcidos”.¹⁷ La afinidad de ambas representaciones, y la mayor claridad con que podemos identificar en el código el recipiente y la ofrenda, nos sugieren que la imagen de la tumba 105 muestra también una ofrenda, y hacen la identificación del punzón de maguey en la pintura zapoteca bastante probable (figura 6.36).

En el periodo Monte Albán IIIb, la punta de maguey aparece con claridad y con frecuencia. Nos referimos particularmente a las lápidas conocidas de manera genérica como “registros genealógicos”. En la estela grabada de la tumba 5 del Cerro de la Campana tres personajes llevan sendos cajetes con un punzón de maguey, un ave y una tira colgante (figura 6.38). También en la lápida 1 de Zaachila, el personaje femenino en el registro superior tiene un recipiente con un punzón de maguey que emerge de la vasija (figura 6.39).

Cráneo

En la tradición Mixteca-Puebla, las representaciones del cráneo, tanto calendáricas como no calendáricas son abundantes. En la cultura zapoteca, el cráneo corresponde con el glifo H de la clasificación de Caso,¹⁸ y es la sexta posición del calendario. En contextos no calendáricos, dicho glifo H se simplifica, reduciéndose

¹⁶ Caso, *Exploraciones en Oaxaca...*, 1938, p. 89-90.

¹⁷ León Portilla en Anders, Jansen y Pérez, *El libro de Tezcatlipoca, Señor del tiempo. Libro explicativo del llamado Códice Fejérváry-Mayer*, España, Anstria y México, Sociedad Estatal Quinto Centenario/ Akademische Druck-und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 230-232.

¹⁸ Caso, *Las estelas zapotecas*, 1928, p. 35.

al diseño de la mandíbula. Esa mandíbula descarnada tiene su paralelo en el signo *malinalli* o yerba torcida de la tradición Mixteca-Puebla, octavo día del calendario ritual.¹⁹

Hueso (tibia)

En la tradición Mixteca-Puebla, la representación de huesos es muy frecuente. Entre otras modalidades, el hueso puede aparecer inscrito en alguna pieza de la indumentaria. Algunos de los jugadores de pelota representados en la pintura mural de la tumba 5 del Cerro de la Campana llevan ciertas estolas colgando en los brazos (figura 6.41); en las estolas puede verse claramente la representación de huesos, probablemente tibias. Estas figuras se parecen mucho a una imagen de la lámina 48 del *Códice Borgia* (figura 6.42), que también lleva decoración de huesos, en la estola y en la falda.

Manojo de zacate

Los jugadores de pelota que acabamos de ver en la tumba 5 del Cerro de la Campana, llevan en una mano un objeto redondo que parece ser la pelota, y en la otra mano unas tiras verdes que pueden ser un manojo de zacate habitualmente empleado para absorber la sangre sacrificial y quemarla (figura 6.43). La figura con huesos en el vestido del *Códice Borgia*, que hemos mencionado hace un momento, porta también un manojo de zacate (figura 6.44).

Cuchillos de sacrificio

El cuchillo de pedernal es un elemento central en el complejo iconográfico del sacrificio. Tanto en la tradición Mixteca-Puebla como en el arte zapoteco del Clásico, encontramos el cuchillo, lo mismo en contexto calendárico que no calendárico (figuras 6.45 y 6.46).

¹⁹ Compárase la figura de la mandíbula descarnada que aparece en la estela 8 de Monte Albán con la del signo yerba torcida en los códices de la tradición Mixteca-Puebla.

En las lápidas zapotecas del Epiclásico, conocidas como “registros genealógicos” hay algunos personajes que llevan el cuchillo de sacrificio (figura 6.70).²⁰

d. Grupo de los símbolos de guerra

Un tema central en la tradición Mixteca-Puebla es el de la guerra. En contraste, los elementos relacionados con la guerra se encuentran muy poco en el arte zapoteco clásico.

Dardo

En Monte Albán encontramos dos ejemplos de representación del dardo. Uno está en el Danzante 19 o Danzante del Museo, arriba a la derecha del registro, y el otro aparece en la lápida 57 del Montículo J. Se trata de la representación de dos dardos asidos con una mano, en el caso del danzante (figura 6.47), y atados con cuerdas, en el caso de la lápida 57 (figura 6.48). En ambas imágenes, los dardos desempeñan propiamente la función de pictogramas onomásticos o toponímicos. En la tradición Mixteca-Puebla la representación de dardos es abundante y figura en contextos narrativos de guerra y de conquista. Normalmente se pintan dos dardos amarrados (figura 6.49), a la manera en que lo vemos en Monte Albán, pero de igual forma pueden aparecer tres dardos amarrados (figura 4.24).

Bandera

La bandera en la tradición Mixteca-puebla es un símbolo del sacrificio humano. En la lámina 16 del *Códice Borgia* aparecen dos de estas banderas sacrificiales con las astas inclinadas en direcciones opuestas (figura 6.50). En la lápida 18 del Montículo J aparecen dos banderas encima de una cabeza humana (figura 6.51).

²⁰ Véase la Lápida de Noriega, Xicani con el pedernal, en el registro superior; en la Lápida de Ciénaga el personaje femenino lleva el cuchillo; en la lápida 2 de Cuilapan también lo lleva el personaje derecho.

Independientemente de su posible significado sacrificial, hay que señalar que las banderas de Monte Albán forman parte de un pictograma toponímico.

e. Montaña

En Monte Albán la montaña se presenta de una manera muy esquemática, como un basamento de dos cuerpos, y es un signo muy común en las estelas de cautivos, donde siempre se encuentra debajo de los personajes que aparecen en la escena (figura 6.52). Este signo se conoce como el “glifo del cerro” y significa “lugar” o “población”. Su función principal es la de anunciar la presencia del toponímico. Hasta ahora sólo hemos encontrado dos ejemplos de montaña en la pintura mural, uno en la fachada de la tumba 125, debajo de una figura zoomorfa, y el otro en la pared norte de la tumba 105 (figura 6.60), acompañado con el numeral tres.²¹ Parecido a este ejemplo, podemos ver un caso en la Estela Lisa. Joyce Marcus la interpreta allí como el glifo del mismo Monte Albán o uno de los cerros de este sitio (figura 6.54).²²

En la tradición Mixteca-Puebla el topónimo se representa mediante una montaña que en su falda se ensancha hacia los lados. Se parece al glifo del cerro zapoteco, pero con la línea más curvada (figura 6.55).

Ahora bien, dentro de la representación de la montaña de la tumba 125 aparecen unas bandas diagonales y volutas paralelas a ambos lados (figura 6.53). Caso lo identifica como el signo día o *ilhuitl*.²³ Según Caso esta pintura, por su estilo, pertenece al periodo Monte Albán IIIb tardío, además encontramos dos ejemplos más de la montaña con el signo *ilhuitl* en las lápidas labradas del Epiclásico: la estela del Conjunto del Vértice Geodésico en la Plataforma Norte (estela MA-VGE-2) (figura 6.56) y la Lápida de Ciénaga (figura 6.57).

²¹ Caso, *Exploraciones en Oaxaca...*, 1938, p. 90.

²² Joyce Marcus, “Topic 53 Teotihuacán Visitors on Monte Albán Monuments and Murals”, en Flannery y Marcus (eds.), *The Cloud People*, 1983, p. 178.

²³ Alfonso Caso, “Sculpture and Mural Painting of Oaxaca”, en Willey (ed.), *Handbook of Middle...*, 1965, p. 869; *Exploraciones en Oaxaca...*, 1938, p. 79.

Curiosamente, se encuentra el mismo signo *ilhuitl* en algunas representaciones de la plataforma de templos en el *Códice Bodley*. Igual que en los monumentos zapotecas, a veces aparecen con las volutas a ambos lados (figura 6.58), y otras veces aparecen sólo las líneas diagonales (figura 6.59). Las líneas diagonales sin volutas también pueden verse en el glifo montaña de la pared norte de la tumba 105 (figura 6.60). Vale la pena recordar que el pictograma montaña no alude necesariamente a un accidente geográfico, sino al centro político-religioso de un asentamiento. Del mismo modo, la plataforma de un templo suele utilizarse para indicar la población en la que tiene lugar un suceso. De tal suerte, en su función de indicadores de lugar, templo y monte son imágenes equivalentes.

f. Arquitectura

En la estela 1 y en la Estela Lisa de la Plataforma Sur de Monte Albán se encuentra una representación arquitectónica que es designada por muchos investigadores como “estilo Tetitla de Teotihuacán”. Se trata de la representación de un templo o palacio visto de frente con tres almenas en forma escalonada sobre un techo trapezoide; la construcción tiene una base escalonada y alfardas. De este edificio sale un camino con dos huellas humanas que denotan el viaje (figura 6.12b). Las almenas en forma escalonada se encuentran muy frecuentemente en las representaciones arquitectónicas de la tradición Mixteca-Puebla (figuras 4.30 y 4.31). El camino con huellas humanas que salen de un templo también es una convención pictográfica común en dicha tradición.²⁴ Salvo algunas imágenes como la de la lámina 2 del *Códice Vindobonensis* (figura 6.61), en los códices de la tradición Mixteca-Puebla las representaciones del templo suelen ser realizadas con el techo en vista frontal, mientras que el resto de la construcción y en particular la base con sus escaleras y alfardas se realizan en proyección lateral o de perfil. Resumiendo los elementos comunes al arte zapoteco clásico y a la tradición Mixteca-Puebla en

²⁴ Véase, por ejemplo, las láminas 37 y 42 del *Códice Borgia* y la lámina 11 del *Códice Selden* (figura 6.12a).

la representación arquitectónica, tenemos: techo en forma de trapecio, almenas escalonadas, jambas rectas que sostienen una viga, escaleras con alfardas y decoración en forma de círculos (comparar figuras 4.30, 6.61 y 6.62).

g. Greca escalonada

En la tradición Mixteca-Puebla este signo aparece mucho como adorno arquitectónico, pero también se usa como un motivo del vestuario (figura 6.63). En la pared norte de la tumba 105 de Monte Albán, se encuentran dos mujeres que llevan un vestido con el motivo de la greca escalonada (figura 6.64).

h. Grupo de formas zoomorfas

Serpiente emplumada

El motivo de la serpiente emplumada, frecuente en el arte del Posclásico, por ejemplo en la lámina 41 del *Códice Vindobonensis* (figura 6.65), puede verse también en la estela 1 de la Plataforma Sur (figura 6.66).

Jaguar con manchas

En la tradición Mixteca-Puebla el jaguar se representa de perfil y con manchas (figura 6.67). En los bajorrelieves zapotecos también podemos ver el jaguar con sus manchas (figura 6.68). El único ejemplo de jaguar con manchas claras en la piel que hemos localizado en pintura mural se encuentra en la jamba sur de la tumba 105.²⁵

Hombre-tortuga

Tanto en la tradición Mixteca-Puebla como en la cultura zapoteca existe un ser ántropo-zoomorfo, el hombre-tortuga. Esta imagen es denominada en mixteco Yahui y en zapoteco Xicani, que quiere decir hechicero o nigromántico. Dentro de

²⁵ Caso, *Exploraciones en Oaxaca...*, 1938, lámina II-A.

la cultura nahua el signo coincide con el de Xiuhcōatl o “Serpiente de Fuego”.²⁶ Los elementos comunes de estas imágenes son el caparazón de tortuga, la máscara con la nariz sobresaliente y que se curva hacia arriba, y el cuchillo de pedernal en la mano. Muchas veces se le representa volando en posición horizontal (figuras 6.69 y 6.70). A veces su imagen está labrada en las piedras espigas que formaban parte de la arquitectura de la cancha del juego de pelota. Aparece también en los códices mixtecos, en las escenas relacionadas precisamente con el juego de pelota y el sacrificio humano.²⁷

i. Grupo de elementos calendáricos

Signo del año

El signo del año de la tradición Mixteca-Puebla es el fruto de la integración de un elemento en forma de A y de otro en forma de O acostada (figura 6.71); existe además una variación en la que aparece un trapecio encima de la O (figura 4.82k). La forma de A presenta similitudes con la representación del rayo solar, mientras que la de O podría ser una cuerda atando el rayo solar.

El signo del año zapoteco es un tocado. Está compuesto de seis elementos: 1) un cartucho redondo en cuyo centro se encuentra una cruz griega, 2) un trapecio, 3) una voluta al lado del trapecio, 4) una banda horizontal, 5) una franja vertical y 6) una tira con una cuenta de jade (figura 6.72). Caso menciona la similitud visual de la representación zapoteca del signo del año y la nariguera azul de los nahuas; además destaca el hecho de que el nombre de la nariguera nahua, *yacaxíhuatl*, lleva el mismo término empleado para aludir a la turquesa y al año.²⁸

Aquí señalamos una curiosa semejanza visual, compositiva, entre el registro superior de la estela grabada de la tumba 5 del Cerro de la Campana y la lámina 9 del *Tonalámatl de Aubin* (figuras 6.73 y 6.74). En ambas escenas la nariguera de

²⁶ Javier Urcid, “La lápida grabada de Noriega: tres rituales en la vida de un noble Zapoteca”, en *Indiana*, Berlín, vol. 16, 1999, p. 223, nota 8; Smith, “The Relationship between...”, 1973, p. 60-64.

²⁷ Urcid, “The pacific coast...”, 1993, p. 148.

²⁸ La palabra *xíhuatl* significa “año” y “turquesa”. Caso, *Las estelas zapotecas*, 1928, pp. 45-46.

turquesa aparece sobre el eje central. Los dos casos presentan dos figuras enfrentadas; en la estela, la figura de la izquierda está sentada sobre un tapete y, en el códice, sobre un cojín de piel de jaguar, y en ambas obras la figura de la derecha está sentada sobre un trono de base escalonada. En ambos casos el personaje izquierdo lleva un ave y un tocado cónico invertido.

Búho

En el calendario zapoteco el búho es el signo del tercer día. En la tradición Mixteca-Puebla el búho no es un signo calendárico, sin embargo, el búho es uno de los trece volátiles del calendario ritual del Posclásico. De cualquier manera, tanto en la cultura zapoteca como en la tradición Mixteca-Puebla la mayoría de las figuras se representa de perfil, mientras que el búho suele representarse frontalmente (figuras 6.75 y 6.76).

Signos del calendario ritual

Tanto la tradición Mixteca-Puebla como la cultura zapoteca tienen dos calendarios principales; uno es el calendario agrícola de trescientos sesenta y cinco días y el otro es el calendario ritual de doscientos sesenta días. Una de las características de la tradición Mixteca-Puebla es la frecuente representación de los veinte signos del calendario de doscientos sesenta días conocido en náhuatl como *tonalpohualli*. Y el calendario sagrado zapoteco, *píje*, tiene sus propios veinte signos. Algunos de ellos coinciden entre los dos calendarios.

Lagarto

El lagarto o el cocodrilo es el primer día en ambos calendarios. Según Urcid, el glifo V zapoteco es el signo de este día, y tiene cinco variaciones en su representación. El ojo con la peculiar placa supraorbital es uno de los atributos que

tienen casi en todas sus variantes.²⁹ Uno de las variantes se representa sólo con la mandíbula superior (figura 6.77). Estas dos características son observables también en la representación del signo *cipactli* o lagarto en la tradición Mixteca-Puebla (figura 6.78).

Serpiente anudada

En el calendario zapoteco hay dos maneras de representar el signo serpiente, uno es la cabeza de perfil y el otro es el cuerpo completo y anudado (figura 6.79). En el caso del calendario Mixteca-Puebla, la serpiente, *cóatl*, puede representarse estirada y anudada (figura 6.80).

Muerte

El sexto día del calendario zapoteco y del Mixteca-Puebla es el día muerte. La representación del cráneo de perfil que alude a este día aparece ya en Monte Albán, en forma muy semejante a la que vemos en los códices posclásicos (figuras 6.81 y 6.82).

Venado

El venado es el séptimo día de los calendarios. La representación zapoteca clásica y la Mixteca-Puebla muestran por igual el asta y la lengua caída (figuras 6.83 y 6.84).

Conejo

El octavo día es conejo. Desde Monte Albán se representa el signo de este día mediante una figura de conejo con orejas largas (figuras 6.85 y 6.86).

Agua

El noveno día del calendario del Posclásico es el día *atl*, agua. Este signo es uno de los que exhiben mayor variación: se representa mediante una vasija con agua (a),

²⁹ Urcid, *Zapotec hieroglyphic writing*, 2001, p. 208.

una corriente de agua que se desparrama (b) y el rostro zoomorfo cuya cresta parece ser la corriente de agua (c) (figura 6.87). Incluso dentro de un sólo códice es posible identificar diversas representaciones de este signo. Sin embargo hay dos elementos comunes a la mayoría de las representaciones: un marco amarillo y/o rojo terminado en forma de volutas, y unos dientes. No sólo en el rostro zoomorfo, sino también en la vasija de agua aparecen unos dientes en la parte inferior. ¿Porqué hay tantas variaciones de este signo?, y ¿qué relación tiene la vasija de agua con los dientes?

En el calendario zapoteco el noveno día tiene también el significado de “agua”, en zapoteco *niza*. Y su representación es una vasija en cuyo interior hay varias líneas paralelas ondulantes. Es el glifo Z, por la clasificación de Caso (figura 6.88).

Pero hay otro signo zapoteco que nos interesa, y que podría estar relacionado con el conjunto de signos calendáricos usados para representar agua en el calendario ritual Mixteca-Puebla. Se trata del glifo C, un signo compuesto básicamente de tres elementos: -leyendo desde la parte superior- una o dos tiras con cuentas de jade, un elemento trifoliado y un marco en forma de U con dientes en su base (figura 6.89). Caso y Bernal interpretan esta forma de U como una vasija con agua en corte transversal.³⁰ El glifo C en contexto no calendárico suele aparecer en el tocado de las urnas con forma del dios Cocijo, el dios de la lluvia entre los zapotecos,³¹ lo cual confirmaría que el glifo C tiene una estrecha relación con el significado de agua.

El signo del agua en el *Códice Cospi* tiene unas tiras en la parte superior que podrían relacionarse con las cintas del glifo C. De allí que nos surja la pregunta de si el signo del agua Mixteca-Puebla proviene del glifo C zapoteco. Por otra parte, la mandíbula y los dientes del zoomorfo Mixteca-Puebla, así como el corte de vasija

³⁰ Caso y Bernal en Urcid, *Zapotec hieroglyphic writing*, 2001, pp. 158-163.

³¹ *Idem*.

con flecos o dientes de la misma tradición, guardan una estrecha semejanza con el núcleo del glifo C (figura 6.90).

Mono con anteojos y con copete

El mono es el decimoprimer día del calendario zapoteco y del Mixteca-Puebla; *ozomatli* para los nahuas, *loo* o *goloo* para los zapotecos. La mayoría de las representaciones de este signo en la tradición Mixteca-Puebla llevan una anteojera y un copete (figura 6.91). Curiosamente los signos de este día que aparecen en los bajorrelieves de Monte Albán también llevan anteojos (figura 6.92). En un monumento de Huamelulpan, en la Mixteca Alta, se encuentra una representación del signo de mono con copete (figura 6.93), semejante a representaciones Mixteca-Puebla (figura 6.94).

Caña

El glifo D zapoteco es la representación de una planta difícil de identificar. Caso, en sus trabajos tempranos lo identificó con el signo de agua o con el de flor, comparándolo con las figuras de estos mismos signos en los códices de la tradición Mixteca-Puebla.³² Sin embargo, en sus trabajos posteriores lo relaciona con el signo caña, el decimotercer día del calendario.³³ Según el análisis de Urcid, el glifo D está compuesto por una base en forma de U y el elemento trifoliado con un círculo en el centro (figura 6.95).³⁴ En la tradición Mixteca-Puebla el signo caña se representa mediante una o hasta cuatro barras, comúnmente dos, amarradas con una cuerda y adornadas con plumas (figura 6.96). En los códices coloniales derivados de esta tradición, por ejemplo el *Códice Mendocino*, la caña se presenta con la base en forma de U (como si surgiera de un canal), tres plumones y tres plumas largas (figura 6.97). Esta representación se parece más a la del glifo D zapoteco, por el elemento

³² Caso, *Las estelas zapotecas*, 1928, pp. 30-31.

³³ Caso, *Exploraciones en Oaxaca...*, 1938, p. 50.

³⁴ Urcid, *Zapotec Hieroglyphic Writing*, 2001, p. 167.

en forma de U, y el círculo –que en el caso del *Códice Mendocino* sería el plumón central.

Jaguar

En las representaciones zapotecas del Clásico podemos encontrar el signo jaguar (glifo B), como una cabeza de jaguar de perfil (figura 6.98), pero también de manera frontal, con el cuerpo completo, o representado únicamente mediante una garra (figura 6.99). La cabeza del jaguar de perfil, exhibiendo dientes y lengua, es semejante a la que podemos encontrar en códices Mixteca-Puebla como el *Cospi* (figura 6.100). Pero la representación de los signos calendáricos mediante un fragmento no fue ajena tampoco a la tradición Mixteca-Puebla; podemos verla, por ejemplo, en el *Códice Fejérváry-Mayer*, donde jaguar se expresa por medio de la oreja, exclusivamente (figura 6.101).

Movimiento

El movimiento, *ollin*, es el decimoséptimo día del calendario ritual. Podemos encontrar dos tipos principales en su representación; uno consiste en dos bandas entrelazadas (figura 6.102), y el otro se presenta mediante dos bandas dobladas en direcciones opuestas, que apenas se tocan, y pueden tener en el centro la representación de un ojo (figura 6.103). La representación de ese ojo central es particularmente frecuente en versiones nahuas de este signo (figura 6.106). Alfonso Caso señaló la similitud entre este signo y el glifo L zapoteco, por tener “un ojo estelar” al centro y “las cuatro volutas que salen del ojo” (figura 6.104).³⁵ Muchos investigadores siguen esta interpretación de Caso hasta hoy en día.³⁶ Sin embargo, Javier Urcid identificó este mismo día del calendario zapoteco no con el glifo L, sino con el glifo E, argumentando que el decimoséptimo día del calendario zapoteco del siglo XVI es uno de los portadores del año, pero el glifo L nunca

³⁵ Caso, *Las estelas zapotecas*, 1928, p. 39.

³⁶ Por ejemplo, Marcus, *Mesoamerican Writing Systems*, p. 37.

aparece con esta función.³⁷ El glifo E zapoteco se representa como una cruz griega en cuyo interior hay dos círculos concéntricos, es decir, el chalchihuite, cortado por las líneas de la cruz (figura 6.105). Como quiera que sea, y aún suponiendo que en este punto Urcid tuviera razón, y no Caso, la semejanza entre el signo movimiento y el glifo L es tan notable que no podemos dejar de señalarla.³⁸

³⁷ Urcid, *Zapotec Hieroglyphic Writing*, 2001, p. 184.

³⁸ En otro artículo Urcid afirma la semejanza visual entre el signo movimiento y el glifo L. El autor señala que éste sería un ejemplo del caso de la morfología similar y significados diferentes dentro de las posibilidades epigráficas que existen en las inscripciones calendáricas de diferentes regiones. Urcid, "The pacific coast...", 1993, p. 143.

Capítulo 7

Supervivencia, el tránsito

Como hemos visto en los capítulos anteriores, en términos generales, podemos afirmar la existencia de una fuerte relación entre el arte teotihuacano, zapoteco y de la tradición Mixteca-Puebla. Existe en el fondo un hilo que continua durante siglos en toda Mesoamérica.

No obstante, una limitante de este trabajo y uno de los problemas no resueltos que dará pie a mis futuras investigaciones es la necesidad de analizar los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en los sitios inmediatamente anteriores, como son Cacaxtla y Xochicalco del Epiclásico; Tula del Posclásico temprano, e incluso Cholula que es el primer candidato del lugar de origen de dicha tradición. Una razón de esta situación está en el hecho de que, a diferencia de los numerosos materiales disponibles de la pintura teotihuacana --tanto en las publicaciones como los originales *in situ*—, la cantidad de materiales de otros periodos es relativamente escasa. Casi no hay pinturas en Xochicalco ni en Tula; la poca semejanza a simple vista entre las figuras de Cacaxtla y de la tradición Mixteca-Puebla; los materiales de Cholula son de unos cuantos pedazos de fragmentos de cerámica. Aparte del problema del *corpus*, la afinidad visual que presentan las imágenes de Mixteca-Puebla y de Teotihuacán es enorme: la proporción de la figura humana, el manejo de las líneas que contornean la figura, la relación espacial y de escala entre figuras, etcétera. Así, decidí empezar con Teotihuacán y después extendí mi trabajo a Monte Albán, sitio contemporáneo al primero.

