

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
POSGRADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

“ANÁLISIS DE LA IMAGEN DE LOS DIOSES
PREHISPANICOS EN LA CULTURA MATERIAL (FIGURILLAS,
CERAMICA Y MURALES) DE LOS SITIOS ARQUEOLÓGICOS
DE TIZATLAN Y OCOTELULCO, TLAXCALA”

T E S I S
PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS
P R E S E N T A :
LAURA BETY ZAGOYA RAMOS

DIRECTOR DE TESIS: DOCTOR PATRICK JOHANSSON K.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente el apoyo incondicional de mi familia para la finalización de esta tesis. Especialmente a mis padres por su paciencia y consejo en mis decisiones como profesionista y persona. A mis hermanos Lupita y Marco que siempre me han brindado su entrañable amistad. A mi sobrina Zara que es para mí una gran alegría en mi vida. A Melina que donde está me cuida y protege.

A mis compañeros y amigos del Posgrado de Estudios Mesoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México que sin su humor y apoyo no hubiera podido concluir este trabajo. A Baltazar, Víctor, Vero, Clauss, José, Mine, Chema, Laura, Connie, Mari, Adriana y a todos aquellos que conocerlos fue una experiencia inolvidable, ya que compartimos temores, conocimientos; pero principalmente alegrías enriqueciendo mi mente y corazón.

A todos los profesores del Posgrado que comparten día con día su conocimiento y sabiduría sobre las sociedades antiguas y actuales de México. Pero especialmente quiero reconocer su enorme apoyo académico al Dr. Patrick Johansson K., que con paciencia y tolerancia asesoró mi trabajo.

Gracias por la revisión minuciosa a los sinodales de esta tesis, Arq[ilgo. Eduardo Contreras, Dr. Enrique Martínez, Dr. Arturo Pascual y Dr. Gerardo Bustos que enriquecieron y corrigieron el trabajo de investigación, para su mejora.

Finalmente quiero agradecer a los investigadores del Centro Regional INAH-Tlaxcala, Arq[ilgo. Eduardo Contreras y Arq[ilgo. Ramón Santacruz por permitirme manejar, analizar y fotografiar el material de las zonas arqueológicas de Ocotelulco y Tizatlán, zonas que están a su cargo respectivamente.

TABLA DE CONTENIDO

| | Página |
|--|--------|
| AGRADECIMIENTOS | 2 |
| INDICE DE ILUSTRACIONES | 5 |
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| Capítulos | |
| I. ANTECEDENTES HISTORICO-CULTURALES DE TLAXCALA | 21 |
| 1.-Situación Geográfica | 21 |
| 2.-Evidencia Arqueológica | 21 |
| 3.-Evidencia Pictográfica | 30 |
| 4.-Evidencia Histórica | 31 |
| II. MARCO TEORICO-METODOLOGICO. | 42 |
| 1.-Religión, Una Explicación del Mundo | 43 |
| 2.-La Imagen | 46 |
| 3.-Fenomenología de la Religión | 48 |
| 4.-La Cosmovisión | 52 |
| 5.-La Deidad | 55 |
| III. CONTEXTO ARQUEOLOGICO. | 60 |
| 1.-Contexto Arqueológico del Sitio de Tizatlán | 60 |
| 2.-Contexto Arqueológico del Sitio de Ocotelulco | 66 |
| 3.-Análisis Cerámico y de Figurillas | 75 |
| IV. ANALISIS DE EVIDENCIA ARQUEOLOGICA | 82 |
| 1.-Lo Mixteca-Puebla | 82 |
| 2.-La Cerámica | 87 |
| 2.1.-Representación de Deidades en la Cerámica. | 98 |

| | |
|---|---------|
| 3.-Representación de Deidades en las Figurillas | 115 |
| 3.1.-Cihuacoatl | 115 |
| 3.2.-Guerreros | 123 |
| 3.3.-Tlaloc | 129 |
| 3.4.-Xiuhtecuhtli | 134 |
| 3.5.-Huehuateotl. | 137 |
| 3.6.-Ehecatl-Quetzalcoatl. | 138 |
| 3.7.-Mictlantecuhtli | 142 |
| 3.8.-Tezcatlipoca | 145 |
| 3.9.-Cinteotl, Mixcoatl, Tezcatlipoca Rojo y Tlahuizcalpantecuhtli | 149 |
| 3.10.-Ofrenda de los Cuatro Rumbos | 150 |
| V. ANALISIS DE LA IMAGEN | 166 |
| 1.-Los Murales de Tizatlán | 167 |
| 2.-Los Murales de Ocotelulco | 201 |
| VI. CONCLUSION | 228 |
| BIBLIOGRAFIA | 237 |

INDICE DE ILUSTRACIONES

| Figura | Página |
|--|--------|
| 1. Brasero con representación del dios viejo del fuego o Huehuateotl . | 23 |
| 2. Figurilla del sitio arqueológico de Xochitecatl, Tlaxcala | 24 |
| 3. Urna del sitio arqueológico de Cacaxtla, Tlaxcala | 26 |
| 4. Esculturas pertenecientes a los llamados "once señores" de Cacaxtla | 27 |
| 5. Cuadro de fases cronológicas de Tenochtitlán, Cholula y Tlaxcala para la etapa Posclásica | 28 |
| 6. Mapa de ubicación de los sitios arqueológicos de Ocotelulco y Tizatlán, con relación a los centros más representativos del altiplano mexicano central para el Posclásico Tardío | 34 |
| 7. Divisas de los señoríos de Tizatlán, Ocotelulco, Tepeticpac y Quiahuiztlan | 39 |
| 8. Mural sur del altar oriente de Tizatlán, Tlaxcala | 61 |
| 9. Acceso principal a la zona arqueológica de Tizatlán | 64 |
| 10. Localización general de la zona excavada en el proyecto cuatro señoríos en Tizatlán, Tlaxcala | 64 |
| 11. Lámina I. | 65 |
| 12. Escaleras exploradas en el sitio arqueológico de Tizatlán | 66 |
| 13. Localización general de las áreas excavadas en Ocotelulco, Tlaxcala | 68 |
| 14. Planta de excavación del área B | 71 |
| 15. Excavación del área B. | 72 |
| 16. Desagüe del área B | 73 |
| 17. Cuexcomate | 73 |
| 18. Contabilización total de figurillas, según sitio arqueológico | 80 |
| 19. Soportes de "viejitos" tipo Diana | 91 |
| 20. Soportes en forma de almena tipo Catalina | 95 |
| 21. Vaso tipo Catalina, variedad B | 95 |
| 22. Vaso tipo Catalina, variedad B | 96 |
| 23. Representación de un <i>apaxtle</i> en una lámina del <i>Códice Borgia</i> . . | 96 |

| | | |
|-----|---|-----|
| 24. | Representación de un cajete trípode con soportes de almena en una lámina del <i>Códice Borgia</i> | 97 |
| 25. | Tiesto con representación de Xochiquetzal, perteneciente al tipo Catalina, variedad B | 99 |
| 26. | Representación de la diosa Xochiquetzal en una lámina del <i>códice Borgia</i> | 99 |
| 27. | Cajete trípode con representación de Tezcatlipoca, perteneciente al tipo Catalina, variedad B | 101 |
| 28. | Detalle con perfil de Tezcatlipoca de un cajete trípode, perteneciente al tipo Catalina, variedad B | 102 |
| 29. | Detalle de la representación del dios Tezcatlipoca, perteneciente al tipo Catalina, variedad B | 103 |
| 30. | Dibujo de cajete trípode polícromo proveniente de Ocotelulco, Tlaxcala | 104 |
| 31. | Ubicación del cajete trípode | 105 |
| 32. | Plato con representación de Tezcatlipoca, perteneciente al tipo Catalina, variedad B | 106 |
| 33. | Detalle de la representación de Tezcatlipoca, perteneciente al tipo Catalina, variedad B | 106 |
| 34. | Dibujo de plato policromo proveniente de Ocotelulco, Tlaxcala | 108 |
| 35. | Representación del dios Tepeyollotl en una lámina del <i>Códice Borgia</i> | 109 |
| 36. | Ubicación de plato policromo | 110 |
| 37. | <i>Apaxtle</i> con representación de una diosa | 111 |
| 38. | Detalle | 112 |
| 39. | Figurilla tipo I | 116 |
| 40. | Figurilla tipo I | 116 |
| 41. | Figurilla tipo I (dibujo) | 117 |
| 42. | Figurillas tipo I | 117 |
| 43. | Figurillas tipo I | 118 |
| 44. | Representación de <i>cihuapipiltin</i> con cornezuelos | 119 |
| 45. | Consejos a una pareja indígena a punto de casarse representados en una lámina del <i>Códice Mendoza</i> | 121 |

| | | |
|-----|---|-----|
| 46. | Lámina del <i>Lienzo de Tepeticpac</i> | 122 |
| 47. | Contextualización de las figurillas Tipo I, pertenecientes al sitio arqueológico de Tizatlán | 123 |
| 48. | Contextualización de las figurillas Tipo I, pertenecientes al sitio arqueológico de Ocotelulco | 123 |
| 49. | Figurilla tipo II, representación de guerreros | 125 |
| 50. | Figurillas tipo II, representación de guerreros | 125 |
| 51. | Lámina del <i>Códice Huamantla</i> | 126 |
| 52. | Figurilla tipo II, representación de guerreros | 126 |
| 53. | Figurillas tipo II, representación de guerreros | 127 |
| 54. | Lámina del <i>Códice Laud</i> | 127 |
| 55. | Contextualización de las figurillas Tipo II, pertenecientes al sitio arqueológico de Tizatlán | 128 |
| 56. | Contextualización de las figurillas Tipo II, pertenecientes al sitio arqueológico de Ocotelulco | 129 |
| 57. | Figurilla tipo III, representación del dios Tlaloc | 130 |
| 58. | Figurilla tipo III, representación del dios Tlaloc | 130 |
| 59. | Figurilla tipo III, representación del dios Tlaloc | 131 |
| 60. | Figurilla tipo III, representación del dios Tlaloc (dibujo) | 131 |
| 61. | Representación del dios Tlaloc, <i>Códice Borgia</i> | 132 |
| 62. | Contextualización de las figurillas Tipo III, pertenecientes al sitio arqueológico de Ocotelulco | 133 |
| 63. | Contextualización de las figurillas Tipo III, pertenecientes al sitio arqueológico de Tizatlán | 133 |
| 64. | Figurilla tipo IV | 134 |
| 65. | Figurilla tipo IV | 135 |
| 66. | Estilizaciones diversas del "signo teotihuacano" | 135 |
| 67. | Contextualización de las figurillas Tipo IV, pertenecientes a los sitios arqueológicos de Ocotelulco y Tizatlán | 136 |
| 68. | Figurillas tipo V | 137 |
| 69. | Contextualización de las figurillas Tipo V, pertenecientes al sitio arqueológico de Tizatlán | 138 |

| | | |
|-----|---|-----|
| 70. | Contextualización de las figurillas Tipo V, pertenecientes al sitio arqueológico de Ocotelulco | 138 |
| 71. | Figurilla tipo VI | 140 |
| 72. | Figurilla tipo VI | 140 |
| 73. | Lámina <i>Códice Borgia</i> | 141 |
| 74. | Lámina <i>Códice Florentino</i> | 141 |
| 75. | Contextualización de las figurillas Tipo VI, pertenecientes a los sitios arqueológicos de Tizatlán y Ocotelulco | 142 |
| 76. | Figurillas tipo VII | 143 |
| 77. | Figurilla tipo VII | 143 |
| 78. | Figurilla tipo VII (dibujo) | 144 |
| 79. | Lámina <i>Códice Laud</i> | 145 |
| 80. | Figurilla tipo VIII | 146 |
| 81. | Lámina <i>Códice Borgia</i> | 146 |
| 82. | Figurilla tipo VIII (dibujo). | 147 |
| 83. | Flautas asociadas a la ofrenda | 151 |
| 84. | Objetos asociados a la ofrenda | 151 |
| 85. | Figurillas del sitio arqueológico de Tizatlán | 151 |
| 86. | Figurilla que representa a Tlahuizcalpantecuhtli, procedencia sitio arqueológico de Tizatlán | 153 |
| 87. | Figurilla que representa a Mixcoatl, procedencia sitio arqueológico de Tizatlán | 153 |
| 88. | Figurilla que representa a Tezcatlipoca rojo, procedencia sitio arqueológico de Tizatlán | 154 |
| 89. | Figurilla que representa a Tezcatlipoca negro, procedencia sitio arqueológico de Tizatlán | 154 |
| 90. | Figurilla que representa a Cinteotl, procedencia sitio arqueológico de Tizatlán | 155 |
| 91. | Perfil de la figurilla que representa a Cinteotl, procedencia sitio arqueológico de Tizatlán | 155 |
| 92. | Mixcoatl, deidad tribal de los chichimecas y dios de la caza | 158 |
| 93. | Mixcoatl, deidad de los chichimecas acompañado de Ocelotl, el jaguar genio del Norte | 158 |

| | | |
|------|--|-----|
| 94. | Procesión de guerreros vestidos de Mixcoatl, sitio arqueológico de Malinalco Estado de México. | 159 |
| 95. | Lámina del Códice Tudela | 162 |
| 96. | Los dioses de los períodos de Venus, representados en el <i>Códice Borgia</i> | 164 |
| 97. | Ubicación de los murales de Tizatlán, Tlaxcala | 168 |
| 98. | Mural A cara Oeste, Sur y Este, respectivamente | 169 |
| 99. | Mural A perteneciente al sitio arqueológico de Tizatlán | 172 |
| 100. | Figurilla que representa a Tezcatlipoca | 173 |
| 101. | Lado Oeste del mural A del sitio arqueológico de Tizatlán | 176 |
| 102. | Lado Este del mural A del sitio arqueológico de Tizatlán | 176 |
| 103. | Mural B perteneciente al sitio arqueológico de Tizatlán | 177 |
| 104. | Lado Sur del mural B perteneciente al sitio arqueológico de Tizatlán | 178 |
| 105. | Chalchiuhtlicue, diosa de las aguas terrestres. En este manuscrito de procedencia nahua la diosa está representada con sus característicos orejera y collar | 179 |
| 106. | El dios Patecatl. <i>Códice Vaticano B</i> | 183 |
| 107. | El dios Patecatl. <i>Códice Fejérváry-Mayer</i> | 183 |
| 108. | Lámina del <i>Códice Borbónico</i> | 184 |
| 109. | Representación de Tlahuizcalpantecuhtli arrojando su dardo contra Chalchiuhtlicue. Lámina del <i>Códice Borgia</i> | 185 |
| 110. | Lámina del <i>Códice Telleriano-Remensis</i> | 187 |
| 111. | Lámina del <i>Códice Fejérváry-Mayer</i> | 188 |
| 112. | Lámina del Mapa de Tlatelolco | 190 |
| 113. | Figurilla de Tlaloc | 191 |
| 114. | Laterales Este y Oeste del mural B del sitio arqueológico de Tizatlán, Tlaxcala | 192 |
| 115. | Lámina del <i>Códice Fejérváry-Mayer</i> , donde se representa al dios Tonatiuh-Piltzintecuhtli, Sol joven. Lo acompañan una ofrenda sobre un templete e insectos entre ellos un alacrán | 193 |
| 116. | La diosa Chicomecoatl en una lámina del <i>Códice Borbónico</i> | 196 |
| 117. | Deterioro en el lado Este del mural B de Tizatlán, Tlaxcala | 197 |

| | | |
|------|--|-----|
| 118. | Mural de los árboles floridos de Techinantitla, Teotihuacan con signos de probable contenido calendárico | 198 |
| 119. | Detalle de una lámina del <i>Códice Borgia</i> | 198 |
| 120. | Lámina del <i>Códice Fejérváry-Mayer</i> | 200 |
| 121. | Mural completo del sitio arqueológico de Ocotelulco, Tlaxcala | 203 |
| 122. | Croquis del mural de Ocotelulco | 204 |
| 123. | Detalle del mural del sitio arqueológico de Ocotelulco, Tlaxcala | 205 |
| 124. | Peralte del sitio arqueológico de Ocotelulco, Tlaxcala . . | 208 |
| 125. | Parte Sur del mural de Ocotelulco | 209 |
| 126. | Detalle lado Oeste del mural de Ocotelulco, Tlaxcala . | 211 |
| 127. | Detalle del lado Oeste mural de Ocotelulco, Tlaxcala . | 212 |
| 128. | Detalle del lado Este mural de Ocotelulco, Tlaxcala . . | 213 |
| 129. | Detalle del lado Oeste mural de Ocotelulco, Tlaxcala . | 214 |
| 130. | Lámina del <i>Códice Laud</i> | 217 |
| 131. | Lámina del <i>Códice Fejérváry-Mayer</i> | 218 |
| 132. | Lámina del <i>Códice Borgia</i> | 218 |
| 133. | Basurero cerámico | 219 |
| 134. | Posibles soportes de braseros | 220 |
| 135. | Lámina de la <i>Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala</i> | 225 |

INTRODUCCIÓN

Para el Posclásico Tardío en Mesoamérica se presentan cambios socio-culturales significativos surgiendo asentamientos prehispánicos donde se enfatizaba una organización militar. Los pueblos del Altiplano Central luchaban entre ellos con la finalidad de apoderarse de los recursos naturales de los demás. Para el pueblo tlaxcalteca la etapa posclásica se caracterizó por un enfoque organizacional bélico, ya que tenían conflictos constantes con Cholula, Huejotzingo y Tenochtitlan. Así, a la llegada de los españoles encuentran en Tlaxcala un pueblo altamente organizado, y no sólo hablando en la cuestión militar.

Los cronistas nos relatan que en Tlaxcala existía una “confederación” cuatripartita, en donde cada señorío compartía funciones sociales, económicas y políticas con los demás. Estos señoríos correspondieron a Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán. Cada uno de ellos era gobernado por un señor principal. La afirmación sobre la funcionalidad de cada uno de los señoríos es incierta, ya que se desconoce realmente el papel que tenían para la sociedad tlaxcalteca. Actualmente se han explorado arqueológicamente dos sitios, éstos son Ocotelulco y Tizatlán. Por lo que se piensa que estudiar estos lugares nos ayudará tener una visión más completa sobre los asentamientos prehispánicos tlaxcaltecas.

Tizatlán y Ocotelulco fueron sitios ubicados muy cerca de lo que ahora es la actual capital de Tlaxcala. Ambos presentan evidencia cultural coligada a la llamada tradición Mixteca-Puebla, que los hace, para algunos investigadores asociarse con el origen del famoso *Códice Borgia* y con la cerámica policroma tipo códice. Cerámica catalogada por los mexicas de gran valor. Este tipo de cerámica ha sido encontrada más allá de las fronteras mesoamericanas, donde se cree fue un producto esencial en el comercio precolombino.

Los establecimientos del Posclásico Tardío en Tlaxcala fueron asentamientos teochichimecas que desalojaron a los olmecas-xicalancas, grupo que se encontraba en el lugar a la llegada de éstos. Los teochichimecas era un grupo norteño que buscaba situarse en tierras foráneas. Los señoríos fueron establecimientos que se hicieron según las necesidades de la clase gobernante. Por decir, el señorío de Tepeticpac se hizo en tierras altas quizá con la finalidad de una estrategia defensiva ante grupos opositores. En tiempos posteriores se realizaron los asentamientos de Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán señoríos que se conforman por posibles conflictos internos por el grupo de poder.

Históricamente existieron en el valle de Tlaxcala más de cuatro señoríos, pero son sólo éstos los que aparecen en las crónicas como los principales de la zona. Así, se cree que Tizatlán tenía el poder político al menos del lugar. Aquí es donde vivía el legendario Xicohtencatl, el viejo, personaje con gran autoridad para la clase noble-gobernante.

Precisamente, cuando llega Cortés a Tlaxcala es en este lugar donde se realiza la reunión entre los señores principales, con la finalidad de establecer la alianza o no con los recién llegados ibéricos para así combatir al pueblo opresor Mexica, que era lo que representaba para los tlaxcaltecas.

En contraparte, Ocotelulco contaba con la ubicación del mercado más importante de la zona. Era en éste donde se podían hallar artículos diversos y preciados para la época, como eran el oro, el cacao, algodón, miel y cerámica¹. Así, por lo menos Ocotelulco tenía el poder económico en la región.

Es relevante puntualizar que para ambos señoríos la clase-gobernante estaba adiestrada para la guerra, motivo por el cual Hernán Cortés y su compañía consideran a la "República de Tlaxcala" como eje principal de alianza y no a otro

¹ Cortés, 1985, P. 59

pueblo para derrotar primero a los mexicas y después para comenzar la conquista de Mesoamérica.

Al investigar la evidencia cultural que se hallan en los sitios de Ocotelulco y Tizatlán, nos damos cuenta que existe una cantidad considerable de representaciones divinas, ya sea en figurillas, cerámica y murales. Esta evidencia cultural se asocia íntimamente al momento que estaban viviendo los señoríos, ya que se enfatiza en los motivos de sacrificio humano con la finalidad del mantenimiento del mundo, todo ésto a través de la justificación en la guerra.

En cuestión arqueológica la parte explorada hasta ahora de Tizatlán corresponde a la zona sagrada donde estaba el centro ceremonial. Es el lugar donde se encontraba el palacio de Xicohtencatl, dicen los cronistas. En éste se localiza un templo con dos altares. Estos presentan personificaciones de dioses, así como bandas asociadas íntima, estilística y artísticamente, con el *Códice Borgia*. Los dioses en la cerámica y figurillas se caracterizan por tener atributos fácilmente identificables. Los dioses representados en Tizatlán se asocian a la guerra (Tezcatlipoca-Tlahuizcalpantecuhtli) y a la fertilidad (Chalchiuitlicue-Tlaloc), expresando una dualidad compleja, ésto es en el caso de los murales. Para las figurillas sobresale la representación de Tlaloc, Tlahuizcalpantecuhtli, Mixcoatl, Cinteotl, Tezcatlipoca negro y Tezcatlipoca rojo. Dioses que se asocian a los rumbos del universo mesoamericano y que son los que sostienen y mantienen el movimiento del mundo.

En el caso de Ocotelulco, los dioses se plasman en el mural como Xiuhtecuhtli o serpientes de fuego bajando al inframundo, entre ellos se encuentran Tezcatlipoca negro, Tlahuizcalpantecuhtli, Quetzalcoatl, Tlaloc, Xiuhtecuhtli, entre otros, acompañando al dios Tezcatlipoca representado como dios solar y asociado a Camaxtli gran dios cazador de corazones humanos, y divinidad de los tlaxcaltecas. Algunos de estos dioses pudieron tener otra connotación ya que sus

atributos que los distingue como divinidades se limita a sus características faciales, ya que algunas veces distintos dioses compartían similitud de representación.

Al descubrirse el mural de Ocotelulco causó una conmoción en el ámbito académico ya que su parecido con las láminas del *Códice Borgia* era impresionante, parecería que había sido hecho por tlacuilos de una misma cultura. Tema que podría desembocar en una investigación relevante sobre el origen de uno de los códices más complejos que existen en Mesoamérica.

En cuanto a la cerámica de Ocotelulco se plasma a Tezcatlipoca como divinidad asociada a la guerra, aparece como guerrero-combatiente muerto y como colibrí. Recordemos que este animal era la resucitación de los guerreros después de morir en batalla. En las figurillas existen representaciones del dios descarnado y la diosa Cihuacoatl.

Las intenciones de este trabajo es conocer o al menos tratar de entender cual era la diferenciación social, económica y política que existía entre los sitios arqueológicos de Tizatlán y Ocoteculco a través de la evidencia cultural (pinturas, figurillas y cerámica) y principalmente de la importancia que tenían los dioses en esta zona. Sabemos que la cosmología mesoamericana permeaba la vida total de los prehispánicos. Al estudiar la evidencia cultural donde se plasman divinidades, nos cuestionamos el ¿porqué aparece la representación mural de dioses en Tizatlán y Ocotelulco cerca de zonas ceremoniales? ¿cuál era la intención de estas representaciones? ¿porqué los murales al pertenecer a la tradición mixteca-puebla su temática es la cosmología divina mesoamericana, y no la histórica-genealógica? ¿existen diferencias entre las representaciones de murales, cerámica y figurillas de dioses? ¿existe una diferenciación de uso cultural-material entre los murales, figurillas y cerámica, donde hay representación divina?, y finalmente ¿porqué aparecen dioses distintos a los que relatan las crónicas históricas como divinidades principales de Tlaxcala, cómo son Camaxtli y Matlalcueye?

Consideramos que por medio del análisis de la cultura material podemos estudiar y profundizar sobre las imágenes plasmadas en ella y conocer los sistemas simbólicos implícitos. Tomando en cuenta que el material arqueológico tenía una diferencia en el uso y función social. Mientras las figurillas y la cerámica se regulaban a través del sistema económico de la sociedad, es decir, la tecnología de producción, las formas de distribución, el intercambio y consumo². La representación mural era de y para las clases en el poder, en la mayoría de los casos. Las pinturas estaban en templos sobre pirámides, cámaras, recintos y conjuntos a los cuales se les han adjudicado funciones administrativas y religiosas³.

Para Beatriz de la Fuente⁴ la pintura es un medio de comunicación; siendo ésta una de sus cualidades fundamentales. Las imágenes transmiten ideas, costumbres y credos de una comunidad, en un tiempo y en un ámbito geográfico y cultural determinados. Revela la capacidad superior del hombre para crear y recrear, en un mundo bidimensional, aquello que lo circunda, lo que piensa, lo que imagina. Las imágenes en los murales estaban sustentadas en los conceptos que los seres humanos tenían de sí mismos de la naturaleza y del cosmos.

En relación a la imagen, para los prehispánicos mesoamericanos, como para todas las culturas tenía un valor social-cultural, es decir, era por medio de ella que expresaban la manera de pensar, conocer y actuar tanto dentro de su comunidad como fuera de ella.

Precisamente, la imagen conlleva en sí misma a un simbolismo, ligado a un momento histórico, a una organización y estructura política, económica, social y

² Van Zantwijk, 1963 y Fournier, 1997, P. 5

³ De la Fuente, 1995, Pp. 7-9

⁴ De la Fuente, 1995, P. 10

religiosa de la sociedad que esta plasmando dicha imagen⁵. Generalmente los sistemas simbólicos eran manejados con la intención de tener un incremento en el poder político de la clase gobernante, para así justificar su estatus social y jerarquía.

Para el estudio del aspecto religioso es esencial analizarse a través de la imagen expresada en el arte mural, cerámico y de figurillas y por lo que concierne a esta tesis se considera la cultura material proveniente de los sitios arqueológicos de Ocotelulco y Tizatlán, ambos pertenecientes al actual Estado de Tlaxcala, donde se plasman deidades, ya que la forma más adecuada para comprender la conducta religiosa del ser humano y lo que considera como lo sagrado, a lo cual desea introducirse por medio del ritual, es analizar lo que él mismo manifiesta, es decir, el lenguaje expresado en diferentes sistemas teóricos, conceptuales o rituales y simbólicos⁶. Todo esto partiendo de que cada imagen divina estaba compuesta de diferentes atributos que contenían un significado en particular, y que en su conjunto los diferentes símbolos que componían una deidad la diferenciaban de sí misma en relación con otras. Así, se toma en cuenta los rituales relatados en crónicas donde eran utilizados los diferentes materiales culturales, además de su contexto arqueológico, es decir la forma en que fueron apareciendo.

Del mismo modo se toma en cuenta para esta investigación la relación entre la representación de dioses y su uso-función divina que era para los tlaxcaltecas antiguos. Por lo que el objetivo principal es la identificación de las deidades prehispánicas conformada por símbolos y significados que rodean esta representación; para así establecer las diferencias o semejanzas que existieron entre los señoríos de Ocotelulco y Tizatlán. Pero principalmente se tratará de analizar el porqué al descubrirse estos sitios se extrañan los investigadores por

⁵ "Las imágenes son resultado de formas, signos y significados ya existentes, producto de sucesos históricos acumulados y combinaciones de fenómenos sociales diversos" Morelos, 1991, P. 247

⁶ Nájera, 2003, Pp. 10-11

tener semejanza con la tradición Mixteca-Puebla. Recordemos que Alfonso Caso y Eduardo Noguera titubean al precisar la cultura que realizó los murales de Tizatlán, y sugieren que fueron hechos por olmecas-xicalancas. También se tratará de establecer la cronología, a través del estilo artístico hallado en los señoríos de Tizatlán y Ocotelulco, para así tener claro de que cultura es la que se asentó en este valle.

La cultura material (mural, cerámica y figurillas) hallada en estos dos sitios con imágenes de dioses, es el *corpus* en el cual basaremos nuestro estudio. El material analizado proviene de excavación estrictamente, por lo que se enfatiza aspectos de contextualización arqueológica (temporalidad y funcionalidad).

El trabajo de investigación se ha dividido en diferentes capítulos, los cuales permiten tener una perspectiva amplia de los asentamientos prehispánicos en Tlaxcala, desde el Preclásico hasta la llegada de los españoles. Tomando en cuenta las crónicas etnohistóricas, comparándolas con la evidencia arqueológica. Se trata de manifestar los fundamentos teóricos-metodológicos que nos exponen las bases para estudiar la religión plasmada o reflejada en imágenes.

La explicación de la exploración arqueológica de la cual proviene las muestras cerámicas y de figurillas es esencial para comprender la contextualización de las piezas a trabajar, ya que ésta nos puede reflejar aspectos de funcionalidad ligada con una cosmovisión compleja plasmada en la cultura material.

También se trata de exponer la diferencia y semejanza que hay entre las imágenes plasmadas en la distinta cultura material, entre un sitio y otro. Pero para precisar, a continuación daremos detalladamente que tratará cada capítulo de esta investigación.

De esta manera, en el capítulo primero trata sobre los antecedentes Histórico-Culturales de Tlaxcala. En él se habla sobre el aspecto geográfico, arqueológico, pictórico e histórico de la zona. Este último agrupa el material recopilado por cronistas religiosos, soldados y civiles de la Colonia sobre los asentamientos prehispánicos en Tlaxcala en el momento del contacto con los españoles, y donde se expone la organización social, política y económica que tenían.

El segundo capítulo abarca el aspecto teórico enfocándose en la estructuración de una religión antigua, la importancia de la imagen, el símbolo, el signo, el mito, el espacio sagrado y el ritual. Además de retomar la teoría de la fenomenología de la religión como base en nuestro estudio, pues considera al hecho sagrado con importancia histórica y trascendental, superficial e interna del ser humano antiguo. En forma complementaria para un estudio religioso se debe tomar en cuenta los diversos teóricos de la historia de las religiones, que han aportado valiosas ideas sobre lo que significaba el ritual, símbolos y mitos asociados con el fin de encontrar algunas referencias que ayudarán a la interpretación del fenómeno objeto de estudio⁷. Además de que se expresa la metodología empleada para el estudio basada en la función de la cultura material dentro de un contexto específico, manifestación que denota una estructura social, política, económica y religiosa.

Para el capítulo tercero se trata de exponer la metodología aplicada para el análisis cerámico y de figurillas; ya que el primero no cuenta con la cantidad suficiente de representación tipológica, por lo que se debió tomar en cuenta material cultural, figurillas, donde se representan dioses. Además de que en este capítulo se explica el contexto arqueológico de todo el *corpus* que se consideró para llevar a cabo el estudio sobre las representaciones de divinidades.

⁷ Nájera, 2003, P. 11

El análisis tipológico de cerámica y figurillas principalmente se trata en el capítulo cuarto, donde se dibujó, fotografió y clasificó todos los tipos encontrados, para el análisis sobre la representación de divinidades. Se examina parte de la personalidad de las deidades mesoamericanas, y la desigual representación de la imagen en el material cultural (figurillas y cerámica).

En el capítulo quinto se realiza la descripción de la imagen en los murales, con la finalidad de exponer y comprender su posible significado, y contextualización. Además, de retomar la imagen plasmada en la cerámica y figurillas para establecer sus diferencias y semejanzas entre las distintas representaciones en el material y sitio arqueológico.

En la conclusión se plantea en general el papel coercitivo y envolvente de la religión para con los mesoamericanos. Nájera⁸ menciona que la mayoría de la información obtenida por los investigadores del pasado son producto de tradiciones expresadas de manera oral, por lo que el lenguaje está en constante cambio, influyendo en la cultura y en los pensamientos y experiencias humanas ocasionando variantes en la lengua. Por lo que nos es imposible estudiar un fenómeno religioso con objetividad completa, ya que la visión del investigador influirá en su estudio de acuerdo con su formación, educación, criterio y cultura, su esfuerzo consistirá en intentar comprender la religión de una cultura ajena, es decir, estudiar las relaciones que existe entre el ser humano y esa "realidad superior" que es llamado "lo sagrado", además de tratar de conocer las causas de esas relaciones y sus influencias en el comportamiento humano.

Así, en este trabajo se tratará de analizar sólo una pequeña parte de la imagen plasmada en el material arqueológico de los dioses prehispánicos, y su posible función y significado de cada uno de ellos, con la finalidad de conocer una pequeña parte de la inmensa cosmovisión prehispánica. Además nos permitirá

⁸ Nájera, 2003, P. 11

comprender sobre la función de los dioses como reflejo del momento histórico que vivía la sociedad tlaxcalteca.

CAPITULO I

ANTECEDENTES HISTORICO-CULTURALES DE TLAXCALA

Para comprender el desarrollo cultural de Ocotelulco y Tizatlán, en este capítulo establecemos los antecedentes históricos-culturales de Tlaxcala, incluyéndose la situación geográfica, arqueológica, pictográfica e histórica de estos asentamientos prehispánicos.

1. Situación Geográfica

El estado de Tlaxcala se encuentra situado al centro de la República Mexicana, en la región del eje neovolcánico que atraviesa de Oriente a Poniente la parte central de México. Colinda al Norte con los Estados de Puebla e Hidalgo, al Sur y al Este con el Estado de Puebla y al Oeste con el Estado de México.

Tlaxcala se ubica a más de 2,000 metros sobre el nivel del mar. El valle se forma por grandes llanos cortados por cañadas, barrancas y altos volcanes como la Matlalcueye, la cual alcanza una altura de 4,460 metros sobre el nivel del mar. Hacia el Oeste encontramos la Sierra Nevada, en la que se localizan el Popocatepetl e Iztaccihuatl, al Norte se halla la Sierra de Tlaxco, siendo el Cerro del Peñón del Rosario con 3,418 metros uno de los de mayor altura en el Estado⁹.

2. Evidencia Arqueológica

Hacia el año de 1600 a. C. se establece el primer asentamiento sedentario en Tlaxcala. La economía de estos grupos estaba basada en la caza-recolección y la práctica agrícola incipiente. Las fases pertenecientes a este período de

⁹ Velarde, 1980, P. 4

manifestación cultural temprana son Tzompantepec (1700-1200 a. C.), Tlatempa (1200-800 a. C.), Texoloc (800-300 a. C.) y Tezoquipan (300 a. C.-100 d. C.)¹⁰. La cerámica principalmente es monocroma de colores negruzcos, cafés y rojos. Ésta se caracteriza por tener formas sencillas como comales, cajetes de paredes divergentes, cajetes hemisféricos, ollas y platos. Se desarrolla una influencia del Golfo por la similaridad en sus formas y motivos en los tipos cerámicos¹¹.

Para la fase Tlatempa (1200-800 a. C.) empieza el culto de representaciones zoomorfas. Son piezas huecas de animales en distintas actitudes y con huellas de humo, por lo que se cree fueron braseros. Según Mora¹² estas representaciones no se encuentran en la siguiente fase cultural. Los braseros tienen las figuras de tejones y tlacuaches. López Austin¹³ sugiere que la figura del tlacuache estaba asociada a la creación del tiempo y por supuesto al fuego, donde el animal robaba los flujos fríos y calientes del cosmos para llevarlos a los cuatro postes que sostienen el universo. Por lo que quizá, estamos observando en estas representaciones incipientes la transformación del dios viejo del fuego, ya presente para la fase Texoloc (800-300 a. C.). Igualmente, en esta fase se han hallado braseros con base pedestal, conformados por la representación del dios viejo del fuego o Huehuateotl (figura 1).

El uso de la cerámica monocroma continúa para la fase Tenanyecac (100 d. C. a 650 d. C.). Las figurillas se caracterizan¹⁴ por ser planas, en las representaciones antropomorfas¹⁵. Para esta fase se manifiestan influencias

¹⁰ García Cook y Merino, 1988, Pp. 276-306

¹¹ García Cook, 1974; García Cook y Merino 1988

¹² Mora, 1996, P. 286

¹³ López Austin, 1998

¹⁴ Los tipos arqueológicos de las figurillas, según García Cook y Merino Carrión 1988, son: fase Tzompantepec (tipo C1), fase Tlatempa (tipos C1, F, C6, C10, I, A, B, C3, J y Texoloc I), fase Texoloc (tipos C10, H, E, EH, G, J y Texoloc 2), fase Tezoquipan (tipos E, H, H4, E, G y Tezoquipan 1 y 2) y fase Tenanyecac (tipos 1, 4, 5, 6, 7 y 8).

¹⁵ García Cook y Merino, 1988, Pp. 306- 308

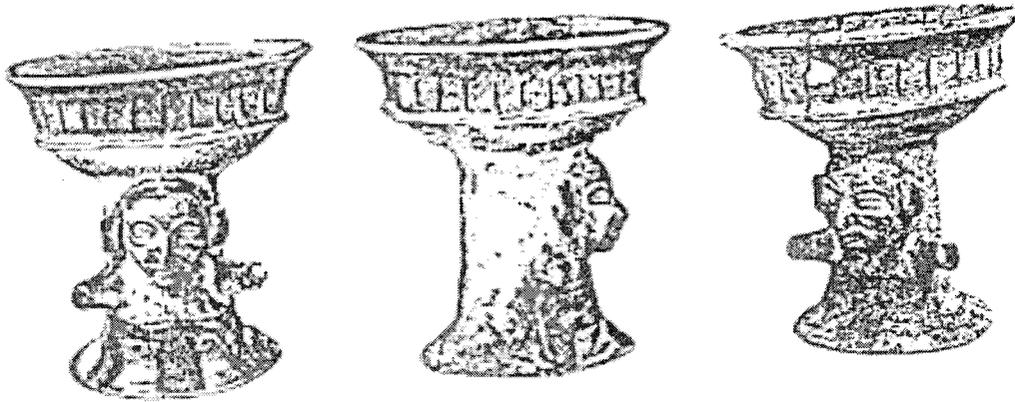


Figura 1. Brasero con representación del dios viejo del fuego o Huehuetectli

culturales del surgimiento y dominio de centros poderosos, como Teotihuacán y Cholula¹⁶.

Xochitecatl para esta fase era ya un asentamiento antiguo, sin embargo es en esta temporalidad donde se manifiesta el lugar, como un centro ceremonial dedicado al culto de la fertilidad y como consecuencia a las deidades femeninas. Las figurillas se ubican principalmente en la pirámide de "Las Flores", donde aparecen mujeres orando o rezando, con niños en la espalda o rezago y embarazadas. Son figurillas modeladas con un acabado pulido. Algunas de ellas presentan una vestimenta elaborada, así como atributos nobles, como la dentadura en forma de "T". Se piensa que algunas de estas figurillas representaron guerreros, sacerdotes o gobernantes porque están sentadas en tronos ricamente ataviadas¹⁷ (figura 2).

¹⁶ García Cook y Merino, 1986

¹⁷ Serra Puche, 1998



Figura 2. Figurilla del sitio arqueológico de Xochitecatl, Tlaxcala

Al colapso de Teotihuacán y la llegada de los olmecas-xicalancas al valle surge Cacaxtla como ciudad-estado dominante. El nuevo grupo emigrante procede quizá del Sur de Veracruz, Tabasco¹⁸ o Teotihuacán. Jiménez Moreno¹⁹ menciona que los olmecas-xicalancas provienen de una zona llamada "La Mixtequilla", y que se identificaría más tarde a este grupo como triétnico integrado por nahuas, mixtecos y chocho-popolocas. Al mismo tiempo, Chadwick²⁰ dice que los olmecas-xicalancas conquistaron Cholula y Tlaxcala originarios del centro de México. Por lo que Cholula es el primer centro ceremonial mixteca, según refiere.

¹⁸ McVicker, 1985, P. 84

¹⁹ Jiménez Moreno, 1995

²⁰ Chadwick, 1995

La tradición cerámica de Cacaxtla es fundamentalmente bicroma, como rojo sobre bayo y rojo sobre naranja²¹. El apogeo del sitio comenzaría hacia 700 d. C., dentro de la fase Texcalac (650-1100 d. C.)²². Los murales, bajo relieves y arquitectura monumental se manifiestan dentro de este período de tiempo. La expresión artística en Cacaxtla muestra varias influencias foráneas²³, con semejanzas estilísticas a Teotihuacán, el Tajín y la zona Maya, contrastando con las demás manifestaciones culturales de la región²⁴.

En cuanto a las figurillas, para esta fase se caracterizan por ser planas, cóncavas en su parte posterior, con asa vertical u horizontal, hechas en molde. Se representan únicamente la cara, con nariz prominente y gran tocado; muchas de ellas personifican a Tlaloc. Existe otro grupo de figurillas un poco más toscas y gruesas, con la adición de que además del asa, presentan una especie de recipiente corto y tosco en la parte posterior, como para enmangar o sostener algún otro elemento, una especie de candeleros efigie. En muchos casos no lleva el asa sólo tiene el recipiente posterior. También abundan en este tipo las efigies de Tlaloc y representaciones de la vida y la muerte, con las imágenes de caras en las que se presenta una mitad descarnada²⁵. Quizá lo que estamos viendo es la importancia en la cultura olmeca-xicalanca de la dualidad, idea esencial para el funcionamiento del mundo.

Las representaciones divinas en Cacaxtla aparte de los murales aparecen en objetos rituales como ofrendas, donde se destacan las urnas. En éstas se representaron generalmente tres personajes. El principal individuo llevaba un complejo atuendo con tocado de ave y un cinturón con caracoles marinos. Los

²¹ López, 1981, P. 171

²² García Cook y Merino, 1988, Pp. 308-521

²³ Foncerrada, 1993

²⁴ McVicker, 1985, Pp. 90-91; Nagao, 1989, Pp. 84-85

²⁵ García Cook y Merino, 1988, P. 315

personajes que lo acompañan, a cada lado, llevan atuendos sencillos. Se le asocia a estas urnas como piezas que enfatizaban la fertilidad²⁶ (figura 3).

La representación de esculturas en donde se plasman posibles divinidades en el sitio de Cacaxtla, se encuentran también en los llamados "once señores". Estas piezas fueron hechas en barro. Son personajes ataviados con tocados y complejos trajes, cuentan con motivos que permiten identificar a cada uno de ellos con dioses mesoamericanos²⁷ (figura 4).



Figura 3. Urna del sitio arqueológico de Cacaxtla

En la etapa posclásica se registra un movimiento migratorio al valle poblano-tlaxcalteca de diferentes grupos del norte mesoamericano. Se establecen en los centros más importantes de la región como Cholula, Huejotzingo, Cuauhtinchan y Tlaxcala, entre otros²⁸. Sus tradiciones refieren que estos grupos vienen de

²⁶ Palavicini y Reyes, 2005

²⁷ Palavicini y Reyes, 2005, P. 75

²⁸ *Historia Tolteca Chichimeca*, 1989

Chicomoztoc, concepto que representa a un lugar de origen común, a una similar forma de vivir y comportarse . Aparentemente aprovechan la destrucción tolteca que abre la frontera con el Norte mesoamericano. Al parecer estos grupos quedan periféricos a Tula, la ciudad tolteca, motivo por el cual conocen conceptos y rituales religiosos mesoamericanos²⁹. Precisamente, en la Historia Tolteca-Chichimeca relata que los siete pueblos migrantes llegan a Tollan donde después

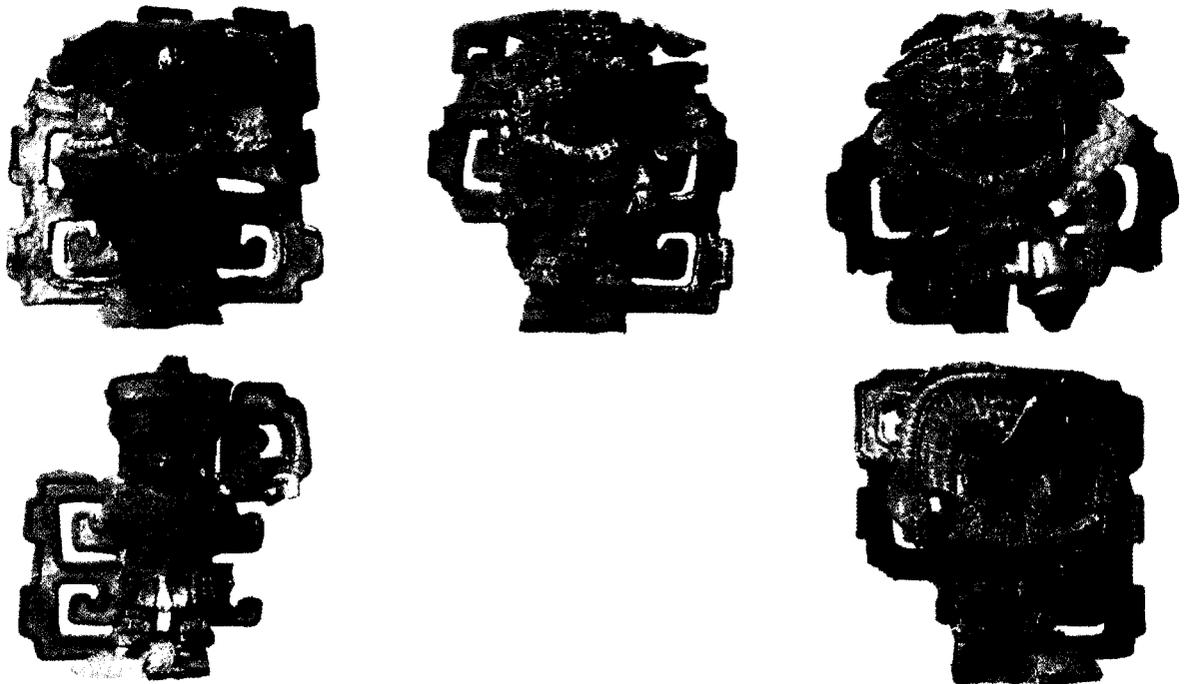


Figura 4. Esculturas pertenecientes a los llamados "once señores" de Cacaxtla.

se dividen para conformar sus pueblos³⁰. Posteriormente ocurre una segunda migración donde Camaxtli parece ser el dios guía, protector y el que determinará el destino glorioso y bélico del pueblo tlaxcalteca. Es en esta migración que los tlaxcaltecas provienen de Poyauhtlan³¹.

²⁹ Comunicación personal, Contreras, 2006

³⁰ *Historia Tolteca Chichimeca*, 1989, Pp. 141-172

³¹ Motolonia, 2001, P. 64

En la fase Tlaxcala (1100-1520 d.C.) se fabrica la primera cerámica policroma Mixteca-Puebla en la región. Las figurillas se caracterizan por la representación de caras humanas hechas a molde. Además de que hay figurillas femeninas en pie, ligeramente cóncavas en su parte posterior, indumentaria remarcada por relieve, la mayoría con huipil, con brazos descansando sobre el pecho. Algunas observan un soporte central en la parte posterior. Ciertas figurillas muestran influencias del Golfo y se tratan de ejemplares cóncavos en su parte posterior, la boca se observa entreabierta y se revelan los incisivos; en la parte superior del cuerpo, no se presenta vestimenta, pero en la inferior llevan una falda con diseños en relieve en forma de rombos. Existen, también para esta fase, las figurillas en posición sedente, brazos a lo largo del cuerpo y descansando sobre las piernas; la parte posterior es plana; algunas presentan perforaciones bajo los brazos³². Estas figurillas femeninas generalmente se les encuentran en los campos de cultivo, por lo que se cree están asociadas a la fertilidad-fecundidad de la tierra.

| | | | | |
|-----------|---------------------|---------------|-----------|---------------|
| 1500 d.C. | Posclásico Tardío | Azteca IV | Mártir | Fase Tlaxcala |
| 1400 d.C. | | Azteca III | | |
| 1300 d.C. | | Azteca I y II | | |
| 1200 d.C. | Posclásico Temprano | | Aquiahuac | Fase Texcalac |
| 1100 d.C. | | | | |
| 1000 d.C. | | | | |
| 900 d.C. | | | | |
| 800 d.C. | | | | |
| 700 d.C. | | | | |
| 600 d.C. | | | | |

Figura 5. Cuadro de fases cronológicas de Tenochtitlan, Cholula y Tlaxcala para la etapa Posclásica³³.

³² García Cook y Merino, 1988, Pp. 322-330

³³ La secuencia del Posclásico está basada en Millón, 1979; la Mexica en Hernández, 1995, la de Cholula en Lind y colaboradores, 1990 y la de Tlaxcala en Merino, 1989.

En cuanto a las investigaciones arqueológicas, sólo se han explorado dos sitios, para el Posclásico Tardío en el valle tlaxcalteca, Tizatlán y Ocotelulco. Así, para Tizatlán, las primeras investigaciones arqueológicas las llevaron a cabo Alfonso Caso y Eduardo Noguera en 1927, donde se exploran los altares policromados. En cuanto a la temporalidad del sitio lo fechan para el Posclásico Tardío, tentativamente para el siglo XV. Las exploraciones continúan años más tarde por diversos investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia, como Agustín García Vega en 1929, Benalí Salas en 1934, Hugo Moedano Koer en 1943, Román Piña Chán en 1956 y 1957, Daniel Molina Feal en 1980, Roberto Gallegos Ruiz en 1980 y Yazmín Chapela Preciado en 1980³⁴.

Para Ocotelulco las primeras investigaciones arqueológicas se llevaron a cabo con base en recorridos de superficie en los años setentas dirigidas por García Cook³⁵ con el respaldo de la Fundación Alemana para la Investigación Científica y el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Al registrarse el asentamiento, su fundación se fecha tentativamente en el siglo XII d. C.

Es hasta el año de 1990 cuando se reinician las exploraciones en los dos sitios arqueológicos, bajo la dirección del Arqueólogo Eduardo Contreras del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Es en este tiempo cuando se excava por primera vez Ocotelulco, ratificándose como sitio importante de la cultura prehispánica tlaxcalteca en tiempos del Posclásico Tardío. A través del fechamiento por radiocarbono, la ocupación del asentamiento abarca desde el año de 1400 d.C. hasta el siglo XVI³⁶. Por Motolinía³⁷ se sabe que Ocotelulco fue uno de los asentamientos principales a la llegada de los españoles, ya que era en este lugar donde se encontraba el bulto mortuorio del dios principal. Deidad que había sido

³⁴ Areyza y Lemus, 1994, Pp. 28-65

³⁵ García Cook, 1974

³⁶ Contreras, 1993, P. 54

³⁷ Motolinía, 2001, Pp. 63-64

guía en la migración de los tlaxcaltecas. Es decir, era en Ocotelulco al menos donde se hallaba el adoratorio principal de la deidad.

Los hallazgos y exploraciones arqueológicas que se hacen en los dos sitios reflejan elementos culturales relacionados con el estilo Mixteca-Puebla, y es similar a la de los asentamientos más importantes del valle poblano-tlaxcalteca, como son Cholula, Tepeaca y del valle de Tehuacán³⁸.

La cerámica es policroma, aunque también hay monocroma. Esta última se sugiere como de uso doméstico. La influencia de otras regiones en el valle se refleja a través de la cerámica. Se encuentran tiestos del Golfo de México, Tepeaca y Azteca II y III³⁹, pero en una cantidad menor. Sin embargo, la cerámica más abundante es la policroma local negro sobre guinda y la Mixteca-Puebla, negro sobre naranja y rojo y negro sobre naranja⁴⁰. Los colores y motivos decorativos de la cerámica policroma Mixteca-Puebla se complican hasta llegar a diseños similares encontrados en las representaciones pictográficas de los códices del Grupo *Borgia*. Algunas crónicas históricas consideraban a esta cerámica de gran admiración por la diversidad y belleza de las piezas, así como por la calidad con la que estaban hechas⁴¹.

3. Evidencia Pictográfica

En la expresión pictográfica, los pueblos de Tlaxcala fungen como uno de los más sobresalientes para el valle poblano-tlaxcalteca. En Ocotelulco se descubre una banca y altar en lo que fue el *teocalli* del lugar. Las pinturas son casi idénticas a las que aparecen representadas en el *Códice Borgia*. Hay representaciones de personajes ligados a la tradición náhuatl, como son las Xiuhcoatl, o serpientes de

³⁸ Caso, 1993; Hernández, 1995; Lind *et al.*, 1990; Noguera, 1954

³⁹ Contreras, 1991c; García Cook, 1974, Pp. 15-17

⁴⁰ Dumond y Müller, 1972; Merino, 1989

⁴¹ Cortés, 1985, P. 41

fuego, dibujadas con cuerpo serpentino y el rostro antropomorfo con un mascarón fantástico. La escena principal en el altar es el rostro del dios Tezcatlipoca, considerado como dios cosmológico, asociado al poder omnipotente, las fiestas, la guerra y los hechiceros⁴². El dios Tezcatlipoca sale de un gran pedernal animado, y que a su vez éste sale de un gran brasero⁴³.

Estilísticamente existe una semejanza entre la banca y altar de Ocotelulco y los altares policromos del sitio arqueológico de Tizatlán. Entendiéndose como estilo el conjunto de rasgos o características de una manifestación cultural artística similar que determinan una época y género. Así, en Tizatlán se plasman representaciones principalmente de deidades, como son el dios Tezcatlipoca vestido de guerrero portando escudo, bandera y dardos; la deidad Tlahuizcalpantecuhtli dibujada con un cuchillo de pedernal y una mujer nadando desnuda supuestamente con tres pechos, por lo que los primeros investigadores la asocian a la diosa Mayahuel. Hay otros símbolos pintados en los altares, como son corazones, chalchihuites, alacranes, espinas, manos cortadas, cráneos humanos, un tigre, un águila y una corriente de sangre adornada con flores⁴⁴. La temática en ambas pinturas expresa la importancia que tenía el sacrificio humano entre los habitantes de la región, por los motivos plasmados en ellas⁴⁵.

4. Evidencia Histórica

Para el Posclásico, Tlaxcala se ve invadido por diferentes migraciones de los teochichimecas. La primera de ellas es la fechada el siglo IX d. C. relatada en la Historia Tolteca-Chichimeca, mientras que la segunda es realizada en el siglo XIV d. C. por los chichimeca poyauhtecas. Este nombre lo obtienen por la ruta

⁴² Sahagún, 1992, P. 31

⁴³ Contreras, 1991a, Pp. 56-57 y 1993, Pp. 55-56

⁴⁴ Caso, 1993, Pp. 39-49

⁴⁵ Contreras, 1995

migratoria de donde provienen, llamada Poyauhtlan, Texcoco⁴⁶. De este lugar parten llegando a una provincia de Chalco hasta atravesar la Sierra Nevada saliendo finalmente al valle de Puebla-Tlaxcala⁴⁷. Otra ruta migratoria fue por Acallan, Yacacuanac y Cohuazacapechpan,

"... adonde hallaron a Tlalchiyah y Aquiyach, los cuales les dijeron que no tenían que parar allí, que aquellos términos habían ganado ellos y adquirido por términos de la provincia de Cholollan y toda la sierra de Matlalcueye, que es la que llaman sierra de Tlaxcallan"⁴⁸.

La llegada del grupo chichimeca a la región de Tlaxcala provoca un conflicto por la ocupación territorial con los olmeca-xicalanca, habitantes asentados anteriormente. Quizá el primer grupo invasor, los tolteca-chichimeca son los que obligan a los olmeca-xicalanca a abandonar paulatinamente sus asentamientos. Los Teochichimecas traen una nueva ideología a la región. Su dios tutelar, Mixcoatl-Camaxtli era considerado como un dios guerrero y cazador⁴⁹.

Una vez establecidos, los teochichimecas instauran sus casas señoriales llamadas *tecalli* o *tecpan*⁵⁰. Su primer asentamiento en Tlaxcala es llamado Tepeticpac, donde Muñoz Camargo dice que fue fundado en el año cinco pedernal⁵¹. El establecimiento de la primera población teochichimeca fue en tierra alta, con un propósito defensivo. Poco a poco fueron apoderándose de toda la región tlaxcalteca, por lo que una vez que despojaron a los olmecas-xicalancas, le

⁴⁶ Según Chimalpain, 2003, Poyauhtlán es uno de los lugares míticos de la ruta migratoria de los Chichimecas, Tlaxcaltecas.

⁴⁷ Chimalpain, 2003, P. 59; Kirchoff, 1940 y 1958; Muñoz Camargo, 1998, Pp. 82-83

⁴⁸ Muñoz Camargo, 1998, P. 92

⁴⁹ Sahagún, 1992, P. 31

⁵⁰ Reyes y Odena, 1995, P. 250

⁵¹ Muñoz Camargo, 1998, Pp. 92-94

ponen a esta zona su nombre, llamada primero Texcalticpac, que después cambio a Texcalla y de Texcalla a Tlaxcala⁵².

Pero en sí lo que les permite apoderarse de las tierras a los chichimecas-tlaxcaltecas, es su alianza con Texcoco⁵³ y con los otomíes. Permittedoles estabilizar su posición de grupo migrante en la región. La caída de Huejotzinco como asentamiento militar hace que los tlaxcaltecas sean ahora el grupo dominante.

Así, Tepeticpac es el único asentamiento teochichimeca en la región, pero es temporal ya que surgen conflictos internos familiares entre la clase gobernante, además del crecimiento poblacional en la zona, por lo cual se dividen en otros tres asentamientos, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán. Posteriormente, Muñoz Camargo escribe sobre esta conformación, donde cronistas como Diego Durán refiere que en la República de Tlaxcallan se regían de cuatro señores divididos en cuatro parcialidades⁵⁴.

Igualmente se consolidan para la fase Tlaxcala en el siglo XIV, los cuatro señoríos más importantes del valle, aunque hay muchos señoríos más⁵⁵. La densidad poblacional de cada señorío o *altepetl* era variable. Los señoríos contaban con una estructura social jerarquizada, cada uno tenía su propio gobernante o *tlahtoani*. No se tiene la certeza si existía el dominio del *tlahtoani* de mayor rango hacia los demás gobernantes de los otros señoríos. Existen investigaciones en Tepeaca, Puebla, donde se cuenta con información sobre una organización de

⁵² Muñoz Camargo, 1998, Pp. 92-94

⁵³ Alva Ixtlilxochitl, 1997, relata que existía una relación amistosa entre Texcoco y Tlaxcala, porque los unía un parentesco en común.

⁵⁴ Durán, 2002, P. 64

⁵⁵ Merino, 1989, P. 95

distintos señoríos importantes, similar a la tlaxcalteca. Los diferentes señoríos en Tepeaca tenían una lucha continua del poder entre ellos⁵⁶.

La pugna del dominio de la región por parte de los señoríos en Tlaxcala quizá existió y fue permanente. Al arribo de los conquistadores españoles a

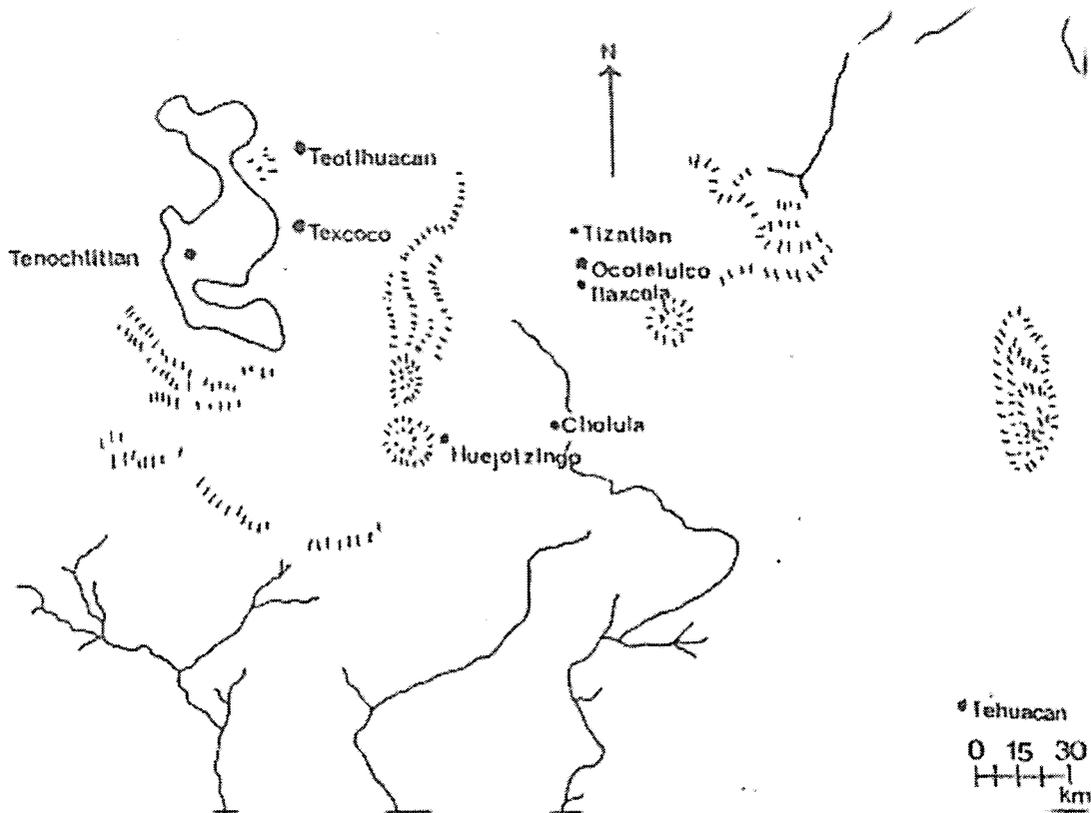


Figura 6. Mapa de ubicación de los sitios arqueológicos de Ocotelulco y Tizatlan, con relación a los centros más representativos del altiplano mexicano central para el Posclásico Tardío.

Tlaxcala en el año de 1519 d.C. al mando de Hernán Cortés se refieren a Maxixcatzin, último *tlahtoani* del señorío o *altepetl* de Ocotelulco, como el:

*"Señor principal de toda la provincia"*⁵⁷.

⁵⁶ Davies, 1988; Davies, 1991, P. 365; Martínez, 1989, P. 25

Sin embargo, el *tlahtoani* de Tizatlán, Xicoténcatl el viejo, era también parte fundamental de las decisiones políticas de la región de Tlaxcala⁵⁸. Gerhard⁵⁹ cita que quizá la posición especial del señor de Ocotelulco como jefe militar y el señor de Tizatlán, parecen haber ejercido una suerte de hegemonía política sobre los nobles o *tlaloqueh* de los demás señoríos, aunque es posible que ésta haya sido una situación transitoria.

La situación del "senado tlaxcalteca" es un poco incierta. Sin embargo, Díaz del Castillo nos relata que Tlaxcala estaba conformada por cuatro señores principales, de los cuales Xicohtencatl y Maxixcatzin eran los nobles que hablaban o negociaban sólo con Hernán Cortés. Por lo que Tizatlán, tenía al menos el "poderío político" de la zona.

