



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA PINTURA MURAL DE IXCAQUIXTLA

ENSAYO ACADÉMICO
PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ERIK CHIQUITO CORTÉS

TUTOR PRINCIPAL:
DR. PABLO ESCALANTE GONZALBO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DRA. SAEKO YANAGISAWA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. MARÍA ISABEL ÁLVAREZ ICAZA
LONGORIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi madre, Guadalupe Cortés Juárez quien con su trabajo siempre ha sido y será mi ejemplo de vida.

A mi padre, Maximino Chiquito Mixcóatl quien, tal vez sin saberlo, me otorgó un gusto por su pasado, que ahora también es el mío.

A Javier Chiquito Cortés que representa en mí, la mayor muestra de creatividad e ímpetu.

A Ariadna González Solís, caminante y compañera de muchos senderos, motivadora de sueños y formadora de mil sonrisas.

A Isaac, Alan y Emma sus presencias en mi vida la hacen amena y feliz.

“Me estremecieron mujeres
que la historia anotó entre laureles
y otras desconocidas gigantes,
que no hay libro que las aguante”

S. Rodríguez

A Guadalupe, Elena y Nadia...

Agradecimientos

En primera instancia agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), ya que pude desarrollar y concluir la presente investigación a través del apoyo otorgado por los planes de Becas Nacionales y Mixtas durante mi estancia académica en el Posgrado.

De igual manera, mi total gratitud al Posgrado en Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas y a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes en todo momento me brindaron las condiciones adecuadas para la culminación de mis estudios. Asimismo agradezco a la Magíster en Estéticas Americanas de la Pontificia Universidad Católica de Chile (UC).

Mi reconocimiento al Dr. Pablo Escalante Gonzalbo. Investigador que conozco, al menos desde la literatura especializada, hace poco más de siete años y que al leerlo o al escucharlo continúa generando en mi persona, ese efecto de fascinación como aquellos años universitarios. El Dr. Escalante mostró en todo momento interés y disponibilidad sobre el trabajo, aunado a una comprensión y enseñanza que considero puede resumirse en un par de palabras: admiración y respeto.

Asimismo, agradezco a la Dra. Saeko Yanagisawa el tiempo y ánimo otorgados a la indagación, donde su conocimiento me permitió adentrarme de manera clara, al estudio de las manifestaciones artísticas del mundo precolombino; área donde resalta su gran capacidad intelectual y refleja sus grandes cualidades como ser humano.

De igual manera mi gratitud a la Dra. María Isabel Álvarez Icaza Longoria, quien siempre tuvo comentarios precisos que nutrieron de manera significativa a la investigación, lo que me permitió observar su gran facultad como investigadora, pero sobre todo su calidad de enseñanza.

Por su parte, me gustaría agradecer a los docentes con los que tuve el placer de participar en sus sesiones y que en todo momento me brindaron su conocimiento para la conformación del presente escrito. Del Instituto de Investigaciones Estéticas principalmente a las Doctoras Deborah Dorotinsky, María Elena Ruiz Gallut, Marie Areti Hers, Emilie Carreón y la Maestra América Malbrán. En el caso de la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Investigaciones Históricas a los Doctores Antonio Rubial García, Roberto Martínez González y Gerardo Lara Cisneros.

Del mismo modo doy mi gratitud al Instituto Nacional de Antropología e Historia por permitirme acceder a la información existente sobre Ixcaquixtla, especialmente al Dr. Eduardo Merlo Juárez, al Arq[ui]lgo. Arnulfo Allende Carrera, a la Mtra. Patricia Ochoa Ortiz y al personal de la Biblioteca “Ángel García Cook” en la Ciudad de México.

De igual forma agradezco al Dr. Javier Urcid por la información que cordialmente me brindó, así como también declaro mi reconocimiento a la Dra. Gabriela Uruñuela quien amablemente me proporcionó su material fotográfico de la tumba 1 de San Juan Ixcaquixtla.

Agradezco a los Doctores Indira Montt y Jaime Valenzuela su conocimiento dado en mi estancia en la Universidad Católica de Chile. Y profundamente agradezco el saber, pero sobre todo la amistad de los Doctores, ahora “cuates”, Claudia Lira, Irene “Argile” y Román Domínguez, quienes combinaban a la perfección el sentido de la América Latina.

Asimismo, me gustaría reconocer el cariño y apoyo brindado por mis compañeros-amigos que surgieron en esta travesía académica. Por la UC, especialmente a Juanita Vergara, Diana Muñoz, Wilmar Ramírez e Ítalo Quintanilla. Por su parte de la UNAM a Rodolfo Aguilar, Pablo Aparicio, Daniel Herrera e Hiram Villalobos.

A mis amigos completos: Jairo Jiménez, Carlos López, Fabiola Escamilla, Sonia Gallardo, Bertilla Beltrán, Mario Martínez, Thalia Luna, Thania Pérez, Alberto Brito y Saira Aragón, que pese a la distancia siempre estamos al pendiente del otro. También a los indiscutibles: Juan Pablo Fernández, Jorge Carrisoza, Arturo García y Jorge Contreras a quienes el tiempo solo fortalece.

Finalmente quisiera agradecer a las personas que tuvieron el primer acercamiento con la investigación que, además de su apoyo académico, me otorgaron su amistad. A los Doctores William Breen Murray (Q.D.E.P.); Victor Ortega León, Araceli Rivera, al Mtro. Bertrand Lobjois y a la Mtra. Karina Montes de Oca, quienes a más de 40° nunca dudaron en extender su mano.

Al realizar un balance final sobre el proceso educativo de la maestría y sin caer en el viejo pregón de “curarse en salud”, pido una sincera disculpa a quienes, por cuestiones de espacio y memoria, no mencioné en los reconocimientos de la investigación, no obstante les agradezco de gran manera su apoyo y tiempo brindado a este ensayo académico.

Índice

Introducción

1) Apuntes conceptuales y *corpus*

1.1 Estilo

1.2 Iconografía

1.3 Pictografía

1.4 La tradición Mixteca-Puebla

1.5 Descripción del objeto de estudio

2) Marco histórico

2.1 Epiclásico

2.2 La región de Ixcaquixtla

3) Consideraciones sobre la pintura mural de Ixcaquixtla

3.1 Posturas en torno al estilo y significado de la pintura mural

3.2 Reflexión arquitectónica de la tumba

3.3 Reflexión estilística

3.4 Reflexión iconográfica

3.5 Reflexión sobre el lenguaje pictográfico

4) Análisis comparativo entre la pintura mural de Ixcaquixtla y la tradición Mixteca-Puebla

4.1 Estilo

4.2 Iconografía

4.3 Pictografía

Conclusiones

Bibliografía

Anexos

Introducción

Localizada al sur del estado de Puebla, la comunidad de San Juan Ixcaquixtla¹ (fig.1) se halla dentro de los llanos de Tepexí, correspondiente a la meseta poblana. Posee una altura máxima de 2200 msnm y una mínima de 1900. Aunque gran parte de su hidrografía proviene de la sierra de Acatlán, los mantos acuáticos son escasos, que sumado a la capa geológica de caliza, genera un paisaje semiárido con vegetación baja².

El actual municipio 77 de Puebla se ha vinculado culturalmente a la Mixteca baja. Sin embargo la mayoría de su población presente son comunidades de habla popoloca que tienen sus antecedentes más tempranos hacia el periodo Preclásico³. Pese a estar localizada en un punto destacado entre las ciudades de Monte Albán, Cholula, Teotihuacan y la región Ñuiñe, posteriormente Mixteca (fig. 2) se han llevado a cabo trabajos muy específicos, tanto en el sitio, como en su producción artística, lo que limita el conocimiento de la cultura.

Caracterizada por sus “teteles” y entierros colocados en “sótanos”⁴, la región tiene una importante muestra de desarrollo cultural que abarca del Clásico al Epiclásico; ejemplificada, tal vez, por un conjunto de pinturas murales funerarias que son las más sobresalientes fuera del área oaxaqueña, zona donde los grupos zapotecos perfeccionaron la elaboración de complejos mausoleos de alto contenido artístico, creados en distintos soportes⁵.

¹ La palabra Ixcaquixtla posee varias interpretaciones, la primera de ellas infiere el significado: “Lugar adonde se llama a alguien”, término aceptado entre los pobladores y el cual tiene su origen del náhuatl, ya que la palabra *ixcaqui* se refiere a oye, ven acá, mientras que el *xtla* al locativo. Vid. Maurilio Martínez Márquez, *Monografía de la Villa de San Juan Ixcaquixtla, Pue.* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1972), 17. Mientras tanto Cook sugiere que el vocablo, fundamentado en lengua mexicana, está conformado por *Ixca* que se puede entender como cocer loza y *quixtla* que se vincula a sacar algo afuera, por lo que nos daría como resultado “Lugar donde se cuece la loza y se saca”. Vid. Carmen Cook de Leonard, *El origen de la cerámica “anaranjada delgada”* (México: Tesis de Maestría, ENAH, 1957) 98. Finalmente, la última propuesta supone “Llanura de caquixtle”, planta medicinal utilizada para la curación de granos. Vid. Felipe Franco, *Indonimia geográfica del estado de Puebla* (Puebla: s.e., 1976), 163.

² Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal (INAFED), “Ixcaquixtla”, <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM21puebla/municipios/21082a.html>.

³ La expresión popoloca es origen náhuatl y hace referencia a extranjero; pese a ser minoría, la influencia del grupo, ante las comunidades locales, fue relevante dentro del desarrollo cultural de la región. Vid. Jäcklein Klaus, *Un pueblo popoloca* (México: INI, CONACULTA, 1991), 30. Según Paddock, familias de filiación popoloca contribuyeron al desarrollo de la tradición Ñuiñe, quienes tras el colapso de la metrópoli teotihuacana, retornan a tierra caliente. Vid. John Paddock, “Oaxaca in ancient Mesoamerica”, en *Ancient Oaxaca. Discoveries in Mexican Archeology and History* (California: Stanford University Press, 1966), 200.

⁴ El término *tetel* hace referencia literal a un montón de tierra, es decir, un montículo. Mientras que el concepto *sótano* señala a las tumbas localizadas en varios puntos de la comunidad que se excavaban en la capa natural del terreno, generando ciertas irregularidades en la estructura, la cual finalmente, era cubierta con una losa circular comúnmente llamada “queso”. Vid. José María Mendoza Márquez, *Ixcaquixtla de Sánchez Gamboa, Puebla* (Ixcaquixtla: Mecanoescrito, 2002), 57-58.

⁵ Además de la pintura se destaca los trabajos en lítica o cerámica, correspondiente a bajorrelieves y vasos efigies, comúnmente designados urnas.

Con base en lo anterior se decidió realizar un estudio, desde la perspectiva de la historia del arte, sobre la tumba 1 de San Juan Ixcaquixtla, por tal motivo a continuación se describe de manera general el contenido de la investigación por apartados.

En el capítulo 1 se revisaron y reflexionaron nociones básicas, pero fundamentales dentro de la disciplina, que nos permitieron comprender los aportes que cada una de ellas otorgan en función a la indagación. Los conceptos analizados en el escrito fueron el estilo, la iconografía, la pictografía y la tradición Mixteca-Puebla, término estrechamente vinculado a las regiones del Altiplano Central y Sureste de Mesoamérica durante el Postclásico tardío⁶.