Sin embargo, no se puede ignorar los tres siglos que hubo desde la caída de Teotihuacán (*ca.* 750) hasta la aparición de la tradición Mixteca-Puebla (*ca.* 1000). ¿Qué ocurrió en Mesoamérica en ese tiempo? Tanto los rasgos formales y los elementos iconográficos que sobreviven como los que parecen que desaparecieron

o que fueron inventos nuevos en el Posclásico, más una revisión de los objetos de esta época, nos ayudarían a resolver el problema. Aquí adelantamos unas reflexiones al respecto, sin profundizar a fondo, con ánimos de seguir estudiando en el futuro.

El estilo predominante de la pintura mural de Cacaxtla no es el que acostumbramos encontrar en las expresiones pictóricas del Altiplano Central, al contrario, muestra gran afinidad con el arte maya. No obstante, no aparece ningún glifo de la escritura maya, más bien los signos que acompañan las figuras se parecen a los de Teotihuacán, de Monte Albán o del sitio contemporáneo Xochicalco. Esto comprueba lo acertado de la caracterización del Epiclásico como un periodo de crisis, de cambios drásticos y mezcla cultural.

A pesar de ser tan naturalista -frente al esquematismo teotihuacano y Mixteca-Puebla-, los pintores de Cacaxtla utilizan algunas fórmulas que hemos encontrado en aquellas manifestaciones artísticas. En todos los personajes el rostro está de perfil y en la escena de la batalla algunos tienen la oreja en forma de hongo.¹ Asimismo, hay guerreros zurdos: el personaje enfrente del signo “ojo emplumado enjoyado”, el 9 de la Talud Poniente según Foncerrada,² tiene un escudo en la mano derecha y levanta la mano izquierda en posición de ataque, probablemente lleva una arma que desafortunadamente hoy en día no se ve. Dentro de la figura con estilo naturalista, se observa la intención de no tapar los objetos importantes, por ejemplo, el personaje de la camiseta azul con franjas rojas y amarillas, el 9 de la Talud Oriente según Foncerrada,³ porta un escudo en la mano derecha y en la misma mano lleva un cuchillo de obsidiana; con la mano izquierda sujeta a un enemigo vencido. Tal vez el escudo es uno de los

¹ El personaje 8 de la Talud Poniente (lámina IV) y el 7 de la Talud Oriente (lámina XII) de Foncerrada. Marta Foncerrada de Molina, *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

² Las láminas III y IV de Foncerrada.

³ La lámina XII de Foncerrada.

componentes del signo “personaje del grupo vencedor”, por lo que no podía faltar, pero también era necesario mostrar su actitud.

La manera que aparecen los grifos onomásticos o de las fechas de algún evento, dispersos alrededor de la figura antropomorfa, no se parecen a la fórmula maya, sino a la Mixteca-Puebla, también presente en Monte Albán desde las fases tempranas.

El cuerpo humano se inclina ligeramente hacia delante⁴ -aunque ignoro su función-, esto se ve también en los personajes de los códices Mixteca-Puebla (figura 3.1), de la pintura teotihuacana (figura 3.2) y de las tumbas zapotecas (figura 6.2), pero no en el arte maya.

Respecto a la iconografía, la imagen de la Jamba Norte del Pórtico A es interesante.⁵ Se trata de un personaje vestido de jaguar. Carga en una mano una vasija con el rostro antropomorfo con doble círculo en los ojos, que vierte agua, y en la otra mano lleva una serpiente ondulada. La misma imagen, pero más esquemática, se ve en los manuscritos posclásicos (figura 1.1) y en la pintura de Teotihuacán (figura 1.2). Además de este ejemplo, encontramos varios elementos iconográficos Mixteca-Puebla y teotihuacanos, tales como huellas de pies humanos, venado con asta, banda terrestre con elementos acuáticos, ojo de reptil, corazón con gotas de sangre, aunque todo con un tratamiento más naturalista. Por último, el signo discos concéntricos, que significa lo precioso o el líquido sagrado, aparece en la herida sangrienta de un personaje derrotado, mismo que encontramos en el *Códice Borgia* (figura 6.34) y en el monumento 3 de San José Mogote, Oaxaca (figura 6.35).⁶

Otro sitio importante del periodo Epiclásico es, sin duda, Xochicalco. El monumento que nos llama más la atención es el relieve conocido como la “Piedra

⁴ Véase, sobre todo, las pinturas del Pórtico A (láminas VI, VII, VIII y IX de Foncerrada).

⁵ La lámina VI de Foncerrada.

⁶ Pablo Escalante Gonzalbo, “Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI”, en Helga von Kügelgen (ed.), *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, Frankfurt, Vervuert, Verlagsgesellschaft, 2002, pp. 71-93.

del Palacio” que ahora se halla en el Palacio de Cortés en Cuernavaca.⁷ Se trata de una escena narrativa con varias fechas –según Nicholson– “como código”.⁸ Aparte de la similitud de algunos glifos calendáricos con los del Posclásico, se representa un templo esquematizado que se asemeja mucho al estereotipo de la tradición Mixteca-Puebla (figura 4.30): la vista de perfil y una jamba recta que sostiene la viga. De ahí sale un camino con huellas de pies humanos y al final de éste se encuentra una representación similar al glifo del cerro zapoteco (figura 6.53) en cuya cima se sienta un personaje con tocado de plumas. Sobre el camino hay un hombre que anda cargando un personaje. Esta escena muestra una sorprendente afinidad visual con la de la lámina 19 del *Códice Nuttall*, la gran boda de la Señora Tres Pedernal y el Señor Doce Viento. Cabe señalar que la piedra es de la misma época que de las lápidas genealógicas de Oaxaca: las del formato nuevo en que narraban la historia secuencial en forma vertical.

La clave para el análisis de transformación de algunos signos puede estar en la forma y en el contexto en las pinturas y relieves de los sitios epiclásicos y posclásicos tempranos; por ejemplo, el símbolo de Venus, los signos del calendario ritual y el signo del año, por mencionar algunos. En el caso del símbolo de Venus, en Cacaxtla aparece la “media estrella” teotihuacana con un ojo (figura 4.16). El ojo se parece al “ojo estirado” de Teotihuacán (figura 4.13), mismo, pero con adornos, que se halla en las bandas acuáticas del Pórtico A. Por otra parte, en Teotenango, otro lugar del Epiclásico, se encuentra una escultura de una estrella completa con un ojo⁹ del estilo del “ojo estelar” Mixteca-Puebla (figura 4.11). Parece ser, esto, la primera conexión entre la estrella de cinco picos con el ojo estelar: un elemento de los componentes del símbolo de Venus posclásico (figura 4.14). Asimismo, la media estrella aparece en Xochicalco cuyo significado aún no está bien descifrado.

⁷ Véase la figura 1 de Caso, “Calendario...de Xochicalco”, 1962, pp. 166.

⁸ H. B. Nicholson, “Major sculpture in Pre-Hispanic Central Mexico”, en Gordon R. Willey (ed. gral.), *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10 *Archaeology of Northern Mesoamerica*, part 1, Austin, University of Texas Press, 1971, p. 105.

⁹ Foto 26 de Carlos Álvarez A., “Petroglifos y esculturas”, en Román Piña Chan (dir.), *Teotenango: El antiguo lugar de la muralla*, México, Gobierno del Estado de México, 1975, I, p. 302.

Con un análisis profundo de este signo del periodo Epiclásico, podamos llegar a establecer la relación entre la media estrella y el símbolo de Venus.

Como estos ejemplos, en el Epiclásico empiezan a aparecer algunos signos del repertorio iconográfico Mixteca-Puebla, sin embargo, al mismo tiempo se encuentran todavía signos teotihuacanos. Su repertorio ya no es del Clásico, pero tampoco es de la tradición Mixteca-Puebla. Algunos de ellos son una mezcla de ambos periodos y otros son una forma que podría ser a medio camino de la transformación de uno a otro. En un futuro espero dedicarme a una investigación detallada sobre la comparación entre las culturas epiclásicas y posclásicas tempranas y la tradición Mixteca-Puebla.

Capítulo 8

Conclusiones

Uno de los procedimientos que se acostumbra hacer en los estudios iconográficos de Teotihuacán es el de realizar todo el análisis a través de las fuentes posclásicas y coloniales. Esto se debe a la hipótesis de considerar Mesoamérica como una unidad cultural, que fue iniciada por Eduard Seler y aceptada por varios investigadores, tales como Alfonso Caso,¹ H. B. Nicholson² y, más reciente, Alfredo López Austin.³ Sin embargo, hace décadas Hermann Beyer ya había puesto en duda esta metodología de análisis comparativo.⁴ Aunque defiende de George Kubler, quién la niega totalmente,⁵ el investigador alemán reconoce el valor del análisis comparativo siempre y cuando se haya hecho antes un estudio sistemático que compruebe la afinidad entre las culturas comparadas. Beyer dice lo siguiente:

Casi todos los mexicanistas modernos reconocen que la cultura que encontraron los conquistadores en el valle de México es diferente de la que está representada por los monumentos grandiosos de Teotihuacán. Sin embargo, cometen algunos el error metodológico de interpretar detalladamente antigüedades de ésta por costumbres y creencias encontradas en el siglo XVI entre los aztecas y congéneres.⁶

Primero tenemos que ver si existen entre los restos de la antigua civilización de Teotihuacán objetos que por su forma, decoración, material,

¹ Alfonso Caso, "¿Religión o religiones mesoamericanas?", en *Verhandlungen des XXXVIII. Internationalen Amerikanistenkongresses. Stuttgart-München. 12. bis 18. August 1968*, Kommissionsverlag Klaus Renner-München, 1971, III, pp. 189-200.

² H. B. Nicholson, "Preclassic Mesoamerican iconography from the perspective of the Postclassic: Problems in interpretational analysis", en H. B. Nicholson (ed.), *Origins of religious art & iconography in Preclassic Mesoamerica*, Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications/Ethnic Arts Council of Los Angeles, 1976, pp. 157-175.

³ López Austin, *Los mitos del...*, 1996[1990]; *Tamoanchan y Tlalocan*, 1994, etc.

⁴ Beyer, "Relaciones entre...", 1922, pp. 273-274.

⁵ Kubler, *The iconography of...*, 1967; "La iconografía del...", 1972; "La evidencia intrínseca...", 1972; "'Renascence' y disyunción...", 1984.

⁶ Beyer, "Relaciones entre...", 1922, p. 273.

fin y otras cualidades se asemejan a tal grado a antigüedades aztecas, que su afinidad sea indudable.⁷

Aunque accedo a la hipótesis de la unidad cultural mesoamericana, Beyer tiene razón y creo que en este trabajo he logrado profundizar en el conocimiento de las afinidades estilísticas y del repertorio iconográfico existentes entre la tradición Mixteca-Puebla –la tradición que floreció en el Posclásico tardío principalmente en las zonas central y del sur de Mesoamérica– y el arte teotihuacano. Estas afinidades fortalecen la idea de dicha unidad. No quiero decir con esto que el estilo y el repertorio iconográfico Mixteca-Puebla fueran una evolución del arte teotihuacano ni que los portadores de la tradición Mixteca-Puebla fueran teotihuacanos. Tampoco fue mi intención buscar “lo teotihuacano” ni “teotihuacanoide” en dicha tradición. Traté de demostrar que existen antecedentes del estilo, el repertorio iconográfico y el lenguaje pictográfico Mixteca-Puebla en la gran metrópoli clásica del Altiplano Central.

En cuanto al estilo, existen trabajos sobre los manuscritos posclásicos y de la pintura teotihuacana respectivamente y varios investigadores señalan la afinidad estilística entre estas dos manifestaciones artísticas, no obstante, no hay estudios que traten de demostrar su relación. En este trabajo realicé un análisis comparativo estilístico punto por punto entre ellas y también con el arte zapoteco, que fue una cultura contemporánea de Teotihuacán. La mayoría de las características estilísticas de la tradición Mixteca-Puebla coinciden tanto con las del arte teotihuacano como del zapoteco. Catorce de los quince puntos diagnósticos del estilo Mixteca-Puebla, en un sentido amplio, están presentes en el arte de estas dos culturas clásicas. A saber, el uso de la línea-marco; la aplicación de color; la proporción de la figura humana; la combinación de varias escalas y de distintos puntos de vista en una sola figura o en una escena; inconcordancia de las manos derecha e izquierda. Un rasgo estilístico muy particular de la tradición Mixteca-

⁷ *Ibid.*, p. 274.

Puebla –la curva de los dedos de los pies– no se encuentra en el arte teotihuacano, sin embargo, se halla en el arte zapoteco. Por todo lo anterior, en su conjunto podemos afirmar que existe suficiente relación entre ellas.

Con un análisis estilístico comparativo llegué a la conclusión de que la polémica postura de las imágenes de la Diosa de jade de Tetitla y de la Gran Diosa de Tepantitla, en Teotihuacán, no se debe buscar en las posturas naturales, sino que es un fenómeno estilístico que comparte el arte teotihuacano con la tradición Mixteca-Puebla.

Al realizar el análisis iconográfico, me doy cuenta de que existen unos problemas que merecen ser considerados seriamente en los estudios de iconografía del arte prehispánico. Uno de éstos se refiere a que algunos signos Mixteca-Puebla o posclásicos tienen nombres no descriptivos, sino más bien interpretativos, y los utilizamos sin cuestionar su origen. Además, a veces se aplican estos nombres a los signos de otras épocas o culturas. Esto nos lleva a caer en el error de asociar los signos de dos culturas o épocas diferentes sólo por tener el mismo nombre. Fue así como mi lista de la primera etapa de investigación estaba llena de signos con este tipo de asociación. De tal manera, me vi obligada a revisar, primero, su origen, su creador y la razón de sus nombres convencionales. El signo “ojos estelares” es uno de los que he logrado obtener como un resultado de esta metodología. Tanto en los códices Mixteca-Puebla como en las pinturas teotihuacanas aparecen las imágenes de ojos sueltos. Aunque llegué a la conclusión de que en ambos casos el ojo representa brillo, el de Teotihuacán es de la superficie del agua y el de Mixteca-Puebla es de la estrella. La semejanza visual, creo yo, es muy importante y su significado dentro de una unidad cultural puede ser el mismo, sin embargo, cada signo debe ser analizado primero con los materiales de la misma cultura.

Otro problema es que solemos querer encontrar algunos conceptos considerados muy mesoamericanos en las representaciones de toda la época y la cultura, como por ejemplo es el signo *Atl-tlachinolli*. Es un signo nahua del Posclásico que consiste en dos elementos opuestos para representar un significado

metafórico. James Langley trató de encontrar en el “glifo cuatro signos” de Teotihuacán el mismo concepto del signo *Atl-tlachinolli*, o sea, un signo compuesto de elementos acuáticos e ígneos que significan la guerra. Este signo teotihuacano consta de cuatro bandas atadas y, precisamente, los motivos de dos de ellas se podrían interpretar como la representación del agua, y los otros dos, del fuego. No obstante, este signo no aparece en un contexto en el que pudiéramos confirmar su asociación con la guerra.

De la misma forma, interpretar la figura del ángulo y el trapecio combinados como el signo del año en toda la cultura y la época es algo arbitrario. Algunos sí aparecen en un contexto calendárico, pero otros no. En el caso de Teotihuacán por lo general este signo se encuentra en forma de tocado sin portadores del año ni signos numéricos, puesto que es difícil de comprobar su relación con el signo calendárico del año. Sin embargo, hay que considerar la gran similitud visual entre el signo del año A-O entrelazadas del Posclásico y el trapecio y ángulo de Teotihuacán. Como señalé en el capítulo 4, estos dos signos posiblemente tengan alguna relación, quizá el signo teotihuacano participó, en alguna forma, en el proceso de evolución del signo del año posclásico.

Respecto a la comparación iconográfica con el arte zapoteco, una gran diferencia con el arte teotihuacano es que se sabe claramente que existía el calendario ritual con sus veinte signos propios y algunos de ellos coinciden con los de la tradición Mixteca-Puebla. La representación del noveno día “agua” Mixteca-Puebla es de la vasija de agua con dientes. La razón de la extraña combinación de estos dos elementos se explicaría con la relación entre el signo del día “agua” y el glifo C zapoteco: el glifo que tiene una connotación acuática.

El signo llamado trilobulado es uno de los ejemplos del signo común entre Teotihuacán y Monte Albán, sin embargo, desaparece en el Posclásico tardío.

En resumen, en cuanto al repertorio iconográfico, en las dos culturas clásicas encontramos bastante cantidad de elementos semejantes tanto en la forma como en el significado. Por supuesto, hay algunos elementos que desaparecieron, otros que

surgieron en el Posclásico y otros que guardan semejanzas visuales pero pueden haber tenido un significado diferente.

Asimismo, las convenciones básicas del lenguaje pictográfico ya están presentes tanto en el arte teotihuacano como en el zapoteco. En el Epiclásico, en Oaxaca, junto con la aparición del nuevo tipo de registro, conocido como las lápidas genealógicas, se enriquecen los repertorios del lenguaje pictográfico parecidos a los de la tradición Mixteca-Puebla. La función de estos registros es, precisamente, contar un episodio narrativo como los códices históricos. Si los teotihuacanos hubieran continuado produciendo las obras de arte en el Epiclásico, ¿no habrían utilizado el mismo tipo del lenguaje pictográfico Mixteca-Puebla?

Por el momento, quiero cerrar esta tesis señalando que encontramos bastantes elementos de afinidad tanto desde el punto de vista estilístico como del repertorio iconográfico entre la tradición Mixteca-Puebla y el arte teotihuacano que fortalecen la unidad cultural de Mesoamérica.

Sin embargo, es necesario profundizar más la relación, sobre todo, con las culturas que florecieron después de la caída de Teotihuacán antes del surgimiento de la tradición Mixteca-Puebla.