"...y luego dijo Xicotenga que nos rogaba fuésemos a su ciudad, porque estaban todos los caciques y viejos y papas aguardándonos con mucho regocijo"⁶⁰

Pero los edificios más importantes y el mercado más grande de la región se encontraban en Ocotelulco. El templo principal de Camaxtli se hallaba en este señorío donde se sacrificaban una gran cantidad de cautivos, según relata Motolinía⁶¹.

Los productos que se comerciaban en el tianguis de Ocotelulco eran provenientes de diferentes lugares. Podrían conseguirse cacao, algodón, ropa, miel, cera, plumería de aves, oro, y cerámica, entre otras muchas cosas⁶². Esto implicaba que Ocotelulco tenía al menos el dominio económico principal de la

⁵⁷ Cortés, 1985, P. 44

⁵⁸ Gibson, 1991, Pp. 28-29

⁵⁹ Gerhard, 1986, Pp. 333-334

⁶⁰ Díaz del Castillo, 1992, P. 126

⁶¹ Motolinía, 2001

⁶² Cortés, 1985, P. 59

zona⁶³. Por ejemplo, Maxixcatzin era un comerciante muy rico, por lo que era un digno representante de la clase noble.

Sin embargo, el comercio en este tiempo estaba limitado por la aplicación de un supuesto bloqueo impuesto por los enemigos principales de los tlaxcaltecas, los mexicas⁶⁴. El bloqueo comercial impuesto por los mexicas, según Muñoz Camargo se veía reflejado en la prohibición de la sal, ya que no tenían el hábito de comerla en la etapa colonial⁶⁵.

Ante este hostigamiento lo que sufría la población tlaxcalteca era una relativa escasez económica y de una preparación militar constante⁶⁶. Investigadores como Gibson⁶⁷ suponen que la pobreza de los tlaxcaltecas antes de la conquista española haya sido exagerada después por los propios mexicas para manifestar el poder económico, político y militar que tenían en Mesoamérica.

Sin embargo, el "cerco" militar azteca impuesto a los tlaxcaltecas es un poco confuso, ya que no se relata con precisión dicha situación en las crónicas. Sólo se conoce que los habitantes de Tlaxcala estaban altamente organizados militarmente. Se sabe, por ejemplo, que los militares de los señoríos atacaban sólo sectores específicos. Así, Xicohtencatl y el señorío de Tizatlán le tocaba combatir la parte de Calpulalpan y Texcoco, mientras que Ocotelulco defendía a Tlaxcala contra el combate de la gente de Huejotzinco.

Los elementos culturales de Tlaxcala fueron el resultado del sincretismo de los diferentes grupos asentados en el valle poblano-tlaxcalteca y la llegada de la

⁶³ Davies, 1991, P. 365

⁶⁴ Muñoz Camargo, 1998, P.135

⁶⁵ Idem

⁶⁶ Gerhard, 1986, Pp. 333-334; Gibson, 1991, Pp. 28-29

⁶⁷ Gibson, 1991, Pp. 28-29

tradición cultural nortea, creándose así una nueva cosmovisión en el lugar⁶⁸.

El resultado de los movimientos migratorios continuos en el valle hacen que surja una composición diversa étnicamente hablando, constituyendo un momento de inestabilidad política para la región⁶⁹; existiendo conflictos internos y regionales entre los centros más sobresalientes del valle, como Huejotzinco y Cholula. La hegemonía del lugar fue el motivo de discordia entre ellos. La lucha era más común entre tlaxcaltecas y huejotzincas⁷⁰. Para este tiempo Cholula era considerado como un gran centro ceremonial religioso, más que como una fuerza militar⁷¹.

Con el pueblo Mexica se inicia el choque ante su inminente expansión imperial. Es durante el reinado de Moctezuma Ilhuicamina (1441-1469)⁷² cuando surge un fuerte choque entre tenochcas y tlaxcaltecas. La conquista, dominio y manipulación mexica de las rutas comerciales que conducían a las tierras bajas del Sur y el Sureste de México molestan a los habitantes de la región de Tlaxcala, ya que colindaban y comerciaban directamente con ellos⁷³.

Es en el año de 1460 d. C.⁷⁴ cuando se crea la llamada "guerra florida", una especie de guerra institucionalizada con la finalidad de obtener continuamente prisioneros en batalla y ofrecerlos en sacrificio ante los dioses. Durán dice que la institucionalización de la "guerra florida" empieza con Tlacaelel con el propósito de sacrificio y para que los hijos de los nobles practicasen el ejercicio militar⁷⁵.

⁶⁸ Contreras, 1993, P. 54; Hernández, 1995, P. 4

⁶⁹ Dyckerhoff, 1988, P. 18

⁷⁰ Plunket y Uruñuela, 1994

⁷¹ Lind, 1992, P. 16

⁷² Davies, 1991; Dyckerhoff, 1988, P. 23

⁷³ Dyckerhoff, 1988, P. 26; Limón, 1991

⁷⁴ Acuña, 1985, P. 245; Contreras, 1991b; Hicks, 1979; Nava, 1972

⁷⁵ Durán, 2002, Pp. 289-290

Algunos investigadores exponen que otra finalidad de una guerra parcialmente constante tenía una marcada intención de asedio por parte de los mexicas⁷⁶, ya que la provincia de Tlaxcala al no ser conquistada impedía la completa expansión y dominio del valle⁷⁷. Cuando los españoles arriban a la región, encuentran en los tlaxcaltecas verdaderos enemigos de los mexicas. Por la guerra, éstos habían bloqueado económicamente a los habitantes de la región tlaxcalteca y no eran simples adversarios en una especie de torneo ritual⁷⁸,

"...la cual resistencia solo halló en los tlaxcaltecas y huexotzincas y cholultecas y atlixcas y en la provincia de mechoacan y en la de metztitlan, que ya que desafiaban a los mexicanos o los mexicanos a ellos, manteníanse valerosamente con ellos y defendíanse con todo su poder y así quedaban las guerras iguales..."⁷⁹.

La organización militar de los chichimecas tlaxcaltecas fue desarrollado poco a poco, ya para el siglo XVI el pueblo de Tlaxcala tenía una organización bélica desplegada, consecuencia del carácter defensivo ante grupos rivales. Es en este tiempo que los señoríos de Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán, utilizan como topónimos divisas y/o estandartes de guerra que los distinguía a cada uno. Para Ocotelulco su insignia era una garza o pájaro verde llamado *quetzaltototl*, sobre un peñasco. Para Tizatlán era una garza blanca sobre otro peñasco y la divisa de la cabecera de Quiahuiztlán era un penacho de plumas verdes, llamado *quetzalpotzactli*. Y finalmente, para Tepeticpac su divisa era un lobo feroz sobre unas peñas, que tenía en la mano un arco y flechas⁸⁰. Lo que queda en duda es si cada asentamiento o señorío en el valle de Tlaxcala era presidido por un

⁷⁶ Contreras, 1995; Corona, 1991; Limón, 1991

⁷⁷ Contreras, 1995

⁷⁸ Davies, 1991, Pp. 401-403

⁷⁹ Duran, 2002, P. 544

⁸⁰ Acuña, 1984, P. 277

gobernante militar, y que éstos, entre ellos ejercían un poder compartido en el valle⁸¹.

La falta de un dominio por parte de los mexicas de la provincia de Tlaxcala trae a la fuerza militar tenochca un cuestionamiento por su falta de efectividad combativa en la zona. Investigadores como Davies⁸² citan que el impedimento de un combate efectivo para derrotar a los tlaxcaltecas quizá estaba determinado por revueltas difícilmente controlables dentro del ejército Mexica, ya que el imperio se había hecho demasiado grande. O quizá, Tlaxcala era un enemigo con un territorio

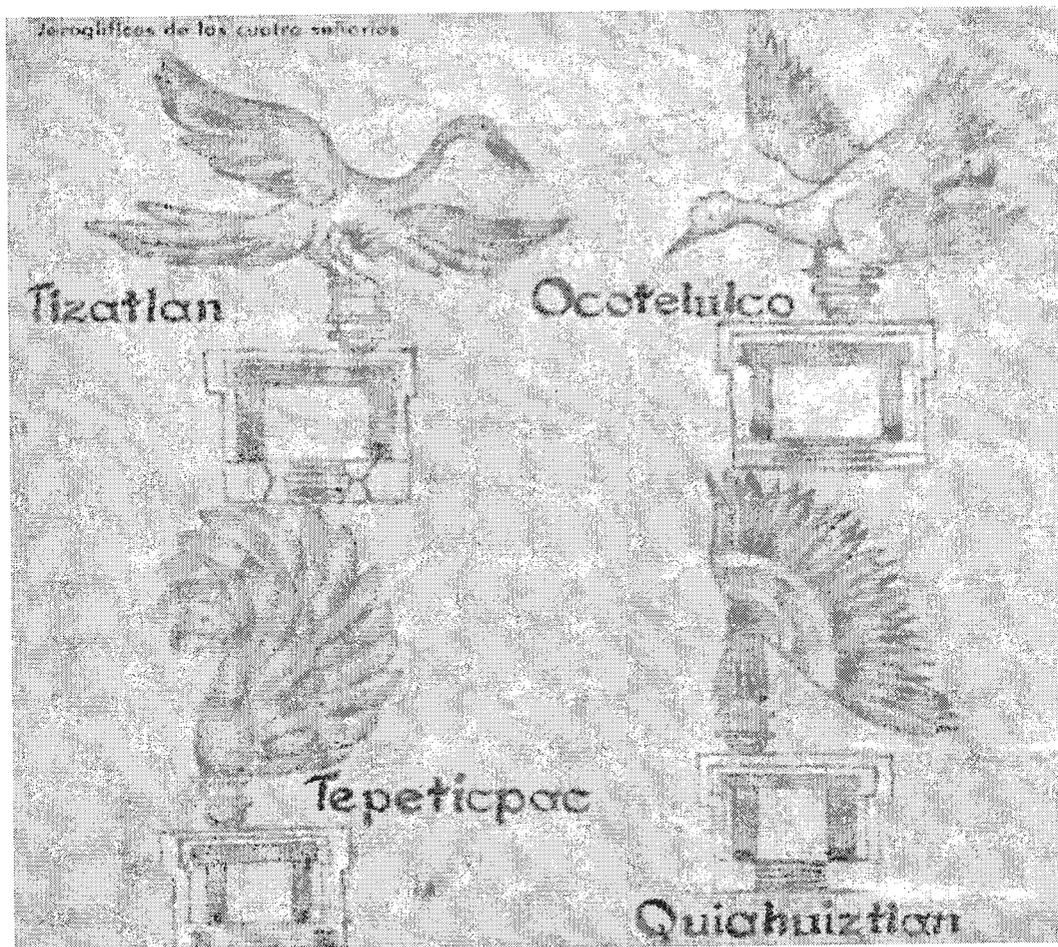


Figura 7. Divisas de los señoríos de Tizatlan, Ocotelulco Tepeticpac y Quiahuiztlan.

⁸¹ Ver Figura 3. Tomada de Velarde, 1980.

⁸² Davies, 1991, P. 401

pobre económicamente hablando, por lo que su conquista no era considerada de gran valor por parte de los mexicas⁸³. O la fortaleza militar desarrollada por Tlaxcala había impedido la guerra⁸⁴.

La hostilidad constante crea para Tlaxcala una organización extremadamente compleja en términos militares, empezando por la fortificación de parte de su territorio que era defendido por un grupo de otomíes refugiados y acogidos por los tlaxcaltecas⁸⁵. A los otomíes se les consideraba como personas de nivel relativamente "bajo" de cultura material⁸⁶; sin embargo eran mercenarios muy eficientes en las batallas en contra de los mexicas. Estos nunca llegan a invadir el territorio de Tlaxcala⁸⁷.

El desarrollo inminente de una mejor organización combativa, se expresa en Tlaxcala con la relevancia de la clase guerrera como parte esencial para el mantenimiento del poder interno y externo del lugar⁸⁸. Los guerreros de la transmontaña estaban considerados por los tenochcas como valientes y peligrosos. Cuando era capturado un prisionero de esta región se consideraba una hazaña guerrera especialmente meritoria⁸⁹.

El ejemplo de la fuerza de un guerrero tlaxcalteca lo podemos ver reflejado en la historia de Tlahuicole, que fue aprendido por los de Huexotzinco antes de la llegada de los españoles. Según Muñoz Camargo su nombre quería decir el de la divisa de barro cocido y torcido como una asa. Físicamente lo describen como de baja estatura, pero con una gran fuerza. Una vez aprehendido es llevado ante Moctezuma y éste lo utiliza en el conflicto contra

⁸³ Davies, 1991, P. 399; Dyckerhoff, 1988, P. 27

⁸⁴ Comunicación personal, Contreras, 2006

⁸⁵ Issac, 1983, P. 428

⁸⁶ Gibson, 1991, P. 17

⁸⁷ Aguilera, 1991, P. 477; Gibson, 1991, Pp. 18-19

⁸⁸ García, 1976, P. 209; Martínez, 1989, P. 25

⁸⁹ Corona, 1991; Davies, 1988; Dyckerhoff, 1988, P. 26

los Tarascos de Michoacán, para combatir en las provincias de Taximaroya, Maroatio, Acambaro y Tzinapicuario⁹⁰, concediéndole su libertad. Pero Tlahuicole decide morir como un guerrero, es decir atado en la rueda del sacrificio, para que tuviera un mayor reconocimiento como persona valiente y combativa⁹¹.

Así, se puede observar que para este tiempo Tlaxcala es la potencia dominante dentro de la región⁹², ya que Huejotzingo había sido derrotado a partir de 1500 d. C.⁹³.

El surgimiento de una nueva estructura cultural, así como la totalidad de su complejidad social se ve entremezclado entre las tradiciones mesoamericanas de los grupos culturales asentados con anterioridad en la región y los grupos migrantes nortños, dando como resultado el desarrollo del estilo Mixteca-Puebla en todo el valle Poblano-Tlaxcalteca. Para Tlaxcala la continua lucha de los teochichimecas desde su llegada al valle, tanto dentro del grupo y después ante los centros sobresalientes de la región, así como la expansión imperialista mexicana, lleva a los tlaxcaltecas a una conformación de una estructuración militar compleja, con la finalidad de la defensa de su territorio, convirtiéndose así en un grupo dominante militar dentro de la región para el período del Posclásico Tardío. Por lo que se observa una expresión de imágenes en la cultura material de un estilo artístico muy peculiar por parte de los tlaxcaltecas.

⁹⁰Citado por Acuña, 1984, Pp. 186-187

⁹¹Citado por Acuña, 1984, P. 188

⁹²Dyckerhoff, 1988, P. 33

⁹³Barlow, 1990; Davies, 1991

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Para emprender un estudio sobre el análisis de la imagen en el aspecto religioso en la cultura material arqueológica debe plantearse las bases teóricas existentes. Partiendo de que la religión ha sido y es un pensamiento articulado que da una explicación del mundo, que cuenta con una significación que conlleva a una intención humana específica y comunicativa⁹⁴.

Por fuentes etnohistóricas del siglo XVI se sabe que la religión para las culturas mesoamericanas del Posclásico fue parte esencial e influía en las personas desde que nacían hasta su muerte. Sus efectos se hicieron sentir en el arte, las ciencias, los juegos, los deportes, el comercio, en la organización política y social, y de manera muy especial en la guerra.

En este apartado se trata de analizar el aspecto teórico de la imagen, ya que la mente indígena precolombina contaba con una estructuración pictórica en donde reflejaba su sabiduría a través de imágenes⁹⁵. Así, se tomará en cuenta el aspecto semiológico, partiendo de la hipótesis que la función del signo consiste en la comunicación de ideas por medio de mensajes, además de que tienen por función la representación de una realidad compleja. El individuo pone de manifiesto su identidad y su pertenencia al grupo a través de la representación del signo que comparte con una colectividad⁹⁶.

Para comprender detalladamente el estudio de la religión en sociedades antiguas se utiliza el método fenomenológico, ya que éste busca la especificidad

⁹⁴ De la Garza, 1995

⁹⁵ Heyden, 1979; Johansson, 2001

⁹⁶ Guiraud, 1989

de un hecho a partir de sus manifestaciones históricas. Además, de que interpreta de manera descriptiva el hecho religioso a partir de sus innumerables manifestaciones, descripción que trata de comprender su estructura significativa y la ley que rige su desarrollo⁹⁷.

1. Religión, Una Explicación del Mundo

La religión tiene como función social establecer, ordenar y enaltecer todas las actitudes mentales valiosas, tales como el respeto a la tradición, la armonía con el ambiente y la energía y la confianza ante las dificultades y ante la expectativa de la muerte⁹⁸.

Por eso se hallaban con una estrecha conexión entre los cultos religiosos y las formas de subsistencia, es decir, la adoración que existía a las fuerzas naturales o a los fenómenos meteorológicos que les proporcionaban el diario sustento, bien se tratará de la caza, la lluvia, el fuego o la vegetación. Así, la religión mesoamericana se caracterizaba por reflejar los principios fundamentales que inspiraron su teogonía, cosmogonía y su mitología; las atribuciones de sus dioses, sus esferas de acción, los símbolos asociados y su parafernalia; el ritual con el que se les rendía culto y el calendario para celebrar sus fiestas; y el sacerdocio que estaba encargado del culto, su organización y su preparación^{99, 100}.

Investigadores como López Luján enfatizan en el estudio de la religión mesoamericana, ya que esta invadía prácticamente todos los ámbitos de la vida

⁹⁷ Velasco, 1978, P. 65

⁹⁸ López Austin, 1969, Pp. 7-8

⁹⁹ Caso, 1968

¹⁰⁰ "Había un sumo sacerdote, el *teotecuhtli*, un sacerdote menor, sacerdotes comunales, ministros encargados de los tesoros de los templos, cantores, directores de los colegios, maestros y aquellos dedicados al servicio de una deidad particular, como la del pulque (*Tezcatzóncatl*), la del maíz (*Cinteotl*), etcétera. Cada uno tenía normas particulares, pero casi todos practicaban ayunos, abstinencia, autosacrificios y otras disciplinas ascéticas para lograr la apertura al contacto con lo sagrado" De la Garza, 1990, P. 29

social para los prehispánicos, que regulaba desde los actos más intrascendentes y cotidianos, hasta las relaciones entre las diversas entidades políticas. Así, López Luján¹⁰¹. enumera las características del estudio de la religión mesoamericana, basado en que ésta se desarrolló, se reforzó y se dogmatizó de manera directa al incremento de la complejidad social y de los aparatos gubernamentales. Por lo que los creyentes de la religión mesoamericana profesaron en una relación continua y directa entre el ser humano y las divinidades. Con el transcurso del tiempo los ámbitos de gobierno tendieron a institucionalizarse desde su esfera de control hasta las principales formas comunales del culto. Según las concepciones religiosas mesoamericanas los dioses eran omnipresentes en el cosmos, manifestándose en todos los procesos de la naturaleza como fuerzas heterogéneas en pugna. Desembocando en un politeísmo extremo. Así, la personalidad de las deidades no tuvieron límites nítidos y se concebían posibles de fisiones y fusiones, por lo que una de las maneras de acción esenciales atribuidas a las divinidades era su irrupción en el mundo de los seres humanos como fuerzas temporales. Esto provocó que los mesoamericanos fueran fieles obsesos de los ciclos calendarios y de las hierofanías¹⁰².

Entonces, los rituales mesoamericanos deben entenderse como maneras de enfrentamiento del ser humano a todos los procesos cósmicos, aún los mínimos y cotidianos. Los rituales estaban dirigidos a las irrupciones divinas tanto "normales" y calendáricas como a las abruptas. De esta manera lo heterogéneo de los dioses a los que se consagraban los prehispánicos hicieron posible y necesaria la creación de formas de expresión específicas y de códigos complejos que se hacían en el acto ritual y en la naturaleza y distribución de los bienes entregados.

¹⁰¹ López Luján, 1993, Pp. 51-52

¹⁰² Según Meslin, 1978, P. 215, la Hierofanía es el resultado, sobre un objeto cualquiera o sobre un vegetal, o un elemento natural de una operación simbólica por la cual la piedra, el árbol, el agua, son considerados como sede de algo sagrado, y sólo son venerados en la medida en que ya no son simple piedra, árbol o agua.

La religión náhuatl no fue "idolátrica", como la consideraron los españoles conquistadores, sino una religión politeísta, en la que las distintas fuerzas divinas fueron polifacéticas y multivalentes. Por lo que los dioses tenían diversas epifanías¹⁰³ que se representaban simbólicamente en las obras plásticas como seres fantásticos, mezcla de varios animales, o como figuras humanas, pero casi siempre con rasgos de animal y de vegetal¹⁰⁴.

El vínculo del hombre con los dioses es, pues, el sentido de la existencia humana y el motor de la dinámica del cosmos, una vez que este vínculo se ha establecido, el cosmos se mantendrá por la constante interacción entre dioses y seres humanos, que consiste en que, al generar la vida de los hombres y su mundo, los dioses permiten que el hombre pueda sustentarlos, y al sustentar a los dioses, manteniendo así su existencia, los hombres permiten que aquéllos generen la vida del cosmos.

Lo que el hombre da a los dioses es la energía vital que radica en la sangre y en el corazón, les da la vida para que ellos vivan, y fundamentalmente la vida de los hombres, porque son los macehuales los "merecidos por la penitencia", es decir, los seres creados con la sangre que los dioses ofrecieron como penitencia para que existiera el ser que los había de sustentar. De este modo, hombres y dioses no sólo están hermanados por el mismo principio de vida, sino porque la obtienen mediante el sacrificio de sí mismos¹⁰⁵.

En Arqueología el estudio de la religión mesoamericana se basa en el análisis de la cultura material que es excavada día con día, permitiéndonos entenderla a través del culto a las deidades, y es por esta razón que es importante

¹⁰³ Sinónimo de manifestación o aparición, Diccionario Enciclopédico Larousse, 2003

¹⁰⁴ De la Garza, 1998, P. 60

¹⁰⁵ De la Garza, 1978, P. 57 y P. 62

el análisis de la imagen¹⁰⁶, para tener una perspectiva más amplia de la misma. Gracias a una serie de imágenes simbólicas podemos estructurar, dentro de un sistema, una serie de realidades que aparentemente estarían dispersas en el universo, pero, debido a la red simbólica que el hombre puede formar, le es posible lograr vislumbrar una unidad en el cosmos y sentirse como un elemento integrante dentro de él y así encontrar sentido a su vida¹⁰⁷

2. La Imagen

Patrick Johansson¹⁰⁸ nos dice que la oralidad y la imagen fueron en tiempos precolombinos la producción, retención y transmisión del saber que se articulaban entre éstos dos ejes estructurantes de cognición. Así, el conocimiento-sabiduría se transmitía de manera hablada de generación en generación por los ancianos de las comunidades prehispánicas, además, de pictográficamente como: códigos, murales y cerámica. Pero éstos eran espacios sobre los cuales se pintaban los hechos y acontecimientos que conformaban el acervo cultural de la colectividad.

Johansson sugiere que el verdadero torrente expresivo que canaliza los campos del saber y sacia la sed de conocimiento de una colectividad humana es el texto oral, y que determina su enunciación a través de gestos, danzas, música y ritmos.

*"Las palabras se integran, semiológicamente hablando, a la instancia expresiva que se manifiesta en un lugar y en un momento determinados para poder producir un sentido totalizante"*¹⁰⁹.

¹⁰⁶ "La imagen se entiende en sentido propio un artificio imitativo que reproduce bajo la forma de falsos parecidos la apariencia exterior de las cosas reales" Segota, 1995, P. 107

¹⁰⁷ Nájera, 2003, P. 15

¹⁰⁸ Johansson, 2004, P. 115

¹⁰⁹ Johansson, 2004, P. 67

Sin embargo, la elaboración de pintura (textos elaborados) y de los libros contenían en su carácter sagrado, como la fuerza política que implicaba, como lo dijimos antes, el conocimiento en una comunidad indígena que hacían que tanto la elaboración de los textos pictóricos como su lectura fuera asunto de sacerdotes. Es el *tlatimini* encargado de la pintura, el que guía y orienta a la comunidad en su desempeño existencial¹¹⁰.

De esta manera la función del signo consiste en comunicar ideas por medio del mensaje. Por lo que el signo social es en general un signo de participación comunitaria. A través suyo, el individuo pone de manifiesto su identidad y su pertenencia al grupo, pero simultáneamente, reivindica e instituye esa pertenencia¹¹¹.

Para Meslin la función del símbolo no consiste pues, sólo en establecer un vínculo entre ciertos grupos de hombres, sino más ampliamente, en expresar unas relaciones entre el hombre y el cosmos. Goethe precisaba que el simbolismo cambia el fenómeno en idea y la idea en imagen, donde ésta permanece siempre. Así, el símbolo expresa la totalidad del ser humano, pensamiento y sentimiento¹¹².

Para Nájera¹¹³ el símbolo se engendra cuando el hombre se enfrenta a una realidad inalcanzable e incomprensible para su mentalidad, y tiene necesidad de explicársela por medio de un significado que sobrepasa lo obvio a lo inmediato; de manera que recurre a una operación simbólica que consiste en transformar un objeto, acto o palabra, en algo que lo trascienda, constituye no sólo un reflejo de las experiencias que el hombre experimenta, sino algo mucho más profundo. Ahora bien, en el nivel religioso, esta realidad a la que el hombre intenta acercarse por medio del símbolo es lo sagrado.

¹¹⁰ Johansson, 2004, P. 133

¹¹¹ Guiraud, 1989, P. 108

¹¹² Meslin, 1978, Pp. 202-212

¹¹³ Nájera, 2003, P. 15

3. Fenomenología de la Religión

El método fenomenológico es el más adecuado para el estudio religioso, ya que lo analiza en todos sus aspectos, y toma como punto de partida para una interpretación todas las posibles manifestaciones del mismo a lo largo de la Historia¹¹⁴.

Por fenómeno religioso se entiende aquello que el ser humano expresa de su relación con la realidad lo que el considera trascendente y superior, lo sagrado. El vínculo con lo sagrado es una experiencia que puede ser racional o emocional, y que no es conocida sino a través de las expresiones, por tanto siempre se dan en contexto histórico¹¹⁵. Así, los fenómenos religiosos no son lo sagrado cuya existencia es sólo objeto de fe, sino que son imágenes, mitos, símbolos, ritos, es decir, lenguajes humanos acerca de la experiencia de lo sagrado. Los fenómenos religiosos son ante todo realidades históricas, pero también contienen estructuras significativas, como lo muestra cualquier análisis comparativo.

La religión es una explicación del mundo. Podríamos añadir, que la estructura, como lógica interna del hecho religioso, responde a que hay formas comunes de la *psique* humana que en la experiencia de relación con rasgos objetivos del mundo, crean formas comunes de explicación como son símbolos, mitos, dogmas y prácticas rituales. Pero el método fenomenológico no se queda en el hallazgo de la estructura, el siguiente paso es buscar la significación ya que la estructura del hecho religioso es reveladora, es decir, no es una estructura muda, sino que conlleva una intención humana específica y comunicativa¹¹⁶.

¹¹⁴ Velasco, 1978, Pp. 46-65

¹¹⁵ Meslin, 1978

¹¹⁶ De la Garza, 1995; Eliade, 1969

La mitología no sólo constituye por así decir, la historia sagrada de la comunidad, no sólo explica la realidad total y justifica sus contradicciones, sino que también revela una jerarquía en la serie de acontecimientos fabulosos que relata. En general, puede afirmarse que cualquier mito nos dice cuál es el origen de algo: la palabra, el ser humano, una especie animal o una institución social, pero por el mismo hecho de que la creación del mundo precede a todo lo demás, la cosmogonía disfruta de un prestigio especial. De hecho, el mito cosmogónico proporciona el modelo de todos los demás mitos sobre el origen. La creación de los animales, las plantas o del ser humano presupone la existencia del mundo¹¹⁷.

Según López Austin¹¹⁸ en los mitos de la antigüedad se narra primeramente una vida feliz, ociosa y frecuentemente palaciega, en un medio cortesano protegido por guardias que impiden que el héroe ingrese a la etapa de la aventura. El segundo paso es la gran aventura del mito, el corazón del tiempo de la creación. La acción puede desatarse por un deseo de adoración, un rapto, una agresión, la mutilación o la muerte de la víctima, un robo, una burla, una seducción, una violación, en fin, lo que transforma la paz ociosa de la etapa anterior. El tercer paso es la transformación, que en su prototipo, astral, incluye la muerte en el fuego, el descenso al mundo de los muertos y la resurrección en el tiempo del ser humano, ya con la nueva naturaleza¹¹⁹.

Por eso los primeros mitos se enfocan al establecimiento de los límites cósmicos como fueron los astros, principalmente el sol, cuya aparición y desaparición diaria produce el cambio más dramático del cosmos: el día y la noche¹²⁰.

¹¹⁷ Eliade, 1969, Pp. 106-107; Foucault, 1986; Jensen, 1960; Matos, 1986 P. 41; Meslin, 1978;

¹¹⁸ López Austin, 1997b y 1998, Pp. 63-65

¹¹⁹ Johansson, 1996, P. 205

¹²⁰ González, 1995, P. 165

Así, por ejemplo, el mito de la creación de la tierra en la *Histoire du Mechique* comienza cuando los dioses Quetzalcoatl y Tezcatlipoca bajaron de los cielos a la diosa Tlazolteotl, la cual estaba llena por todas las coyunturas de los huesos de ojos y de bocas, con los cuales mordía, como una bestia salvaje y la depositaron en el agua. Luego se transformaron en dos serpientes inmensas. Uno cogió a la diosa de la mano derecha y del pie izquierdo, y el otro del pie derecho y de la mano izquierda y la despedazaron. Desde la mitad a las espaldas formaron la tierra y la otra mitad la llevaron al cielo. Pero su iniciativa irritó en extremo a los dioses y para desagraviar a Tlazolteotl, diosa tierra, hicieron que brotaran de ella todos los frutos de la tierra necesarios para los seres humanos, sus cabellos se convirtieron en los árboles, las flores y las hierbas, su piel en la hierba menuda y las florecillas, sus ojos innumerables, en pozos, fuentes y cuevas, sus bocas en ricas y grandes cavernas y su nariz y sus hombros en valles y montañas. Esta diosa lloraba a veces por la noche deseando comer corazones humanos y no quería callarse hasta que se los entregaban, no quería dar fruto, si no estaba rociada con sangre humana¹²¹.

El contacto de la diosa en un principio con el agua no sólo equivale a esta idea del viaje acuático de los pueblos hacia y desde la tierra, sino también en la creencia de que la tierra esta rodeada por agua o de que fue hecha a partir del agua. Tiene que entenderse bien que todos los seres mitológicos monstruosos y todos los acontecimientos sobrenaturales no son producto de la exageración sino representaciones de fenómenos astronómicos y metereológicos, en algunos casos se trata de concepciones relacionadas con árboles y cerros¹²²

Según Eliade¹²³ la inmersión en el agua simboliza la regresión a lo preformal, la regeneración total, el nuevo nacimiento, pues una inmersión equivale

¹²¹ Histoire du Mechique, 2002; Graulich, 1988, Pp. 66-67

¹²² Preuss, 1904, Pp. 30-39

¹²³ Eliade, 1972, Pp. 178-179

a una disolución de las formas, a una regeneración en el modo indiferenciado de la preexistencia y la salida de las aguas repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal, el contacto con el agua implica siempre la regeneración, por una parte porque la disolución va seguida de un nuevo nacimiento, por otra parte porque la inmersión fertiliza y aumenta el potencial de vida y de creación. El agua confiere un nuevo nacimiento por un ritual iniciativo, cura por un ritual mágico, asegura el renacimiento *post mortem* por rituales funerarios. Incorporando en sí todas las virtualidades, el agua se convierte en símbolo de vida, el agua viva, rica en gérmenes, fecunda la tierra, los animales, la mujer. Receptáculo de toda virtualidad, fluido por excelencia soporte del devenir universal, el agua es comparada o directamente asimilada con la Luna. Los ritmos lunares y acuáticos están orquestados por el mismo destino, gobiernan la aparición y desaparición periódicas de todas las formas, dan al universal devenir una estructura cíclica.

La puesta en escena de un mito es un rito cuyo objetivo es volver a los tiempos originales donde tuvo lugar el nacimiento de lo que es el mundo actual. El ser humano necesita este constante regreso a los orígenes para que pueda:

*"volver a cargar su cosmos de esa sacralidad que se pierde en el transcurrir de la historia"*¹²⁴.

Así, la función del ritual como acción simbólica tradicional es la introducción del ser humano al mundo de lo sagrado. El ritual se manifiesta por medio de una conducta formal, individual o colectiva¹²⁵. Esta compuesto por un conglomerado de actitudes, palabras y acciones concretas y tangibles. Generalmente relata la etapa de la creación del cosmos y de los seres humanos.

¹²⁴ Nájera, 2003, Pp. 19-21

¹²⁵ Nájera, 2003, Pp. 19-21

A través del ritual el ser humano aprovecha la oportunidad de actuar específicamente en el momento adecuado al cumplimiento de fines precisos. La sucesión cíclica de los tiempos permite al hombre, con el manejo del ritual, protegerse de los cambios que sabe futuros, reparar sus propias ofensas y omisiones, vigorizar su cuerpo, evadir los peligros y fincar en su vida familiar los pasos de transformación¹²⁶.

La importancia de estudiar la religión prehispánica es por la simple razón de que permeaba la vida total de los indígenas. Por lo que es a través de la cultura material donde podemos encontrar la expresión del culto que tenían los antiguos a sus divinidades y por consiguiente descifrar poco a poco su complejo sistema religioso.

Según Meslin, el hecho sagrado sólo es perceptible bajo la forma en que el hombre lo concibe y localiza sus acciones en relación con él. Todo es sagrado está pues inscrito en una historia, desde el momento que lo captamos a través de un lenguaje humano. De naturaleza sintética lo sagrado define un mundo de energías, es fuente de eficacia y en relación con esto, lo profano puede aparecer como una nada activa en la que se envilece, se pierde la plenitud conferida por lo sagrado. ¿Habrá que pensar, como consecuencia de ello, que lo profano es solamente lo sagrado desacralizado?¹²⁷.

4. La Cosmovisión

Según López Austin¹²⁸ la cosmovisión es un producto cultural colectivo, forma un microsistema de comunicación, en el que cada mensaje cumple requisitos mínimos de inteligibilidad, de coparticipación intelectual entre emisores y

¹²⁶ López Austin, 1998, P. 118

¹²⁷ Meslin, 1978, P. 154

¹²⁸ López Austin, 2004, P. 21

receptores, y de establecimiento, casi siempre inconsciente, de reglas a través de cuyo cumplimiento las ideas pueden ser recibidas, aceptadas y asimiladas por el coparticipante. En esta forma el contenido de la cosmovisión integra un acervo para cuya estructuración no es necesario, ni posible, una mente individual de comprensión totalizadora. Cada miembro del grupo social posee un caudal personal en constante transformación que se traslapa con el de sus compañeros de grupo, que se corrige y que reproduce alteraciones durante los procesos de comunicación y de actuación. Y cada miembro del grupo posee, además, una base lógica que lo hace un potencial receptor de un número de elementos conceptuales muy superior al de los que maneja normalmente. Estos procesos unificadores dan a la cosmovisión su relativa congruencia general, así como las contradicciones que provocan y matizan su transformación.

Pero la cosmovisión de cada pueblo se basa en mitos que son creados por la mente haciéndolo un relato, pero también se le concibe como un complejo de creencias, como una forma de captar y expresar un tipo específico de realidad, como un sistema lógico o como una forma de discurso. Son ejemplos y no una lista exhaustiva de formas de comprensión. El mito es en todo caso, una obra, un producto de la cristalización del pensamiento, un objeto discernible, una unidad analizable, y comparable¹²⁹. Por lo que el estudio del mito nos conduce a la ordenación del mundo¹³⁰.

Eliade sugiere que todo rito es la puesta en escena de un mito que tiene por objeto regresar a los tiempos originales donde tuvo lugar el nacimiento de lo que es el mundo actual, y de que el hombre necesita este constante retornar a los orígenes para poder volver a cargar su cosmos de esa sacralidad que se pierde en el transcurrir de la historia¹³¹.

¹²⁹ López Austin, 1998, Pp. 45-46

¹³⁰ López Austin, 1997a; 1998, P. 204

¹³¹ Nájera, 2003, Pp. 17-18

En el rito esta contenido el sacrificio y la ofrenda. Para López Austin¹³² el sacrificio es un deber de la comunidad, en donde cumple como acto de abnegación, en la medida que el sacrificante se priva y se entrega. Incluso, esta abnegación le es impuesta a menudo como un deber, ya que el sacrificio no siempre es facultativo: los dioses lo exigen.

Entonces, la ofrenda implica la entrega de algo que debe ser correspondido y, teniendo en cuenta la diferencia de dimensiones entre los seres humanos y los dioses, éstos deben dar algo grande a cambio de los pequeños dones de los hombres. El carácter comunicador de la ofrenda implica una doble naturaleza: la ofrenda es el puente, el intermediario entre este mundo y el otro, y es una de las formas de expresión con que cuentan los hombres para hablar a los dioses¹³³.

En cuanto al mito organiza a nivel del inconsciente colectivo los datos sensibles en un relato que, representa una verdadera situación, subliminal, la cual ubica al hombre en relación al mundo y genera su respuesta cultural¹³⁴.

Así, los seres humanos construyen imágenes del mundo en que viven, y no de un mundo cualquiera, incluso cuando imaginan otros mundos en su fantasía, los hacen a partir de la experiencia que su existencia les da¹³⁵.

Gracias a una serie de imágenes simbólicas es como se puede estructurar, dentro de un sistema, una serie de realidades que aparentemente estarían dispersas en el universo, pero, debido a la red simbólica que el hombre puede formar, le es posible lograr vislumbrar una unidad en el cosmos y sentirse como un elemento integrante de él y así encontrar sentido a su vida¹³⁶. Por lo que el

¹³² López Austin, 1997b, P. 211

¹³³ López Austin, 1997b, P. 213

¹³⁴ Johansson, 1996, P. 205

¹³⁵ López Austin, 1998, P. 59

¹³⁶ Heyden, 1979; Nájera, 2003, P. 15

símbolo sirve como un medio de estrechar los vínculos de una comunidad a la vez que acerca a sus miembros al mundo donde se encuentran inmersos¹³⁷. El símbolo en su manifestación consciente expresa un arquetipo, además de la influencia que ejerce el medio en el que se desarrolla el hombre. De aquí la importancia del lenguaje simbólico dentro de las religiones; representan conceptos difíciles de definir o comprender del todo, expresan verdades eternas para el creyente que se pueden ir transformando en un proceso de mayor o menor desarrollo consciente, y llegarse a convertir en imágenes colectivas aceptadas por las sociedades¹³⁸.

5. La Deidad

Para los nahuatl, la deidad es el corazón y la personificación del grupo, al que protege y con el comparte su destino. Cuando se le sacrifica un esclavo ritualmente bañado, quien lo encarna, es el grupo entero el que muere simbólicamente con su dios y así adquiere mérito¹³⁹.

Es importante el papel que jugaron los dioses para los mesoamericanos, ya que mitológicamente cada miembro de la comunidad tenía en su corazón una parte del alma del dios patrono, pero la cantidad de la fuerza divina no era igual en todos, pues había quienes participaban con privilegio de aquella riqueza común. Esta creencia sería básica para la formación de los linajes gobernantes y daría pie a que muchos místicos se creyeran depósitos vivos, imágenes humanas por la posesión que hacían de ellos los númenes protectores. Eran los hombres-dioses, que con frecuencia aparecen en la historia como gobernantes semidivinos, inflamados por la sabiduría sobrenatural¹⁴⁰.

¹³⁷ Nájera, 2003, P. 15

¹³⁸ Nájera, 2003, P. 16

¹³⁹ Graulich, 1988; 1996. P. 39

¹⁴⁰ López Austin, 1996, P. 13

El mesoamericano creía vivir una cotidianidad plena de dioses. Estos existían no sólo en las fuerzas de la naturaleza, en constante lucha, o como guardianes de los lugares sagrados y misteriosos, sino dentro de las más humildes de las criaturas. Sin embargo, el mesoamericano creía también que los hombres tenían sus moradas propias, con acceso vedado a los mortales. Los dioses poblaban los más altos niveles celestes, los tenebrosos pisos del inframundo y el interior de los cinco árboles cósmicos que, plantados en el centro del mundo y en los cuatro rincones de la tierra, sostenían el cielo. Los dioses eran, además de creadores de la gran maquinaria del cosmos por la cual fluían sus fuerzas. Los regentes de las distintas partes que componían la maquinaria o sus partes mismas, eran pisos celestes o del inframundo, árboles sustentables del cielo, y muchas cosas más¹⁴¹.

El análisis del material arqueológico, donde se plasman deidades, compuesto por figurillas, cerámica y murales tendrá como finalidad la de establecer aspectos de contraste entre el señorío de Ocotelulco y Tizatlán, Tlaxcala. Partiendo de que ambos comparten una estructura ideológica similar, ya que ambos surgieron en una misma temporalidad, y los asentamientos pertenecieron a una misma cultura.

La hipótesis que proponemos, es que a través del análisis de funcionalidad y temporalidad del material arqueológico donde se plasman divinidades, habrá una conexión entre los motivos que se plasman y la expresión de algo en concreto reflejando la cosmovisión de los tlaxcaltecas. Por lo que posiblemente se encuentre una intención de plasmar un mito con la finalidad de reflejar la estructura de poder. Es decir, cada objeto tenía un cierto sentido y empleo dentro del contexto arqueológico, explicando así la funcionalidad del mundo para los antiguos.

¹⁴¹ López Austin, 1996, P. 13

Del mismo modo es importante puntualizar que la intención de esta investigación es buscar el significado de los murales, ya que no se sabe si tuvieron como función un aspecto calendárico o cosmológico, por lo que se trata de llegar a explicar esta funcionalidad. También se intenta establecer la cronología de los murales, especialmente de Tizatlán, ya que existe la problemática sobre su fechamiento.

Además se discutirá el cuestionamiento del culto público y privado del material arqueológico encontrado para los dos señoríos a estudiarse, ya que hay que recordar que las áreas excavadas de ambos sitios fueron posiblemente controladas por el grupo de poder.

En este estudio se toma en cuenta los diversos papeles que jugaban los dioses dentro de la estructura de una sociedad. Así, por ejemplo tenemos que el origen divino empieza con una pareja primigenia (Ometeotl-Omecihuatl), que se desdobra en todos los dioses. El dios principal para un pueblo era el patrono, donde cada grupo humano debe su principio, ya que es él quien los guía a la tierra prometida. Con la existencia del dios patrono se derivan las explicaciones de las diferencias de raza, lengua y costumbres¹⁴².

Los diferentes integrantes del grupo tenían en su "corazón" una porción del alma del dios patrono, pero no con la misma cantidad, por lo que se justificaba la diferenciación social. La clase gobernante era en sí la imagen humana divinizada. El mesoamericano vivía siempre con la co-existencia de los dioses. Pero éstos tenían su propia morada que eran desde:

¹⁴² López Austin, 1996, P. 10

"...los más altos niveles celestes, los tenebrosos pisos del inframundo y el interior de los cinco árboles cósmicos que plantados en el centro del mundo y en los cuatro rincones de la tierra, sostenían el cielo"¹⁴³.

Los dioses tenían como características que su sustancia fuera omnipresente, esto le permitía separar sus partes constituyentes para descomponerse en distintos dioses o, de manera inversa, podía juntarse a otras divinidades para formar una deidad más compleja. Ejemplo de ello es cuando se mostraban como unidades de la dualidad masculina-femenina¹⁴⁴.

Al analizar la imagen de los dioses nos explicará que éstos eran los que provocaban en el mundo el movimiento, y por lo tanto su orden. La esencia divina estaba presente en cada criatura y en cada parte de lo que rodeaba al mesoamericano. Por eso las entidades divinas estaban representadas como imágenes, estatuas o personificaciones

"Los dioses eran los generadores de los ciclos de vida y muerte. Producían las fuerzas de la fecundación, nacimiento, nutrición, crecimiento, maduración, enfermedad y muerte de las criaturas"¹⁴⁵.

Por medio del análisis de imagen de las divinidades halladas en la cultura material de los sitios arqueológicos de Tizatlán y Ocotelulco se podrá entender qué dioses se estaban representando, así como el porqué. También se podrá establecer la importancia de cada uno de ellos, según el lugar de representación, ya que consideramos que no es lo mismo la representación en murales, cerámica y figurillas. Además a través de la identificación de los deidades se podrá determinar que intenciones tenían los tlaxcaltecas antiguos al plasmarlos en la cultura

¹⁴³ López Austin, 1996, P. 13

¹⁴⁴ Idem

¹⁴⁵ López Austin, 1996, P. 18

material. Pero principalmente se tratará de determinar el porqué se desarrolló el estilo mixteca-puebla en esta zona.

CAPITULO III

CONTEXTO ARQUEOLOGICO

En este capítulo se explica el contexto arqueológico de las excavaciones de los sitios de Tizatlán y Ocotelulco desde su descubrimiento hasta la actualidad, con la finalidad de establecer la contextualización de las muestras de cerámica y de figurillas utilizadas en esta tesis. Además para instaurar el contexto arquitectónico en el cual se encuentran los murales de los dos sitios arqueológicos. Igualmente trata sobre la metodología empleada en el análisis arqueológico de las muestras, es decir, se exponen las tipologías utilizadas para su estudio en detalle expuesto en un capítulo posterior. Los tipos señalados en esta tesis corresponden solamente a las representaciones de divinidades, ya que es el objeto de estudio.

1. Contexto Arqueológico del Sitio de Tizatlán

Los trabajos de excavación para Tizatlán empiezan en el año de 1927 hasta 1990 con el proyecto "Cuatro Señoríos" realizado por el Centro Regional INAH de Tlaxcala, aunque la exploración no es continua. Después de un saqueo por parte de la comunidad de Tizatlán, el sitio es reportado como un asentamiento prehispánico y explorado por primera vez por el prestigiado investigador Eduardo Noguera en 1927. Él analiza los altares y describe algunos elementos encontrados, como: *atl*, *miquiztli*, la diosa de la fertilidad o bien Xochiquetzal, Mictlantecuhtli con vestiduras de guerrero. Quizá es la representación del dios Camaxtli en el lado derecho de uno de los altares. Por lo expresado en las pinturas de los murales, sugiere que fueron verdaderos altares de sacrificio para la inmolación de las víctimas al dios principal de los tlaxcaltecas, Camaxtli, ya que existen unos canales

que representarían una especie de *cuauhxicalli* o recipiente de sangre. También, sugiere que la fecha tentativa del asentamiento pudo ser durante el siglo XIV¹⁴⁶.

Manuel Toussaint estudia para este mismo año de 1927 la capilla abierta del lugar, donde opina que probablemente fue erigida sobre los restos de lo que fue el *tecpan* de Xicohtencatl. La iglesia del lugar la fecha por el año de 1570 cuya edificación cuenta con materiales arqueológicos. Alfonso Caso, para este mismo año, observa que los altares están contruidos con ladrillo y que la analogía entre las divinidades plasmadas en éstos y los códices del grupo *Borgia* es extraordinaria. Identifica a la diosa Mayahuel, por encontrarse desnuda y presentar la peculiaridad de ostentar tres senos. Es acompañada por un águila y un jaguar, aparece una cabeza casi desnuda que por tener delante de la cara y atrás de la cabeza, lo que el autor considera unas nubes azules, aunado a otros atributos que presenta, hacen concluir al investigador de que es una cabeza del dios Tlaloc. Además, identifica al jeroglífico *tlapalli* descrito por Eduard Seler, donde los cuatro colores están asociados a los cuatro puntos cardinales, representado como banda

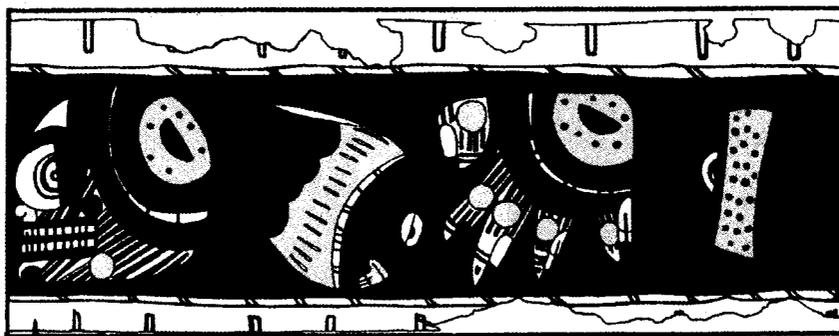


Figura 8. Mural Sur del altar Oriente de Tizatlán, Tlaxcala.

¹⁴⁶ Areyza y Lemus, 1995, Pp. 34-37

inferior en el mural sur del altar Oriente¹⁴⁷ (figura 8). Se analizará con mucho mayor detalle cada parte de los dos murales de Tizatlán, posteriormente.

Para 1929 se hace el primer levantamiento topográfico de las estructuras por el investigador Agustín García Vega. Benalí Salas realiza en 1934 bajo el auspicio del Instituto Nacional de Antropología e Historia la liberación de diversas construcciones en la plataforma de los altares. En 1943 el arqueólogo Moedano Koer Hugo localiza una ofrenda en las escalinatas que dan acceso directo a los altares¹⁴⁸.

Daniel Molina en 1980 excava en la parte posterior de la capilla y localiza múltiples entierros, que corresponde a una fosa común por la posibilidad de ser producto de una epidemia que se presentó en el lugar en 1545¹⁴⁹.

Finalmente en 1990 se lleva a cabo la última exploración arqueológica en Tizatlán (figura 9). Así, se determinó abrir calas de acuerdo a la reticulación hecha en dirección Norte-Sur y Este-Oeste pues la sección arqueológica delimitada actualmente, esta conformada por tres plataformas A, B y C, siendo a partir de la plataforma B de donde se inicia el eje de la cala 1, cuya dirección es Sur-Norte, abarcando gran parte de la plataforma C (figura 10). Esta cala 1 se trazó para localizar las posibles estructuras que Muñoz Camargo sitúa al Oeste del *tecpan*, de Xicohtencatl¹⁵⁰(figura 11).

Para la cala 1 se trazó en el extremo Sur de la plataforma B, en dirección Norte, pasando a la plataforma C. Esta cala tenía la finalidad de ubicar las estructuras del lado Oeste, por lo que llegó a tener un largo de 45 metros y un ancho de 5 metros. Con su exploración se determinó que la plataforma C tiene restos arquitectónicos de por lo menos dos etapas constructivas, a través de la

¹⁴⁷ Areyzaga y Lemus, 1995, Pp. 38-44

¹⁴⁸ Idem, Pp. 49-54

¹⁴⁹ Idem, P. 60

¹⁵⁰ Idem

existencia de dos pisos de estuco. El primer piso se encontró a una profundidad de 1.84 m y el segundo a 96 centímetros¹⁵¹.

Las calas 3 y 4 no cuentan con evidencias de estructuras, sólo se observa un muro colonial que alcanza una altura promedio de 1.80 metros. Se detectó a una profundidad de 1.50 metros, la presencia de un piso de estuco cubierto con una capa de tiza. Hacia el Norte se localizaron dos escalones que arrancan del piso de estuco. En la parte superior se encontró una estructura hecha de ladrillos colocados de canto rodado, formando una figura trapezoidal con el lado Norte de menor longitud, de 60 centímetros de largo por 10 centímetros de ancho y una altura de 20 centímetros de largo por 10 de ancho y una altura de 20 centímetros. Las partes Este y Oeste de esta estructura son de 70 centímetros de largo cada una con las mismas dimensiones de ancho y altura que al lado Norte. Se le denominó como entrada porque parece ser el acceso al recinto ceremonial. Hacia el Suroeste de estos escalones y entrada se detectó la presencia de un muro en talud orientado de Sur a Norte, del que se despejó el perfil superior que alcanzó una extensión tentativa de 3.50 metros con una altura promedio de 60 centímetros. Hacia el Noroeste de esta pequeña escalinata, aparecieron restos de otro muro derrumbado que por su profundidad corresponden a la entrada de ladrillos, la cual inicia a partir de la parte superior de los escalones ya referidos. En este lugar se localizó un piso de estuco que corre hacia el Oriente y se inicia a partir del borde superior de la entrada¹⁵² (figura 10).

La cala 1c o auxiliar fue excavada sobre el borde superior del muro Sur, para delimitar su anchura que fue de 1.90 a 2 metros y con una longitud de 15 metros de Este a Oeste (figura 10). Esta cala cubrió en toda su extensión,

¹⁵¹ Areyzaga y Lemus, 1995, Pp. 68-69

¹⁵² Areyzaga y Lemus, 1995

uniéndose a los cuadros de las calas 6 y 7 trazadas de Sur a Norte. Así, en la cala 6 (figura 10) se localizó un brasero¹⁵³.



Figura 9. Acceso principal a la zona arqueológica de Tizatlán.

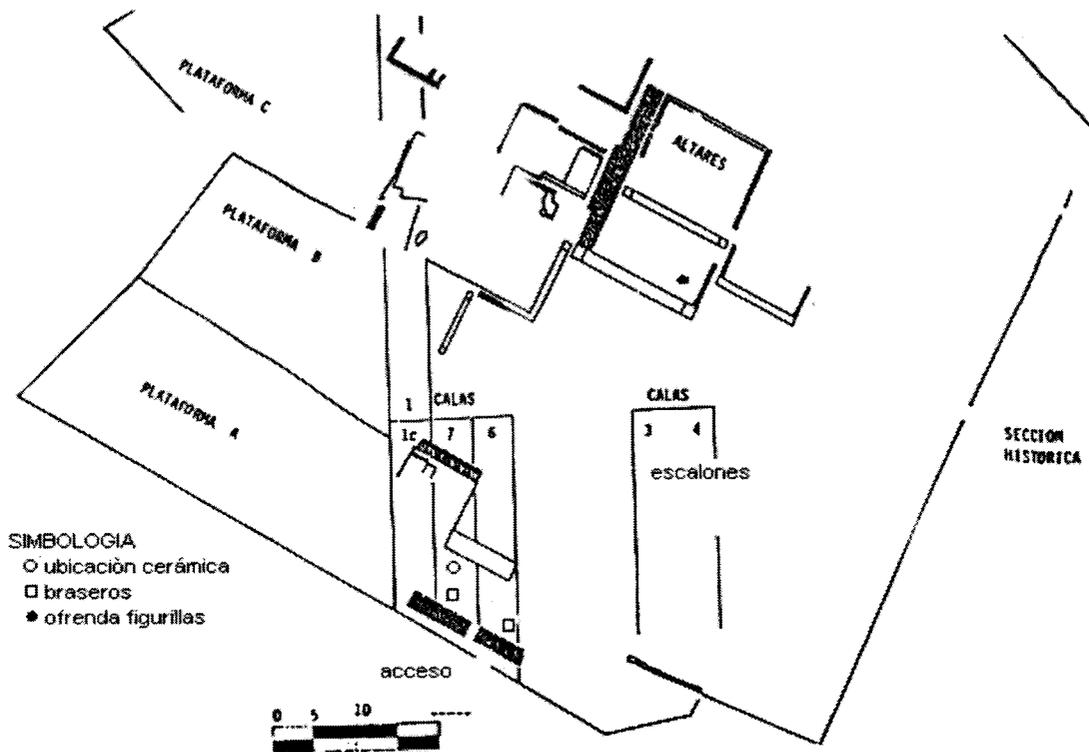


Figura 10. Localización general de la zona excavada en el Proyecto "Cuatro Señoríos" en Tizatlán, Tlaxcala.

¹⁵³ Areyza y Lemus, 1995, P. 73

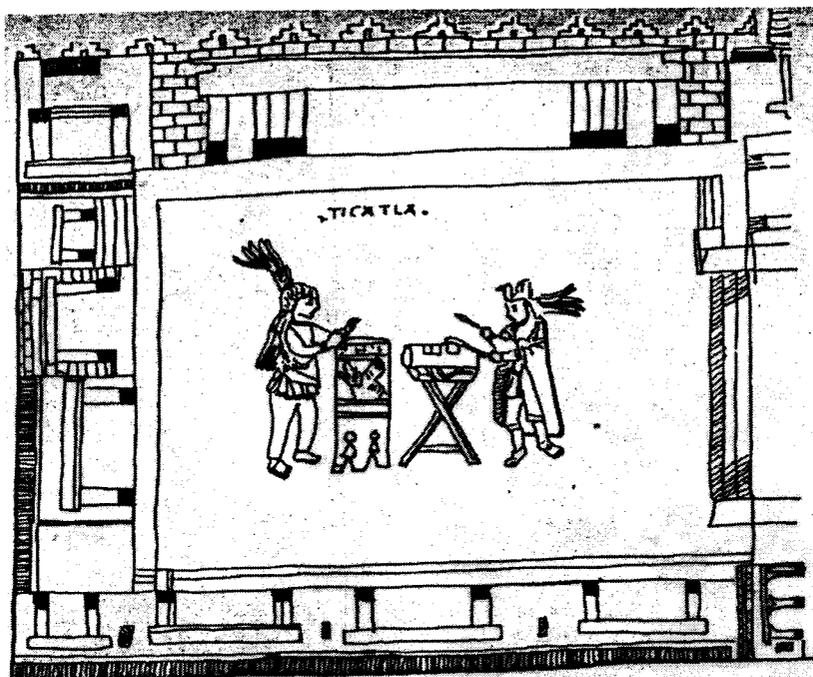


Figura 11. Lámina I¹⁵⁴

En la cala 7 se llevó a cabo la excavación para seguir el comportamiento de la parte interna del muro Sur en dirección al Oeste (figura 10). Se detectó desde la primera capa la presencia de materiales cerámicos de mayor tamaño y mejor estado de conservación. Por lo que se halló a una profundidad de .80 a 1.10 metros, los restos de un segundo brasero¹⁵⁵.

La exploración del muro Sur que correspondía a las calas 1c, 6 y 7 se realizó en una segunda temporada donde se encontraron unas escaleras (figura 10), con una extensión de 8 metros de extensión con un grosor de entre 2.20 a 3.40 metros¹⁵⁶ (figura 12).

¹⁵⁴ Muñoz Camargo, 1998

¹⁵⁵ Arezaga y Lemus, 1995, P. 75

¹⁵⁶ Idem



Figura 12. Escaleras exploradas en el sitio arqueológico de Tizatlán.

1. Contexto Arqueológico del Sitio de Ocotelulco

La primera exploración arqueológica en el sitio de Ocotelulco, Tlaxcala la realizó J. Acosta en 1954. La observación que hace respecto del asentamiento es la evidencia de cortas hileras de ladrillos y piedra. Sin embargo, es hasta los años setentas cuando se explora con mayor seriedad el sitio. Es en el Proyecto Arqueológico de la Fundación Alemana para la Investigación Científica bajo la coordinación del Arqueólogo Angel García Cook¹⁵⁷, cuando se hace un extensivo recorrido de superficie en la región y Ocotelulco es catalogado como un asentamiento del siglo XII d.C., siendo uno de los veintidós señoríos tlaxcaltecas más importantes que encontraron los españoles en su paso hacia la ciudad Mexica de Tenochtitlán¹⁵⁸.

La cerámica y figurillas en el territorio han sido estudiadas por investigadores como Angel García Cook y Leonor Merino¹⁵⁹. Los estudios hechos han sido con la finalidad de contar con un conocimiento general del desarrollo cerámico y de figurillas prehispánico en la región. La investigación más detallada

¹⁵⁷ García Cook, 1974

¹⁵⁸ Contreras, 1991c

¹⁵⁹ García Cook y Merino, 1986

sobre el material arqueológico en el Posclásico en Tlaxcala fue hecha por la Arqueóloga Merino¹⁶⁰ sobre la cultura Tlaxco.

Las exploraciones dieron como resultado el descubrimiento de dos conjuntos habitacionales y un conjunto estructural, llamada área cuartos, cuya función fue la de un *teocalli* o templo prehispánico. Esta área fue denominada cuartos, ya que se encontraba una construcción eclesiástica. Con la ayuda del fechamiento de radiocarbono se pudo identificar la temporalidad del asentamiento. Esta empieza desde el año de 1450 d.C y termina a mediados del siglo XVI aproximadamente¹⁶¹.

La cerámica y figurillas analizadas en esta tesis provienen de uno de los conjuntos habitacionales y del conjunto estructural excavados en Ocotelulco. Para su registro a estos conjuntos se les ha nombrado como áreas. La procedencia de las colecciones analizadas provienen de las áreas denominadas B y área cuartos; ya que en el área llamada D no se encontraron ni figurillas ni cerámica con representaciones de deidades (ver figura 13).

La ubicación del área cuartos es al Norte de la Iglesia del lugar (figura 13). En este templo prehispánico o *teocalli* se identificaron tres etapas constructivas. La primera de ellas era de 1400 d. C. – 1450 d. C., la siguiente de 1450 d. C. – 1500 d. C. y la última de 1500 d. C. – al tiempo del contacto con los españoles. Las dos etapas más recientes se caracterizaban por contar con escalinatas de ladrillos estucados. Los ladrillos se encontraban pintados, sobre ellos se les colocó una capa de mortero de cal y arena, muy delgada la cual fue pintada y posteriormente bruñida hasta conseguir un notable brillo en el acabado¹⁶². El material utilizado para la construcción de esta área delimita su uso ceremonial.