Mientras tanto en el siguiente apartado, se profundiza y contextualiza el momento cultural e histórico en el que fue elaborado el complejo funerario, tomando en cuenta tanto condiciones internas, como externas durante el Epiclásico, lo que amplió y definió el rumbo del estudio.

En lo correspondiente al capítulo 3 se llevó a cabo la indagación formal de la tumba 1, en el que se buscó definir la correlación artística de la obra a través de un análisis de estilo, iconográfico, de lenguaje pictográfico y de patrón arquitectónico que le otorgaron un sentido histórico, pero también social, al objeto de estudio.

Por su parte dentro del apartado 4 se puntualizó el vínculo existente entre el mural de Ixcaquixtla con el repertorio iconográfico, estilístico y pictográfico de la tradición Mixteca-Puebla. Con lo que se observó el nivel de influencia que la pintura funeraria tuvo sobre el estilo más representativo del periodo Postclásico tardío.

Finalmente se realizaron las reflexiones concluyentes de la indagación, en seguida se adjuntó la bibliografía consultada, así como los anexos en los que se incluyen mapas de ubicación, fotografías del *corpus*, dibujos detallados y el índice de las imágenes examinadas.

⁶ Aunque existe evidencia de la tradición en zonas como Sinaloa y la península de Yucatán.

1. Apuntes conceptuales y *corpus*

El constante cambio que permea a las sociedades se refleja en todas sus expresiones culturales, por lo que el arte y específicamente la imagen, se convierten en elementos sobresalientes, no sólo como partícipes, sino también como propulsores de estas modificaciones paradigmáticas⁷.

Por lo que llevar a cabo un estudio pertinente desde la historia del arte sobre las representaciones pictóricas de la tumba de Ixcaquixtla, nos permitirá distinguir aspectos fundamentales que abarcan desde los atributos formales, hasta un posible significado, que hace necesario reflexionar y exponer nociones básicas, pero esenciales, de la disciplina.

1.1 Estilo

Determinar y establecer una definición de estilo⁸ como base de nuestro estudio puede generar una ambigüedad, debido a que se limita la capacidad que dicha noción nos otorga, por lo cual se llevará a cabo una revisión pertinente que nos facilite mejorar el entendimiento del concepto.

Es probable que la propuesta más sobria del término estilo sea la descrita por Meyer Schapiro, quien lo señala como: “la forma constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes— del arte de un individuo o grupo”⁹, por su parte Faerna y Gómez lo definen como: “el conjunto de rasgos formales cuya aplicación constante y combinada se considera característica de la obra de un artista, de una escuela o de un periodo”¹⁰. Esto nos permite entender al estilo como conjunto de características formales (considérese proporción, línea, color, técnica, materiales, entre otros) presentes en un obra de arte.

De esta manera, el estilo se considera como un acervo determinado de obras artísticas que se encuentran sujetas a normativas establecidas por un grupo¹¹. Lo que nos permiten

⁷ Un ejemplo prehispánico ocurre durante el Epiclásico, momento en el que las artes pictóricas determinan, aportan y proyectan el ambiente de transformación que reviste al periodo. No sólo en la evidencia clara de un discurso militarista, sino también en la creación de un lenguaje ecléctico. Dichos que no se podrían reconocerse, propiamente, sin la existencia de la imagen.

⁸ Estilo proveniente del latín “*stilus*”, se designa al instrumento de escritura utilizado por los romanos. Vid. Ernst Gombrich, *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation* (Londres: Phaidon Press, 1984), 8.

⁹ Meyer Schapiro, *Estilo* (Buenos Aires: Paidós, 1962), 27.

¹⁰ José Ma. Faerna García y Adolfo Gómez Cedillo, *Concepto fundamentales de arte* (Madrid: Alianza, 2007), 65.

¹¹ Beatriz de la Fuente, “Para qué la historia del arte prehispánico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 89 (2006): 13.

atribuirle el primer marco para definir una colectividad, la cual representa su realidad social en diferentes formatos y soportes¹².

No obstante, la muestra evidente de colectividad genera a su vez, consciente o inconscientemente, un reflejo de individualidad con respecto a la obra¹³. Ya que el artista crea su trabajo apoyado de su bagaje cultural, pero reinterpretándolo o buscando maneras diversas de darle solución a una problemática artística¹⁴.

Los componentes antes descritos, junto al de época, describe Wölfflin, hacen que el estilo exhiba a una personalidad específica, proponga y delimite un tiempo determinado o genere una expresión social¹⁵, por lo que fundamenta una parte importante del estudio de la historia del arte.

Como señala el autor suizo, un aspecto destacado que otorga el estilo es la definición temporal. Asimismo es importante tomar en cuenta el espacio físico (lugar), ya que al complementarse con los anteriores evoca “una situación ideológica”¹⁶.

Pero, ¿cómo entendemos un estilo fuera del sitio o temporalidad en donde se originó? según Bialostocki: “el estilo puede ganar influencia sobre otros círculos, puede ser transmitido, pero en cuanto traspase los límites de su ambiente, de su país o de su tiempo, pierde su contenido de ideas y sólo puede ser "norma", "moda" o "modelo"”¹⁷, aunque no compartimos en su totalidad el argumento, lo cierto es que al articularse en otros contextos se crea una resignificación, que no necesariamente, incurre a un cambio absoluto¹⁸.

Con base en lo expuesto anteriormente, podemos resumir que el estilo, además de englobar caracteres formales (proporción, línea, color, técnica) enmarca también

¹² También, el estilo proyecta cómo una comunidad aprehende y representa el universo. Vid. Ernst Gombrich, *Art and illusion*, 11.

¹³ Este planteamiento surge con base en la propuesta realizada por Eco quien explica al estilo como: “el modo de formar, personal, inimitable, característico; la huella reconocible que la persona deja de sí misma en la obra, y coincide con el modo en que se forma la obra”. Vid. Umberto Eco, *La definición del arte*, (Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970), 31.

¹⁴ En el caso de la tumba de Ixcaquixtla, pese que no contar con elementos que definan a un artista en específico, podemos observar la solución que uno o varios de ellos dieron a la representación del “cajete-ofrenda” pintada en los muros norte y este. Donde se advierte como la concha apenas es distanciada del recipiente, mientras que en la segunda imagen existe una marcada separación entre la vasija, el collar y las orejeras, evidencia, premeditada o no, que nos ejemplifica la capacidad de decisión del artista (vid. img. 30a, Cap. 3).

¹⁵ Las palabras utilizadas por Wölfflin para asignar este término son: “sentimentalidad nacional”, no obstante, el término “nación”, tal y como utiliza el autor, puede generar algunos dilemas durante la época prehispánica, por lo cual se decidió no emplear dicha expresión. Vid. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (Madrid: Espasa-Calpe, 1952), 13.

¹⁶ Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes* (Barcelona: Barral Editores, 1973), 98.

¹⁷ Bialostocki, *Estilo e iconografía*, 98.

¹⁸ Muestra de ello son las tumbas pintadas fuera del área central de Monte Albán. En las que persiste y reincorpora el estilo, sin que su movilidad provoque la desaparición de su función.

directamente: tiempo, espacio y procesos culturales (tanto individuales como sociales). Que al analizarse y compararse permiten una comprensión más cercana sobre las sociedades precolombinas.

Si bien, para el periodo prehispánico no contamos con elementos suficientes para observar estilos personales, es posible observar algunas soluciones que cada artista le dio a un tema específico, sin alejarse del criterio artístico social que convierte a los estilos mesoamericanos en un “lenguaje formal común”¹⁹.

1.2 Iconografía

La integración entre estilo e iconografía permite comprender y profundizar de mejor manera una obra artística. Por lo que reflexionar y debatir la noción de iconografía dentro de la historia del arte enriquecerá la información proyectada y analizada en el presente documento.

Entendida por Panofsky como aquella “que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma”²⁰. La iconografía, según Faerna y Gómez, es el “conjunto de imágenes que configuran el tema representado en una obra de arte, entendiendo como elemento diferenciado del estilo y los recursos formales de que el artista se vale representarlo”²¹, bajo tales definiciones podemos plantear, al menos de manera general, que la iconografía busca puntualizar el contenido simbólico de la imagen.

La relevancia que plantea comprender el significado intrínseco de las obras a través del estudio iconográfico; sugiere la idea que los símbolos poseen diferentes lecturas según los contextos (cultural, político, económico o geográfico) donde se desarrollen²².

Por lo que la iconografía, al igual que el estilo, nos permite determinar espacio, tiempo y cultura, aunque desde un plano ideológico, donde se busca destacar ciertos elementos con la intención de generar dentro del grupo receptor un mensaje preciso y visible.

¹⁹Werner Fuchs, “Antigüedad”, en *Historia de los estilos artísticos. Desde la antigüedad hasta el gótico* (Madrid: Ediciones Itsmo,2005), 19.

²⁰ Erwin Panofsky, *Estudios sobre la iconología* (Madrid: Alianza, 1972), 13.

²¹ Faerna y Gómez, *Concepto fundamentales*, 92.

²² Bialostocki, *Estilo e iconografía*, 115. Un indicativo presente en la iconografía prehispánica es el uso de la voluta entrelaza, la cual, además de observarse en los yugos, es utilizada con el fin de delimitar escenas o ataviar estructuras en distintas ciudades (ejemplo el juego de pelota de El Tajín, los altares en el patio central de Cholula, algunas construcciones en La Ventilla, Teotihuacan o la misma pintura mural de Ixcaquixtla).

Apto para toda la comunidad, dependiendo la circunstancia, pero que de manera intencional promueve una unidad²³.

Un punto importante a destacar es la mayor persistencia temporal y espacial que posee el registro iconográfico por encima del estilo. Diferencia que se percibe en la existencia de diversos grupos estilísticos que convergen en una sola entidad iconográfica²⁴.

Con la finalidad de profundizar ampliamente y tener un mejor entendimiento de las representaciones como un significado. Tomaremos en cuenta lo descrito por Erwin Panofsky²⁵, quien plantea un método que segmenta en tres componentes básicos las imágenes para su adecuado estudio.

Estas unidades intentan establecer pautas definitorias que le den un sentido racional e interpretativo a los trabajos artísticos. En primera instancia, sobresalen la recepción de la obra en su forma más pura, una pre-iconografía, en la que apenas se sugieren algunas características presentes en el objeto de análisis. Sin otorgarle algún valor simbólico, únicamente el descriptivo; la cual es entendida como “significación primaria o natural”.

En seguida, a través de la *significación secundaria o convencional*, se busca señalar el asunto presente en la obra, por lo que es necesario identificar, adecuadamente, los aportes existentes en el material estudiado (alegorías, historia, representaciones similares). Que aunado al conocimiento contextual²⁶, permiten desarrollar una investigación definida como: iconografía.

Finalmente, al reconocer todos los elementos antes descritos, se llega a la etapa explicativa o interpretativa nombrada: *significación intrínseca o contenido*, en donde las reflexiones realizadas convergen en el punto más importante de la significación o simbolismo de la obra que corresponde al estudio iconológico. El cual genera la distinción de épocas e imaginarios colectivos ya sean sociales, religiosos o hasta geográficos.