Figuras



Figura 1.1
Nuttall 5

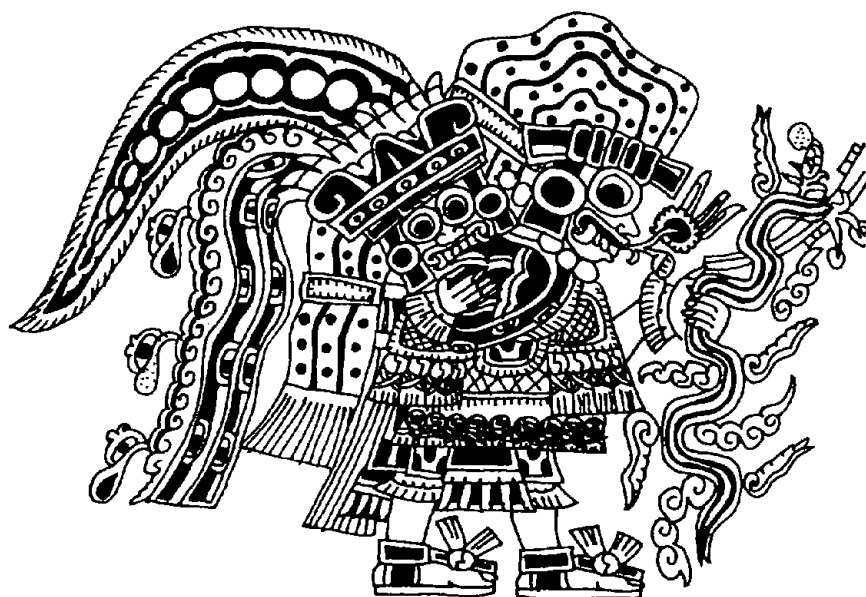


Figura 1.2
Techinantitla

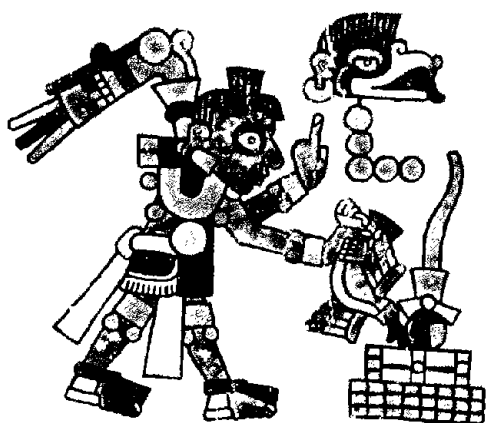


Figura 3.1 Vindobonensis 11

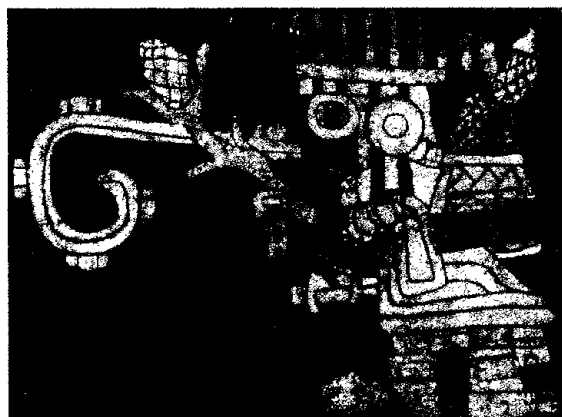


Figura 3.2 Zacuala



Figura 3.3 Nuttall 25

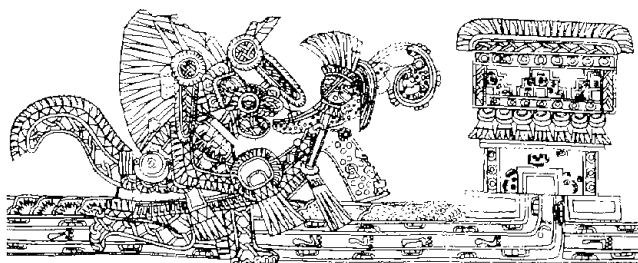


Figura 3.4 Tetitla

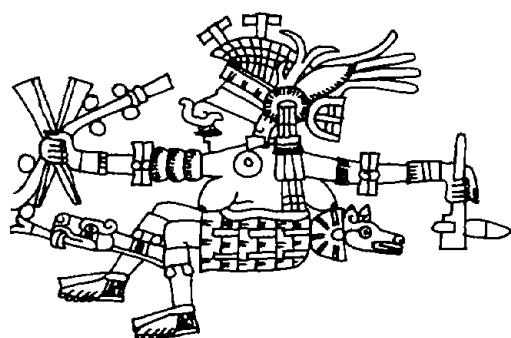


Figura 3.5 Laud 42

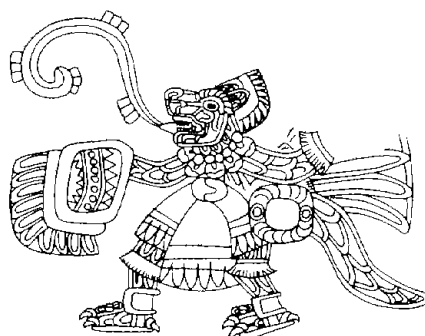


Figura 3.6 Zacuala

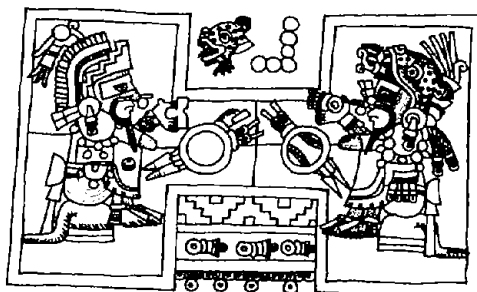


Figura 3.7 Nuttall 80

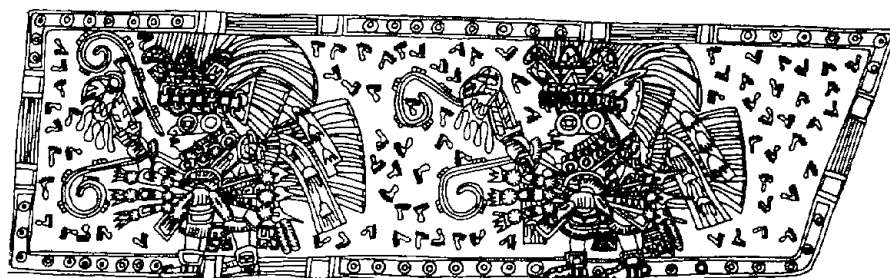


Figura 3.8 Atetelco



Figura 3.9 Techinantitla

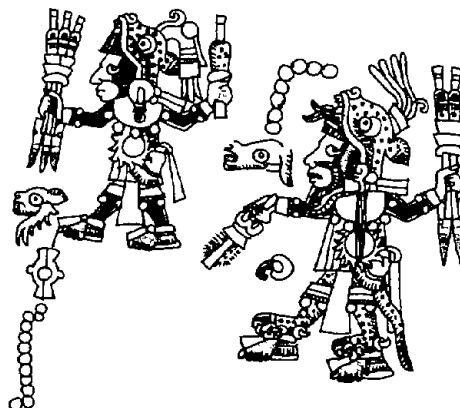


Figura 3.10 Nuttall 51



Figura 3.11 Nuttall 15



Figura 3.12 Zona 11
Gran conjunto



Figura 3.13 Borgia 20

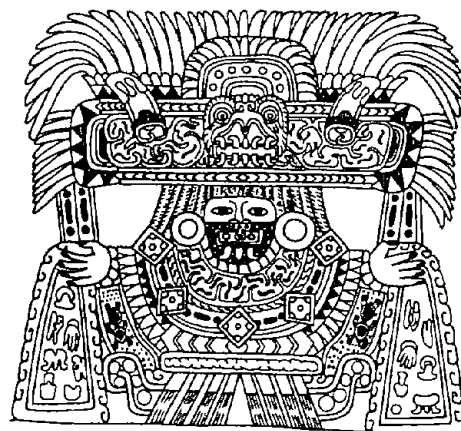


Figura 3.14 Tetitla



Figura 3.15

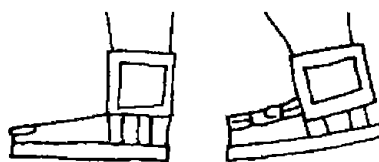


Figura 3.16 Tlacuilapaxco



Figura 3.17

Nuttall 74 Borgia 16 Vindobonensis 11 Laud 27



Figura 3.18
Tepantitla

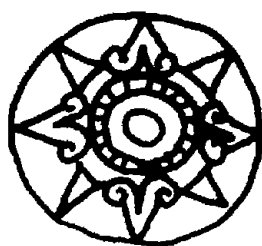


Figura 4.1
Fejérváry-Mayer 1

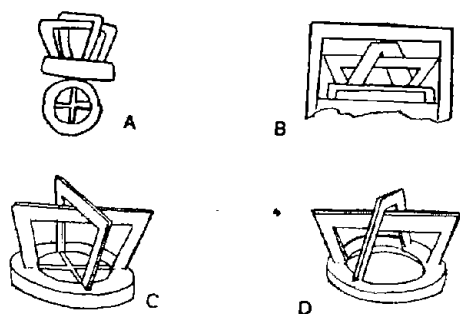


Figura 4.2

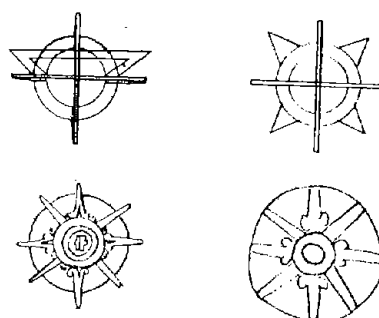


Figura 4.3

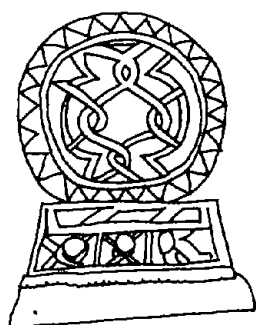


Figura 4.4
Teopancaxco

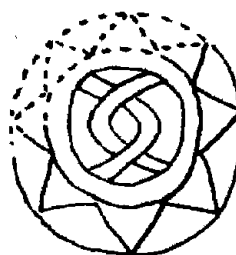


Figura 4.5
Techinantitla

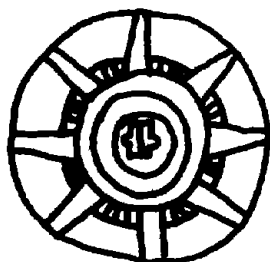


Figura 4.6
Nuttall 19

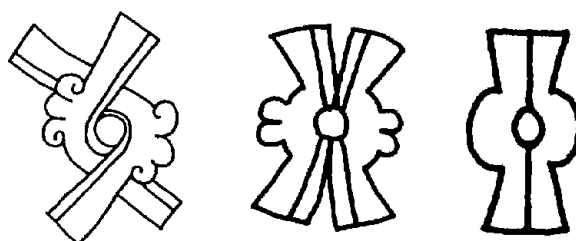


Figura 4.7
Borgia 10 Vindobonensis 23 Fejérváry-Mayer 11

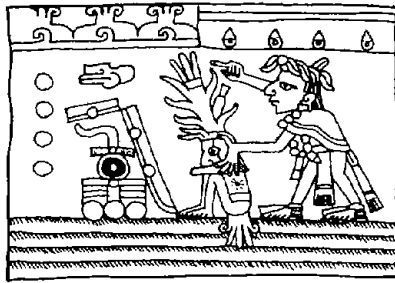


Figura 4.8
Fejérváry-Mayer 33

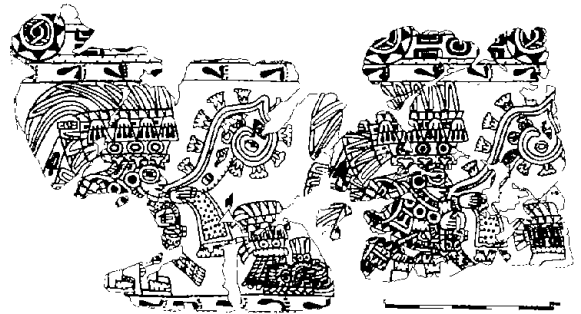


Figura 4.9
Techinantitla

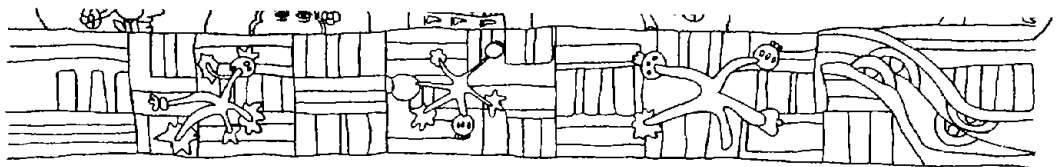


Figura 4.10
Tepantitla

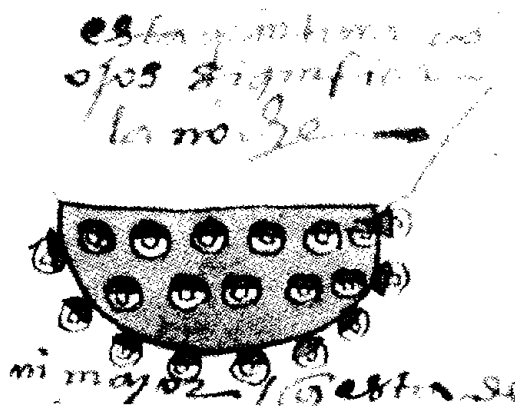


Figura 4.11
Mendoza 63r



Figura 4.12
Telleriano-Remensis 42r

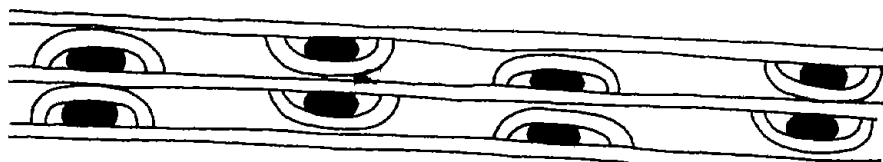


Figura 4.13
Tetitla



Figura 4.14
Vindobonensis 52



Figura 4.15
Zona 5A Conjunto del Sol

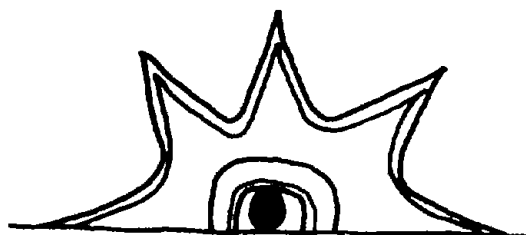
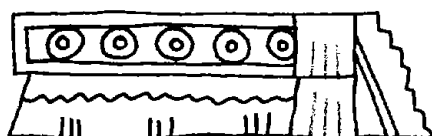


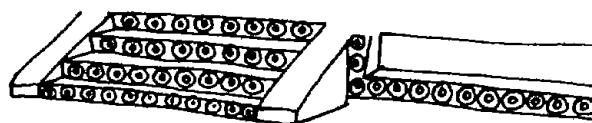
Figura 4.16
Templo de Venus, Cacaxtla



Figura 4.17
Templo Rojo, Cacaxtla

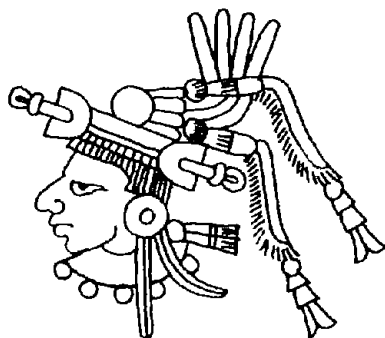


a
Selden 5



b
La Ventilla

Figura 4.18



a
Fejérváry-Mayer 8



b
Atetelco

Figura 4.19

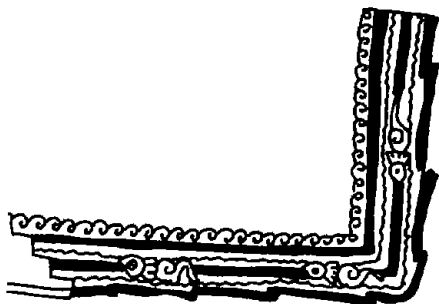


Figura 4.20
Borgia 14

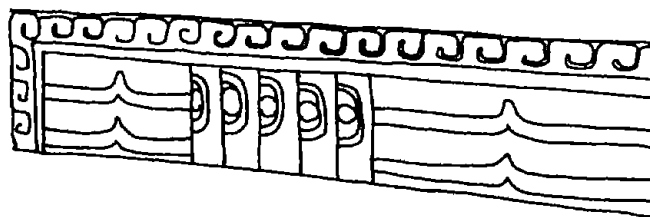
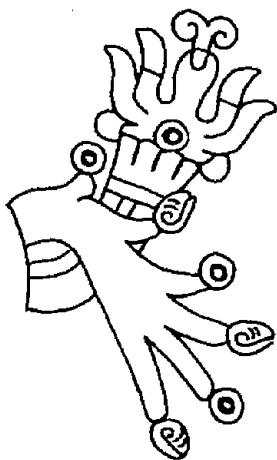
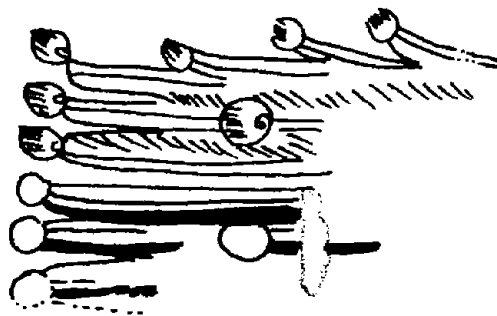


Figura 4.21
Palacio de Quetzalpapálotl



a
Borbónico 18



b
Borgia 50

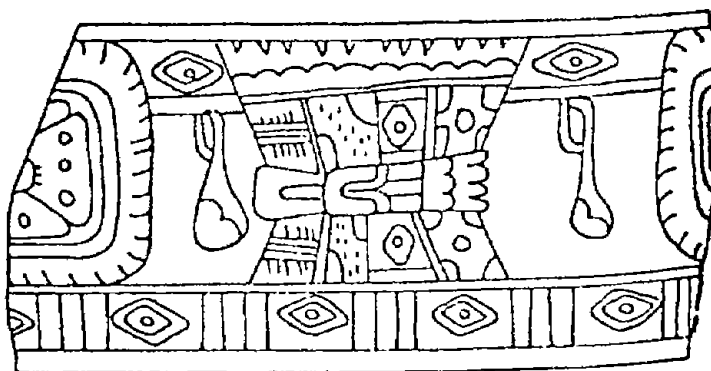


Figura 4.23

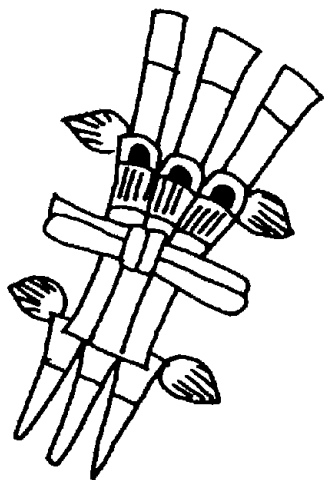


Figura 4.24
Borgia 12

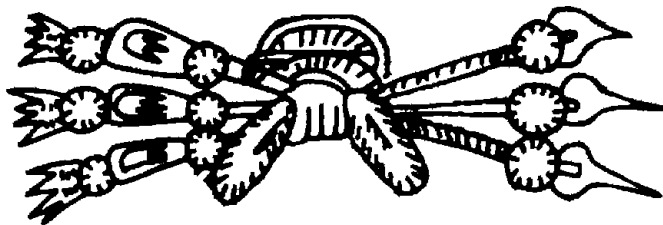


Figura 4.25
Atetelco

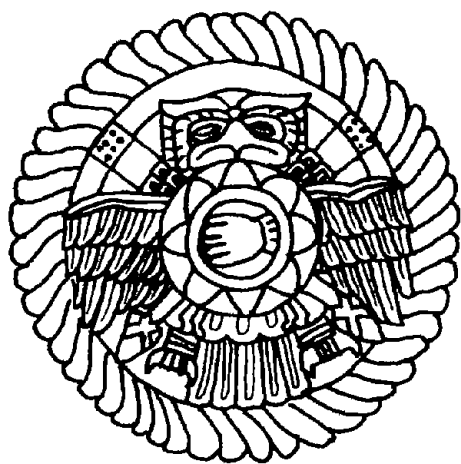


Figura 4.26

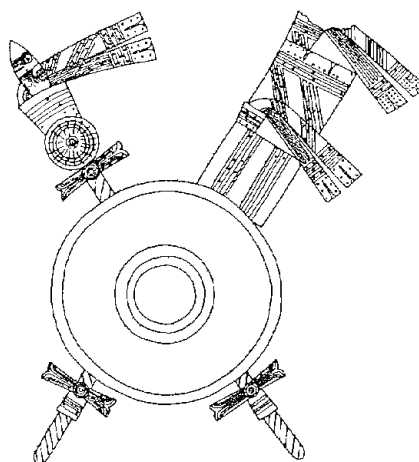


Figura 4.27
Tehuacán



Figura 4.28
Bodley 4

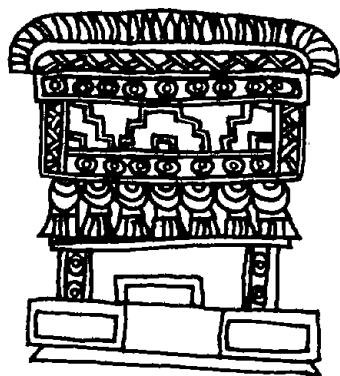


Figura 4.29
Tetitla

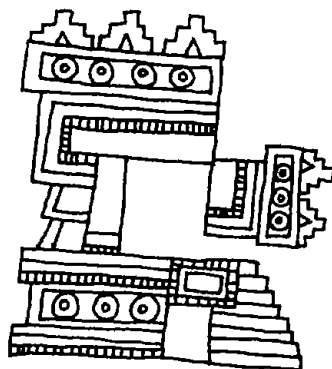


Figura 4.30
Nuttall 77

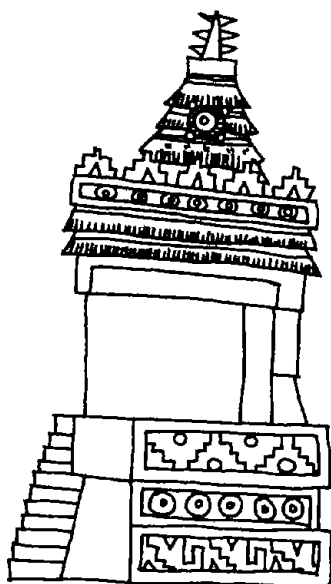


Figura 4.31
Nuttall 15

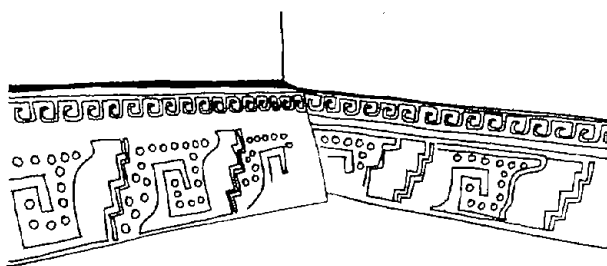


Figura 4.32
Palacio de Quetzalpapálotl

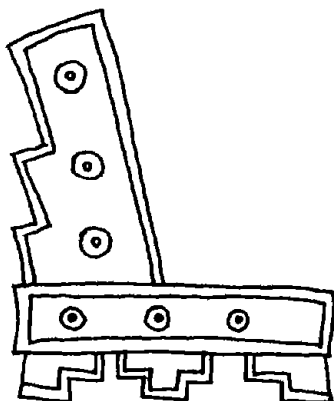


Figura 4.33
Borgia 9

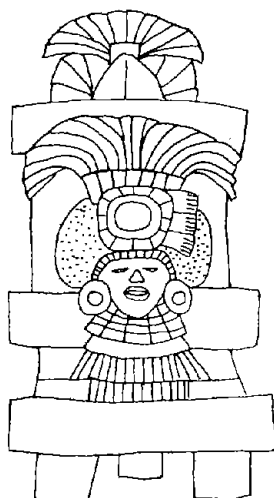


Figura 4.34

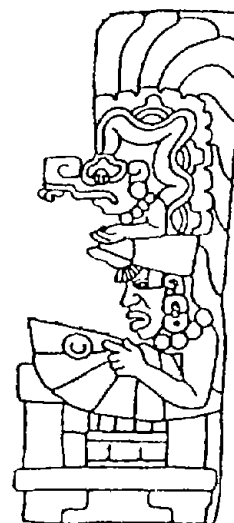


Figura 4.35
Huijazoo



a
Mendoza 2r



b
Borbónico 11



Figura 4.37
Mendoza 60r

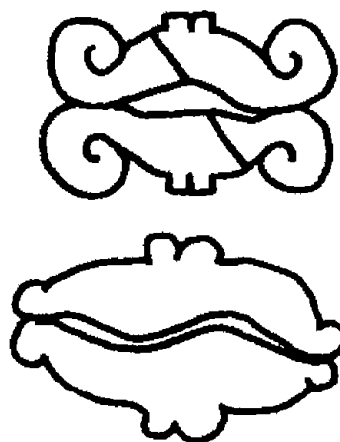


Figura 4.38
Vindobonensis 16 Nuttall 52

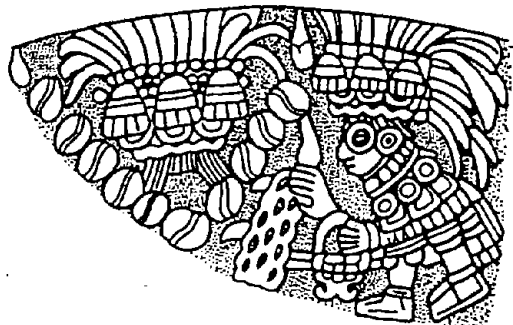


Figura 4.39
Vasija de Las Colinas



Figura 4.40
Zona 11 Gran Conjunto

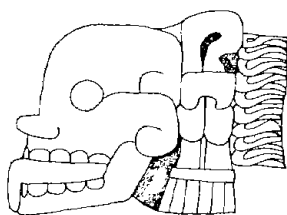


Figura 4.41

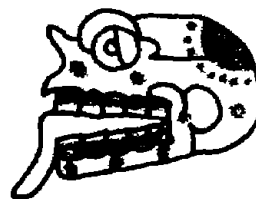


Figura 4.42
Nuttall 75



Figura 4.43
Vindobonensis 27



Figura 4.44
Techinantitla

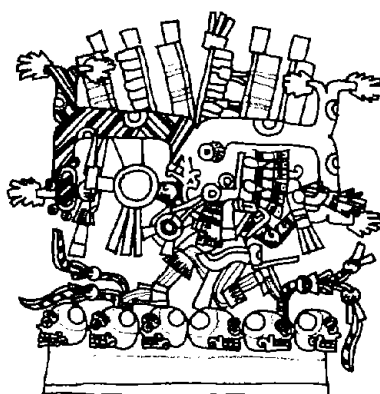


Figura 4.45
Borgia 45



Figura 4.46

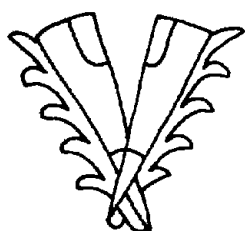


Figura 4.47
Borbónico 12

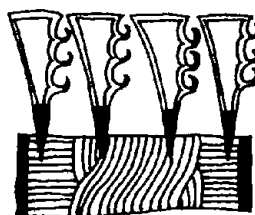


Figura 4.48
Tlacuilapaxco

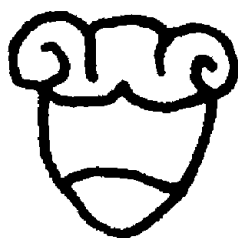
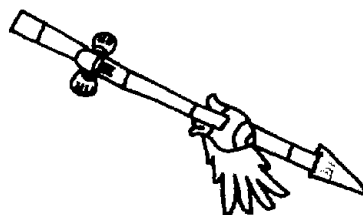