¹⁶⁰ Merino, 1989

¹⁶¹ Contreras, 1991b

¹⁶² Contreras, 1991b

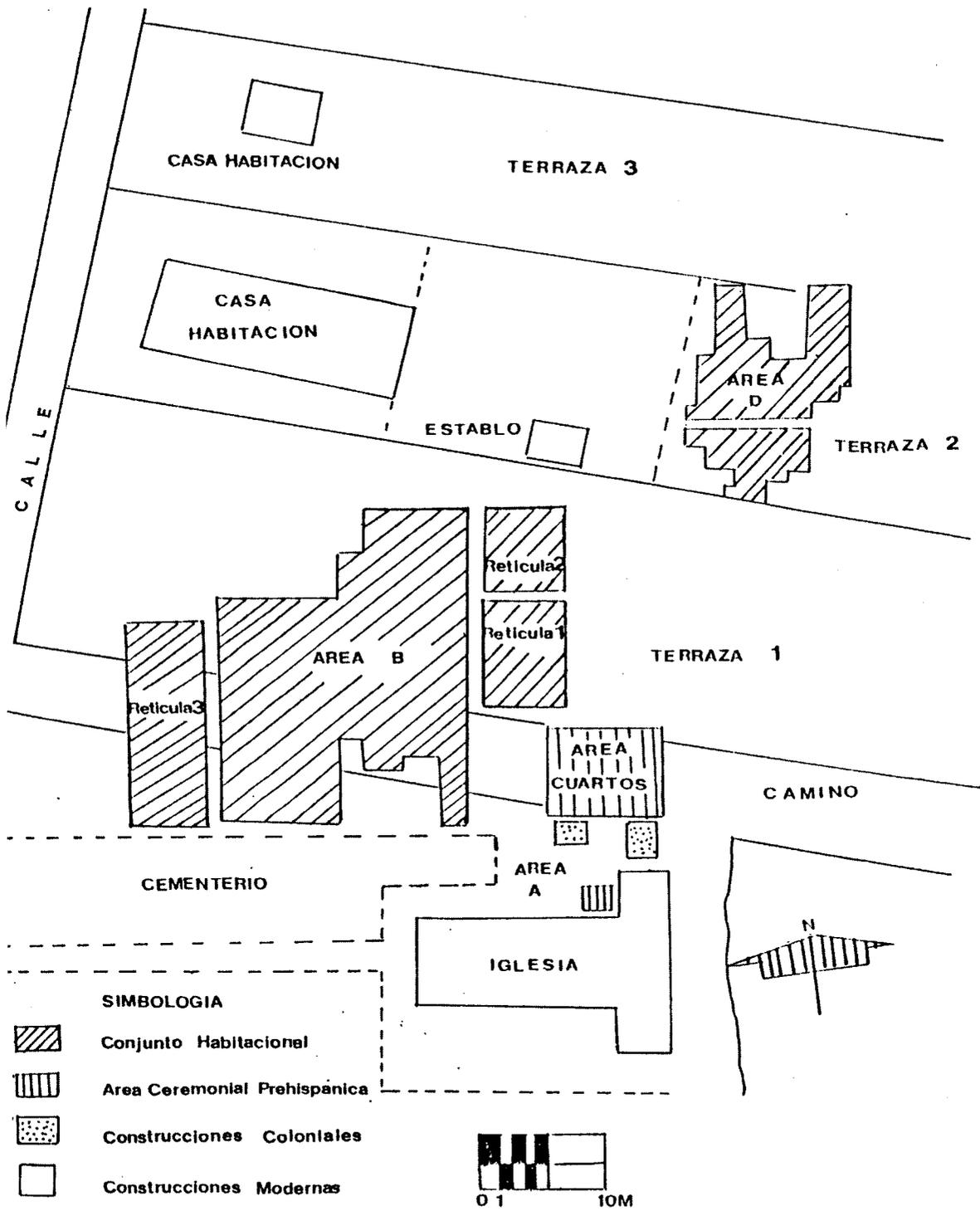


Figura 13. Localización general de las áreas de excavación en Ocotelulco.

En el recinto ceremonial se distinguieron las dos etapas más antiguas, ya que la más reciente no se concluyó su edificación. También se hallaron pisos estucados a los lados de la estructura. En la etapa más antigua se encontró un altar y una banca policromada, delante de éstos se halló un piso estucado. Dicha estructura tiene una longitud de 7 metros y un peralte de 64 centímetros¹⁶³. Hacia la parte central de la mencionada banca, se localizó además un altar en forma trapezoidal de 58 centímetros de ancho máximo¹⁶⁴. Las pinturas son casi idénticas a las que aparecen representadas en el *Códice Borgia*. La escena principal en el altar es el rostro del dios Tezcatlipoca, considerado como dios cosmológico, asociado al poder omnipresente, las fiestas, la guerra y los hechiceros¹⁶⁵. El dios Tezcatlipoca sale de un gran pedernal animado, y que a su vez éste sale de un gran brasero¹⁶⁶.

El hallazgo del mural en el sitio arqueológico de Ocotelulco era el segundo descubrimiento de pintura prehispánica en Tlaxcala para el Posclásico, después de lo ocurrido en Tizatlán en 1927. Ambos murales contaban con semejanzas esenciales, ya que se encontraron altares con pinturas en donde se representaban símbolos, rituales y deidades. Por lo que se considera el cuestionamiento del porque aparece este estilo en el lugar, ya que su presencia no podía considerarse fortuita.

La banca y altar policromados fueron utilizados durante la primera etapa constructiva. Durante la segunda etapa de construcción un muro de adobes ocultó parcialmente el altar y sobre este muro se ha hecho un aplanado de barro que aún tenía muestras de haber contenido aplicaciones pictóricas, las que por su calidad pobre constructivamente hablando, se encontró destruida. La banca-altar de Ocotelulco, al ser tapada por la siguiente etapa constructiva fue protegida. Los

¹⁶³ Contreras, 1991b

¹⁶⁴ Contreras, 1991a

¹⁶⁵ Sahagún, 1992, P.31

¹⁶⁶ Contreras, 1991a, Pp. 56-57; Contreras, 1993, Pp. 55-56

adobes de la segunda etapa de construcción fueron de una edificación que fue derrumbada. La tercera etapa constructiva se caracterizó por la clausura de la banca-altar con la idea de edificarse un nuevo recinto, sin embargo éste nunca se terminó¹⁶⁷.

Para el área B (figuras 14 y 15) se excavó de manera extensiva por lo que se subdividió en tres retículas. El área B midió 13 metros de ancho por 21 metros de largo. Ésta se caracterizó por tener los cimientos y muros de piedra *xalnene*, sobre la cual se desplantaban muros hechos de adobe. En los muros se empleó el adobe recubierto de estuco. El *xalnene* o tepetate recortado fue utilizado para construir tlecuiles u hogares, pisos exteriores, canales y drenajes. En la arquitectura de los muros se utilizó el complejo muro-talud. El muro era colocado en la parte de enfrente hecho de adobe con acabado de cal-arena y a sus lados de mampostería de *xalnene*¹⁶⁸.

Para la exploración del área B se empleó el sistema de retícula para registro, con la intención de detallar con mayor precisión el proceso excavatorio horizontal¹⁶⁹. Así, se encontró una unidad habitacional de tipo residencial, con promedio de tres metros de ancho por siete metros de largo y la presencia de un *tlecuil*. En esta unidad habitacional se halló un complejo sistema de canales de agua con fines de drenado en la parte Sureste del área (figura 16). En esta área también se localizaron diversas cercas hechas con piedras calizas y cantos rodados que permitieron delimitar los espacios para la crianza de animales domésticos. En la parte Norte del área B se encontraron los restos de la base de cimentación en piedra *xalnene* de una estructura semi-circular que quizá correspondió a un

¹⁶⁷ Contreras, 1993, P. 55

¹⁶⁸ Contreras, 1991b

¹⁶⁹ Contreras, 1995

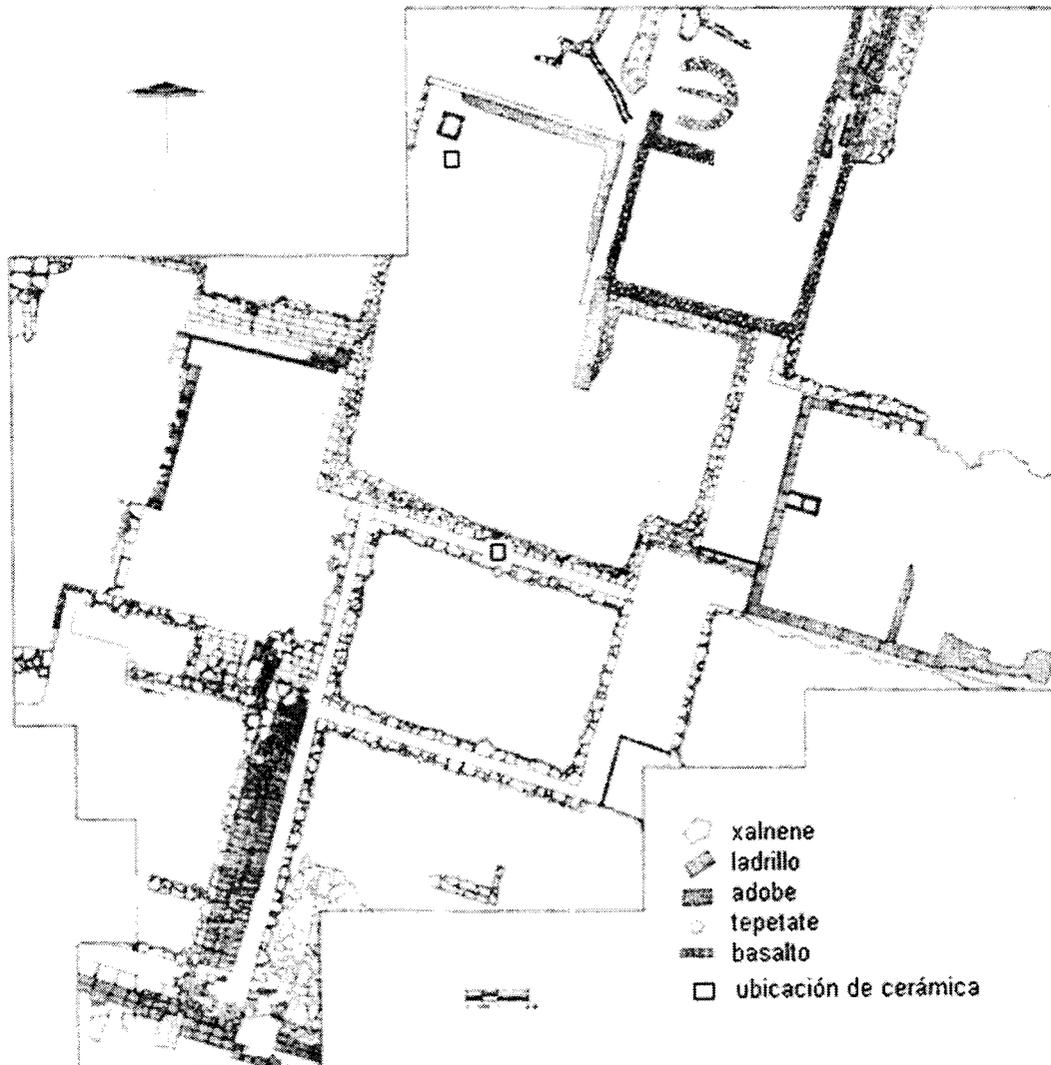


Figura 14. Planta de excavación del Area B.

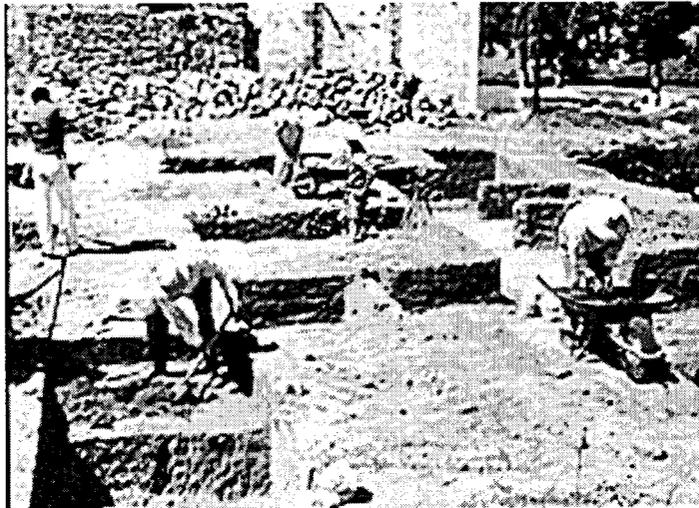


Figura 15. Excavación del área B.

cuexcomate, ya que en su interior se encontraron restos de mazorcas¹⁷⁰ (figura 17).

En nuestro análisis se ha tomado en cuenta la procedencia de la cerámica y figurillas de unidades habitacionales, ya que éstas son de gran importancia como áreas de actividad (de producción, consumo, almacenamiento y evacuación) con contenido social dentro del registro arqueológico¹⁷¹. La unidad habitacional es definida por Manzanilla¹⁷², como la:

"...residencia de la unidad básica de producción que generalmente es la familia, especialmente para las sociedades precapitalistas".

¹⁷⁰ Contreras, 1991b

¹⁷¹ Manzanilla, 1986, Pp. 9-16

¹⁷² Idem, P. 9

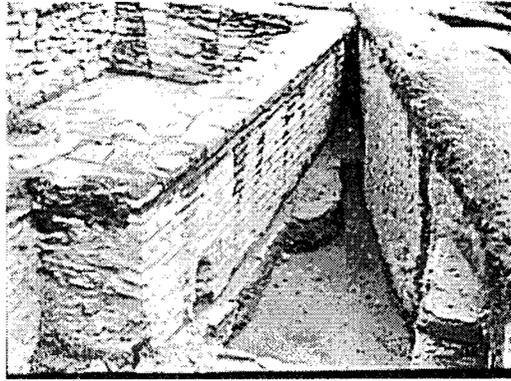


Figura 16. Desagüe del área B



Figura 17 .Cuexcomate

Se detectaron dos etapas o momentos constructivos en el área B, las cuales estaban sobrepuestas una sobre otra. La etapa más antigua correspondió al piso estucado de la unidad habitacional, mientras que la segunda etapa estaba representada por los muros de *xalnene* y un piso de estuco el cual apareció en las elevaciones que bordean el camino de terracería¹⁷³.

¹⁷³ Contreras, 1991b

La unidad habitacional encontrada en el área B estaba dividida por un muro de adobe y piedra *xalnene*, lo que hace suponer que se trataba de dos unidades habitacionales. Sin embargo, la no evidencia de acceso a la segunda habitación en el área B hace pensar que fue una sola unidad. La unidad habitacional midió 8.53 metros de ancho por 11.3 metros de largo. La evidencia de pisos estucados y arreglos continuos en la modificación de muros hizo concluyente el uso de este espacio como habitacional¹⁷⁴.

La dimensión del conjunto habitacional así como la evidencia de pisos estucados, espacios amplios y área de drenaje ha inferido que posiblemente esta zona funcionó como un recinto sacerdotal. Quizá aquí era donde vivían los ministros que daban mantenimiento continuo al área ceremonial de Ocotelulco.

La contextualización fue primordial en nuestro estudio, ya que éste se refiere a las características de los datos arqueológicos, resultado de las asociaciones originales conductuales y la transformación histórica de una sociedad¹⁷⁵. La información contextual en que se encuentra la colección cerámica y de figurillas se tomó en cuenta principalmente de contextos primarios, como hogares o tlecuiles y sobre pisos, además de los contextos primarios transpuestos (basureros), ya que esta evidencia arqueológica proporcionó una información más confiable sobre la función de la cerámica y de las figurillas. El contexto primario se entiende cuando un artefacto fue hecho o usado y su asociación con otros artefactos refleja por ejemplo una misma temporalidad. Se tomó en cuenta también las figurillas provenientes de contextos secundarios relacionados con su uso (rellenos), información que se manejará de manera secundaria. Para la cerámica no existió este tipo de contexto, es decir, todo el material provino de contexto primario. El contexto secundario se refiere a la condición donde la procedencia de los tiestos está alterada por procesos de transformación, como el

¹⁷⁴ Contreras, 1991b

¹⁷⁵ Sharer y Ashmore, 1979, P. 87

relleno depositado en edificios para la construcción de uno nuevo¹⁷⁶. Hemos tomado el contexto secundario llamado por Schiffer¹⁷⁷ como de *facto refuse*. Este es cuando los artefactos, estructuras y otros materiales culturales, que son reusables o usables fueron abandonados en una cierta área¹⁷⁸. La descripción detallada de la contextualización en que se encontró la cerámica y las figurillas se explicará en un apartado posterior.

El análisis del contexto arqueológico donde se halla el material cultural nos podrá ayudar a determinar la jerarquización de dioses representados en ella en cuestión de imagen. Por ejemplo en contraparte con la cerámica y figurillas, en los templos que son espacios y lugares sagrados existe una complejidad en la representación divina, ya que se encuentran elementos mitológicos y cosmogónicos.

3. Análisis Cerámico y de Figurillas

Describimos a continuación las tipologías utilizadas primero para la clasificación de la cerámica y posteriormente para la de las figurillas. La clasificación de la cerámica se basó en la tipología establecida por Michael Lind y colaboradores hecha en 1990 para Cholula, ya que para Tlaxcala no existe una tipología amplia de tipos cerámicos encontrados en la región para tiempos Posclásicos.

La similitud de ambas cerámicas en diseños y formas hizo posible que la tipología de Lind pudiera ser aplicada en nuestro análisis. Los tipos encontrados en Ocotelulco y Tizatlán son los que Lind define como pertenecientes a las fases Tecama (1200-1350d.C.) y Mártir (1350-1550d.C) de Cholula y que pertenecen a la fase Tlaxcala (1100-1519 d. C.) para la región de Tlaxcala.

¹⁷⁶ Sharer y Ashmore, 1979, P. 87

¹⁷⁷ Schiffer, 1987, P. 89

¹⁷⁸ Schiffer, 1987, Pp. 89-92

Pero la colección cerámica que aquí se analizará pertenece a un solo tipo llamado por Lind como Catalina y más precisamente llamado como el tipo códice. Se distingue por una pintura naranja colocada sobre un engobe blanco que se aplica al barro que se pulió finamente y fue sometido a una primera cocción, posteriormente se pintan los diseños policromos, se pule la pieza y se introduce a una segunda cocción, lo cual produce un acabado casi de laca¹⁷⁹. Los diseños se ejecutan en rojo, negro y blanco, con varias tonalidades que incluyen gris, rosa amarillo y café, que pueden ser desde simples líneas onduladas, puntos y *xonecuilli* hasta el tipo códice con íconos, glifos y personajes. Las formas del tipo códice son de estricto uso ritual como copas, incensarios, sahumadores, vasos bicónicos y *apaxtle*, además de las formas comunes como platos y cajetes¹⁸⁰.

El tipo es una categoría de cerámica con características particulares como su pasta y acabado de superficie, y es una agrupación realizada por los arqueólogos para establecer contextos específicos en tiempo y espacio del uso de una cerámica en particular por una sociedad antigua¹⁸¹. La variedad cerámica es una subdivisión del tipo, cuya razón de división es una característica visible diferente, como su decoración y forma¹⁸². La medición de diámetros de las vasijas se hizo por medio de círculos concéntricos con intervalo de un centímetro, tomando en cuenta la parte exterior de los bordes. En el tipo Catalina se distinguieron dos variedades las cuales fueron la códice y la no-códice. Para Noguera¹⁸³ el tipo Catalina correspondía a los tipos cerámicos mate y laca. Para este estudio solamente se utilizó el tipo códice, ya que nos interesa la representación realista de divinidades en la cerámica.

La colección cerámica analizada en esta tesis corresponde a cuatro vasijas, dos de ellas completas. Las cuales tres corresponden a Ocotelulco y una para

¹⁷⁹Castillo, 1974, P. 7

¹⁸⁰Lind *et al.*, 1990, Pp. 12-14

¹⁸¹Rice, 1987, P. 244

¹⁸²Orton *et al.*, 1993, Pp. 78-79

¹⁸³Noguera, 1954, Pp. 85-143

Tizatlán. Las formas a que corresponden cada una de las piezas cerámicas son un plato, un cajete y dos *apaxtle*, donde sólo un *apaxtle* corresponde al sitio arqueológico de Tizatlán y el otro a Ocotelulco. El plato es de paredes recto divergentes y de silueta compuesta, con borde redondeado y fondo plano. El diámetro máximo fue de 24 cms y la altura del cuerpo de 2 cms. El cajete es de silueta compuesta, borde redondeado, fondo plano, con soportes en forma de jaguar. El diámetro fue de 20 cms. La altura del cuerpo fue de 5 cms. La altura de soportes fue de 5.5 cms. Los *apaxtle* tienen paredes rectas y bordes redondeados con cuerpo en forma de "7". Su diámetro máximo fue de 28 cms y su diámetro mínimo de 14 cms¹⁸⁴.

Aunque la tipología cerámica se basó en la realizada por Lind y colaboradores¹⁸⁵, también, se consultaron las hechas por Michael Joy¹⁸⁶, David Peterson¹⁸⁷, Gilda Hernández¹⁸⁸, Florencia Müller¹⁸⁹, Eduardo Noguera¹⁹⁰ y el realizado en Monte Albán por Alfonso Caso, Ignacio Bernal y Jorge Acosta¹⁹¹.

Para el análisis decorativo se tomó en cuenta la información que existe de los murales con fuerte similitud al *Códice Borgia* como los encontrados en Tehuacán y Tizatlán. Además de que también se utilizó la información proporcionada principalmente por el *Códice Borgia*¹⁹².

Antes de iniciarse la clasificación de las figurillas a analizar se identificó su procedencia, es decir, a que sitio correspondía, área dentro del sitio, cuadro, nivel y capa, con la finalidad de establecer el contexto y cronología¹⁶⁸. La clasificación se

¹⁸⁴ Zagoya, 2000

¹⁸⁵ Lind et al., 1990

¹⁸⁶ Joy, 1978

¹⁸⁷ Peterson, 1972

¹⁸⁸ Hernández, 1995

¹⁸⁹ Müller, 1970

¹⁹⁰ Noguera, 1954

¹⁹¹ Caso, Ignacio Bernal y Jorge Acosta, 1967

¹⁹² Anders et al., 1993a; Selser, 1963

¹⁶⁸ Orton et al., 1993, Pp. 57-58

basó en el sistema tipo-variedad, aunque se consultó estudios anteriores, se tuvo que realizar una nueva clasificación ya que las existentes son muy escuetas y sin demasiado detalle, específicamente para el área de Tlaxcala.

Según Sánchez¹⁶⁹ el sistema tipo-variedad permite analizar el reflejo del comportamiento humano individual o de pequeños grupo sociales. Además de que los tipos son estructuras analíticas creadas por los arqueólogos como instrumentos de trabajo para establecer la cronología correspondiente y para mayor entendimiento del cambio cultural de la sociedad estudiada¹⁷⁰.

Así las figurillas humanas son el reflejo de las normas marcadas por una sociedad. El estilo de las figurillas refleja la vida de la sociedad que los produce y un determinado tipo va a ser consecuencia de los estilos anteriores y del contacto con otros sitios, adecuándose siempre al contexto de su producción y utilización. Según Noguera¹⁷¹ las figurillas nos permiten adentrarnos en la antigua religión de sus fabricantes, informan sobre lo evolucionado de su arte y así como del ambiente que los rodeaba. Para otros investigadores, como Sejourné¹⁷² las figurillas significaron durante miles de años la manifestación de las ideas y sentimientos humanos base de su estructura social y filosófica.

Barba de Piña Chán¹⁷³ opina que en México el número de figurillas que se encuentran es enorme, comparada con otro material cultural, quizá por el uso que tenían. Se utilizaban como ofrendas funerarias, se enterraban en los campos de cultivo con la finalidad de comunicar a la tierra la fuerza de fecundación de la mujer. También las figurillas se ofrecían a las deidades de los cerros para que lloviera y a la de los ríos para que no se desbordarán.

¹⁶⁹ Sánchez, 1996, P. 345

¹⁷⁰ Gorodzov, 1933, Pp. 98-101; Krieger, 1965, Pp. 144-148 y 1974, Pp. 272-286

¹⁷¹ Noguera, 1965, P. 72

¹⁷² Sejourné, 1962

¹⁷³ Barba de Piña Chán, 1993, P. 323

Las tipologías que se consultaron para crear una nueva se basaron principalmente en las realizadas por George Vaillant en 1930, clasificación a base de letras y números fundamentada en el pastillaje y la incisión. Además del trabajo realizado por Reyna Robles¹⁷⁴ para el preclásico en el altiplano central mexicano.

En 1973 Piho Virve¹⁷⁵ realizó su tesis de doctorado para la Universidad Nacional Autónoma de México sobre el peinado entre los Mexicas y analizó cuidadosamente fuentes del siglo XVI, códices, figurillas, cerámica, escultura y pintura de esta cultura. Por el gran detalle que se encuentra en su trabajo se tomó en cuenta para nuestro estudio. También se consultaron las tipologías realizadas por García Cook¹⁷⁶, Merino Carrión¹⁷⁷ y Trejo Alvarado¹⁷⁸.

La clasificación se basó en los siguientes parámetros¹⁷⁹, para cada figurilla: a) procedencia (sitio arqueológico), b) tipo (razón de categoría con características particulares distintivas), c) técnicas de manufactura, d) tipo de perfil como indicativo de construcción, e) forma y proporciones de cabeza y cuerpo (con variación en altura), f) forma de representar elementos anatómicos, g) sexo, h) tipo de indumentaria o su ausencia, h) tocado o estilo de peinado, i) adornos (incluyendo pintura corporal), j) pasta y acabado de superficie (la pasta según la tabla Munsell¹⁸⁰ todas las figurillas tienen un color gris oscuro 7.5 YR4/0 y café 7.5YR 6/4), k) función, l) descripción general de la figurilla, m) material bibliográfico existente para su comparación y n) fechamiento.

Los tipos de figurillas fueron: Tipo 1 (representación de diosas), Tipo 2 (representación de guerreros), Tipo 3 (representación del dios Tláloc), Tipo 4

¹⁷⁴ Reyna Robles, 1971

¹⁷⁵ Piho, 1973

¹⁷⁶ García Cook y Merino, 1986

¹⁷⁷ García Cook y Merino, 1988

¹⁷⁸ Trejo Alvarado, 1997

¹⁷⁹ Parámetros utilizados por investigadores como Czitrom, 1978 para Colima, Alvarez y Casasola, 1985 para Jonuta Tabasco y Sánchez de la Barquera, 1996 para el valle de Atlixco, Puebla.

¹⁸⁰ Munsell 1975

(representación del dios Xiuhtecuhtli), Tipo 5 (representación del dios Huehuateotl, Tipo 6 (representación del dios Ehecatl-Quetzalcoatl), Tipo 7 (representación del dios Mictlantecuhtli o Xipe-Totec, el dios descarnado o desollado), Tipo 8 (representación del dios Tezcatlipoca), Tipo 9 (representación del dios Tlahuizcalpantecuhtli), Tipo 10 (representación del dios Mixcoatl), Tipo 11

| Tipo | Tizatlán | | Ocotelulco | | Total | |
|---------|----------|-----|------------|-----|-------|-----|
| | No. | % | No. | % | No. | % |
| Tipo 1 | 49 | 40 | 73 | 60 | 122 | 100 |
| Tipo 2 | 26 | 70 | 11 | 30 | 37 | 100 |
| Tipo 3 | 26 | 76 | 8 | 24 | 34 | 100 |
| Tipo 4 | 1 | 25 | 3 | 75 | 4 | 100 |
| Tipo 5 | 4 | 33 | 8 | 66 | 12 | 100 |
| Tipo 6 | 1 | 25 | 3 | 75 | 4 | 100 |
| Tipo 7 | 0 | 0 | 7 | 100 | 7 | 100 |
| Tipo 8 | 7 | 100 | 0 | 0 | 7 | 100 |
| Tipo 9 | 1 | 100 | 0 | 0 | 1 | 100 |
| Tipo 10 | 1 | 100 | 0 | 0 | 1 | 100 |
| Tipo 11 | 1 | 100 | 0 | 0 | 1 | 100 |
| Tipo 12 | 1 | 100 | 0 | 0 | 1 | 100 |

Figura 18. Contabilización total de figurillas, según sitio arqueológico.

(representación del dios Tezcatlipoca Rojo) y Tipo 12 (representación del dios o diosa Cinteotl). La descripción detallada de cada tipo, así como el análisis de su posible significado se tratará en un capítulo posterior. La metodología utilizada para la identificación de las diferentes deidades se basó en alguna distinción de la figurilla y que es característica de un dios en particular.

La contabilización de figurillas puede observarse en la figura 18. En el siguiente capítulo analizaremos con mayor detalle tanto las piezas cerámicas, como las figurillas donde están plasmadas imágenes de divinidades prehispánicas.

CAPITULO IV

ANALISIS DE EVIDENCIA ARQUEOLOGICA

1. Lo Mixteca-Puebla

Con la finalidad de contar con una visión más amplia del significado de lo Mixteca-Puebla exponemos a continuación como se ha manejado, por parte de los investigadores. Además, que la muestra del manejo del concepto nos ayudará a analizar la representación de la imagen de divinidades en la cultura material que se relacionan con lo Mixteca-Puebla, y entender el motivo por el cual se desarrolló en esta área.

El término Mixteca-Puebla es utilizado por George Vaillant por primera vez en 1938 al tratar de definir el período posterior al colapso del clásico teotihuacano y la intrusión chichimeca al valle de México¹⁹³. Vaillant¹⁹⁴ buscaba crear un esquema general para interpretar la prehistoria de Mesoamérica con referencia al Altiplano Central, donde las áreas de la Mixteca y el Centro-Sur de Puebla fueron las regiones originarias de este estilo. El estilo se determinaba por el reflejo de una concepción religiosa politeísta. El uso del *tonalpohualli* o calendario de los veinte días, la escritura pictórica estilizada, la guerra formal, lazos de linaje y prácticas rituales eran características de los parámetros que definían este estilo. Pero Vaillant nunca definió con exactitud qué quería decir con el concepto de Mixteca-Puebla, por lo que lo utilizaba sin distinción como cultura, complejo cultural o civilización¹⁹⁵.

¹⁹³ Nicholson, 1994, P. vii

¹⁹⁴ Vaillant, 1944

¹⁹⁵ Nicholson, 1966, P. 58; 1982, Pp. 227-229

Para Vaillant¹⁹⁶ el estilo Mixteca-Puebla se difundía hacia el valle central mesoamericano, especialmente en Culhuacán, como reflejo de una inspiración estilística de la civilización Mexica. Sin embargo, también él mencionó sitios con influencia del estilo tan lejanos como Guasave en Sinaloa, la fase Cerro Montoso en Veracruz, Santa Rita en Belice y algunas evidencias en Guatemala, Nicaragua y El Salvador¹⁹⁷.

Al realizarse investigaciones más profundas sobre la presencia del estilo Mixteca-Puebla, en otras zonas diferentes al valle de Puebla-Tlaxcala, se encuentran similitudes en formas y diseños. Así, tenemos que en Guasave, Sinaloa la cerámica tiene motivos decorativos relacionados con las culturas de la altiplanicie central mexicana, para el período de pre-conquista¹⁹⁸. En la región del Totonacapan y en otras partes de Veracruz hay cerámica similar a la encontrada en Cholula, como la tipo polícromo laca y firme¹⁹⁹.

El uso indiscriminado del término Mixteca-Puebla por algunos investigadores al referirse a este estilo como marcador para la cultura posclásica mesoamericana en general²⁰⁰, hace que un estudioso como Henry Nicholson²⁰¹ trate de concretar y establecer claramente qué se quiere decir cuando se habla del estilo Mixteca-Puebla. Así, lo define como un estilo de arte que se caracteriza por imágenes delineadas de forma precisa y geométricas, con una iconografía estandarizada, en donde a veces se representan imágenes estilizadas y abstractas mientras que otras son imágenes dibujadas de manera realista. Era común encontrar signos plasmados en la cerámica como: discos solares y lunares, el símbolo de Venus, cráneos con huesos cruzados, jade o *chalchihuitl*, agua, fuego y flama, corazón, guerra (*atl tlachinolli*), escudos (*mitl chimalli*) y flechas, plumones, flores, ojos

¹⁹⁶ Vaillant, 1944

¹⁹⁷ Nicholson, 1982. P. 228

¹⁹⁸ Meighan, 1971, Pp. 763-764

¹⁹⁹ García Payón, 1960, P. 126; Medellín, 1960, P. 138; Nicholson, 1991, P. 71

²⁰⁰ Smith y Smith, 1980

²⁰¹ Nicholson 1961; 1966; 1977; 1982

estilizados como estrellas, *xicalcolihqui*, los veinte signos del *tonalpohualli* y deidades del panteón del Altiplano Central como Tezcatlipoca, Ehecatl, Xochipilli, entre otras. En la cerámica se emplean colores vivos, asociados algunas veces a la función que tuvo la vasija²⁰². Sin embargo, el origen del estilo Mixteca-Puebla ha sido frecuentemente debatido por los investigadores.

Jiménez Moreno²⁰³, en base a análisis lingüísticos, dice que es con la presencia de los olmeca-xicalanca en el valle de Puebla-Tlaxcala cuando se desarrolla este estilo. Los olmeca-xicalanca eran considerados como gente proveniente del Golfo de Veracruz, identificados por Sahagún y sus informantes como hablantes de la lengua mixteca y originarios del lugar Mixtán²⁰⁴. Sabemos que la cerámica de la región de Veracruz tiene semejanzas estilísticas con la Mixteca-Puebla, por lo que esta cerámica quizá fue la expresión artística de una conjugación ideológica de grupos olmecas-xicalancas, teochichimecas y mixtecas²⁰⁵.

Al descubrirse los murales de Tizatlán, Alfonso Caso y Eduardo Noguera se confunden al proponer que quizá quienes elaboraron dichas pinturas fueron olmecas-xicalancas, ya que según Sahagún, Torquemada, Ixtlilxochitl y Muñoz Camargo mencionan que es el primer pueblo civilizado de México²⁰⁶. La confusión se basa que en ese momento, el estudio sobre el complejo Mixteca-Puebla no se había estudiado con profundidad.

Al tratar de establecer el período cronológico del estilo Mixteca-Puebla, Nicholson²⁰⁷ propone la hipótesis de que existe la manifestación, de esta cerámica, en dos horizontes culturales diferentes. El primer horizonte de la cerámica

²⁰² Nicholson, 1966, P. 260

²⁰³ Jiménez Moreno, 1942

²⁰⁴ Idem, Pp. 123-124

²⁰⁵ Idem

²⁰⁶ Chadwick, 1995, pp. 121-125

²⁰⁷ Nicholson, 1977, P. 117

Mixteca-Puebla pertenece al período tolteca, con influencias de las migraciones chichimecas al valle central mesoamericano. El segundo horizonte, o estilo B, corresponde al período pos-tolteca que envuelve al cholulteca, donde surgen varios sub-estilos que se encuentran en Mesoamérica durante la etapa Posclásica tardía, principalmente²⁰⁸.

Nicholson²⁰⁹ ha planteado que lo Mixteca-Puebla se manifiesta hasta el Posclásico Tardío, excluyendo así a Tula y sus manifestaciones relacionadas, con lo que su definición se adapta mejor al concepto de estilo-horizonte que implica una amplia distribución espacial en un breve espacio temporal. Al definirse más concretamente lo que es el estilo Mixteca-Puebla ha quedado claro que estilos como el Azteca, considerado anteriormente como un subestilo dentro de lo Mixteca-Puebla se catalogue como una tradición cultural distinta aunque a su vez relacionada.

La manifestación del estilo Mixteca-Puebla no sólo se presenta en la cerámica, sino que la encontramos en códices, murales y figurillas. Códices como los del grupo *Borgia*, como son *Cospi*²¹⁰, *Vaticano B*²¹¹, *Borgia*²¹², *Fejérváry-Mayer*²¹³ y *Laud*²¹⁴, pertenecen a este estilo. Los códices son de contenido religioso, histórico y genealógico. La importancia de estos manuscritos para los estudiosos de las culturas prehispánicas asentadas en el valle de Puebla-Tlaxcala, en el Posclásico tardío, ha hecho que el origen de estos códices sea materia de debate, ya que el conocimiento de su procedencia ayudaría a comprender la

²⁰⁸ Nicholson, 1977

²⁰⁹ Nicholson, 1977, Pp. 113-118

²¹⁰ Aguilera, 1988; Nicholson, 1972; Anders y Jansen, 1994a

²¹¹ Anders y Jansen, 1993b

²¹² Anders *et al.*, 1993a; Seler, 1963

²¹³ Anders y Jansen, 1994b

²¹⁴ Anders y Jansen, 1994c

organización religiosa, social y económica de las sociedades asentadas en la región en los tiempos precolombinos²¹⁵.

Los murales relacionados con el estilo Mixteca-Puebla se encuentran principalmente en el valle de Puebla-Tlaxcala. Para Tlaxcala se hallan los murales de Tizatlán²¹⁶ y Ocotelulco²¹⁷, y en Puebla hay murales descubiertos en Tehuacán²¹⁸. En la actualidad en los sitios arqueológicos donde se ha hallado mayor cantidad de cerámica Mixteca-Puebla ha sido en Cholula, Ocotelulco y Tizatlán, quizá por tener una exploración arqueológica más documentada. Sin embargo, se sabe que esta cerámica tuvo una gran difusión en Mesoamérica, quizá explicado en función de mecanismos como el comercio y la religión²¹⁹

A través de estudios actuales como el análisis por activación neutrónica hecho a la cerámica policroma tipo códice se sabe que hubo diferentes centros de producción de esta cerámica, para tiempos posclásicos tardíos. Los sitios de Cholula, Huejotzingo, Tizatlán, Ocotelulco y la Mixteca producían localmente su propia cerámica²²⁰. La idea de una sola religión difundida en el valle de Puebla-Tlaxcala nos hace pensar que es a través del estudio de la cerámica Mixteca-Puebla donde podemos comprobar esta hipótesis. Eloise Quiñones²²¹ sugiere que existe la presencia de estilos distintos para diferentes medios, formatos, funciones, o centros de producción.

La manifestación de lo Mixteca-Puebla en el valle de Puebla-Tlaxcala se refiere quizá a que grupos humanos hayan adoptado por distintas cuestiones,

²¹⁵ Anawalt, 1981; Nicholson, 1966, P. 154; Spranz, 1973; Troike, 1978; Uruñuela *et al.*, 1996

²¹⁶ Caso, 1993; Noguera, 1941

²¹⁷ Contreras, 1994a

²¹⁸ Sisson y Lilly, 1994

²¹⁹ Smith y Smith, 1980, Pp. 16-17

²²⁰ Neff *et al.*, 1994, Pp. 117-141

²²¹ Nicholson, 1977

costumbres y expresiones culturales de otros²²². De esta manera, se sabe que en el Posclásico existió una gran migración al valle de grupos chichimecas. Quizá fueron ellos que adoptaron formas o maneras de expresiones culturales que se manifestó en la cultura material, creándose un estilo nuevo.

2. La Cerámica

En esta sección expondremos los trabajos realizados para la cerámica Mixteca-Puebla (principalmente en el sitio arqueológico de Cholula), el tipo cerámico analizado incluyendo el contexto y el posible uso y motivos decorativos hallados en la muestra de estudio.

Eduardo Noguera realizó el primer estudio importante en el año de 1935, sobre la cerámica policroma de Cholula. Esta cerámica tenía fuertes influencias mixtecas, por lo que en tiempos posclásicos era considerada por los Mexicas como objeto de lujo, que sólo era utilizado por los sacerdotes en los cultos religiosos²²³. Noguera²²⁴ realiza la primera clasificación cerámica para el sitio de Cholula, ésta se basaba en el brillo que presentaba. Así, el análisis se divide en la cerámica policroma en firme, que la relaciona con la cerámica de Tlaxcala y Tepeaca (motivos sencillos en colores negros y rojos sobre anaranjado). El segundo tipo cerámico determinado por Noguera²²⁵ es el policromo mate que lo define como de poco brillo, y finalmente, el tercer y último tipo cerámico es el laca que se distingue por tener un gran brillo, de gruesa consistencia y sumamente pastosa. Para tal cerámica Noguera²²⁶ queda impresionado por la decoración tan elaborada que tiene, ya sea con motivos naturalistas, convencionales o geométricos. Además, él encuentra formas asociadas a este tipo de cerámica de estricto uso

²²² Schalvezon, 1980, Pp. 21-22

²²³ Schavelzon, 1980, P. 35

²²⁴ Noguera, 1954

²²⁵ Noguera, 1954, Pp. 120-142

²²⁶ Idem, Pp. 120-142

ritual como es el incensario con dos asas horizontales. La difusión de la Mixteca-Puebla en Mesoamérica es interpretada por Noguera como parte del comercio, su análisis se valora por la temprana colocación que él hace a la cerámica Mixteca-Puebla y su esfuerzo por establecer y documentar sus diseños decorativos. Sin embargo, el estudio realizado por el arqueólogo Eduardo Noguera tiene errores de fechamiento, ya que revuelve temporalmente los tipos cerámicos como el laca y firme²²⁷.

Otro estudio temprano realizado a la cerámica Mixteca-Puebla fue el hecho por Alfonso Caso, Ignacio Bernal y Jorge Acosta²²⁸ para el sitio de Monte Albán y en donde la mayoría de la cerámica policroma que describen viene de Iglesia Vieja en el valle de Nochixtlán, Mixteca Alta. La cerámica que ellos encuentran es de un barro color café claro muy delgado, cubierta con un baño generalmente de color naranja o rojo, con motivos de diferentes colores como lila, naranja, rojo, rosa, blanco, negro, y otros más. Esta cerámica tiene representaciones de plumas, símbolos de guerra, *xochimecatl* o cuerda enflorada, cabezas estilizadas de serpiente, flores, grecas, rayos solares y muchos más. Sin embargo, Caso, Bernal y Acosta²²⁹ encuentran formas cerámicas no presentes en Tlaxcala y más específicamente para Ocotelulco, como son las ollas trípodes y ollas efigies; este estudio nos ayudó a comprender más ampliamente que tipo de decoraciones se habían encontrado en la zona Oaxaqueña y específicamente en la Mixteca Alta.

Otra clasificación cerámica esencial para la comprensión del estudio de la Mixteca-Puebla fue la de Florencia Müller²³⁰. El fechamiento que Müller²³¹ da a esta cerámica es posterior al año de 1325 d. C. Sin embargo, ha habido muchas críticas sobre su cronología ya que la cerámica policroma aparece mucho antes

²²⁷ Noguera, 1954, Pp. 120-142

²²⁸ Alfonso Caso, Ignacio Bernal y Jorge Acosta, 1967

²²⁹ Alfonso Caso, Ignacio Bernal y Jorge Acosta, 1967

²³⁰ Müller, 1970

²³¹ Idem, Pp. 41-49

que el año que ella indica. Los estilos cerámicos que la investigadora identifica son tres: el geométrico, el realista y el tipo código. El geométrico tiene su origen posiblemente en los motivos textiles, el realista en la estilización fitomorfa representada por flores y plantas, y el estilo código que tiene semejanza a los códigos de la región Tlaxcala-Puebla o estilo Borgia²³².

Las investigaciones cerámicas de Cholula continúan por estudiosos de la Universidad de las Américas, Puebla, con la intención de contar con un mayor detalle estilístico, cronológico, uso de formas y la asociación a unidades habitacionales de la cerámica Mixteca-Puebla. Así, tenemos tipologías hechas por David Peterson²³³, Michael Joy²³⁴, Michael Lind y colaboradores²³⁵, Lind²³⁶, Geoffrey McCafferty²³⁷ y Gilda Hernández²³⁸. La tipología más importante para nosotros es la realizada por Lind y colaboradores²³⁹, ya que ésta presenta tipos cerámicos, cronología y motivos, con más detalle²⁴⁰. Sin embargo, sabemos que la tipología de Lind necesita refinarse en algunos aspectos. Lind no sólo hizo investigaciones para la cerámica de Cholula, sino que también publicó sobre los motivos y formas de la cerámica hecha en la Mixteca²⁴¹. La tesis de licenciatura realizada por Hernández²⁴² es otra de las investigaciones que nos ayudó a comprender específicamente los motivos decorativos hallados en la cerámica tipo código.

²³² Müller, 1970, P. 141

²³³ Peterson, 1972

²³⁴ Joy, 1978

²³⁵ Lind *et al.*, 1990

²³⁶ Lind, 1991

²³⁷ McCafferty, 1992

²³⁸ Hernández, 1995

²³⁹ Lind *et al.*, 1990

²⁴⁰ e. g. Barrientos, 1980

²⁴¹ Lind, 1967; 1987; 1991

²⁴² Hernández, 1995

Los tipos cerámicos Mixteca-Puebla encontrados en los sitios de Ocotelulco y Tizatlán son los considerados por Michael Lind y colaboradores²⁴³ como los tipos Silvia, Diana, Nila y Catalina. Los dos primeros tipos pertenecen a la fase Tecama (1200-1350 d.C), mientras que los otros dos se incluyen dentro de la fase Mártir (1350-1519 d.C.). Estas fases cronológicas son consideradas para Cholula. La manifestación de estos tipos cerámicos se desarrolló dentro del Posclásico Medio y Tardío. El manejo de la tipología de Lind y colaboradores²⁴⁴, así como la temporalidad de ésta, fue utilizada como base para nuestro análisis, ya que los tipos cerámicos clasificados para Cholula corresponden con la cronología de los sitios de Ocotelulco y Tizatlán (1450 d.C.-siglo XVI).

Los tipos cerámicos Silvia, Diana, Nila y Catalina son los que se encuentran en los señoríos de Ocotelulco y Tizatlán. El tipo Silvia se caracteriza por tener motivos en rojo, negro y amarillo sobre una pintura naranja. Las formas características son cajetes hemisféricos o cuencos, cajetes de paredes recto-divergentes, cajetes trípodes y platos, es decir, vajilla de servicio y no de uso ritual. La decoración se basa en líneas verticales, puntos, líneas escalonadas, grecas, *xicalcolihqui* y motivos geométricos. Algunos investigadores encuentran similitud de este tipo cerámico con el Azteca II de Culhuacán²⁴⁵. Los motivos que determina Lind, Barrientos, Turner, Caskey, McCafferty, Martínez y Orea²⁴⁶ para el tipo Silvia son aves o insectos, plumas y glifos.

El tipo cerámico Diana se caracteriza por estar pintado en naranja sobre una base blanca y sobre ellos se realizó la decoración en color negro o a veces rojo. Los diseños del tipo Diana son el interior con un borde negro, líneas paralelas anchas o finas sobre el cuerpo y luego círculos, líneas onduladas, líneas verticales de diferente grosor y diseños geométricos. En el exterior hay grupos alternados de

²⁴³ Lind *et al.*, 1990

²⁴⁴ Idem

²⁴⁵ Plunket, 1995, P. 106

²⁴⁶ Lind *et al.*, 1990

líneas paralelas negras y rojas, todas estas de diferente grosor. Las formas características de este tipo son cajetes hemisféricos, cajetes de paredes divergentes, cajetes trípodes y platos. Los soportes en los cajetes trípodes son de color anaranjado moldeados en forma de "viejitos", con la cara pintada de rojo (figura 19). Lo que corresponde al tipo Diana ha sido clasificado de manera diferente a través del tiempo. Así, tenemos que estudiosos como Peterson²⁴⁷ lo define como Apolo Multicolor y Toxqui Naranja, posteriormente Michael Joy²⁴⁸ lo nombra como polícromo Tlatempa. Quizá la representación de los soportes de "viejitos" están aludiendo al dios viejo del fuego o Huehuetēotl.

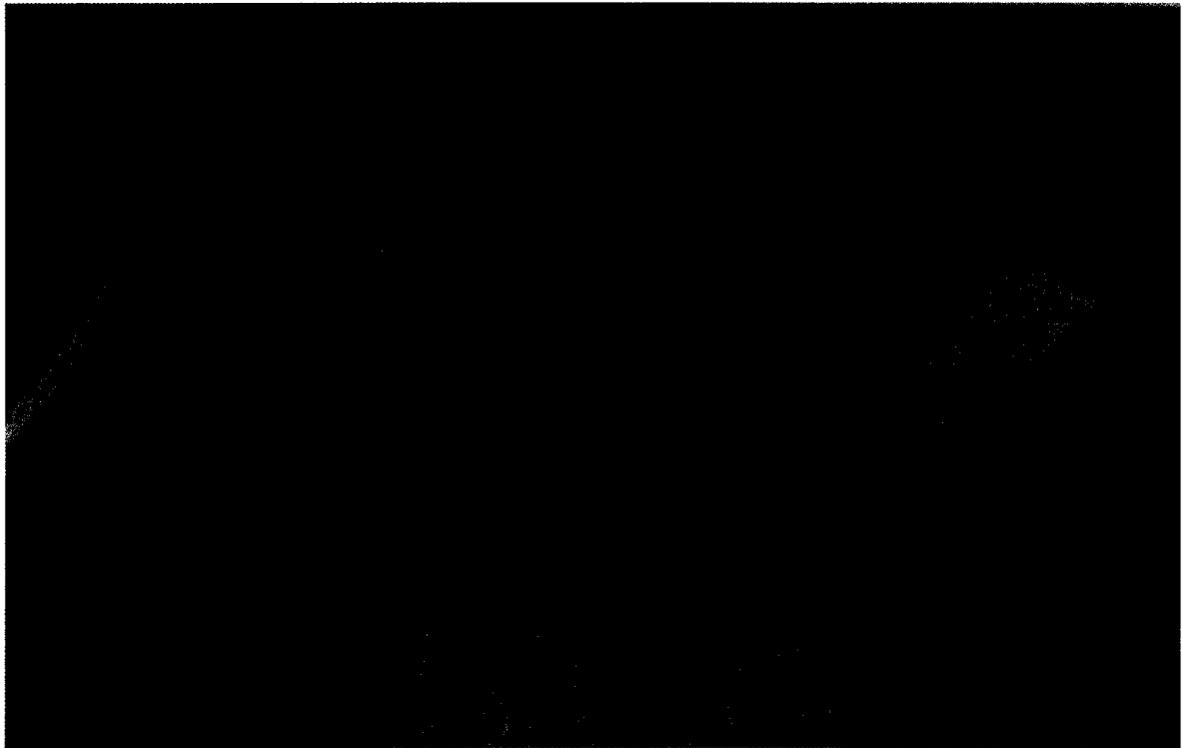


Figura 19. Soportes de "viejitos" tipo Diana.

Para el tipo Nila Noguera²⁴⁹ lo llama como decoración sencilla y roja y negra sobre anaranjado. Los motivos se plasman en colores rojo y negro sobre una base

²⁴⁷ Peterson, 1972, P. 45

²⁴⁸ Joy, 1978, Pp. 23-31

²⁴⁹ Noguera, 1954, Pp. 87-99

blanca y una pintura naranja aplicada a brochazos. Las vasijas incluyen cajetes trípodes, cajetes de paredes divergentes, cajetes hemisféricos y platos. Los cajetes trípodes manifiestan simples soportes cónicos con puntos, líneas ondulantes, triángulos, garfios o serpientes, entre otros. Los motivos decorativos son líneas escalonadas, puntos, "s" o *xonecuilli*, *xicalcolihqui*, motivos geométricos, "x", líneas curvilineares y triángulos. Los fondos planos de cajetes de paredes divergentes, cajetes trípodes y platos tienen motivos sencillos como flores, círculos, líneas, líneas onduladas y puntos. Lind y sus colegas²⁵⁰ asocian a Nila como vajilla de servicio para el sitio de Cholula.

El polícromo Catalina se considera cerámica más elegante que el tipo Nila por tener una base de pintura naranja colocada sobre un engobe blanco delgado que se aplica al barro que se pulió finamente y fue sometido a una primera cocción lo cual producía un acabado casi de laca²⁵¹. Los motivos decorativos se representan en colores de rojo, negro y blanco con varias tonalidades que incluyen gris, rosa, amarillo y café. Los diseños son muy variados desde simples líneas onduladas, puntos y *xonecuilli*, hasta el tipo código con íconos, glifos y deidades.

Las formas características de Catalina son cajetes de paredes divergentes, cajetes hemisféricos, cajetes trípodes y platos, además de formas que varios investigadores asocian como de uso distinto al cotidiano²⁵², ya sea ritual o de servicio para la élite como copas, copas de silueta compuesta, copas globulares, incensarios, vasos bicónicos y *apaxtli* (figuras 21 y 22). Los soportes de los cajetes trípodes son de mayor complejidad que los hechos para el tipo Nila, estos se caracterizan por representar animales como jaguares y serpientes, aunque, también se encuentran soportes con decoraciones sencillas como los cónicos y los

²⁵⁰ Lind *et al.*, 1990, Pp. 12-14

²⁵¹ Castillo, 1974, P. 7

²⁵² Lind *et al.*, 1990, Pp. 12-14

de forma de almenas, ya sean cuadradas, rectangulares o de escalera (figura 20). Los fondos planos Catalina tienen diversos diseños como representación de flora, fauna, entre otros más. El tipo códice tiene una fuerte asociación entre sus formas rituales y los diseños simbólicos complejos que se plasman en ellas²⁵³.

Por la diferencia que existe entre motivos plasmados en la cerámica relacionados con el estilo códice y los diseños más sencillos, se manejan dos variedades para Catalina. La variedad A son motivos decorativos sencillos como representación de "s", "x", "#" y cruz. La variedad B se caracteriza por una complejidad en sus diseños, así tenemos representaciones de plantas, flores (en colores como el negro, amarillo y rojo), caracoles (en corte transversal), plumas (blancas, rojas con naranja, rojas, cafés y asociadas a joyas preciosas), humo, banda solar (caracterizado por una franja con líneas rojas, espinas de maguey, huesos y símbolos de rayos solares), plumones, corazones humanos, deidades, pedernales, *chimalli*, ojos estelares, chalchihuites, chevrones, franjas negras o rojas alternadas en forma vertical o diagonal, *xochimecatl* o cuerda enflorada y garra (figuras 21 y 22).

De manera particular los motivos presentados en esta variedad B reflejan la importancia que tenía para las sociedades prehispánicas la ideología militar, como parte esencial de su vida cotidiana. Por la complejidad que presentan estos diseños y los diversos estudios que existen con base en la iconografía de esta cerámica. Los motivos tan elaborados hallados en el tipo cerámica Catalina infiere que parece hay una asociación en el significado entre cada uno de los elementos plasmados en la cerámica.

Es importante recalcar que sólo para el tipo Catalina se encuentran formas asociadas al uso ritual, como incensarios, vasos y *apaxtli*. Por esta razón y por la

²⁵³ Hernández, 1995, P. 15

decoración es por lo que se considera a Catalina como cerámica de élite²⁵⁴. La funcionalidad de las vasijas es un punto primordial para conocer su utilización y valor simbólico, en una cultura donde la literatura era extremadamente limitada y los artefactos cerámicos servían como medio para la circulación de símbolos que relataban valores políticos y sociales. Esos símbolos se manifestaron en motivos o diseños pintados sobre las vasijas²⁵⁵. Las investigaciones que se han realizado sobre las formas de la cerámica Mixteca-Puebla corresponden a las representadas en los códices de esta misma tradición. Lind²⁵⁶ propone que para el tipo Catalina los cajetes trípodes tienen decoración sobre el interior del fondo y de las paredes, y que posiblemente sirvieron para contener sangre procedente del autosacrificio o de ritos de sacrificios de animales. Esta conjetura no lo comprueba. Mientras que los cajetes hemisféricos se utilizaron, según Lind²⁵⁷, como recipientes de incienso de copal y fueron usados en altares. A los vasos e incensarios se les asigna, generalmente un uso ritual. El uso ritual de una vasija del estilo Mixteca-Puebla por la élite ha sido causa de estudios en la Mixteca y en Cholula²⁵⁸, pero no en los señoríos de Tlaxcala.

Los motivos decorativos son diversos, dependiendo del simbolismo que se quería plasmar en la cerámica Catalina, tipo códice. Estos han sido tema de innumerables investigaciones, ya que estos difieren de la región donde fue utilizada la cerámica Mixteca-Puebla. Así, tenemos que en la Mixteca y en el valle de Oaxaca la sociedad estaba organizada en pequeños señoríos bajo el mando de un señor que residía en la capital o cabecera del señorío, con una importancia en las alianzas matrimoniales reales para el mantenimiento de la élite en el poder²⁵⁹, por lo que los diseños encontrados en la cerámica tipo códice funcionaban como la

²⁵⁴ Lind *et al.*, 1990, Pp. 12-14; Lind, 1978; 1987 y 1991

²⁵⁵ Lind, 1987, P. 12

²⁵⁶ Lind, 1991, P. 6

²⁵⁷ Lind, 1987, P. 17

²⁵⁸ Hernández. 1995

²⁵⁹ Lind, 1978, P. 66; 1991, P. 12



Figura 20. Soportes en forma de almena tipo Catalina.

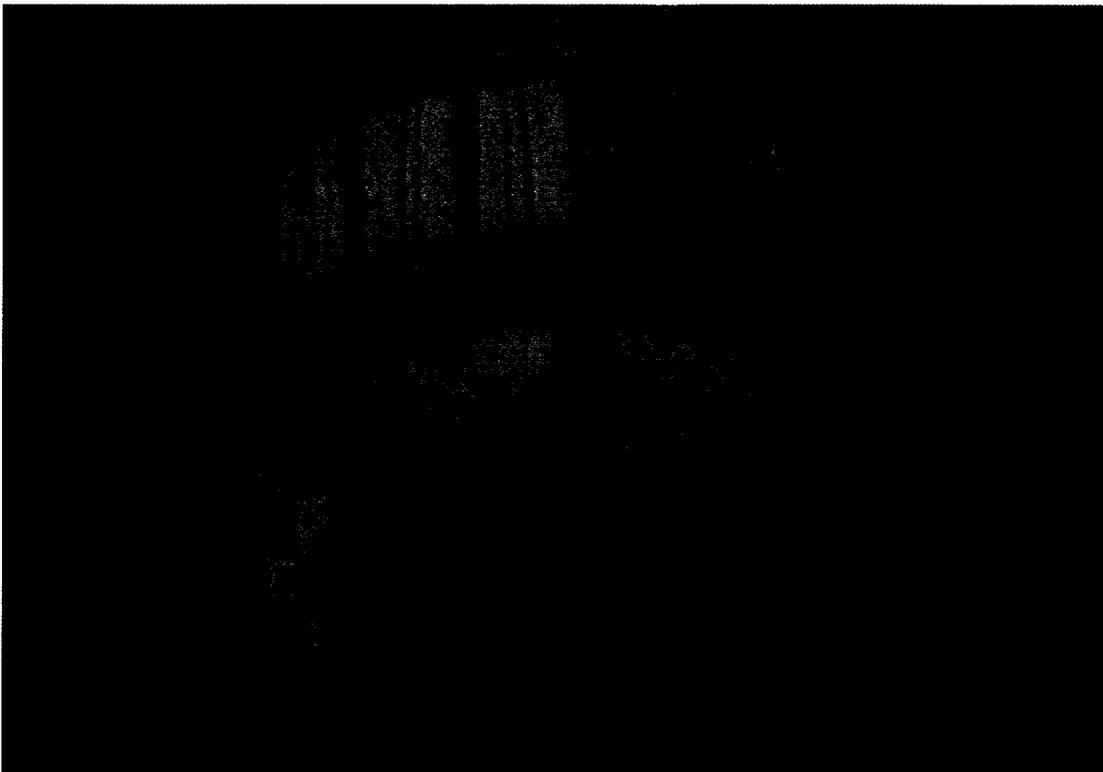


Figura 21. Vaso tipo Catalina, variedad B.

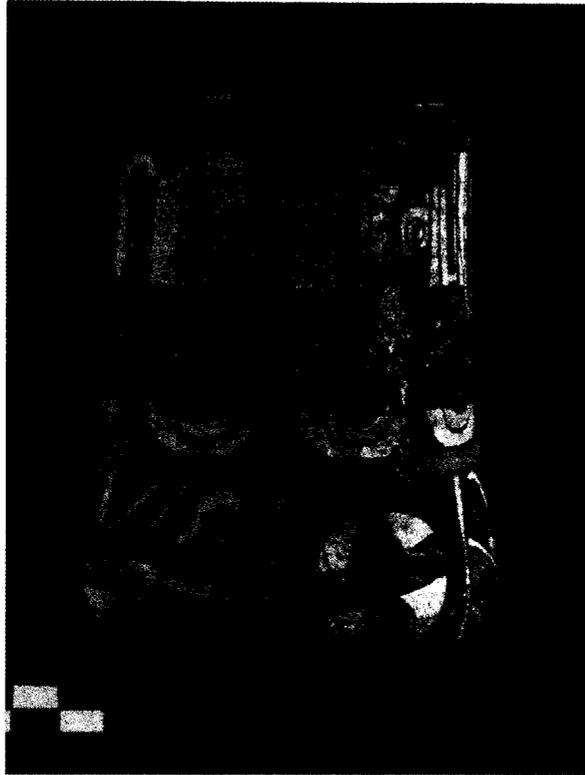


Figura 22. Vaso tipo Catalina, variedad B.



Figura 23. Representación de un *apaxtle* en una lámina del Códice Borgia



Figura 24. Representación de un cajete trípode con soportes de almena en una lámina del Códice Borgia

expresión de una élite y era una manifestación pública del poderío de ésta. En Cholula, considerada como gran centro religioso, los motivos plasmados en su cerámica reflejaban la burocracia religiosa y el énfasis en el autosacrificio de sangre, encontrándose motivos de espinas de maguey, huesos, cuchillos sacrificales, cráneos, huesos cruzados, plumones y bolsas de incienso²⁶⁰.

Para Ocotelulco y Tizatlán los motivos se relacionan con una ideología basada en cuestiones guerreras o bélicas primordialmente. Así, hallamos diseños como espinas de maguey, que corresponden a los instrumentos de autosacrificio de las personas nobles con los que se perforaban las orejas, lenguas, brazos y genitales, cuya sangre se depositaba en papeles para ofrendar a los dioses²⁶¹. La cerámica Mixteca-Puebla fue utilizada como recipientes de uso común y ritual. Ritualmente podemos observar vasijas representadas en el *Códice Borgia* como parte de ofrendas a algunos dioses (figuras 23 y 24).

²⁶⁰ Lind, 1978, P. 64; 1991, P. 13

²⁶¹ Muñoz Camargo, 1966, Pp. 46-47

2.1 Representación de Deidades en la Cerámica

Los motivos representados en el estilo Mixteca-Puebla fue la manera en que los mesoamericanos desarrollaron procedimientos para divulgar información compleja sobre una ideología e historia, a través de imágenes con signos como íconos y metáforas y que muchas veces resultaba en la elaboración de libros o manuscritos pictóricos que pudieron ser leídos como un texto, siendo el mayor ejemplo de ello el *Códice Borgia*²⁶².

En cuanto al análisis de la representación cerámica de deidades, que es lo que nos concierne, se encontraron cuatro piezas. Tres de ellas pertenecían al sitio de Ocotelulco y una al sitio de Tizatlán (representación de una mujer nadando). Se escogió aquellas piezas en donde hay una imagen realista de divinidades, reconocidas por sus diferentes atributos.

Las imágenes de deidades plasmadas en la cerámica fueron: primero en un fragmento de *apaxtle*. La imagen plasmada es un personaje con color facial amarillo y la boca está remarcada por una franja roja. En la mejilla se ven unas líneas negras. Acompaña a la imagen una flor y un tocado. Posiblemente se trate de una deidad femenina. El color característico de las diosas es el amarillo, relacionado con el Oeste y se encuentra representado en este fragmento de cerámica descubierto en el sitio arqueológico de Ocotelulco, donde el personaje tiene como pintura facial el color amarillo. A las diosas en parte se les asociaba al Oeste porque eran las acompañantes del Sol en el descenso hacia el ocaso.

Por el tamaño del fragmento cerámico sólo podemos determinar que la imagen esta asociada a una flor. Por lo que posiblemente se trate de la diosa Xochiquetzal ya que su labor divina, según las fuentes históricas, estaba en el juego, en el canto, la danza, la alegría, las flores, y en términos generales, de

²⁶² Hernández, 1995, Pp. 17-18



Figura 25. Tiesto con representación de Xochiquetzal, perteneciente al tipo Catalina, variedad B.



Figura 26. Representación de la diosa Xochiquetzal en una lámina del *Códice Borgia*.

todo lo que es hermoso. Asimismo, por obvias razones preside la actividad artística de mujeres y hombres era patrona de pintores, bordadoras, tejedoras, escultores y plateros²⁶³.

Xochiquetzal es una diosa asociada a la feminidad, voluptuosidad y atracción sexual, de las flores y el placer en general, además de ser la patrona del tejido y de las artesanías femeninas. Su ubicación dentro de la excavación fue en el área B, donde se cree fue un recinto perteneciente a la clase noble-sacerdotal (ver capítulo III) (figura 13).