²³ Si bien el arte en su esencia propone una función social común, lo cierto es que hay excepciones claras en la práctica mesoamericana, ya que las tumbas pintadas o las lápidas genealógicas de los grupos zapotecos, buscan de inicio proyectarse a sí mismos su consagración al poder. El cual posteriormente es manifestado al círculo élite contemporáneo, por lo que el mensaje refrenda y justifica su posición privilegiada, todo esto sin que sea necesario que la población común sea participe.

²⁴ Saeko Yanagisawa, *Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacán* (México: Tesis de Maestría, UNAM, 2005), 5.

²⁵ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1987), 47-53.

²⁶ Entiéndase en el caso Mesoamericano, previo a la conquista, el dato arqueológico o las investigaciones recientes.

1.3 Pictografía

Explorados los dos términos más relevantes en el estudio de la historia del arte que otorgan un marco formal y metodológico a la indagación; a continuación nos enfocaremos a un punto significativo dentro del análisis de las representaciones artísticas del periodo prehispánico que examina la pictografía.

La pictografía se puede concebir como las representaciones visuales que ejemplifican acciones o ideas, que al entrar en contacto con los receptores generan significados, esto sin contar con elementos alfabéticos²⁷. Por tanto es una información codificada, es decir: “son pintura pero cumplen también con funciones propias de la escritura”²⁸.

Para lograr un común interpretativo se producen, en el caso de ciertas regiones mesoamericanas, conceptualizaciones o estereotipos visibles en pictogramas, ideogramas o en ocasiones signos fonéticos que en conjunto integran el lenguaje pictográfico²⁹. Esto genera una delimitación específica al mensaje propuesto³⁰.

La normatividad ocasionada por la pictografía tiene la posibilidad y capacidad de involucrar a grupos ajenos a los quienes lo establecieron. Debido a que no ostenta propiamente, una función alfabética y plantea más bien acciones habituales definidas³¹. Un ejemplo se observa en el acto de ofrendar a los ancestros divinizados, la cual es una representación común entre los grupos zapotecos de Oaxaca, que de manera indudable influyó en la creación de la pintura mural de Ixcaquixtla.

1.4 La tradición Mixteca-Puebla

La tradición Mixteca-Puebla es proyectada como una expresión artística que tiene elementos estilísticos e iconográficos definidos³². Originada, posiblemente, en la ciudad de Cholula alrededor del 900 al 1150 d.C.³³, la tradición tuvo una gran difusión hacia el periodo

²⁷ Elizabeth Hill Boone, *Relatos en rojo y negro. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos* (México: FCE, 2010), 43-44.

²⁸ Pablo Escalante Gonzalbo, “Los códices mesoamericanos: su lenguaje, su historia”, en *Los códices del Centro de México. Un acercamiento regional* (Puebla: CONACULTA, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2008), 16.

²⁹ Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices* (México: CONACULTA, 1998), 8.

³⁰ Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 23.

³¹ Hill Boone, *Relatos en rojo y negro*, 44.

³² H.B. Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept Revisited”, en *The art and iconography of late post-classic central Mexico* (Washington: Dumbarton Oaks, 1982), 227-231.

³³ Cabe señalar que el antecedente más temprano aparece en la cerámica, soporte que fue excelsamente dominado desde periodos tempranos, pues al ser, originalmente, una zona lacustre, la materia prima (barro) era abundante. Vid. Michael

Posclásico Tardío (1200-1521 d.C.); por tal situación fue definida como el estilo internacional, representativo de la última etapa precolombina.

Influenciada por las tradiciones teotihuacana³⁴, zapoteca³⁵ y maya³⁶. El estilo Mixteca-Puebla se ha podido documentar en varias regiones de Mesoamérica desde el Occidente, específicamente Nayarit, pasando por el Altiplano Central, el área Oaxaqueña³⁷ y la zona Maya³⁸.

Dentro del repertorio distintivo de la tradición Mixteca-Puebla³⁹ se enumeran las siguientes. Estilo: esquematización de la forma, el uso de la línea marco, figuras con ausencia de volumen o profundidad, imágenes de perfil cercana a los tres cuartos, carencia de proporciones equilibradas, espacios indefinidos, falta de la línea de horizonte, figura humana como determinante en las escenas, inexistencia de naturalismo, conformación de la figura por componentes, oreja en forma de hongo cortado transversalmente, representación de manos y piernas inexactas, sandalia de menor tamaño que el pie, por lo que éste se encuentra curvado y con un énfasis significativo en las uñas.

Por su parte el repertorio iconográfico se constituye de: disco solar, banda terrestre y celeste, cráneos o esqueletos, plumones de sacrificio, chimalis, caracol tipo *strombus*,

Lind, "Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional sub-styles", en *Mixteca-Puebla: discoveries and research in Mesoamerican art and archaeology* (Palo Verde: Labyrinthos, 1994), 81.

³⁴ Entre los atributos visibles estilísticos e iconográficos, se destacan la delimitación de las figuras con una línea, las imágenes conceptuales como la proporción humana o las relaciones espaciales, las representaciones de unidades astrales como el sol, bandas celestes, venus o bien elementos cotidianos como: escudos con proyectiles, punzones de maguey, por mencionar algunos. Vid. Yanagisawa, *Los antecedentes*, 25-76.

³⁵ Dentro de las características zapotecas distintivas sobresalen: la normativa narrativa de las escenas, la curvatura de los pies, las divergencias corporales, la diferenciación de género (atreves de atavíos como maxtlal o huipil) o con confrontación de dos personajes sentados. Vid. Pablo Escalante Gonzalbo y Saeko Yanagisawa, "Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y del Epiclásico (pintura mural y bajorrelieve), en *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca estudios* (México: UNAM, IIE, 2008), 632-696.

³⁶ El vínculo entre el sureste de Mesoamérica y el estilo Mixteca-Puebla, se observa en la técnica decorativa de la alfarería maya. Vid. Escalante, *Los códices*, 16. No obstante la relación es más compleja, debido a que el contacto se genera a través de Cholula, ciudad que durante el Epiclásico tuvo una fuerte influencia de grupos mayas y que se refleja en el soporte mejor trabajado en el sitio: la cerámica, específicamente la policroma. La pervivencia se exhibe en la conceptualización del mundo y la estandarización de la forma. Vid. Ma. Isabel Álvarez Icaza Longoria, *La cerámica policroma de Cholula. Sus antecedentes mayas y el estilo Mixteca-Puebla* (México: Tesis de Maestría, UNAM, 2008), 81-111.

³⁷ Escalante, *Los códices mesoamericanos*, 37, 40-41.

³⁸ Pablo Escalante Gonzalbo y Saeko Yanagisawa, "Tulum, Quintana Roo, y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura mural", *Arqueología Mexicana* 93 (2008): 61

³⁹ El término ha sufrido distintas concepciones a través del tiempo, primero como un grupo o civilización originario del Altiplano Central, después como rasgo cultural vinculado al uso del *Tonalpohualli*, posteriormente como una estilo-horizonte, es decir, definidor cronológico y finalmente como una tradición artística. Para profundizar más el tema historiográfico se recomienda.: George Vaillant, "A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico" *American Antiquity* 4 (1938): 535-573.; "Patterns in Middle American Archaeology", en *The Maya and their Neighbors* (Nueva York: Appleton-Century, 1940), 295-305.; *Aztec of Mexico: Origin, Rise, and Fall of the Aztec Nation* (Middlesex: Penguin, 1951); y H.B. Nicholson, "The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination", en *Pre-Columbian Art History. Selected Readings* (Palo Verde: Peek Publications, 1977), 113-118.

xicalcolihqui y *xonecuilli*, chalchihuites, agua, corazón, montaña, flor, venado, águila, jaguar, lagrima, vírgulas del sonido, casa o templo, piedra, vaso trípode globular, trono de base dentada o escalonada, *mamalhuaztli* y árbol que se quiebra.⁴⁰

Con base en los conceptos previamente reflexionados, se busca llevar a cabo un estudio en torno a la pintura mural de San Juan Ixcaquixtla, contemplando elementos vinculados al estilo, la iconografía, la pictografía, además de su relación con la tradición Mixteca-Puebla.

1.5 Descripción del objeto de estudio

El hallazgo de la tumba 1 de Ixcaquixtla se dio de manera fortuita en el año 2004⁴¹, ya que al pasar por encima una camioneta de carga, el techo de la cámara 2 se colapsó, lo que permitió vislumbrar un entierro y un conjunto de pinturas murales únicas en la región. Por tal motivo se determinó realizar un proyecto de salvamento y conservación de la tumba titulado *Salvamento arqueológico de la tumba de San Juan Ixcaquixtla, Puebla*, el cual durante su primera temporada dejó como resultado el registro de un conjunto funerario integrado por tres cámaras, vinculado al Clásico Tardío o Epiclásico⁴², que a continuación se describe.

La tumba 1 de Ixcaquixtla (fig.1) está conformada por tres cámaras y un vestíbulo⁴³, al que se ingresa por medio de un par de escalones tallados sobre la capa natural del terreno (caliza); definida con algunos sillares en los peldaños (fig.2-3).

El sistema constructivo del conjunto funerario es mixto, debido a que existen zonas donde se colocó una mampostería de piedra en la que se colocaron aplanados de estuco (fig. 4). Asimismo, existen otras partes donde se evidencia la excavación realizada en la capa de caliza, ya que se distinguen ciertas irregularidades en los acabados de la tumba (fig.5).

⁴⁰ Escalante, *Los códices mesoamericanos*, 47-52. Cabe señalar que el listado estilístico e iconográfico, han sido refinados por Pablo Escalante de dos propuestas previas, que sin duda complementan el estudio sobre la tradición Mixteca-Puebla. Vid. Donald Robertson, *Mexican manuscript painting of the Early Colonial Period. The metropolitan schools* (New Haven: Yale University Press, 1959)36-38; H.B. Nicholson, "The Mixteca-Puebla Concept", 115.

⁴¹Juan Cervantes Rosado, et al., "Hallazgo de una tumba con pintura mural en San Juan Ixcaquixtla, Puebla", *Arqueología Mexicana* 68 (2004): 15.

⁴² Cervantes Rosado, Juan, *et al.*, "La tumba 1 de San Juan Ixcaquixtla, Puebla", *Arqueología Mexicana* 75 (2005): 65.

⁴³ La nomenclatura propuesta durante el hallazgo, será modificada en nuestro estudio. Asignando en lugar de números, la ubicación cardinal de cada espacio, es decir, la cámara 1 se definirá como este; la 2, norte y la 3, sur. Mientras que el vestíbulo continuará con su denominación. Lo anterior se justifica a partir de entender al complejo funerario como un conjunto, donde todas las cámaras y sus pinturas interactúan en un solo discurso.

De las tres cámaras la más sobresaliente es la este⁴⁴ (fig.6), ya que cuenta con una forma claramente definida, además de poseer el mayor número de evidencia mural desde el acceso, donde se observa la representación de un elemento arquitectónico que podemos suponer como un dintel⁴⁵ (fig.7). Debajo de éstas se definen las jambas mediante la pintura; sin embargo únicamente es visible la localizada en la parte sur, la cual a su vez hace conexión, a través del vestíbulo, con la cámara sur (fig.8).