Figura 4.49
Vindobonensis 15



Cospi 9

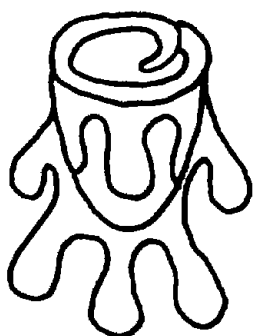


Figura 4.50
Palacio de Quetzalpapálotl

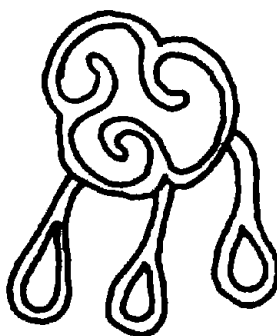


Figura 4.51
Atetelco



Figura 4.52
Atetelco

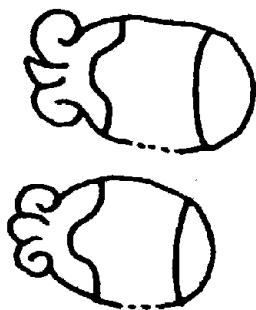


Figura 4.53
Borbónico 8



a
Borbónico 9

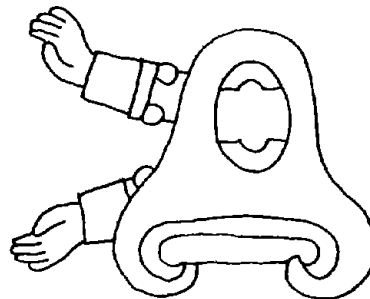


Figura 4.54

b
Borbónico 22

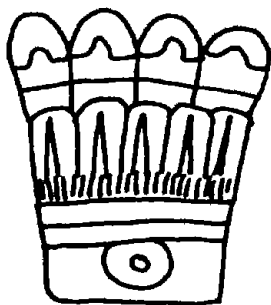


Figura 4.55
Borbónico 8

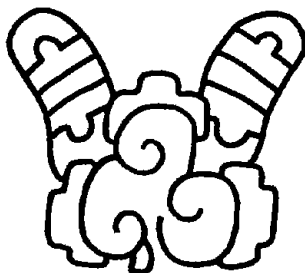


Figura 4.56
Tumba 104
Monte Albán

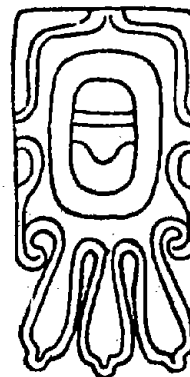


Figura 4.57
Estela 3
Xochicalco

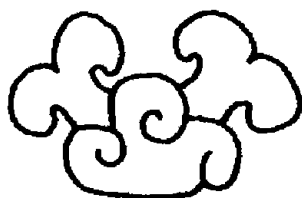


Figura 4.58
Montículo J
Monte Albán

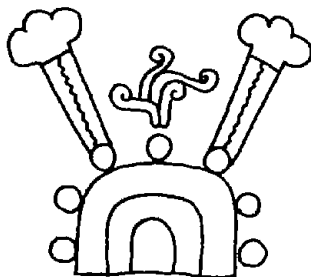


Figura 4.59
Laud 4

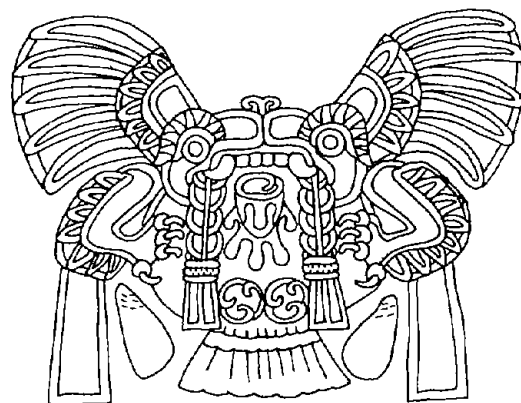


Figura 4.60
Palacio de
Quetzalpapálotl

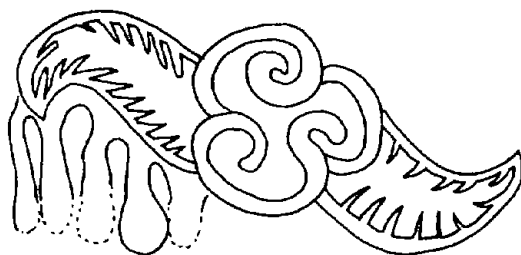


Figura 4.61
La Ventilla

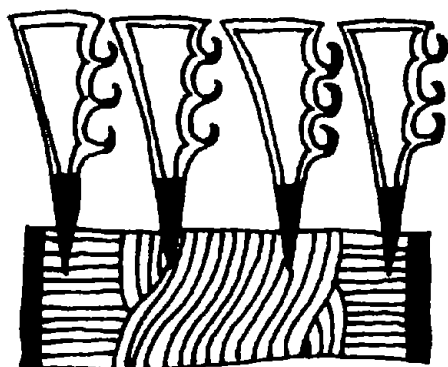


Figura 4.62
Tlacuilapaxco

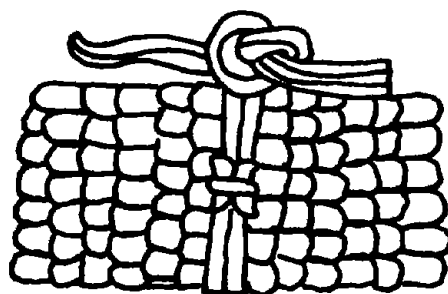


Figura 4.63
Nuttall 51

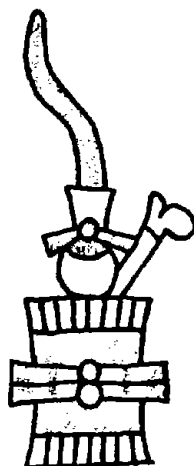
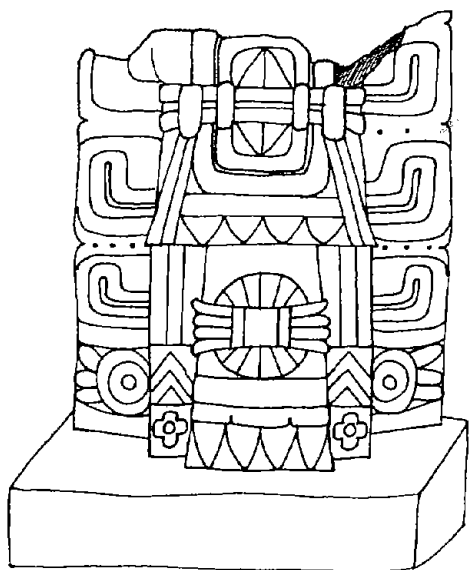
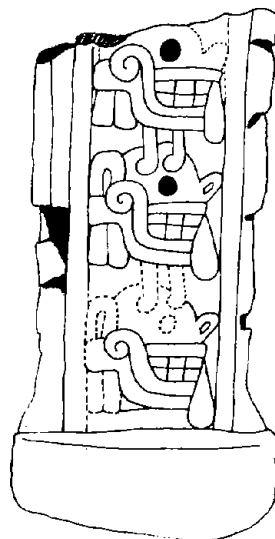


Figura 4.64
Fejérváry-Mayer 30



a



b

Figura 4.65

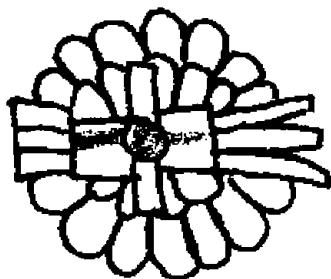


Figura 4.66
Nuttall 22

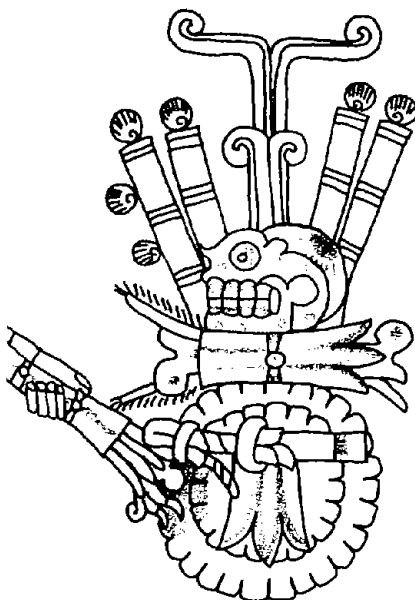


Figura 4.67
Nuttall 82

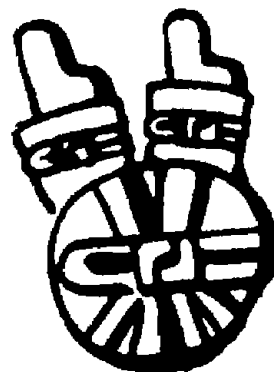


Figura 4.68
Estela Lisa
Monte Albán

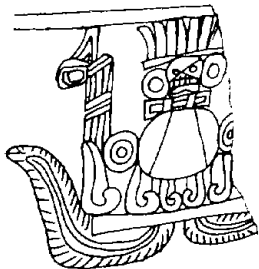


Figura 4.69



Figura 4.70
Ciudadela

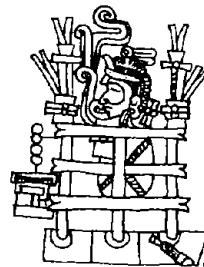


Figura 4.71
Nuttall 20



Figura 4.72 Atetelco

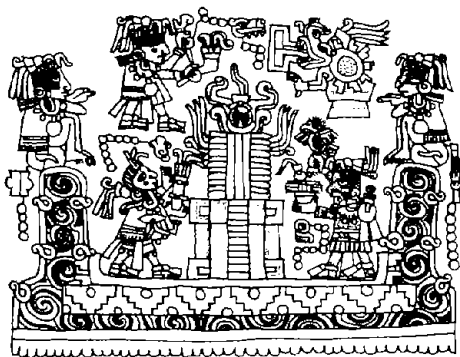


Figura 4.73
Nuttall 17



Figura 4.74
Huijazoo

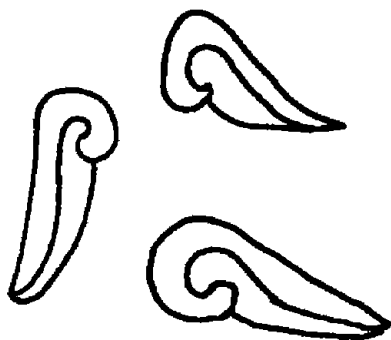


Figura 4.75
Atetelco (detalle)



Figura 4.76
Laud 41

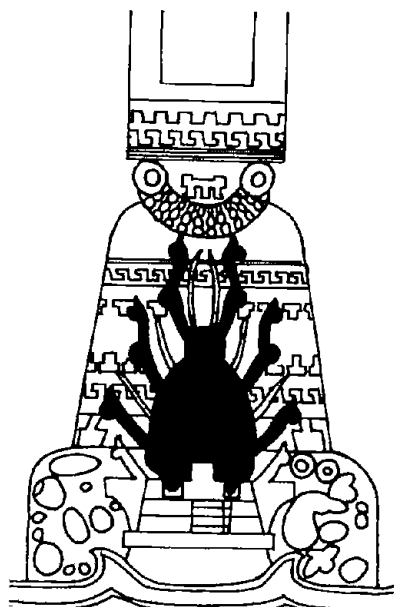


Figura 4.77
Templo de la Agricultura

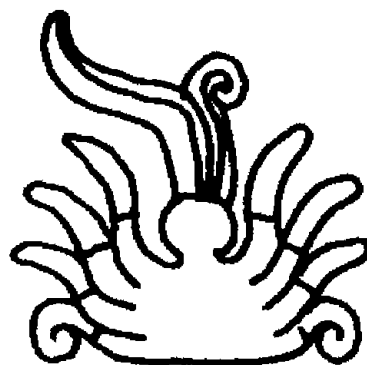


Figura 4.78
Vindobonensis 9



Figura 4.79
Teotihuacán

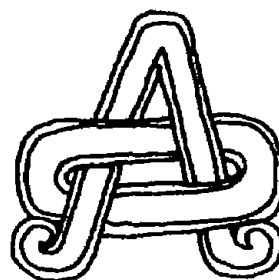


Figura 4.80
Vindobonensis 50

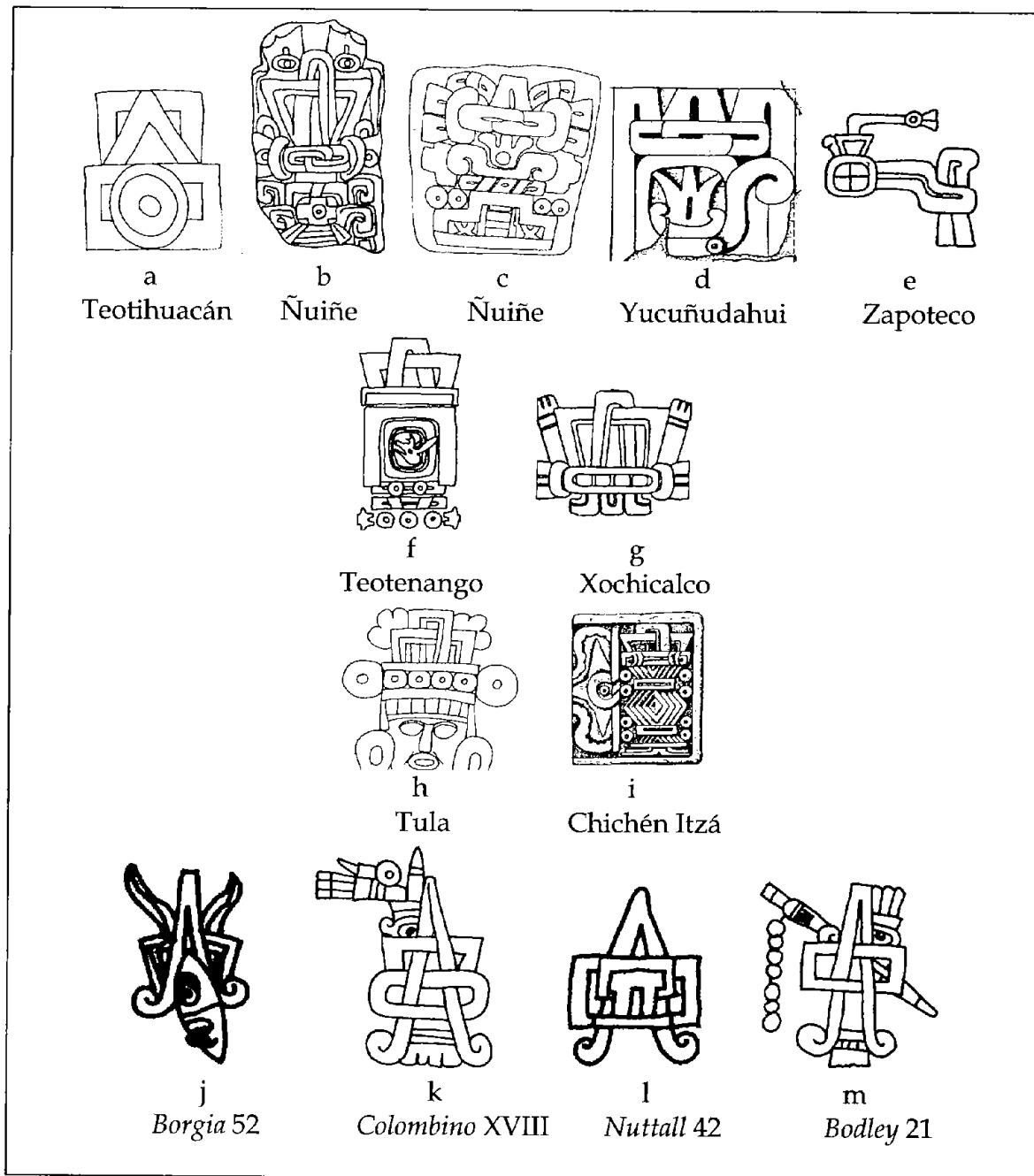


Figura 4.81

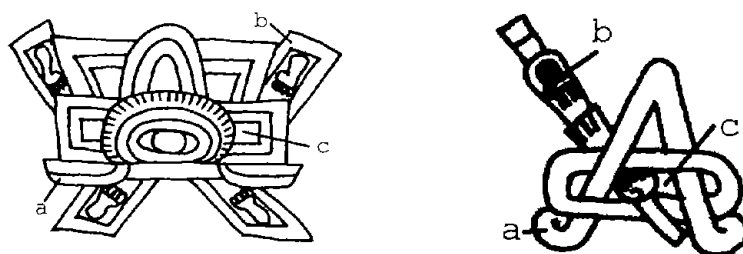
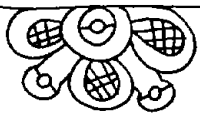


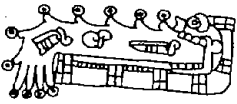
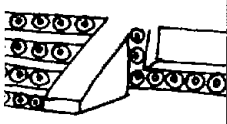
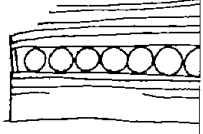
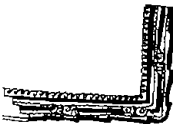
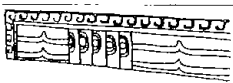
Figura 4.82

4.1. Repertorio

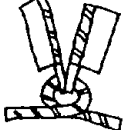
a. Grupo de elementos celestes

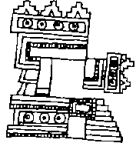
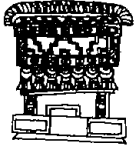
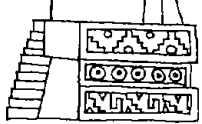
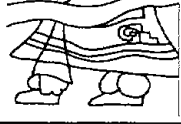
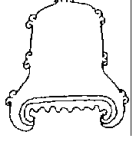
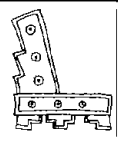
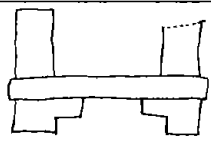
	Mixteca-Puebla	Teotihuacán	Zapoteca
Disco solar			
Disco lunar			
Banda celeste			
Banda terrestre			
Ojos estelares			
			
Símbolo de Venus			
			

b. Grupo de elementos acuáticos

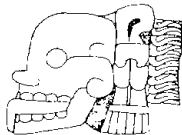
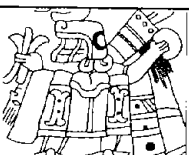
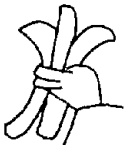
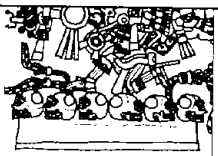
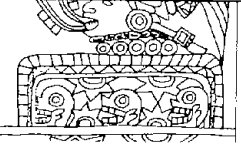
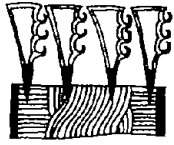
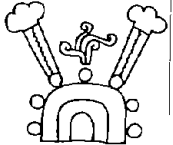
	Mixteca-Puebla	Teotihuacán	Zapoteca
Discos concéntricos como agua			
Discos concéntricos como decoración arquitectónica			
Discos concéntricos como orejera			
Discos concéntricos como sangre			
Discos concéntricos como lágrima			
Discos concéntricos como adorno del numeral uno			
Agua			
Caracol segmentado			

c. Grupo de los símbolos de guerra

	Mixteca-Puebla	Teotihuacán	Zapoteca
<i>Atl-tlachinolli</i>			
Dardos			
			
Plumones de sacrificio			
Escudos			
Banderas			

	Mixteca-Puebla	Teotihuacán	Zapoteca
Arquitectura			
Greca escalonada			
			
"Omega"			
Diamante o rombos			
Montaña o lugar			
Piedra			
Flor			
Trono			
Vaso trípode globular			
Árbol quebrado			

4.2. Grupo de elementos mortuorios y de sacrificio 17

	Mixteca-Puebla	Teotihuacán	Zapoteca
Cráneos y esqueletos			
Hueso			
			
Manojo de zacate			
Hileras de esqueletos			
Punta de maguey			
Punzón de hueso			
Corazón			
Zacatapayolli			

4.2. Grupo de elementos mortuorios y de sacrificio 27

	Mixteca-Puebla	Teotihuacán	Zapoteca
Fuego y flama			
Humo			
Qema del bulto funerario	Nuttall 17	Atetelco	Huijazoo

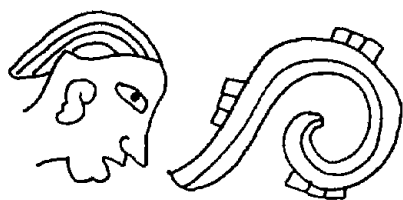


Figura 5.1
Tepantitla

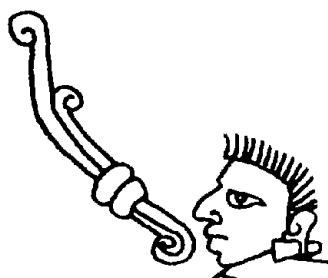


Figura 5.2
Laud 39

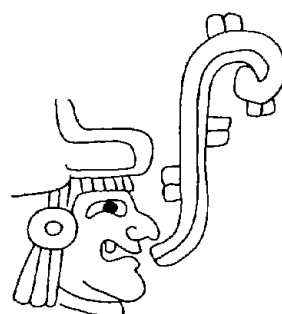
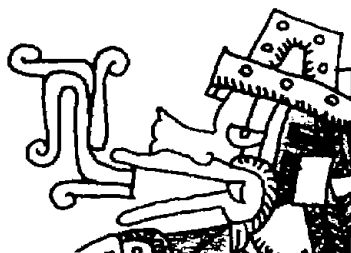


Figura 5.3
Tumba 105



a *Vindobonensis* 38



b Techinantitla

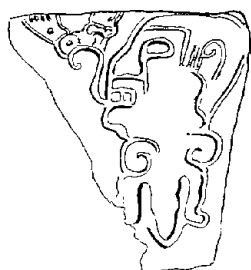
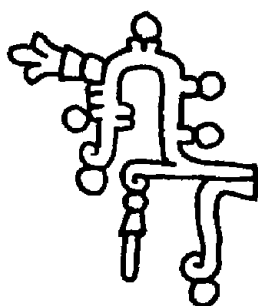


Figura 5.5
Montículo J



a *Laud* 2

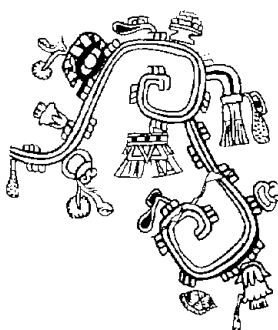
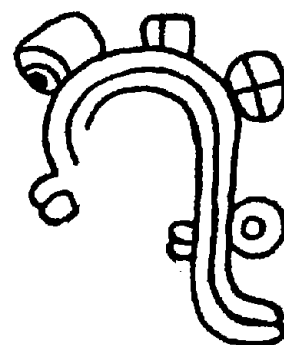