La representación de esta diosa se caracteriza por dos mechones de pelo enhiestos²⁶⁴. Libura²⁶⁵ relata que la patrona del día Flor es la diosa Xochiquetzal o pluma de quetzal florida, esposa de Xochipilli. Sin embargo, hay otros escritos en donde citan a Xochiquetzal como esposa de Tláloc hasta que Tezcatlipoca seducido por su hermosura, la raptó. Eso no nos debe sorprender puesto que Xochiquetzal era la diosa de la belleza, patrona de los quehaceres y artes domésticos, y también de las mujeres que no se casaban y sólo acompañaban a los guerreros (figuras 25 y 26).

Muñoz Camargo²⁶⁶ en su obra *Historia de Tlaxcala* dice que Xochiquetzal era una diosa importante para los tlaxcaltecas. A esta deidad, la consideraban como la divinidad de los enamorados, equiparándola con la Venus, decían que habitaba sobre todos los aires y sobre los nuevos cielos.

El dios Tezcatlipoca figura en la cerámica de Ocotelulco en un cajete trípode y un plato. En el primero de ellos, su rostro se caracteriza por estar de perfil, con

²⁶³ Ojeda, 2000

²⁶⁴ Nicholson, 1971, P. 421

²⁶⁵ Libura, 2000, P. 46

²⁶⁶ Muñoz Camargo, 1998, P. 165

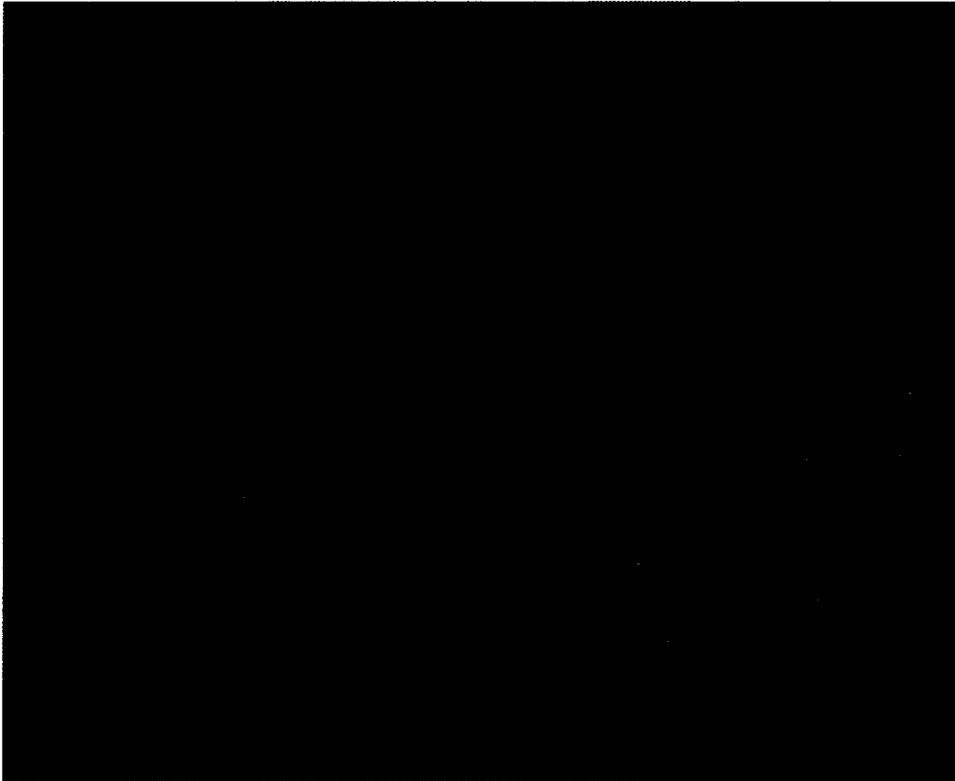


Figura 27. Cajete trípode con representación de Tezcatlipoca, perteneciente al tipo Catalina, variedad B.

el ojo cerrado y la boca entreabierta. Contreras y Palavicini²⁶⁷ sugieren que quizá el dios está representado como muerto. La imagen del personaje tiene pintura facial a base de líneas horizontales en negro y amarillo, similaridad a su personificación en los códices²⁶⁸. Al dios *Tezcatlipoca* se le asocia con la guerra y el hecho de estar personificado muerto se refiere a los guerreros fallecidos en batalla, además de que en la parte posterior de la pieza cerámica, hay un perfil del dios y que se relaciona con el alma de este²⁶⁹ (figuras 27, 28 y 29).

Sin embargo, este detalle puede relacionarse con lo que Sahagún dice que mitológicamente Tezcatlipoca fue invisible para penetrar en todo lugar, el cielo y

²⁶⁷ Contreras y Palavicini, 1994

²⁶⁸ Contreras, 1992

²⁶⁹ Contreras, 1994b

la tierra y el infierno. Clavijero dice que es el alma del mundo, el creador del cielo y de la tierra y amo de todas las cosas²⁷⁰, por lo que posiblemente el delineado es su propia alma del dios. Tezcatlipoca fue el incuestionable dios de la obsidiana (*iztli*). Seler lo identifica como el dios de la piedra-pedernal, el segundo señor de la noche, donde en lugar de pie tiene un cuchillo²⁷¹. Este dios era el que movía guerras, enemistades y discordias, por eso era nombrado *necoc yautl*. Era el que daba y quitaba, tanto prosperidades, fama, fortaleza, señoríos, dignidades y honras²⁷².

Así, al dios Tezcatlipoca se le llamaba *titlacahuan* y se le consideraba como creador del cielo y de la tierra, es decir, era todo poderoso. A los vivos les daba

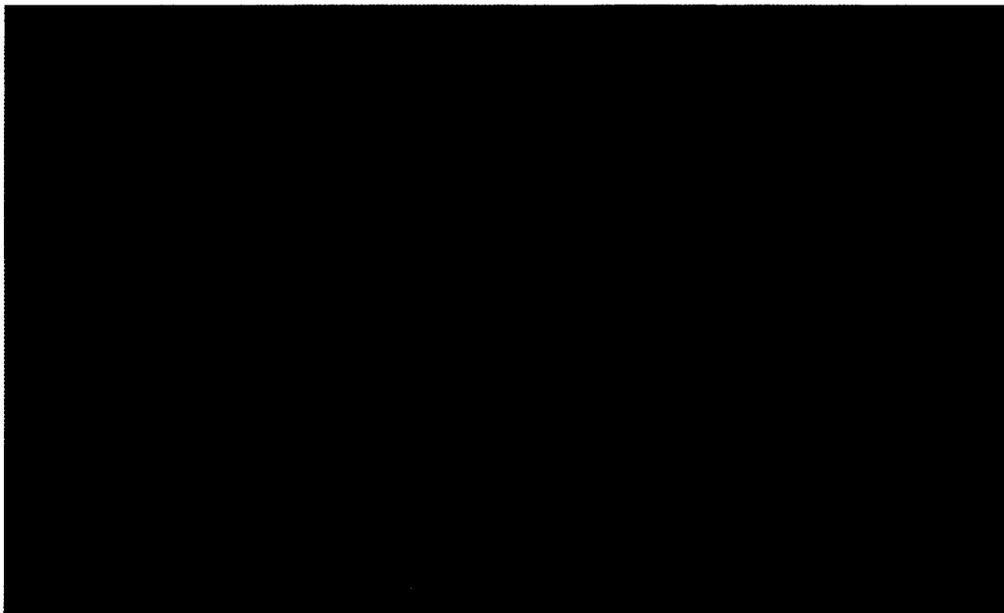


Figura 28. Detalle con perfil de Tezcatlipoca de un cajete trípode, perteneciente al tipo Catalina, variedad B.

²⁷⁰ Spence, 1923, Pp. 91-116

²⁷¹ Spence, 1923, Pp. 91-116

²⁷² Sahagún, 2000, P. 71

los beneficios de comer, beber y de la riqueza. Era invisible como la oscuridad y el aire. Cuando hablaba con un ser humano era como sombra, por lo que consecuentemente sabía de los secretos de los hombres que tenían en los corazones²⁷³.

La descripción detallada sobre este cajete la realizaron los investigadores Eduardo Contreras y Beatriz Palavicini²⁷⁴. Para el fondo del cajete se representa el rostro de una figura antropomorfa, cuya pintura facial es característica de Tezcatlipoca. En la fiesta de Toxcatl un prisionero era decapitado en honor al dios, por lo que se cree el ritual de esta fiesta está plasmado en la pieza cerámica. El

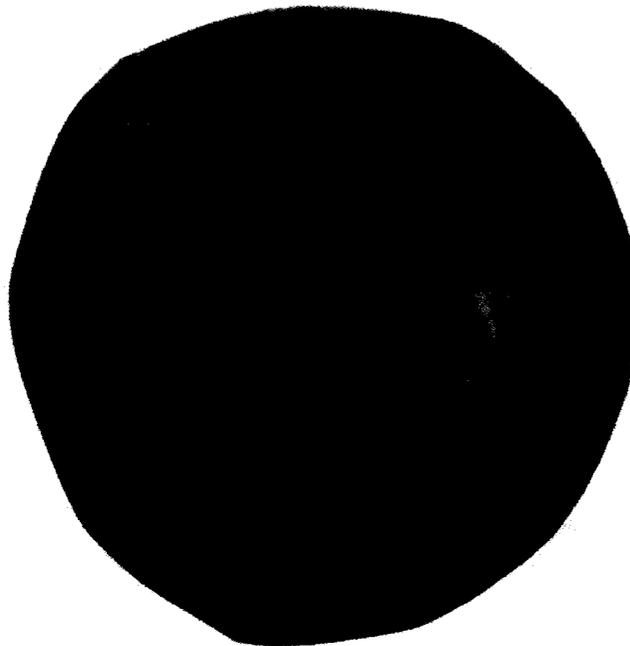


Figura 29. Detalle de la representación del dios Tezcatlipoca, perteneciente al tipo Catalina, variedad B

²⁷³ ¡Oh dios poderoso que dáis vida a los hombres que os llamáis *titlacahuan*, hacedme merced de darme todo lo necesario para comer y beber y gozar de vuestra suavidad y detectación por que padezco gran trabajo y necesidad en este mundo!" Sahagún, 2000, Pp. 306-307

²⁷⁴ Contreras y Palavicini, 1994, Pp. 99-107

personaje lleva en la cabeza unos plumones, lo que posiblemente se le asocia como deidad astral. Tiene en su nariz su nariguera. Además, lleva en la nuca una bandera y un cuchillo de pedernal, acompañado de un pectoral de tres bandas. El primero de color rojo, el siguiente de cuadros blancos y el último de color amarillo con líneas pequeñas en rojo. Recordemos que generalmente a Tezcatlipoca se le representa como un dios guerrero, por lo que continuamente aparece con sus armas e insignias guerreras.

De frente al rostro del dios se observa dos punzones, relacionados obviamente al sacrificio ²⁷⁵. Alrededor del cajete lo acompañan bandas de colores, ya sea café oscuro, naranja, blanca y roja. Son bandas similares a las representaciones celestes halladas en algunas láminas del *Códice Vaticano B*. También se representa una banda que ha sido interpretada como plumas de águila. El águila era un animal considerado como sagrado, que estaba vinculado

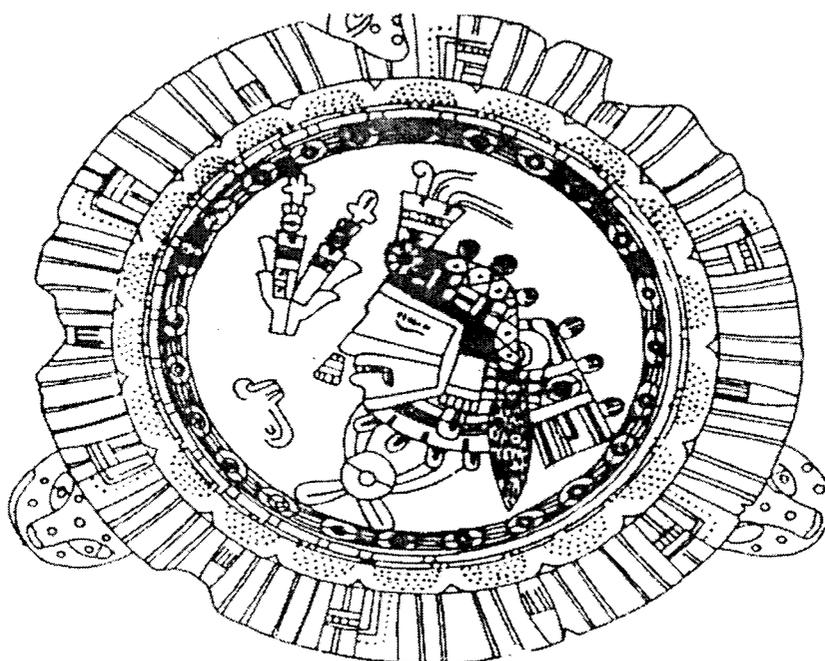


Figura 30. Dibujo de cajete trípode policromo proveniente de Ocotelulco, Tlaxcala.

²⁷⁵ Contreras y Palavicini, 1994, Pp. 99-107

con la fiereza, pericia militar, con el sol y las deidades guerreras²⁷⁶.

Además se representa en el cajete cuchillos de sacrificio. Los soportes corresponden a cabezas de serpientes con las fauces abiertas, cubiertas por una piel de jaguar. Contreras y Palavicini opinan que esta imagen se puede interpretar como una *xiuhcoatl* o serpiente de fuego, que según un mito mesoamericano trasladaba al sol por el cenit²⁷⁷ (figura 30).

Es importante, antes de describir la siguiente pieza cerámica, que el cajete fue descubierto cerca de un *tlecuil* del área B, en la excavación realizada en el sitio de Ocotelulco (figuras 14 y 31). Se halló roto pero con pocos pedazos faltantes, por lo que se ha inferido que posiblemente fue matado el cajete en el lugar, con



Figura 31. Ubicación del cajete trípode.

un sentido ritual. Para el área B se le consideraba como la zona donde habitaban los sacerdotes y que se encontraban muy cerca del templo con la finalidad de

²⁷⁶ Contreras y Palavicini, 1994, Pp. 99-107

²⁷⁷ Contreras y Palavicini, 1994, Pp. 99-107



Figura 32. Plato con representación de Tezcatlipoca, perteneciente al tipo Catalina, variedad B.

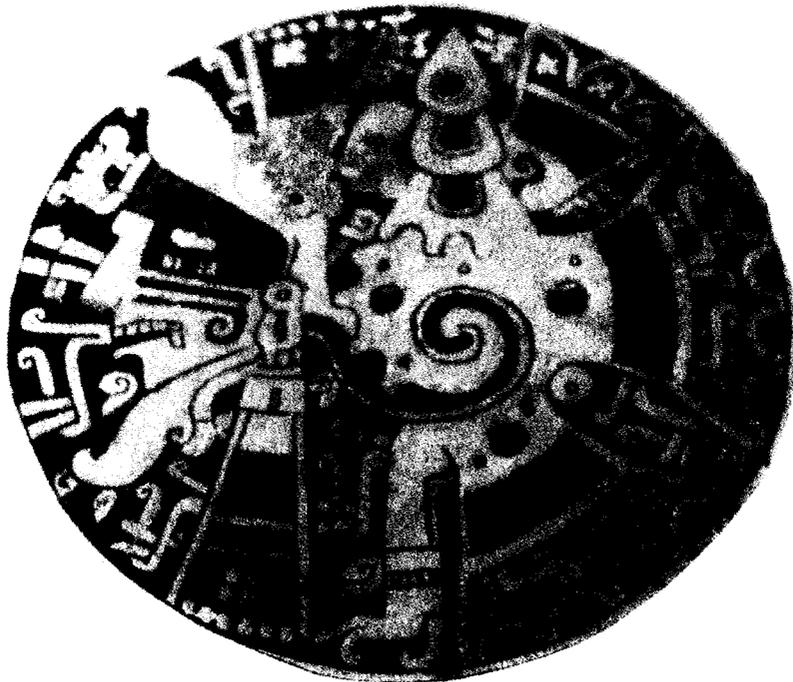


Figura 33. Detalle de la representación de Tezcatlipoca, perteneciente al tipo Catalina, variedad B.

cuidarlo y de dar servicio al mismo. Para Eduardo Contreras²⁷⁸, el cajete corresponde temporalmente con la pintura mural del templo, donde se enfatiza el culto al dios Tezcatlipoca.

Tezcatlipoca no sólo se representa en la cerámica como guerrero muerto, sino también como una ave con cuerpo en forma de concha en un plato encontrado en el sitio arqueológico de Ocotelulco (figuras 14, 32 , 33 y 34).

Graulich²⁷⁹ opina que quizá se trate de un guerrero heroico que en la tarde se convertía en pájaro o mariposa para libar el néctar de las flores. Otra explicación de este plato, es la hecha por Hernández²⁸⁰ donde identifica al personaje representado como Tehuiztecatl, el señor de la concha, uno de los númenes que conforman el complejo de Tezcatlipoca. Quizá lo que estamos viendo en esta imagen es lo que para los pobladores mesoamericanos, en tiempos prehispánicos existían, como para los católicos, es decir, los diferentes lugares donde llegarían después de morir. Al fallecer, el alma de la persona tomaba distintos rumbos según el tipo de muerte que hubiera tenido, independientemente de su comportamiento terrenal. La religión politeísta de los pobladores del valle mexicano planteaba tres rumbos distintos para las almas de los muertos. Destinos que estaban en función de la causa que había originado el fallecimiento del individuo. Uno de los lugares, en el más allá, era el lugar destinado al reposo de los muertos llamado Omeyocan, en él sólo ingresaban quienes morían en guerra, los cautivos sacrificados y las parturientas muertas al dar a luz, que eran equiparadas con los guerreros. Este era un lugar de permanente gozo, donde las flores no se marchitaban. Ahí, los muertos pasaban una vida deliciosa, que diariamente al salir el sol festejaban su nacimiento. En este cielo solar, una transformación garantizaba la trascendencia de los difuntos y su vuelta al mundo

²⁷⁸ Contreras, comunicación personal, 2006

²⁷⁹ Graulich, 1996, P. 37

²⁸⁰ Hernández, 1995, P. 72

de los vivos, y después de cuatro años pasados, las ánimas de estos difuntos se tornaban en diversos géneros de aves de plumas ricas y de color, y andaban chupando todas las flores, así en el cielo como en este mundo. Hay etnohistoriadores que explican que después de cuatro años los guerreros se convertían en pájaros preciosos, en colibríes, en pájaros-flores, pájaros color leonado, pájaros con anteojera negra, mariposa de tiza, mariposas con plumas, mariposas multicolores como jícaras. Libar allá, en donde viven, y aquí, en la tierra, vienen a libar todas las diversas flores, el *equimitl*; la flor del jilote y la media flor del jilote²⁸¹.

Al colibrí se le consideraba un animal enigmático, ya que tiene un tiempo de "hibernación", en donde se cree está muerto, pero después de un tiempo decían los antiguos nahuas resucitaba, por eso quizá se le asociaba a la reencarnación de las almas guerreras. Para Sejourné²⁸², el colibrí fue una ave que su propiedad de turpidez o torpeditud, le permitió mantener la metáfora de

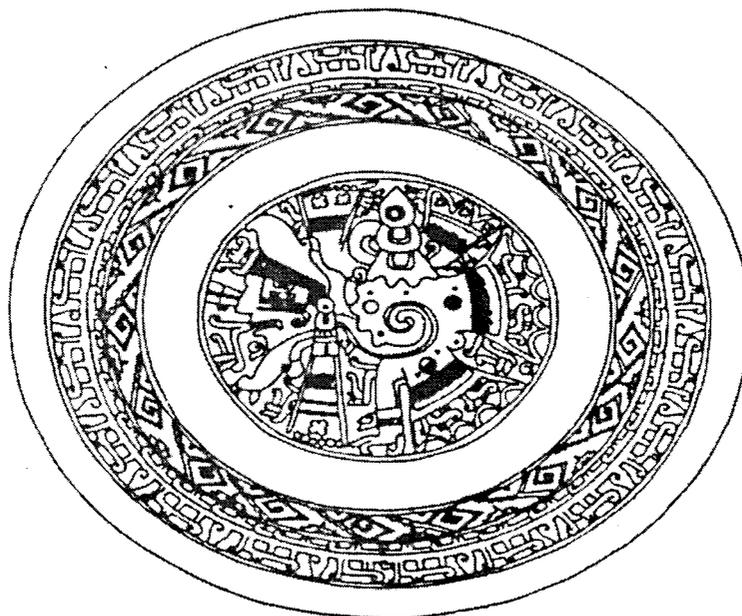


Figura 34. Dibujo de plato policromo proveniente de Ocotelulco, Tlaxcala.

²⁸¹ Zarauz, 2000, Pp. 43-52

²⁸² Sejourné, 1980, P. 287

continuidad existencial que está en el centro del pensamiento náhuatl.

Debemos comprender que Tezcatlipoca tenía varios naguales, entre ellos el señor del día Casa Tepeyollotl, corazón de la montaña, una deidad misteriosa que aparece como jaguar (figura 35). Libura²⁸³ habla de Tepeyollotl como a Tezcatlipoca mismo, es decir, su doble, una de las formas que este gran hechicero divino podía tomar para manifestarse. Su voz se oía como eco. Pero no sólo los dioses podían transformarse en animales y otros fenómenos de la naturaleza, también se creía que lo lograban los hombres, siempre y cuando se revistieran de fuertes poderes mágicos.

Tezcatlipoca era el patrón del día Caña es Yayauhqui Tezcatlipoca, o sea, Tezcatlipoca negro. Su nombre Tezcatlipoca significa espejo que humea y se lo debe a su atributo más característico; el espejo de obsidiana que tiene en vez de un pie y en el tocado; de este espejo sale humo. Era uno de los dioses más

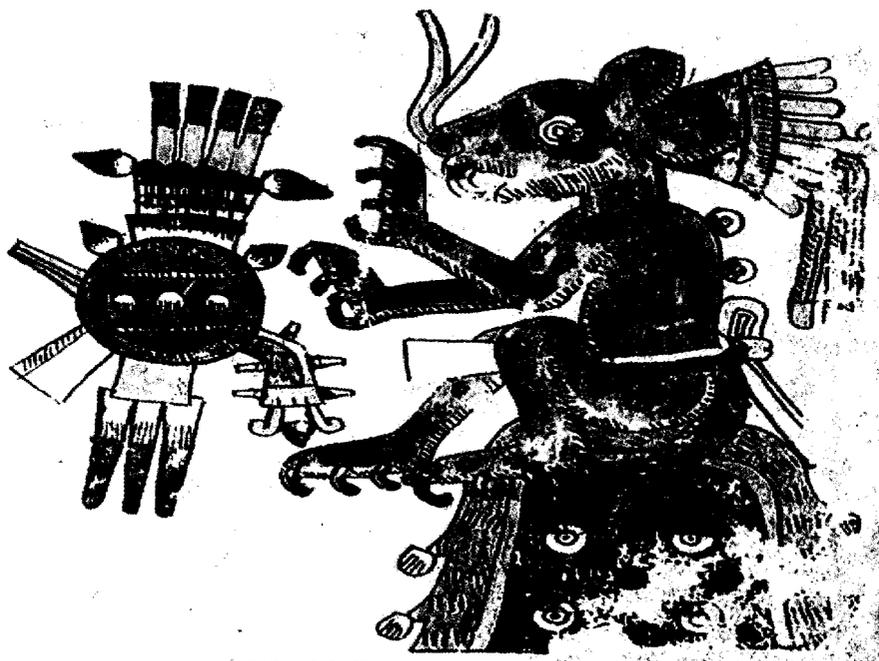


Figura 35. Representación del dios Tepeyollotl en una lámina del *Códice Borgia*

²⁸³ Libura, 2000, P. 28

importantes: omnipotente y omnipresente, invisible, ligero como el viento. Como dijimos antes, en su aspecto negro se manifestaban sus fuerzas oscuras y nocturnas, Tezcatlipoca era el gran mago, hechicero por excelencia y dios del destino; él sabía todo sobre los humanos, leía en sus corazones, tenía poder para juzgarlos y para perdonarles sus culpas. Era él quién daba y quitaba riquezas quien decidía sus ascensos y sus caídas. Los humanos sabían que dependían de él, y por eso se llamaban a sí mismos sus hombres o sus esclavos. Pero principalmente era un dios guerrero, que participó en la formación del quinto Sol²⁸⁴.

Esta pieza cerámica también se halló en el área excavada, denominada con el nombre de área B, como dijimos anteriormente, posiblemente fue una habitación residencial quizá ocupada por la clase noble. Fue hallada depositada en un pasillo hacia el exterior de una habitación, junto con huesos de ave (figuras 14 y 36).



Figura 36. Ubicación de plato policromo

²⁸⁴ Libura, 2000, P. 39

Para Tizatlán sólo se encontró un fragmento de *apaxtle*, donde se pintó cerca del borde una borda de plumas blancas que quizá sean el *aztatzontli*, la corona de plumas blancas de garza, atributo específico que ostentan Tlaloc y las deidades del pulque; incluso es posible que ellas simbolicen la línea de espuma blanca sobre el pulque²⁸⁵. Después se colocó una banda de chalchihuites que son referentes de líquido precioso, y abajo se plasmó otra franja que tiene espirales de color anaranjado en el interior y blanco en el exterior que posiblemente sean caracoles vistos en sección. Finalmente, como elemento principal, se representó una mujer nadando en un cuerpo de agua, que quizá se trate de Chalchiuitlicue, la diosa del agua, identificada por las dos franjas negras pintadas en el borde

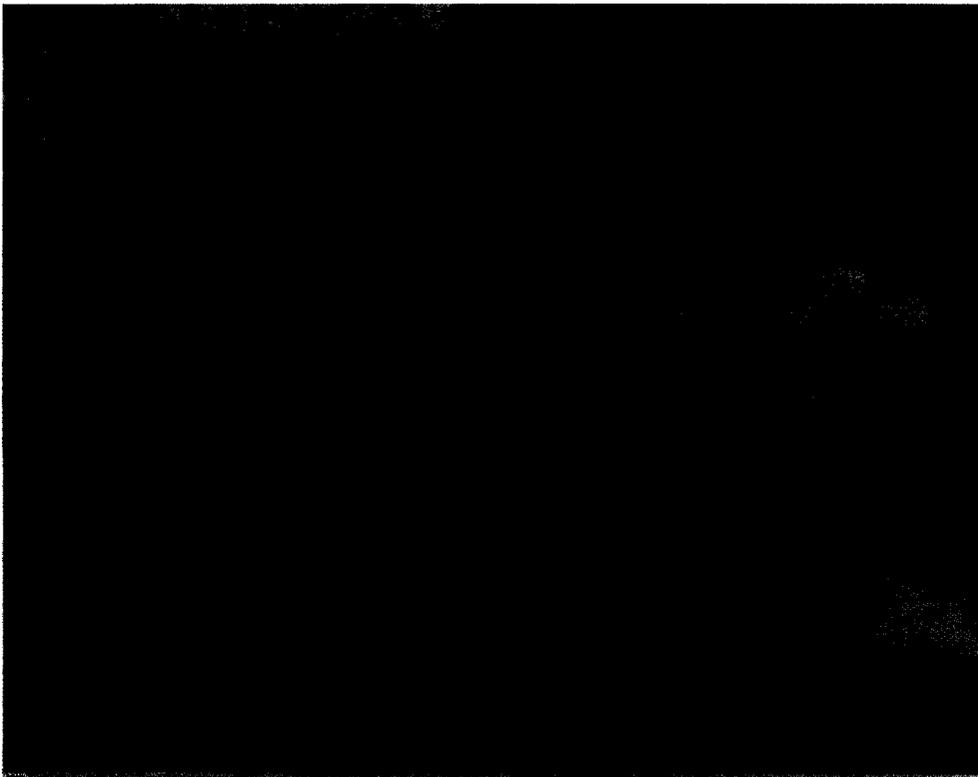


Figura 37. *Apaxtle* con representación de una diosa.

²⁸⁵ Seler, 1963, I, P. 176

inferior de la mejilla y por el hecho de que ella esta dentro del agua²⁸⁶; en la parte inferior del cuerpo de agua se colocaron algunos caracoles que apoyan el sentido acuático de esta sección. Así, esta vasija probablemente se utilizó en alguna ceremonia o banquete para invocar a Chalchiuitlicue, aunque también podría ser una vasija propiedad del templo de esta diosa²⁸⁷ (figura 37).

La pieza cerámica se halló en la cala 7 de la excavación del sitio arqueológico de Tizatlán (ver figura 10). Recordemos que es en esta parte donde se encontraron partes de un muro, que daba un acceso reducido a los altares. Se cree que este espacio era estrictamente privado para la clase gobernante.



Figura 38. Detalle

²⁸⁶ Seler, 1963, I, P.80

²⁸⁷ Hernández, 1995, P. 115

Lo que tiene de singular esta representación es su similitud con la figura encontrada en el altar Oriente de Tizatlán. Noguera²⁸⁸ opina que en el mural se observa indiscutiblemente una deidad femenina, como lo esta indicando sus senos colgantes y el color amarillo de su cuerpo. Color utilizado por los antiguos nahuas para representar al sexo femenino. Alfonso Caso²⁸⁹. hace notar que la mujer representada en el mural de Tizatlán es Mayahuel por tener tres pechos. Sin embargo, considero que es una identificación errónea, no es un tercer seno que tiene la diosa sino que es su vientre holgado por haber dado a luz, y ser una divinidad fecundante. Sin embargo, esta hipótesis no puede ser corroborada ya que actualmente los murales sufren de un deterioro visible. En la pieza cerámica el personaje es acompañado de una venda y orejera azules, además de su collar de turquesa, características distintivas de Chalchiuitlicue, la diosa del agua (figura 38).

A la diosa Chalchiuitlicue se le representa siempre con motivos acuáticos, como peces y conchas. Ojeda²⁹⁰ opina que estas representaciones son signo de fecundidad, de abundancia, invocación de la fertilidad amplificada. Los peces tienen la connotación de ser prolíficos en su reproducción.

Respecto a la imagen de la diosa, ésta se muestra con los brazos a los lados semiextendidos. La parte de arriba del torso está de frente y la de debajo de perfil, solución plástica que nos permite observar sus pechos plenos y los pliegues en el vientre, lo cual indican su reciente parto. Así queda, pues, plenamente identificada la gran madre nutricia y fecunda.

Si se observa con detenimiento se nota un seno más grande que el otro en la parte del torso de la diosa. Es curioso que Muñoz Camargo²⁹¹ en su obra

²⁸⁸ Noguera, 1996, P.89

²⁸⁹ Noguera, 1996, P.89

²⁹⁰ Ojeda, 2000

²⁹¹ Muñoz Camargo, 1998

Historia de Tlaxcala, nos relata un hecho mítico que ocurrió cuando los chichimecas habían llegado a Tlaxcala y que entre ellos existían peleas o discordias por el territorio. Por lo que se nos hace interesante citar el hecho que menciona a una mujer con una teta más grande que la otra, cuya leche les dió abundancia y bienaventuranza en los combates con los enemigos a los recién llegados.

"... les fue respondido que no temiese, por el mismo demonio, y les fue revelado que usasen de una superstición o encantamiento, el cual le hizo luego en esta forma. Puesto en esta diabólica oración buscaron una doncella muy hermosa que tenía la una teta grande, mayor que la otra, la cual trajeron al templo de camaxtle y le dieron a beber un bebedizo medicinal, que bebido de ello provocó que la teta tuviese leche, la cual le estrujaron y no le salió más de una sola gota..."²⁹².

La gota que extremaron de la doncella lo pusieron en un vaso que lo llamaban vaso de dios. Era de color negro, por lo que Muñoz Camargo duda si era de barro o de algún mineral que los naturales llamaban *teotetl*, piedra de dios²⁹³. Con la oración constante de los sacerdotes, los dioses les dan a los tlaxcaltecas a través de la gota de leche inmudables instrumentos de guerra, para el dominio del territorio de su interés ²⁹⁴. Pero es difícil saber si en la pieza cerámica se está representando dicho mito. Existe otra posibilidad en donde la imagen de la divinidad sea la representación de una anciana, sin embargo la falta del fragmento donde estaba su cara nos hace difícil de precisar dicha conjetura.

La cerámica ubicada en los señoríos de Tlaxcala presentan imágenes que se identifican claramente con algunas deidades de la cosmología mesoamericana. Se

²⁹² Muñoz Camargo, 1998, Pp. 98-99

²⁹³ Idem

²⁹⁴ Muñoz Camargo, 1998, P. 100

plasman en estas piezas divinidades importantes para los antiguos, como Tezcatlipoca y Chalchiuitlicue. Dioses que se dibujarán también en los murales. Quizá lo que estamos observando en la cultura material de ambos sitios es la representación de los dioses patronos del lugar.

3. Representación de Deidades en las Figurillas

3.1 Cihuacoatl

Enseguida explicaremos con mayor detalle cada tipo utilizado en la clasificación, así como la descripción de representación de deidades en cada una de las figurillas analizadas. Para el Tipo I se representaron a la diosa Cihuacoatl. Fueron diosas o mujeres nobles con tocado de "cornezuelos". Se analizaron 122 figurillas en total. Para Ocotelulco correspondieron 73 figurillas y para Tizatlán 49. El promedio de la medición total de la figurillas fue entre 2.1 cms a 5.5 cms. Generalmente se personificó de manera sedente, con pintura corporal policroma que tiene sobre el barro pulido (figuras 39, 40, 41, 42 y 43). García Cook y Merino Carrión²⁹⁵ clasifican a este tipo como Tipo Tlaxcala 4, pertenecientes a la fase cultural Tlaxcala (1100-1520 d. C.).

Piho, Virve²⁹⁶ nos dice que el arreglo más característico de las mujeres mexicas fue el cabello cruzado, subido por los lados de la cabeza y terminado en dos puntas levantadas. Sahagún lo describe para las señoras que los traían torcidos con hilo prieto de algodón, inclusive sus informantes nahuas lo mencionan con el nombre de *motzonquetzaltica* (están enhiestándose el cabello). Algunos cronistas describen que las mujeres nobles solían trenzarse los cabellos, donde las puntas se ponían sobre la mollera como cornezuelos. Tal peinado lo nombraban *mochicoaxtlaua*, *motzontzon quaquauhtia*. Los nombres se refieren a

²⁹⁵ García Cook y Merino Carrión, 1988, P. 328

²⁹⁶ Piho, 1973

que el peinado consistía en que se partía una raya a la mitad de la nuca, cruzándolas y levantadas en forma trenzada alrededor de la cabeza hacia la frente²⁹⁷.



Figura 39. Figurilla Tipo I

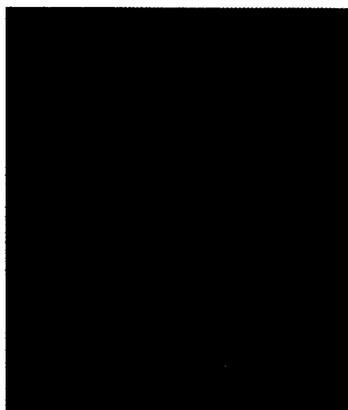
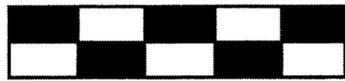


Figura 40. Figurilla Tipo I

²⁹⁷ Piho, 1973, Pp. 213-219



0 5 cm

A. Ximena Salazar

Figura 41. Figurilla Tipo I (dibujo)

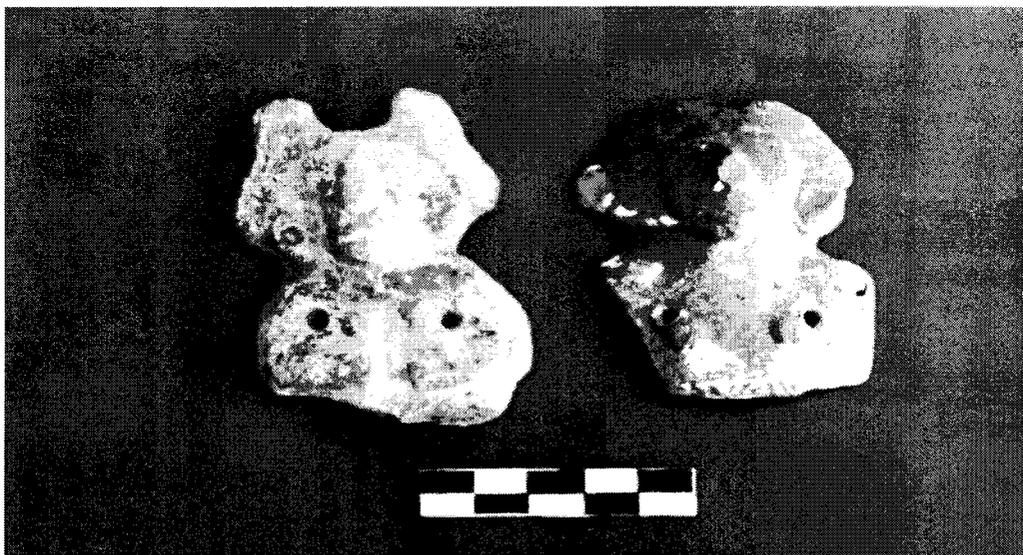


Figura 42. Figurillas Tipo I

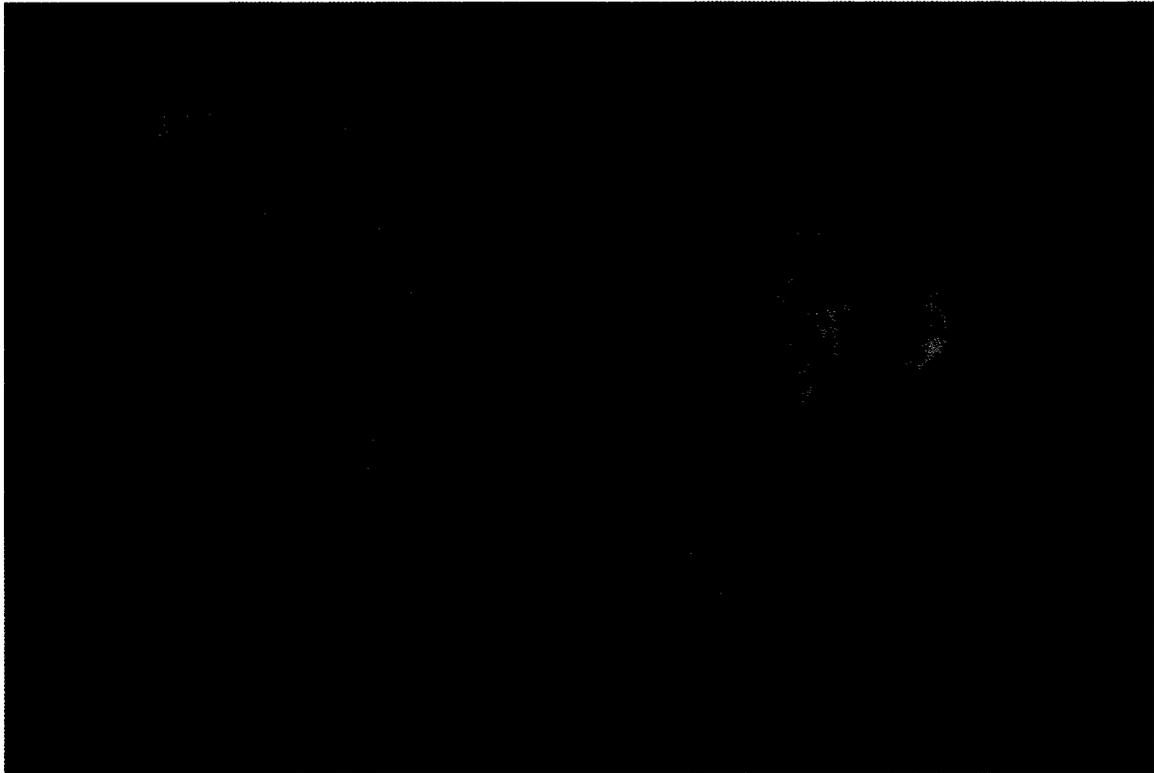


Figura 43. Figurillas Tipo I

La diosa Cihuacoatl frecuentemente se le representaba con este tipo de peinado. Se le nombraba *nextlaualli* o *axtlaualli*, lo que significa respectivamente cabello que rodea la cabeza y cabello recogido sobre la cabeza, ya que usa el verbo *axtlahua*²⁹⁸.

La representación de cornezuelos entre las mujeres y diosas en la etapa prehispánica era muy frecuente, tanto en figurillas como en manuscritos. Las figurillas femeninas de barro en su gran mayoría representan a diosas²⁹⁹.

²⁹⁸ Piho, 1973, Pp. 213-219

²⁹⁹ Piho, 1973, Pp. 213-219

En las figurillas que se presentan en este estudio, se nota que los cornezuelos han sido modelados a mano, aunque hay también en molde. Se ve que las dos trenzas fueron cruzadas por la nuca y luego levantadas cada una por el lado opuesto. Se acostumbraba también levantar cada trenza por su mismo lado.

Piho, Virve³⁰⁰ en su análisis de varias figurillas mesoamericanas observa que en este tipo, aparte de llevar los cornezuelos, las mujeres se cortaron el cabello sobre la frente, la apreciación más exacta de la manera de anudarse el cabello para formar los cornezuelos se ve en la lámina X de los *Primeros Memoriales* de



Figura 44. Representación de *cihuapiltin* con cornezuelos.

³⁰⁰ Piho, 1973, Pp. 213-219

Sahagún. Las puntas del cabello levantadas sobre la frente parecen estar atadas con cintas entre sí, por lo que se mantienen enhiestas (figura 44).

Entre los manuscritos pictográficos se observa el peinado de cornezuelos en las ilustraciones de la *Historia Tolteca-Chichimeca*. En la lámina VI de los *Primeros Memoriales* se ven varias mujeres ejecutando un servicio religioso, ofreciendo alimentos, incienso y "comiendo tierra", rito que consistía en tomar la tierra con los dedos y llevársela a la boca, frecuentemente usado para indicar respeto o sumisión o veracidad de lo dicho, además aparecen en la estampa XXI de los mismos memoriales una señora noble y otra mujer llorando, ambas con este tipo de peinado.

En el *Códice Mendoza* se ve que la novia durante la ceremonia del matrimonio lleva todavía el cabello cortado sobre la frente y largo en la nuca, como lo usaban las muchachas. Se supone que después del matrimonio dejaban de cortarse el cabello sobre la frente. Ya siendo una madre joven, después del parto de su primer niño, la mujer lleva el peinado de "cornezuelos", igual a la mujer vieja que a la pareja durante su matrimonio (figura 45).

Los cornezuelos se mencionan en algunos casos como arreglo típico de algunas diosas, entre ellas resaltan tres que se caracterizan frecuentemente por este peinado, Cihuacoatl, Cihuapiltin y Xochiquetzal.

*"En el texto español de la obra de Sahagún se lee cihuacoatl la de
"los cabellos cruzados sobre la frente"³⁰¹.*

En el texto nahuatl de los informantes de Sahagún se describe el peinado de esta diosa, mencionando que tenía su peinado de cornezuelos rodeado a la cabeza y levantado sobre la misma³⁰².

³⁰¹ Sahagún, 2000

Son las mujeres muertas en el primer parto y las sacrificadas en honor de los dioses. Esta hipótesis debe basarse en la referencia de Sahagún que relata que las mujeres muertas en el primer parto eran enterradas en el templo de las diosas *cihuapiltin*. Sahagún, en su texto en español, menciona que traían los cabellos a manera de las señoras como unos cornezuelos cruzados sobre la frente³⁰³.



Figura 45. Consejos a una pareja indígena a punto de casarse representados en una lámina del *Códice Mendoza*.

³⁰² Piho, 1973, Pp. 213-219

³⁰³ Piho, 1973, Pp. 213-219



Figura 46. Dibujo perteneciente a una lámina del *Lienzo de Tepeticpac*.

Es primordial señalar que en documentos coloniales pertenecientes a Tlaxcala, como es el *Lienzo de Tepeticpac*; documento que trata sobre la migración de los Teochichimecas Poyauhtecas a Tlaxcala y su pelea con los grupos de los olmecas xicalancas, aparece representada una señora con cornezuelos, casada, característica peculiar de mujeres nobles³⁰⁴ (figura 46).

En cuanto a la contextualización de las figurillas del tipo I se contabilizaron 49 para Tizatlán y 73 para Ocotelulco. Para el primer sitio se presentó una mayor cantidad de figurillas en las calas 6 y 7. Es importante puntualizar que en la excavación realizada fue la parte de acceso restringido a los altares. La mayor cantidad fue encontrada para Ocotelulco. Hubo presencia sólo en el área B, con sus respectivas retículas. La mayor cantidad de restos arqueológicos fue presente en un contexto primario, es decir, sobrepiso. Como hemos dicho con anterioridad el área B fue un espacio reservado como habitación para la clase noble o sacerdotal (figuras 14, 47 y 48).

³⁰⁴ Aguilera, 1998, P.58

| Cala | 1 | | 7 | | 6 | |
|-----------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| | No. | % | No. | % | No. | % |
| Sobrepiso | | | 20 | 60 | 4 | 60 |
| Relleno | 10 | 100 | 13 | 40 | 2 | 40 |
| Total | 10 | 100 | 33 | 100 | 6 | 100 |

Figura 47. Contextualización de las Figurillas Tipo I, pertenecientes al sitio arqueológico de Tizatlán.

| Area | B | | A.B.R.1 | | A.B.R.2 | | A.B.R.3 | |
|-----------|-----|-----|---------|-----|---------|-----|---------|-----|
| | No. | % | No. | % | No. | % | No. | % |
| Sobrepiso | 60 | 92 | | | | | | |
| Relleno | 5 | 8 | 4 | 100 | 10 | 100 | 4 | 100 |
| Total | 65 | 100 | 4 | 100 | 10 | 100 | 4 | 100 |

Figura 48. Contextualización de las Figurillas Tipo I, pertenecientes al sitio arqueológico de Ocotelulco.

3.2 Guerreros

Para el tipo II se distinguió que las figurillas representaban "guerreros". Se contabilizaron 37 figurillas, las cuales correspondieron 26 a Tizatlán y 11 a Ocotelulco. La técnica de manufactura fue de molde, algunas de ellas presentaron policromía de colores negro y rojo, sobre el estucado. Su altura varió entre 2.2 cms y 4.9 cms de la cabeza pues en ninguna se encontró de cuerpo entero. Su forma de representar sus elementos anatómicos fue nariz prominente y boca entreabierta, generalmente del sexo masculino. No fueron planas, sino de bulto. Se encontraron dos tipos de representación de tocados, el primero de ellos es el llamado *temillotl* y el segundo el *cuachic*.

El *temillotl* se refiere a que el cabello se enhiestaba en forma bastante voluminosa. El nombre se deriva de la palabra *temillo*, que significa:

"*levantar el peinado de columna de piedra*"³⁰⁵ (figuras 49 y 50).

El *temillotl* era el cabello anudado sobre el vértice, llevaba el guerrero su cabello sobre la frente y tenía las sienes rasuradas. Este tipo de peinado correspondía a personas dedicadas a la guerra, como los podemos ver en una lámina del *Códice Huamantla* (figura 51). Motolinía dice que a los guerreros se les ataba los cabellos con una correa colorada. De esta correa colgaban a los lados unos plumajes³⁰⁶.

El *cuachic* (figuras 52 y 53) era el corte de lomo o cresta central de cabello. Era característico de los guerreros llamados *cuachictin* (singular de *cuachic*). El nombre de este corte deriva de la palabra *quaitl* y *chiqui*³⁰⁷, que en este sentido se refiere a la rasurada de las partes laterales de la cabeza³⁰⁸.

Una exigencia de requisitos de valentía para los *cuachictin* se encuentra en Diego Durán. De acuerdo con este último autor, un guerrero cuando había llegado a hacer veinte hechos y valentías, adquiría un nombre nuevo que era el de *cuachic*, lo que quiere decir "hombre rapado". Para esta nueva orden de caballería les rapaban toda la cabeza a navaja, dejándole a un lado sobre la oreja izquierda un pegujón de cabellos tan grueso como el dedo pulgar, el cual entreteñaban con una cinta colorada y pintabanle la media cabeza azul y la otra media de colorado o de amarillo. Los *cuacuachictin* desbarataban, prendían y mataban a mucha gente. Tenían que obedecer la orden estricta de no huir ante veinte enemigos que los atacarán. En el curso de la guerra habían perdido el miedo, y no tenían que volver

³⁰⁵ Piho, 1973, P. 135

³⁰⁶ Idem, P. 163

³⁰⁷ "...*quaitl* significa extremidad de algo o la cabeza lo alto de ella como es la superficie de casco..., *chiqui* significa raspar o rallar algo..." Piho, 1973, P. 169

³⁰⁸ Piho, 1973, P. 169



Figura 49. Figurilla Tipo II, representación de guerreros

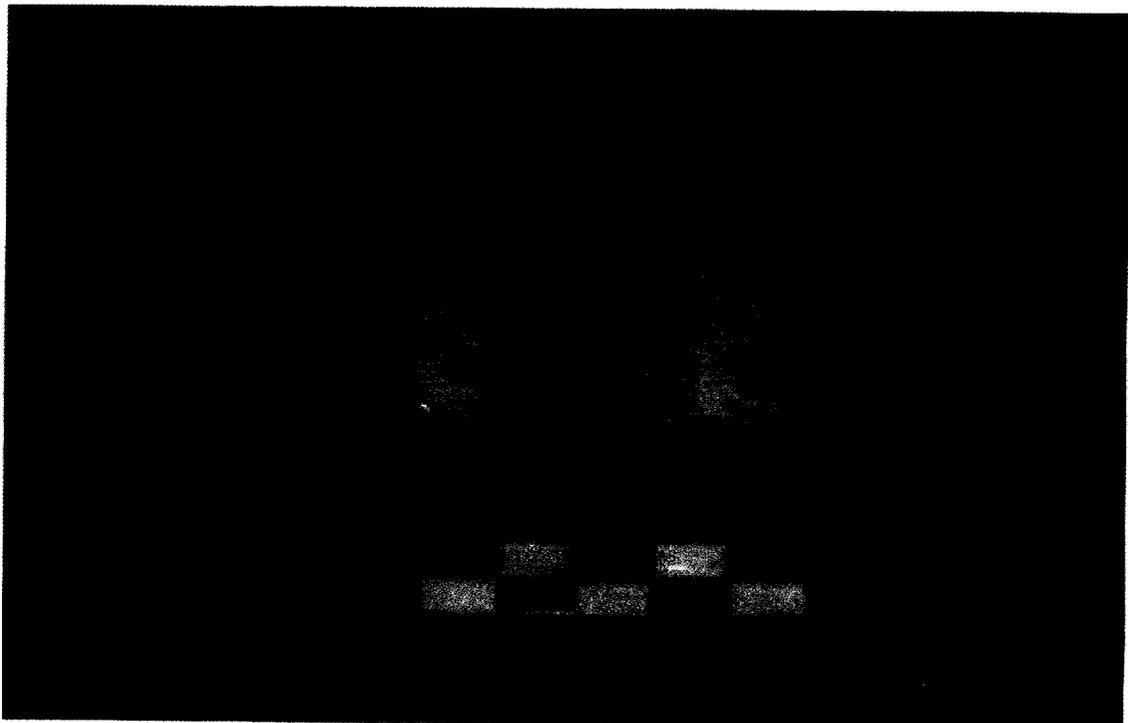


Figura 50. Figurillas Tipo II, representación de guerreros



Figura 51. Lámina del *Códice Huamantla*



Figura 52. Figurilla Tipo II, representación de guerreros.

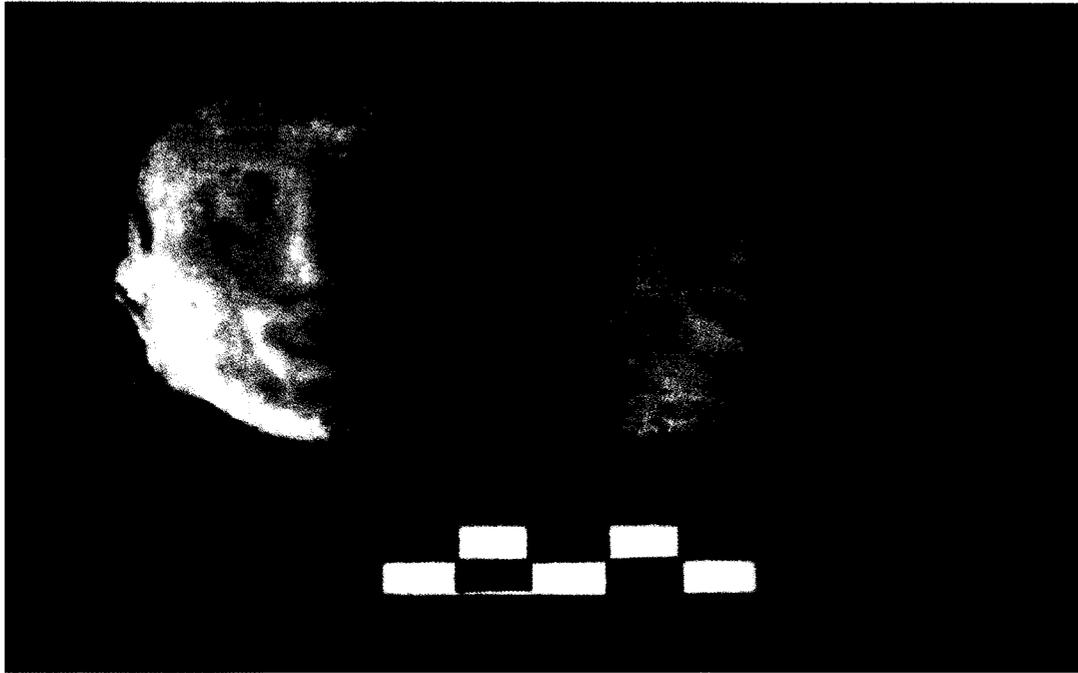


Figura 53. Figurillas Tipo II, representación de guerreros.

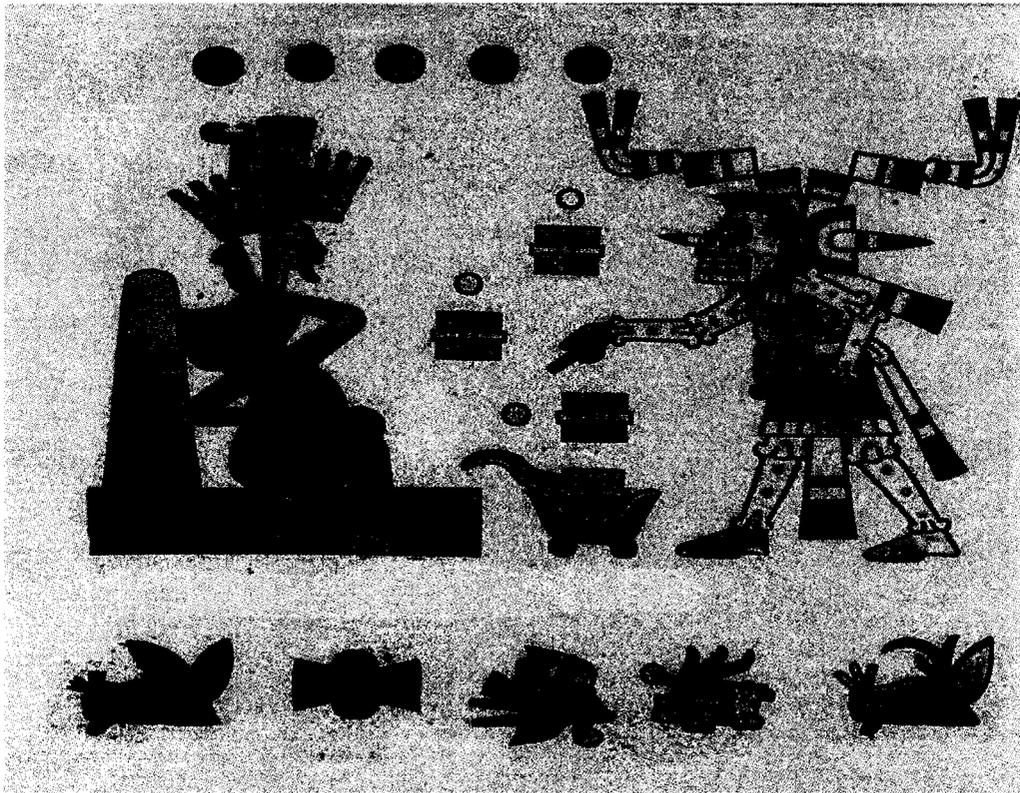


Figura 54. Lámina del *Códice Laud*

hacia atrás, sino antes de morir. Según Durán, había ocasiones en las que dos o tres *cuachictin* desbarataban un ejército. En otras ocasiones se refiere a los *cuacuachictin* como a los que tenían de profesión de no volver pie atrás³⁰⁹.

En algunas láminas del *Códice Laud* el dios Mictlantecuhtli lleva en su cabello el corte de cresta o lomo con ojos laterales. Mictlantecuhtli lleva las sienes rasuradas (figura 54). Es posible que la asociación tan frecuente del dios de la muerte con el corte típico de los *cuachictin* pueda referirse a la idea de la muerte siempre presente entre estos guerreros atrevidos³¹⁰.

Seler³¹¹ explica que los rangos militares se distinguían por su vestimenta, tocado, y divisa, por lo que lo encontramos representado en el tipo II de las figurillas halladas en los sitios arqueológicos de Ocotelulco y Tizatlán. Además, de que determina que para la cultura tlaxcalteca era muy importante la organización militarista.

La contextualización (figuras 55 y 56) de las figurillas del Tipo II es la siguiente: para Tizatlán se encuentran en las calas 6 y 7, donde la mayoría proviene de ésta última. Para Ocotelulco sólo hubo presencia en el área B.

| Cala | 7 | | 6 | |
|-----------|-----|-----|-----|-----|
| | No. | % | No. | % |
| Sobrepiso | 12 | 60 | 4 | 66 |
| Relleno | 8 | 40 | 2 | 33 |
| Total | 20 | 100 | 6 | 100 |

Figura 55. Contextualización de las figurillas Tipo II, pertenecientes al sitio arqueológico de Tizatlán.

³⁰⁹ Piho, 1973, P. 173

³¹⁰ Idem, P. 181

³¹¹ Seler, 1992, Pp. 3-61

| Area | B | |
|-----------|-----|-----|
| | No. | % |
| Sobrepiso | 2 | 18 |
| Relleno | 9 | 82 |
| Total | 11 | 100 |

Figura 56. Contextualización de las figurillas Tipo II, pertenecientes al sitio arqueológico de Ocotelulco.

3.3 Tláloc

El Tipo III se caracterizó por la representación del dios Tláloc, por su anteojeras y bigote. Se contabilizaron 34 figurillas en total, 26 correspondientes a Tizatlán y 8 a Ocotelulco. La técnica de manufactura de las figurillas fue de molde con policromía de colores negro y rojo, revocadas con cal o estuco. La medición varió entre 6.2 cms y 15.9 cms. Sólo se representó la cabeza, además de que tenían como peculiaridad tener una asa trasera de uso procesional o ritual, ya que algunas de ellas se encontraron como ofrendas. García Cook y Merino Carrión³¹² lo clasificaron a este tipo como Tipo Texcalac 4, correspondiente a la Fase Cultural Tlaxcala (1100-1520 d. C.) (figuras 57, 58, 59 y 60).

Según Piho, Virve³¹³ una de las características en la representación del dios Tláloc, aparte de su máscara típica, era el cabello largo. Así aparecían los sacerdotes que representaban al dios Tláloc en los ritos religiosos durante la fiesta de Etzalcualiztli. No sólo su propio cabello caía sobre su espalda, sino que llevaban además la máscara típica de este dios, en la cual estaba ingerida una cabellera

³¹² García Cook y Merino Carrión, 1988, P.319

³¹³ Piho, 1973, P. 66

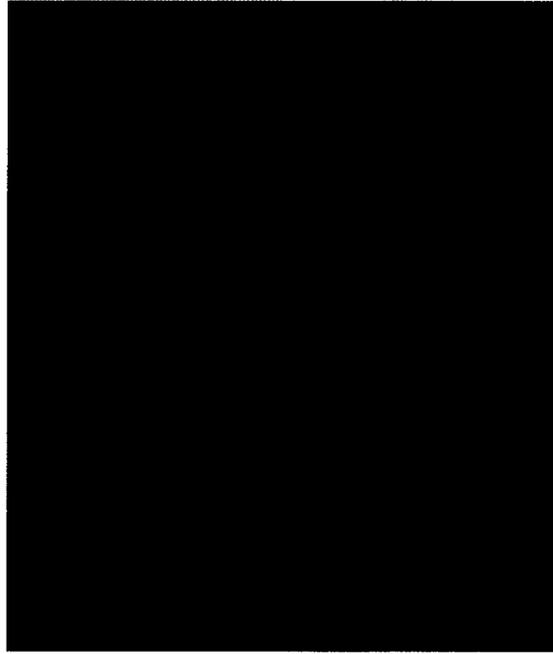


Figura 57. Figurilla Tipo III, representación del dios Tlaloc

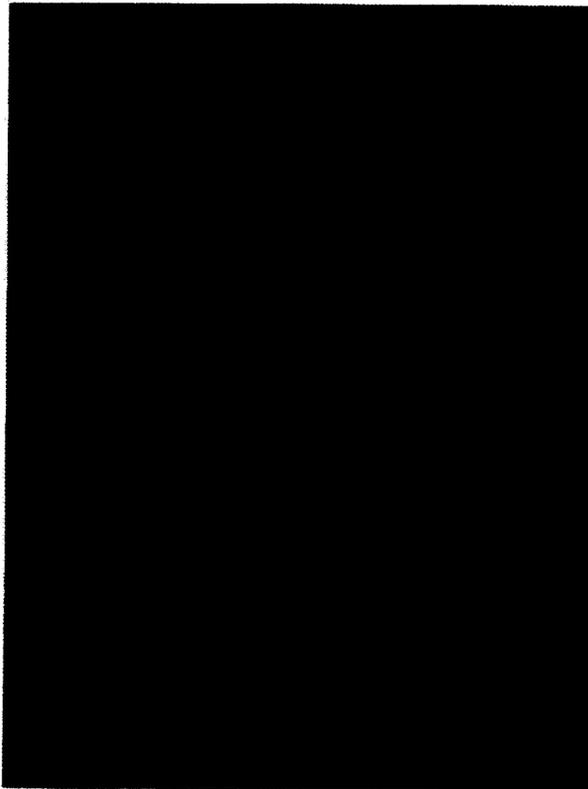
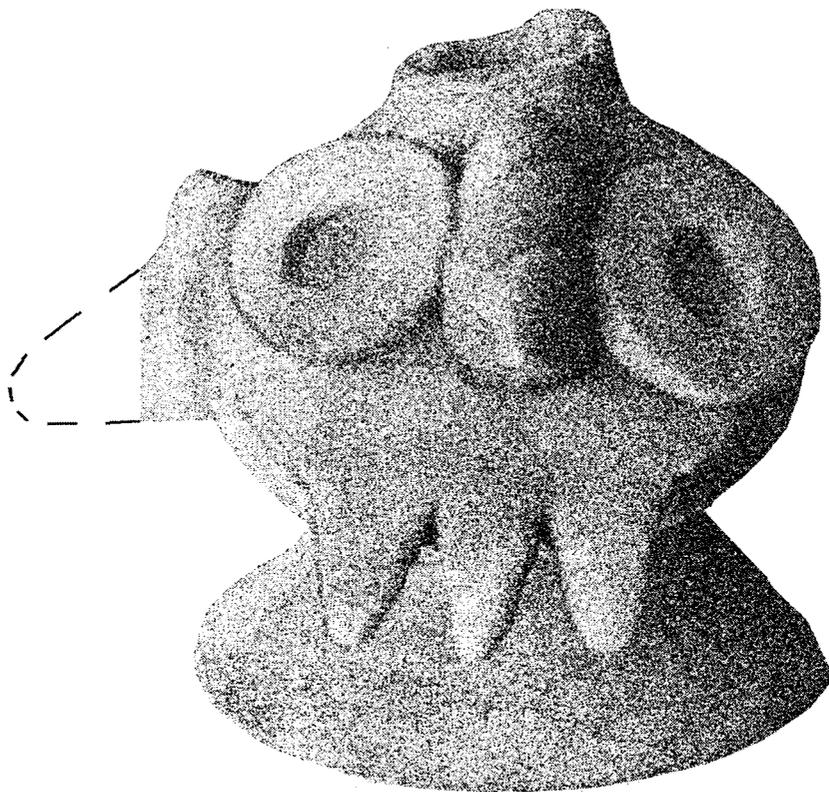


Figura 58. Figurilla Tipo III, representación del dios Tlaloc



Figura 59. Figurilla Tipo III, representación del dios Tlaloc



0 5 cm
A. Ximena Salazar

Figura 60. Figurilla Tipo III, representación del dios Tlaloc (dibujo).