Al interior de la tumba se destaca un felino (fig.9), que parado sobre sus dos patas traseras, se orienta hacia el vestíbulo. Posteriormente se distinguen seis personajes distribuidos sobre tres muros, dos se ubican en el perfil norte, uno en el este y tres en el sur (fig. 10-11). Todos se encuentran sentados, ostentan una indumentaria que cubre el cuerpo con una composición lineal. Cuentan con un tocado y únicamente dos tiene collar, los mismo que sujetan una estructura de madera donde se apoyan sus yelmos y frente a ellos una concha sobre un cajete. Mientras que los restantes levantan sus ofrendas con la mano derecha (dos yelmos y una concha). Los cinco convergen hacia la pared este, lugar en el que se localiza el personaje central, el cual se representó de frente con los brazos extendidos, porta un tocado cónico que continúa hasta el techo. Únicamente es visible medio cuerpo, delimitado por un elemento romboidal decorado con plumas. Junto a este un cajete con un collar y un par de orejeras en la parte inferior izquierda del muro (fig. 12).

La escena tiene un fondo rojo delimitada con volutas entrelazadas y un elemento rectangular dividido por un par de franjas, que recorren de manera horizontal la figura, además de dos formas semiovaladas que aparecen verticalmente (fig. 13). Cabe señalar que no se registró evidencia alguna de restos humanos dentro de la cámara este y únicamente se localizó una losa de piedra caliza que ocupaba gran parte del espacio.

Los colores utilizados en la pintura están distribuidos de la siguiente manera: amarillo aplicado en el felino, en partes de las cenefas y en los personajes, incluyendo secciones de su ropa y yelmos. Verde en las plumas, en la indumentaria, tanto textil como decorativa⁴⁶, así como en las bandas que delimitan la escena. Blanco en los tocados, las conchas, los cajetes y segmentos del cuerpo. Mientras que negro para el contorno de todas las figuras.

⁴⁴ Las medidas que posee son: .074-0.80 m de alto y 1.14-2.27m de largo.

⁴⁵ Estos se perciben en los tres accesos.

⁴⁶ Es decir, collares y orejeras.

Por su parte la cámara norte⁴⁷ (fig. 14) ostenta en el muro que comparte con el vestíbulo, una decoración de cuatro círculos y una línea en su parte derecha, en color rojo. La jamba oeste es la única que cuenta con decoración, en la que se percibe un elemento ligeramente ovalado con dos trazos paralelos al centro en verde y rojo, el cual se ubica dentro de un rectángulo en tono negro y amarillo. Debajo de éste apenas se percibe, delimitado en color negro, el rostro, el brazo y el tocado de un personaje que se encuentra orientado hacia la escalera (fig. 15)⁴⁸.

Pese a contar con un aplanado de estuco al interior, solamente son visibles unas líneas en color rojo sobre los muros que flanquean el acceso (fig. 16). No obstante es la única cámara que posee un entierro primario⁴⁹ con una ofrenda de 56 vasijas del tipo regional anaranjado delgado (fig. 17)⁵⁰.

Finalmente la cámara sur⁵¹ (fig. 18), conserva pintura principalmente en sus jambas, la primera de éstas, ubicada al oeste. Se distingue por la elaboración del contorno de tres círculos en color rojo, uno de ellos evidencia un escurrimiento (fig. 19). Mientras tanto en la sección este se percibe un personaje en acción de caminar, con características físicas e icnográficas diferentes a las observadas en la cámara este, entre las que sobresalen el uso de un tono ocre oscuro para su piel, la posición (es decir de pie), la referencia al cabello suelto y los atavíos como el maxtlatl, la banda y sus sandalias de color blanco (fig.20).

Dentro de la cámara se destaca un grupo de líneas en negro que alternan y generan formas geométricas, las que sólo se perciben en el muro norte (fig. 21). Bajo esta se encuentra un conjunto de huesos apilados relacionados a una ofrenda (integrada por una olla, un cajete y un sahumador miniatura), mezclados con tierra de tono oscuro que no corresponde a los rasgos distintivos de la caliza, lo que supone fueron exhumados y colocados ahí, por lo que

⁴⁷ Lamentablemente el dato de altura se infiere con base en sus jambas: 0.58- 0.81 m. Dado a su forma irregular son las únicas medidas existentes.

⁴⁸ Es probable que tuviera el cuerpo pintado de negro, pues su mano y su cara tiene una tonalidad ocre, mientras que las plumas del tocado son evidentemente verdes.

⁴⁹ Entiéndase la acción de colocar un cuerpo que tenga una relación anatómica. Posiblemente el individuo fue colocado en decúbito dorsal flexionando.

⁵⁰ Juan Cervantes Rosado y Laura Elena Chávez García, *Informe técnico parcial del proyecto de salvamento arqueológico en la tumba con pintura mural de San Juan Ixcaquixtla, Puebla. 2ª Etapa de trabajos (junio-julio de 2005)* (México: Mecanoscrito del Archivo Técnico de Salvamento Arqueológico, 2005), 12.; Cervantes, et al., “La tumba 1”, 65.

⁵¹ Posee una altura de 0.84-0.93 m.

se realizó un entierro secundario⁵², el cual estaba integrado por al menos 4 individuos (fig. 22)⁵³.

Como se puede observar la tumba 1 de San Juan Ixcaquixtla posee un amplio repertorio pictórico, más allá de la cámara este que nos hace suponer la existencia posible de varias manos y periodos en que se intervino. Sin embargo Cervantes y Allende proponen que el recinto y la pintura mural se realizaron en un solo momento, pese a que el conjunto funerario tuvo un constante uso, debido a que no fue clausurado inmediatamente a su apertura⁵⁴.

Con base en lo anterior suponemos importante y necesario llevar a cabo el presente estudio, aunque cabe señalar que gran parte de las imágenes aquí expuestas han sido recolectadas de informes, artículos y álbumes de investigadores que, cordialmente, me facilitaron su material, el cual ha sido de gran ayuda para comprender la dinámica espacial de la tumba, pese a no poder acceder a ella por cuestiones de conservación.

⁵² La principal característica es la ausencia de una relación anatómica.

⁵³ Cervantes y Chávez, *Informe técnico parcial*, 12.

⁵⁴ Juan Cervantes Rosado y Arnulfo Allende Carrera, *Informe técnico del proyecto de salvamento arqueológico en la tumba con pintura mural (tumba 1) de San Juan Ixcaquixtla, Puebla. 1ª Etapa (mayo-junio de 2004)* (México: Mecanoescrito del Archivo Técnico de Salvamento Arqueológico, 2005), 66. La propuesta se amplió un año después al argumentarse que primero se construyó la cámara sur, enseguida la este y finalmente la norte. Vid. Cervantes y Chávez, *Informe técnico parcial*, 42.

2. Marco histórico

Existen aún cuestionamientos respecto a la temporalidad precisa de la tumba. En los resultados de las indagaciones realizadas en el conjunto funerario se le ha asignado una cronología amplia que abarca prácticamente todo el Clásico (300-900 d.C.)⁵⁵. Sin embargo en distintas publicaciones, los mismos investigadores vinculan su elaboración, específicamente, al periodo Epiclásico⁵⁶. Ambas propuestas se encuentran fundamentadas principalmente en el estudio de los objetos cerámicos localizados en una de las cámaras.

Lo anterior nos presenta una cuestión acerca de la ubicación temporal precisa del objeto de estudio, por lo que es necesario definir, al menos de manera general, una postura respecto a la posible temporalidad, ahora situados desde el punto de vista de la historia del arte. Por lo cual suponemos que la tumba esté vinculada hacia el inicio de la etapa Epiclásica⁵⁷, este argumento se irá atendiendo durante la tesis.

2.1 Epiclásico

Propuesto por Wigberto Jiménez Moreno en 1959, se entiende al periodo como un lapso de cambios transcendentales en el desarrollo cultural de las sociedades prehispánicas a consecuencia de dos acontecimientos: la caída del régimen Teotihuacano y el arribo de grupos septentrionales al Altiplano. Lo que generó, según el autor, la transformación de un sistema social teocrático a uno militarista⁵⁸, que se difunde en gran parte de Mesoamérica. Este tiempo histórico lo ubicó del 600/700 d.C. al 900/1000 d. C. dependiendo la región⁵⁹.

⁵⁵ Cervantes y Allende, *Informe técnico del proyecto de salvamento*, 45. Esta propuesta no es definitiva, ya que en el texto se describe lo siguiente: “Este fechamiento es tentativo deberá ser afinado a partir de estudios comparativos”; Ángel Iván Rivera Guzmán, “La iconografía de la pintura mural de Ixcaquixtla, sureste de Puebla, México”, en *Caminos de la historia Mixteca* (Huajuapán de León: UTM, 2008), 15. Aunque el autor menciona que el desarrollo del sitio, y por ende de la tumba, se ubica en el Clásico, la temporalidad propuesta que se circunscribe en todo el texto abarca del 400 al 800 d.C., fechas en las que se incluye a la etapa Epiclásica.

⁵⁶ Juan Cervantes Rosado, et al., “Hallazgo de una tumba con pintura”, 15.; Laura Rodríguez Cano, et al., “San Juan Ixcaquixtla, Puebla” en *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca catálogo* (México: IIE, UNAM, 2005), 449; Cervantes, et al., “La tumba 1”, 69.

⁵⁷ La designación de Epiclásico en lugar de Clásico Tardío, busca enfocar la problemática hacia la perspectiva de transformación y arraigo de componentes culturales que caracterizó al periodo tras la caída de Teotihuacán. Aunque somos conscientes que la visión temporal se circunscribe particularmente para el Altiplano Central, si refleja una realidad que atañó de menor o mayor medida al territorio mesoamericano.

⁵⁸ Es importante mencionar que este argumento se encuentra descartado en nuestros días.

⁵⁹ Wigberto Jiménez Moreno, “Síntesis de la historia pre-tolteca de Mesoamérica” en *Esplendor del México Antiguo* (México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México, Editorial del Valle de México S.A. de C.V., 1992) 1063-1096. Cabe señalar que la diferencia entre Clásico Tardío (600-900 d.C.) y Epiclásico (600-1000 d.C.), además de la fecha, radica en el área cultural en que se desarrollaron; pues el Epiclásico se vincula estrechamente con el periodo de inestabilidad tras la caída de Teotihuacán. Mientras que el Clásico Tardío se relaciona a las zonas que no fueron afectadas fuertemente

A pesar de tener una estructura afianzada al trabajo pionero de Wigberto Jiménez, lo cierto es que actualmente el periodo Epiclásico ha adquirido nuevos elementos conceptuales y ha descartado algunos otros, gracias a las investigaciones que profundizan sobre esta etapa.

Entre los actuales argumentos se considera la creación de nuevas ciudades estados, lo que generó rutas de comercio alternas a las establecidas en el periodo teotihuacano. Una gran movilización poblacional, además de transformaciones en el ámbito arquitectónico y religioso⁶⁰. Asimismo, la ausencia de un eje rector formó un ambiente de cierta inestabilidad social que se reflejó en el incremento de los sistemas militares en los centros urbanos, los cuales buscaron el control de materias primas y productos vinculados a las élites⁶¹.

Como resultado de estas transformaciones, el arte monumental durante el Epiclásico se vio influenciado por dos componentes: el militarismo y el eclecticismo⁶². Este último al nutrirse de elementos visiblemente regionales, generaron argumentos diversos para los nuevos grupos de poder, que a falta de un discurso formal, buscaron por todos los medios crearlo o fortalecerlo de tal manera que su comunidad fuese testigo y participe de dicha consolidación. A pesar de la creación de diferentes discursos artísticos, la marcada influencia teotihuacana presente desde el Clásico, en zonas como la Costa del Golfo u Oaxaca⁶³, permanecieron durante el lapso de cambio.