Figura 5.6
b Techinantitla



c Tumba 105



Figura 5.7
Nuttall 19

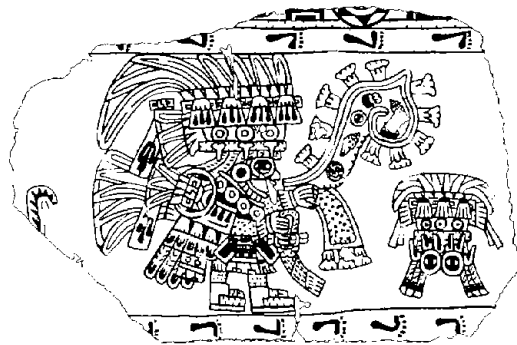


Figura 5.8
Techinantitla

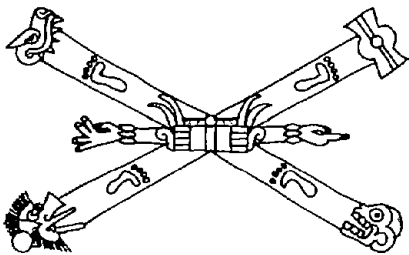


Figura 5.9
Fejérváry-Mayer 43



Figura 5.10

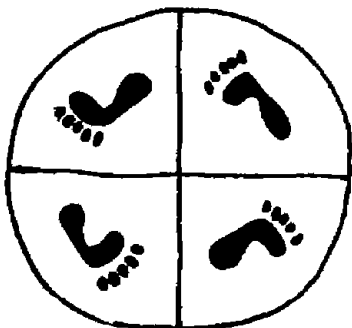


Figura 5.11
Vindobonensis 7



Figura 5.12



Figura 5.13
Laud 35

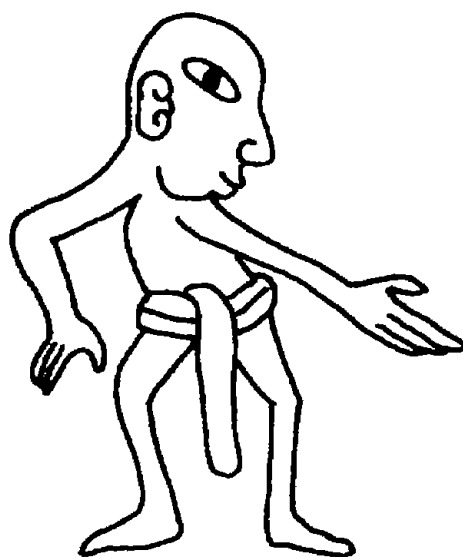


Figura 5.16
Tepantitla

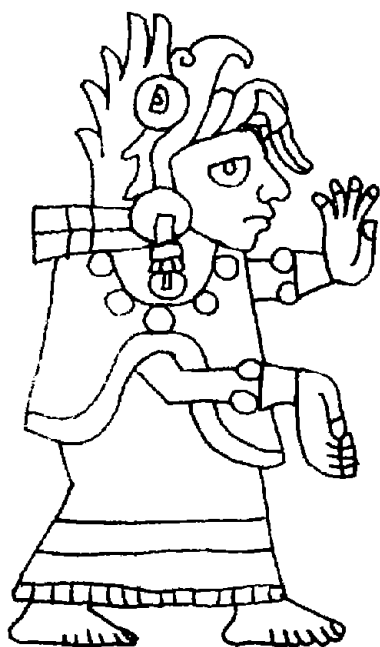


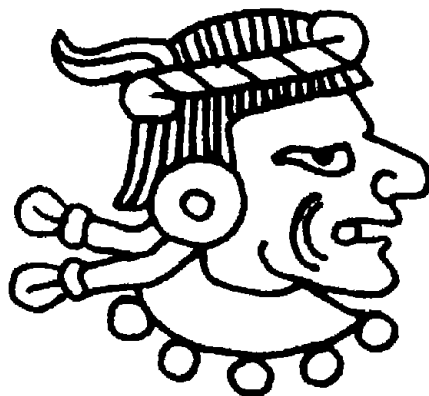
Figura 5.14
Vindobonensis 2



Figura 5.15



a *Vindobonensis* 40

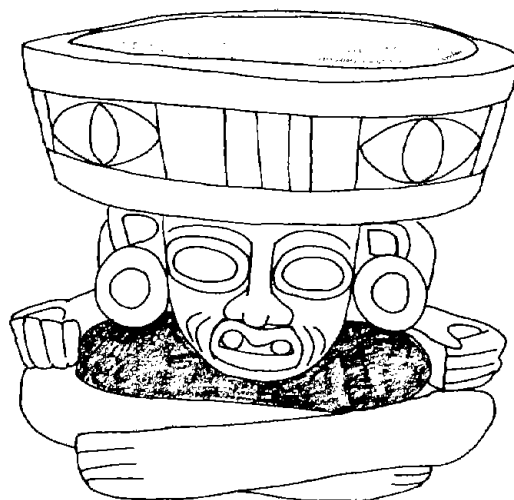


b *Fejérváry-Mayer* 7

Figura 5.17



a Tetitla



b

Figura 5.18



Figura 5.19
a *Vindobonensis* 50

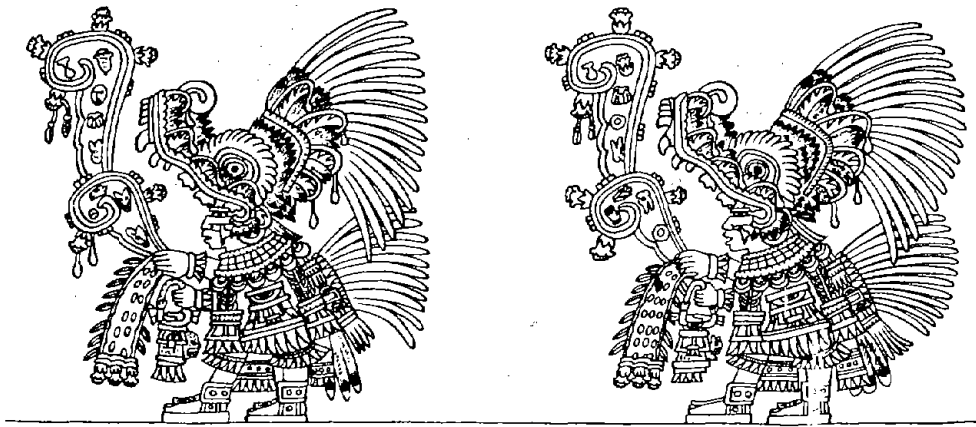


Figura 5.19
b Tepantitla



Figura 5.20
Nuttall 20

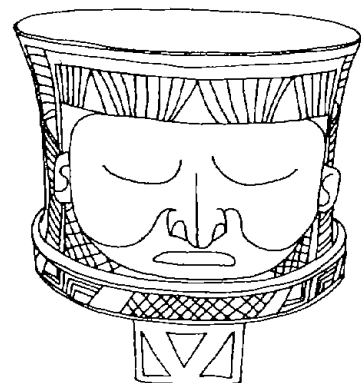


Figura 5.21



Figura 6.1
Estela Liza



Figura 6.2
Tumba 104



Figura 6.3
a Tumba 105



Figura 6.3
b Nuttall 19

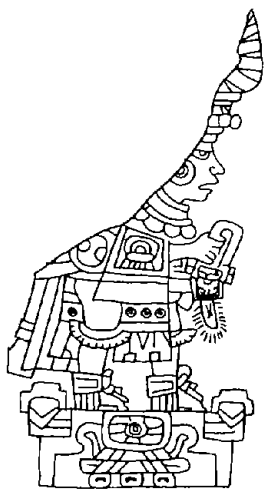


Figura 6.4
Lápida de Bazán

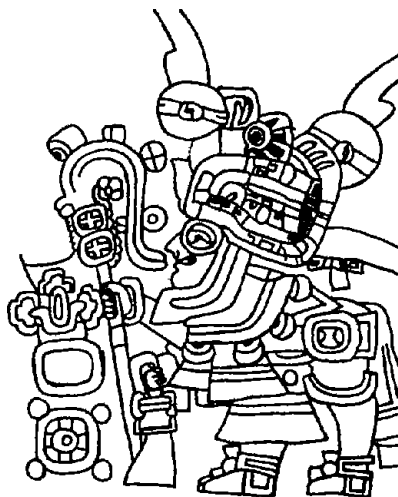


Figura 6.5
Tumba 105



a
Tumba 105



b
San José Mogote

Figura 6.6

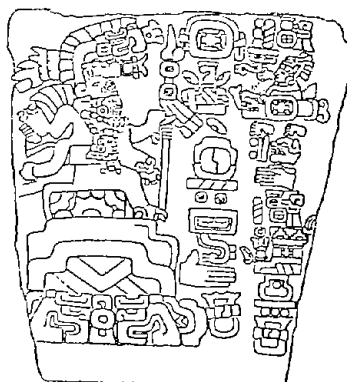


Figura 6.7
Estela 1

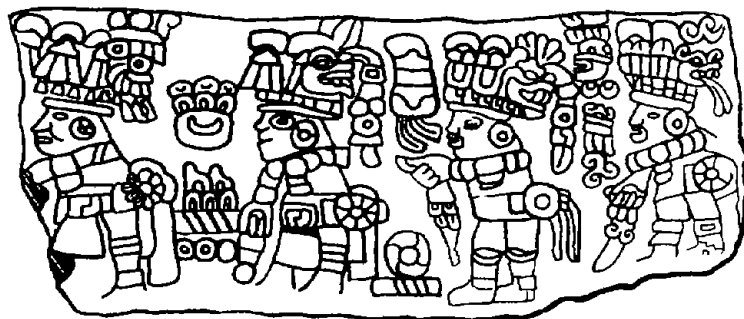
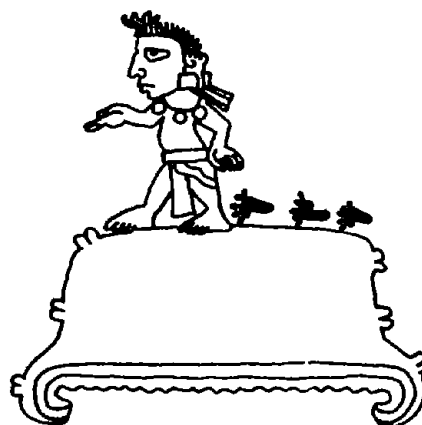


Figura 6.8 Estela 7



a

Lápida de Bazán



b

Nuttall 69



a

Estela 8



b

Bodley 35

Figura 6.10

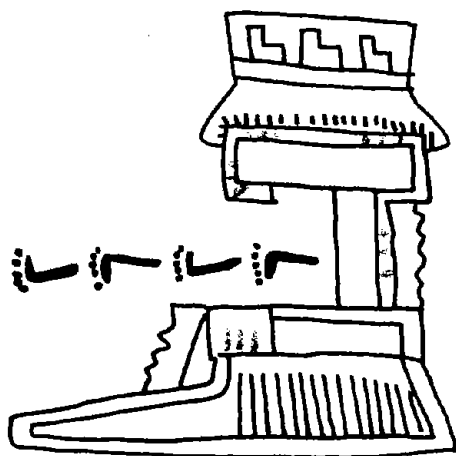


a
Nuttall 2

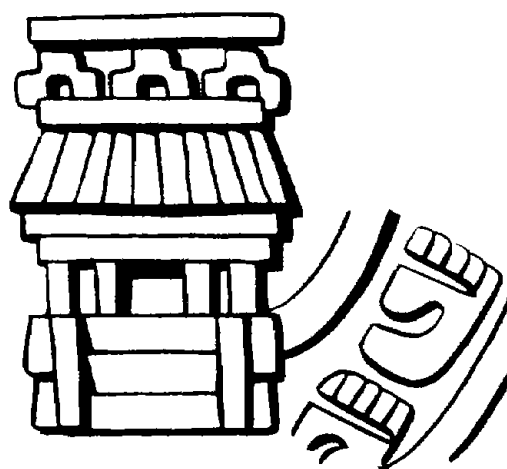


b
Tumba 105

Figura 6.11



a
Selden 11



b
Estela 1

Figura 6.12

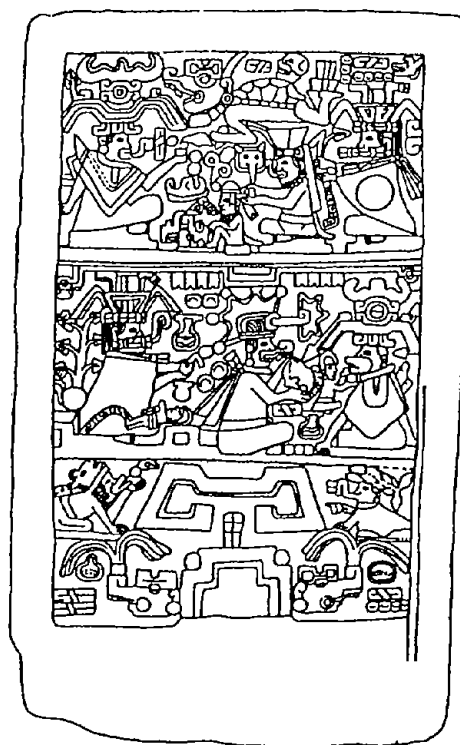
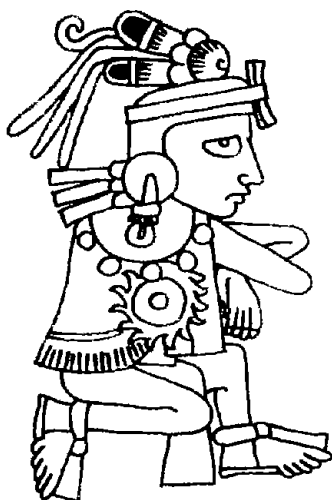


Figura 6.13
Lápida de Noriega

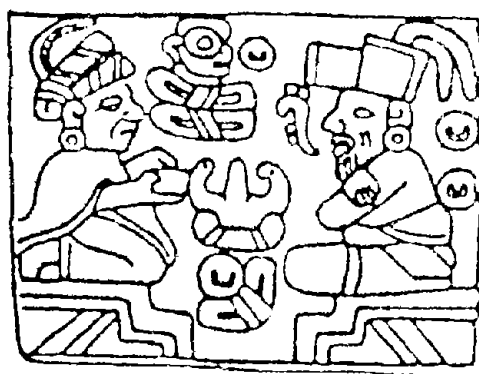


a
Nuttall 61



b
Lápida de Zimatlán

Figura 6.14



a
Lápida de Zaachila



b
Nuttall 45

Figura 6.15

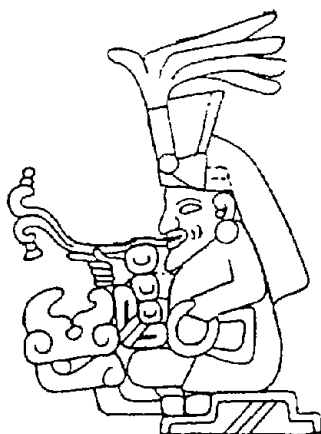


a
Lápida del Museo Smithsoniano



b
Vindobonensis 33

Figura 6.16



a
Lápida del Museo Smithsoniano

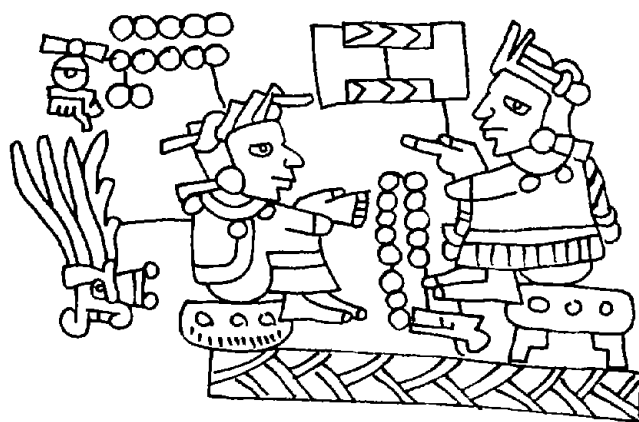


b
Vindobonensis 35

Figura 6.17



a
Estela de Huijazoo



b
Selden 11



Figura 6.19
Estela de Huijazoo

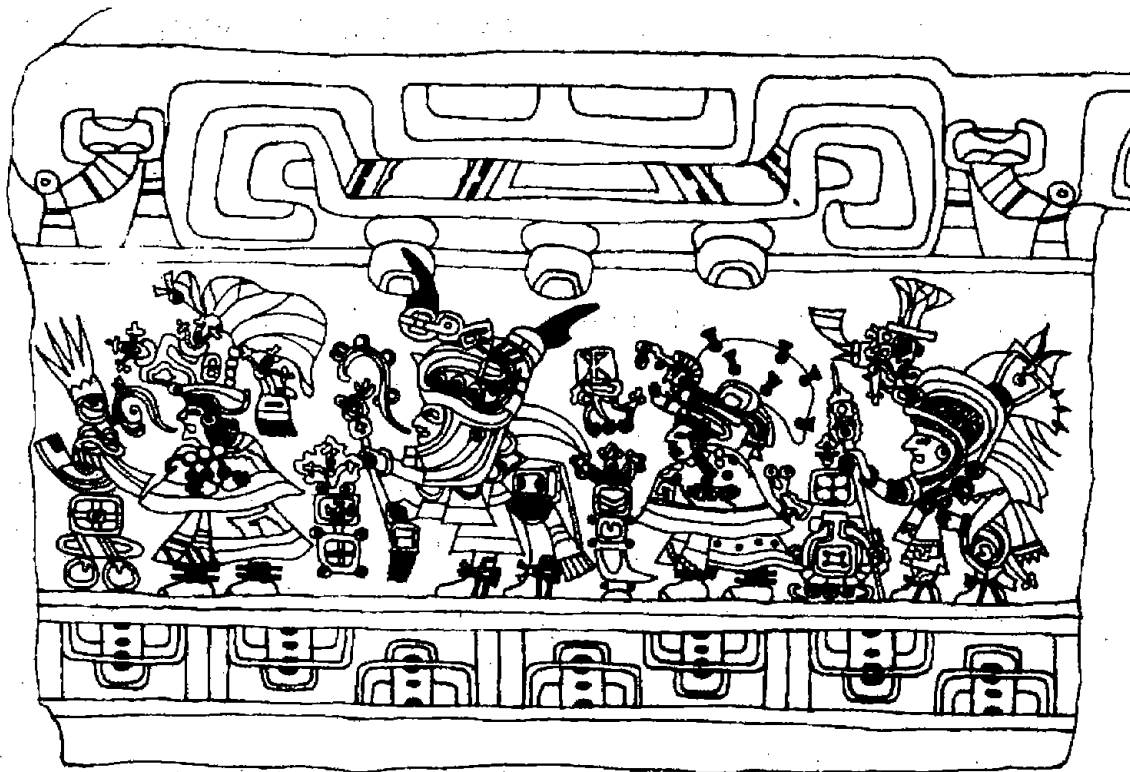


Figura 6.20
Tumba 105

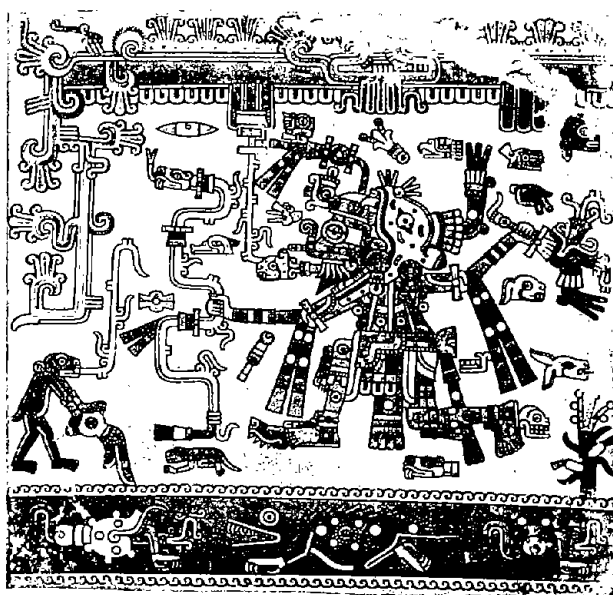


Figura 6.21
Laud 23

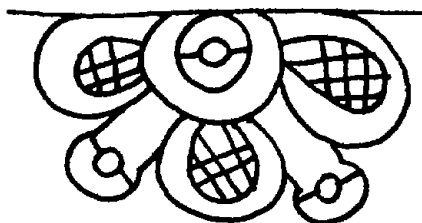


Figura 6.22
Borgia 33

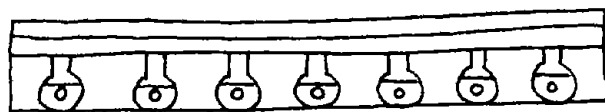


Figura 6.23
Vindobonensis 52

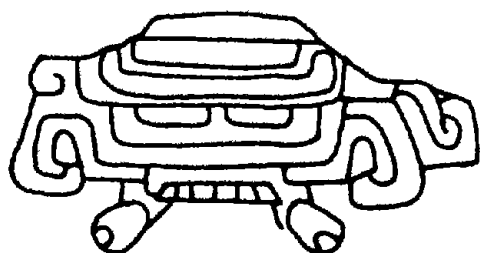


Figura 6.24
Lápida de Bazán

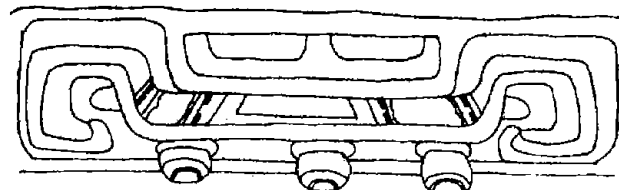


Figura 6.25
Tumba 105

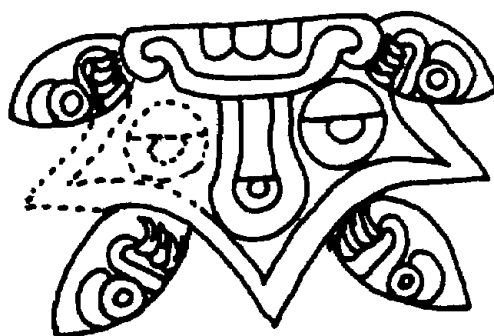


Figura 6.26
Altar de Venus



Figura 6.27
Tumba 105

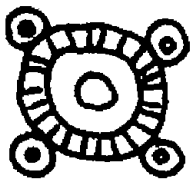


Figura 6.28
Nuttall 19

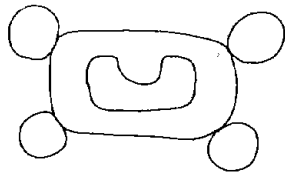
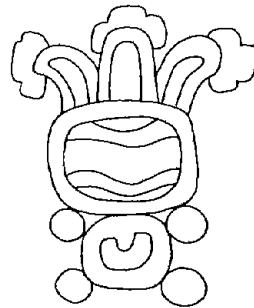