Figura 61. Representación del dios Tlaloc, *Códice Borgia*..

hasta la cintura. En los manuscritos de Sahagún se señala además que el dios Tlaloc llevaba una vedija³¹⁴ de papel en la nuca adornada con una espiga de *quetzal*. Cuando moría un sacerdote encargado de sahumar, que iba a formar parte del grupo de seres sobrenaturales llamados Tlaloqueh(figura 61). Sahagún dice que este dios era el de las lluvias. Era el encargado de regar la tierra, lo que provocaba el crecimiento de arboles, frutas, en resumen el sostenimiento alimenticio de los hombres. Pero también podía provocar catástrofes relacionadas con el agua, como el granizo, los relámpagos, rayos, tempestades del agua y los peligros de los ríos y del mar³¹⁵.

Las celebraciones que se le hacían a Tlaloc eran dos fiestas en el año ofreciéndole gran suma de regalos, promesas y devociones. Además se hacían sacrificios humanos en su nombre. Muñoz Camargo dice que sacrificaban para el dios Tlaloc a muchas personas con cuchillos de pedernales agudos y afilados, para

³¹⁴ Vedija es un mechón de lana o de pelo enredado.

³¹⁵ Sahagún, 2000, P. 72

abrirles los pechos y arrancarles los corazones vivos con las manos de los sacerdotes o *tlamacazques*³¹⁶.

El contexto de las figurillas del Tipo III fue que para Ocotelulco sólo hubo presencia en el "área cuartos", es decir donde se encuentra ubicado la banca-altar, por lo que quizá la función de las figurillas estaba íntimamente relacionado con la continuación del mundo, a través del ritual al gran dios Tláloc. Para Tizatlán se encontraron principalmente en la cala 7. Es importante puntualizar que para

| Area | "Cuartos" | |
|-----------|-----------|-----|
| | No. | % |
| Sobrepiso | 8 | 100 |
| Relleno | | |
| Total | 8 | 100 |

Figura 62. Contextualización de las figurillas Tipo III, pertenecientes al sitio arqueológico de Ocotelulco.

| Cala | 7 | | 6 | |
|-----------|-----|-----|-----|-----|
| | No. | % | No. | % |
| Sobrepiso | 20 | 100 | | |
| Relleno | | | 6 | 100 |
| Total | 20 | 100 | 6 | 100 |

Figura 63. Contextualización de las figurillas Tipo III, pertenecientes al sitio arqueológico de Tizatlán.

éste último sitio existe una gran cantidad de figurillas donde se representa a Tláloc, pero desafortunadamente no provienen de excavación (figuras 62 y 63).

³¹⁶ Muñoz Camargo, 1998, Pp. 169-170

3.4 Xiuhtecuhtli

El Tipo IV se caracterizó por tener imágenes antropomorfas con tocado distintivo de Teotihuacan, ya que es en el sitio arqueológico que aparece por primera vez representado. Se contabilizaron 4 figurillas en total, una perteneciente a Tizatlán y 3 a Ocotelulco. Fueron hechas en molde y tienen restos de que algún día estuvieron estucadas. Su medición fue de entre 4.2 cms a 5.8 cms. Sólo se encontraron las cabezas, ninguna se halló de cuerpo entero. No hubo tipologías de comparación, pero se cree que estas figurillas representaban alguna divinidad, una persona noble o algún gobernante (figuras 64 y 65).

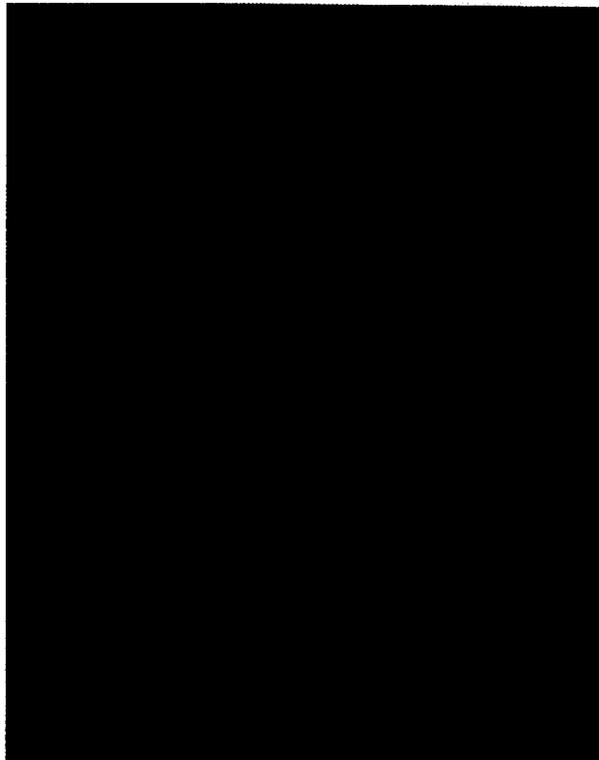


Figura 64. Figurilla Tipo IV

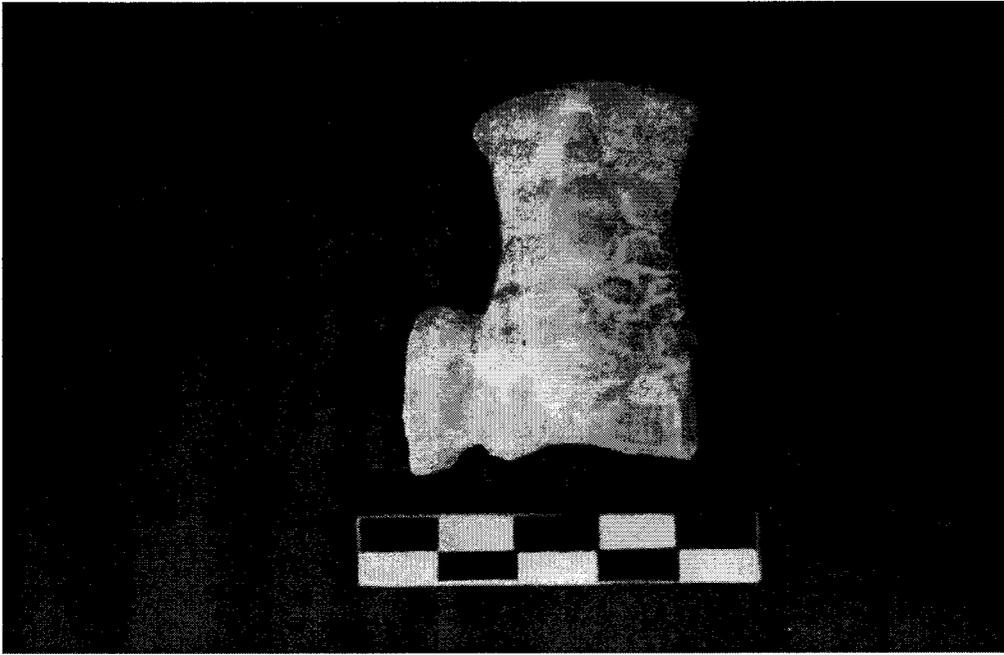


Figura 65. Figurilla Tipo IV

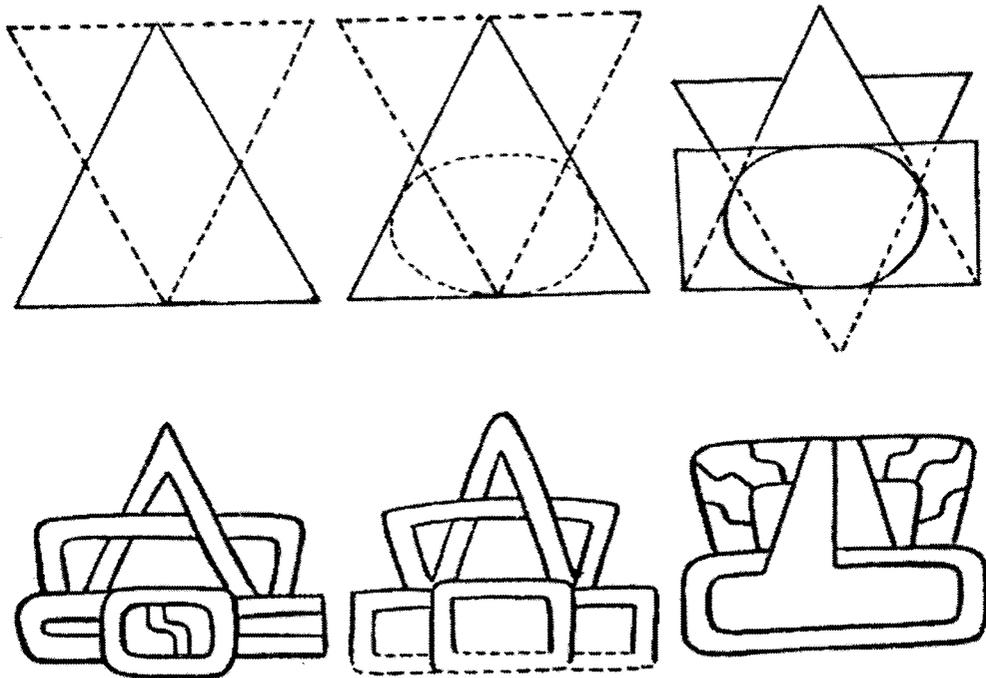


Figura 66. Estilizaciones diversas del "signo teotihuacano"

Según Hernández³¹⁷, el glifo del año a veces es llamado signo AO, TR o signo del rayo y el trapecio (figura 66). Este motivo Postclásico sirve para nombrar el año, usualmente se compone de dos elementos entrelazados, el signo del rayo solar y un trapecio; ocurre con gran frecuencia en los códices mixtecos.

Mateos Higuera³¹⁸ menciona que este signo se le relaciona con el dios Xiuhtecuhtli, dios del fuego, ya que se le dice señor del año. El dios era considerado como uno de los principales, creadores, ya que él ayudó a construir el mundo.

| Zona excavada | Area B, Ocotelulco | | Cala 6, Tizatlán | |
|---------------|--------------------|-----|------------------|-----|
| | No. | % | No. | % |
| Sobrepiso | 3 | 100 | | |
| Relleno | | | 1 | 100 |
| Total | 3 | 100 | 1 | 100 |

Figura 67. Contextualización de las figurillas Tipo IV, pertenecientes a los sitios arqueológicos de Ocotelulco y Tizatlán.

La contextualización de las figurillas Tipo IV se encontraron en sobrepiso, especialmente para Ocotelulco en el área B, considerada residencial y para Tizatlán fue una hallada en un contexto de relleno (figura 67).

³¹⁷ Hernández, 1995, P. 38

³¹⁸ Mateos Higuera, 1992

3.5 Huehuetotl

Para el Tipo V se representó al dios Huehuetotl o dios viejo, asociado al fuego (figura 68). Aunque es un dios coligado a Xiuhtecuhtli diferenciamos éstas figurillas por su representación. Se contabilizaron 12 figurillas de las cuales 4 fueron de Tizatlán y 8 de Ocotelulco. Fueron hechas en molde y tuvieron policromía de colores rojo y negro sobre cal o estuco. La mayoría se hicieron en bulto. Se determinó que era el dios Huehuetotl por las arrugas que presentaron las figurillas. Estas midieron entre 1.6 cms y 5.2 cms. Sólo hubo medición de la cabeza, ya que ninguna se encontró de cuerpo entero.

López Austin³¹⁹ dice que era en las personas de edad donde recaía el control militar y moral de la sociedad. Similitud que tenían con el dios viejo, pues era el dios encargado de transformar el mundo. Era él que moraba el centro de la

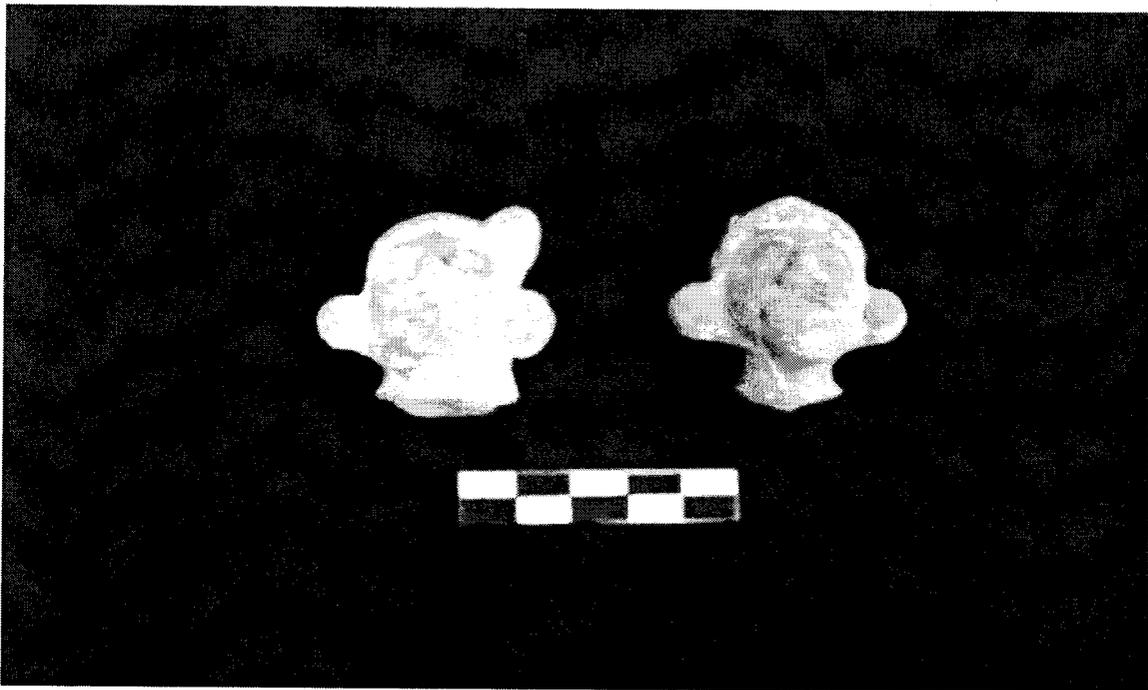


Figura 68. Figurillas Tipo V

³¹⁹ López Austin, 2004, P. 80

superficie de la tierra, la madre y el padre de todos los dioses, y que estaba presente en los hogares, en los templos y en los ritos mágicos y religiosos.

La contextualización de las figurillas se comportó de la siguiente manera: para la zona de Tizatlán sólo hubo presencia en la cala 7, de las cuales todas provinieron de relleno. En cambio, para Ocotelulco se presentaron en el área B, en la retícula 1 y 2, de dicha área. Todas se presentaron en un contexto de sobrepiso (figuras 69 y 70).

| Cala | 7 | |
|-----------|-----|-----|
| | No. | % |
| Sobrepiso | | |
| Relleno | 4 | 100 |
| Total | 4 | 100 |

Figura 69. Contextualización de las figurillas Tipo V, pertenecientes al sitio arqueológico de Tizatlán.

| Area | B | | A:B:R:1 | | A. B. R. 2 | |
|-----------|-----|-----|---------|-----|------------|-----|
| | No. | % | No. | % | No. | % |
| Sobrepiso | 6 | 100 | 1 | 100 | 1 | 100 |
| Relleno | | | | | | |
| Total | 6 | 100 | 1 | 100 | 1 | 100 |

Figura 70. Contextualización de las figurillas Tipo V, pertenecientes al sitio arqueológico de Ocotelulco.

3.6 Ehecatl-Quetzalcoatl

El Tipo VI (figuras 71 y 72) fue la representación en las figurillas de Ehecatl-Quetzalcoatl. Se contabilizaron para este tipo 4 figurillas, una de ellas

perteneció a Tizatlán y 3 a Ocotelulco. Fueron hechas en molde con presencia de policromía sobre cal o estuco. La medición de éstas varió entre 1.1 cms a 4.4 cms sólo de la cabeza, ya que sólo se encontró esta parte del cuerpo. Fueron hechas en bulto.

Según Spence³²⁰ el dios Quetzalcoatl fue hijo de Iztacmixcoatl y Chimalma o Xochiquetzal, una de las *tzitzimine*. Se relaciona con Ehecatl el dios del viento, y a veces se representaba entremezclado, como pico de ave. Los mexicanos, según el autor, reconocían a Quetzalcoatl como el dios del viento. Seler lo relaciona con el viento y el planeta Venus o la Luna. Quetzalcoatl era uno de los dioses principales que barría el camino a los dioses del agua, por eso se adivinaba porque antes de comenzar la época de lluvias había grandes vientos y polvos. Los atavíos con los cuales se le adoraban era con una toca en la cabeza, con un penacho de plumas de quetzal, la cara teñida de negro. Se le adornaba con un collar de oro, del que colgaban unos caracoles pequeños, calzaba unas sandalias de negro. En la mano el dios portaba una rodela cuyo motivo central era un joyel del viento. En la mano derecha tenía un báculo de obispo, algunos cronistas dicen que más bien parecía una espada³²¹.

Quetzacoatl era uno de los dioses principales en Mesoamérica. Sahagún menciona que era muy adorado en la antigua Tula. Se le relacionaba con la abundancia³²², pues era el dueño de las riquezas del mundo, como el oro, la plata, los chalchihuites y el cacao.

Algunas crónicas relatan que mucho de los pueblos mesoamericanos se relacionaban o querían relacionarse con el linaje de Quetzalcoatl, ya que éste era símbolo de estatus. Por lo que Muñoz Camargo dice que los tlaxcaltecas se

³²⁰ Spence, 1923, Pp. 117-145

³²¹ Sahagún, 2000, P. 73

³²² Sahagún, 2000, Pp. 308-309



Figura 71. Figurilla Tipo VI

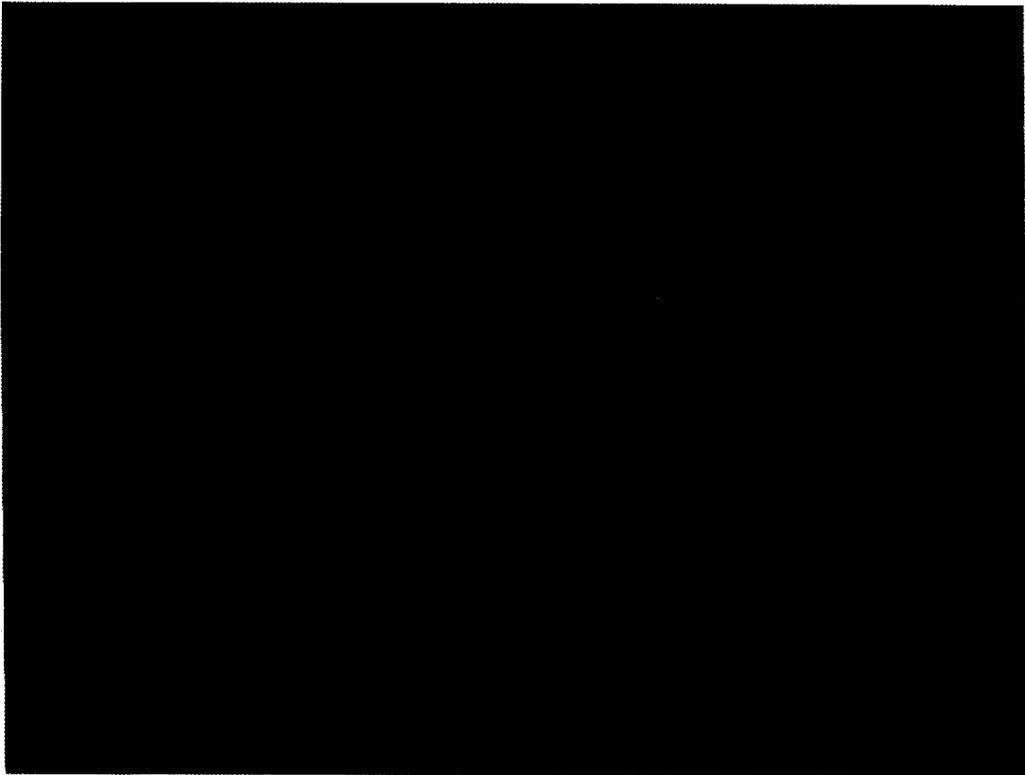


Figura 72. Figurilla Tipo VI

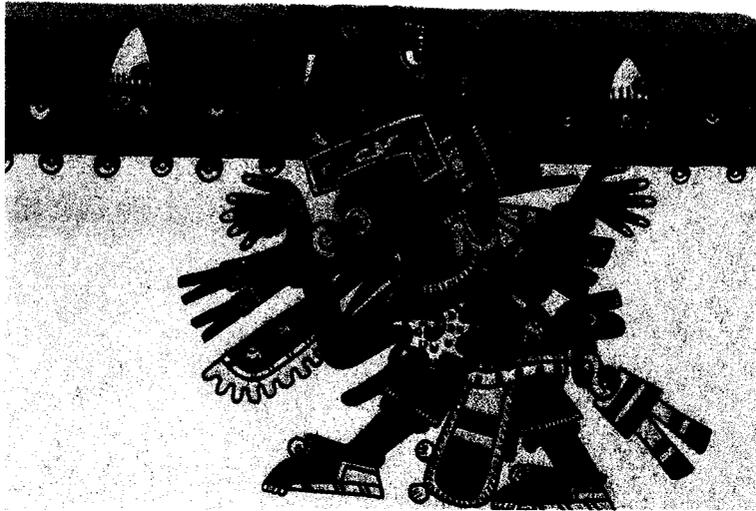


Figura 73. Lámina del *Códice Borgia*



Figura 74. Lámina del *Códice Florentino*

| Zona | Tizatlán | | Ocotelulco | |
|-----------|----------|-----|--------------|-----|
| | Cala 6 | | Area A.B.R.1 | |
| | No. | % | No. | % |
| Sobrepiso | 1 | 100 | 3 | 100 |
| Total | 1 | 100 | 3 | 100 |

Figura 75. Contextualización de las figurillas Tipo VI, pertenecientes a los sitios arqueológicos de Tizatlán y Ocotelulco.

pertenecía con el linaje de éste ³²³ (figuras 73 y 74). Camaxtli había nacido del gran dios Quetzalcoatl.

Las figurillas se ubicaron para Tizatlán en la cala 6 y para Ocotelulco en el área B, retícula 1. La cantidad fue muy poca para ambos sitios, pero todas las figurillas se ubicaron en el contexto de sobrepiso (figura 75).

3.7 Mictlantecuhtli

El Tipo VII se caracterizó por la representación de cráneos descarnados emulando quizá al dios Mictlantecuhtli (figuras 76, 77 y 78). Se contabilizaron para este tipo 7 figurillas en total, de las cuales todas correspondieron al sitio de Ocotelulco. Fueron hechas en molde y tenían restos de cal o estuco. Midieron entre 2.5 cms a 10.6 cms, de la cabeza, pues se representaron así. La forma de plasmar los elementos anatómicos fue dando un énfasis en la descarnación. La pasta fue de barro cocido y el acabado de superficie fue pulido. Son figurillas en bulto, y los rasgos de la cara como boca y ojos fueron representados en alto relieve.

³²³ Muñoz Camargo, 1984, Pp. 132-133



Figura 76. Figurilla Tipo VII



Figura 77. Figurillas Tipo VII



Figura 78. Figurilla tipo VII (dibujo)

El dios Mictlantecuhtli era considerado como el señor del lugar de los muertos, es decir, dios del inframundo. Junto con su mujer Mictecacíhuatl, reinaba en el inframundo. Frecuentemente se le representaba como un esqueleto con manchas amarillas, símbolo de la descomposición; en el mes de *títitl* se le sacrificaba un cautivo en su templo, Tlalxico, el que se ubicaba en el centro ceremonial de Tenochtitlán (figura 79).

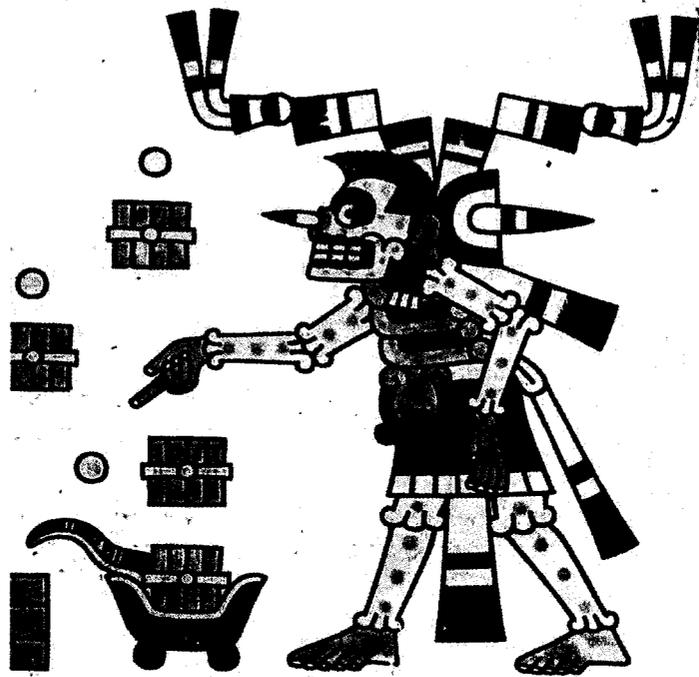


Figura 79. Lámina del *Códice Laud*

En cuanto a la contextualización todas las figurillas fueron halladas en Ocotelulco de las cuales 3 se encontraron en el área B y 2 en relleno. Se encontraron dos figurillas para el área B, retícula 2, una fue ubicada en el contexto de sobrepiso y otro en el relleno.

3.8 Tezcatlipoca

El Tipo VIII se caracterizó por representar una forma antropomorfa con tocado con pintura roja y negra sobre blanco, similar a Tezcatlipoca. Cuentan estas figurillas con una asa trasera para uso ritual-procesional. La medición de alto de estas varió entre 11.03 cms a 19.7 cms, y de ancho entre 6.9 cms a 10.9 cms. Fueron hechas de arcilla. Todas pertenecieron a Tizatlán y se contabilizaron 7 figurillas en total (figuras 80 y 82). Algunas de ellas fueron encontradas como

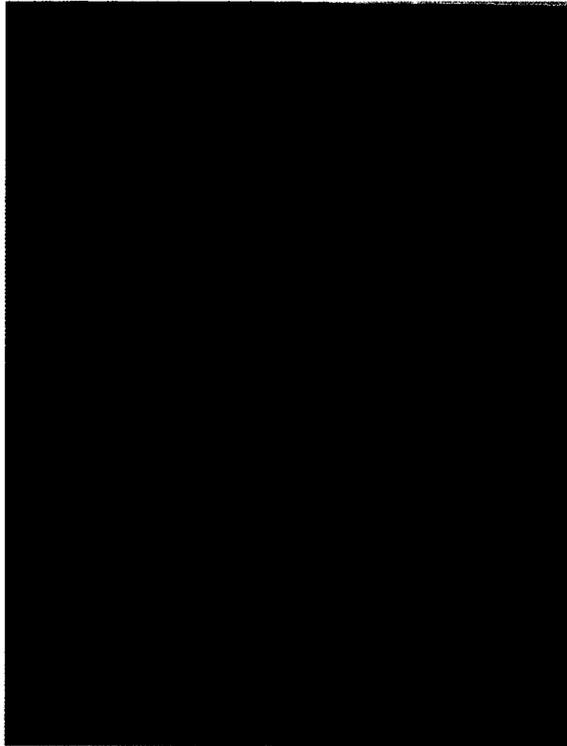


Figura 80. Figurilla Tipo VIII



Figura 81. Lámina del *Códice Borgia*



0 5 cm
A. Ximena Salazar

Figura 82. Figurilla Tipo VIII (dibujo)

parte de una ofrenda del recinto ceremonial de Tizatlán junto con un caracol marino y silbatos de barro. García Cook y Merino Carrión³²⁴ lo clasifican a este tipo como Texcalac 3, correspondiente a la Fase Cultural Texcalac (650 a 1100 d. C.).

³²⁴ García Cook y Merino Carrión, 1988, Pp. 310-321

En cuanto a su contexto todas correspondieron a las calas 6 y 7 de la exploración arqueológica realizada en Tizatlán, todas en sobrepiso. Es interesante mencionar que estas figurillas no se hallaron en Ocotelulco.

Según Piho, Virve³²⁵ Tezcatlipoca se representaba con distintos atuendos y tocados, que corresponden a lo ubicuo del dios, ya que es uno de los principales señores del panteón náhuatl. Su tocado se le conoce con el nombre de *tzotzoncolli* y se representa de perfil como un copete. Uno de sus frecuentes tocados es el *aztaxelli*, adorno guerrero de plumas largas y blancas que se entrecorta, abriendo sus dos puntas. En el *Códice Borgia* aparece como dios del Norte. Sobre la punta de su *tzotzoncolli* y frente a mismo lleva los plumones blancos y sobre la cabeza se levanta el *aztaxelli* o adorno de plumas bifurcadas y blancas de garza³²⁶.

"Dos interesantes figuras se encuentran en el folio 35 del Códice Borgia. La parte inferior de la cara del dios, en ellas representado, esta tapada con la máscara de Ehecatl, señor del viento, y sobre el pecho lleva el pectoral de concha pulida típico de Quetzalcoatl y Ehecatl"³²⁷.

Tezcatlipoca tiene como característica principal su tocado *tzotzoncolli* con plumones blancos y su espejo humeante sobre la sien³²⁸. Virve Piho cuestiona que es desconcertante que la imagen de Tezcatlipoca tenga un corte de guerrero de un rango militar inferior. Pero era el dios patrono de los guerreros jóvenes³²⁹.

De acuerdo con Seler

³²⁵ Piho, 1973, P. 115

³²⁶ Piho, 1973, P. 115

³²⁷ Idem

³²⁸ Piho, 1973, P. 115

³²⁹ Piho, 1973, P. 117

"...tlacoachcalco yaotl no es un dios guerrero común, sino que es el que se encuentra en el templo del Norte. Tlacoachcalco se usa aquí como sinónimo de los terminos teotlapan, mictlampan con lo que se designa el Norte"³³⁰ (figura 81).

En las figurillas de este tipo podemos ver que en efecto la pintura negra y roja en la cara corresponde al dios Tezcatlipoca, además del tocado de plumas que lleva en la cabeza.

2.9 Cinteotl, Mixcoatl, Tezcatlipoca Rojo y Tlahuizcalpantecuhtli

Los Tipos IX, X, XI y XII se caracterizaron por la representación de la deidad Cinteotl, deidad del maíz, de Mixcoatl, Tezcatlipoca Rojo y de Tlahuizcalpantecuhtli. Se representó la primera con tocado negro y rojo sobre blanco, y su tocado con forma de maíz. La medición de éstas variaron de 16 cms de alto y 9.1 cms de ancho. Sólo se halló una de cada una, cuya procedencia es el sitio arqueológico de Tizatlán. Son piezas únicas de barro y halladas como parte de una ofrenda del recinto ceremonial del sitio junto con un caracol marino y silbatos de barro. El asa que llevan en la parte trasera hace pensar en el uso procesional que se les atribuye. Las describiremos con mayor detalle más adelante.

Lo que se encuentra representado en las figurillas es un fenómeno de un arte religioso al servicio de culto. Toda composición representa una parte mitológica importante. Los objetos funcionaban como parte del rito funerario y constituían un medio de comunicación con sus dioses³³¹.

³³⁰ Piho, 1973, P. 119

³³¹ Camarena, 2003, P. 333

3.10 Ofrenda de los cuatro rumbos

Hemos separado estas figurillas del resto de la clasificación general, ya que éstas se encuentran en un contexto de ofrendas. El lugar donde se hallaron fue en una parte muy cercana de los murales de Tizatlán. La temporalidad de dicha ofrenda corresponde al siglo XIV. Una vez analizadas se ha inferido que corresponden a la representación de las direcciones del cosmos. Una de las ideas fundamentales de la religión mexicana consistía en agrupar a todos los seres según los puntos cardinales y la dirección central, o de abajo hacia arriba. Por eso en la mentalidad prehispánica son tan importantes los números cuatro y cinco³³².

Lo interesante de esta ofrenda es que se encontraron junto a un caracol marino y silbatos de barro. Es curioso saber que en la fiesta de Toxcatl, dedicada al dios Tezcatlipoca, un personaje salía del templo tocaba su instrumento que daba un sonido agudo en dirección de los cuatro puntos cardinales (figuras 83, 84 y 85). Al escuchar el sonido de la flauta, los asistentes llevaban a cabo la ceremonia que consiste en comer tierra. El representante de Tezcatlipoca es un flautista y las reacciones que el suscitaba entre los asistentes cuando tocaba su instrumento. La flauta utilizada por el personificador de Tezcatlipoca representa, pues, el medio de comunicarse con la divinidad. En cuanto al rey, por medio de este instrumento recibe los mandatos del "Señor del espejo humeante" que debe transmitir a los hombres. Por la posesión de la flauta el rey se transforma en mediador entre el dios y los hombres³³³.

³³² Caso, 1983, P.21

³³³ Olivier, 2004, Pp.343-402

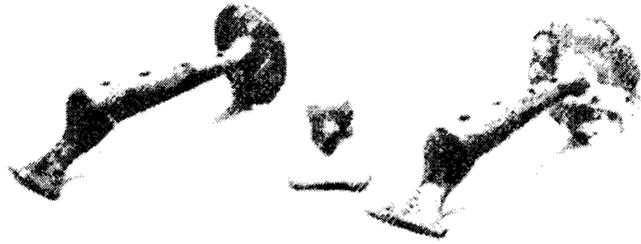


Figura 83. Flautas asociadas a la ofrenda



Figura 84. Objetos asociados a la ofrenda

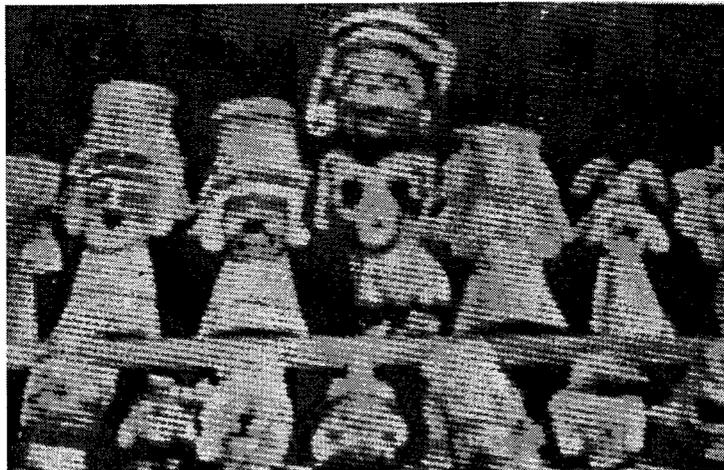


Figura 85. Figurillas del sitio arqueológico de Tizatlán

Según Montoliu³³⁴ son las narraciones míticas de mesoamérica que suelen hablar sobre el origen y la organización de las cosas del mundo. Frecuentemente estas narraciones se basan en la división cuatripartita del espacio y las leyendas de los hermanos mayores y menores que encarnan esos cuatro rumbos cósmicos. Generalmente son hijos de los dioses superiores y fueron escogidos para representar a sus padres, continuar la creación, ordenar las cosas y vigilar a los seres humanos que habitan la tierra.

Se cree en la concepción mesoamericana que se necesita de dioses primordiales que corresponden a cada uno de los puntos cardinales para que estos sostengan y mantengan el movimiento del mundo, es decir, la vida y la muerte.

Para los mayas de Yucatán, los dioses cargadores del cielo, así conocidos y llamados *bacabob*, son los protagonistas de una de ellas. Actualmente los mayas tienen la idea de que existen cuatro dioses en las distintas esquinas del mundo interviniendo todos los días en la vida de los seres humanos. A estos dioses, guardianes de la naturaleza se les llama Yuntziloob. Cuando se habla de la protección de los pueblos, los cultivos y los seres humanos, se les denomina *balamoob*.

Una de las ideas principales en la división del espacio en cuatro divisiones es para ordenar las cosas (figura 96). Los hermanos mencionados representan cada sector, así como las estrellas, los vientos, las lluvias, rayos, plantas, animales y otros objetos que a ese rumbo pertenecen. Son estos dioses los que intervienen en la vida de los hombres mandando los vientos y las lluvias benéficas y maléficas

³³⁴ Montoliu, 1980, P. 47

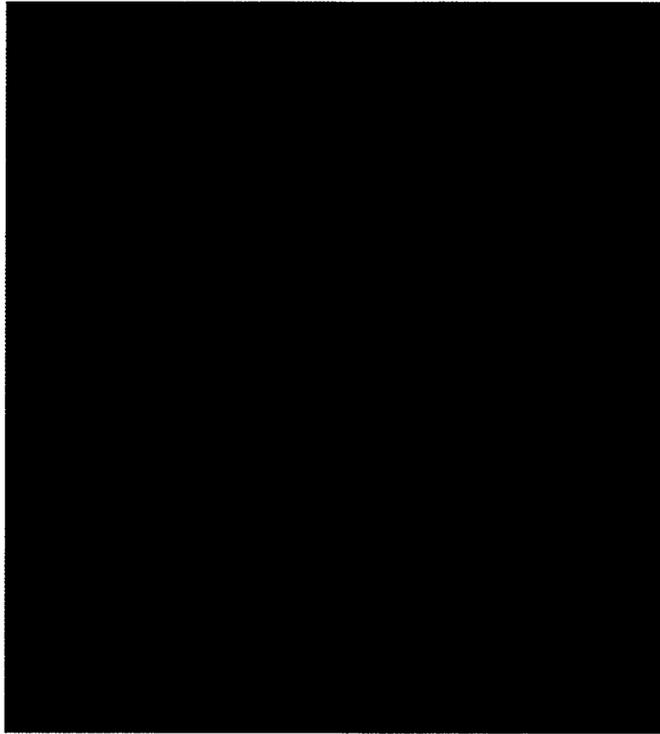


Figura 86. Figurilla que representa a Tlahuizcalpantecuhtli, procedencia sitio arqueológico de Tizatlán.



Figura 87. Figurilla que representa a Mixcoatl, procedencia sitio arqueológico de Tizatlán.

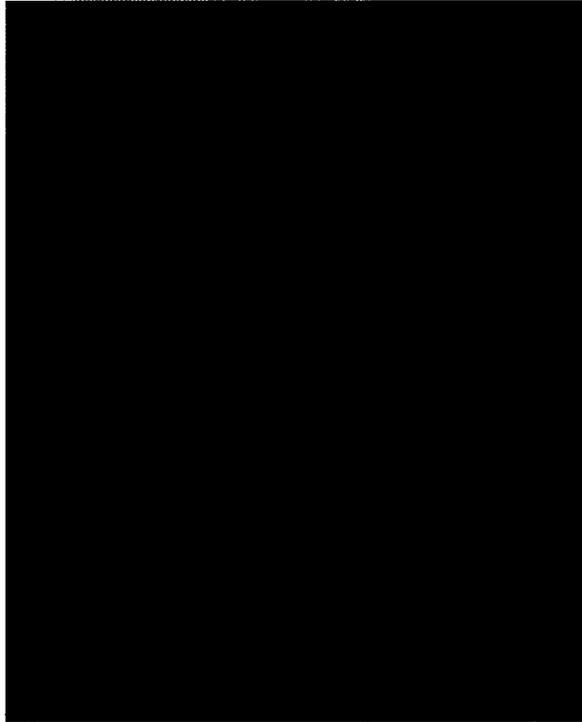


Figura 88. Figurilla que representa a Tezcatlipoca rojo, procedencia sitio arqueológico de Tizatlán.



Figura 89. Figurilla que representa a Tezcatlipoca negro, procedencia sitio arqueológico de Tizatlán.

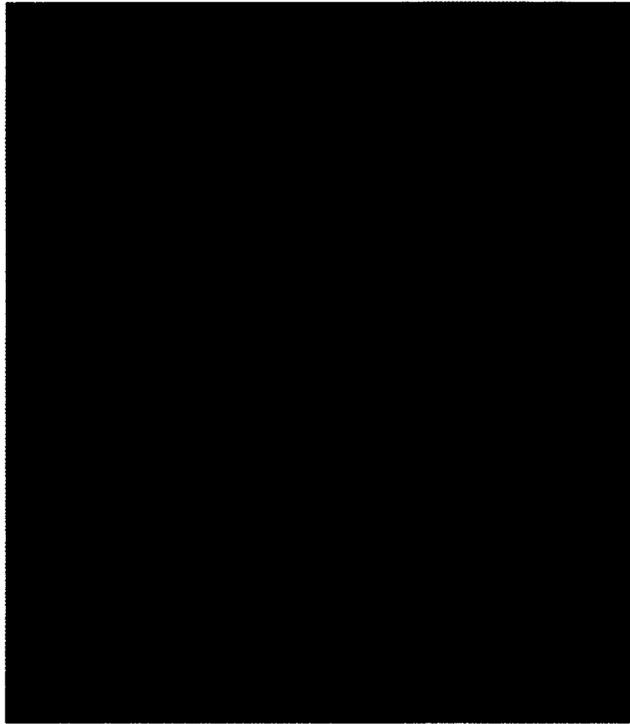


Figura 90. Figurilla que representa a Cinteotl, procedencia sitio arqueológico de Tizatlán.



Figura 91. Perfil de la figurilla que representa a Cinteotl, procedencia sitio arqueológico de Tizatlán.

para la práctica de la agricultura, pero además curaban enfermedades y conocían los secretos para curarlas³³⁵.

La ofrenda compuesta por figurillas, representando a los cinco rumbos del universo son efectivamente cinco, y esta personificada por diferentes divinidades para cada rumbo. En el centro encontramos a Tlahuizcalpantecuhtli el dios del alba, en el Norte esta Mixcoatl , en el Sur está el dios Tezcatlipoca rojo, en el Este se encuentra Tezcatlipoca negro y en el Oeste esta caracterizado por Cinteotl (figuras 86, 87, 88, 89, 90 y 91). La figurilla que se le atribuye corresponde a Tlahuizcalpantecuhtli lleva un tocado en forma de puntas de color blanco y rojo alternado, este tocado generalmente se le asocia al dios Tlaloc. Como orejeras tiene el quincunce. La cara es negra, donde los ojos y boca están marcados por círculos blancos.

La deidad Tlahuizcalpantecuhtli (figura 86) se determina por la presentación del quincunce, en este caso como orejeras, y que según Seler³³⁶ es una característica de los dioses estelares, especialmente de la deidad del lucero del alba. González Torres³³⁷ dice que Tlahuizcalpantecuhtli es una de las advocaciones de Quetzalcoatl, como deidad del planeta Venus, posiblemente en su aspecto matutino. Los códices lo presentan en dos formas. En una, su cuerpo lleva rayas rojas, y la cara esta pintada con una especie de antifaz rodeado de circuillos blancos (representado en la figurilla); en la segunda forma tiene sólo la mitad del cuerpo rayado y la otra pintada de negro, y en la cara tiene cinco círculos conocidos como el quincuce. En ambas representaciones tiene el pelo rojo.

La segunda figurilla se identifica con un tocado dividido en dos, con colores blanco y rojo, acompañado con puntos negros. En la cara de la figurilla tiene un

³³⁵ Montoliu, 1980, P. 49

³³⁶ Seler, 1963

³³⁷ González Torres, 1991, Pp. 171-173

antifaz de manera horizontal. El cuerpo de ésta es acompañada por líneas negras y rojas. Por su tocado distintivo creemos corresponde a la representación de Mixcoatl.

Mixcoatl se identifica por estar caracterizado por un penacho ahorquillado³³⁸ (figuras 87, 92, 93 y 94). Según Seler³³⁹ Mixcoatl es el prototipo de los hombres destinados al sacrificio. Se le asocia al Norte. Deidad tribal de los chichimecas y dios de la caza.

En el *Códice Borgia*³⁴⁰, Mixcoatl muestra la pintura blanca, rayada de rojo en el cuerpo y el rostro, como en la figurilla, y en negro. Por otra parte es de por sí el dios de los guerreros y el prototipo del guerrero, sus súbditos, los chichimecas o los dioses del norte los *mimixcoa*, son los vencidos en la guerra, los destinados al sacrificio, las víctimas por excelencia, de ésto hablan ya las cosmogonías y las leyendas de las migraciones.

Como guerrero lo vemos a Mixcoatl representado por hombres en el mural situado en Malinaco, Estado de México (figura 94). Marquina³⁴¹ dice que el mural fue encontrado en edificio III del sitio arqueológico de Malinalco. El mural corresponde a un friso de guerreros representados con una vestimenta casi igual entre sí, caminan sobre una franja de pieles de jaguar y plumas y llevan un escudo en la mano izquierda, y en la derecha un dardo; el broche del cinturón esta decorado con un motivo solar del que caen largas plumas verdes y al frente llevan un adorno semejante a las mariposas que aparecen en el pecho de las cariátides de Tula; el peinado es el clásico de los guerreros; el cuerpo esta pintado con rayas

³³⁸ Ahorquillado es en forma de horquilla, es decir en dos puntas, Diccionario Enciclopédico Larousse, 2004.

³³⁹ Seler, 1963

³⁴⁰ Seler, 1963

³⁴¹ Marquina, 1964

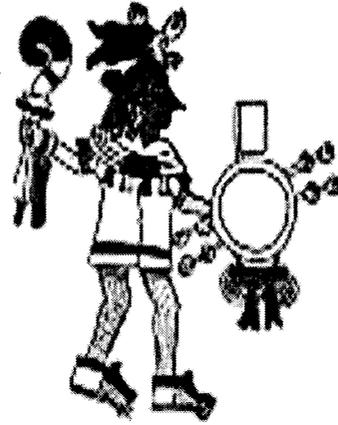
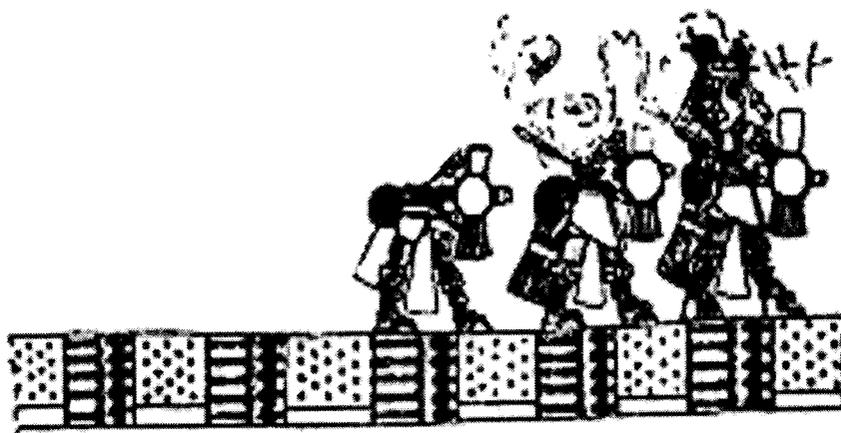


Figura 92. Mixcoatl, deidad tribal de los chichimecas y dios de la caza.



Figura 93. Mixcoatl, deidad de los chichimecas acompañado de Ocelotl, el jaguar, genio del Norte.



e/c grafica. 0 1 2 3 4 5 mts.

Figura 94. Procesión de guerreros vestidos de Mixcoatl, sitio arqueológico de Malinalco, Estado de México.

paralelas amarillas y una franja verde oscura a la altura de los ojos; el último de los tres guerreros lleva una cuerda atada en la parte alta de la pierna derecha.

González Torres³⁴² explica que Mixcoatl quiere decir serpientes de nubes. Eran los nombres que recibía el dios de la Vía Láctea y de las tribus cazadoras de las llanuras del Norte. Era adorado especialmente por los chichimecas, como ya dijimos anteriormente. Al identificarse con la Vía Láctea se asocia con la diosa de la galaxia; Citlalicue "la de la falda de estrellas". Se dice que fue el padre de Quetzalcoatl; con el nombre de Camaxtle que era la principal deidad de los habitantes de Tlaxcala y Huejotzinco. Se le representaba como un hombre vestido con un sencillo taparrabo y pintura negra como antifaz; además, en una mano llevaba una cesta especial usada por los chichimecas para recoger la caza y en la otra un haz de flechas. Sus piernas están rayadas de blanco y rojo y su penacho

³⁴² González Torres, 1991, P. 119

está formado por dos plumas de garza. A veces lleva en las manos un escudo, armas y un instrumento curvo que parece representar una constelación. Mixcoatl y Camaxtle aparecen mezclados en los mitos del origen de la guerra sagrada, ya que es uno de los cinco *mimixcoa* creados después de los cuatrocientos, mismos que no cumplieron con su deber de hacer la guerra para tener corazones con que alimentar al sol. Según un mito, Camaxtle-Mixcoatl creó a cinco hijos que subieron al cielo, a los que ordenó bajarán a matar a los chichimecas, que él había creado también, y alimentar al Sol con sus corazones. Fue también el jefe de los *centzonmixcoa* o sea los cuatrocientos *mixcoas*.

Para la siguiente figurilla predomina el engobe blanco. El tocado es puntiagudo y la cara esta caracterizada por ser de color rojo con una nariguera distintiva de color blanco. Un dios rojo es Tlatlahqui Tezcatlipoca.

Tezcatlipoca rojo o Tlatlahqui Tezcatlipoca representa al Sur en esta ofrenda (figura 88). A esta deidad se le relaciona con Xipe Totec "nuestro señor el desollado". Y a Xipe Totec hay que considerarlo más bien como un dios agrario, un numen de la tierra. Esto podría explicarse con el hecho de que *Xipe Totec* era el dios rojo. Se asocia con la temporada de lluvias, ya que la fiesta de este dios cae en primavera, y él es en general el dios que representa el resurgimiento del nuevo vestido, la nueva piel que la tierra se pone al empezar las lluvias³⁴³.

Tezcatlipoca negro en esta ofrenda representa el Este. Se representa con un característico tocado puntiagudo y en la cara muestra un antifaz negro. Predomina el engobe blanco en la figurilla.

Yayauhqui Tezcatlipoca, el negro, cuyo nombre indica seguramente que es el dios que se hunde en la tierra, parece haber sido el aspecto principal de la deidad (figura 89). Tezcatlipoca es el "espejo humeante". También era conocido

³⁴³ Selser, 1963, Pp. 115-116

como Telpochtli "el mancebo", *Yoalli Ehecatl* "viento nocturno", *Titlacaua* "cuyos hombres somos" o *Moyocoyani* "el que se inventa a sí mismo". Era uno de los dioses más importantes de los mexicas. Su imagen representaba casi siempre a un joven vestido con un taparrabo y con la cara y las piernas pintadas con rayas. En la cabeza llevaba un tocado de pedernales y orejeras de oro torcidas en espiral, brazaletes de plumas de quetzal y cascabeles en los tobillos. Cargaba en la espalda un adorno hecho también de plumas de quetzal, en una mano llevaba un escudo de plumas y una bandera ritual de papel, y en la otra un adminículo³⁴⁴ denominado "mirador". También se le representa con un espejo negro de obsidiana. Tezcatlipoca tiene un lugar muy importante en los mitos como deidad creadora y como la contraparte de Quetzalcoatl. Huitzilopochtli y Camaxtle fueron hijos de la deidad creadora, a quienes se encomendó la creación del mundo y todas las cosas del universo; sin embargo, los principales actores de la creación fueron precisamente Tezcatlipoca y Quetzalcoatl, lo que posiblemente originó la rivalidad que se dio entre ambos y que nos muestran todos los mitos, aunque en éstos Tezcatlipoca juega también el papel de embaucador; en la creación de las cuatro edades o soles cosmogónicos, uno de estos dioses destruye el mundo que construyó el otro, para tomar su lugar. Ambos crearon la tierra dividiendo a la diosa Tlaltecuhltli (señora o señor de la tierra), con Quetzalcoatl crearon la Vía Láctea y asimismo separaron la tierra del cielo, poniendo como sostenes de este último varios árboles, entre los que estaban ellos mismos. Con Huitzilopochtli crea el fuego y los primeros hombres y después los cielos y la tierra³⁴⁵.

La figurilla con tocado puntiagudo, en donde en sus extremos tiene dos mazorcas pensamos corresponde a Cinteotl. La cara predomina el color negro y la boca roja. Los ojos son resaltados por una línea negra. Las orejeras son redondas y la base de la figurilla tiene colores negro, rojo y blanco.

³⁴⁴ Adminículo, objeto pequeño con finalidad práctica, Diccionario Enciclopédico Larousse, 2003.

³⁴⁵ González Torres, 1991, Pp.167-169

Para el dios Cinteotl, Hernández³⁴⁶ opina que fue una deidad masculina del maíz. Sus representaciones en el estilo Mixteca-Puebla se identifican por la pintura facial, que es de dos líneas horizontales negras o rojas a la altura de los ojos, y en ciertas ocasiones un rectángulo en la mejilla, y por el tocado de mazorcas (figuras 90 y 91).

En el *Códice Tudela* aparece Tezcatlipoca acompañado de Cinteotl, pareja de dioses, entre otros acompañados con un árbol, y que hace referencia a los cuatro puntos cardinales o cuatro rumbos del universo. En esta lámina se relaciona con el Poniente (figura 95).

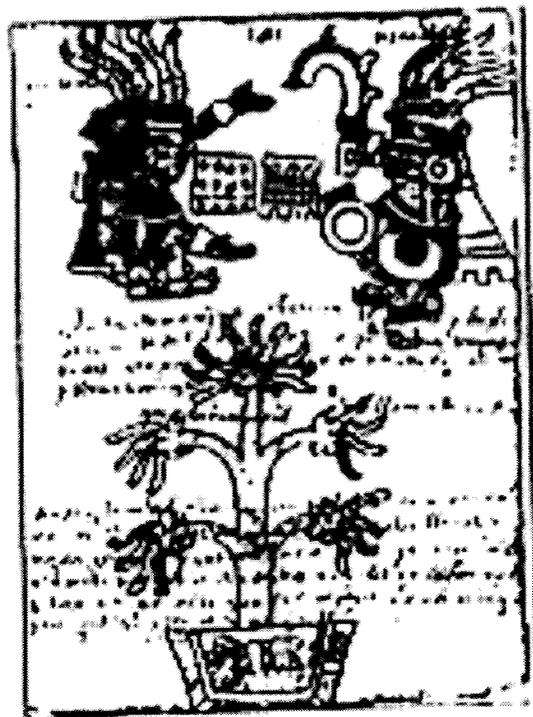


Figura 95. Lámina del *Códice Tudela*.

³⁴⁶ Hernández, 1995, P. 31

En el Oeste se encuentra Cinteotl (figuras 90 y 91) dios o diosa del maíz. Seler³⁴⁷ opina que este dios es casi siempre un dios masculino, pintado de amarillo cuyo tocado esta caracterizado por mazorcas y flores de maíz que lleva en la coronilla. Era esposo de Xochiquetzal e hijo de Toci. Había varios templos dedicados en su honor, que recibían el nombre de Cinteotl Iteopan, uno era el de Tlatlahuqui Cinteotl o Cinteotl rojo. Es uno de los cantos rituales que le eran dedicados se dice que nació en Tamoanchan, de donde descendió en un mito perteneciente al pueblo de Chalco. También se cuenta que nació de la unión de Xochiquetzal y Piltzintecuhtli. Se señala que un día se metió debajo de la tierra, lo que se puede interpretar como que se murió y de sus cabellos salió el algodón; de cada una de las orejas, así como de su nariz brotó una semilla comestible diferente. De los dedos nació un tubérculo llamado camote, de las uñas una especie de maíz, y del resto del cuerpo muchos otros frutos. Se le festejaba también en el mes de *huey tozotli* junto con la diosa Chicomecoatl, a quien estaba estrechamente asociado³⁴⁸.

La particularidad de esta figurilla es que representa una máscara de mono. Seler³⁴⁹ dice que el signo regente de Cinteotl es el signo *ozomatli* (mono). Es curioso que Sahagún³⁵⁰ habla que en la fiesta dedicada a la diosa Toci ataviaban a una doncella que debía ser sacrificada. Una vez muerta la desollaban y uno de los sacerdotes se vestía con su piel, la cual recibía el nombre de *teccizquacuilli*.

"...la desollaban el muslo, y el pellejo del muslo llevabanle al cu de su hijo que se llamaba Cinteotl, que estaba en otro cu, y vestíansele..."

"...hecho esto volviese adonde estaba la estatua de Cinteotl, hijo de aquella diosa llamada Toci. A quien este representaba, este Cinteotl. Era

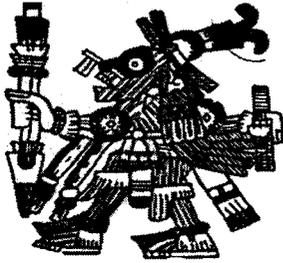
³⁴⁷ Seler, 1963, P. 167; Spence, 1923, Pp. 176-179

³⁴⁸ González Torres, 1991, Pp. 39-90

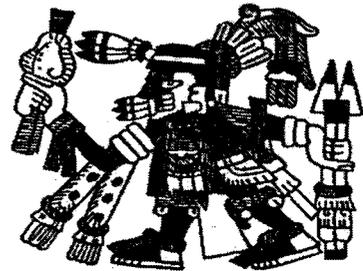
³⁴⁹ Seler, 1963, P. 181

³⁵⁰ Sahagún, 1989, P. 132

mancebo el cual llevaba puesto por carátula el pellejo del muslo de la mujer que había muerto, y juntabase con su madre...”.



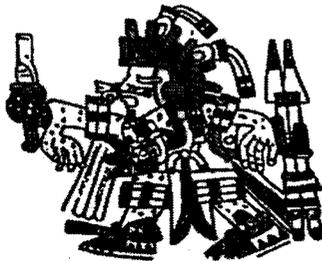
d) Mixcóatl, deidad tribal de los chichimecas, dios de la caza, Señor del periodo cuarto, regente del Norte.



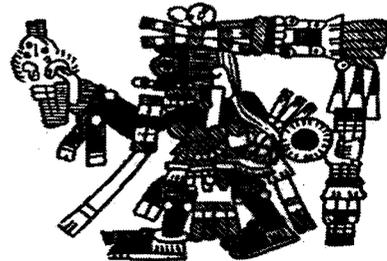
e) El dios del Este, Señor del periodo tercero, regente del Este.



a) Matlactli ollin, 10-Movimiento, Señor del periodo quinto, regente del centro, de la dirección hacia abajo.



a) Xipe Tótec, nuestro Señor el Desollado, dios de la tierra.



b) Tláloc, dios de la lluvia, Señor del periodo segundo, regente del Sur.

Figura 96. Los dioses de los periodos de Venus, representados en el *Códice Borgia* según Seler³⁵¹.

Lo que se sugiere con la representación de la máscara de mono en el dios Cinteotl es que está representado su nagual en la figurilla. Navarrete³⁵² dice que por medio del nahualismo, los hombres, y los muertos pueden transformarse en fuerzas naturales, los dioses pueden transformarse en otros dioses y también en

³⁵¹ Seler, 1963

³⁵² Navarrete, 2000, Pp. 164-169

hombres, y los muertos pueden tomar posesión de criaturas vivientes. El nahualismo puede ser comprendido como una técnica de mediación y comunicación entre los planos cósmicos que aprovecha estas vinculaciones: al permitir que un ser se transforme en otro ser de naturaleza diferente, o perteneciente a un nivel cósmico diferente, abre un canal de comunicación y acción que rebasa el ámbito de acción "normal" de ese ser y le permite actuar en otros planos cósmicos. La función de mediación que se establece de esta manera entre los planos cósmicos puede explicar también la relación entre el nahualismo y las lluvias y la fertilidad. Diversas fuentes confirman la importancia de los nahuales en la propiciación de las lluvias y su poder para atraerlas y ahuyentarlas, tal como se describe en el pasaje de Sahagún, que asocia al *nahualli* con los graniceros. El gobernante nahual *Tzutzuma* de Coyoacán estaba asociado con la fertilidad, en este caso a través de los manantiales.

Las figurillas de esta ofrenda tienen como particularidad que sus ojos se personifican como si las divinidades que están representando estuvieran muertas. Quizá por que reflejan la cosmovisión mesoamericana donde los dioses para vivir debían morir para así mantener el movimiento del cosmos.

La imagen de divinidades plasmadas en la cultura material de Ocotelulco y Tizatlán nos brinda información sobre la importancia de éstas como base cosmológica. Podemos diferenciar ahora que la imagen plasmada en cerámica y figurilla, la primera cuenta con una complejidad mayor en significado, por los motivos plasmados en ella. Sin embargo, en cuestión contextual tanto la cerámica como las figurillas se hallaron como ofrendas, y que se relacionan a aspectos rituales. Aunque no todas se hallaron bajo este contexto.

CAPITULO V

ANALISIS DE LA IMAGEN

En este capítulo trataremos de analizar la imagen en los murales de los sitios arqueológicos de Tizatlán y Ocotelulco, Tlaxcala. Partiendo de la idea que el estudio de una imagen exige el desciframiento para su posible interpretación³⁵³. La imagen está compuesta de diferentes signos que consisten en la comunicación de ideas por medio de mensajes, además de que tienen por función la representación de una realidad compleja³⁵⁴. De aquí la importancia del lenguaje simbólico dentro de las religiones. Los símbolos representan conceptos difíciles de definir o comprender del todo, expresan verdades eternas para el creyente que se pueden ir transformando en un proceso de mayor o menor desarrollo consciente, hasta llegarse a convertir en imágenes colectivas aceptadas por las sociedades³⁵⁵.

En el caso de la religión mesoamericana se caracterizaba por reflejar los principios fundamentales que inspiraron su teogonía, cosmogonía y su mitología; las atribuciones de sus dioses, sus esferas de acción, los símbolos asociados y su parafernalia; el ritual con el que se les rendía culto y el calendario para celebrar sus fiestas; y, el sacerdocio que estaba encargado del culto, su organización y su preparación³⁵⁶.