En territorios como Oaxaca, específicamente en la ciudad de Monte Albán⁶⁴, las modificaciones propias a la caída de Teotihuacan originaron un resurgimiento de la sociedad y el arte zapoteca⁶⁵. Los cuales durante trescientos años (Época IIIa) ostentó un estrecho

por dicho cambio. Muestra de ello es el desarrollo cultural surgido en el área Maya. Vid. Joyce Marcus "Clásico Tardío (600-900 d.C.)", *Arqueología Mexicana* 11 (2002): 44-51.

⁶⁰ Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Mito y realidad de Zuyúá*, (México: FCE, El Colegio de México, 1999), 16.

⁶¹ Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *El pasado indígena* (México: FCE, El Colegio de México, 2010), 179. Un ejemplo es la captación de mano de obra especializada en la producción de objetos suntuosos.

⁶² Marvin Cohodas, "The Epiclasic problem: A review and alternative model", en *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan A.D. 700-900* (Washington DC: Dumbarton Oaks, 1989) 221. Una muestra clara de este arte ecléctico es el montículo dedicado a la serpiente emplumada en la ciudad de Xochicalco, en donde se destacan tradiciones variadas como la teotihuacana, maya, zapoteca y de tradiciones pertenecientes a la Costa del Golfo. Vid. Escalante, *Los códices mesoamericanos*, 35-36; *El arte prehispánico*, (México: CONACULTA, Tercer milenio, 2000), 25.

⁶³ Esther Pasztory, "El arte", en *Historia Antigua de México Vol. IV: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana* (México: INAH, UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2011) 351.

⁶⁴ Con la finalidad de establecer cronologías definidas, basaremos las temporalidades en la tabla de Markens, quien compila y compara las propuestas de autores reconocidos en el área oaxaqueña (Monte Albán, Valle de Oaxaca, Región Nuiñe). En el caso de Monte Albán enfatizaremos en desde el 300 al 1000 d.C., es decir: Monte Albán IIIA (300-500 d.C.); Monte Albán IIIB (500-700 d.C.); y Monte Albán IV (700-1000 d.C.). Vid. Robert Markens "Advances in defining the Classic-Postclassic portion of the Valley OF Oaxaca ceramic chronology: Occurrence and phyletic seriation", en *After Monte Alban: Transformation and negotiation in Oaxaca, Mexico* (Bouler: University Press of Colorado, 2008): 51.

⁶⁵ Marcus Winter, *Monte Albán Guía* (México: INAH, Salvat, 1994), 105. Se ha propuesto que para este periodo existe un crecimiento demográfico de 25 a 30 mil habitantes, lo que generó el sobrecupo de la ciudad y por ende la creación e

vínculo con la urbe altiplánica que se observa en la creación del reconocido “barrio oaxaqueño”; o bien con la representación de un personaje de filiación teotihuacana que copal en mano, visita la cima de los Valles Centrales (Lápida Bazán)⁶⁶. Estos vínculos provocaron en la región la creación de un *corpus* pictográfico, basados en actividades realizadas por determinados personajes que conforman una narración, apoyada por un grupo de signos que definen y sitúan la escena.⁶⁷

A pesar de que durante la etapa IIIa de Monte Albán se comenzó con los registros genealógicos y el arraigado culto a los ancestros, esta obra se fortaleció hacia el periodo IIIb-IV⁶⁸, momento en el cual la representación de la práctica devota hacia los antepasados tomó diferentes formatos y soportes, entre los que destacan monolitos grabados, vasijas efígies (comúnmente conocidas como urnas) y tumbas pintadas, que en ocasiones conformaban parte de un mismo argumento⁶⁹ que buscó justificar el poder de las élites regentes a través del discurso de un fundador mítico.⁷⁰

Tal planteamiento pudo estar encaminado al contexto histórico de la fase IIIb-IV, ya que la ciudad de Monte Albán no tuvo la misma influencia que años previos, por lo que el surgimiento de nuevas áreas de poder como Lambityeco, Jalieza o Cerro de la Campana⁷¹, generó vínculos cercanos entre los grupos dominantes⁷². Lo que presuntamente facultó la utilización de un contenido artístico relacionado estrechamente a la veneración de los

integración de otros puntos poblacionales como el Gallito, Monte Albán chico o cerro Atzompa, los cuales además de generar alimento a través de la utilización de terrazas, sirvieron como sitios estratégicos tanto políticos, como militares. Vid. Joyce Marcus, *Monte Albán* (México: FCE, El Colegio de México, 2014), 102-103.

⁶⁶ Linda Manzanilla, “La ciudad de Monte Albán”, en *Atlas histórico de Mesoamérica* (México: Larousse, 1989), 89. Aunque Manzanilla postula que la época IIIa corresponde del 100 al 400 d.C., Marcus indica una temporalidad del 200 al 500 d.C. Vid. Marcus, *Monte Albán*, 102.

⁶⁷ Escalante y Yanagisawa, “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco”, 632.

⁶⁸ Winter y Peeler sostienen que la fase corresponde del 500 al 800 d.C. Vid. Marcus Winter y Damon Peeler, “El contexto sociopolítico de la escritura zapoteca prehispánica”, en *Escritura zapoteca prehispánica. Nuevas aportaciones* (Oaxaca: INAH, 1994), 90. Por su parte la evidencia arqueológica nos arroja dos datos interesantes sobre el sitio y que nos reflejan los aires de cambio presente en el periodo: la creación de un sistema de defensa en la Plataforma Sur y la evidencia de estelas vinculadas a la sucesión de poder en la Plataforma Norte conocida como el vértice geodésico. Vid. Nelly Robles García, “Monte Albán: su desarrollo urbano y arquitectónico”, en *Seis ciudades antiguas de Mesoamérica. Sociedad y medio ambiente* (México: INAH, 2011), 63.

⁶⁹ La complementación regularmente será congruente dependiendo, por ejemplo, del tamaño de la tumba, ya que a mayor el espacio, mayor el número de pinturas o elementos asociados al muerto y la práctica funeraria. Vid. Arthur Miller, *The painted tombs of Oaxaca, Mexico. Living with the dead*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 63.

⁷⁰ Javier Urcid, “En la cima de la montaña sagrada: escritura y urbanismo en Monte Albán”, en *Seis ciudades antiguas de Mesoamérica. Sociedad y medio ambiente* (México: INAH, 2011), 90.

⁷¹ Es importante subrayar que Cerro de la Campana y Suchilquitongo corresponden al mismo sitio arqueológico, esta aclaración se fundamenta en el hecho de que durante el texto se mencionan los dos, con un sentido de sinónimo.

⁷² Winter y Peeler, “El contexto sociopolítico”, 90. Similar a Monte Albán, basaremos la cronología del Valle de Oaxaca, según la tabla de a partir del 400-1000 d.C. Pitao/ Dxu' Complex (400-500 d.C.); Peche (500-600d.C.); Xoo (600-800 d.C.); y Early Liobao (800-1000 d.C.). Vid. Markens “Advances in defining”, 51.

ancestros como por ejemplo las lápidas genealógicas, que conformadas hasta de tres registros, nos permiten indicar elementos iconográficos y de estilo tales como: la representación de la “oreja-hongo”, la continuidad de las manos al revés o la postura sentada con las piernas entrelazadas⁷³.

Si bien durante la etapa de Monte Albán IIIb-IV el predominio de los grupos zapotecas disminuyó, muchos aspectos culturales continuaron vigentes desde la época IIIa e influyeron a regiones como la mixteca, específicamente a la tradición ñuiñe⁷⁴ (fig.1), con quien compartió elementos relacionados al calendario y a la escritura. Sin embargo el discurso referido en los monolitos ñuiñe, mayoritariamente enfoca su atención a acontecimientos históricos⁷⁵, distinto a las lápidas del valle oaxaqueño que su prioridad es mostrar los vínculos genealógicos ancestrales de las élites regentes⁷⁶.

Con un máximo desarrollo que abarca de 400 al 800/900 d.C., la filiación etno-lingüística más aceptada es que pertenecieron a Mixtecos y chocho-popolocas, por lo que su radio de influencia abarcó zonas de los actuales estados de Oaxaca, Puebla y Guerrero⁷⁷. Según se ha afirmado la conformación del *corpus* estilístico e iconográfico ñuiñe está integrado por motivos oaxaqueños y nociones del Altiplano Central⁷⁸, principalmente con la ciudad de Teotihuacan⁷⁹.

2.2 La región de Ixcaquixtla

Es probable que la característica más distintiva por muchos años fue la hipótesis que planteaba como origen y producción general del tipo cerámico anaranjado delgado (thin

⁷³ Escalante y Yanagisawa, Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco”, 649, 654.

⁷⁴ Propuesto por Paddock, la palabra significa tierra caliente y aunque en un principio se consideró como un estilo regional, posteriormente la determinó una cultura situada en la Mixteca Alta, que tuvo como producción característica urnas funerarias de base rectangular, cerámica tipo anaranjado delgado, cabecitas colosales y ollitas de asa con borde almadrado. Vid. Paddock, “Oaxaca in ancient”, 176-200.

⁷⁵ Laura Rodríguez Cano, Iván Rivera Guzmán y Júpiter Ramírez Martínez, “Piedras grabadas de la Mixteca baja, Oaxaca”, *Anales de Antropología* 33 (1996-1999): 195. Las representaciones en soporte lítico básicamente se conforman de signos calendáricos, el nombre de determinado personaje y un glifo central de gran tamaño. Vid. Marcus Winter, “Cerro de las Minas, Oaxaca”, *Arqueología Mexicana* 90 (2008): 39.

⁷⁶ Marcus Winter, “Ñuiñe: estilo y etnicidad”, *Notas Mesoamericanas* 13 (1991-1992): 154, 157.

⁷⁷ Laura Rodríguez Cano, “Pictografía y epigrafía ñuiñe en la Mixteca Baja, Oaxaca”, en *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca estudios* (México: UNAM, IIE, 2008), 707.

⁷⁸ Rodríguez, Rivera y Martínez, “Piedras grabadas de la Mixteca baja”, 196.

⁷⁹ Winter, “Ñuiñe”, 158. Como se ha venido definiendo, se establece la cronología según Markens, primero de la Mixteca Baja (vinculado a la región Ñuiñe) posteriormente, como generalidad, la Mixteca Alta. MB: Ñuiñe (300-800 d.C.); y Nuyoo (800-1521 d.C.). MA: Las Flores (200-800 d.C.); y Natividad (800-1521 d.C.). Vid. Markens “Advances in defining”, 51.

orange) al sitio de Ixcaquixtla⁸⁰. Empero dicha conjetura ahora es discutible, pues se sabe que la materia prima y los talleres se localizaban, mayoritariamente, en el actual Tepexi de Rodríguez, localidad que dista, en dirección norte, a 16 kilómetros en línea recta aproximadamente⁸¹.