Figura 6.29
a Tumba 104



b Tumba 105



Figura 6.30
Bodley 39

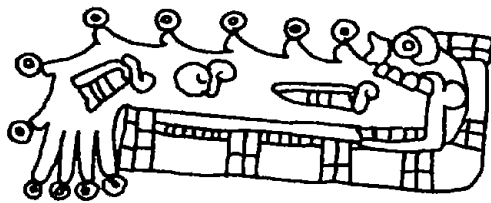


Figura 6.31
Vindobonensis 45



Figura 6.32
Estela 8

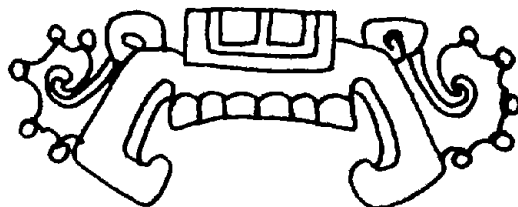


Figura 6.33
Lápida de Zaachila

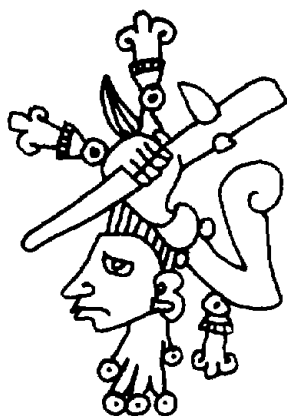


Figura 6.34
Borgia 4

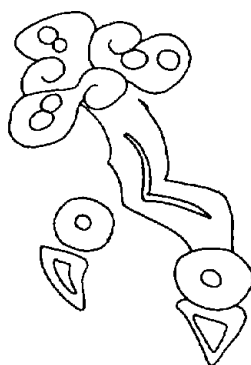


Figura 6.35
Monumento 3, San José Mogote

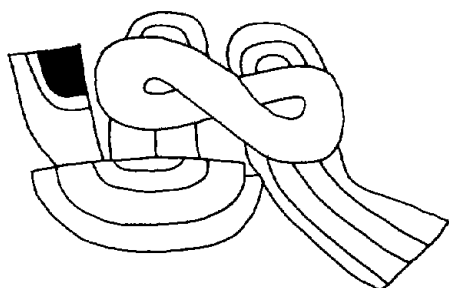


Figura 6.36
Tumba 105

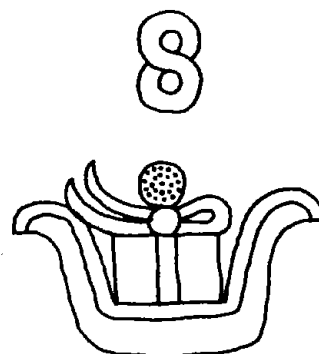


Figura 6.37
Fejérváry-Mayer 21

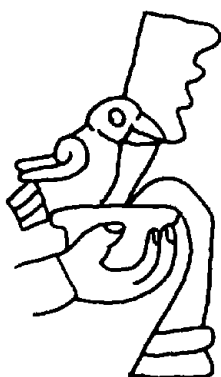


Figura 6.38
Huijazoo



Figura 6.39
Lápida de Zaachila

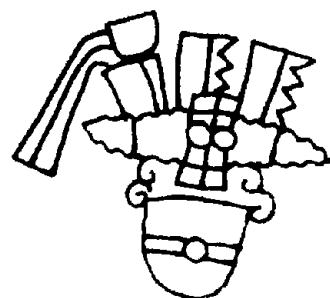


Figura 6.40
Nuttall 69

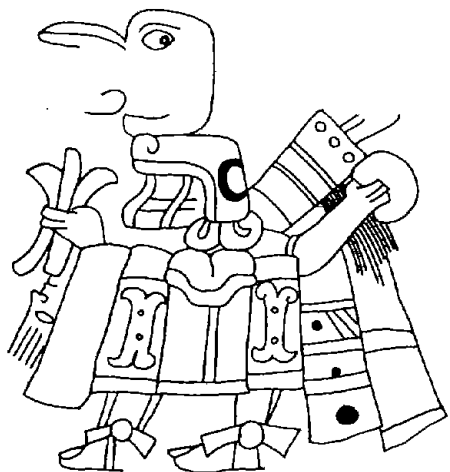


Figura 6.41
Huijazoo

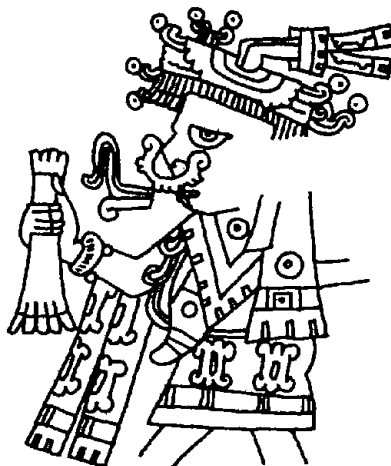


Figura 6.42
Borgia 48

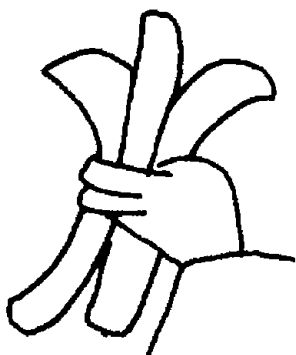


Figura 6.43



Figura 6.44



Figura 6.45
Tumba 104



Figura 6.46
Borgia 62

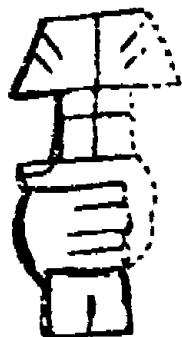


Figura 6.47
Danzante

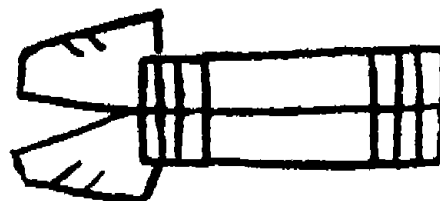


Figura 6.48
Montículo J



Figura 6.49
Vindobonensis 7

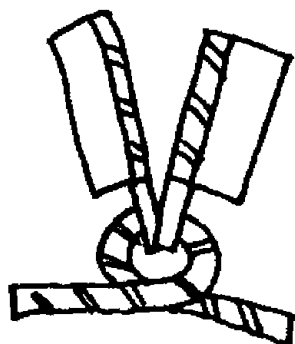


Figura 6.50
Borgia 16

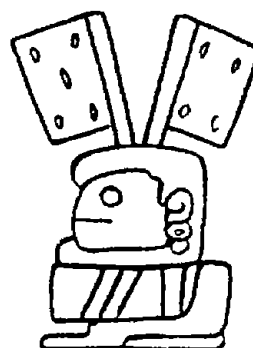


Figura 6.51
Montículo J

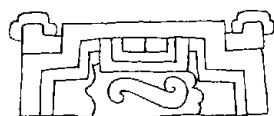


Figura 6.52
Estela 7



Figura 6.53
Tumba 125



Figura 6.54
Estela Lisa

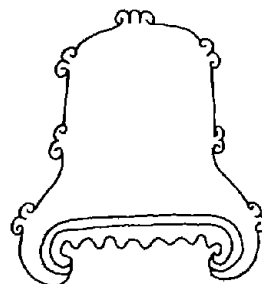


Figura 6.55
Nuttall 46



Figura 6.56
Estela 2, VG



Figura 6.57
Lápida de Zimatlán

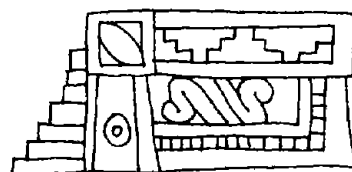


Figura 6.58
Bodley 3

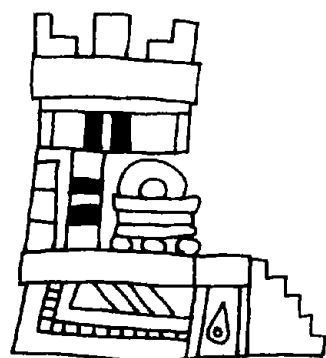


Figura 6.59
Bodley 14

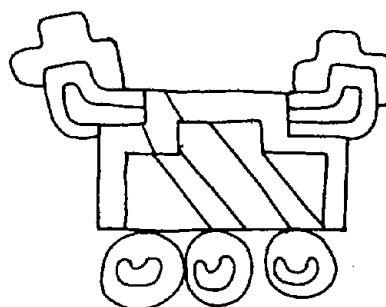


Figura 6.60
Tumba 105

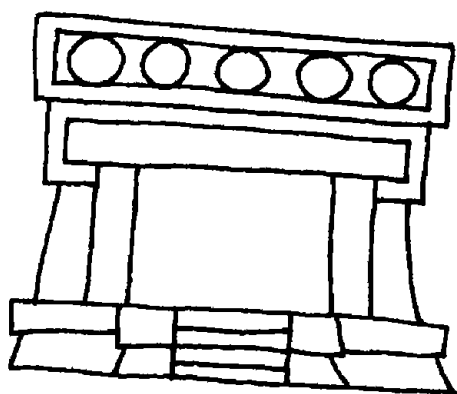


Figura 6.61
Vindobonensis 2

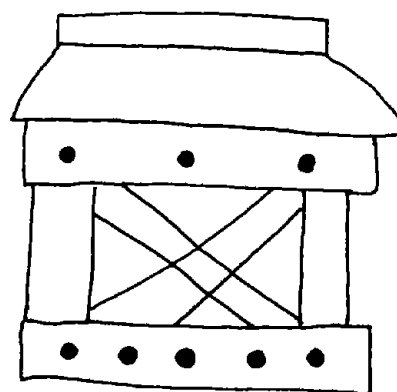


Figura 6.62
Montículo J



Figura 6.63
Laud 41



Figura 6.64
Tumba 105

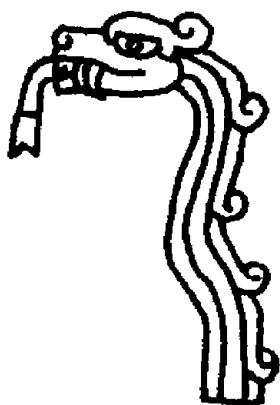


Figura 6.65
Vindobonensis 41

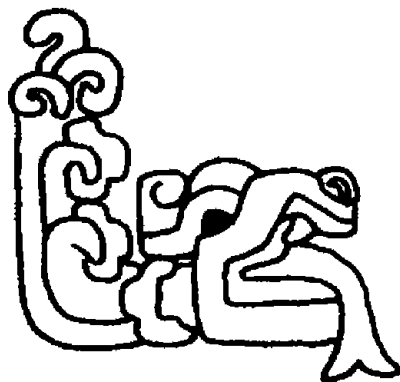


Figura 6.66
Estela 1



Figura 6.67
Borgia 64

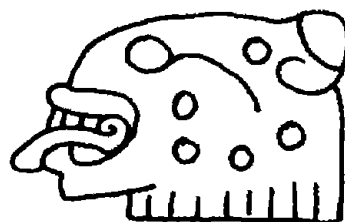


Figura 6.68
Estela 15

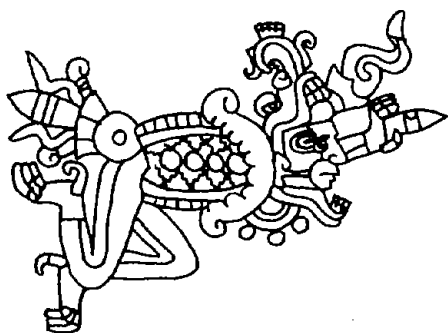


Figura 6.69
Nuttall 19

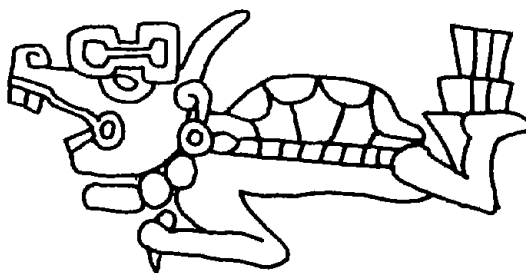


Figura 6.70
Lápida de Noriega

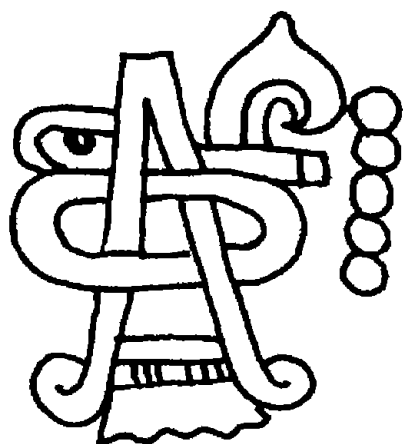


Figura 6.71
Bodley 15

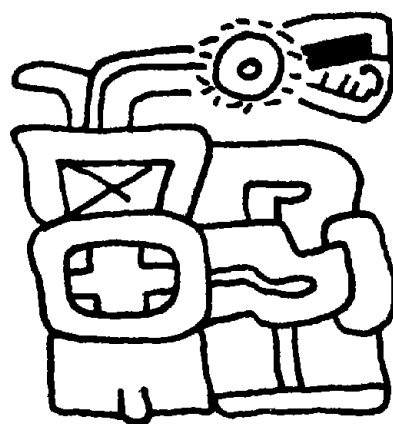


Figura 6.72
Huijazoo



Figura 6.73
Huijazoo

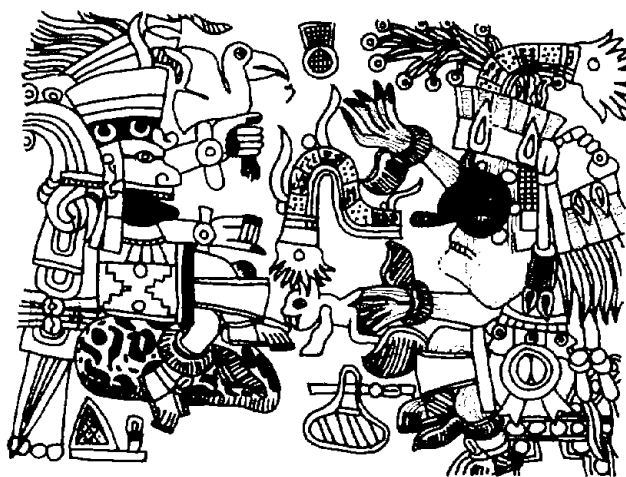


Figura 6.74
Tonalámatl de Aubin

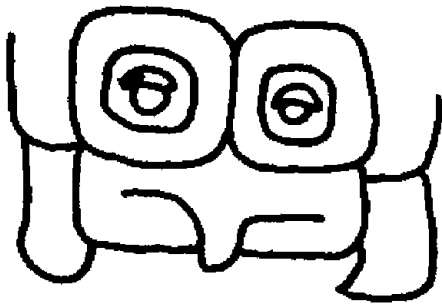


Figura 6.75
Estela 2



Figura 6.76
Borbónico 9



Figura 6.77
Estela Lisa

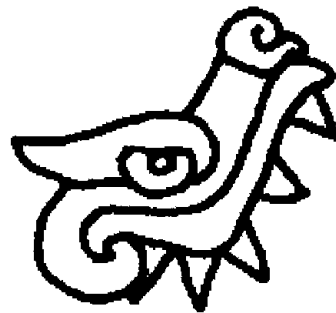


Figura 6.78
Vindobonensis 25

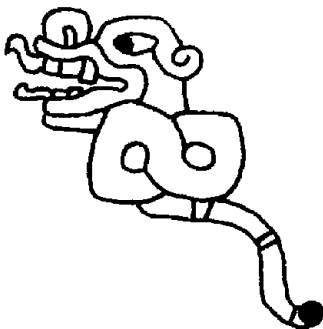


Figura 6.79
Huijazoo

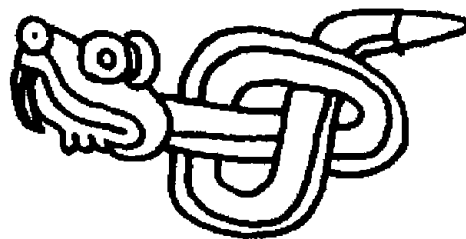


Figura 6.80
Borgia 4



Figura 6.81
Huijazoo



Figura 6.82
Nuttall 29



Figura 6.83
Tumba 105



Figura 6.84
Nuttall 57



Figura 6.85
Estela 1

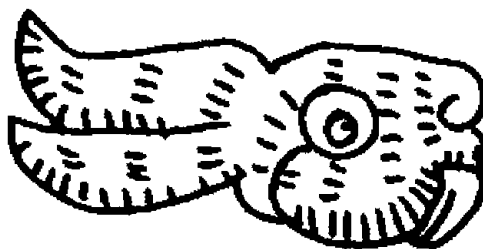
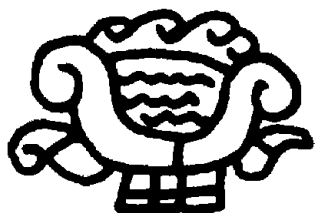


Figura 6.86
Borgia 63



a
Nuttall 28

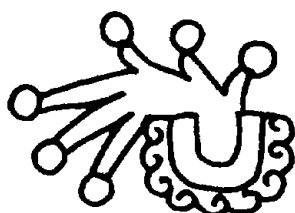
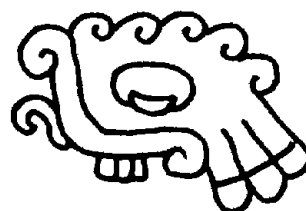


Figura 6.87
b
Laud 20



c
Laud 9

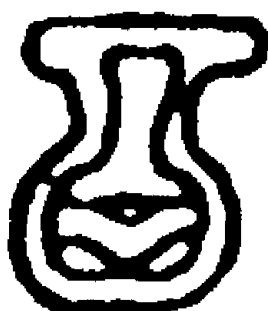


Figura 6.88
Lápida de Noriega

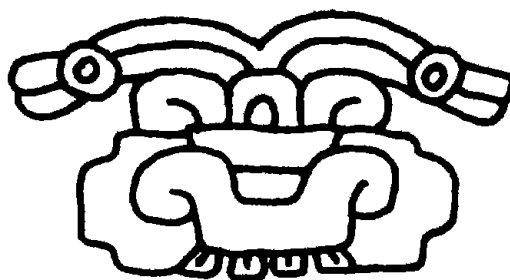


Figura 6.89

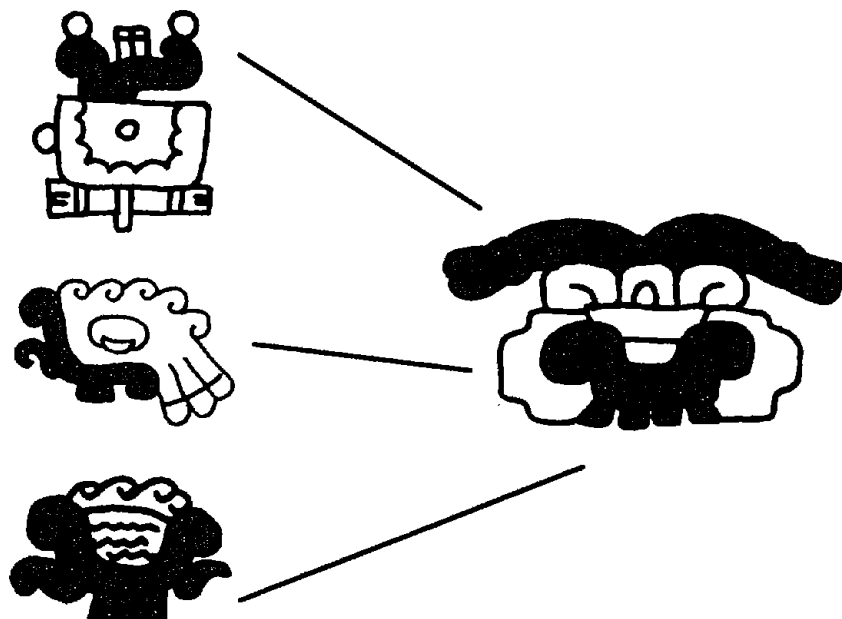


Figura 6.90



Figura 6.91
Nuttall 58



Figura 6.92
Estela Lisa

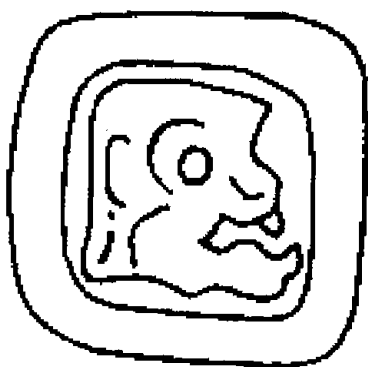


Figura 6.93
Huamelulupan

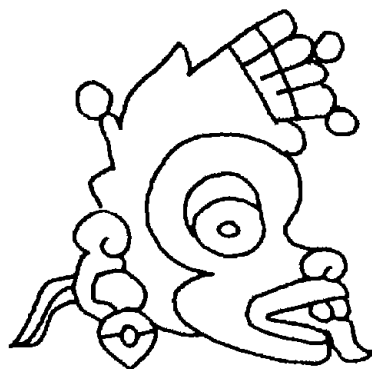


Figura 6.94
Cospi 4

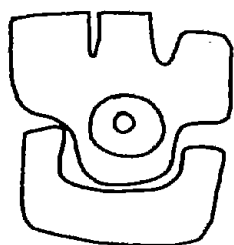


Figura 6.95
Huijazoo



Figura 6.97
Mendoza 11r



Figura 6.96
Borgia 5

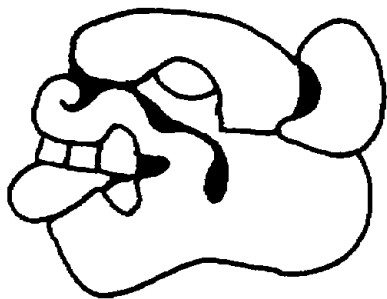


Figura 6.98
Huijazoo

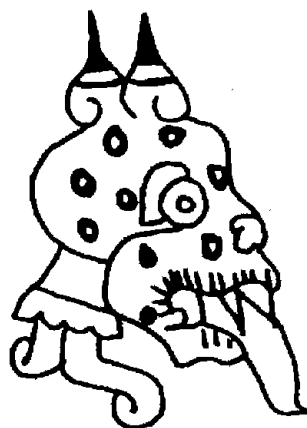


Figura 6.100
Cospi 4



Figura 6.99

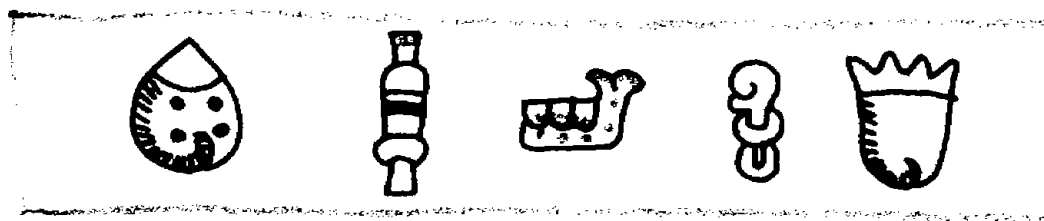


Figura 6.101
Fejérváry-Mayer 36

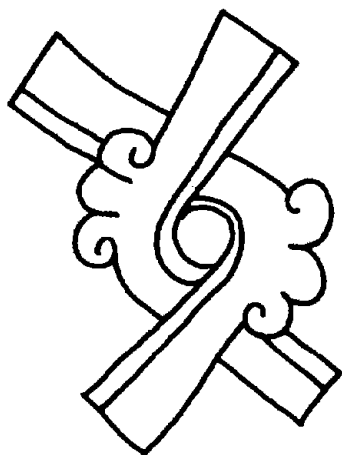


Figura 6.102
Borgia 10

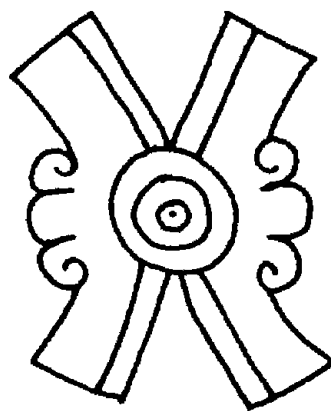


Figura 6.103
Borgia 25

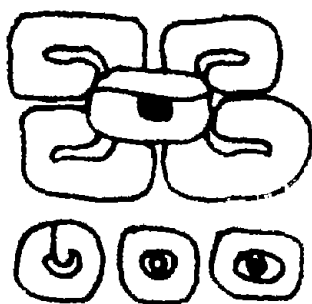


Figura 6.104
Huijazoo

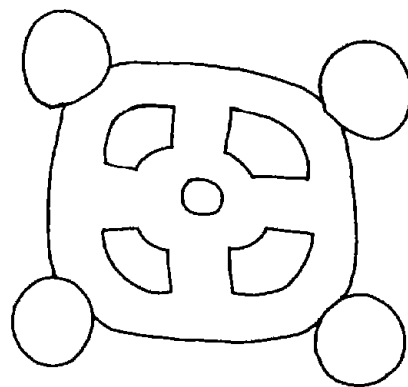
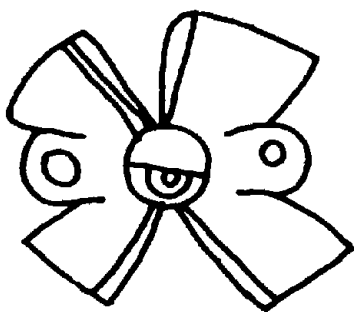


Figura 6.105
Tumba 105



a
Tonalámatl de Aubin 6

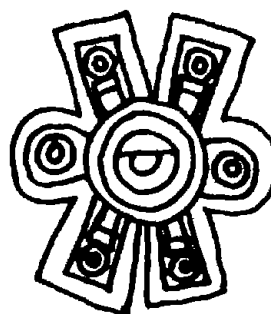


Figura 6.106

b

Lista de figuras

- Fig. 3.1 Tomado de la edición facsímil del Fondo de Cultura Económica, Anders, Jansen y Pérez 1992.
- Fig. 3.2 Tomado de De la Fuente coord. 1995-95, II, p. 451, lám.12.
- Fig. 3.4 Retocado de De la Fuente coord. 1995-96, I, p. 305, fig. 19.38.
- Fig. 3.6 Tomado de De la Fuente coord. 1995-96, I, p. 321, fig. 21.1.
- Fig. 3.8 Tomado de De la Fuente coord. 1995-96, I, p. 221, fig. 18.7.
- Fig. 3.9 Tomado de Berrin ed. 1988, p. 117, fig. V.5.
- Fig. 3.14 Tomado de Pasztory 1974, p. 11, fig. 12.
- Fig. 3.15 Tomado de Berlo 1992, p. 139, fig. 11; ubicación actual: Philadelphia Museum of Art.
- Fig. 3.16 Tomado de Berrin ed. 1988, p. 202, plate 35.
- Fig. 4.2 Tomado de Digby 1973, p. 434, fig. 2.
- Fig. 4.3 Tomado de Digby 1973, p. 440, fig. 9.
- Fig. 4.9 Tomado de Berrin ed. 1988, p. 117, fig. V.5.
- Fig. 4.10 Tomado de Uriarte 1996, p. 246, fig. 58.
- Fig. 4.11 Tomado de Pasztory 1983, p. 67, plate 30.
- Fig. 4.17 Tomado de De la Fuente coord. 1999, lám. 66.
- Fig. 4.19b Tomado de De la Fuente coord. 1995-96, I, p. 208, fig. 18.5.
- Fig. 4.23 Tomado de Von Winning 1958, p. 53, fig. 37.
- Fig. 4.25 Tomado de De la Fuente coord. 1995-96, I, p. 221, fig. 18.7.
- Fig. 4.26 Dibujo basado en la fotografía de Berrin y Pasztory eds. 1993, p. 247, cat. 126; ubicación actual: Museo Nacional de Antropología.
- Fig. 4.27 Tomado de Sisson y Lilly 1994, p. 30, fig. 4.
- Fig. 4.34 Dibujo basado en la fotografía de Berrin y Pasztory eds. 1993, p. 231, cat. 98; ubicación actual: American Museum of Natural History.
- Fig. 4.35 Estela de la tumba 5 de Huijazoo, tomado de Urcid 1992, p. 92, fig. 31.
- Fig. 4.39 Tomado de Taube 2000, p. 12, fig. 8b; ubicación actual: Museo Nacional de Antropología.
- Fig. 4.41 Dibujo basado en la fotografía de Berrin y Pasztory eds. 1993, p. 168, cat. 1; ubicación actual: Museo Nacional de Antropología.
- Fig. 4.46 Dibujo basado en la fotografía de Matos Moctezuma 1990, p. 98, lám. 25; ubicación actual: Museo Nacional de Antropología.
- Fig. 4.52 Tomado de De la Fuente coord. 1995-96, I, p. 221, fig. 18.7.