Creemos que el análisis de la imagen en los murales de Tizatlán y Ocotelulco podrá llevarnos a la comprensión del vínculo del hombre con sus dioses,

³⁵³ Panofsky, 1979, Pp. 21-24

³⁵⁴ Guiraud, 1989

³⁵⁵ Idem, P. 16

³⁵⁶ Caso, 1968. "Había un sumo sacerdote, el *teotecuhtli*, un sacerdote menor, sacerdotes comunales, ministros encargados de los tesoros de los templos, cantores, directores de los colegios, maestros y aquellos dedicados al servicio de una deidad particular, como la del pulque (Tezcatzóncatl), la del maíz (Cinteotl), etcétera. Cada uno tenía normas particulares, pero casi todos practicaban ayunos, abstinencia, autosacrificios y otras disciplinas ascéticas para lograr la apertura al contacto con lo sagrado" De la Garza, 1990, P. 29

el sentido de la existencia humana y el motor de la dinámica del cosmos, de ahí la importancia de analizarla en detalle.

1. Los murales de Tizatlán

Los murales de Tizatlán correspondieron a la manifestación pictórica de los sitios de origen y destino en que creían los mesoamericanos para el siglo XIV. Temporalidad que lo expresa estilísticamente similar a Ocotelulco, fechado en este tiempo.

La descripción de los murales se basa en la realizada por Eduardo Noguera³⁵⁷ y Alfonso Caso³⁵⁸, ya que ellos son los primeros investigadores que los analizan. Además de nombrar otras interpretaciones del uso de los murales como la que hicieron recientemente Areyzaga y Lemus³⁵⁹. Para así tratar de hacer un nuevo análisis según nuestra investigación.

Eduardo Noguera³⁶⁰ dice que las ruinas del lugar se encuentran construídas en la porción Poniente del cerro de Tizatlán. Este tipo de orientación es una de las características, según Matos Moctezuma, de los edificios considerados como centro del Universo³⁶¹. Este punto lo analizaremos más adelante. Se encontraron dos pequeñas plataformas o lápidas de una altura de 35 cms por 1.17 m de ancho y 1.80 m de largo. Ambos altares de proporciones semejantes, tienen tres de sus lados ocupados por pinturas al fresco con un carácter simbólico, es decir, los costados Este, Oeste y Sur careciendo el Norte de pinturas por hallarse ocupado por columnas. Éstas posiblemente sostenían un techo. Aunque las columnas que

³⁵⁷ Noguera, 1997

³⁵⁸ Caso, 1927

³⁵⁹ Areyzaga y Lemus, 1995

³⁶⁰ Noguera, 1996

³⁶¹ Matos Moctezuma, 1998, P. 10

se encuentran enfrente de los murales quizá sirvieron para protegerlos de la siguiente etapa constructiva (figura 97 y 98).

La cara Sur del altar Poniente (figura 99) representa en el lado derecho un Tezcatlipoca lujosamente ataviado, en actitud belicosa. Se encuentra en los momentos de haber lanzado un *atlatl* (lanzadardos) con la mano derecha. La cara y el cuerpo de la divinidad se hallan representados con sus colores característicos, es decir, el cuerpo y miembros pintados de negro, como forma del Tezcatlipoca negro (Yayauhqui) y la cara con bandas amarillas y negras (*ixtlan tlatlaan*). Su tocado es el de un guerrero (*tzoltzocohueyac*), la cabellera (*tzoncalli*), hacia un lado, el adorno nasal con una placa cuadrada de color azul cayendo sobre la boca,

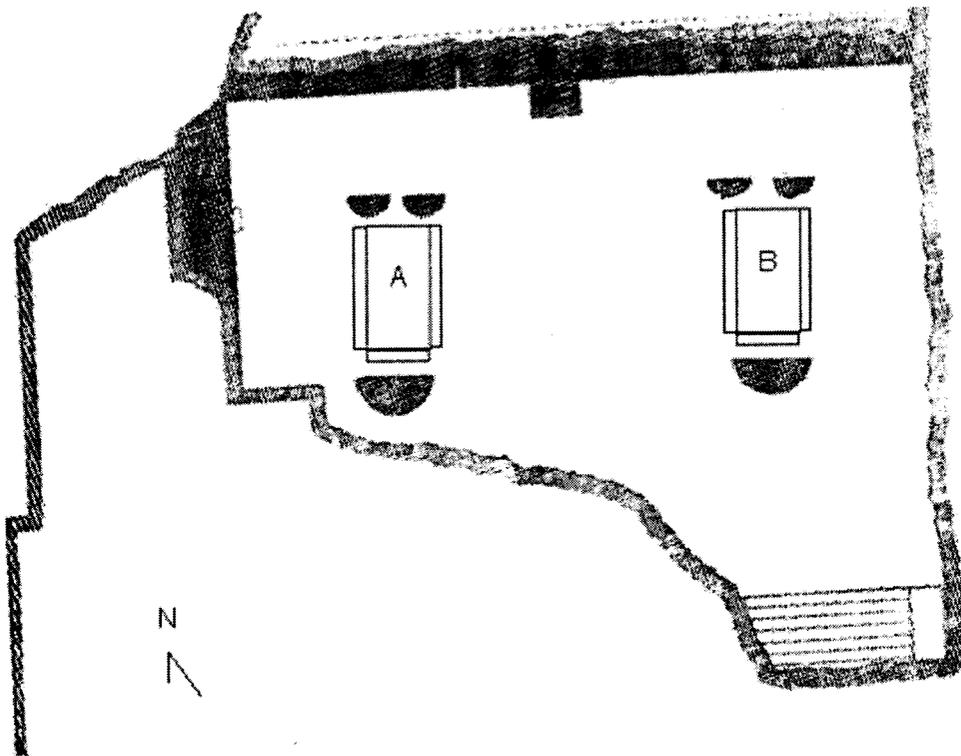


Figura 97. Ubicación de los murales de Tizatlán, Tlaxcala.

el adorno de plumas en forma de tridente (*aztaxelli* o *cuauhpiolli*), símbolo de la guerra. En el pecho ostenta lujosas bandas de las que penden dos cascabeles de oro, cosa común en todas las deidades representativas del planeta Venus. En medio de las piernas cuelga su *maxtlatl*. Además el pie se ve desprendido y en su lugar está el espejo humeante del cual sale el símbolo del agua y el fuego (*atl tlachinolli*), de la mano derecha le cuelga una bolsa de piel atada a una correa y en la izquierda sostiene un escudo del que sobresale una bandera de guerra (*pantli*), en el pie derecho lleva la sandalia (*cactli*).



Figura 98. Mural A, cara Oeste, Sur y Este respectivamente.

Sobre la porción opuesta a la deidad representativa de Tezcatlipoca y ocupando toda la faja izquierda de esta misma lápida se aprecia otra divinidad que Noguera identifica como Mictlantecuhtli. Comprende un esqueleto y su cabeza es un cráneo, lleva por ornamentación una roseta (*cuexcoch chimalli*), en la parte posterior del cráneo tiene encajado un pedernal en la mandíbula superior y la bandera de papel (*pantoyaualli*). El esqueleto está cubierto de una manta de color azul por delante y la espalda rayada de finas líneas rojas, como el de los dioses estelares y de las tribus cazadoras y el de las víctimas condenadas al sacrificio³⁶². De la parte superior del cráneo empieza el tocado limitado por una ancha banda amarilla, arriba de esta faja se completa el tocado propiamente constituido por un crestón de plumas. De su pectoral penden cuatro cascabeles de oro. Entre las piernas cuelga el *maxtlatl*, también azul y se aprecian los *cactli*, que cubren hasta

³⁶² Caso, 1927

el empeine. El personaje carga su escudo y su bandera. Sus atributos como el pedernal en la mandíbula que remata en ojo estelar y el collar con cascabeles de oro lo relacionan con la estrella de la tarde, Tlahuizcalpantecuhtli.

Areyzaga y Lemus³⁶³ opinan que la deidad Tlahuizcalpantecuhtli indica la funcionalidad de los murales, donde se investía al guerrero como *ocelotl* y *cuauhtli*, determinado por el glifo de alacrán. Además de decir que Tizatlán, era el sitio rector del grupo tlaxcalteca, por contener las estructuras donde se llevaban a cabo la colocación de la nariguera, rasgo distintivo, que de acuerdo con las fuentes y los investigadores contemporáneos era un acto que se llevaba a cabo en un lugar específico, que por lo general, iba a ser el de mayor jerarquía dentro del grupo. Por lo que sugieren que la función de los altares fue de iniciación como las estructuras donde se otorgaba al aspirante el grado de *tlaloqueh* o *teuhctli* por medio de la perforación del séptum, símbolo distintivo del rango adquirido.

El motivo situado atrás de Tlahuizcalpantecuhtli es un gran pedernal dentro de las fauces de una serpiente estilizada, y por delante lleva una figura de rama pintada de rojo. La pequeña parte del cuerpo de la serpiente que aún se percibe, esta pintada de azul y amarillo, pero la cabeza es azul, por lo que se puede llamar una Xiuhcoatl o serpiente de fuego³⁶⁴.

Así, lo que se plasman en estas pinturas son las ideas fundamentales del movimiento del cosmos, ya que se representa la dualidad, concepto cosmológico nahuatl primordial. Para López Austin la alternancia de dos conjuntos opuestos de fuerzas y con la idea de la regeneración vegetal y el retorno de las lluvias, el ser humano imaginó un ciclo de muerte y vida en el que quedó inmersa, como parte del círculo, la propia existencia individual sobre la tierra³⁶⁵.

³⁶³ Areyzaga y Lemus, 1995

³⁶⁴ Caso, 1927

³⁶⁵ López Austin, 1994, P. 223

La lectura del mural se enfatiza en la parte central de éste, por ser la imagen principal (aquí es donde están representadas las divinidades) y después en sus partes laterales. En el mural A se plasma a Tlahuizcalpantecuhtli y Tezcatlipoca como una oposición-composición dual. El dualismo era considerado para los nahuas prehispánicos como la composición-movimiento del todo (tiempo-espacio)³⁶⁶ (figura 99).

A Tezcatlipoca se le asociaba con la finalización del mundo (correspondía al primer Sol). Contreras opina que quizá Tezcatlipoca era una advocación³⁶⁷ de Camaxtli, para los tlaxcaltecas, ya que éste tenía atributos de una deidad guerrera y solar³⁶⁸. Esta información la probaremos con evidencia arqueológica y de fuentes escritas más adelante.

"...huemac tezcatlipuca "el dios espejo" o "el dios de la luz", y pucah quiere decir "dios negro", en lengua de los otomís. Dios tezcatl, en la lengua mexicana, quiere decir "espejo", que, compuesto destes dos verbos en estos dos lenguajes quieren decir "espejos dos negro" o "luz dios" ... "dios de las batallas", y a éste atribuían que daba las victorias. Y así, en sus grandes trabajos y peligros, invocan su nombre, llamándole Tezcatl y pucah huemac..."³⁶⁹.

Para Sahagún las características entre Huitzilopochtli y Camaxtli son semejantes. Ambos fueron dioses robustísimos de grandes fuerzas y belicosos³⁷⁰.

³⁶⁶ Davies, 1990

³⁶⁷ Advocación es el título que se le da a algunas imágenes para distinguirlas de otras, Diccionario Enciclopédico Larousse, 2003

³⁶⁸ Contreras, 2005a, P. 19

³⁶⁹ Muñoz Camargo, 1984, P. 131

³⁷⁰ Sahagún, 2000, P. 69

Los dos fueron dioses patronos de pueblos guerreros³⁷¹. Durante el período Posclásico los poblados dedicados a la guerra se adjudicaron la tarea de alimentar

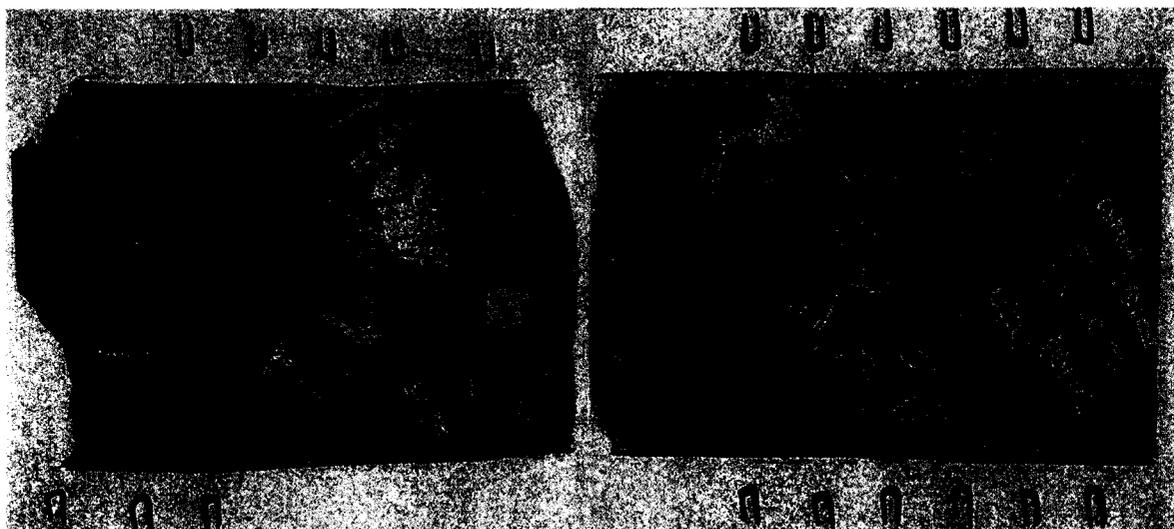


Figura 99. Mural A, cara Sur perteneciente al sitio arqueológico de Tizatlán.

al Sol, con la finalidad de que continuará el recorrido diario solar por la bóveda celeste³⁷².

El culto a Tezcatlipoca no sólo se ve reflejado en el arte mural, sino que se encuentra plasmada su imagen en las figurillas. Curiosamente éste material cultural no se halla en Ocotelulco, por lo que se cree que en Tizatlán tenían una adoración particular por este dios (figura 100)

El espejo que portaba Tezcatlipoca era considerado un objeto de obsidiana asociado con el agua, la tierra y el aspecto nocturno del universo. El espejo situado

³⁷¹ "Un mismo dios podía hacerse presente bajo un desdoblamiento y otro transformarse según le placía o según la advocación con que era solicitada su asistencia. Númenes hubo como Tezcatlipoca, cuyos nombres o epítetos con que era invocado podían ascender a más de sesenta" Mateos Higuera, 1993

³⁷² Contreras 2005b, P. 10

en medio del cielo participa también de este carácter simbólico. Refleja el descenso del astro solar pero también, de cierta manera, lo provoca. El espejo



0 5 cm
A. Ximena Salazar

Figura 100. Figurilla que representa a Tezcatlipoca.

representa el aspecto nocturno y acuático del Sol³⁷³. Se contaba que si Tezcatlipoca se enfurecía, haría que se viniera abajo la bóveda celeste y provocaría la muerte de los hombres³⁷⁴. En contraparte, Quetzalcoatl ataviado como la estrella matutina representa el comienzo del día, la vida en sí.

El encuentro entre Quetzalcoatl y Tezcatlipoca manifiesta sin duda el carácter creador de estas dos divinidades, cuya cooperación dio origen al nacimiento de la humanidad actual³⁷⁵. Los cronistas hispanos nos dicen que el gran

³⁷³ Olivier, 2004, P. 466

³⁷⁴ Durán, 2002

³⁷⁵ Olivier, 2004, P. 188

dios Tezcatlipoca era el criador del cielo y de la tierra, el que podía dar de comer y beber, incluso dar riquezas³⁷⁶.

La representación que se encuentra en Tizatlán del dios Tezcatlipoca corresponde a la característica, es decir, con el pie arrancado. Seler dice que se figura así, pues fue el monstruo de la tierra quien se lo arrancó, cuando levantó el mundo con la ayuda de Quetzalcoatl³⁷⁷. Pero era caracterizado como gran guerrero, aspecto importante para que el mundo tuviera movimiento pues es a través del combate guerrero donde se obtienen los cautivos que van a ser sacrificados.

Mientras que Tlahuizcalpantecuhtli, en el mural, se acompaña de una Xiuhcoatl o serpiente de fuego, que algunos investigadores asocian como el que precisaba el punto inicial de la medida del tiempo³⁷⁸.

Por lo tanto Tezcatlipoca es el guerrero joven igual que Tlahuizcalpantecuhtli, que es Quetzalcoatl enteramente nuevo y se ha convertido en un dios astral: Venus. Pasando de la tierra al cielo se ha hecho guerrero y flechador, como las otras divinidades astrales³⁷⁹. Según Soustelle³⁸⁰ Tlahuizcalpantecuhtli aparece con el disfraz fúnebre del dios de la muerte, Mictlantecuhtli, con el rostro cubierto por una máscara en forma de cabeza de muerto. Este disfraz lo caracteriza cuando es dios de mal agüero, dador de enfermedades; pero, sobre todo, recuerda que Venus ha nacido de la muerte de Quetzalcoatl. Según Seler³⁸¹ la pintura blanca de rayas rojas significan el crepúsculo del alba, el cielo matutino, el principio del día y el principio de la vida.

³⁷⁶ Sahagún, 2000, P. 306

³⁷⁷ Oliver, 2004, P. 413

³⁷⁸ Avilés, 1937

³⁷⁹ Soustelle, 2004, P. 79

³⁸⁰ Soustelle, 2004, P. 116

³⁸¹ Seler, 1988, P. 78

Los costados Oriente y Poniente del mural A se hallan revestidos de una ancha franja comprendiendo las representaciones de una mano, un corazón y un cráneo humano, y un motivo central, símbolos que se repiten en forma simétrica en los dos lados del altar, de la siguiente manera: en primer término el cráneo con la vista hacia el frente del altar, es decir, hacia el Sur. Lo que posiblemente señala la imagen más importante, es decir, la parte central del mural. A continuación se ve el corazón colocado diagonalmente, el vértice hacia arriba y presentando una prolongación caudal (figuras 101 y 102). En la parte de abajo forman un rostro humano. El rostro aparece con el párpado o ceja pintado de azul, y casi cerrado. En referencia a la representación de la mano lleva el adorno de chalchihuites, como pulsera, lo que la hace parecerse extraordinariamente al signo Maya *manik*, semejanza que se acentúa por el pulgar doblado, pero el adorno indica sangre³⁸². Estas dos franjas están enmarcadas por líneas de color amarillo con unas rayitas negras que se asemejan a la representación de una cuerda.

Para Noguera y Caso estos motivos hacen una referencia al sacrificio humano. Recordemos que en el pensamiento nahua, la sangre era la parte esencial del movimiento de tiempo y espacio en la tierra. Según Johansson³⁸³, universalmente la sangre tuvo un valor simbólico religioso. Usada por los seres humanos para fecundar, fertilizar, fortificar, curar, transmitir la vida y resucitar a los difuntos, la sangre contribuía a la vida de la naturaleza y de los seres divinos.

"...la sangre es un líquido vital como el agua y la savia de las plantas, la sangre fue percibida por los antiguos nahuas como un líquido vital indispensable para la físis, pero también imprescindible a nivel simbólico de la psique, para el cuerpo y para el alma..."

³⁸² Caso, 1927

³⁸³ Johansson, 2005, Pp. 11 y 22

Es significativo puntualizar que en los murales se representan motivos con un gran simbolismo, como es el caso del corazón. Nájera³⁸⁴ dice que el corazón puede ser la sede de la inteligencia, el centro del ser integral, un punto de partida y uno de llegada ya que da la vida, simbolizaba la sangre, ya que ha salido de él y a él debe retornar. Representa el movimiento perpetuo centrífugo y centripeta; la sangre mana del corazón y fluye por todo el cuerpo llevando la vida y luego regresa a su origen. Desde este punto de vista, el corazón es un centro en la plenitud de sus significados, es la sede y el conservador del movimiento inicial y permite que la sangre genere la existencia. El corazón en varias tradiciones religiosas es posible identificarlo en un nivel cósmico con el Sol, el corazón del mundo, ya que este astro es para la vida lo que el corazón es para un organismo. El Sol y el corazón son los conservadores de la energía cósmica, son asimismo un

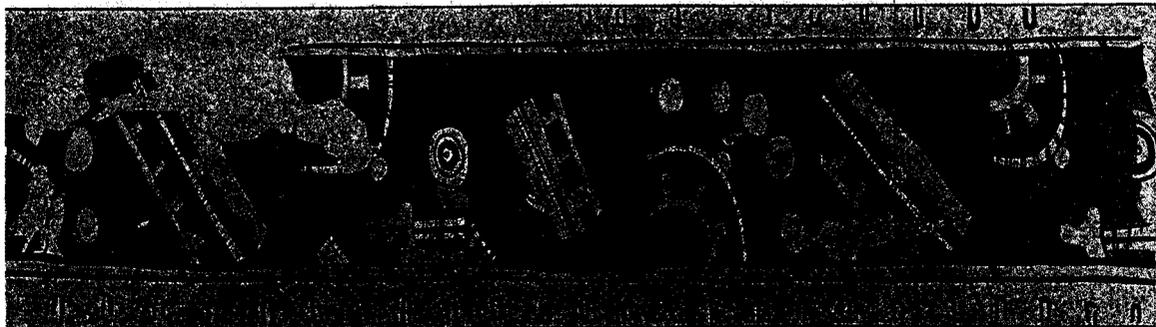


Figura 101. Lado Oeste del mural A del sitio arqueológico de Tizatlán.

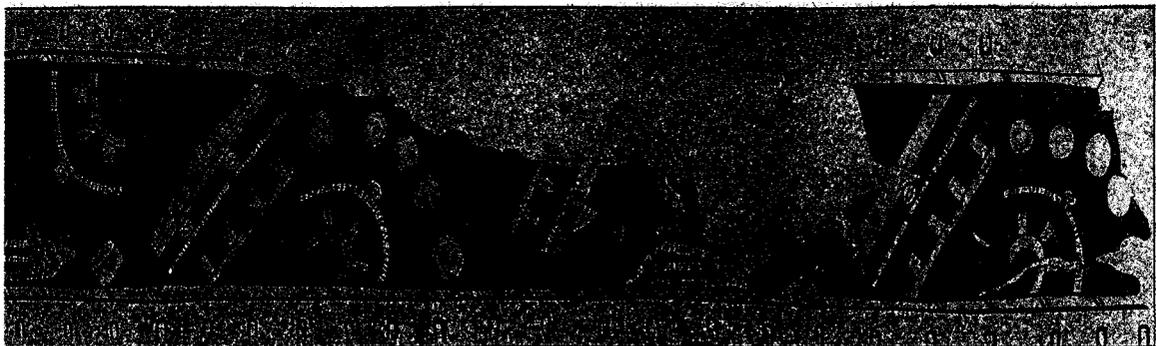


Figura 102. Lado Este del mural A del sitio arqueológico de Tizatlán.

³⁸⁴ Nájera, 2003, Pp. 144-147

centro, un origen y un punto de partida de todas las cosas, el mundo y el ser humano son uno y el corazón de uno y del otro, son un sólo corazón, en ambos residen los principios de la vida. Por eso en los murales el corazón se representa vivo, es decir con una cara. Es fuente principal de vida (figuras 101 y 102).

Para el altar B (figura 103) se plasma en el centro una figura dentro de una especie de recipiente con agua y se observa que se trata de una deidad femenina como lo indican sus senos colgantes y el color amarillo de cual está pintada, cosa común entre los pueblos nahuas para representar al sexo femenino (figura 104). Para Alfonso Caso³⁸⁵ la mujer tiene tres pechos por lo que la asocia a Mayahuel y Chalchiuhtlicue. Esta deidad se halla en actitud de nadar sobre el líquido representado de color azul ligero sobre el que se ven varias líneas negras que se entrecruzan a manera de una estera³⁸⁶. Todo el recipiente parece descansar sobre el fondo rojo del cuadro y a continuación existe un borde o marco que lo encierra compuesto de cuadretes de color amarillo, blanco y azul, distribuidos en fajas horizontales o verticales. De estos mismos salen espirales o vírgulas de color azul con relieve blanco.



Figura 103. Mural B perteneciente al sitio arqueológico de Tizatlán.

En el mural Sur del lado izquierdo está representada una divinidad, reconocida ya por Noguera y Caso, como Chalchiuhtlicue. Chalchiuhtlicue no era la

³⁸⁵ Caso, 1927

³⁸⁶ Al dios Tláloc se le representaba su cara generalmente pintada de negro y azul, Sahagún, 2000.

esposa de Tlaloc, sino su hermana. Tlaloc tuvo por primera esposa a Xochiquetzal, la diosa de las flores y del bien querer, pero le fue robada por Tezcatlipoca. Tomó entonces por esposa a la diosa Matlacueitl, la de las faldas verdes, nombre antiguo de la montaña de Tlaxcala³⁸⁷. Su compañera es la diosa del mar y de los lagos. Chalchiuitlicue, la de la falda de jade, cuyo atavío consiste principalmente en adornos de papel amate, pintados de azul y blanco y teñidos con hule derretido. La venda azul y blanca, con dos grandes borlas que cuelgan a ambos lados del rostro, es característica constante en las representaciones de la diosa, y es así como se encuentra dibujada en el mural³⁸⁸ (figura 104).

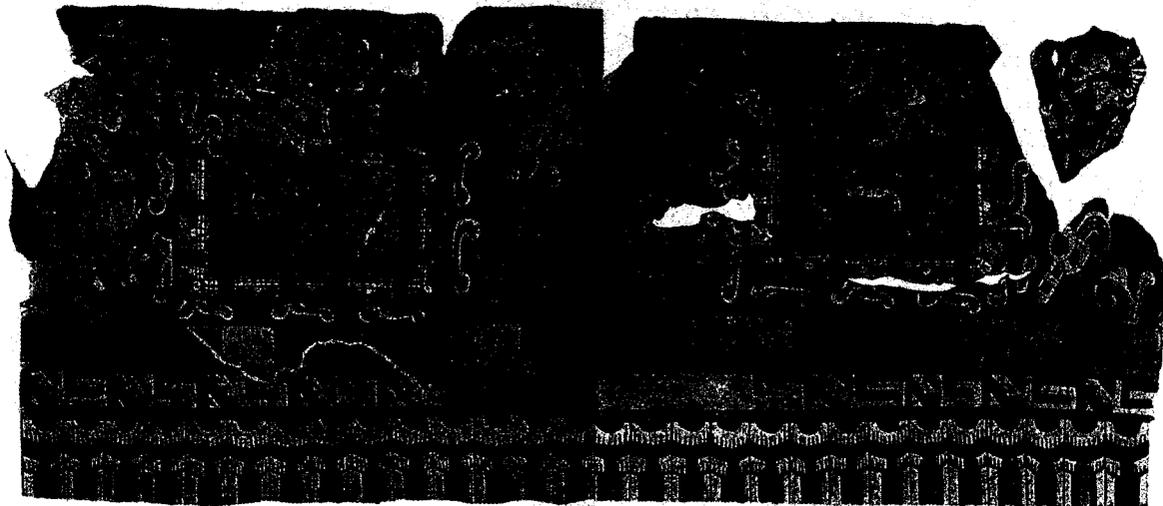


Figura 104. Lado Sur del mural B perteneciente al sitio arqueológico de Tizatlán.

Entre los nahuas de Tlaxcala se le llamaba a la diosa Chachiuitlicue, la Matlalcueye. La que tiene una falda verde, y se identificaban con la alta montaña hoy llamada Malintzin o La Malinche, en el Estado de Tlaxcala³⁸⁹ (figura 105).

³⁸⁷ "En la sierra había un templo de la diosa Matlalcueye..." "... y ofrecía allí unas piedras, que eran como género de esmeraldas, y plumas verdes grandes, de que se hacen buenos plumajes, y ofrecía mucho papel e incienso a el señor su dios y a la diosa su mujer..." Motolonia, 2001, Pp. 61-62.

³⁸⁸ Caso, 1983, Pp. 59-62; *Códice Fejérváry Mayer*, 2005

³⁸⁹ Soustelle, 2004, Pp. 137-138

Para comprender mejor el rol que juega la diosa de las aguas en el pensamiento mesoamericano retomaremos lo que dice López Austin³⁹⁰ cuando se refiere a los huicholes, donde consideran a la diosa de la vegetación presente en los cuatro extremos de la tierra. Para los huicholes esta diosa recibe el nombre de

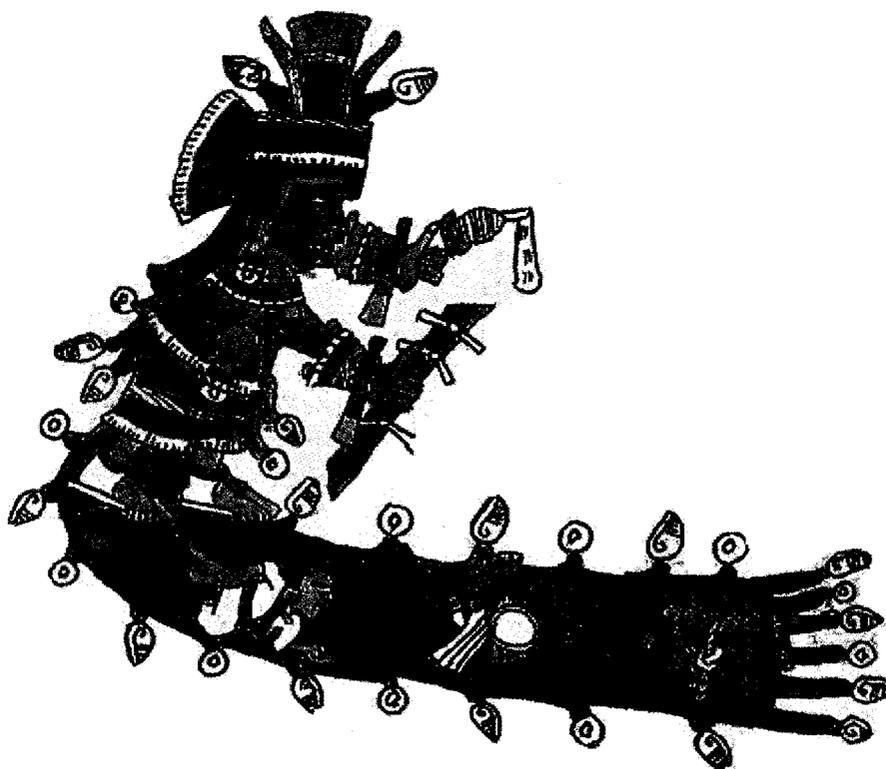


Figura 105. Chalchiuhtlicue, diosa de las aguas terrestres. En este manuscrito de procedencia nahua la diosa está representada con sus característicos orejera y collar.

Nakawé encontrándose debajo de la tierra. Las diosas acuáticas están asociadas a la lluvias, manantiales, las nubes y a las cuevas. Curiosamente al agua se le relaciona directamente con la Luna.

La diosa del agua en el *Códice Borgia* se encuentra quemando una ofrenda junto a una vasija llena de agua. El agua pintada de color azul, color del agua, está

³⁹⁰ López Austin, 1994, Pp. 145-146

rodeada de un franja ancha de color rojo y de otra azul que forman el núcleo de un jeroglífico *chalchihuitl*, piedra preciosa verde. Expresión de lo valiosa que es el agua para la existencia humana, pero también es posible que para el hombre tuviera otro sentido oculto, que el agua (*atl*) le evocara al agua de piedra *chalchihuitl*, que significaba la sangre que extraía en sus ejercicios religiosos y que ofrecía a los dioses³⁹¹.

Mircea Eliade³⁹² dice que la inmersión en el agua simboliza la regresión a lo preformal, la regeneración total, el nuevo nacimiento, pues una inmersión equivale a una disolución de las formas, a una regeneración en el modo indiferenciado de la preexistencia y la salida de las aguas repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal, el contacto con el agua implica siempre la regeneración, por una parte porque la disolución va seguida de un nuevo nacimiento, por otra parte porque la inmersión fertiliza y aumenta el potencial de vida y de creación. El agua confiere un nuevo nacimiento por un ritual iniciativo, cura por un ritual mágico, asegura el renacimiento *post-mortem* por rituales funerarios. Incorporando en sí todas las virtudes, el agua se convierte en símbolo de vida, el agua viva, rica en gérmenes, fecunda la tierra, los animales, la mujer. Receptáculo de toda virtualidad, fluido por excelencia soporte del devenir universal, el agua es comparada o directamente asimilada con la Luna. Los ritmos lunares y acuáticos están orquestados por el mismo destino, gobiernan la aparición y desaparición periódicas de todas las formas, dan al universo devenir una estructura cíclica.

En la cerámica se representa la diosa del agua con motivos obviamente acuáticos como caracoles. Lo curioso es que la vasija donde está plasmada se encuentra con sus senos colgantes y su vientre flácido, símbolo de que es una divinidad fértil que ha dado recientemente a luz, de ahí su importancia para el pueblo tlaxcalteca, pues es la proveedora de la vida. Los pueblos agricultores

³⁹¹ Seler, 1963, Pp.170-171

³⁹² Eliade, 1972, Pp. 178-179

tienen como primordial el culto a las divinidades acuáticas, pues de ellas dependerá el avance de su pueblo. La vasija hallada en Tizatlán donde se plasma a la diosa Chalchiuitlicue fue encontrada en el acceso a los murales, acceso restringido para la población en general.

A la derecha e izquierda de la figura central, del mural B, se hallan representaciones de un jaguar y un águila, respectivamente, el tigre de color amarillo con manchas negras, color peculiar del animal. Pero está parado como si fuera un ser humano. Lleva una nariguera. El águila está en la misma actitud que el tigre y con su vista hacia la figura central, tiene las alas abiertas.

Los acompañantes de Chalchiuitlicue son el jaguar y el águila, animal nocturno y animal solar, respectivamente³⁹³. El jaguar reina en espacios a la vez celestes y terrestres, que siempre están relacionados con la oscuridad: el cielo nocturno donde se encuentra en forma de estrellas principalmente la Osa Mayor, la Luna y, por último, la tierra, dos lugares que se confunden en el pensamiento indígena con la imagen inquietante de la cueva, residencia privilegiada del felino³⁹⁴. El jaguar, las cuevas y Tlaloc remiten a imágenes de lluvia y de fecundidad cuyo modelo mítico es Tlalocan-Tamoanchan³⁹⁵.

Para Duverger³⁹⁶ el águila, característica de la fauna de las montañas desérticas del Norte, se encuentra asociada al jaguar, que habita en las tierras cálidas de la Costa del Golfo, para manifestar el sincretismo deseado por los mexicas entre la tradición nahuatl venida del Norte y los estratos culturales más antiguos que se remontan a los olmecas.

³⁹³ Sejourmé, 1957

³⁹⁴ Olivier, 2004, P. 178

³⁹⁵ Idem, P. 180

³⁹⁶ Duverger, 1986, P. 46

Ocupando la parte superior de todo el dibujo, se encuentran diversas figuras humanas que convergen hacia el centro de las representaciones. Son dioses porque llevan ojos estelares en el cabello. A la derecha e izquierda hay dos figuras en actitud de pie, se dirigen hacia el centro, en tanto que la del medio se halla hincada, debajo de su *maxtle* sale una corriente de agua que cae en la vasija donde nada la diosa, como en los cinco Tlaloqueh del *Códice Borgia*. Sobre esta misma vasija, delante del dios están colocados dos objetos que se interpreta como una ofrenda para ser quemada: dos manojos de cañas con sendas bolas de hule encima³⁹⁷. En la mano izquierda el personaje lleva dos espinas y un objeto que representa quizá una penca de maguey. A la espalda lleva un bulto azul del que cuelga una tira de piel de tigre, el *yeitecomatl* o calabaza para tabaco y una bolsa para copal. El bulto a sus espaldas quizá sea mortuorio. La pintura facial del dios es negra en la mitad posterior de la cara, y amarilla en la anterior, pero debajo del ojo aparecen dos pequeños círculos azules que se cree significan lágrimas. Esta pintura facial es característica de Quetzalcoatl y Xolotl. Detrás del dios hay una corriente de agua, y de su mano izquierda sale una franja negra de humo, interrumpida por un rectángulo rojo.

Su rostro pintado de negro y amarillo lo hace asemejarse con Patecatl, una de las deidades del pulque, y en general con los Totochtin, "los conejos", que son el conjunto de los muchos patronos de dicha bebida embriagante. En el *Códice Vaticano B* (figura 106) y en el *Fejérváry-Mayer* (figura 107) tiene en su tocado una pequeña cabeza de un ser humano. En el mural de Tizatlán esta parte del tocado está destruída. La identificación de el dios se basó en la representación que existe en una lámina del *Códice Fejérváry-Mayer*. Aquí el dios Patecatl lleva un hueso y el punzón en su mano para el autosacrificio, similaridad que encontramos en el mural. Frente al dios en el *Códice Fejérváry-Mayer* esta una ofrenda de leña

³⁹⁷ Caso, 1927

ardiendo y sobre ella la consabida bola de hule. En el *Códice Florentino* aparece el dios Patecatl acompañado de Xólotl³⁹⁸.



Figura 106. El dios Patecatl. *Códice Vaticano B.*

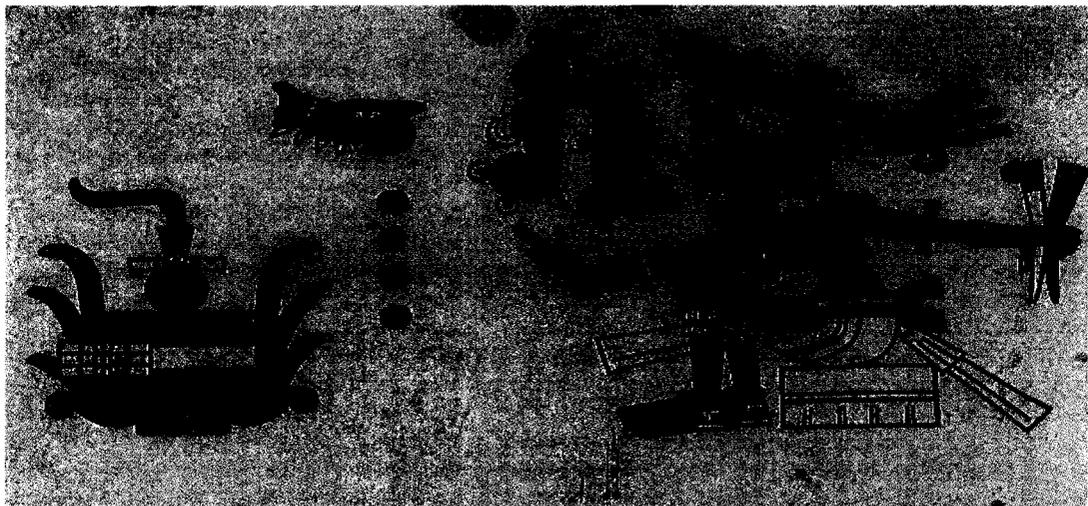


Figura 107. El dios Patecatl. *Códice Fejérváry-Mayer.*

³⁹⁸ León-Portilla, 2005

Al dios Patecatl lo acompañan, del lado derecho, un dios guerrero por sus franjas verticales en la cara, *ixtlan tlatlaan*. Quizá se trate de Tezcatlipoca. Tezcatlipoca se le asociaba con los dioses del agua Tlaloc y Chalchiuitlicue, pues los había creado. La divinidad en el mural carga en sus manos una serpiente posiblemente se trate de una Xiuhtecuhtli. Esta asociación entre el gran dios guerrero Tezcatlipoca y la Xiuhtecuhtli lo podemos observar en una lámina del Códice *Borbónico*, donde se celebra el ciclo de 52 años (figura 108). Tezcatlipoca lleva

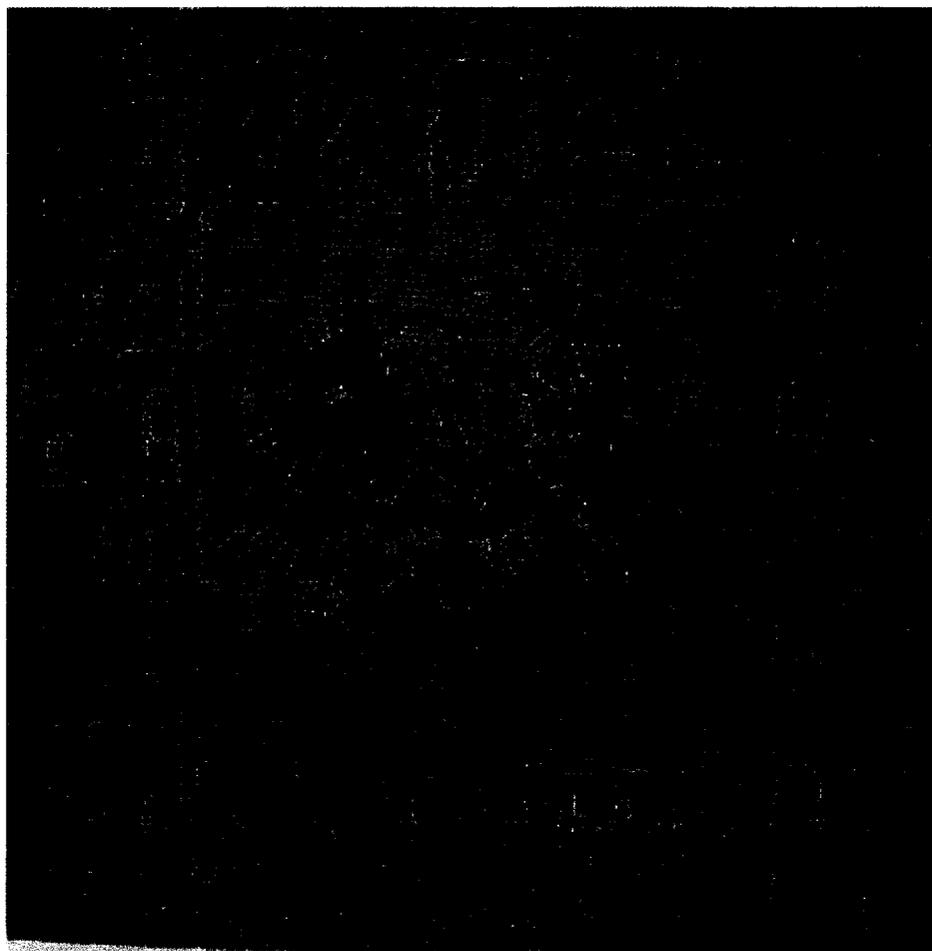


Figura 108. Lámina del *Códice Borbónico*.

una pintura facial semejante a la del mural. El tercer dios es amarillo con boca roja. Lo hemos asociado a Xiuhtecuhtli, dios del fuego, porque los dioses que

tienen como pintura facial el color amarillo son asociados al fuego. Según Mateos Higuera³⁹⁹ el fuego, el divino señor, era invocado bajo el nombre de Xiuhtecuhtli, Señor del Año, que indica su remota antigüedad. Recordemos que en las figurillas se ve plasmado el signo del año, en el dios Xiuhtecuhtli.

Según Durán los dioses supremos se hermanaban para hacer germinar a la madre tierra a través de la diosa Chalchitlicue⁴⁰⁰, por eso vemos acompañada a



Figura 109. Representación de Tlahuizcalpantecuhtli arrojando su dardo contra Chalchitlicue. Lámina del *Códice Borgia*.

³⁹⁹ Mateos Higuera, 1992

⁴⁰⁰ *Códice Durán*, 1990

la diosa por grandes dioses (figura 109). Algunos de ellos están barbados, que denotan su antigüedad en la cosmología mesoamericana, así como su sabiduría.

Del lado Sur a la derecha están otras tres figuras, del mural B. Los seis personajes llevan collares de cascabeles de oro. La representación del tercer dios es característica su pintura facial. El rostro es gris, lleva cuatro señales o puntos blancos. Esto nos permite identificarlo como Tlahuizcalpantecuhtli, pues forma parte del quince.

Abajo existe el mismo recipiente de agua, y en lugar del tigre y del águila aparecen dos figuras. Alfonso Caso⁴⁰¹ describe con detalle una de las figuras como el dios Tlaloc, hoy difícil de identificar por el deterioro del mural. Las figuras dentro de los recipientes de agua están acompañadas de símbolos de sangre; según Seler⁴⁰² éstos representan el valor precioso del agua y también significa la sangre preciosa obtenida durante los sacrificios para presentar a los dioses. En el centro de la vasija está dibujada una tortuga.

Los tres dioses que se hayan del lado Sur a la derecha del mural B puede reconocerse claramente el del centro, que corresponde a Quetzalcoatl y al del lado derecho que es Tlahuizcalpantecuhtli (figuras 110 y 111), que los caracteriza su peculiar pintura facial. El tercer dios quizá corresponda a Xolotl por tener su cuerpo de color azul. Según Mateos Higuera⁴⁰³ este dios es regente de la decimosexta trecena en los Tonalamatl de los códices mexicanos; en el *Códice Borgia* ocupa ese lugar Nanahuatzin. A ambos está ligado el signo *ollin*, lo que ha dado motivo a que se les tome como un mismo ser, más parece ser que esto se debe a que Xolotl era también dios de juego de pelota de hule, materia que se presta para el movimiento continuo en el *tlachtli*, campo que siempre ostenta doble cancha; y el

⁴⁰¹ Caso, 1927

⁴⁰² Seler, 1963

⁴⁰³ Mateos Higuera, 1993

segundo, Nanahuatzin, fue convertido en el quinto dios solar. Ollintonatiuh, Sol del movimiento. Su nombre estaba relacionado con lo doble, gemelo, deforme o monstruoso. Hay quien atribuye a Xolotl poderes sobre el rayo si no es que hace el rayo mismo, ya que ambos hieren, matan y queman con el fuego. Al dios Xolotl se relacionaba con la diosa Chalchiuitlicue, por ser esta su gemelo o cuate femenino⁴⁰⁴.



Figura 110. Lámina del *Códice Telleriano-Remensis*

⁴⁰⁴ León-Portilla, 2005

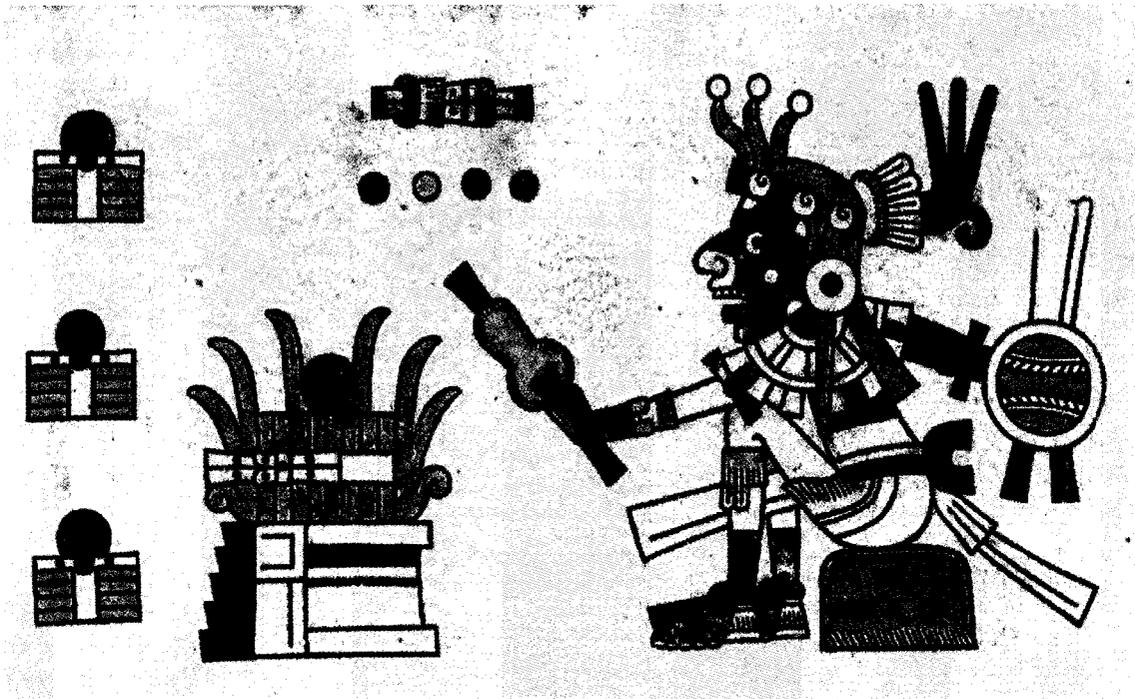


Figura 111. Lámina del *Códice Fejérváry-Mayer*

Los seis dioses representados en la parte superior del mural tienen una funcionalidad relacionada posiblemente con los Tlaloqueh. Mateos Higuera⁴⁰⁵ puntualiza que éstas divinidades figuraban con símbolos de la noche y los instrumentos de sacrificio, como son los punzones de maguey y borlas de plumón. Estas características se encuentran en las divinidades plasmadas en el mural.

Para Olivier⁴⁰⁶ Quetzalcoatl formaba parte de los Tepictoton, esos dioses de las montañas asimilados a los Tlaloqueh, cuyas imágenes eran sacrificadas durante el mes de Tepeilhuitl. Como el jaguar-Tepeyollotl, Quetzalcoatl mantiene lazos estrechos con los dioses de la lluvia y de la fertilidad. Tiene el poder de hacer caer la lluvia y los hombres le deben el descubrimiento del maíz, por eso está al centro de los tres dioses de la parte derecha en el lado Sur del mural B de Tizatlán.

⁴⁰⁵ Mateos Higuera, 1994

⁴⁰⁶ Olivier, 2004, P. 187

Los Tlaloqueh moraban en el Tlalocan, ellos eran los dioses de la lluvia que vaciaban de los cántaros a la tierra y que sostenían en la mano el relámpago. Allí moran igualmente las almas de las víctimas de Tlaloc los que matan los rayos o se ahogan en el agua⁴⁰⁷. Los Tlaloqueh eran los dioses de la lluvia y de las tempestades, fenómenos que se originaban en los montes altos, en cuyas cumbres se engendraban las nubes (representación que se ve en el mural, alrededor de las vasijas con agua donde se encuentra nadando la diosa Chalchiuitlicue y una tortuga): no vivían simplemente en los cerros, sino que eran los mismos cerros personificados. Se trataba de un grupo grande de dioses que representaban fenómenos parecidos. A este grupo pertenecían: el principal de ellos Tlaloc; la diosa de los ríos, las fuentes y la laguna, Chalchiuitlicue; la diosa de la sal y del agua salada, Uixtociuatl; el dios del viento, Ehecatl; Matlalcueye, Iztac Ciuatl, el Popocatepetl y otros cerros deificados; así como una serie de dioses como Opochtli, Nappatecutli y otros que estaban relacionados con los dioses del pulque⁴⁰⁸. En el mural, como Quetzalcoatl, el dios del pulque Patecatl está en el centro. Por lo que Quetzalcoatl y Patecatl fungen como dioses supremos y creadores de las aguas que provee la gran Chalchiuitlicue y Tlaloc.

Posiblemente observamos en el mural de Tizatlán una relación entre la diosa Chalchiuitlicue, más parecida a una representación de Matlalcueye, por su relación representativa con Tlaloc. Así, en el mapa de Tlatelolco de 1550 el dios Tlaloc aparece como el guardián de Texcoco, con una cara humana. Al frente de él está la Matlalcueye. Brotherson⁴⁰⁹ sugiere que esta bipolaridad representada en el mapa refleja el mito que la pareja acuática de Tlaloc y Chalchiuitlicue, personificada aquí por Matlalcueye, siempre se encuentran juntas (figura 112).

⁴⁰⁷ Seler, 1963, P. 219

⁴⁰⁸ Broda, 1971, p. 320

⁴⁰⁹ Brotherson, 2003, P. 30



Figura 112. Lámina del Mapa de Tlatelolco

La peculiaridad de los Tlaloqueh es que estaban rodeados colocados en las cuatro esquinas del mundo sosteniendo unos jarros en cuyo interior se encontraban los diferentes tipos de lluvia: las que producían buenas cosechas, las que pudrían, las que causaban heladas y las que hacían que las semillas se secaran y no fructificaran. Cuando los Tlaloqueh golpeaban las vasijas producían los truenos y cuando éstas se rompían, entonces producían los rayos⁴¹⁰.

En Tizatlán, Chalchiuitlicue y Tlaloc son acompañados de una flor, lirio acuático o ninfea. Según Uriarte⁴¹¹ éste tipo de flor plasmada en los murales está asociada con el inframundo, pues la entrada a las regiones subterráneas se

⁴¹⁰ González Torres, 1991, P. 175

⁴¹¹ Uriarte, 2006, P. 38

concibe como un lugar acuoso. Asimismo, la ninfea se vincula con el maíz y la abundancia.

Como los Tlaloqueh, Tlaloc es de naturaleza por excelencia asociada al movimiento. Entre sus características principales es la corriente de las aguas terrestres, la lluvia y la fertilidad de la tierra que da sustento al ser humano⁴¹². Al dios Tlaloc se le ve presente en las figurillas depositadas cerca de los murales, de ahí su importancia para los tlaxcaltecas (figura 113). Recordemos que las excavaciones que se han realizado en Tizatlán, las figurillas que se han hallado con imágenes de Tlaloc se presentaron en una cantidad considerable, quizá enfatizándose el culto a esta divinidad.

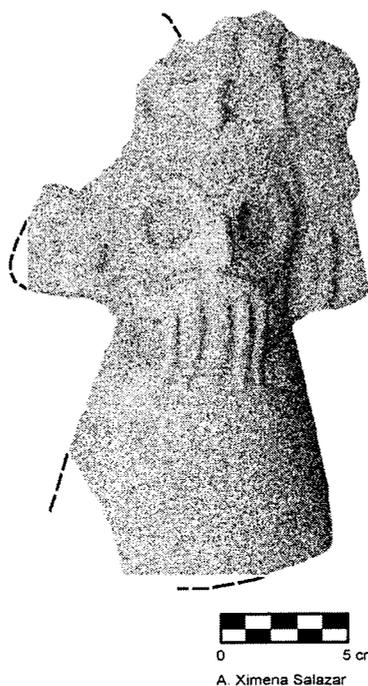


Figura 113. Figurilla de Tlaloc

⁴¹² Segota, 1995, P. 111

Si los Tlaloqueh estaban asociados a los cuatro rumbos y en el mural B de Tizatlán esta una franja de cuadros de colores con una cruz en medio, donde posiblemente se está representando el quincece, posiblemente lo que se está observando en este mural es el mito del sostenimiento del mundo de los cuatro rumbos⁴¹³. Esta teoría se refuerza con el quincece que tiene el último dios en la cara del lado izquierdo en la parte superior, además de la representación de una tortuga en contraposición a la diosa Chalchiuitlicue. Al mismo tiempo de la ofrenda, compuesta por cinco figurillas, encontrada a un lado de las escaleras que

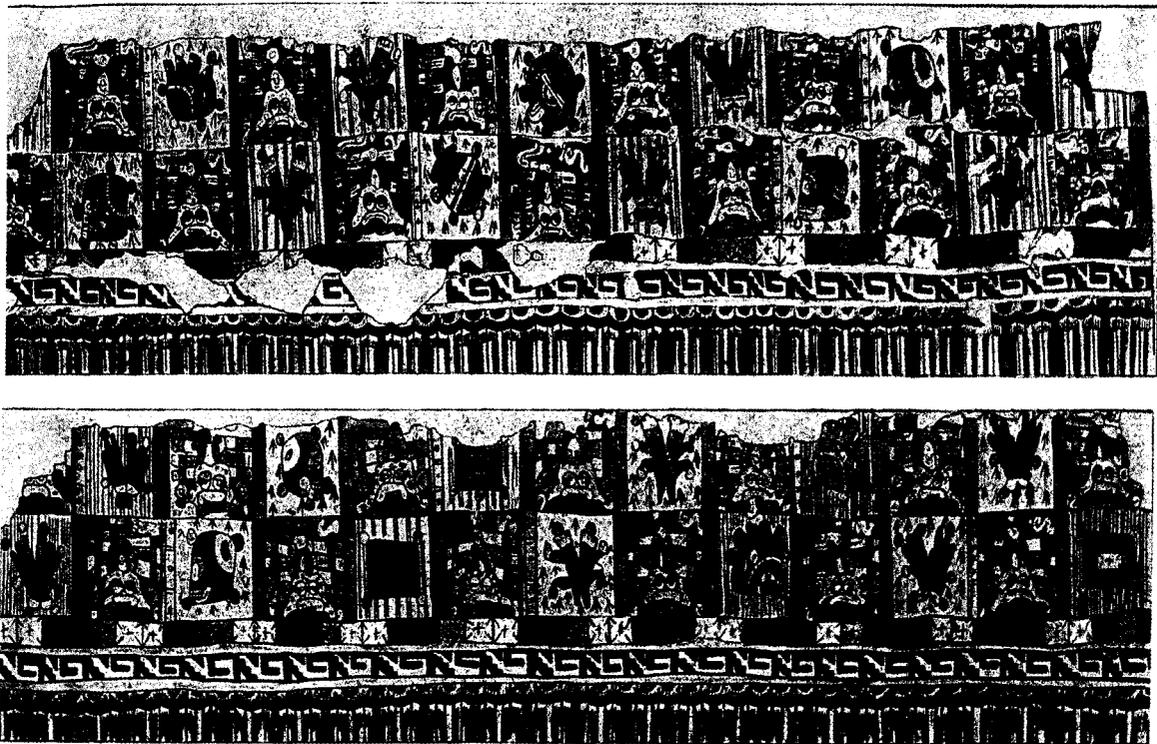


Figura 114. Laterales Este y Oeste del mural B del sitio arqueológico de Tizatlán, Tlaxcala.

⁴¹³ "Tuvieron repartidas las cuatro partes del mundo en esta manera: Tlapco llamaban al mediodía, que quiere decir en la grada y al norte llamaban Mictlan, que quiere decir infierno, significado por muerte. Tonatiuhxico llamaban al oriente y Calaquian al poniente estas cuatro partes de los sacerdotes de los templos incensaban con perfumadores e incensarios" Muñoz Camargo, 1998, P. 149

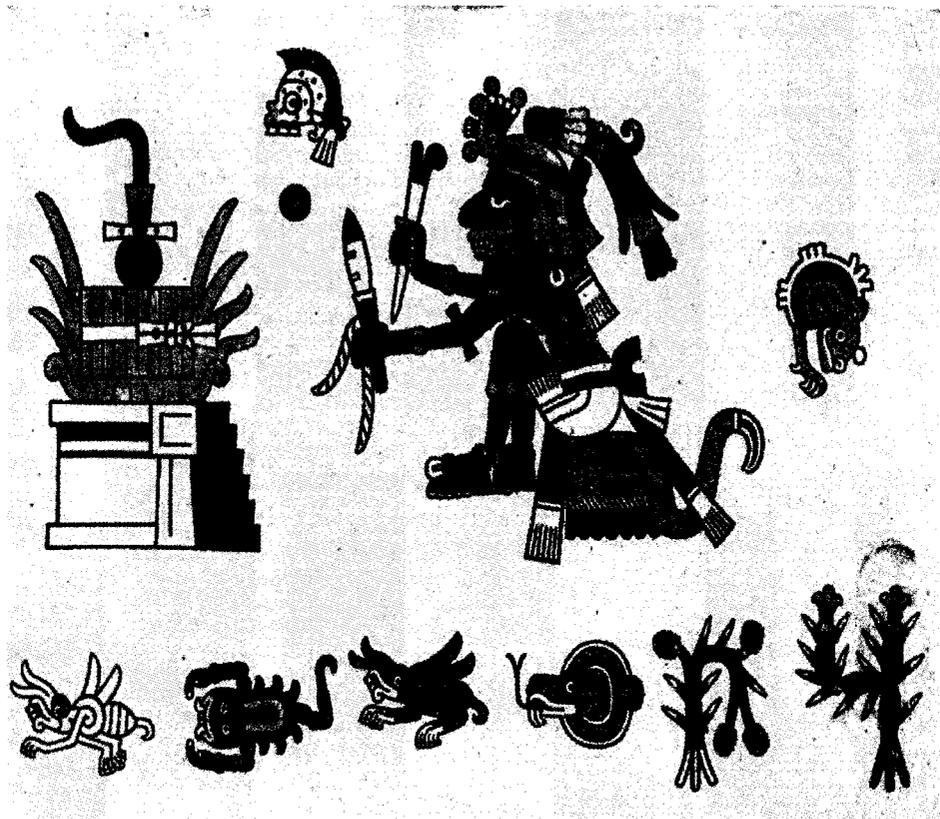


Figura 115. Lámina del *Códice Fejérváry-Mayer*, donde se representa al dios Tonatiuh-Piltzintecuhtli, Sol joven. Lo acompañan una ofrenda sobre un templete e insectos, entre ellos un alacrán.

conducen a los murales. Lo podemos también ver reflejado en los alacranes que han sido dibujados en uno de los altares (figura 114). En el *Códice Vaticano B* aparecen los cuatro alacranes de nuestra existencia. El alacrán es símbolo de conflictos y se manifiesta con los dioses Tonatiuh, Tezcatlipoca, Cinteotl y Mictlantecuhtli. Cada alacrán está asociado con cinco signos de días⁴¹⁴ (figura 115).

En un relato de la *Histoire du Mechique*⁴¹⁵ habla de Acatapactli, que se refiere a la tortuga, la *acihuatl*, que es mitad mujer y mitad pez, y *acipactli*, que es la ballena. Todos estos seres sobrenaturales son los que crean un puente para que

⁴¹⁴ Anders y Jansen, 1993b, Pp. 355-356

⁴¹⁵ *Histoire du Mechique*, 2002, Pp. 156-157

el dios del aire y sus músicos pudieran acercarse al Sol. Estos músicos estaban vestidos de los cuatro colores esenciales, blanco, rojo, amarillo y verde. El relato en sí cuenta como fue creada la música, instrumento esencial en los rituales.

En cuanto a los cuatro rumbos los investigadores nos dicen que entre los nahuas, las cuatro regiones cósmicas son Tonatiuh Iquizayampa, allí donde sale el Sol, o la región del Tlalocan, en el Este; es la región del color rojo y de la luz, su símbolo es una caña (fertilidad y vida). El Mictlampa, la región del Mictlan, en el Norte, región de los muertos y del color negro, simbolizada por un pedernal. El Cihuatlampa, la región de las mujeres (las muertas de parto), en el Oeste, su color es el blanco y su símbolo, la casa del Sol. Y el Huitztlampa, la región de los espinos, en el Sur, región azul, simbolizada por el conejo. Estos sectores están gobernados por los cuatro hijos del dios supremo Omēteotl, los Tezcatlipoca, el Tezcatlipoca rojo se ubica en el Este, el blanco o Quetzalcoatl, en el Oeste, el azul o Huitzilopochtli, en el Sur y el Tezcatlipoca negro, en el Norte. En cada región hay cuatro árboles y cuatro Tlaloqueh o deidades de la lluvia, sosteniendo el ciclo y varios animales sagrados del mismo color, águila, jaguar, serpiente, conejo y ciervo⁴¹⁶.