El registro de ocupación humana más temprano nos remite al periodo Preclásico tardío (400 a.C.-200 d.C.)⁸², sin embargo el auge de la región nos conduce a la etapa Clásica, específicamente del 200-600 d.C.⁸³. Momento en el cual, varios sitios del área (incluido Tepexi) concentraron un patrón arquitectónico similar de carácter público, definido complejo templo-patio. Los elementos distintivos de dicho complejo son: patios abiertos, basamentos que lo delimitan y estructuras para el juego de pelota⁸⁴.

Aunque el vínculo Ixcaquixtla-Tepexi estuvo condicionado a una relación de control, ya que las élites habitaron Tepexi, mientras el común lo hacía en Ixcaquixtla⁸⁵; la formación de relaciones comerciales con Teotihuacán, llevadas a cabo factiblemente en Xalasco, Tlaxcala, generó un nexo que involucró conexiones con sitios de la Costa del Golfo⁸⁶.

En el caso específico de Ixcaquixtla, esto pudo provocar que un mayor número de características artísticas se abrieran de sobre manera en el área, debido a que la proyección del sitio consideró a comunidades ñuiñes, zapotecas, grupos del sureste de Puebla, Costa del Golfo, teotihuacanos (fig.2) y cholultecas.

El repertorio artístico presente en el sitio, fuera de la tumba 1, es reducido, ya que han sido pocas las indagaciones realizadas, por lo cual se dificulta establecer o definir un *corpus* iconográfico y de estilo característico de Ixcaquixtla. No obstante, existen algunas representaciones, creadas en distintos materiales como la cerámica y la lítica que nos

⁸⁰ La conjetura fue planteada hacia la segunda mitad del siglo XX y afirmó que Ixcaquixtla tuvo una estrecha relación con Teotihuacán durante su auge, gracias a la elaboración del tipo cerámico, el cual se manufacturaba en el norte del sitio por grupos popolocas. Vid. Cook de Leonard, *El origen*, 104, 416.

⁸¹ El principal banco de arcilla se localiza en las laderas del río carnicero, afluente que junto al Axamilpa, nutren a la ciudad. Vid. Evelyn C. Rattray, "The modern and ancient potters of southern Puebla" *Anales de Antropología* 39-1 (2005): 32-34.

⁸² Herber Montaña Niño, *Informe sobre el rescate arqueológico realizado en Ixcaquixtla, Pue. del 15 al 30 de octubre, 1980* (México: Mecanoscrito del Archivo Técnico de Salvamento Arqueológico, 1981), 12.

⁸³ Evelyn C. Rattray, "Nuevos hallazgos sobre los orígenes de la cerámica anaranjado delgado", en *La época clásica: nuevos hallazgos, nuevas ideas* (México: INAH, 1991) 94.

⁸⁴ Alejandro Sarabia González, *Sociedad y asentamiento: un caso del sur de Puebla, México* (México: Tesis de Licenciatura, ENAH, 1999), 293-294. Por su parte Cook registró cerca de 20 *teteles* de forma cuadrangular, alrededor del sitio. Vid. Carmen Cook de Leonard, "Los popolocas de Puebla. Ensayo de una identificación etnodemográfica e histórico-arqueológica" *Revista de Estudios Antropológicos* 2-3 (1952-1953), 434.

⁸⁵ Rattray, "Nuevos hallazgos", 95.

⁸⁶ Linda Manzanilla, "Sistema de control de mano de obra y de intercambio de bienes suntuarios en el corredor teotihuacano hacia la Costa del Golfo en el Clásico", *Anales de Antropología* 45 (2011): 26.

permiten vislumbrar, al menos de manera general, elementos distintivos del desarrollo plástico regional.

En primer plano tenemos un conjunto de figurillas realizadas de barro cocido, de poco más de 20 cm. de alto (fig.3), que tienen como particularidad una proporción de 1:2.5 aproximadamente (considerando a la cabeza como el marcador de medida); un nulo naturalismo que se determina en la gran dimensión de la cabeza que busca exaltar la relevancia del tocado; la posición de los brazos casi siempre de frente y unidos, además de los ojos en forma de *grano de café*. Aunque el conjunto de piezas fueron vinculadas con deidades locales⁸⁷, cabe la necesidad de replantear y profundizar la propuesta.

Por su parte el segundo grupo, dividido en dos, corresponden a trabajos realizados en lítica. Iniciaremos por un conjunto de yugos lisos que tiene como características una forma rectangular (fig.4) poco común en Mesoamérica. Es importante subrayar que su contexto arqueológico se relaciona con la Costa del Golfo, ya que se localizaron asociados a entierros junto a otro tipo de ofrendas⁸⁸.

El siguiente conjunto se trata únicamente de una escultura de basalto localizada en la Escuela Normal *Jesús Merino Prieto*, sitio en el que se encontraba un *tetel* que fue demolido para la construcción del plantel⁸⁹. Dentro de sus características observamos una proporción de 1:3.5, una marcada rigidez y una línea ligeramente angular. Aunque el monolito no está completo, se pueden distinguir algunos de sus atributos iconográficos como el faldellín, el cual se encuentra unido por dos cintas que sujetan la vestimenta⁹⁰, decoradas con un par de cabezas, que posiblemente sean aves representadas de perfil. Sobre ellas descansa un elemento central que se une a un collar de gran tamaño que cubre todo el torso del personaje y a su vez delimita el rostro del mismo, del cual por su avanzado nivel de deterioro sólo son distinguibles los ojos y las orejeras que porta (fig.5).

Lamentablemente las investigaciones dentro de la región de Ixcaquixtla son escasas, haciendo que existan amplias lagunas respecto al desarrollo histórico, cultural y artístico del

⁸⁷ Cook de Leonard, *El origen*, s. n.

⁸⁸ En el caso Ixcaquixtla se tienen varios ejemplos de dicha práctica, que se ha ubicado cronológicamente hacia el periodo Clásico. Vid. Arnulfo Allende Carrera, *Proyecto de salvamento arqueológico. Tumbas prehispánicas de San Juan Ixcaquixtla, Puebla*, (México: Mecanoscrito del Archivo Técnico del Centro INAH-Puebla, 2013), s. n. y Cook de Leonard “Los popolocas de Puebla”, 436.

⁸⁹ Arnulfo Allende Carrera, comunicación personal, 24 de marzo 2015.

⁹⁰ El atuendo es parecido a la indumentaria utilizada por los jugadores de pelota.

sitio. Esto determina que el realizar indagaciones desde múltiples disciplinas fortalecerán el conocimiento sobre la región y su desarrollo en las distintas etapas históricas de su ocupación.

3. Consideraciones sobre la pintura mural de Ixcaquixtla

La significación e interpretación que cada cultura le da a su entorno posee distintas perspectivas. Una de ellas se circunscribe al arte, práctica que manifiesta aspectos relevantes, no siempre visibles de una realidad social. Por lo que el arte nos exhibe la manera en cómo los individuos aprehenden su universo, el nivel de decisión sobre su obra, la creación de discursos públicos en pro de la unidad o bien relacionados al poder de las élites dominantes, las relaciones externas e internas, la desaparición o continuidad de ideas, el conocimiento técnico de su ambiente, además de otorgarnos historicidad y una definición geográfica. Por lo que llevar a cabo una investigación sobre la representación artística de un grupo determinado, nos permite acercarnos de manera más detallada al conocimiento del mismo.

3.1 Posturas en torno al estilo y significado de la pintura mural

Pese a rebasar los diez años de haber sido descubierta, las investigaciones sobre la pintura mural han sido escasas, esta situación puede ser ocasionada por la falta, en general, de estudio en la región de Ixcaquixtla que se aumenta con el “sellado” de la tumba con fines de conservación.

Es probable que dos de las cuatro propuestas publicadas hasta el momento se hayan realizado casi inmediatamente después del hallazgo, lo que les permitió observar detalladamente las características artísticas de la tumba 1 de San Juan. Con base en lo anterior, describiremos las ideas hasta ahora planteadas sobre el conjunto funerario; asimismo mostraremos una postura respecto a las reflexiones y buscaremos establecer vínculos con nuestra propuesta.

Dentro de la obra *Pintura Mural Prehispánica en México*, publicada en el 2005, se encuentra el primer trabajo referente a Ixcaquixtla. Encabezados por Laura Rodríguez, los autores definen que el estilo de la pintura es mixteca-popoloca, fuertemente influenciada por elementos estilísticos ñuiñe como los moños o los labios gruesos de los personajes. Además plantean la existencia de relaciones con Monte Albán y Teotihuacan, e identifican como Tlazolteotl al personaje central de la cámara este.⁹¹

⁹¹ Rodríguez et al., “San Juan Ixcaquixtla”, 449-450.

Tres años más tarde Sonia Lombardo plantea también un estilo regional, pero con un vínculo iconográfico más cercano con la tradición teotihuacano. Mientras que el estilístico se encuentra relacionado con las manifestaciones oaxaqueñas, específicamente del periodo Clásico Tardío. En resumen infiere que la tumba representa el culto a un ancestro divinizado, el cual sostiene en mano dos mechones de cabello⁹².

En la misma línea, Iván Rivera propone que existen elementos diagnósticos para suponer una afinidad con la Mixteca Baja, específicamente con el estilo ñuiñe, estas similitudes son: “1) el tipo de perfil usado en las representaciones de los individuos. 2) las volutas y ganchos son usuales en lápidas mortuorias y urnas. 3) La representación de los yelmos tienen su contraparte en la iconografía de la Mixteca Baja”⁹³.

Finalmente se registra el argumento proyectado por Javier Urcid, quien advierte que grupos de tradición ñuiñe fueron los responsables de elaborar el conjunto funerario. A su vez interpreta como una deidad acuática al personaje representado de frente⁹⁴.

Como se pudo observar los planteamientos aquí expuestos hacen énfasis en vincular la pintura mural de Ixcaquixtla con la tradición ñuiñe, ya sea desde un enfoque iconográfico o de estilo. Estas correlaciones pensamos son viables de cierto modo, sin embargo, consideramos que parte de la propuesta realizada por Sonia Lombardo plantea un criterio más cercano al estudio de la imagen, aunque creemos necesario afinar, complementar y desarrollar a profundidad su postura.

3.2 Reflexión arquitectónica de la tumba

El tratamiento ritual que se otorga a un individuo después de culminada su vida, nos refleja una noción cultural característica de cada civilización. Confronta sus temores, que en el protocolo funerario busca resolver. Establece una unidad fatídica, pero señala también una marcada diferenciación social durante la práctica mortuoria y declara imaginarios que

⁹² Entre las características propuestas por la autora destacan: en el caso zapoteco, la delimitación del espacio por dos bandas —inferior, superior— la ubicación de los personajes, es decir la secuencia de estos, el fondo rojo y la utilización del color azul verdoso; por su parte lo teotihuacano se observa principalmente en la iconografía tal es el caso de la representación de frente de la “deidad”, la utilización de glifos de identificación y cuchillos sacrificiales. *Vid.* Sonia Lombardo de Ruiz, “Los estilos en la pintura mural de Oaxaca”, en *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca estudios* (México: UNAM, IIE, 2008): 153-160.

⁹³ Rivera, “La iconografía de la pintura mural de Ixcaquixtla”, 34-35.

⁹⁴ Javier Urcid Serrano, “The Written Surface as a Cultural Code. A comparative Perspective of Scribal Traditions from Southwestern Mesoamerica”, en *Their Way of Writing. Scripts, Sings, and Pictographies in Pre-Columbian America* (Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2011): 130-132.

establecen el mundo en que se habita. Por lo que la muerte ostenta la capacidad de formar discursos, pensamientos, materialidad, es decir arte⁹⁵.