- Fig. 4.57 Tomado de Marquina 1964[1990], p. 987, fig. 4.
- Fig. 4.58 Lápida 7.
- Fig. 4.65 Dibujo basado en la fotografía del archivo del Departamento de Investigación y Conservación de la Zona Arqueológica de Teotihuacán; ubicación actual: Zona arqueológica de Teotihuacán (10-336708).
- Fig. 4.68 Tomado de Marcus 1992, p. 327, fig. 10.12.
- Fig. 4.69 Dibujo basado en la fotografía de del archivo del Departamento de Investigación y Conservación de la Zona Arqueológica de Teotihuacán; ubicación actual: Museo del sitio de la zona arqueológica de Teotihuacán (10-615005).
- Fig. 4.70 Tomado de Berrin y Pasztory eds. 1993, p. 209, cat. 60; ubicación actual: Zona arqueológica de Teotihuacán.
- Fig. 4.72 Fotografía por autora con el permiso del arqueólogo Rubén Cabrera Castro.
- Fig. 4.77 Retocado de De la Fuente coord. 1995-96, I, p. 104, fig. 10.3.
- Fig. 4.79 Caracol-trompeta chico del Museo Nacional de Antropología, redibujado de Caso 1967[1942], fig. 4 y 5 c.
- Fig. 4.81a Dibujo basado en la fotografía de Uriarte coord. 1998, cat. 229; ubicación actual: Zona arqueológica de Teotihuacán.
- Fig. 4.81b Piedra 35 de Tequixtepec, tomado de Rodríguez Cano 1996, p. 315, fig. 267.
- Fig. 4.81c Piedra 5 de Tequixtepec, tomado de Rodríguez Cano 1996, p. 257, fig. 159.
- Fig. 4.81d Lápida 1 de la tumba 1, tomado de Caso 1938, fig. 68.
- Fig. 4.81e Tomado de Urcid 2001, p. 117, fig. 4.7.
- Fig. 4.81f Redibujado de Piña Chan 1975, I, p. 284, lám. 6.
- Fig. 4.81g Estela 2, tomado de Marquina 1964[1990], p. 986, fig. 3.
- Fig. 4.81h Dibujo basado en la fotografía de De la Fuente, Trejo y Gutiérrez 1988, fig. 125; ubicación actual: Museo de la zona arqueológica de Tula.
- Fig. 4.81i Tomado de Von Winning 1977, fig. 27d.
- Fig. 4.82 Cerámica trípode, dibujo basado en la fotografía de Berrin y Pasztory eds. 1993, p. 138, cat. 143; ubicación actual: Yale University Art Gallery.
- Fig. 5.5 Tomado de Caso 1946, fig. 32.
- Fig. 5.6b Tomado de Berrin ed. 1988, p. 192, fig. VI.20a.1.

- Fig. 5.8 Tomado de Berrin ed. 1988, p. 116, fig. V.3.
- Fig. 5.10 Tomado de Von Winning 1961, p. 147, fig.5b.
- Fig. 5.12 Tomado de Von Winning 1987, II, p. 47-, fig. 4.g.
- Fig. 5.15 Dibujo basado en la fotografía de Berrin ed. 1988, p. 50, fig. III.4; ubicación actual: Museo Nacional de Antropología.
- Fig. 5.18b Dibujo basado en la fotografía de Matos Moctezuma 1990, p. 166, lám. 80; ubicación actual: Museo Nacional de Antropología.
- Fig. 5.19b Tomado de Miller 1973, p. 100, fig. 173.
- Fig. 5.21 Dibujo basado en la fotografía de *Dioses del México Antiguo* 1995, p. 169, cat. 201; ubicación actual: Museo de la pintura mural teotihuacana.
- Fig. 6.1 Tomado de Marcus 1992, p. 327, fig. 10.12.
- Fig. 6.2 Tomado de De la Fuente coord. 1999, lám. 73.
- Fig. 6.3a Tomado de Miller 1995, p. 93, fig. 23.
- Fig. 6.4 Redibujado de Caso 1938.
- Fig. 6.6b Dibujo basado en la fotografía de Winter *et al.* 1990, p. 52.
- Fig. 6.7 Tomado de Urcid 2001, p. 319, fig. 5.30A.
- Fig. 6.8 Tomado de Marcus 1992, p. 327, fig. 10.12.
- Fig. 6.9a Redibujado de Caso 1938.
- Fig. 6.10a Tomado de Urcid 2001, p. 331, fig. 5.40C.
- Fig. 6.11b Redibujado de Caso 1938, lám. III.
- Fig. 6.12b Tomado de Marcus 1992, p. 327, fig. 10.12.
- Fig. 6.13 Tomado de Urcid 1999, p. 237, fig. 3.
- Fig. 6.14b Tomado de Urcid, Winter y Matadamas 1994, p. 21, fig. 14.
- Fig. 6.15a Tomado de Urcid 1992, p. 94, fig. 33.
- Fig. 6.16a Tomado de Urcid 1995, p. 13, fig. 4.
- Fig. 6.17a Tomado de Urcid 1995, p. 13, fig. 4.
- Fig. 6.18a Tomado de Urcid 1992, p. 92, fig. 31.
- Fig. 6.19 Tomado de Urcid 1992, p. 92, fig. 31.
- Fig. 6.20 Tomado de Miller 1995, p. 93, fig. 22.
- Fig. 6.21 Tomado de la edición facsímil del Fondo de Cultura Económica, Anders y Jansen 1994.
- Fig. 6.24 Redibujado de Caso 1938.
- Fig. 6.26 Dibujo basado en la fotografía de *Dioses del México Antiguo* 1995, p. 75, cat. 59; ubicación actual: Museo Nacional de Antropología.
- Fig. 6.32 Tomado de Caso 1928, p. 148.

- Fig. 6.47 Tomado de Caso 1946, fig. 18.
 Fig. 6.48 Tomado de Caso 1946, fig. 63.
 Fig. 6.51 Tomado de Caso 1946, fig. 63.
 Fig. 6.54 Tomado de Marcus 1992, p. 327, fig. 10.12.
 Fig. 6.56 Tomado de Urcid, Winter y Matadamas 1994, p. 5, fig. 3.
 Fig. 6.57 Tomado de Urcid, Winter y Matadamas 1994, p. 21, fig. 14.
 Fig. 6.73 Tomado de Urcid 1992, p. 92, fig. 31.
 Fig. 6.77 Tomado de Marcus 1992, p. 327, fig. 10.12.
 Fig. 6.85 Tomado de Urcid 2001, p. 209, fig. 4.110.
 Fig. 6.88 Tomado de Urcid 1999, p. 237, fig. 3.
 Fig. 6.89 Tomado de Urcid 2001, p. 168, fig. 4.67.
 Fig. 6.92 Tomado de Marcus 1992, p. 327, fig. 10.12.
 Fig. 6.93 Tomado de Marcus 1992, p. 120, fig. 4.13.
 Fig. 6.99 Tomado de Urcid 2001, p. 161, fig. 4.60.

* Las imágenes no mencionadas aquí son las calcas desde los facsimilares de los manuscritos (en el caso de la tradición Mixteca-Puebla) y de las fotografías de las pinturas de De la Fuente, 1995-1996 (en el caso de Teotihuacán).

Bibliografía

- ÁLVAREZ A., Carlos
1975 "Petroglifos y esculturas", en Román Piña Chan (dir.), *Teotenango: El antiguo lugar de la muralla*, México, Gobierno del Estado de México, 1975, I, pp. 269-307.
- ANAWALT, Patricia
1981 "Costume analysis and the provenience of the Borgia Group Codices", en *American Antiquity*, vol. 46, núm. 4, pp. 837-852.
- ANDERS, Ferdinando, y Maarten Jansen, introducción y explicación
1993 *Manual del advino. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano B*, Austria y México, Akademische Druck-und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica.
- 1994 *La pintura de la muerte y de los destinos. Libro explicativo del llamado Códice Laud*, Austria y México, Akademische Druck-und Verlagsanstalt/ Fondo de Cultura Económica.
- 1996 *Religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A*, Austria y México, Akademische Druck-und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica.
- ANDERS, Ferdinando, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, introducción y explicación
1992 *Origen e historia de los reyes mixtecos. Libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*, España, Austria y México, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Akademische Druck-und Verlagsanstalt/ Fondo de Cultura Económica.
- 1992 *Crónica mixteca. El rey 8 Venado Garra de Jaguar, y la dinastía de Teozacualco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall*, España, Austria y México, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Akademische Druck-und Verlagsanstalt/ Fondo de Cultura Económica.
- 1994 *El libro de Tezcatlipoca, señor del tiempo. Libro explicativo del llamado Códice Fejérváry-Mayer*, España, Austria y México, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Akademische Druck-und Verlagsanstalt/ Fondo de Cultura Económica.
- ANDERS, Ferdinando, Maarten Jansen y Luis Reyes García, introducción y explicación
1991 *El libro del Cuaucoatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, España, Austria y México, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Akademische Druck-und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica.

- 1993 *Los templos del cielo y de la oscuridad. Oráculos y liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia*, Austria y México, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Akademische Druck-und Verlagsanstalt/ Fondo de Cultura Económica.
- ANDERS, Ferdinando, Maarten Jansen y Peter van Der Loo, introducción y explicación
- 1994 *Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi*, Austria y México, Akademische Druck-und Verlagsanstalt/ Fondo de Cultura Económica.
- ANGULO VILLASEÑOR, Jorge
- 1987 "Nuevas consideraciones sobre Tetitla y los llamados conjuntos departamentales", en McClung de Tapia y Rattray (eds.), *Teotihuacán: nuevos datos...*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 275-315.
- 1996 "Teotihuacán. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica", en De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, tomo II, pp. 65-186.
- ARREOLA, José María
- 1979[1922] "Artes menores", en Gamio, *La población del Valle...*, vol. II, segunda parte, la población prehispánica.
- Azteca Mexica. Las culturas del México antiguo*
- 1992 Madrid, Lunweg.
- BAIRD, Ellen T.
- 1989 "Stars and War at Cacaxtla", en Diehl y Berlo (eds.), *Mesoamerica after the decline...*, pp. 105-122.
- BARBOUR, Warren Drake
- 1998 "The Figurine Chronology of Teotihuacan, Mexico", en Brambila y Cabrera (coords.), *Los ritmos de cambio...*, pp. 243-253.
- BARRERA RUBIO, Alfredo, y Carlos Peraza Lope
- 2001 "La pintura mural de Mayapán", en Leticia Staines Cicero (coord.), *La pintura mural prehispánica en México II. Área maya*, 4 tomos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, tomo IV, pp. 419-446.
- BAUS DE CZITROM, Carolyn
- 1986 "La escritura y el calendario en las pinturas", en Sonia Lombardo de Ruiz, Diana López de Molina y Daniel Molina Feal, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno de Estado de Tlaxcala, pp. 509-515.
- BERDAN, Frances F., y Patricia Rieff Anawalt
- 1992 *The Codex Mendoza*, Los Angeles y Oxford, University of California Press, 4 vols., Berkeley.
- 1997 *The essential Codex Mendoza*, Los Angeles y Londres, University of California Press.

- BERLO, Janet Catherine
 1983 "Conceptual categories for the study of texts and images in Mesoamerica", en Janet Catherine Berlo (ed.), *Text and Image in Pre-Columbian Art. Essays on the interrelationship of the verbal and visual arts*, Oxford, BAR International Series 180, pp. 1-39.
- 1989 "Early Writing in Central Mexico: In Tlilli, In Tlapalli before A. D. 1000", en Diehl y Berlo (eds.), *Mesoamerica after the decline...*, pp. 19-47.
- 1992 "Icons and Ideologies at Teotihuacan: The Great Goddess Reconsidered", en Berlo (ed.), *Art, ideology, and...*, pp. 129-160.
- BERLO, Janet Catherine, ed.
 1992 *Art, ideology, and the city of Teotihuacan. A symposium at Dumbarton Oaks 8th and 9th October 1988*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- BERNAL, Ignacio y Lorenzo Gamio
 1974 *Yagul. El palacio de los seis patios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- BERRIN, Kathleen, ed.
 1988 *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.
- BERRIN, Kathleen, y Esther Pasztory eds.
 1993 *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, Thames and Hudson, Nueva York.
- BEYER, Hermann
 1919-22 "Algo sobre los 'signos chinos' de Teotihuacán", en *El México Antiguo*, México, tomo I, pp. 211-217.
- 1965[1911] "El ojo en la simbología del México Antiguo", en *El México Antiguo*, México, tomo X, pp. 488-493.
- 1965[1921] "Los símbolos de estrellas en el arte religioso de los antiguos mexicanos", en *El México Antiguo*, México, tomo X, pp. 44-48.
- 1965[1922] "Sobre una plaqueta con una deidad teotihuacana", en *El México Antiguo*, México, tomo X, pp. 413-418.
- 1965[1924] "El origen, desarrollo y significado de la greca escalonada", en *El México Antiguo*, México, tomo X, pp. 53-104.
- 1979[1922] "Relaciones entre la civilización teotihuacana y la azteca", en Gamio, *La población del Valle...*, vol. II, segunda parte, la población prehispánica, pp. 273-293.
- BLANTON, Richard E.
 1978 *Monte Albán: Settlement Patterns at the Ancient Zapotec Capital*, Nueva York, Academic Press.
- BOONE, Elizabeth Hill
 1982 "Towards a More Precise Definition of the Aztec Painting Style", en Alana Cordy-Collins (ed.), *Pre-Columbian Art History: selected Readings*, Palo Alto, California, Peek Publications, pp. 153-168.

- 1994 "Introduction: Writing and recording knowledge", en Elizabeth H. Boone y Walter D. Mignolo (eds.), *Writing without words...*, pp. 3-26.
- 2000 *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of Aztecs and Mixtecs*, Austin, University of Texas Press.
- BOONE, Elizabeth Hill y Walter D. Mignolo eds.
- 1994 *Writing without words. Alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham y Londres, Duke University Press.
- BRAMBILA, Rosa, y Rubén Cabrera coords.
- 1998 *Los ritmos de cambio en Teotihuacán: reflexiones y discusiones de su cronología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- CABRERA CASTRO, Rubén
- 1999 "Las prácticas funerarias de los antiguos teotihuacanos", en Manzanilla y Serrano (eds.), *Prácticas funerarias en...*, pp. 503-539.
- s/f *Una escena ritual en Atetelco, Teotihuacán*, ponencia presentada en el curso "La pintura mural prehispánica en México. Enfoque interdisciplinario, V parte" coordinado por Beatriz de la Fuente, México, El Colegio Nacional, abril de 1999, fotocopias proporcionadas por el autor.
- CABRERA CASTRO, Rubén, Ignacio Rodríguez García y Noel Morelos García coords.
- 1991 *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas interpretaciones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- CASO, Alfonso
- 1927 "Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala", en *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, tomo I, núm. 4, pp. 139-172.
- 1928 *Las estelas zapotecas*, México, Monografía del Museo Nacional Antropología, Historia y Etnografía, Talleres Gráficos de la Nación.
- 1938 *Exploraciones en Oaxaca. Quinta y sexta temporadas 1936-1937*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- 1942 "El paraíso terrenal en Teotihuacán", en *Cuadernos Americanos*, núm. 6, vol. VI, nov.-dic., pp. 127-136.
- 1946 "Calendario y escritura de las antiguas culturas de Monte Albán", en *Obras completas de Miguel Othón de Mendizábal*, México, pp. 115-143.
- 1949 "El mapa de Teozacoalco", en *Cuadernos Americanos*, núm. 5, vol. XLVII, sep.-oct., pp. 145-181.
- 1950 "Explicación del reverso del codex Vindobonensis", en *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo V, núm. 5, pp. 9-46.
- 1956 "El calendario mixteco", en *Historia mexicana*, El Colegio de México, vol. V, núm. 4, abril-junio, pp. 481-497.
- 1956 "La cruz de Topiltepec, Tepozcolula, Oax.", en *Estudios Antropológicos. Publicados en homenaje al doctor Manuel Gamio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 171-182.

- 1960 *Interpretación del Códice Bodley 2858*, México, Sociedad Mexicana de Antropología.
- 1964 *Interpretación del Códice Selden 3135*, México, Sociedad Mexicana de Antropología.
- 1965 "Mixtec Writing and Calendar", en Gordon R. Willey (ed. gral.), *Handbook of Middle American Indians, vol. 3 Archaeology of Southern Mesoamerica*, Austin, University of Texas Press, pp. 948-961.
- 1965 "Sculpture and Mural Painting of Oaxaca", en Willey (ed. gral.), *Handbook of Middle...*, Austin, University of Texas Press, pp. 849-870.
- 1966 "Dioses y signos teotihuacanos", en *Teotihuacán. Onceava Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 249-279.
- 1966 *Interpretación del Códice Colombino*, México, Sociedad Mexicana de Antropología.
- 1967 *Los calendarios prehispánicos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- 1967[1936-1939] "¿Tenían los teotihuacanos conocimiento del tonalpohualli?", en *Los calendarios prehispánicos*, México, pp. 143-153.
- 1967[1958-1959] "Glifos teotihuacanos", en *Los calendarios prehispánicos*, México, pp. 154-163.
- 1967[1962] "Calendario y escritura de Xochicalco", en *Los calendarios prehispánicos*, México, pp. 166-186.
- 1971 "¿Religión o religiones mesoamericanas?", en *Verhandlungen des XXXVIII. Internationalen Amerikanistenkongresses. Stuttgart-München. 12. bis 18. August 1968*, Kommissionsverlag Klaus Renner-München, III, pp. 189-200.
- 1977-1979 *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 tomos.
- CASO, Alfonso, Ignacio Bernal y Jorge R. Acosta
- 1967 *La cerámica de Monte Albán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- CASTILLO FARRERAS, Víctor M.
Ver *Matrícula de Tributos*.
- CASTILLO TEJERO, Noemí
- 1973 "Cerámica pintada en Mesoamérica como marcador de horizontes", en *Atti del XL Congresso Internazionale degli Americanis, Roma-Genova, 3-10 Settembre 1972*, Génova, vol. I, pp. 117-122.
- 1975 "La llamada cerámica policroma mixteca no es un producto mixteco", en *Comunicaciones*, núm. 11, pp. 7-10.
- Codex Borgia, The. A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*
- 1993 Versión de Gisele Díaz y Alan Rodgers, introducción y comentario por Bruce E. Byland, Nueva York, Dover Publications Inc.

- Codex Magliabechiano*
1970 Ferdinando Anders ed., Austria, Akademische Druck-und Verlagsanstalt.
- Codex Mendoza*
Ver Berdan y Anawalt 1992 y 1997.
- Codex Nuttall, The. A picture Manuscript from Ancient Mexico*
1975 Zelia Nuttall ed., introducción por Arthur Miller, Nueva York, Dover Publications Inc.
- Codex Telleriano-Remensis*
Ver Quiñones Keber 1995.
- Códice Alfonso Caso. La vida de 8-Venado, Garra de Tigre (Colombino-Becker I)*
Ver León Portilla 1996.
- Códice Becker I*
Ver León Portilla 1996.
- Códice Becker II*
Ver Jansen 1994, *Códices Egerton y Becker II*.
- Códice Bodley*
Ver Caso 1960.
- Códice Borbónico*
Ver Anders, Jansen y Reyes García 1991.
- Códice Borgia*
Ver Seler 1988
Ver Anders, Jansen y Reyes García 1993.
- Códice Colombino*
Ver Caso 1966
Ver León Portilla 1996.
- Códice Cospi. Calendario messicano 4093. Biblioteca Universitaria de Bolonia*
1988 Estudio de Carmen Aguilera, México, Centro regional de Puebla, Gobierno del Estado de Puebla.
- Códice Cospi*
Ver Anders, Jansen y van der Loo 1994.
- Códice Egerton*
Ver Jansen 1994, *Códices Egerton y Becker II*.
- Códice El Tonalámatl de Aubin*
1981 Estudio de Carmen Aguilera, México, Gobierno de Estado de Tlaxcala.
- Códice Fejérváry-Mayer*
Ver Anders, Jansen y Pérez Jiménez 1994.
- Códice Fernández Leal*
1991 Estudio de René Acuña, México, Ediciones Toledo/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Códice Fernández Leal*
Ver van Doesburg 2001.

- Códice Fonds Mexicain 20*
Ver Jansen 1998.
- Códice Laud*
Ver Martínez Marín 1961
Ver Anders y Jansen 1994.
- Códice Nuttall*
Ver Anders, Jansen y Pérez Jiménez 1992.
- Códice Porfirio Díaz*
Ver Anders y Jansen 1994 (explicación del *Códice Laud*).
Ver van Doesburg 2001.
- Códice Selden*
Ver Caso 1964
Ver Jansen y Pérez Jiménez 2001.
- Códice Vaticano A*
Ver Anders y Jansen 1996.
- Códice Vaticano B*
Ver Anders y Jansen 1993.
- Códice Vindobonensis*
Ver Anders, Jansen y Pérez Jiménez 1992.
- Códice Xolotl*
Ver Dibble 1980[1951].
- Códice Zouche-Nuttall*
Ver *Códice Nuttall*.
- Códices Becker I/II*
1961 Austria, Akademische Druck-und Verlagsanstalt. CONTRERAS MARTÍNEZ, José Eduardo
1994 "Los murales y cerámica policromos de la zona arqueológica de Ocotelulucó, Tlaxcala", en Nicholson y Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, pp. 7-24.
- CORONA SÁNCHEZ, Eduardo
2002 "Territorio y estado en Teotihuacán. Los topónimos de Techinantitla", en Ruiz Gallut (ed.), *Ideología...primera Mesa Redonda de Teotihuacán*, pp. 371-398.
- COWGILL, George L.
1992 "Teotihuacán Glyphs and Imagery in the Light of Some Early Colonial Texts", en Berlo (ed.), *Art, ideology, and...*, pp. 231-246.
- DE LA FUENTE, Beatriz, Silvia Trejo y Nelly Gutiérrez Solana
1988 *Escultura en piedra de Tula. Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- DE LA FUENTE, Beatriz, coord.
1995-1996 *La pintura mural prehispánica en México I. Teotihuacán*, 2 tomos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

- 1999 *Pintura mural prehispánica, México y Milán*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Jaca Book.
- DEL PASO Y TRONCOSO, Francisco
- 1892 *Exposición histórico-americana de Madrid. Catálogo de la sección de México*, Madrid, 2 tomos.
- DÍAZ OYARZÁBAL, Clara Luz
- 2002 "Las serpientes emplumadas de Techinantitla, Teotihuacan", en *Arqueología mexicana*, vol. X, núm. 55, mayo-junio, pp. 40-43.
- DIBBLE, Charles E., edición, estudio y apéndice
- 1980[1951] *Códice Xolotl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2 tomos, (2ª edición).
- DIGBY, Adrian
- 1973 "Evidence in Mexican glyphs and sculpture for a hitherto unrecognised astronomical instrument", en *Atti del XL Congresso Internazionale degli americanisti, Roma-Genova, 3-10 Settembre, 1972*, vol. I, Génova, pp. 433-442.
- Dioses del México Antiguo*
- 1995 El catálogo de la exposición en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, Grupo Tribasa.
- DIEHL, Richard A., y Janet Catherine Berlo eds.
- 1989 *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan, A. D. 700-900*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- DU SOLIER, Wilfredo
- 1946 "Primer fresco mural huasteco", en *Cuadernos Americanos*, vol. XXX, núm. 6, nov.-dic., pp. 151-159.
- DURÁN, Fray Diego
- 1995[1867] *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, estudio preliminar de Rosa Camelo y José Rubén Romero, 2 tomos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- EDMONSON, Munro S.
- 1991 "El calendario de Teotihuacan", en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé (eds.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 329-341.
- 1992 "The Middle American Calendar Round", en Victoria Reifler Bricker (ed. gral.), *Supplement of the Handbook of Middle American Indians, vol. V Epigraphy*, Austin, University of Texas Press, pp. 154-167.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo
- 1996 *El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices masoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI*, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1998 *Los códices*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- 2002 "Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI", en Helga von Kügelgen (ed.), *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, Frankfurt, Vervuert, Verlagsgesellschaft, pp. 71-93.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo, y Saeko Yanagisawa
En prensa *Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y el Epiclásico (Pintura mural y bajorrelieve)*.
- FLANNERY, Kent V. y Joyce Marcus eds.
1983 *The Cloud People. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, Nueva York y Londres, Academic Press.
- FONCERRADA DE MOLINA, Marta
1993 *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- GAMIO, Manuel
1979[1922] *La población del Valle de Teotihuacán*, edición facsimilar, México, Instituto Nacional Indigenista.
- GANOT RODRÍGUEZ, Jaime, y Alejandro Alberto Peschard Fernández
1997 *Aztatlán: Apuntes para la historia y arqueología de Durango*, México, Gobierno del Estado de Durango.
- GARIBAY K, Ángel María
1997[1956] "Vocabulario", en Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, "Sepan cuantos...", núm. 300, (9ª edición), pp. 911-963.
- GINZBURG, Carlo
1992 "Clues: Roots of an Evidential Paradigm", en *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 96-125.
- GLASS, John B.
1975 "A Survey of Native Middle American Pictorial Manuscripts", en Gordon R. Willey (ed. gral.), *Handbook of Middle American Indians*, vol. 14 *Guide to Ethnohistorical Sources, part 3*, Austin, University of Texas Press, pp. 3-80.
- GOMBRICH, E. H.
1990[1972] *Historia del Arte*, traducción por Rafael Santos Torroella, revisión de Javier Setó a partir de la nueva edición, Madrid, Alianza Forma (15ª edición).
1998[1968] "Style", en *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Donald Preziosi ed., Oxford, Oxford University Press (reimpresión de *International Encyclopedia of the Social Science*, vol. 15, The Macmillan Company & The Free Press, 1968, pp. 352-361), pp. 150-163.
- GONZÁLEZ LICÓN, Ernesto, y Lourdes Márquez Morfín
1994 "Rito y ceremonial prehispánico en las cuevas de la Cañada, Oaxaca", en Nicholson y Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, pp. 223-234.