Ahora hablaremos de las franjas alrededor del mural limitados en su parte inferior por una faja compuesta por doce cuadretes pintados de rojo, amarillo, azul, blanco y negro, respectivamente. Dentro de ellos se nota en su centro dos líneas que se cruzan y una en cada esquina. Al tratar de los lados Este del altar B, aparecen los mismos cuadretes con iguales líneas en su interior. Además hay ocho motivos que aparecen representados en cada uno de los cuadretes, éstos son: alacrán (representado 27 veces), púas de sacrificio (6 veces), estilización de agua o sangre (6 veces), cráneo humano (5 veces), mano humana (3 veces), cuadrete rojo con centro negro (3 veces), corazón humano (1 vez) y círculo rojo orlado de discos (1 vez). Donde la figura más representativa es la del escorpión o alacrán

⁴¹⁶ De la Garza, 1998, P. 72; León Portilla, 1983, Pp. 13-108

(*colotl*). Este animal está asociado al dios del fuego (figura 114). En el Templo de Venus o Rojo del sitio arqueológico de Cacaxtla se observa en uno de los murales un personaje masculino con cola de escorpión o alacrán que lo asocian también al culto solar.

Para Noguera⁴¹⁷ en el altar se está representado a Xochipilli, que tiene relación con el fuego, indicada por el escorpión pintado en un costado. Curiosamente la suma de los cuadretes es 52. El número 52 para los nahuas correspondía al período llamado Tonalpohualli. Éste era un período de 260 días con nombres diferentes, formados por la combinación de 20 signos con 13 números, del 1 al 13. Los numerales se indican siempre para los nahuas con puntos⁴¹⁸. Cada signo estaba asociado a direcciones del universo, diversos dioses y pronósticos de bienaventuranza o no en la vida de los hombres. En sí, no se sabe porque existía este período, ya que había un calendario solar alterno. Se cree que el Tonalpohualli era un calendario ritual, y que posiblemente recordaba la gestación humana.

Seler⁴¹⁹ dice que eran los dioses ancianos los creadores del tiempo y del espacio mesoamericano, por eso los vemos representados en el mural B porque acompañan al calendario. Pero las diosas-madre eran las guardianas. De esta manera está presente a la diosa Chicomecoatl, en el *Códice Borbónico* portando el gran signo del año, dando funcionamiento al mundo por sus círculos de diferentes colores que porta en su tocado(figura 116).

En el mural de Tizatlan se observa que hay cuatro franjas verticales con 13 cuadretes lo que nos daría el concepto esencial del tiempo ritual mesoamericano (4x13). Cada uno de los signos, con la excepción del de alacrán, tienen puntos de

⁴¹⁷ Noguera, 1996

⁴¹⁸ Caso, 1967

⁴¹⁹ Seler, 1963

diferentes colores, por lo que posiblemente son numerales. Actualmente es complicado saber que numeral corresponde para cada cuadro, ya que el mural muestra un deterioro evidente. Si hoy en día tratáramos de cotejar dichos numerales es imposible, ya que por ejemplo el pigmento amarillo ha desaparecido en la mayoría de los casos (figura 117). Por lo que no podemos especular sobre las posibles fechas calendáricas que están plasmadas.

La lectura del calendario posiblemente la podemos seguir a través del perfil del cráneo en forma de círculos, empezando de derecha a izquierda. Así primero empezaría donde está el símbolo de un cuadro rojo en la parte baja de la última franja (lado Oeste, altar B), seguido por la siguiente franja inferior que empieza con el alacrán del otro lado (lado Este, altar B). Volviendo la dirección de lectura en la parte superior de la primera banda (lado Oeste, altar B), acabando en la franja de arriba de la otra banda horizontal (lado Este, altar B) (figura 114).



Figura 116. La diosa Chicomecoatl en una lámina del *Códice Borbónico*.

Pero lo problemático del mural recae en que los signos no corresponden al Tonalpohualli tradicional, es decir, porque aquí no vemos los símbolos de *cipactli*, *ehecatli*, *calli*, etcétera. Así, los únicos signos identificables son *miquiztli*, representado por un cráneo con trepanación en el parietal y *atl*, plasmado por un torrente de agua. Sin embargo, es difícil identificar el significado de los demás

símbolos. Según Graulich⁴²⁰ se debe tomar en cuenta que el calendario mesoamericano varió. Así, por ejemplo entre los zapotecas, los matlatzincas y los cuicatecas, los portadores del año no eran los típico caña, pedernal, casa y conejo, sino viento, venado, hierba y movimiento. Por lo que creemos que los tlaxcaltecas del siglo XIV asentados en esta zona utilizaban un calendario con signos diferentes del Tonalpohualli ordinario. También esto lo podemos observar en donde el investigador Pablo Escalante⁴²¹ ve curiosamente que en el mural de Techinantitla en Teotihuacan hay la representación de trece arboles, donde cada uno porta un signo posiblemente de un Tonalpohualli antiguo (figura 118). Él hace una correspondencia con diferentes códices, en donde se comparan los símbolos hallados en el mural, con la finalidad de establecer un significado calendárico.

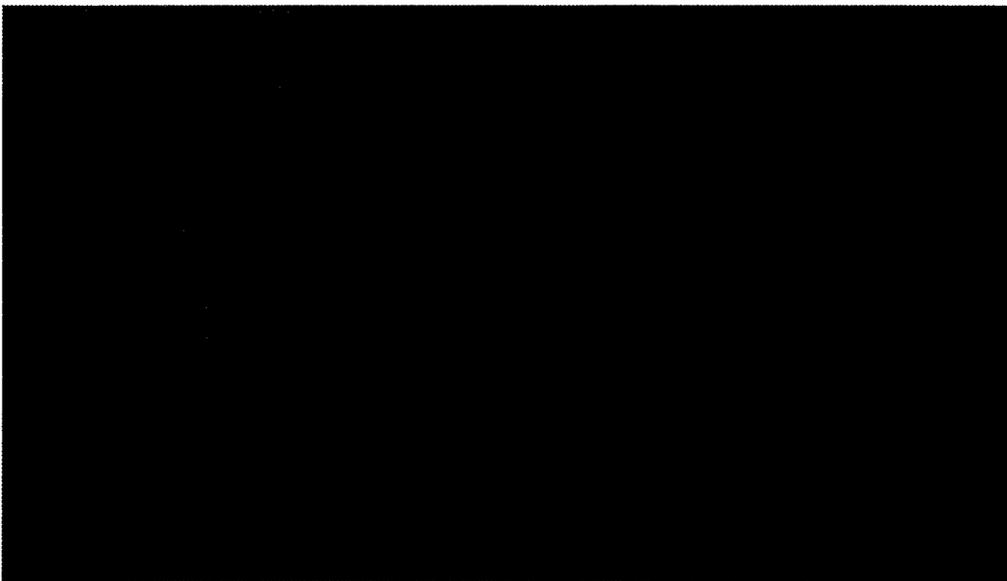


Figura 117. Deterioro en el lado Este del mural B de Tizatlán, Tlaxcala.

En lo que si tenemos certeza es que el Tonalpohualli representado en el mural de Tizatlán, asociado a los símbolos en su conjunto se refieren al concepto

⁴²⁰ Graulich, 1988, P. 56

⁴²¹ Pablo Escalante, 2005

del sostenimiento del mundo y funcionamiento del mismo a través de lo divino. Esto se refuerza porque en cada uno de los cuadretes de las bandas laterales del mural B, podemos observar de color amarillo, rojo y azul pequeñas franjas que

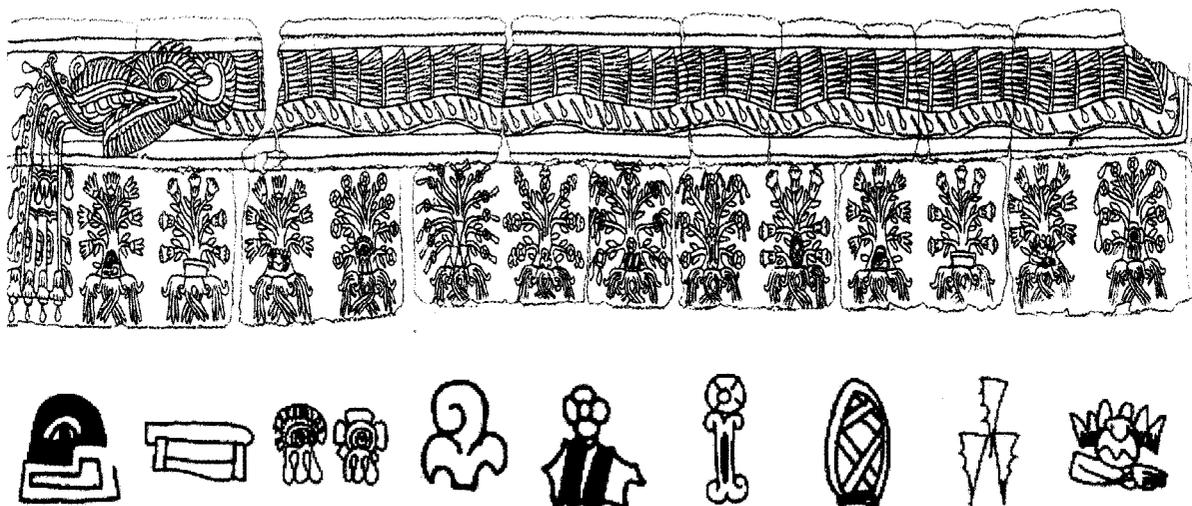


Figura 118. Mural de los árboles floridos de Techinantitla, Teotihuacan con signos de probable contenido calendárico, según Escalante⁴²².

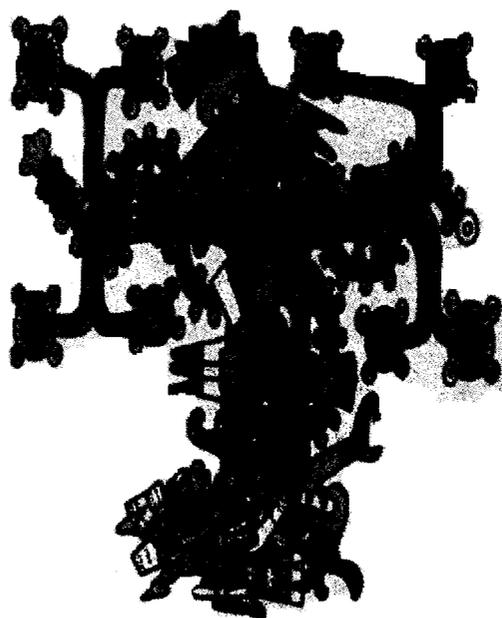


Figura 119. Detalle de una lámina del *Códice Borgia*.

⁴²² Escalante, 2005

emulan la piel de *cipactli*. Recordemos que *cipactli* se asocia a la madre tierra fecunda y proveedora de vida. En una lámina del *Códice Borgia* se observa un árbol cósmico hecho con la piel de una serpiente (figura 119).

Los murales de Tizatlán están representando quizá la división estacional entre el período de lluvias en verano y el período de secas en invierno y que es la base de concepción del dominio cíclico de los dos tipos de fuerzas opuestas; los seres fríos y húmedos en la época de lluvias, y los seres ígneos y solares, cálidos y secos, en la de secas⁴²³. Este argumento se refuerza con las nubes plasmadas en los murales. Mateos Higuera sugiere que las nubes son parte de las serpientes que conforman la cara de Tlaloc⁴²⁴. Además, de que se plasma una bipolaridad entre lo joven, solar y guerrero (representado por el mural Poniente); y contrasta con lo viejo, lunar y agricultor (mural Oriente). Es decir, contrasta lo masculino con lo femenino.

No hay que dejar de lado el momento histórico que vivían los tlaxcaltecas para éste tiempo. Sabemos que tenían una gran organización guerrera por la continua agresión de los mexicas a su territorio, por eso vemos expresado en los murales motivos de sacrificio humano como son los corazones, manos, círculos, cráneos y manos. Sacrificio que giraba entorno al dios Camaxtli, dios solar y a dioses estelares. Posiblemente representado por Tezcatlipoca, en el mural.

No olvidemos que los murales de Tizatlán fueron hechos en un espacio sagrado cerrado, es decir, lugar que le correspondería a la clase noble, donde se incluye a los gobernantes y a los sacerdotes. Era el la clase dominante quien controlaba y vigilaba el cuidado hacia las divinidades. En contraparte del uso de figurillas que son imágenes de dioses con un uso público. Es decir, principalmente las figurillas fueron utilizadas por el pueblo, en donde las imágenes son más

⁴²³ López Austin, 1994

⁴²⁴ Mateos Higuera, 1993

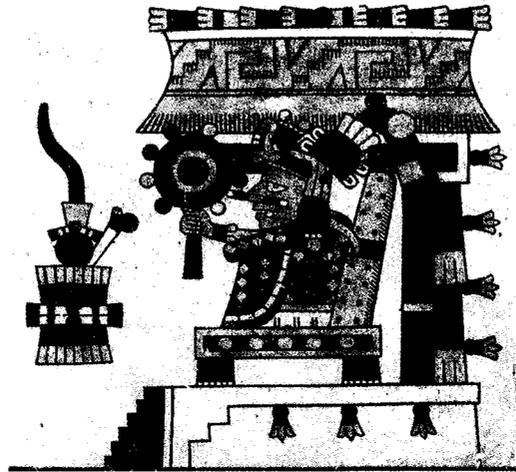


Figura 120. Lámina *Códice Fejérváry-Mayer*

simples. Aún así, las figurillas con representaciones divinas provenientes de Ocotelulco y Tizatlán vinieron de zonas no públicas, es decir, fueron espacios de uso sagrado.

Lo que el mural de Tizatlán se plasma es la dualidad, concepto base para la cosmología prehispánica. Así, lo masculino es luminoso, celestial, ígneo, solar, activo, se opone a lo femenino, nocturno terrestre, lunar, acuoso y pasivo⁴²⁵. Se trata de contrarios complementarios. Este sistema de polaridades, y el hecho de que estamos en presencia de pueblos de agricultores y guerreros. Por un lado se encuentran, los dioses: activos, llenos de ardor, astrales, creadores, fecundadores, guerreros, en movimiento. Por otro lado están las diosas: más bien pasivas, ligadas al hogar y a la tierra, telúricas, nocturnas, dueñas de la sexualidad y de la fecundidad-fertilidad⁴²⁶.

⁴²⁵ "...la importancia ritual de ciertos oficios femeninos que les son enseñados durante el período de reclusión, sobre todo a hilar y tejer, cuyo simbolismo desempeña un papel esencial en numerosas cosmologías. La luna "hila" y el tiempo "teje" las vidas humanas. Las diosas del destino son hilanderas..." Eliade, 2001, P. 244

⁴²⁶ Graulich, 1996, Pp. 32-33

Así, los nahuas tlaxcaltecas asignaron a los dioses masculinos las virtudes del Sol y a la Luna y la tierra de las femeninas, uniendo a los dioses una suerte de matrimonio divino. El padre cielo y la madre tierra, con sus atributos sexuales y su manejo de las fuerzas naturales, son los dioses impulsores de la reproducción humana y la regeneración cíclica de la naturaleza⁴²⁷.

En cuanto a la funcionalidad de los murales, considero hallan servido como una especie de asiento para los señores principales, como lo vemos en distintas láminas de códices, como en el *Fejérváry-Mayer* (Figura 120). En este se observa al dios Xochipilli sentado en un *icpalli*, que era un sillón con respaldo, dentro de un Teocalli.

Tizatlán posiblemente fue considerado como centro del Universo porque presenta el concepto de dualidad, fundamental en el mundo prehispánico. Es aquí donde los dioses se desplazan desde los distintos niveles para llegar a la tierra. Por lo que en esta estructura era el lugar donde residía todo el equilibrio universal⁴²⁸. La orientación de éstos está dirigida al Sur, lado esencial para la observación de los astros⁴²⁹. El Sur es relevante para el mundo mesoamericano nahuatl, ya que en el solsticio de invierno es el momento en que el Sol, se creía que bajaba a la Tierra. Quizá lo que se está refiriendo es que el mundo de los dioses, o en este caso de Tezcatlipoca como dios solar bajaba al mundo de los hombres.

2. Los murales de Ocotelulco

La descripción detalla del mural de Ocotelulco se ha tomado de la realizada por el Arqlogo. Eduardo Contreras Martínez⁴³⁰ investigador actual del Centro INAH-

⁴²⁷ Florescano, 2004, P. 30

⁴²⁸ Matos, 1998

⁴²⁹ "El movimiento celeste describe una rotación natural en dirección Este-Oeste; perpendicular a ésta, la región Norte se revela obviamente" Galindo, 2001, P. 30

⁴³⁰ Anders y Jansen, 1994a; Contreras, 1992

Tlaxcala encargado del sitio arqueológico. En el mural figuran, en primer lugar, cráneos con rayas rojas ligeramente inclinadas, elemento éste que presenta ojos estelares en rojo y blanco y una ceja en azul. La región occipital está señalada por semicírculos dispuestos unos sobre otros en color rojo, blanco, azul y amarillo, con puntos rojos. En segundo lugar, se ve un conjunto de corazones que muestran tres secciones de color: la más próxima a la arteria es roja; la sección media es amarilla, y la terminal, roja también. En esta última se aprecian atributos antropomorfos, tales como un ojo y una boca, similar al mural de Tizatlán. El tercer elemento es un conjunto de manos que presentan rayas rojas ligeramente inclinadas en azul, en su sección próxima; blanco en la parte media y rojo en la terminal. De la sección media de la mano hacia la muñeca, hay semicírculos en rojo, blanco, azul, negro y amarillo, con puntos en rojo (figura 121).

Un cuarto elemento que se distingue son los anillos en rojo con un componente terminal en forma de doble voluta en color azul. En el espacio circular dejado por el anillo se aprecia una franja amarilla con puntos rojos que se identifica como hueso; y por otra parte, una figura semiovoide en color rojo con uno de sus extremos en blanco, que se identifican como ojo arrancado.

En los sectores exteriores superior e inferior de la escena en la que aparecen los elementos descritos se distinguen dos líneas negras paralelas horizontales y, entre ellas, se aprecia otras líneas verticales en el mismo color. Este tipo de componentes fue identificado como cordones por Alfonso Caso⁴³¹ cuando hizo el tratamiento de diseños similares presentes en los murales de Tizatlán.

La diferencia entre los elementos pictóricos de los costados Este y Oeste de la banca, estriba en que en el primer caso se aprecia que los cráneos dirigen su vista hacia el Oeste y las manos en dicha sección de la estructura son extremidades izquierdas. Por el contrario, los cráneos que se encuentran en el

⁴³¹ Caso, 1927

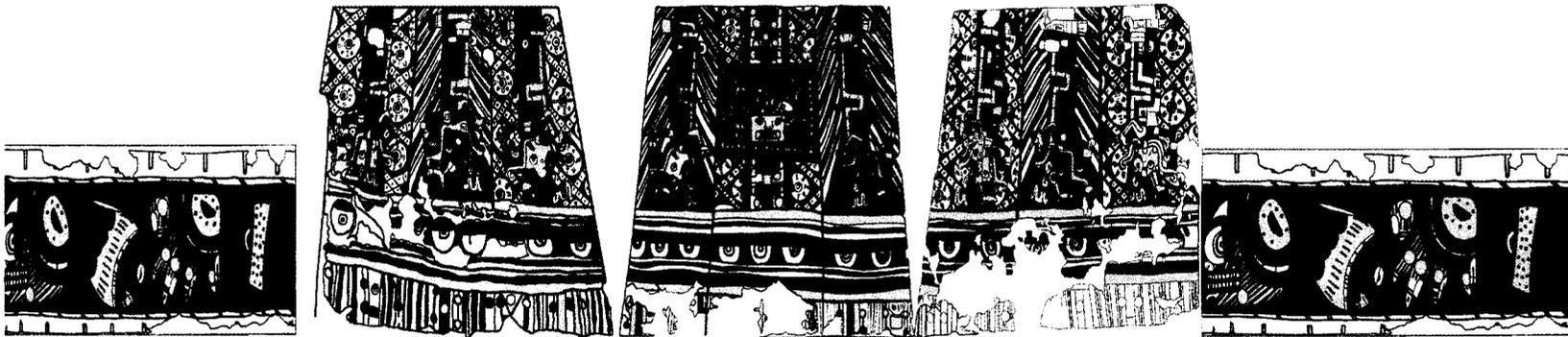


Figura 121. Mural completo del sitio arqueológico de Ocotelulco, Tlaxcala.

sector Oeste de la banca miran hacia el Este, y las manos que se observan en dicha área son extremidades derechas. De esta manera se puede distinguir que las miradas de los cráneos de ambos sectores confluyen en el centro del recinto ceremonial, lugar donde se encuentra el altar policromado. Por lo que creemos que posiblemente la mirada de los cráneos está dirigida a la escena principal (figura 122).

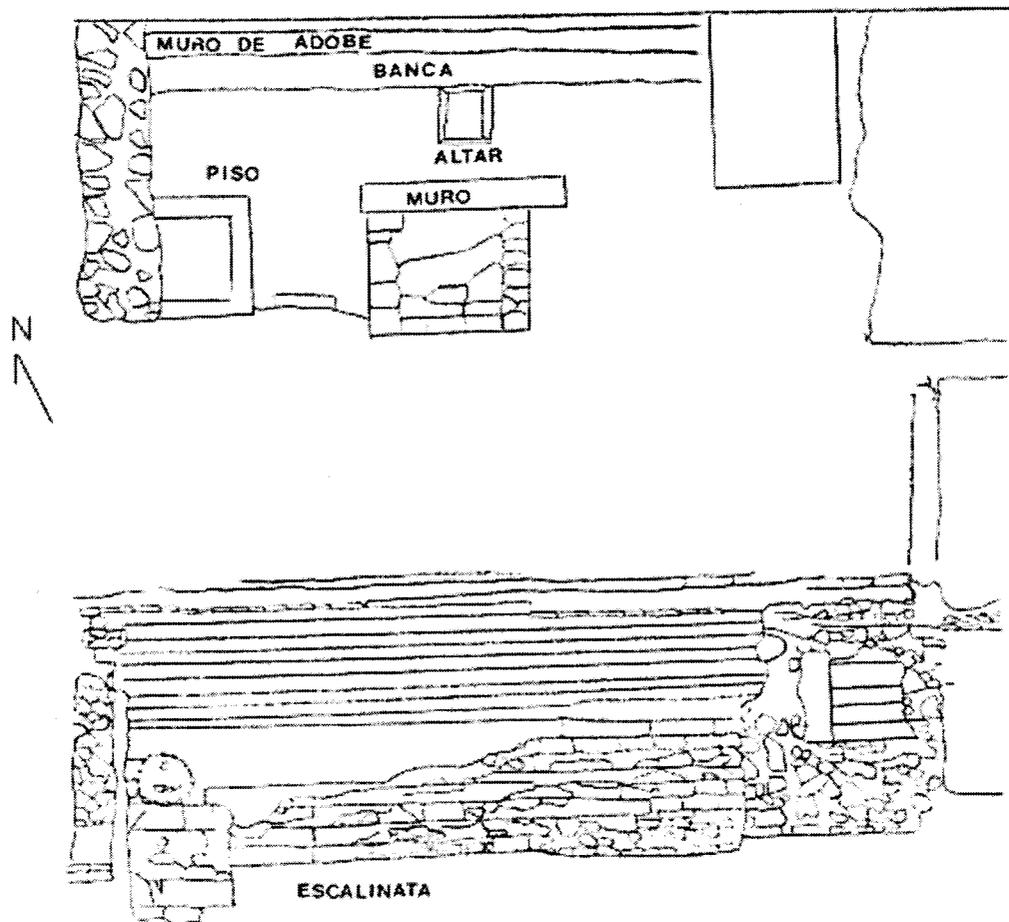


Figura 122. Croquis del mural de Ocotelulco

El altar presenta diseños policromos en sus costados Este, Oeste y Sur, entre los que se distinguen ocho personajes con cuerpo serpentino y mascarón fantástico que cubre el rostro antropomorfo, frente al cual se percibe la voluta de

la palabra y otro símbolo en forma de gancho, que significa fuego, todo lo cual se hace pensar que se trata de las Xiuhcoatl o serpientes de fuego (figura 123).



Figura 123. Detalle del mural del sitio arqueológico de Ocotelulco, Tlaxcala.

Los rostros de las Xiuhcoatl son en su mayoría distintos unos de otros, ya que sólo se repiten en dos casos. De esta manera se encuentra, en el costado Este, un rostro en color ocre con cinco pequeños cuadros blancos dispuestos de manera que parecen enmarcarlo, más otro cuadro en la nariz. Sigue otro rostro en color negro y con la boca en amarillo, y por último un rostro en amarillo en el que se aprecian tres franjas en ocre con pequeñas líneas negras. En el costado Sur se observa sólo dos de estos personajes, uno con el rostro negro (el cual se repite) y otro en amarillo con labios rojos. Este último rostro se encuentra de nuevo en el costado Oeste del altar; le sigue un rostro en azul con labios rojos y barba en negro y por último se distingue un rostro con franjas transversales alternadas en negro y amarillo.

Las Xiuhcoatl del altar, muestran posición descendente y están sobre franjas rojas que pueden ser identificadas como chorros de sangre. Todos estos diseños fueron hechos de manera que quedan sobre círculos y franjas en negro y blanco.

En el costado Sur del cuerpo arquitectónico que se ha identificado como el altar, se encuentra una escena central enmarcada por numerosos cuchillos de coloración en rojo y blanco. En dicha escena yace, sobre un brasero, un enorme cuchillo colocado de perfil; a causa de esta posición sólo se aprecian en él un ojo y el sector derecho de la boca, los cuales le fueron puestos como atributos. La boca del cuchillo está abierta y de ella emerge el rostro de un personaje antropomorfo, el cual tiene la pintura facial que distingue a Tezcatlipoca en los códices del Grupo *Borgia*. Una serpiente de coloración en negro, rojo y amarillo integra la escena del brasero y del cuchillo.

En un nivel inferior a las escenas de las Xiuhcoatl y de aquélla del costado Sur, se distinguen diseños policromos horizontales en color azul sobre los cuales hay círculos concéntricos en blanco y rojo, elementos todos éstos que bien pueden ser las franjas celestes, con sus ojos estelares. Abajo de todos los diseños arriba mencionados, se localizaron otros, verticales y alternados en colores negro y blanco, sobre los que se ven en círculos en amarillo, rojo y azul, más otros, de mayor tamaño, en color blanco. Los diseños verticales pueden hacer alusión a plumas de ave, probablemente de águila o de codorniz, a las cuales se les vinculaba con el Sol, y los círculos pueden hacer referencia a borlas de papel y algodón.

Los diseños pictóricos encontrados en las estructuras arquitectónicas de Ocotelulco tienen mucha semejanza con algunos elementos de gran colorido de los códices del Grupo *Borgia*, en particular con aquellos que están en el documento que le da nombre al conjunto, ya que en él se aprecian bandas policromadas como las que aparecen en la banca, cuya parte media está interrumpida por un elemento

en forma de trapecio, sobre el cual descienden ciertos dioses, según la interpretación de Seler⁴³². Esta figura en forma de trapecio que se encuentra en el *Códice Borgia* junto con las bandas laterales que salen de sus flancos, los cuales tienen en ocasiones representaciones de cráneos, en otras de huesos, corazones o cuchillos, constituyeron tal vez el plano ideal y formal del cual fueron tomados para su reproducción en el recinto ceremonial de Ocotelulco.

El simbolismo manifiesto en las estructuras policromas de Ocotelulco se vincula con el sacrificio humano como fuente de regeneración de la fuerza de los dioses que sostienen el Universo. La presencia de las Xiuhcoatl, personajes relacionados con el Sol y que tienen pintura facial de algunas deidades, más los chorros de sangre que las enmarcan y los cráneos, corazones y manos encontrados en la banca, sugieren esta idea.

Por lo tanto, la banca de Ocotelulco refleja la cosmovisión indígena prehispánica de Tlaxcala, en la etapa Posclásica, ya que se le relaciona con lo Mixteca-Puebla. Así, en el peralte donde se representan los motivos de corazón, garra, ojo y cráneo enfatiza la importancia de la sangre, producto del sacrificio humano (figura 124). El corazón, según López Austin⁴³³ se percibe como lo que cubre los campos de vitalidad, el conocimiento, la tendencia y la afección. A este órgano pertenecen en forma exclusiva las referencias a la memoria, al hábito, a la aficción, a la voluntad, a la dirección de la acción y a la emoción.

El corazón era concebido como un órgano alterable, para bien o para mal, del exterior lo modificaban el tiempo, las ofensas, los hechizos, la esclavitud, del interior, el ejercicio de las facultades mentales, la ira y los pecados. Los pecados y con ellos el torcimiento del órgano, provocaban sus enfermedades más notables la

⁴³² Seler, 1963

⁴³³ López Austin, 2004, Pp. 207-208

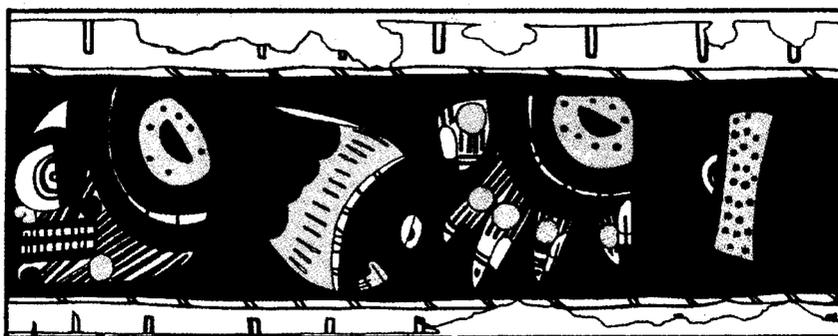


Figura 124. Peralte del sitio arqueológico de Ocotelulco, Tlaxcala.

locura y la maldad, unidas ambas indisolublemente. Sus daños conducían a la amnesia, a la rudeza de ingenio, a la fatiga, a la ira, a la turbación, a la inconsistencia, a la insania (violencia constante con odio), a la transgresión de las normas sociales. En él radicaban, también, los atributos morales propios del sexo.

El ojo (*ixtli*) es un órgano de percepción por excelencia. Es además un órgano que realiza una función previa: la sensación. En la metáfora *In ixtli in yollotl*, se hace referencia al ser humano enfatizando su vida anímica⁴³⁴. Quisimos analizar primero los motivos del peralte, pues parece que el ojo del cráneo de ambos lados, nos conducen hacia la escena principal, localizada en el centro.

Por otra parte, las *Xiuhcoatl* son cargadoras del Sol. En el Códice *Vindobonensis* la serpiente de fuego lleva a cuestas el Sol y en la piedra del Sol Mexica conocida como Calendario Azteca se observa en el centro al dios Sol *Tonatiuh*, alrededor de las cuatro eras o soles anteriores, la serie de veinte signos diurnos, los rayos solares, *chalchihuites* y dos serpientes de fuego o *Xiuhcoatl*, portadoras del Sol o bien son *Xiuhcoatl* y *Tonatiuh*, o *Tlaltecuiltli*. Por estas características la *Xiuhcoatl* es también deidad asociada al fuego y, en los códices a

⁴³⁴ López Austin, 2004, P. 215

veces aparece algún personaje haciendo una hoguera sobre un serpiente Xiuhcoatl⁴³⁵.

Según Anders, Jansen y Reyes⁴³⁶ hoy en día, estas serpientes de fuego, siguen vigentes en la percepción mesoamericana del mundo: son las bolas de lumbre, que pasan por el cielo durante la noche, y a las que se atribuyen fuerzas mágicas.

Para López Austin el torzal de los dioses, y en este caso de las Xiuhcoatl, representan el camino que recorren al inframundo. Los nahuas creían que las fuerzas divinas, procedentes del cielo y del inframundo, llegaban a la superficie de la tierra, incluidos en los troncos de los cuatro arboles sagrados de los extremos del mundo⁴³⁷.

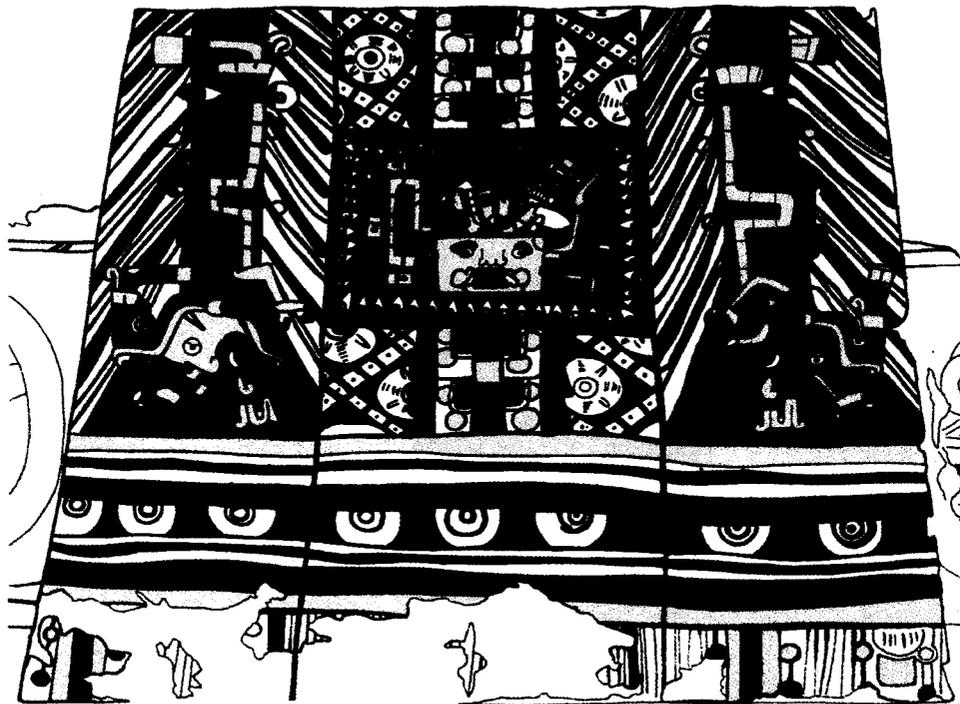


Figura 125. Parte Sur del mural de Ocotelulco.

⁴³⁵ Camarena, 2003, P. 108

⁴³⁶ Anders, Jansen y Reyes, 1993, P. 184

⁴³⁷ López Austin, 1994, P. 89

Pero las Xiuhcoatl no sólo son acompañantes del Sol, sino que en el mural de Ocotelulco las franjas rojas corresponden a la sangre, con la que tenían contacto los dioses de la tierra y era estimado como el establecimiento de un nexo indeseable entre el guerrero y los señores de la muerte, por lo que quizá las serpientes de fuego es la conexión entre ambos mundos, el terreno hacia el inframundo⁴³⁸.

Pero lo más significativo del mural es la escenificación del gran brasero divino donde se sumerge-emerge Tezcatlipoca. Recordemos que el templo imita el cosmos. El cielo eterno de oscuridad y luz que es equiparado con el de nacer y morir, el de la tierra yerma y la vegetación que brota⁴³⁹ (figura 125).

La representación encaja con el pensamiento nahuatl donde Tezcatlipoca no sólo abarca el antagonismo entre invierno y primavera, sino también el de los puntos cardinales. En el pensamiento nahuatl coincidían los conceptos de la oscuridad, el inframundo y el Norte. Así, los antiguos situaban el recinto de los muertos en el Norte aunque lo imaginaban en el interior de la tierra, es decir, abajo. Al Norte llamaban Mictlampa, región del recinto de los muertos. Así, Tezcatlipoca que por su naturaleza más auténtica es el Sol que baja al reino de los difuntos y que se concebía como un ser oscuro y nocturno, se asociaba muy especialmente con el Norte. Todo lo que expresa el carácter de esta región del mundo, lo oscuro, lo frío, lo filoso, lo tajante, el *cece itztic*. Pasaba a ser expresión de la naturaleza de esta deidad que representaba preferentemente en sus aspectos de dios pedernal *itzli* y del dios de los sacrificios⁴⁴⁰.

Pero así como Tezcatlipoca en el mural de Ocotelulco se sumerge y emerge en la tierra -brasero divino- en medio de una inundación o lago -ojos estelares,

⁴³⁸ López Austin, 2004, P. 180

⁴³⁹ Anders, Jansen y Reyes, 1993, P. 199

⁴⁴⁰ Selser, 1963, Pp. 115-116

sobre agua-, muchos pueblos creían que con anterioridad vivían dentro de un lago o que cuando emergieron del interior de la tierra tuvo lugar una gran inundación. Es por eso que las almas de los difuntos deben dirigirse hacia el país de los muertos a través de un río o de un cuerpo acuoso o vivir directamente en el agua⁴⁴¹. Broda⁴⁴² dice que las cuevas fueron la entrada al reino sumergido en el agua, y que al mismo tiempo se les consideraba lugares de origen o entradas de la tierra.

Tezcatlipoca es acompañado por ocho dioses que se sumergen al



Figura 126. Detalle lado Oeste del mural de Ocotelulco, Tlaxcala.

⁴⁴¹ Preuss, 1904, P. 30

⁴⁴² Broda, 2003, P. 53

inframundo. En la concepción mesoamericana sólo había nueve dioses que viajaban juntos⁴⁴³, los señores de la noche. Ellos se relacionaban con las nueve lunas de gestación humana. Los dioses que están presentes son en el lado Este, quizá un dios relacionado con el tejido, por su pintura facial. Lo acompaña Tezcatlipoca azul y Tlahuizcalpantecuhtli (figura 127). En el lado Oeste se representan Tezcatlipoca negro (figura 126), Tláloc o Xolotl e Ixcozauhqui (figuras



Figura 127. Detalle del lado Oeste del mural de Ocotelulco, Tlaxcala.

⁴⁴³ Para Soustelle los días que llevan la cifra nueve eran días de maleficios, de la tierra y de las moradas subterráneas, Soustelle, 2004, P. 119

127 y 129). Para el lado Sur se encuentran Xiuhtecuhtli y Quetzalcoatl (figura 125).

A continuación daremos las explicaciones por la cual se cree son la representación de los dioses antes nombrados, así como el porque se les considera, en su conjunto, la imagen de los nueve señores de la noche. Según Seler los nueve señores de la noche regían cada una de las horas nocturnas y los



Figura 128. Detalle del lado Este del mural de Ocotelulco, Tlaxcala.

nueve pisos del inframundo. Generalmente los nueve dioses son Xiuhtecuhtli (dios del fuego), Ixtli (dios obsidiana), Piltzintecuhtli (señor de los principios o niño-señor que es el Sol), Cinteotl (dios de maíz), Mictlantecuhtli (dios de la muerte), Chalchiuhtlicue (diosa del agua), Tlazolteotl (diosa del amor), Tepeyolohtli (el

jaguar, corazón del monte) y Tláloc (dios del agua). Sin embargo en el mural los dioses representados fueron difíciles de identificar, ya que aparece solamente la cara⁴⁴⁴.

En el lado Este está un dios-diosa asociado quizá al tejido, ya que tiene en su cara pintura facial roja. Existen representaciones de Xochiquetzal donde su pintura facial es roja y la cara amarilla. Lleva un decorado de tejido. Posiblemente la siguiente divinidad sea Tezcatlipoca azul que se caracteriza porque tiene bandas horizontales negras alternadas con azules. Los acompaña a estas divinidades Tlahuizcalpantecuhtli, fácilmente identificable por llevar el quincunce en la cara. En el *Códice Fejérváry-Mayer* lo vemos representado de la misma manera.

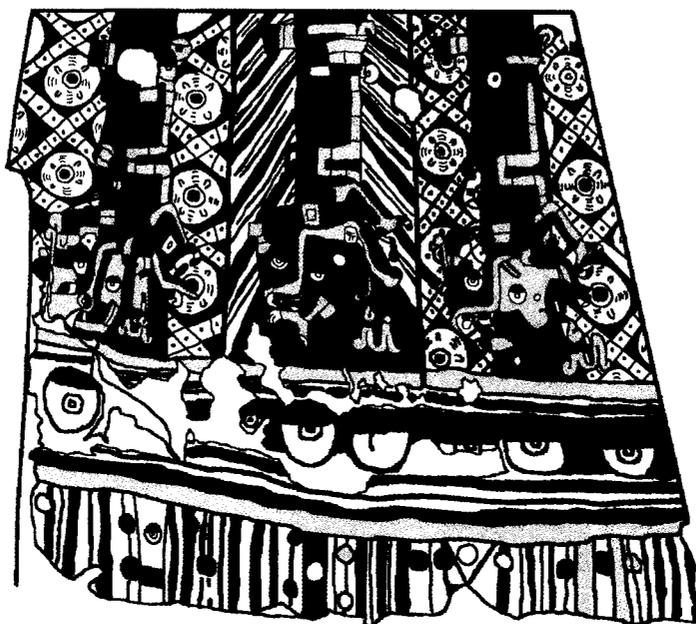


Figura 129. Detalle del lado Oeste del mural de Ocotelulco, Tlaxcala.

Para el lado Oeste se plasma a Tezcatlipoca negro. Lleva el *ixtlan tlatlaan*, pintura facial de franjas negras con amarillas. Algunos investigadores sugieren que

⁴⁴⁴ *El Tonalamatl de Aubin*, 1981, Pp. 17-18

estás líneas pudieron haber sido hechas de lámina de oro, intercaladas entre las negras⁴⁴⁵. A este dios lo acompaña quizá Tláloc, pero es difícil de saber si se trata de él, pues generalmente se le plasma con sus anteojeas, imagen inconfundible, pero en este caso la divinidad sólo está de azul, que se le puede asociar al agua. Sin embargo, también Xolotl se encuentra plasmado en algunos códices de azul. Xolotl era el cuate o gemelo de Quetzalcoatl, que siempre lo acompañaba⁴⁴⁶. El último dios que aparece en esta parte del mural es Ixcozauhqui, el primer producto de los cuatro númenes creadores del fuego. Los dioses del fuego se plasman generalmente de amarillo. Según la mitología nahuatl el fuego existía antes de los cinco soles, antes de haber tenido su aspecto volcánico, doméstico y celeste⁴⁴⁷.

En el mural Sur está el dios Xiuhtecuhtli⁴⁴⁸. Es el fuego, el divino señor, el señor del año. Su imagen es la de un ser con cara amarilla, en la parte superior y en la inferior negra, por el hule líquido que se le aplicaba. Mateos Higuera sugiere que Xiuhtecuhtli ocupaba el primer lugar en la serie de los Yohualteuctin, es decir, de los señores de la noche⁴⁴⁹. Lo acompaña Quetzalcoatl con mitad de la cara mitad roja y mitad negra. Este dios es negro, porque es un dios supremo.

Los mascarones de las ocho divinidades en el mural de Ocotelulco están sumergiendo al inframundo a través de las Xiuhcoatl. Este ser sobrenatural generalmente era el compañero de los dioses guerreros, como Xiuhtecuhtli, Ixcozauhqui, Huitzilopochtli y Tezcatlipoca. Seguramente representaba el elemento

⁴⁴⁵ Mateos Higuera, 1993

⁴⁴⁶ Mateos Higuera, 1993

⁴⁴⁷ Mateos Higuera, 1992

⁴⁴⁸ "El viejo dios del fuego, señor de la turquesa, la turquesa es el *tonalli*, el calor vital de los dioses, es principio y fin de todo. No hay vida sin calor, sin chispa en los ritos, el hombre nace junto al fuego con Venus, el primer fuego en el cielo, y asimilado al maíz (Cinteotl-Iztlacoliuhqui), porque al igual que la semilla sembrada en la tierra, desaparece en el horizonte antes de resurgir como estrella de la mañana, Tlahuizcalpantecuhtli, Mixcoatl, Quetzalcoatl y Xolotl son dioses venusinos" Graulich, 1996, P. 36

⁴⁴⁹ Mateos Higuera, 1992

del fuego, ya que desempeñaba un gran papel en las batallas y sobre todo en los pueblos conquistados⁴⁵⁰.

Como se dice anteriormente en los murales de Tizatlán, Camaxtli posiblemente fue una advocación de Tezcatlipoca⁴⁵¹. En la Teogonía se lee que en el año 2 *acatl* Camaxtli cambio su nombre por Tezcatlipoca o por Mixcoatl que significa culebra de nubes. Algunos investigadores sugieren que para los tlaxcaltecas Camaxtli-Mixcoatl y Matlalcueye fueron deidades muy diferentes que para los mexicas. Sin embargo, podemos retomar que para México Tenochtitlán Camaxtli-Mixcoatl se le consideraba una divinidad principal, pues era padre de los dioses. Además de que en algunas ceremonias en la undécima fiesta movable a Huitzilopochtli, también eran dedicadas para Camaxtli⁴⁵². Por lo que se sugiere que es Camaxtli el que está sumergiendo del gran pedernal animado al inframundo, acompañado por una serpiente⁴⁵³.

Eliade⁴⁵⁴ opina que la búsqueda de la inmortalidad a través de un descenso heroico, por parte de una divinidad, es a través del vientre de una antepasada gigante. En otras palabras, en esta ocasión se trata de enfrentarse a la muerte sin fallecer, de descender al reino de la noche y de los muertos y regresar vivo.

En el *Códice Laud* y en el *Fejérváry-Mayer* las serpientes-coralillos son asociadas a las diosas madre (figura 130 y 131). Por eso la vemos a la serpiente acompañando a Camaxtli-Tezcatlipoca sumergirse al gran brasero divino que lo

⁴⁵⁰ Mateos Higuera, 1992

⁴⁵¹ "En áquel templo de áquel ídolo que se llamaba Camaxtli, que es un barrio llamado Ocotelolco, mataban cuatrocientos y cinco y en otro barrio que está de allí a media legua, una gran cuesta arriba, mataban otros cincuenta o sesenta, y en otras veinte y ocho partes de esta provincia, en cada pueblo según que era, de manera que llegaba el número de los que en este día sacrificaban, a ochocientos hombres en toda la ciudad y provincia de Tlaxcalla", Motolinía, 1964, Pp. 22-28

⁴⁵² Rodríguez, 1991, P. 73

⁴⁵³ "La deidad es el corazón y la personificación del grupo al que protege y con él comparte su destino cuando se le sacrifica un esclavo ritualmente bañado, quien lo encarna, es el grupo entero el que muere simbólicamente con su dios y así adquiere mérito", Graulich, 1996, P.39

⁴⁵⁴ Eliade, 2001, P. 255

conducirá al inframundo. También, rodea la escena unos cuchillos o pedernales. Ferdinand, Jansen y Reyes sugieren que a este tipo de oratorio se le llamaba *chiconauh nepaniuhcan itzehacayan*, refiriéndose a los nueve lugares encimados, donde corre el viento frío y filoso (como cuchillo) y que es una parte del inframundo, ya que existe una imagen similar en el *Códice Borgia* (figura 132). Igualmente se le asocia al templo de cuchillos con la manifestación del sacrificio y el trabajo en el campo. Cortar la mazorca es como decapitar a un cautivo ganado en la guerra. Rozar y cultivar es como desollar a un sacrificado⁴⁵⁵. La escena es atravesada por unas vértebra humanas, emulando una columna. Esta imagen generalmente se encuentra asociada a Mictlantecuhtli, dios habitante del inframundo, por lo que se refuerza el argumento de que el mural es la representación del mundo de la muerte, y al mismo tiempo eje del mundo.

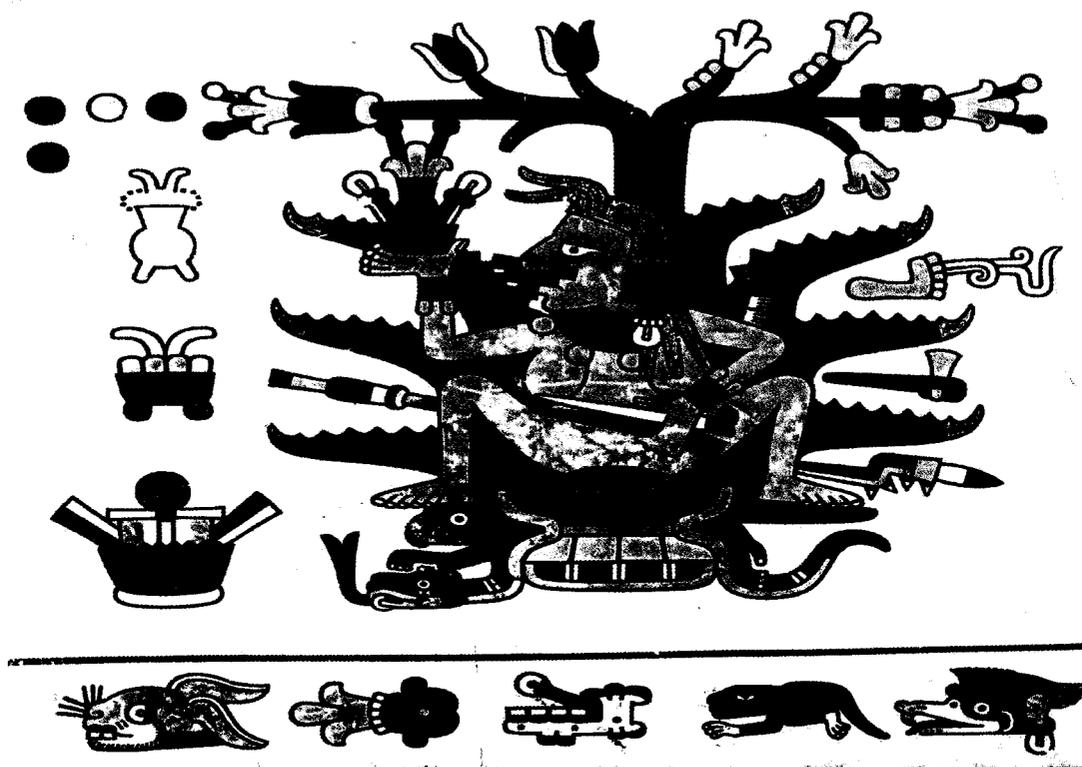


Figura 130. Lámina del *Códice Laud*.

⁴⁵⁵ Anders, Jansen y Reyes, 1993b, Pp. 46 y 202.

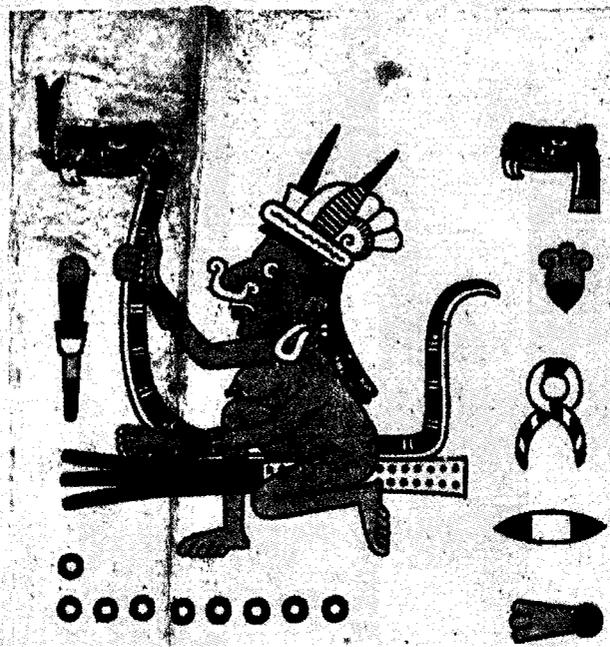


Figura 131. Lámina del Códice Fejérváry-Mayer

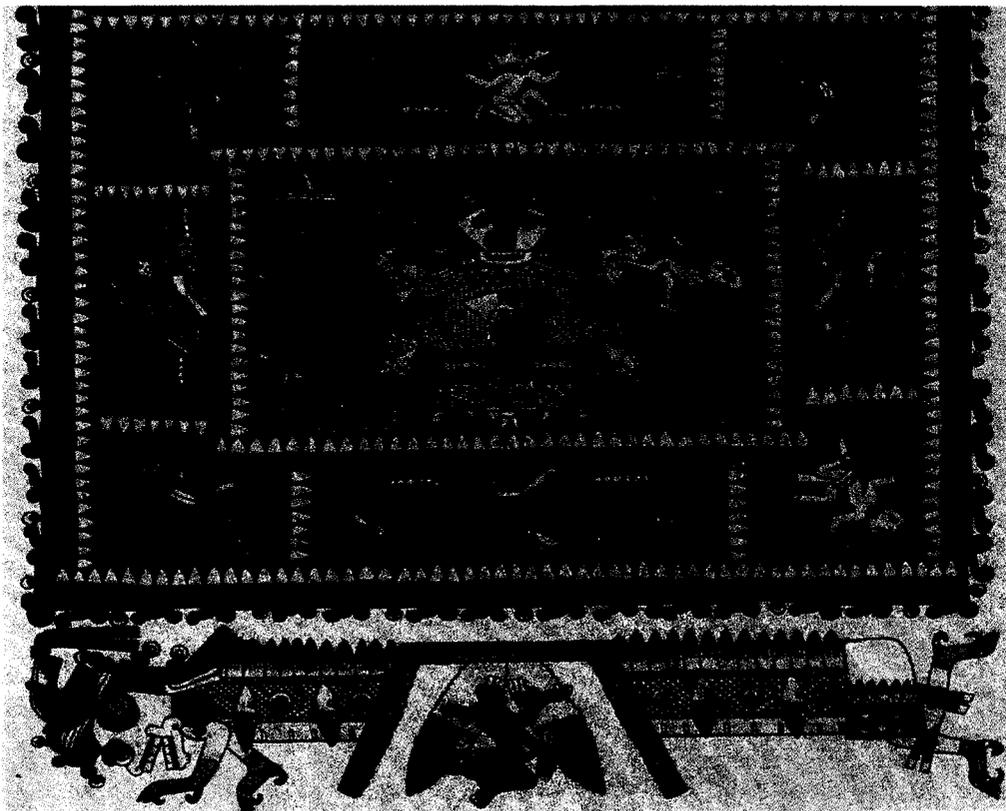


Figura 132. Lámina del *Códice Borgia*

Tezcatlipoca tenía diferentes advocaciones en el propio sitio de Ocotelulco, y lo podemos ver reflejado en la cerámica. Recordemos que a este dios lo encontramos como el gran guerrero muerto en un cajete trípode y como reencarnación de un guerrero, en forma de un ave. La cerámica de Ocotelulco fue hallada rota a propósito, quizá con una intención de ofrenda. Eduardo Contreras considera que junto al área B se encontraron basureros con una gran cantidad de cerámica rota (figura 133). El fuego era la metáfora del mantenimiento del mundo, por eso debía tirarse todo y renovarse⁴⁵⁶.

En cuanto a la evidencia de sacrificio humano, sólo se hallan restos de fauna, ya que se piensa que los restos humanos fueron incinerados o faltan exploraciones por realizar en el sitio. Ilhuicatzi⁴⁵⁷ nos explica que se han identificado restos de codornices decapitadas asociadas a vasijas policromas que funcionaron en ceremonias para clausurar espacios. Además de hallarse restos de víbora de cascabel y tortugas en pozos usados durante ritos acuáticos. Además se han reconocido la presencia de restos de otros animales, como armadillo, pecarí y

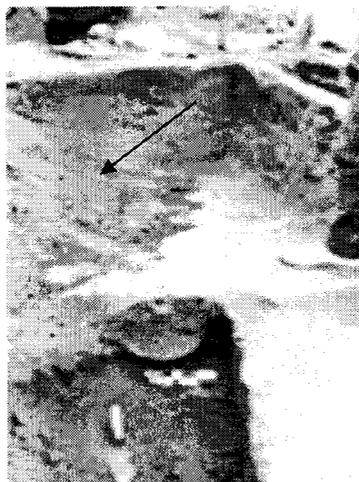


Figura 133. Basurero cerámico

⁴⁵⁶ Era en el fuego nuevo donde los indígenas prehispánicos rompían sus cosas para renovarse. Sahagún, 2000.

⁴⁵⁷ Ilhuicatzi, 2006, P. 11

pez asociados a estructuras religiosas. Los restos presentan huellas de haber sido hervidos o asados. La decapitación de codornices se le asociaba a la celebración del fuego nuevo⁴⁵⁸.

El templo de Ocotelulco fue construido junto a la casa sacerdotal (ver capítulo III) , este argumento lo refuerza la evidencia de tlecuiles en el área B. A los Tlamacazqueh se le denominaba los dadores de fuego, porque continuamente echaban incienso a la lumbre, todo el día⁴⁵⁹. Eran ellos los encargados del mantenimiento del templo, y por consiguiente de los que tendrían que satisfacer continuamente a los dioses⁴⁶⁰. En la excavación de Ocotelulco se encontraron dos tipos de plataformas bajas circulares recubiertas de lodo, se cree tuvieron como función el sostenimiento de braseros (figura 134). Motolinía nos habla que los braseros en los templos eran redondos y bajos⁴⁶¹. Quizá la función de la banca-altar de Ocotelulco fue para ofrecer ofrendas al inframundo.

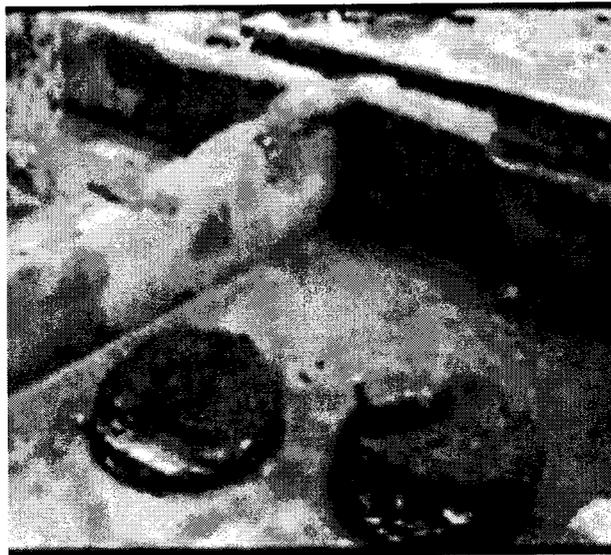


Figura 134. Posibles soportes de braseros

⁴⁵⁸ Limón, 2001, P. 167

⁴⁵⁹ "Todas las salas de dichos templos, donde encendían fuego para calentarse eran usados por los señores y gente de servicio", Torquemada, 1995, Pp. 115-117

⁴⁶⁰ Contreras, 2005b

⁴⁶¹ Motolinía, 2001, P. 32

En cuanto a su vestimenta los sacerdotes, según los cronistas españoles, estaban cubiertos de sangre de los sacrificados, además de llevar los cabellos largos y las uñas⁴⁶². Si se observa con detenimiento el peralte de Ocotelulco se plasman manos descarnadas con grandes uñas. Quizá esta representación se refiere al sacrificio humano en el cual los sacerdotes eran parte esencial.

Los murales de Ocotelulco y Tizatlán reflejan el momento histórico en la cual estaban viviendo los tlaxcaltecas. Es decir, a parte de reflejar su cosmovisión, plasmaban la militarización extrema manifestada en la importancia del sacrificio humano⁴⁶³. Motolinía dice que en la provincia de Tlaxcala había gran cantidad de gente dedicada a la guerra⁴⁶⁴. Cuando llega Hernán Cortés a la provincia de Tlaxcala narra Muñoz Camargo que llevó a capitales famosos y diestros en la guerra, para pelear contra México-Tenochtitlán⁴⁶⁵.

Pero más que nada la temática de los murales de Ocotelulco y Tizatlán era relacionada a la cosmología mesoamericana. Al concepto del sostenimiento y mantenimiento del mundo posiblemente a través del sacrificio humano, pero sobre todo, al respaldo de estos actos por parte de las divinidades, quienes serían las intermediarias entre el ser humano y las fuerzas naturales. Ocotelulco y Tizatlán muestran un estilo artístico muy similar. Su parecido con el *Códice Borgia* es impresionante, por lo que nos apoyamos en su hipótesis de Felipe Solís⁴⁶⁶ donde dice que en el Altiplano Central y principalmente para el Posclásico Tardío, los murales fueron reflejo de un conocimiento entremezclado de ceramistas, tlacuilos, escribanos de códices y aquellos que apoyaban en la ornamentación de la arquitectura monumental mesoamericana.

⁴⁶² Mendieta, 1971, 101

⁴⁶³ Cervantes de Salazar, 1914

⁴⁶⁴ Motolinía, 2001, P. 52 y 65

⁴⁶⁵ Muñoz Camargo, 1998, P. 126

⁴⁶⁶ Solís, 1995, P. 35

Al finalizar el análisis de los murales de Tizatlán y Ocotelulco, donde en el primero se plasman las divinidades solares complementarias a las lunares y para el segundo el concepto del inframundo, nos cuestionamos si lo que estamos observando en estos dos señoríos es la creación de un "paisaje ritual", que abarcaba numerosos adoratorios o "lugares sagrados"⁴⁶⁷ en Tlaxcala. Así, en Tizatlán se representa lo terrestre, los astros principales, el Sol y la Luna, personificado aquí por los dioses Camaxtli-Tezcatlipoca y Matlalcueye-Chalchiuhtlicue y en Ocotelulco los 9 señores del mundo, es decir el Mictlan⁴⁶⁸. Esto se ve reforzado por el hallazgo de figurillas con forma del dios Mictlantecuhtli o señor de la muerte (figura 78). Cultura material que sólo se halla en Ocotelulco, por lo que quizá está enfatizándose el culto a la divinidad del inframundo. Por lo que posiblemente lo que estamos observando es un paisaje ritual mayor, conformado por dos asentamientos.

Así, en los murales de Tizatlán y Ocotelulco están plasmando a Camaxtli-Tezcatlipoca⁴⁶⁹ como dios solar, creador, que en la tarde es devorado por la tierra, que se transforma en dios nocturno, que prosigue su camino por el inframundo y que, gracias a su virtud mágica, a la mañana siguiente logra volver salir en el cielo, convertido en un dios juvenil. Seler⁴⁷⁰ dice que es por esto, que se decía de él que camina en el cielo, en la tierra y en el mundo inferior. Quizá por eso los templos de Ocotelulco y Tizatlán están dirigidos al Sur pues evocan la bajada del dios Sol a la tierra.

Asimismo, el dios Tezcatlipoca regía el gran período de los 52 años que es la representación del movimiento del Sol por el firmamento a través del año. Toxcatl, su fiesta principal de Tezcatlipoca era una fiesta propiamente de año nuevo, que

⁴⁶⁷ Broda, 2000, P. 50

⁴⁶⁸ "...la Tierra es una deidad femenina y da nueve pasos al inframundo por que tarda en regresar a la tierra (la menstruación se detenía en nueve ocasiones). El interior de la matriz era un lugar oscuro sin ventanas, tal como se describe al Mictlan" Matos Moctezuma, 1998, Pp. 51-52.

⁴⁶⁹ Historia de los Mexicanos por sus Pinturas, Pp. 25-31

⁴⁷⁰ Seler, 1988, P. 114

abarcaba el antagonismo entre la estación de invierno y primavera, además de los puntos cardinales⁴⁷¹. Por eso vemos en el mural Oriente de Tizatlan cincuenta y dos cuadretes, que se relacionan íntimamente con el Tonalpohualli y con los cuatro caracteres de los días que designan los puntos cardinales⁴⁷², y que se observa en esta parte del mural con una franja de colores. Es curioso mencionar que en un documento colonial como es el *Lienzo de Tlaxcala*⁴⁷³, en la lámina principal, donde se plasman a los *tecuhtli* de los cuatro señoríos, en Tizatlán se hallan plasmados a 52 señores principales. No sabemos si existe una relación entre cada uno de los *tecuhtli* y los cuadretes plasmados en el mural, pues como mencionamos anteriormente el mural corresponde al siglo XIV y el *Lienzo de Tlaxcala* al siglo XVI.