El deseo de crear un espacio y complementarlo con aparatos rituales donde reposarán los restos biológicos de un individuo, nos permite adentrarnos a la manera en que cada grupo da una respuesta cultural (religiosa, política o económica) a la muerte. Este accionar no fue la excepción en Mesoamérica, donde además de los grandes mausoleos zapotecas del Clásico, tenemos ejemplos de tumbas en el área de Occidente o en la misma zona región maya.

La creación de espacios funerarios fue común en la región de Ixcaquixtla. Elaborados debajo de las unidades habitacionales, las tumbas tuvieron como finalidad el colocar los restos mortales de los ancestros con quienes se buscó fortalecer el vínculo más allá de la vida.

La tipología arquitectónica de estas construcciones se caracteriza por su forma irregular, que tiende a ser circular o semicircular (tab.1). Debido a que fueron excavadas sobre el terreno natural, conformado mayoritariamente por caliza lo genera un número considerable de imperfecciones, pese a la existencia de ejemplos donde se colocó un muro de piedra que delimita la tumba (fig. 1-2)⁹⁶.

El acceso se hace por una pequeña cavidad asimétrica, que es cubierta con una losa redonda lo que supone un empleo constante; sin embargo el uso no refleja, necesariamente, la colocación de individuos en la tumba, ya que en suma sólo se ha registrado un cuerpo.

Existen algunas tumbas que fueron recubiertas al interior con aplanado de estuco (fig.3), pero hasta el momento no se ha registrado evidencia de decoración, ya sea pintura, grabados en lítica o en el mismo muro. Caso contrario ocurre con las ofrendas vinculadas al entierro, ya que existe un patrón bien definido de colocación de vasijas locales, comúnmente arriba de 50 ejemplares, además de yugos de distintos tamaños⁹⁷.

Con base en lo descrito, observamos que las características arquitectónicas de la tumba 1 (fig. 4) no corresponden formalmente al corpus creado en la región. Con la excepción de la documentada por Elena Landa en los 60, la cual se vincula con la tradición zapoteca, debido su planta cruciforme, la existencia de un pequeño vestíbulo que permite el acceso al

⁹⁵ Gran parte de la reflexión aquí planteada surge del trabajo de: Nigel Barley, *Bailando sobre la tumba* (Barcelona: Anagrama, 2000), 11-57.

⁹⁶ Allende, *Proyecto de salvamento arqueológico*, s.n.

⁹⁷ Cervantes, et al., "La tumba 1", 69.; Peter Tschohl, et al., *Catálogo arqueológico y etnohistórico de Puebla-Tlaxcala, México*, Tomo II (Köln: Freiburg, 1977), 312-313.

conjunto funerario por medio de una escalera, la construcción de jambas que delimitan el ingreso a las cámaras y la presencia de aplanados en gran parte del inmueble, que lamentablemente, no contaban con pintura en sus muros⁹⁸.

A partir de esta diferenciación local, buscamos realizar comparaciones principalmente, en la planta arquitectónica, en la distribución espacial de los grupos aledaños a Ixcaquixtla, es decir zapotecos y ñuiñes, los cuales presentan la práctica de crear espacios determinados para colocar a sus muertos (tab. 2)⁹⁹.

Las comunidades de tradición ñuiñe conservaron un sistema constructivo basado en lajas, estableciendo con ellas estructuras de forma cuadrangular o rectangular (a veces definidas como cistas) donde se llevaban a cabo tanto entierros individuales (fig. 5), como múltiples con personajes desarticulados. Dada su dimensión se considera que eran colocados como bultos mortuorios¹⁰⁰ acompañados de una ofrenda de recipientes cerámicos, algunos adornos en piedra verde y de manera ocasionalmente, urnas características de la región (fig. 6)¹⁰¹.

Aunque existen discusiones acerca de la filiación de la tumba de Jaltepetongo, Laura Rodríguez afirma que su vínculo se encuentra más cercano a la tradición ñuiñe, dicho argumento está basado en un estudio sobre la pintura mural, debido a la representación de los personajes en color rojo en un fondo blanco¹⁰². De modo tal que el recinto indirectamente posee el mismo lazo cultural, sin embargo sus características arquitectónicas no se encuentran relacionadas con las descritas anteriormente.

La obra funeraria se llevó a cabo haciendo una excavación sobre la capa natural de caliza, por lo que su forma, evidentemente irregular, sugiere ser semicircular (fig. 7). Se accede por medio de unas escalinatas talladas sobre el mismo terreno, cuenta con un repellido de cal que cubre la mayoría de la estructura y sobre ésta se colocó un amplio número de

⁹⁸ Desgraciadamente no existe material bibliográfico en el que se muestre la planta de la tumba o bien, los objetos arqueológicos que la autora relaciona con los grupos zapotecos. Vid. María Elena Landa Abrego, *Contribución al estudio de la formación cultural del Valle Poblano-Tlaxcalteca* (México: INAH, SEP, 1962), 30.; *Observaciones arqueológicas en el camino Puebla a Ixcaquixtla* (México: Mecanoescrito, 1964), s.n.

⁹⁹ Cabe señalar que la práctica de colocar a los restos mortales de los ancestros bajo la casa, no es exclusiva de la región Oaxaqueña, ya que gran parte de Mesoamérica comparte este rasgo, no obstante, como se mencionó la creación de complejos mortuorios con pintura escultura y cerámica parece ser distintivo del área.

¹⁰⁰ Pese a registrarse estructuras similares a las zapotecas, el común constructivo son las cistas, en la que sobresale una registrada en Cerro de las Minas, la cual consistía en un entierro múltiple, una urna de tipo ñuiñe, 70 vasijas y dos piedras grabadas localizadas en muro. Vid. Winter, "Ñuiñe", 152.

¹⁰¹ Winter, "Cerro de las Minas", 39.

¹⁰² Rodríguez, "Pictografía y epigrafía ñuiñe", 729-736.

representaciones en color negro y distintas tonalidades de rojo. Pese a estar alterada se pudo recolectar material cerámico, que Matadamas relaciona con grupos zapotecos¹⁰³. Como muestra su ejecución constructiva, la tumba de Jaltepetongo posee características similares a las registradas en el área de Ixcaquixtla.

Por su parte en la región zapoteca, específicamente en Monte Albán, posee un amplio desarrollo en la creación de edificaciones funerarias que nos remiten a sus etapas más tempranas, momento en el que se inicia con el uso de lajas como sistemas constructivos. Empero el surgimiento de la forma cruciforme se localiza a partir del segundo periodo, teniendo su gran auge hacia la fase Monte Albán III, donde las edificaciones son más amplias y algunas de ellas cuentan con decoración en sus fachadas (fig.8-10)¹⁰⁴.

La relación entre dimensión-complejidad/artística parece estar estrechamente vinculado, pues las tumbas de gran tamaño, por regla ostentan un corpus artístico amplio, no sólo de pintura mural, sino también de relieves o trabajos en cerámica como los vasos efigies¹⁰⁵.

Lo anterior testimonia un argumento que recae en la obviedad: las tumbas pertenecientes a los grupos élite tuvieron un tratamiento más elaborado. Aunque esto formula la importancia del lazo con el ancestro, es decir, la construcción de un complejo funerario o “una casa para los muertos” debajo de su hogar, lo que intensifica su relación y fortalece el estatus de la familia¹⁰⁶.

Mientras tanto, fuera de la gran urbe, pero de tradición zapoteca encontramos algunos indicios como Atzompa donde existe una variedad significativa de formas, estrechamente relacionadas con Monte Albán. Es posible que el complejo más significativo del sitio sea la tumba 3 localizada bajo el Edificio 6, la cual está conformada por tres cámaras rectangulares colocadas de manera superpuesta, lo que hace suponer su edificación en momentos distintos¹⁰⁷.

¹⁰³ Raúl Matadamas Díaz, “Tumba 1”, en *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca (catálogo)* (México: IIE, UNAM, 2005), 392-395.

¹⁰⁴ Lo anterior no afirma que este patrón arquitectónico sea el único, ya que existen variantes como los de una sola planta rectangular o bien los que mantienen la forma, pero se complementan con nichos en sus muros. Ignacio Marquina, *Arquitectura prehispánica* (México: SEP, INAH, 1951), 337-339.

¹⁰⁵ Miller, *The painted tombs*, 63.

¹⁰⁶ Marcus, *Monte Albán*, 111.

¹⁰⁷ Nelly Robles García, et al., “El edificio funerario de Atzompa” *Arqueología Mexicana* 126 (2014): 49-51.

Por su parte Lambityeco, al sureste de Oaxaca, tiene un patrón definido. De una planta rectangular y nichos colocados en sus muros, los espacios funerarios de las élites se caracterizan por su tamaño y acabado que consistían en muro de piedra careada y repellido de estuco, donde se colocaba un piso (fig.11)¹⁰⁸.

Finalmente, se encuentra el gran complejo funerario de Cerro de la Campana, que pese a ser inicialmente edificado hacia el 700 d.C. (correspondiente a Monte Albán IIIb-IV), fue ocupado al menos tres veces¹⁰⁹. Construida con lajas y piedras careadas repelladas con estuco, el cual funcionó también para la elaboración de los mascarones, la tumba 5 es el ejemplo más destacado de arquitectura funeraria en Oaxaca¹¹⁰.

El inmueble está integrado por un vestíbulo, un patio, dos aposentos y la cámara principal que insinúan una forma cruciforme (fig. 12). Un elemento distintivo, no sólo en recinto, sino en gran parte del valle de Etla es el uso de la jamba como soporte para colocar, ya sea en relieve o pintado, personajes que integran la escena, en la acción de caminar¹¹¹.

Como se puede observar, la construcción de complejos funerarios en la región de Ixcaquixtla, ñuiñe y zapoteca durante la etapa final del Clásico estuvo marcada por un eclecticismo evidente no sólo en la forma, sino también en los sistemas constructivos y distribución espacial lo que refleja las constantes relaciones existentes entre sí.

Resultado de su tiempo, la tumba 1 de San Juan posee un patrón arquitectónico ecléctico. Por una parte se distingue su particularidad regional tanto en la técnica de elaboración, como en el trazo irregular de algunas de sus cámaras. Sin embargo, la construcción de un vestíbulo con escalinatas que permiten vislumbrar, desde que se accede, los tres espacio, el uso de muros y jambas como soportes indispensables en la conformación del discurso funerario, nos hace referirnos a tradiciones mortuorias zapotecas, principalmente las realizadas en los Valles Centrales y tal vez como ejemplo más distintivo

¹⁰⁸ Cabe señalar que existen algunas variantes de tumbas en el sitio como las cistas. Las cuales están relacionadas a la población común. Michael Lind, "Las tumbas de Lambityeco" *Arqueología Mexicana* 132 (2015): 38.; Miller, *The painted tombs*, 137-144.

¹⁰⁹ Miller, *The painted tombs*, 164.

¹¹⁰ Es importante mencionar que pese a estar ubicada a 5 metros de profundidad, el esmero arquitectónico es tal, que adentro de la tumba se puede estar de pie. Vid. Javier Urcid Serrano, "La casa de los ancestros reales en el Cerro de la Campana, Oaxaca" *Arqueología Mexicana* 132 (2015): 28-29.; Arthur Miller, "La tumba pintada de Huijazoo" *Arqueología Mexicana* 26 (1997): 30-31.