- HERMANN LEJARAZU, Manuel A.
2003 *Código Muro. Un documento mixteco colonial*, Oaxaca, Gobierno Constitucional de Estado de Oaxaca.
- HERNÁNDEZ, Cynthia
1993 "VII. La lítica", en Manzanilla (coord.), *Anatomía...en Oztoyahualco*, vol. I, pp. 388-467.
- HEYDEN, Doris
1979 "El 'signo del año' en Teotihuacán, su supervivencia y el sentido sociopolítico del símbolo", en Barbaro Dalhgren (coord.), *Mesoamérica. Homenaje al doctor Paul Kirchhoff*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 61-86.
- JANSEN, Maarten
1994 *La gran familia de los reyes mixtecos. Libro explicativo de los códices llamados Egerton y Becker II*, Austria y México, Akademische Druck- und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica.
1998 "La fuerza de los cuatro vientos. Los manuscritos 20 y 21 del *Fonds Mexicain*", en *Journal de la Société des américanistes*, tomo 84-2, París, Au siège de la société Musée de l'homme, pp. 123-161.
- JANSEN, Maarten, y Gabina Aurora Pérez Jiménez
2000 *La dinastía de Añute. Historia, literatura e ideología de un reino mixteco* (Código Selden), los Países Bajos, Universiteit Leiden, Research School of Asian, African, and American Studies.
- JIMÉNEZ MORENO, Wigberto
1959 "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", en Raúl Noriega, Carmen Cook y Julio Rodolfo Moctezuma (eds.), *Esplendor del México antiguo*, 2 v., México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, v. 2, pp. 1019-1108.
- KROEBER, A. L.
1944 *Peruvian Archeology in 1942*, Nueva York, Viking Fund Publications in Anthropology.
- KUBLER, George
1967 *The Iconography of the Art of Teotihuacán*, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D. C.
1984 "'Renascence' y disyunción en el arte mesoamericano", en *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 2, julio, pp. 75-87.
1986[1975] *Arte y arquitectura en la América precolonial. Los pueblos mexicanos, mayas y andinos*, Madrid, Cátedra.
1972 "La evidencia intrínseca y la analogía etnológica en el estudio de las religiones mesoamericanas", en *Religión en Mesoamérica. XII Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 1-24.
1972 "La iconografía del arte de Teotihuacán", en *Teotihuacán. XI Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 69-85.

- LADRÓN DE GUEVARA, Sara
 1999 *Imagen y pensamiento en El Tajín*, México, Universidad Veracruzana/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- LANGLEY, James C.
 1986 *Symbolic Notation of Teotihuacan: Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period*, Oxford, BAR International Series 313.
 1992 "Teotihuacan Sign Clusters: Emblem or Articulation?", en Berlo (ed.), *Art, ideology, and...*, pp. 247-280.
 2002 "Teotihuacan notation in a Mesoamerican context: likeness, concept and metaphor", en *Ideología...primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, Ruiz Gallut ed., pp. 275-301.
- LEIGH, Howard
 1966 "The Evolution of the Zapotec Glyph C", en John Paddock (ed.), *Ancient Oaxaca, Discoveries in Mexican Archeology and History*, California, Stanford University Press, p. 256-269.
- LEÓN PORTILLA, Miguel, introducción
 1996 *Códice Alfonso Caso. La vida de 8-Venado, Garra de Tigre (Colombino-Becker I)*, México, Patronato indígena, AC.
- LIND, Michael D.
 1994 "Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles", en Nicholson y Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, pp. 79-99.
- LIZARDI RAMOS, César
 1955 "¿Conocían el xihuitl los teotihuacanos?", en *El México Antiguo*, México, tomo VIII, pp. 219-223.
- LOMBARDO DE RUIZ, Sonia
 1996 "El estilo teotihuacano en la pintura mural", en De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, tomo II, pp. 3-64.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo
 1994 *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica.
 1996[1990] *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
 2001 "El núcleo duro, la cosmivisión y la tradición mesoamericana", en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, pp. 47-65.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Josefina García Quintana
 2000[1988] "Glosario", en Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, 3 tomos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, tomo III, (3ª edición), pp. 1237-1353.

- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Leonardo López Luján
1996 *El pasado indígena*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, Leonardo López Luján y Saburo Sugiyama
1991 "El Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan. Su posible significado ideológico", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 62, pp. 35-52.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo
1995 "El Epiclásico: el caso del Valle de Morelos", en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.), *Historia Antigua de México, vol. II: El horizonte Clásico*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México/Miguel Ángel Porrúa, pp. 261-293.
- MAGALONI KERPEL, Diana
1996 "El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica", en De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, tomo II, pp. 187-225.
- 1998 "Metodología para la seriación de la pintura mural teotihuacana: técnica y lenguaje visual", en Brambila y Cabrera (coords.), *Los ritmos de cambio...*, pp. 223-241.
- MANZANILLA, Linda, coord.
1993 *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco*, 2 vols, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- MANZANILLA, Linda, y Carlos Serrano eds.
1999 *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos humanos de la antigua Teotihuacán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- MARCUS, Joyce
1983 "Topic 53 Teotihuacán Visitors on Monte Albán Monuments and Murals", en Kent V. Flannery y Joyce Marcus (eds.), *The Cloud People: Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, Nueva York y Londres, Academic Press, pp. 175-181.
- 1992 *Mesoamerican Writing Systems: Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, New Jersey, Princeton University Press.
- MARQUINA, Ignacio
1990[1951] *Arquitectura prehispánica*, edición facsimilar, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MARTÍNEZ MARÍN, Carlos
1961 *Códice Laud*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo
1990 *Teotihuacan. La metrópoli de los dioses*, Milán, Jaca Book.

Matrícula de Tributos

- 1997 Nuevos estudios, estudio de Víctor M. Castillo Farreras, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Mayas y Olmecas. Segunda Reunión de Mesa Redonda Sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América

- 1942 México, Sociedad Mexicana de Antropología.

McCLUNG DE TAPIA, Emily, y Evelyn Childs Rattray eds.

- 1987 *Teotihuacan: nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

MEDELLÍN ZENIL, Alfonso

- 1960 *Cerámica del Totonacapan. Exploraciones arqueológicas en el centro de Veracruz*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

MILLER, Arthur G

- 1973 *The mural painting of Teotihuacán*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.

- 1982 *On the Edge of the Sea. Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.

- 1995 *The Painting Tombs of Oaxaca, Mexico*, Nueva York, Cambridge University Press.

MILLON, Clara

- 1972 "The history of mural art at Teotihuacan", en *Teotihuacan. XI mesa redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 1-16.

- 1988 "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia", en Berrin (ed.), *Feathered Serpents and...*, pp. 114-134.

MORANTE LÓPEZ, Rubén B.

- 2002 "Astronomía civil y astronomía ritual en Teotihuacan", en Ruiz Gallut (ed.), *Ideología...primera mesa redonda de Teotihuacan*, pp. 213-230.

MORELOS GARCÍA, Noel

- 1993 *Proceso de producción de espacios y estructuras en Teotihuacan. Conjunto Plaza Oeste y Conjunto Calle de los Muertos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

MÚNERA, Carlos

- 1991 "Una representación de bulto mortuario", en Cabrera Castro, Rodríguez García y Morelos García (coords.), *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas interpretaciones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 335-341.

NEYS, Horace, y Hasso von Winning

- 1946 "The treble scroll symbol in the Teotihuacan and Zapotec cultures", en *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology*, Carnegie Institution of Washington, Division of Historical Research, núm. 74, dic., pp. 82-89.

- NICHOLSON, H. B.
- 1966 "The problem of the provenience of the members of the "Codex Borgia Group": A Summary", en *Summa Anthropologica en Homenaje a Roberto J. Weitlaner*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 145-158.
- 1971 "Major sculpture in Pre-Hispanic Central Mexico", en Gordon R. Willey (ed. gral.), *Handbook of Middle American Indians, vol. 10 Archaeology of Northern Mesoamerica, part 1*, Austin, University of Texas Press, pp. 92-134.
- 1976 "Preclassic Mesoamerican iconography from the perspective of the Postclassic: Problems in interpretational analysis", en H. B. Nicholson (ed.), *Origins of religious art & iconography in Preclassic Mesoamerica*, Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications y Ethnic Arts Council of Los Angeles, pp. 157-175.
- 1977 "The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination", en Alana Cordy-Collins y Jean Stern (eds.), *Pre-Columbian Art History, Selected Readings*, (reimpresión de *International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences: Men and Cultures*, Wallace ed., Trustees of the University of Pennsylvania, 1960), California, Peek Publications, pp. 113-119.
- 1982 "The Mixteca-Puebla Concept Revisited", en Elizabeth Hill Boone (ed.), *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, pp. 227-254.
- NICHOLSON, H. B., y Eloise Quiñones Keber eds.
- 1994 *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, California, Labyrinthos.
- NOGUERA, Eduardo
- 1954 *La cerámica arqueológica de Cholula*, México, Editorial Guaranía.
- 1965 *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- OCHOA SALAS, Lorenzo
- 1970 "Una representación solar en un plato de la Huasteca", en *Boletín del Instituto Nacional Antropología e Historia*, núm. 42, diciembre, pp. 3-8.
- OLIVARES MARALES, Arturo
- 1997 "Escultura y cerámica de Oaxaca", en *Historia del arte de Oaxaca, vol. I, Arte Prehispánico*, Oaxaca, Gobierno de Estado de Oaxaca/Instituto Oaxaqueño de las Culturas, pp. 309-341.
- ORTIZ BUTRÓN, Agustín
- 1993 "IX. Industrias de concha, hueso y asta", en Manzanilla (coord.), *Anatomía...en Ozttoyahualco*, vol. I, pp. 494-518.
- ORTIZ DÍAZ, Edith
- 1993 "X. Ideología y vida doméstica", en Manzanilla (coord.), *Anatomía...en Ozttoyahualco*, vol. I, pp. 519-547.

- PADILLA RODRÍGUEZ, Román, y Julio Ruiz Zúñiga
 1995 "La Ventilla. Sector 2", en De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, tomo I, pp. 173-189.
- PANOFSKY, Erwin
 1975[1960] *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, versión española de María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Forma.
 1979[1957] *El significado en las artes visuales*, versión castellana de Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza Forma.
 1979[1957] "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento", en *El significado en...*, pp. 45-75.
- PASZTORY, Esther
 1974 *The Iconography of the Teotihuacan Tlaloc*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
 1976 *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*, Nueva York y Londres, Garland Publishing.
 1983 *Aztec Art*, Nueva York, Harry N. Abrams.
 1988 "Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs", en Berrin (ed.), *Feathered Serpents and...*, pp. 137-161.
 1992 "Abstraction and the rise of a utopian state at Teotihuacan", en Berlo (ed.), *Art, ideology, and...*, pp. 281-320.
 1997 *Teotihuacan: an experiment in living*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press.
- PHILIPS, Philip, y Gordon R. WILLEY
 1953 "Method and Theory in American Archeology: An Operational Basis for Culture-Historical Integration", en *American Anthropologist*, vol. 55, núm. 5, part 1, pp. 615-633.
- PIÑA CHAN, Román
 1992[1977] *Quetzalcóatl. Serpiente emplumada*, México, Fondo de Cultura Económica.
 1993 *El lenguaje de las piedras. Glífica olmeca y zapoteca*, México, Fondo de Cultura Económica.
- QUINONES KEBER, Eloise
 1995 *Codex Telleriano-Remensis: Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*, Austin, University of Texas Press.
- QUIRARTE, Jacinto
 1982 "The Santa Rita Murals: A Review", en Stone (ed.), *Aspects of...*, pp. 43-59.
- RAMSEY, James R
 1982 "An Examination of Mixtec Iconography", en Stone (ed.), *Aspects of...*, pp. 33-42.

- RATTRAY, Evelyn Childs
 1987 "Los barrios foráneos de Teotihuacan", en McClung de Tapia y Rattray (eds.), *Teotihuacan: nuevos datos...*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1987, pp. 243-273.
- 1993 *The Oaxaca Barrio at Teotihuacan*, Puebla, Universidad de las Américas, Instituto de Estudios Avanzados.
- RIEGL, Alois
 1980[1893] *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, versión castellana de Federico Miguel Saller, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- RIVERA GUZMÁN, Ángel Iván
 2000 "La iconografía del poder durante el Clásico en la Mixteca Baja de Oaxaca. Evidencia iconográfica y arqueológica", en *Cuadernos del Sur*, año 6, núm. 15., junio, pp. 5-36.
- ROBERTSON, Donald
 1963 "The style of the Borgia Group of Mexican Pre-Conquest Manuscripts", en *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe: Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Nueva Jersey, Princeton University Press, vol. III, pp. 148-164.
- 1966 "The Mixtec Religious Manuscripts", en John Paddock (ed.), *Ancient Oaxaca*, California, Stanford University Press, pp. 298-312.
- 1970 "The Tulum Murals: the International Style of the Late Post Classic", en *Verhandlungen des XXXVII Internationalen Amerikanistenkongresses, Stuttgart-München, August 1968 München*, Kommissions-Verlag Klaus Renner, vol. 2, pp. 77-88.
- 1994[1959] *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press.
- RODRÍGUEZ CANO, Laura
 1996 *El sistema de escritura Nuiñe. Análisis del corpus de piedras grabadas de la zona de la «Cañada» en la Mixteca Baja, Oaxaca*, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- RUIZ GALLUT, María Elena
 2003 *El lenguaje visual de Teotihuacán: un ejemplo de pintura mural en Tetitla*, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUIZ GALLUT, María Elena, ed.
 2002 *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México.

- SÁENZ, César A.
 1964 "Las estelas de Xochicalco", en XXXV Congreso Internacional de Americanistas. México, 1962. *Actas y Memorias*, México, tomo II, pp. 69-101.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de
 1997[1956] *Historia General de las cosas de Nueva España*, numeración anotación y apéndices de Ángel María Garibay K, México, Porrúa, "Sepan cuantos...", núm. 300, (9ª edición).
 2000[1988] *Historia General de las cosas de Nueva España*, 3 tomos, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (3ª edición).
- SCHAPIRO, Meyer
 1962[1953] *Estilo*, Buenos Aires, Ediciones 3.
- SCHÁVELZON, Daniel
 1980 *El complejo arqueológico Mixteca-Puebla: Notas para una redefinición cultural*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SÉJOURNÉ, Laurette
 1962 *El universo de Quetzalcoatl*, México, Fondo de Cultura Económica.
 1966 *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, México, Fondo de Cultura Económica.
 1966 *Arquitectura y pintura en Teotihuacán*, México, Siglo XXI.
 1992[1957] *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica.
 1994[1969] *Teotihuacan: capital de los toltecas*, México, Siglo XXI.
- SELER, Eduard
 1988[1904] *Comentarios al Códice Borgia*, 3 tomos, México, Fondo de Cultura Económica, (2ª reimpresión).
 1996- *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology, English translations of German papers from Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach-und Alterthumskunde*, California, Labyrinthos.
 1996[1909-1910] "The animal pictures of the mexican and maya manuscripts", en *Collected Works in...*, tomo IV.
 1998[1915] "The Teotihuacan Culture of the Mexican Highlands", en *Collected works in...*, (2ª edición), vol. VI, pp. 180-328.
- SERRANO, Carlos y Zaíd Lagunas
 1999 "Prácticas mortuorias prehispánicas en un barrio de artesanos (La Ventilla 'B'), Teotihuacan, en Manzanilla y Serrano (eds.), *Prácticas funerarias...*, pp. 35-73.
- Shinchô Encyclopedia of World Art*
 1985 Tokio, Shinchô-sha.

- SIMÉON, Rémi
1996[1885] *Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana*, México, Siglo XXI, (13ª edición).
- SISSON, Edward B.
1983 "Recent Works on the Borgia Group Codices", en *Current Anthropology*, vol. 24, núm. 5, diciembre, pp. 653-656.
- SISSON, Edward B., y T. Gerald Lilly
1994 "The mural of the Chimaes and the Codex Borgia", en Nicholson y Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, pp. 25-44.
- SMITH, Mary Elizabeth
1973 *Picture Writing from Ancient Southern Mexico: Mixtec Place Signs and Maps*, Norman, University of Oklahoma Press.
1973 "The Relationship between Mixtec Manuscript Painting and Mixtec Language: A Study of Some Personal Names in Codices Muro and Sánchez Solís", en Elizabeth P. Benson (ed.), *Mesoamerican Writing Systems: A Conference at Dumbarton Oaks. October 30th and 31st, 1971*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, pp. 47-98.
1983 "Topic 71 The Mixtec Writing System", en Kent V. Flannery y Joyce Marcus (eds.), *The Cloud People. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, Nueva York y Londres, Academic Press, pp. 238-245.
- SPRANZ, Bodo
1993[1964] *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- STEVENSON DAY, Jane
1994 "Central Mexican Imagery in Greater Nicoya", en Nicholson y Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, pp. 235-248.
- STONE, Doris, ed.
1982 *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*, Nuevo Orleans, Tulane University.
- SUGINO, Tadashi
1997 "Yôshiki (estilo)" (*Bigaku Jiten*, Kôbundô, Japón, 1961), reimpresión publicada en *Yôshiki*, Tokio, Chûô-Kôron Bijutsu Shuppan.
- TAUBE, Karl
1983 "The Teotihuacán Spider Woman", en *Journal of Latin American Lore*, vol. 9, núm. 2, pp. 107-189.
2000 *The Writing System of Ancient Teotihuacan*, Ancient America 1, Barnardsville, N.C., Washington, D. C., Center for Ancient America Studies.
- TOWNSEND, Richard Fraser
1979 *State and cosmos in the art of Tenochtitlan*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University.

URCID SERRANO, Javier

- 1992 "La Tumba 5 del Cerro de La Campana, Suchilquitongo, Oaxaca, México: un análisis epigráfico", en *Arqueología*, segunda época, núm. 8, jul.-dic., pp. 73-112.
- 1993 "The Pacific Coast of Oaxaca and Guerrero. The westernmost extent of Zapotec script", en *Ancient Mesoamerica*, núm. 4, pp. 141-165.
- 1995 "Comentarios a una lápida zapoteca en el Museo Nacional de Historia Natural del Instituto Smithsonian", en *Cuadernos del sur ciencias sociales*, año 3, septiembre 1994-abril 1995, núm. 8-9, p. 9-27.
- 1999 "La lápida grabada de Noriega: tres rituales en la vida de un noble Zapoteca", en *Indiana*, Berlín, vol. 16, 1999, pp. 211-264.
- 2001 *Zapotec hieroglyphic writing*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

URCID, Javier, Marcus Winter y Raúl Matadamas

- 1994 "Nuevos monumentos gravados en Monte Albán, Oaxaca", en Marcus Winter (coord.), *Escritura zapoteca prehispánica: nuevas aportaciones*, Oaxaca, Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 2-52.

URIARTE, María Teresa

- 1996 "Tepantitla, el juego de pelota", en De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, tomo II, pp. 227-290.
- 1996 "De teotihuacanos, mexicas, sacrificios y estrellas", en De la Fuente (coord.), *La pintura mural...Teotihuacán*, tomo II, pp. 391-399.

URIARTE, María Teresa, coord.

- 1998 *Fragmentos del pasado: murales prehispánicos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

VAILLANT, George C.

- 1938 "A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico", en *American Antiquity*, vol. 40, núm. 4, part 1, pp. 535-573.
- 1940 "Patterns in Middle American Archaeology", en Clarence L. Hay *et al.* (eds.), *The Maya and their Neighbors*, Nueva York, D. Appleton-Century, pp. 295-305.
- 1941 *Aztecs of Mexico*, Nueva York, Doubleday, Doran.

VAN DOESBURG, Sebastián

- 2001 *Códices cuicatecos. Porfirio Díaz y Fernandez Leal*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Oaxaca/Miguel Ángel Porrúa.

VILLAGRA, Agustín

- 1954 "Las pinturas de Tetitla, Atetelco e Ixtapantongo", en *Artes de México*, núm. 3, pp. 39-43.
- 1954 "Pinturas rupestres "Mateo A. Saldaña" Ixtapantongo, Edo. de México", en *Caminos de México, Revista Goodrich Euzkadi*, núm. 9.

- VON WINNING, Hasso
- 1948 "The Teotihuacan owl-and-weapon symbol and its association with 'serpent head X' at Kaminaljuyu", en *American Antiquity*, vol. XIV, núm. 2, pp. 129-132.
- 1958 "Figurines with movable limbs from Ancient Mexico", en *Ethnos*, vol. 23, núm. 1, pp. 1-60.
- 1961 "Teotihuacan Symbols: The Reptile's Eye Glyph", en *Ethnos*, vol. 26, núm. 3, pp. 121-163.
- 1977 "Rituals Depicted on Polychrome Ceramics from Nayarit", en Alana Cordy-Collins y Jean Stern (eds.), *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*, Palo Alto, California, Peek Publications, pp. 121-134.
- 1977 "The Old Fire God and his Symbolism at Teotihuacan", en *Indiana*, vol. 4, pp. 7-61.
- 1979 "Dos estelas en la Mixteca Baja del sur de Puebla", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 13, núm. 49, pp. 13-33.
- 1979 "The 'Binding of the Years' and the 'New Fire' in Teotihuacan", en *Indiana*, vol. 5, pp. 15-32.
- 1987 *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*, 2 tomos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- WEAVER, Muriel Porter
- 1993[1972] *The Aztecs, Maya, and their predecessors: Archaeology of Mesoamerica*, California, Academic Press.
- WILLEY, Gordon R.
- 1945 "Horizon Styles and Pottery Traditions in Peruvian Archaeology", en *American Antiquity*, vol. XI, núm. 1, pp. 49-56.
- WINTER, Marcus
- 1991-1992 "Ñuiñe: estilo y etnicidad", en *Notas mesoamericanas*, núm. 13, pp. 147-161.
- 1994 "The Mixteca prior to the Late Postclassic", en Nicholson y Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, pp. 201-221.
- WINTER, Marcus, et al.
- 1990 *Monte Albán*, México, Citibank.
- WINTER, Marcus, Cira Martínez López y Alicia Herrera Muzgo T.
- 2002 "Monte Albán y Teotihuacán: Política e ideología", en Ruiz Gallut (ed.), *Ideología...Primera Mesa Redonda de Teotihuacán*, pp. 627-644.
- WÖLFFLIN, Enrique (Heinrich)
- 1976[1915] *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, traducción del alemán por José Moreno Villa, Madrid, Espasa-Calpe, (7ª edición).
- ZARAGOZA OCAÑA, Diana
- 2003 *Tamohi: su pintura mural*, México, Serie: museos de la cultura huasteca.