En cuanto a la celebración del fuego nuevo se sabe que el fuego era adorado por ser el creador de vida y muerte. Este rito recordaba el mito de creación del mundo, y que se contraponía al aspecto acuático. De aquí la dupla mítica entre el fuego y el agua, lo solar y lo lunar, lo masculino y lo femenino, es decir, el *atl-tlachinolli*. Para Tlaxcala se sabe que existía una ceremonia dedicada a Camaxtli celebrada cada cuatro años en la montaña Matlacueye. Esta fiesta era llamada Teoxihuitl, "año de dios", por lo que se observaba la confluencia de los principios opuestos⁴⁷⁴. Al dios solar, Xiuhtecuhtli, vemos su imagen en las figurillas y en los murales de Tizatlán, como dios creador. Xiuhtecuhtli se hallaba algunas veces en el Mictlan, era el Chicnauhyotecuhtli "señor del conjunto de nueve" que hace referencia a los nueve niveles del inframundo⁴⁷⁵.

Otro aspecto a puntualizar es el asunto del porque aparecen Camaxtli y Matlacueye con imágenes de Tezcatlipoca y Chalchiuitlicue, respectivamente. ¿Es

⁴⁷¹ Seler, 1988, P. 114

⁴⁷² Sejourné, 1988, P. 65

⁴⁷³ *Lienzo de Tlaxcala*, 1983

⁴⁷⁴ Limón Olvera, 2001, Pp. 155-156

⁴⁷⁵ Limón Olvera, 2001

acaso que a la llegada al valle por parte de los teochichimecas los hizo adoptar diferentes maneras de plasmar la imágenes de sus dioses?. Posiblemente hayan adoptado la imagen de Tezcatlipoca como Camaxtli, recordemos que los dioses mesoamericanos tenían diversas advocaciones, y eran adorados según las necesidades de los grupos prehispánicos. Entonces Camaxtli es el dios principal de los tlaxcaltecas, porque es una divinidad cazadora y guerrera, a la vez. Característica que representaba al grupo.

De la misma manera en las pinturas de Tizatlán y Ocotelulco, Tlaxcala vemos la presencia de fertilidad y sacrificios, y muerte por otro lado. Estos son los principios que logra dar vida al ser humano. Es un reflejo de la Leyenda de los Soles, es decir, la guerra continua entre Tezcatlipoca y Quetzalcoatl que va dar paso al ciclo continuo de creación (vida) y destrucción (muerte). Es el hombre quien debe mantener el movimiento del Sol, sino perecerá, a través del sacrificio.

En la región de Calpulalpan, los grupos prehispánicos asentados en el Posclásico Tardío se les llamaba los tlatepotzcas, designación que se les daba a los pobladores que se ubicaban en las altiplanicies detrás de los volcanes⁴⁷⁶. Ellos eran los adoradores de Quetzalcoatl. Por eso se encuentran los templos circulares, sus imágenes y ofrendas de este dios⁴⁷⁷.

En la primera atadura de años en la celebración del fuego nuevo que se hacia cada 52 años posiblemente fue presidido por Quetzalcoatl dedicado al Oriente. En el segundo período correspondía al Norte representado por el signo *tecpatl*, y dedicado a la región Mictlalpan y por supuesto a Tezcatlipoca⁴⁷⁸. Quizá la lucha constante entre las divinidades de Tezcatlipoca y Quetzalcoatl se personificaba entre los grupos prehispánicos de la zona Poniente y Centro de Tlaxcala. El atado

⁴⁷⁶ Seler, 1988, P. 67

⁴⁷⁷ Martínez Vargas, 2005, P. 41

⁴⁷⁸ Martínez Vargas, 2005, P. 228

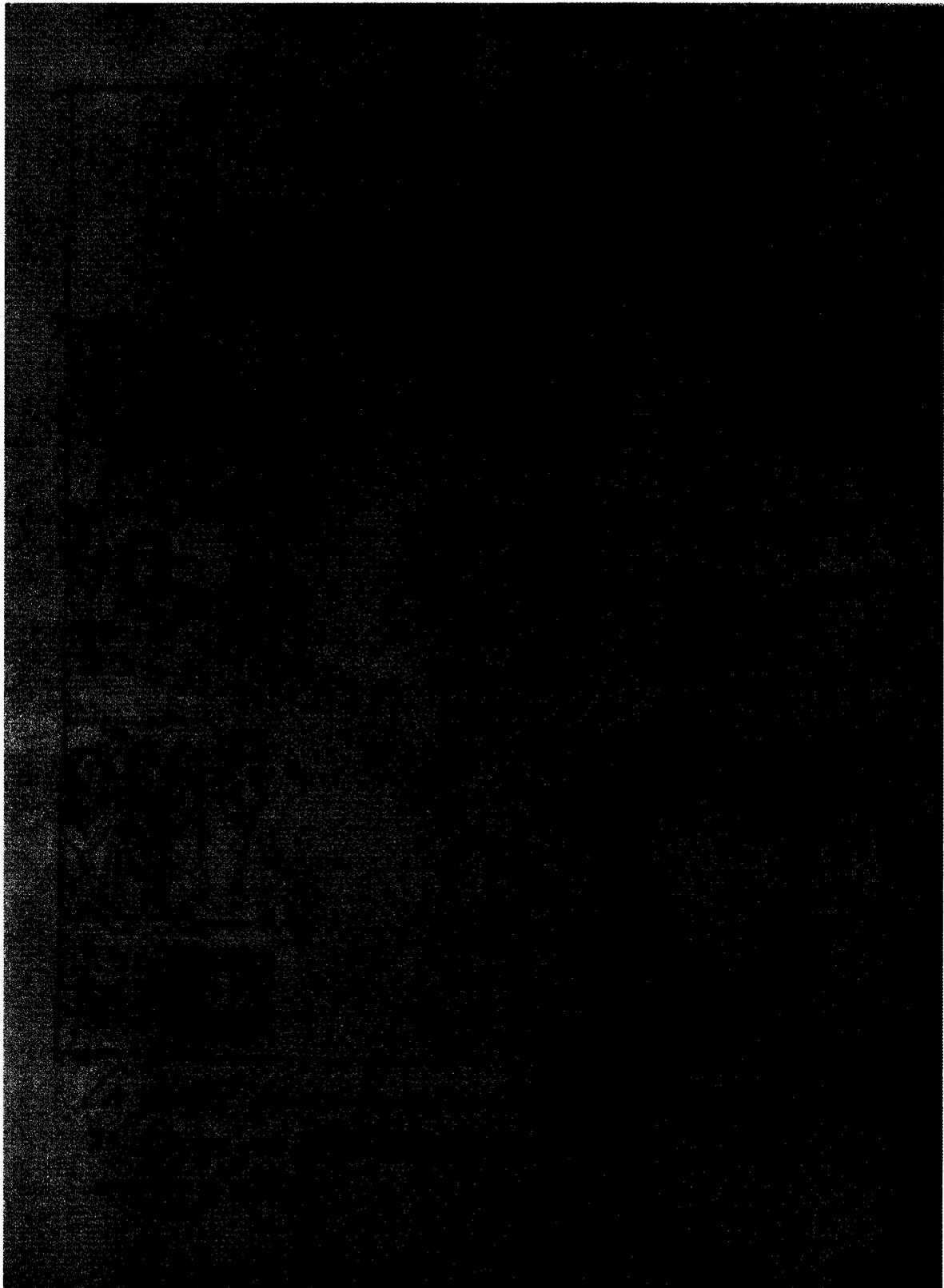


Figura 135. Lámina de la Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala.

de años de cada 52 se le llamaba *xiuhmolpilli* o "atado de años" o *toximolpillá* "se atan nuestros años"⁴⁷⁹.

De esta manera, los antiguos tlaxcaltecas delimitaron el espacio sagrado para el establecimiento de un orden. En Tizatlán es el lugar donde reside la dualidad: el Omeyocan, ubicado en el Sur. Matos Moctezuma⁴⁸⁰ opina que el asentamiento de una nueva ciudad conlleva a estar acompañada por una serie de simbolismos que la legitime como *axis mundi* o centro del universo. Además de que el asentamiento de Tizatlán está sobre una plataforma dirigida al Poniente (orientación que obedece al desplazamiento del astro solar por el firmamento), lo que le da un carácter privado con acceso restringido.

Posiblemente el Mictlan está en el Norte que es Ocotelulco. Enfrente de la dualidad suprema está el lugar del Tzompantli, el sitio donde se fijaban las cabezas de las víctimas ofrecidas al dios Camaxtli, es decir, la zona de sacrificio⁴⁸¹. En contraparte, en Ocotelulco se ubicaría el juego de pelota. En una lámina de la Descripción de la Ciudad y Provincia Tlaxcala de las Indias de Muñoz Camargo se plasma en la parte superior un juego de pelota y se puede leer:

*"la primera predicación del santo evangelio en Tlaxcala en medio de la plaza por los frailes de la orden de San Francisco, y el modo de enseñar que tuvieron"*⁴⁸²

posiblemente se trate del señorío de Ocotelulco, recordemos que es en este asentamiento donde se ubicaba el mercado principal. Por lo tanto, el Tzompantli era el signo de sacrificio. Es el que unía al mundo celeste con el terrenal, y el juego de pelota unía al mundo terrenal con el inframundo (figura 135).

⁴⁷⁹ Limón Olvera, 2001, P. 158

⁴⁸⁰ Matos Moctezuma, 2006, Pp. 59-61

⁴⁸¹ Mendieta, 1971

⁴⁸² Muñoz Camargo 1981

Guilliem⁴⁸³ opina que la presencia de dos dioses creadores servía para justificar que las personas que habitaban el sitio estaban a la cabeza de la civilización. Como lo vemos en el templo dual de Tenochtitlan, donde están presentes Huitzilopochtli y Tlaloc, y en Tlatelolco dedicado a Quetzalcoatl y Ehécatl. Por lo tanto, el espacio sagrado era el sitio donde las divinidades immortalizaban su presencia, cada uno de sus actos míticos alcanzaban vida a través de los rituales. Como consecuencia el ser humano no podía transgredir las normas de los dioses y menos violentar su espacio o faltar en las fechas que les eran propias⁴⁸⁴.

⁴⁸³ Guilliem, 1999, P. 211

⁴⁸⁴ Guilliem, 1999, P. 211

CAPITULO VII

CONCLUSION

Como consideraciones finales podemos decir que la cultura material (figurillas, cerámica y murales) fueron el reflejo de una cosmovisión en particular, la tlaxcalteca. Precisamente, la cosmovisión es un producto cultural colectivo que forma un microsistema de comunicación, en el que cada mensaje cumple requisitos mínimos de inteligibilidad, de coparticipación intelectual entre emisores y receptores, y de establecimiento, casi siempre inconsciente, de reglas a través de cuyo cumplimiento las ideas pueden ser recibidas, aceptadas y asimiladas por el coparticipante. En esta forma el contenido de la cosmovisión integra un acervo para cuya estructuración no es necesaria, ni posible, una mente individual de comprensión totalizadora. Cada miembro del grupo social posee un caudal personal en constante transformación que se traslapa con el de sus compañeros de grupo, que se corrige y que reproduce alteraciones durante los procesos de comunicación y de actuación. Y cada miembro del grupo posee, además, una base lógica que lo hace un potencial receptor de un número de elementos conceptuales muy superior al de los que maneja normalmente. Estos procesos unificadores dan a la cosmovisión su relativa congruencia general, así como las contradicciones provocan y matizan su transformación⁴⁸⁵.

Como hemos dicho anteriormente la imagen divina fue o ha sido un lenguaje expresado en diferentes sistemas, como son los: teóricos, conceptuales o rituales y simbólicos⁴⁸⁶. Por eso, el análisis de la imagen de las deidades prehispánicas nos explica la función de la representación, es decir, la importancia que tenían éstas en la vida diaria de los tlaxcaltecas prehispánicos, así como el reflejo de una cosmovisión compleja basada en las manifestaciones divinas.

⁴⁸⁵ López Austin, 2004, P. 21

⁴⁸⁶ Nájera, 2003, Pp. 10-11

A través de las imágenes se puede estructurar una serie de realidades que estarían dispersas en el Universo⁴⁸⁷. Así, el vínculo entre el ser humano y los dioses es el sentido de la existencia humana y el motor de la dinámica del cosmos, una vez que este vínculo se ha establecido, el cosmos se mantendrá por la constante interacción entre dioses y seres humanos, que consiste en que, al generar la vida de los hombres y su mundo, los dioses permiten que el hombre pueda sustentarlos, y al sustentar a los dioses, manteniendo así su existencia, los seres humanos permiten que aquéllos generen la vida del cosmos.

Lo que el ser humano da a los dioses es la energía vital que radica en la sangre y en el corazón, les da la vida para que ellos vivan, y fundamentalmente la vida de los hombres, porque son los macehuales los "merecidos por la penitencia" para que existiera el ser que los había de sustentar. De este modo, hombres y dioses no sólo están hermanados por el mismo principio de vida, sino porque la obtienen mediante el sacrificio de sí mismos⁴⁸⁸. Para los tlaxcaltecas el sacrificio era parte integral de su cultura, ya que por medio de ella justificaban el dominio de la clase gobernante hacia el pueblo, así como la extrema militarización producto de conflictos con los mexicas, y otros grupos asentados en la zona.

En cuanto a la religión es una explicación del mundo y la mitología no sólo constituye por así decir, la historia sagrada de la comunidad, no sólo explica la realidad total y justifica sus contradicciones, sino que también revela una jerarquía en la serie de acontecimientos fabulosos que relata. En general, puede afirmarse que cualquier mito nos dice cual es el origen de algo: la palabra, el ser humano, una especie animal o una institución social, pero por el mismo hecho de que la creación del mundo precede a todo lo demás, la cosmogonía disfruta de un prestigio especial. De hecho, el mito cosmogónico proporciona el modelo de todos

⁴⁸⁷ Nájera, 2003, P. 15

⁴⁸⁸ De la Garza, 1998, P. 57 y P. 62

los demás mitos sobre el origen. La creación de los animales, las plantas o del ser humano que presupone la existencia del mundo⁴⁸⁹.

La relevancia de estudiar la religión prehispánica radica en la simple razón de que permeaba la vida total de los indígenas. Por lo que es a través de la cultura material donde podemos encontrar la expresión del culto que tenían los antiguos a sus divinidades y por consiguiente descifrar poco a poco su complejo sistema religioso.

Para tener confiabilidad funcional del material arqueológico analizado se tomó como base la contextualización que nos ayudó a determinar aspectos de temporalidad y funcionalidad de la cerámica, figurillas y por supuesto de los murales. Además, de que con el análisis del contexto arqueológico se pudo estudiar aspectos de espacio ceremonial y sagrado, en donde se encuentran plasmados las pinturas de Tizatlán y Ocotelulco. En el caso de la cerámica se hallaron en zonas cercanas al área ceremonial y con acceso restringido. Para las figurillas la situación fue semejante.

La colección cerámica y de figurillas fue ubicada dentro de contextos primarios, como hogares o tlecuiles y sobre pisos, además de los contextos primarios transpuestos (basureros). Para la clasificación se realizó una nueva en el caso de las figurillas, ya que las existentes hechas por García Cook⁴⁹⁰ y Merino Carrión⁴⁹¹ eran demasiado escasas.

Los dioses representados en la cerámica fueron Xochiquetzal, Tezcatlipoca y Chalchiuitlicue. En las figurillas fueron Tlaloc, Huehuetotl, Ehecatl-Quetzalcoatl, Mictlantecuhtli, Tezcatlipoca, Tlahuizcalpantecuhtli, Mixcoatl, Tezcatlipoca rojo y

⁴⁸⁹ Eliade, 1969, Pp. 106-107; Foucault, 1986; Jensen, 1960; Matos, 1986, P. 41; Meslin, 1978

⁴⁹⁰ García Cook y Merino Carrión 1986

⁴⁹¹ García Cook y Merino Carrión, 1988

Cinteotl. Cada representación divina en el material cultural tuvo una intencionalidad en el lugar en donde se encontró. Es decir, en el caso de la cerámica, hubo una pieza encontrada como ofrenda y "matada" en el momento de su depositación (representación del dios Tezcatlipoca muerto en un cajete trípode). Para las figurillas fueron algunas de ellas halladas en ofrendas ceremoniales donde reforzaban la ideología mesoamericana (caso específico de la ofrenda ofrecida a los cinco rumbos del universo). La ofrenda implica la entrega de algo que debe ser correspondido y, teniendo en cuenta la diferencia de dimensiones entre los seres humanos y los dioses, éstos deben dar algo grande a cambio de los pequeños dones de los hombres. El carácter comunicador de la ofrenda implica una doble naturaleza: la ofrenda es el puente, el intermediario entre este mundo y el otro, y es una de las formas de expresión con que cuentan los hombres para hablar a los dioses⁴⁹².

Es relevante mencionar la trascendencia del arte Mixteca-Puebla que permeó los valles del altiplano central mexicano, Puebla-Tlaxcala y la Mixteca, y que se manifestó en todo el material cultural del Posclásico Tardío. Recordemos que el estilo tiene características particulares entre sí. El estilo se caracterizó por el reflejo de una concepción religiosa politeísta. El uso del Tonalpohualli o calendario de los veinte días, la escritura pictórica estilizada, la guerra formal, lazos de linaje y prácticas rituales, eran características de los parámetros que definían este estilo. Nicholson⁴⁹³ lo define como un estilo de arte que se caracterizó por imágenes delineadas de forma precisa y geométricas, con una iconografía estandarizada, en donde a veces se representan imágenes estilizadas y abstractas mientras otras son imágenes dibujadas de manera realista. Uno nota la semejanza estilística al estudiar la cultura material (figurillas, cerámica y murales) por lo que puede inferirse un estilo propio y bien delimitado que permeó la zona en el valle Puebla-Tlaxcala.

⁴⁹² López Austin, 1997b, P. 211

⁴⁹³ Nicholson, 1961, 1966, 1977, 1982

Los motivos representados en el estilo Mixteca-Puebla fueron la manera en que los mesoamericanos desarrollaron procedimientos para divulgar información compleja sobre una ideología e historia. A través de imágenes con signos como íconos y metáforas, muchas veces resultaba en la elaboración de libros o manuscritos pictóricos y pudieron ser leídos como un texto, siendo el mayor ejemplo de ello el *Códice Borgia*⁴⁹⁴.

Los murales de Ocotelulco y Tizatlan correspondieron al Posclásico Tardío porque pertenecen al estilo Mixteca-Puebla, específicamente al siglo XIV. Lo comprueba la evidencia de la cerámica y de figurillas. Caso y Noguera, al descubrir los murales de Tizatlán se confundieron por lo que habían descubierto, ya que para ese entonces lo Mixteca-Puebla no había sido concebido como estilo particular del Posclásico Tardío. Por lo tanto, la cultura material de Tizatlán y Ocotelulco nos permite ver como en los señoríos se desarrolló un mismo estilo, por lo que ambos forman parte de una misma sociedad. En donde, en un espacio ritual reflejaron una cosmovisión en particular. De esta manera, posiblemente se plasmó en Tizatlán la divinidad dual, lo terrestre y en Ocotelulco el inframundo.

En cuanto a los murales podemos decir que para Tizatlán se representaron las ideas fundamentales del movimiento del cosmos, es decir, se plasmaron ideas duales (águila-jaguar, Tezcatlipoca-Tlahuizcalpantecuhtli, Chalchitlicue-tortuga). El dualismo era considerado para los nahuas prehispánicos como la composición-movimiento del todo (tiempo-espacio)⁴⁹⁵. Por una parte se representa la parte joven, vigorosa, guerrera, y por otra está la mujer acompañada por dioses sabios, con barbas, antiguos. Los ancianos son los fundadores y tienen la cualidad de otorgar el poder. Antecedentes y suceden en el tiempo que se repite, se recuerda y se recrea a través de sus actos y narraciones. Guían ceremonias y rituales. Los viejos son los que preservan las historias, ellos las protagonizan, las narran y las

⁴⁹⁴ Hernández, 1995, Pp. 17-18

⁴⁹⁵ Davies, 1990

recrean. Su generación adquiere la responsabilidad de legitimar las dinastías y vincularlas con el origen de las cosas y del mundo⁴⁹⁶. También se representan los cinco rumbos del universo, personificados cada uno por un color, acompañados, por la diosa Chalchiuitlicue y dioses relacionados a Quetzalcoatl y a las lluvias en general. Al mismo tiempo, los murales de Tizatlán están representando la división estacional entre el período de lluvias en verano y el período de secas en invierno y que es la base de la concepción del dominio cíclico de los dos tipos de fuerzas opuestas que integraban el universo⁴⁹⁷.

Para Ocotelulco, los murales muestran ocho Xiuhcoatl, serpientes de fuego que son la conexión entre los mundos terrenos y celestes, y que acompañan a Tezcatlipoca a emergerse-sumergirse al inframundo, al interior de la tierra, es decir al Norte. Por lo que el dios Tezcatlipoca por su naturaleza más auténtica es el Sol, y que baja al reino de los muertos concebido como un ser oscuro y nocturno. El inframundo es representado por ojos estelares sobre agua, reforzándose la teoría en donde se sabe que los pueblos nahuas prehispánicos creían que con anterioridad vivían dentro de un lago o que cuando emergieron del interior de la tierra tuvo lugar una gran inundación.

También se analizó el dios Tezcatlipoca como advocación de Camaxtli, ambos considerados grandes dioses guerreros y solares. Es curioso que las fuentes etnohistóricas hablen de la gran adoración del dios Camaxtli en Tlaxcala. Sin embargo, Durán describe que la imagen de este dios era blanco con rayas rojas, en donde portaba adornos de caza. Pero en la evidencia de cultura material no se encuentra este tipo de imagen, sino que sólo se halla las representaciones de Tezcatlipoca, por lo que quizá es un dios representado por otro nombre.

⁴⁹⁶ De la Fuente, 2003, P. 41

⁴⁹⁷ López Austin, 1994

Otra imagen central divina que apareció en la cerámica y en los murales, fue en Tizatlán. Aquí se representó un personaje femenino que ocupa un importante lugar, por lo que quizá nos enfrentamos con la imagen de la Matlalcueye, cuya imagen no ha sido cifrada. Es una deidad tlaxcalteca de la lluvia y de las aguas corrientes. Su importancia fue tal que inclusive a una montaña se le identificaba con ella. Su valor de diosa madre lo ratifica cuando es acompañada por un pez. Sus pliegues en el vientre y sus pechos llenos nos indica que es una madre nutricia y fecunda. Posiblemente es la madre de los dioses, quien según Sahagún había un ídolo de ella en la montaña Matlalcueye. Por lo tanto, la diosa que se está encarnando en Tizatlán como Chalchiuitlicue es en sí Matlalcueye

Es relevante mencionar que la temática de los murales de Tizatlán y Ocotelulco son aspectos cosmológicos. Tema parecido al del *Códice Borgia*. En contraparte, con los códices mixtecos⁴⁹⁸ que son principalmente genealógicos-históricos. Lo que nos preguntamos es si aparte de su semejanza estilística, la temática lo asemeja con un origen común.

Se infiere que los signos y las estructuras del hombre son los testimonios o huellas porque, o mejor en la medida que, expresan ideas separadas de los procesos de señalización y de construcción a través de los cuales se realizan⁴⁹⁹. Es entonces que los seres humanos contruyeron imágenes del mundo en que viven, y no de un mundo cualquiera, incluso cuando imaginan otros mundos en su fantasía, los hacen a partir de la experiencia que su existencia les dio⁵⁰⁰.

Para nuestro estudio fue primordial el aspecto de la comparación con el *Códice Borgia*, ya que este representa los dioses que en un momento dado y en lugar determinado formaban parte del pensamiento y los sentimientos religiosos

⁴⁹⁸ En los códices mixtecos como el *Nutall* y el *Bodley* relatan la vida de 8 venado y su genealogía gobernante, Jansen, 1997

⁴⁹⁹ Panofsky, 1972, 1979, P. 21

⁵⁰⁰ López Austin, 1998, P. 59

de algún pueblo nahuatl. En él se incluían un conjunto de mitos, ritos, actitudes, doctrinas, seres, objetos, lugares o creencias que conformaban lo que hoy llamamos religión⁵⁰¹.

Panofsky⁵⁰² dice que el "cotejo" se debe hacer en base al aislamiento de ciertos rasgos o criterios característicos, como algunas formas de escritura, o determinados términos técnicos utilizados en las manifestaciones pictóricas para llegar a comprender el posible significado. Haciendo todo lo posible para familiarizarse con las actitudes sociales, religiosas y filosóficas de otras épocas y países, y esto con el objeto de corregir su propio sentir subjetivo de cara al contenido. Sin embargo, conforme haga todo esto, se modificará correlativamente la percepción estética en cuanto tal, adaptándose progresivamente a la intención original de las obras.

Es relevante el papel que jugaron los dioses para los mesoamericanos, ya que mitológicamente cada miembro de la comunidad tenía en su corazón una parte del alma del dios patrono, pero la cantidad de la fuerza divina no era igual en todos, pues había quienes participaban con privilegio de aquella riqueza común. Los dioses poblaban los más altos niveles celestes, los tenebrosos pisos del inframundo y el interior de los cinco árboles cósmicos que, plantados en el centro del mundo y en los cuatro rincones de la tierra sostenían el cielo. Los dioses eran, además de creadores de la gran maquinaria del cosmos por la cual fluían sus fuerzas, los regentes de las distintas partes que componían la maquinaria o sus partes mismas, eran pisos celestes o del inframundo, árboles sustentables del cielo, y de otras cosas más⁵⁰³.

⁵⁰¹ Galarza, 1990; Sotelo, 2002

⁵⁰² Panofsky, 1979

⁵⁰³ López Austin, 1996, P. 13

Así lo que se observó en la cultura material de Tizatlán y Ocotelulco fue el renacimiento de el ciclo de los valerosos guerreros. En Tizatlán observamos el valeroso combatiente que va a la guerra. En el mural de Ocotelulco vimos al guerrero que es sacrificado en el brasero divino. La cerámica reproduce el ritual del sacrificio humano. Se halló al guerrero muerto deificado y luego como divinidad, baja como protector de su pueblo, en el mural. Personificaciones de mitos esenciales para los antiguos tlaxcaltecas.

BIBLIOGRAFIA

Acuña, René

1984 *Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Tlaxcala*. Tomo I. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

1985 *Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Tlaxcala*. Tomo II. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

Aguilera, Carmen

1988 *Códice Cospi: Calendario mexicano 4093*. Biblioteca Universitaria de Bolonia. Centro Regional de Puebla, INAH-SEP; Puebla, Puebla.

1991 Los Otomíes Defensores de Fronteras: el Caso de Tlaxcala. En *Tlaxcala, Textos su Historia. Los Orígenes. Antropología e Historia*, vol. 4, pp. 472-479. Gobierno del Estado de Tlaxcala, México.

1998 *Lienzos de Tlaxcala*. Gobierno del Estado de Tlaxcala, México.

Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de

1997 *Obras Históricas*. Instituto Mexiquense de Cultura. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas, México, D. F.

Alvarez, Carlos y Luis Casasola

1985 *Las Figurillas de Jonuta, Tabasco*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

Anawalt, Patricia

1981 Costume Análisis and the Proveniente of the Borgia Group Codices. *American Antiquity* 46: 837-852.

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes

1993a *Los Templos del Cielo y de la Oscuridad. Oráculos y Liturgia. Libro Explicativo del Llamado Códice Borgia*. Fondo de Cultura Económica y Sociedad Estatal Quinto Centenario, México, D. F.

1993b *Manual del Adivino. Libro Explicativo del Llamado Códice Vaticano B*. Fondo de Cultura Económica y Sociedad Estatal Quinto Centenario, México, D. F.

1994a *Códice Cospi. Calendario Mexicano 4093*. Biblioteca Universitaria de Bolonia. Centro Regional de Puebla, INAH-SEP, México, D. F.

- Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes
1994b *El Libro Explicativo de Tezcatlipoca, Señor del Tiempo. Libro Explicativo del Llamado Códice Fejérváry-Mayer*. Fondo de Cultura Económica y Sociedad Estatal Quinto Centenario, México, D. F.
- 1994c *La Pintura de la Muerte y de los Destinos. Libro Explicativo del Llamado Códice Laud.* . Fondo de Cultura Económica y Sociedad Estatal Quinto Centenario, México, D. F.
- Avilés, José
1937 El Complejo Simbolismo de la Xiuhcoatl. Mecanuscrito presentado en el Tercer Congreso Mexicano de Historia. Monterrey, N. L.
- Areyzaga, Edith y Reynaldo Lemus
1994 *Tizatlán, Tlaxcala: Retrospectiva a Través de las Excavaciones Arqueológicas y las Fuentes Históricas*. Tesis de Licenciatura Inédita, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.
- Barba de Piña Chan, Beatriz
1993 Necesidad de una Revisión de las Clasificaciones de las Figurillas Precortesianas de Mesoamérica. En *Segundo Coloquio Pedro Bosh*. Compiladora María Teresa Cabrero G., pp. 323-342. Instituto de Investigaciones Antropológicas. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.
- Barlow, Robert
1990 El Derrumbe de Huejotzinco. En *Los Mexicas y La Triple Alianza*, editado Jesús Monjarás, Elena Limón y María de la Cruz Paillés, pp. 155-175. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de las Américas, Puebla, México.
- Barrientos, Catalina
1980 Análisis de la Cerámica del Elemento 10 de la Excavación UA-79-SP, en los Terrenos de la Universidad de las Américas-Puebla. Mecanuscrito en Archivo, Laboratorio de Arqueología, Universidad de las Américas-Puebla, Cholula, Puebla.
- Broda, Johanna
1971 Las Fiestas Aztecas de los Dioses de la Lluvia. *Revista Española de Antropología Americana* 6:245-327.

Broda, Johanna

2003 El Culto Mexica de los Cerros de la Cuenca de México: Apuntes para la Discusión sobre Graniceros. En *Graniceros. Cosmovisión y Meteorología Indígenas de Mesoamerica*, coordinadores Beatriz Albores y Johanna Broda, pp. 51-90. EL Colegio Mexiquense y Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

Brotherson, Gordon

2003 Los Cerros Tláloc: Su Representación en los Códices. En *Graniceros. Cosmovisión y Meteorología Indígenas de Mesoamerica*, coordinadores Beatriz Albores y Johanna Broda, pp. 27-48. EL Colegio Mexiquense y Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

Camarena, Eréndira

2003 *La Simbología Mixteca en la Cerámica de Zaachila, Oaxaca*. Tesis de Maestría Inédita. Facultad de Filosofía y Letras. Posgrado en Estudios Mesoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

Caso, Alfonso

1927 Las Ruinas de Tizatlán, Tlaxcala. *Revista Mexicana de Estudios Históricos* 4: 139-172.

1967 Los Calendarios Prehispánicos. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

1968 Religiones Mesoamericanas. Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerilanixtenkongresses, pp. 189-200.

1983 *El Pueblo del Sol*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.

1993 Las Ruinas de Tizatlán, Tlaxcala. En *La Escritura Pictográfica en Tlaxcala. Dos Mil Años de Experiencia Mesoamericana*, editor Luis Reyes, pp. 37-53. Universidad Autónoma de Tlaxcala, México.

Caso, Alfonso, Ignacio Bernarl y Jorge Acosta

1967 *La Cerámica de Monte Albán*. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia No. 13. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.

Castillo, Noemí

1974 La Llamada Cerámica Policroma no es un Producto Mixteco. *Comunicaciones Proyecto Puebla-Tlaxcala* 11: 7-10.

Cervantes de Salazar, Francisco

1914 *Crónica de Nueva España*. Papeles de Nueva España, Madrid.

Chadwick, Robert

1995 Los "olmeca-xicalancas" de Teotihuacan: Un Estudio Preliminar. En *Antología de Cacaxtla*, Angel García Cook y B. Leonor Merino Carrión, compiladores. Lorena Mirambell, coordinadora, pp. 120-149. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.

Chimalpain, Cuauhtlehuanitzin

2003 *Primera, Segunda, Cuarta, Quinta y Sexta Relaciones de las Diferentes Historias Originales*. Edición de Josefina García Quintana, Silvia Limón, Miguel Pastrana y Víctor M. Castillo F. Universidad Nacional Autónoma de México.

Códice Durán

1990 Arrendadora Internacional, México.

Códice Fejérváry-Mayer

2005 Edición Especial Códices. Arqueología Mexicana. El Tonalamatl de los Pochtecas. Facsimil con estudio de Miguel León Portilla.

Contreras, Eduardo

1991a Ocotelulco. *México Desconocido*. 178: 54-57.

1991b Informe Arqueológico de las Excavaciones Realizadas en Ocotelulco, Tlaxcala. Mecanuscrito en Archivo, Laboratorio del Sitio Arqueológico de Ocotelulco, Tlaxcala, México.

1991c Proyecto Cuatro Señoríos. Sección: Ocotelulco, Informe de Análisis Cerámico Preliminar. Mecanuscrito en Archivo, Laboratorio del Sitio Arqueológico de Ocotelulco, Tlaxcala, México.

1992 Los Hallazgos arqueológicos de Ocotelulco, Tlaxcala. *Arqueología* 7: 113-118.

1993 La Pintura Mural de la Zona Arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala. En *La Escritura Pictográfica en Tlaxcala. Dos Mil Años de Experiencia Mesoamericana*, editado por Luis Reyes, pp. 54-61. Universidad Autónoma de Tlaxcala México.

1994a Primera Fase de las Exploraciones Arqueológicas en Ocotelulco, Tlaxcala. *Tlacayotl* 1(1): 3-6.

Contreras, Eduardo

1994b Los Murales y Cerámica Polícromos de la Zona Arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala. En *Mixteca-Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, editado por Henry Nicholson y Eloise Quiñones, pp. 7-24. Labyrinthos, New Cork.

1995 En Torno al Concepto de Guerra Florida entre Tlaxcaltecas y Mexicas. *Dimensión Antropológica* 3: 7-26.

2005a Los Altares Polícromos de Tizatlán y su Asociación con los Acontecimientos Históricos del Siglo XV en la Región Tlaxcalteca. *Boletín Cultural e Informativo del Museo y Zona Arqueológica de Ocotelulco* 1: 11-20.

2005b Los Ciclos de 52 Años. *Revista Bulevar* 107: 9-10.

Contreras, Eduardo y Beatriz Palavicini

1994 Un Plato Policromo Proveniente de Ocotelulco, Tlaxcala. En *La Pintura de la Muerte y de los Destinos. Libro Explicativo del Llamado Códice Laud*. Fondo de Cultura Económica y Sociedad Estatal Quinto Centenario, México, D. F.

Corona, Eduardo

1991 El Carácter Militarista de la Formación Tlaxcalteca. En *Historia y Sociedad en Tlaxcala*. Memorias del 4º. Y 5º. Simposios Internacionales de Investigaciones Socio-Históricas sobre Tlaxcala, pp. 127-131. Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Cortés, Hernán

1985 *Cartas de Relación*. Editores Mexicanos Unidos, México, D. F.

Czitrom, Carolyn

1978 Figurillas Sólidas de Estilo Colima: Una Tipología. Departamento de Investigaciones Históricas. Colección Científica. Arqueología. No. 66, pp. 23-70. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.

Davies, Nigel

1988 *Los Antiguos Reinos de México*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.

1990 Dualism as a Universal Concept. Its Relevante to Mesoamerica. En *Mesoamerican Dualism*, Rudolf Van Zantwijk, Rob de Ridder y Edwin Braakhuis, editores, pp. 8-14.

Davies, Nigel

1991 Los Señoríos del Valle Puebla-Tlaxcala. En *Tlaxcala, Textos de su Historia. Los Orígenes. Antropología e Historia*, vol. 4, pp. 336-411. Gobierno del Estado de Tlaxcala, México.

De la Fuente, Beatriz

1995 La Pintura Mural Prehispánica en México. *Arqueología Mexicana* 16: 6-15.

2003 La Vejez en el Arte de Mesoamérica. *Arqueología Mexicana* 60: 38-45

De la Garza, Mercedes

1978 *El Hombre en el Pensamiento Religioso Náhuatl y Maya*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Mayas.

1990 *Sueño y Alucinación en el Mundo Náhuatl y Maya*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

1995 Un Enfoque Metodológico para el Estudio de las Religiones Mesoamericanas. En *Coloquio "Cantos de Mesoamérica". Búsqueda del Conocimiento Prehispánico*. Pp. 153-162. Instituto de Astronomía. Facultad de Ciencias. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

1998 Religión de los Nahuas y los Mayas Antiguos. En *Teoría e Historia de las Religiones*, coordinadores Mercedes de la Garza y María del Carmen Valverde Valdés. Colección Seminarios, pp. 59-83 Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, D. F.

Díaz del Castillo, Bernal

1992 *Historia de la Conquista de Nueva España*. Editorial Porrúa, México, D. F.

Diccionario Enciclopédico Larousse

2003 Editorial Larousse, México, D. F.

Dumond, Don y Florencia Müller

1972 Classic to Postclassic In Highland Central Mexico. *Science* 175: 1208-1215

Durán, Diego

2002 *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, vols. I y II. Estudio Preliminar Rosa Camelo y José Rubén Romero. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, D. F.

- Duverger, Christian
1986 *La Flor Letal. Economía del Sacrificio Azteca*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- Dyckerhoff, Ursula
1988 La Región del Alto Atoyac en la Historia. La Epoca Prehispánica. En *Milpa y Hacienda*, editado por Hans Prem, pp. 18-34. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- Eliade, Mircea
1969 *La Búsqueda. Historia y Sentido de las Religiones*. Kairós. Segunda Edición University of Chicago.
1972 *Tratado de Historia de las Religiones*. Ediciones Era, México, D. F.
2001 *Mitos, Sueños y Misterios*. Editorial Kairós, España.
- El Tonalamatl de Aubin*
1981 Tlaxcala. Códices y Manuscritos. Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- Escalante, Pablo
2005 Manos y Pies en Mesoamérica. Segmentos y Contextos. *Arqueología Mexicana* 71: 20-27.
- Florescano, Enrique
2004 *Quetzalcoatl y los Mitos Fundadores de Mesoamérica*. Taurus Editorial, México, D. F.
- Foncerrada de Molina, Marta
1993 *Cacaxtla. La Iconografía de los Olmecas-Xicalancas*. Universidad Autónoma de México, México, D. F.
- Foucault, Michel
1986 *Las Palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas*. Siglo XXI Editores, México.
- Fournier, Patricia
1997 Teoría y Praxis de la Arqueología Social: la Interferencia de Procesos Económicos Base en Conjuntos Artefactuales. *Actualidades Arqueológicas* 12: 1-6.

Galarza, Joaquín

1990 *Amatl, Amoxtli. El Papel, el Libro. Los Códices Mesoamericanos. Guía para la Introducción al Estudio del Material Pictórico Indígena*. Editorial TAVA, México, D. F.

Galindo, Jesús

2001 La Observación Celeste en el Pensamiento Prehispánico. *Arqueología Mexicana* 47: 29-35.

García, Roberto

1976 El Posclásico en Puebla-Tlaxcala. En *Los Señoríos y Estados Militaristas. México Panorama Histórico y Cultural*, editado por Davies Nigel, pp. 209-213. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Educación Pública. México, D. F.

García Cook, Angel

1974 Una Secuencia Cultural para Tlaxcala. *Comunicaciones Proyecto Puebla-Tlaxcala* 10: 5-22.

García Cook, Angel y Leonor Merino Carrión

1986 Integración y Consolidación de los Señoríos en Tlaxcala. Siglos IX a XVI. En *Historia y Sociedad en Tlaxcala. Memorias del Primer Simposio Internacional de Investigaciones Socio-Históricas Sobre Tlaxcala*, pp. 22-29. Universidad Iberoamericana. Universidad Autónoma de Tlaxcala, México.

1988 Notas Sobre la Cerámica Prehispánica en Tlaxcala. En *Ensayos de Alfarería Prehispánica e Histórica de Mesoamérica. Homenaje a Eduardo Noguera Auza*, editores Mari Carmen Serra Puche y Carlos Navarrete, pp. 275-342. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

García Payón, José

1960 Correlaciones Arqueológicas del Centro de Veracruz y Oaxaca. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 16: 125-128.

Gerhard, Meter

1986 *Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

Gibson, Charles

1991 *Tlaxcala en el Siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.

González, Yolotl

1991 *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*. Ediciones Larousse, México, D. F.

González, Yolotl

1995 El Plano Horizontal del Universo. En *Coloquio Cantos de Mesoamérica. Búsqueda del Conocimiento Prehispánico*, pp. 163-172. Instituto de Astronomía. Facultad de Ciencias. Universidad Nacional Autónoma de México.

Gorodzov, V. A.

1933 The Typological Method in Archaeology. *American Anthropologist* 35: 95-103.

Graulich, Michel

1988 *Mitos y Rituales del México Antiguo*. Colegio Universitario. Ediciones Istmo, Madrid, España.

1996 Los Dioses del Altiplano Central. *Arqueología Mexicana* Vol. IV 20: 30-39.

Guilliem, Salvador

1999 Ofrendas a Ehécatl-Quetzalcóatl en México-Tlatelolco. Proyecto Tlatelolco, 1987-1997. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.

Guiraud, Pierre

1989 *La Semiología*. Siglo XXI Editores. México, D. F.

Hernández, Gilda

1995 *Un Acercamiento a la Iconografía de la Cerámica Policroma Tipo Códice de Cholula*. Tesis de Licenciatura Inédita. Departamento de Antropología, Universidad de las Américas-Puebla, Cholula.

Heyden, Doris

1979 *La Comunicación no Verbal en el Ritual Prehispánico*. Departamento de Etnología y Antropología Social. INAH. Cuadernos de Trabajo No. 25, pp. 1-52.

Hicks, Frederic

1979 "Flowery War" in Aztec History. *American Ethnologist* 68: 87-92.

Histoire du Mechique

2002 Rafael Tena, paleografía y traducciones. CONACULTA, México, D. F.

Historia de los Mexicanos por sus Pinturas

2002 Rafael Tena, paleografía y traducciones. CONACULTA, México, D. F.

Historia Tolteca-Chichimeca

1989 Paul Kichhoff, Lina Odena y Luis Reyes, comentaristas. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.

Ilhuicatzi, Jesús

2006 Presencia de Fauna Silvestre en el Sitio Arqueológico de Ocotelulco como Marcador de Estatus Urbano. *Ocotelulco. Boletín Cultural e Informativo del Museo y Zona Arqueológica de Ocotelulco* 1: 4-12.

Issac, Barry

1983 The Aztec "Flowery War". A Geopolitical Explanation. *Journal of Anthropological Research* 39: 415-432.

Jansen, Marten

1997 Un Viaje a la Casa del Sol. *Arqueología Mexicana* 23: 44-49

Jensen, Ad. E.

1960 *Mito y Culto entre Pueblos Primitivos*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.

Jiménez Moreno, Wigberto

1942 El Enigma de los Olmecas. *Cuadernos Americanos* 5: 113-145.

1995 El Enigma de los Olmecas. En *Antología de Cacaxtla*, Angel García Cook y B. Leonor Merino Carrión, compiladores. Lorena Mirambel, coordinadora, pp. 73-109. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.

Johansson, Patrick

1996 El Saber Indígena o el Sentido Sensible. En *Coloquio Cantos de Mesoamerica. Búsqueda del Conocimiento Prehispánico*, pp. 197-211. Instituto de Astronomía. Facultad de Ciencias. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

2001 La Imagen en los Códices Nahuas: Consideraciones Semiológicas. *Estudios de Cultura Náhuatl*, Volumen 32, Pp. 64-124. Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México.

2004 *La Palabra, la Imagen y el Manuscrito. Lecturas Indígenas de un Texto Pictórico en el Siglo XVI*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

2005 *Xochimiquitzli* "La Muerte Florida". La Deuda de Sangre. El Sacrificio Humano entre los Antiguos Nahuas I. McGraw Hill, México, D. F.

Joy, Michael

1978 Type-Variety and the Ceramics of Jesús-Tlatempa, Cholula, Puebla, México. Mecanuscrito en Archivo, Laboratorio de Arqueología. Universidad de las Américas-Puebla, Cholula.

Kirchhoff, Paul

1940 Los Pueblos de la Historia Tolteca-Chichimeca sus Migraciones y Parentesco. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 48: 77-104.

1958 La Ruta de los Tolteca-Chichimeca entre Tula y Cholula. En *Miscellanea Paul Rivet Octogenario Dicata*, vol. 1, pp. 485-494. XXXI Congreso Internacional de Americanistas. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

Krieger, Alex

1965 Archaeological Typology in Theory and Practice. Selected Papers of the Fifth International Congress of anthropological and Ethnological Sciences, pp. 141-151, Philadelphia.

1974 The Typological Concept. *American Antiquity* IX: 271-288.

León Portilla, Miguel

1983 Cuicatli y Tlahtolli: Las Formas de Expresión en Náhuatl. *Estudios de Cultura Nahuatl* 16:13-108.

Libura, Krystyna

2000 *Los Días y los Dioses del Códice Borgia*. Ediciones Tecolote, México, D. F.

Lienzo de Tlaxcala

1983 Editorial Cartón y Papel de México, México, D. F.

Limón, Elena

1991 Tlaxcala Frente a la Triple Alianza. En *Historia y Sociedad en Tlaxcala*. Memorias del 4º. Y 5º. Simposios Internacionales de Investigaciones Socio-Históricas sobre Tlaxcala, pp. 83-88. Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Limón Olvera, Silvia

2001 *El Fuego Sagrado. Simbolismo y Ritualidad entre los Nahuas*. Colección Científica. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.

Lind, Michael

- 1967 *Mixtec Polychrome Pottery. A Comparison of the Late Preconquest Pottery from Cholula, Oaxaca, and the Chinantla*. Tesis de Maestría Inédita. Departamento de Antropología. Universidad de las Américas-Puebla, Cholula.
- 1978 *Cholula Polychrome in Mesoamerica*. Annual Report of the Museum of Anthropology, pp. 63-67. University of Missouri, Columbia.
- 1987 *The Sociocultural Dimensions of Mixtec Ceramics*. Vanderbilt University. Publications in Anthropology No. 33, Nashville.
- 1991 Cholula and Mixtec Polychromes. Two Mixteca-Puebla Regional Substyles. Ponencia Presentada al 47th International Congress of Americanists, Tulane University, New Orleans.
- 1992 The Great City Square: Government in Ancient Cholula. Ponencia Presentada al Tercer Simposio de Cholula, Universidad de las Américas-Puebla, Cholula.

Lind Michael, Catalina Barrientos, Chris Turner, Charles Caskey, Geoffrey McCafferty, Carmen Martínez y Martha Orea

- 1990 Cholula Polychrome. Mecanuscrito en Archivo, Laboratorio de Arqueología, Universidad de las Américas-Puebla, Cholula.

López Austin, Alfredo

- 1969 Religión y Magia en el Ciclo de las Fiestas Aztecas. En *Religión, Mitología y Magia II*. Conferencias Pp. 5-29. Museo Nacional de Antropología e Historia. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Educación Pública.
- 1994 *Tamoanchan y Tlalocan*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- 1994b *El Conejo en la Cara de la Luna: Ensayos sobre Mitología de la Tradición Mesoamericana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D. F.
- 1996 Los Rostros de los Dioses Mesoamericanos. *Arqueología Mexicana* vol. IV, 20: 6-19.
- 1997a Las Formas del Saber: Aproximación Científica al Pensamiento Mesoamericano. En *Coloquio Cantos de Mesoamérica. Búsqueda del Conocimiento Prehispánico*, pp. 213-222 Instituto de Astronomía. Facultad De Ciencias. Universidad Nacional Autónoma de México.

López Austin, Alfredo

1997b *Ofrenda y Comunicación en la Tradición Religiosa Mesoamericana*. En *De Hombres y Dioses*, coordinadores Xavier Noguez y Alfredo López Austin, pp. 211-227. El Colegio de Michoacán y El Colegio Mexiquense, A. C., México, D. F.

1998 *Los Mitos del Tlacuache*. Universidad Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, D. F.

2004 *Cuerpo Humano e Ideología. Las Concepciones de los Antiguos Nahuas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas. México, D. F.

López, Diana

1981 Un Informe Preliminar Sobre la Cronología de Cacaxtla. En *Interacción Cultural en México Central*, editado por Evelyn Rattray, Jaime Litvak y Clara Díaz, pp. 169-173. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

López Luján, Leonardo

1993 *Las Ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlán*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, D. F.

Manzanilla, Linda

1986 Introducción. En *Unidades Habitacionales Mesoamericanas y sus Areas de Actividad*, editada por Linda Manzanilla, pp. 9-18. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

Marquina, Ignacio

1964 *Arquitectura Prehispánica*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Educación Pública, México, D. F.

Martínez, Hidelberto

1989 *Tepeaca en el Siglo XVI. Tenencia de la Tierra y Organización de un Señorío*. Ediciones de la Casa Chata. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México, D. F.

Martínez Vargas, Enrique

2005 *Zultépec-Tecoaque: Evidencias del Contacto entre Hispanos y el Mundo Mítico-Religioso Mesoamericano*. Tesis de Doctorado Inédita. Posgrado Estudios Mesoamericas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

Mateos Higuera, Salvador

1992 *Los Dioses Supremos. Enciclopedia Gráfica del México Antiguo*. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, D. F.

1993 *Los Dioses Creadores. Enciclopedia Gráfica del México Antiguo*. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, D. F.

1994 *Los Dioses Menores. Enciclopedia Gráfica del México Antiguo*. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, D. F.

Matos, Eduardo

1986 *Muerte al Filo de Obsidiana*. Serie Lecturas Mexicanas. Secretaría de Educación Pública.

1998 *Vida y Muerte en el Templo Mayor*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.

2006 *Tenochtitlán*. Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, México, D. F.

McCafferty, Geoffrey

1992 *The Material Culture of Postclassic Cholula, Puebla: Contextual Interpretations of the Ua-1 Domestic Compounds*. Tesis Doctoral Inédita. State University at New York at Binghamton, New York.

McVicker, Donald

1985 The "Mayanized" Mexicans. *American Antiquity* 50(1): 82-101.

Medellín, Alfonso

1960 *Cerámicas del Totonacapan. Exploraciones Arqueológicas en el Centro de Veracruz*. Universidad Veracruzana. Instituto de Antropología, Xalapa, Veracruz.

Meighan, Clement

1971 Archaeology of Sinaloa. En *Archaeology of Nothern Mesoamerica Part 2*, editado por Gordon Ekholm e Ignacio Bernal, pp. 754-767. Handbook of Middle American Indians, vol. 11, Robert Wauchope, editor general. University of Texas Press, Austin.

Mendieta, Fray Gerónimo de

1971 *Historia Eclesiástica indiana*. Editorial Porrúa, México, D. F.

Merino, Beatriz

1989 *La Cultura Tlaxco*. Serie Arqueología. Colección Científica. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.

Meslin, Michel

1978 *Aproximación a una Ciencia de las religiones*. Ediciones Cristiandad, Madrid.

Millón, René

1979 Teotihuacan: City, State and Civilizations. En *Archaeology*, editado por Jeremy Sabloff. Supplement to the Handbook of Middle American Indians, vol. I, pp. 198-243. Victoria Bricker, editor general. University of Texas Press Austin, Texas.

Montolú, María

1980 Los dioses de los cuatro sectores cósmicos y su vínculo con la salud y enfermedad en Yucatán. *Anales de Antropología* 17(II): 47-65.

Mora, Raziell

1996 El Preclásico de Tlaxcala: Fases Tzompantepec, Tlatempa y Texoloc. En *Antología de Cacaxtla*, Angel García Cook y B. Leonor Merino Carrión, compiladores. Lorena Mirambell, coordinadora, pp. 281-291. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.

Morelos, Noel

1991 Multiplicidad en la Representación de Felinos; y a Propósito de los Análisis de Pintura Mural y Escultura, la Crítica. En *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas Interpretaciones*, Rubén Cabrera, Ignacio Rodríguez y Noel Morelos, Coordinadores, pp. 233-257. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, D. F.

Motolón, Fray Toribio de Benavente

2001 *Historia de los Indios de la Nueva España*. Editorial Porrúa, México, D. F.

Müller, Forencia

1970 La cerámica de Cholula. En *Proyecto cholula*, editado por Ignacio Marquina, pp. 129-142. Serie Investigaciones No. 19. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.

Munsell Soil Color Charts

1975 Edition Baltimore, Maryland.

Muñoz Camargo, Diego

1966 *Historia de Tlaxcala*. Secretaria de Fomento, México, D. F.

Muñoz Camargo, Diego

1981 *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Océano para el Buen Gobierno y Ennoblecimiento dellas*. Edición Facsímil del Manuscrito de Glasgow con un Estudio Preliminar de René Acuña. Universidad Nacional Autónoma de México.

1984 *Las Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Tlaxcala*. Tomo I, edición de René Acuña. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, D. F.

1998 *Historia de Tlaxcala*. Paleografía, Introducción, Notas, Apéndices e Índices Analíticos de Luis Reyes y Javier Lira. Gobierno del Estado de Tlaxcala, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Nagao, Debra

1989 Public Proclamation in the Art of Cacaxtla and Xochicalco. En *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan A. D. 700-900.*, editado por Richard Diehl y Janet Berlo, pp. 83-104. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.

Nájera, Martha

2003 *El Don de la Sangre en el Equilibrio Cósmico. El Sacrificio y el Autosacrificio Sangriento entre los Antiguos Mayas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

Nava, Luis

1972 *Tlaxcala en la Historia*. Tlaxcala, México.

Navarrete, Federico

2000 Nahualismo y Poder: Un Viejo Binomio Mesoamericano. En *El Héroe entre el Mito y la Historia*, coordinadores Federico Navarrete y Guilhem Olivier, pp. 155-179. Universidad Nacional Autónoma de México y Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, D. F.

Neff, Hector, Ronald C. Bishop, Edward Sisson, Michael Glascock y Penny Sisson

1994 Neutron Activation Analysis of Late Postclassic Polychrome Pottery From Central Mexico. En *Mixteca-Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, editado por Henry Nicholson y Eloise Quiñones, pp. 117-141. Labyrinthos, Culver City.

Nicholson, Henry

1961 The Use of the Term "Mixtec" in Mesoamerican Archaeology. *American Antiquity* 26(3): 431-433.

Nicholson, Henry

- 1966 The Problem of the Proveniente of the Members of the "Codex Borgia Group" a Summary. En *Summa Anthropologica en Homenaje a Roberto Weitlaner*, pp.145-158. INAH-SEP, México, D. F.
- 1971 Religion in Prehispanic Central Mexico. En *Archaeology of Nothern Mesoamerica Part 1*, editado por Gordon Ekholm e Ignacio Bernal. Handbook of Middle American Indians, Vol. 10, Robert Wauchope, editor general. University of Texas Press, Austin, Texas.
- 1972 Codex Cospi. Calendario Mexicano. *American Anthropologist* 74(4): 864-867.
- 1977 The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology. A Re-examination. En *Pre-Columbian Art-History*, editado por Alan Cordy y Jean Stern, pp. 113-118. Peek Publications, Palo Alto, California.
- 1982 The Mixteca-Puebla Concept Revisited. En *The Art and Iconography of Late Postclassic Central Mexico*, editado por Elizabeth H. Boone, pp. 227-254. Dumbarton Oaks, Washington, D. C.
- 1991 A Cholulteca Ceramics "Caricature" of a Totonac. *Notas Mesoamericanas* 13: 63-82.
- 1994 *Mixteca-Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Labyrinthos, Culver City.

Noguera, Eduardo

- 1941 La Cerámica de Cholula y sus Relaciones con otras Culturas. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 5(2-3): 151-161.
- 1954 *La Cerámica Arqueológica de Cholula*. Editorial Guaranía, México.
- 1965 *La Cerámica Arqueológica de Mesoamérica*. Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.
- 1996 *Los Altares de Sacrificio de Tizatlán, Tlaxcala*. En *Antología de Tizatlán*, compiladores Angel García Cook y Beatriz Merino Carrión, pp.71-120. INAH, México, D. F.

Ojeda, María de los Angeles

- 2000 *Las Diosas en los Códices del Grupo Borgia. Arquetipos de las Mujeres en el Postclásico*. INAH-CONACULTA.

- Olivier, Guilhem
 2004 *Tezcatlipoca, Burlas y Metamorfosis de un Dios Azteca*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- Orton, Clive, Paul Tyers y Alan Vince
 1993 *Pottery in Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Palavicini, Beatriz y Gilberto Reyes
 2005 El Museo del Sitio de Cacaxtla, Tlaxcala. *Arqueología Mexicana* 75: 72-75
- Panofsky, Edwin
 1972 *Estudios sobre Iconología*. Alianza Editorial, Madrid.
- 1979 *El Significado de las Artes Visuales*. Alianza Editorial, Madrid.
- Peterson, David
 1972 *A Cholulteca Trash Pit, and other Excavations on the University of the Americas Campus*. Tesis de Maestría Inédita. Departamento de Antropología Universidad de las Américas-Puebla, Cholula.
- Piho, Virve
 1973 *El Peinado entre los Mexicas*. Tesis de Doctorado Inédita. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.
- Plunket, Patricia
 1995 Cholula y su Cerámica Posclásica. Algunas Perspectivas. *Arqueología* 13-14: 103-108.
- Plunket, Patricia y Gabriela Uruñuela
 1994 The Impact of the Xochiyaoyotl in Southwestern Puebla. In *Economies and Politics in the aztec Realm*, editores Mary G. Hodge y Michael F. Smith, pp. 434-446. University of Texas Press, Austin.
- Preuss, Konrad
 1904 "Der Einflub der Natur auf dre Religion in México und den Vereinigten Staaten", *Zeitschrift der Gesekkschaft für Erdkunde zu Berlín*", pp. 361-380. Traducción de Paulina Alcocer. Capítulo 3: La Influencia de la Naturaleza sobre la Religión en México y los Estados Unidos, pp. 1-45.

Reyes, Luis y Lina Odena

1995 La Zona del Altiplano Central en el Posclásico: la Etapa Chichimeca. En *El Horizonte Posclásico y Algunos Aspectos Intelectuales de las Culturas Mesoamericanas*, editado por Linda Manzanilla y Leonardo López Luján. Historia Antigua de México, vol. 3, pp. 249-251. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

Reyna, Robles R. María

1971 *Figurillas Preclásicas*. Tesis de Licenciatura Inédita. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México, D. F.

Rice, Prudente

1987 *Pottery Analysis. A Sourcebook*. University of Chicago Press, Chicago.

Rodríguez, María

1991 Religión y Sociedad en la Antigua Tlaxcala. En *Historia y Sociedad en Tlaxcala*. Memorias del 4º. Y 5º. Simposios Internacionales de Investigaciones Socio-Históricas sobre Tlaxcala, pp. 70-71. Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Sahagún, Fray Bernardino de

1989 *Historia General de las Cosas de la Nueva España, vol. 1*. Editorial Porrúa, México, D. F.

1992 *Historia General de las Cosas de la Nueva España, vol. 1*. Editorial Porrúa, México, D. F.

2000 *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Versión Integra del Texto Castellano del Manuscrito Conocido como Códice Florentino. Estudio Introductorio, Paleografía, Glosario y Notas Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. CONACULTA, México, D. F.

Sánchez de la Barquera, Elvia

1996 *Figurillas Prehispánicas del Valle de Atlixco*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.

Schalvelzon, Daniel

1980 *El Complejo Arqueológico Mixteca-Puebla*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

Schiffer B., Michael

1987 *Formation Processes of the Archaeological Record*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

- Segota, Durdicka
 1995 *Valores Plásticos del Arte Mexica*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.
- Sejourné, Laurette
 1957 *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- Sejourné, Laurette
 1962 *El Universo de Quetzalcoatl*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- 1998 *El Pensamiento Náhuatl por los Calendarios*. Editorial Siglo XXI. México, D. F.
- Seler, Eduard
 1963 *Comentarios al Códice Borgia*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- 1992 Ancient Mexican Attire and Insignia and Military Rank. En *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, editado por Frank Comparato pp. 3-61. Labyrinthos, California.
- Serra Puche, Mari Carmen
 1998 *Xochitecatl*. Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- Sharer, Robert J. y Wendy Ashmore
 1979 *Fundamentals of Archaeology*. Cummings Publishing, California.
- Sisson, Edward and T. G. Lilly
 1994 A Codez-Style Mural from Tehuacan Viejo. *Ancient Mesoamerica* 5: 33-44.
- Smith, Michael y Cynthia Smith
 1980 Waves of Influence in Postclassic Mesoamerica? A Critique of the Mixteca-Puebla Concept. *Antropology* 4(2): 15-50.
- Solís, Felipe
 1995 Pintura Mural en el Altiplano Central. *Arqueología Mexicana* 16: 30-35.
- Sotelo, Laura
 2002 *Los Dioses del Códice Madrid. Aproximación a las Representaciones Antropomorfas de un Libro Sagrado Maya*. Programa de Maestría y Doctorado en Estudios Mesoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de investigaciones Filológicas. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.

- Soustelle, Jacques
2004 *El Universo de los Aztecas*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- Spence, Lewis
1923 *The Gods of Mexico*. London and Great Britain. A Stokes Company Publishers of the Cork, U. S. A.
- Spranz, Bodo
1973 *Los Dioses en los Códices Mexicanos del Grupo Borgia*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- Trejo Alvarado, Elia del Carmen
1997 Figurillas Características de la Secuencia Cultural de Tlaxcala. En *Antología de Tlaxcala*, Volumen II, pp. 28-40. Angel García Cook y B. Leonor Merino Carrión (compiladores) y Lorena Mirambell S. (coordinadora). Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.
- Torquemada, Fray Juan de
1995 *Monarquía Indiana*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.
- Troike, Nancy
1978 Fundamental Chances in the Interpretations of the Mixtec Codices. *American Antiquity* 8(1): 63-70.
- Uriarte, María Teresa
2006 Flores en la Pintura Mural Prehispánica. *Arqueología Mexicana* 78: 36-41.
- Uruñuela, Gabriela, Patricia Plunket, Gilda Hernández y Juan Albaiteiro
1996 Biconical God Figurines from Cholula and the Codex Borgia. *Latin American Antiquity* 8(1): 63-70.
- Vaillant, George
1944 *La Civilización Azteca*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- Van Zantwijk, Rudolf
1963 Principios Organizadores de los Mexicas. Una Introducción al Estudio del Sistema Interno del Régimen Azteca. *Estudios de Cultura Náhuatl* 4: 187-222.
- Velarde, Fernando
1980 *Tlaxcala*. Gobierno del Estado de Tlaxcala, México.

Velasco, Martín

1978 *Introducción a la Fenomenología de la Religión*. Ediciones cristiandad.
Madrid, España.

Zagoya, Laura

2000 Informe de Análisis Cerámico. Sitio Arqueológico de Ocotelulco, Tlaxcala.
Mecanuscrito en posesión del autor.

Zarauz, Héctor

2000 *La Fiesta de la Muerte*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,
México, D. F.