¹¹¹ Javier Urcid Serrano, "La tumba 5 de Cerro de La Campana Suchilquitongo, Oaxaca, México: un análisis epigráfico" *Arqueología. Segunda Época* 8 (1992): 75-77.

Suchilquitongo¹¹². Esta afirmación radica, además, por la planta de cruz que tiene la tumba 5 de Cerro de la Campana, la cual inferimos tiene relación con Ixcaquixtla, ya que, si bien no es perfectamente cruciforme busca claramente aludir dicha forma.

3.3 Reflexión estilística

Para iniciar es importante enfatizar lo propuesto por Robertson sobre el estilo. Ya que considera como un elemento que permite introducirnos al contenido social y temporal de las representaciones artísticas en el arte prehispánico, por encima de las expresiones iconográficas¹¹³.

Con la excepción del trabajo realizado por Sonia Lombardo¹¹⁴, las investigaciones de carácter iconográfico ocupan, mayoritariamente, el enfoque otorgado a la pintura mural de la tumba 1. Por lo que se hace necesario un análisis desde la perspectiva del estilo.

Como se mencionó anteriormente, el complejo funerario está integrado por un vestíbulo con pintura en los accesos y tres cámaras. Donde sólo una posee trabajo mural en todo su espacio, mientras que las dos restantes únicamente en sus jambas y en parte de sus muros interiores. Pese a existir divisiones en la pintura creadas por los mismos grupos indígenas, el análisis estilístico considerará a la tumba, en su conjunto, como una unidad integrada por cuatro áreas.

Por tal motivo es importante definir la situación y ubicación de los personajes representados en la tumba, por lo que se propone con base en el argumento que asigna a la cámara sur como primera en construirse (en seguida la este y finalmente la norte)¹¹⁵; que el individuo localizado en la jamba del cuarto sur se le asigne el número 1, mientras que el 2 sería el felino y así consecutivamente hasta llegar al último correspondiente al número 9 (fig. 13).

El mural se encuentra aplicado sobre un repellado de estuco semirrugoso que cubriría gran parte de la tumba, con excepción del muro relacionado a la escalera¹¹⁶. Lamentablemente un número significativo de aplanados que tenían pintura se encontraban

¹¹² Tal aseveración no supone que grupo zapotecos son los encargados en la edificación y mucho menos indica que los individuos colocados en la tumba pertenecieron a dicha filiación étnica.

¹¹³ Donald Robertson, "The Mixteca Religious Manuscript", en *Ancient Oaxaca. Discoveries in Mexican Archeology and History* (California: Stanford University Press, 1966), 299.

¹¹⁴ Sonia Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura", 153-160.

¹¹⁵ Cervantes y Chávez, *Informe técnico parcial*, 42.

¹¹⁶ Cervantes y Chávez, *Informe técnico parcial*, 13-16.

en alto nivel de deterioro. Por lo que no se pudieron recuperar dejando como resultado vacíos constantes en la escena (Vid. cap. 2 fig. 2, 3, 8, 15).

La paleta utilizada en la pintura mural está conformada básicamente por 9 pigmentos repartidos por todo el inmueble: negro, blanco, rojo, amarillo, verde, azul verdoso, ocre (los últimos 4 con diferentes tonalidades dependiendo la sección de la tumba), carne o rosado y café (Vid. cap. 2 fig. 8-12, 15, 19-20).

La aplicación de los colores variaba según el contexto, pues el rojo de tonalidad anaranjada, pigmento de mayor uso, se empleó como fondo prácticamente en toda la tumba¹¹⁷. Aunque los lugares más visibles del pigmento rojizo son la cámara este y las jambas de los espacios norte y sur, además de ser utilizada en las vestimentas y tocados de los personajes que integran la escena principal. Asimismo, se localiza en algunas de las volutas y elementos circulares presentes en las cámaras sur y norte.

Por su parte el amarillo se integra a los dinteles de los accesos, en las volutas, en la indumentaria, en un par de yelmos, y la piel de todos los actores representados en la cámara este. Y el verde se localiza en plumas, volutas, soportes de los yelmos, vestimenta, collares, orejeras y en el elemento presente en la jamba oeste del recinto norte.

El azul verdoso se registra únicamente en las volutas del vestíbulo correspondiente al acceso de la cámara este; el ocre en los yelmos colocados sobre sus soportes; el café se advierte en los personajes de las estancias sur y norte; el carne (rosado) en la indumentaria; el blanco en los cajetes, conchas, la base donde se coloca el personaje 6, en los atuendos (maxtlatl, tocados, accesorios, etc.), en los ojos y uñas de los personajes.

Finalmente, el negro se utiliza en algunas secciones de volutas y ojos. No obstante su aplicación más destacada es como línea marco¹¹⁸. Pese a tener restos de esbozos¹¹⁹ (fig. 14), la línea busca ser uniforme, no varía el grosor, lo que genera espacios delimitados los cuales son recubierto con color, generando así la posibilidad de separar sistemáticamente la imagen

¹¹⁷ Como se puede observar en la cámara este, no existe uniformidad de color en los muro, esto pudo ser ocasionado por tres factores: la absorción del colorante, el contacto abrupto con el medio o bien el uso de una pintura muy diluida, cual sea el caso lo cierto es que nos permite vislumbrar la colocación de más de una capa sobre la pared.

¹¹⁸ Escalante, *Los códices mesoamericanos*, 48.

¹¹⁹ La evidencia de esbozos en varios puntos de la tumba creemos que se basan por la dimensión del conjunto funerario, ya que al tener una altura general que no supera el metro, es muy probable que la elaboración de la pintura se llevara a cabo de manera recostada, con una luz emana por una pequeña antorcha, que seguramente aumentaba, a la ya de por sí, alta temperatura, lo que evidentemente complica la labor artística.

en segmentos. Esto, en resumen, permite definir la obra como una pintura plana, carente de volumen y profundidad

La composición de la pintura se establece por cenefas en forma de volutas que delimitan a la figura humana o las escenas, colocadas ya sea en la parte superior, inferior o ambas (Vid. cap. 2 fig. 10, 11, 20). El ritmo, específicamente de la cámara este, se establece en la alternancia de los actores que convergen en la figura central (personaje 6); caso que puede ser aplicado a las imágenes presentes en las jambas, las que a pesar de estar separadas, suponen continuo que se direcciona hacia el vestíbulo.

Dicha sucesión de trayectoria horizontal, genera que la pintura mural suponga un sentido narrativo, el cual se identifica en el recinto principal (este). Cabe señalar que es muy probable que las imágenes de las tres jambas también se integren al discurso inicial, lamentablemente los faltantes de pintura dificultan precisar el contenido.

La figura humana se convierte en el centro del mural, ya que la mayoría de las ilustraciones indican ser antropomorfas. Con la excepción de la figura 6, que se encuentra de frente, todas las representaciones están colocadas de perfil, con el ojo en forma elíptica o de almendra¹²⁰.

La relación entre la cabeza-extremidades posee características particulares dependiendo la manera en que se realice el estudio de proporción¹²¹. De tal forma que el primer ejercicio evidencia al menos tres grupos definidos (fig. 15-16). El primero con una relación 1:3.5 a 1:4.5 incluye a los personajes 1, 4 y 5. El segundo con dimensiones de 1:5 a 1:5.5 correspondiente a los individuos 2, 3 y 7. Finalmente el tercero de 1:6.5 de tamaño, sólo lo integra la figura 8. Mientras tanto en el segundo ejercicio nos permitió vislumbrar tres conjuntos que encabeza en solitario la representación del “felino” (número 2), quien dispone de una proporción 1:5.5, lo que sugiere un cierto nivel de naturalismo (vid. fig. 15). La siguiente agrupación la integra los personajes 2 y 8, los cuales tienen un tamaño de 1:3.8 y 1:4. Por su parte el resto de los personajes, oscilan entre 1:2.2 y 1:2.5 (fig.17), lo que indica el nivel de adaptación de la obra con respecto al espacio y el posible énfasis de los pintores hacia los individuos y su accionar.

¹²⁰ La descripción realizada aparta a los personajes: 2 y 8, el primero por la forma más circular y el segundo definido como ojo de frijol. Lombarlo, “Los estilos en la pintura”, 154.

¹²¹ Lamentablemente las proporciones de los personajes 6 y 9 no pueden considerarse, ya que el primero de ellos, representado de frente, sólo se pinta hasta el tronco; mientras que restante únicamente es visible su rostro de perfil.

Con base en las condiciones, podemos entender la marcada diferencia de estatus desarrollada en la narrativa del mural; ya que se evidencia el énfasis de generar una jerarquización de los actores. Cabe señalar que todas las representaciones antropomorfas definidas en la pintura no muestran huellas de individualidad (salvo algunos detalles como el ojo o el tamaño). La distinción se da a partir de sus atributos de manera muy similar a los personajes presentes en las tumbas de tradición zapoteca.

Como se pudo observar, la pintura mural de la tumba 1 de Ixcaquixtla no posee perspectivas o volúmenes, por lo que no busca que sus representaciones sean naturalistas, sino más bien conceptuales. Muestra de ello se observa en la dimensión del caracol, con referencia a los personajes 7 y 8, ya que si observamos a detalle, tanto la *strombus*, como la boquilla, les cubriría la mitad del cuerpo y rostros respectivamente (Vid. cap. I, fig. 10).

Definidos los rasgos estilísticos y aunado a la inexistencia de pintura mural en la región popoloca en el sureste del actual estado de Puebla, es necesario hacer referencia sobre las tradiciones que suponemos influenciaron o se vincularon con el trabajo artístico de la tumba.

Si bien el uso de una línea gruesa de contorno en las figuras podría registrarse desde el periodo Preclásico¹²², su aplicación como un antecedente de la línea-marco del Postclásico (entendida como delimitante del color y formadora de la bidimensionalidad) perfila su auge durante el Clásico, teniendo como grandes representantes a las ciudades de Teotihuacan¹²³ y Monte Albán¹²⁴, por lo que Ixcaquixtla pudo recibir cierta proyección de ambos sitios.

No obstante, el contexto espacial, es decir el arquitectónico, junto con la pintura y la narrativa de las escenas, puede sugerirnos una relación estilística más cercana con la tradición zapoteca que con la teotihuacana, donde la práctica de una construcción funeraria es limitada. A pesar de que las proporciones de los personajes pueden ser similares entre las tres, lo cierto es que la relación en conjunto se vincula más al culto de un ancestro divinizado característico de Oaxaca (fig. 18-19).¹²⁵

¹²² Específicamente en la pintura de Juxtlahuaca, Guerrero. Vid. Sonia Lombardo de Ruiz, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, en *La pintura mural prehispánica en México I Teotihuacán estudios* (México: UNAM, IIE, 2006): 5-9.

¹²³ Lombardo, “El estilo teotihuacano”, 20; Diana Magaloni, “El espacio pictórico teotihuacano: tradición y técnica”, en *La pintura mural prehispánica en México I Teotihuacán estudios* (México: UNAM, IIE, 2006): 195; Arthur Miller, *The mural painting of Teotihuacán* (Washington D.C.: Dumbarton Oaks, Harvard University, 1973), 24-25.

¹²⁴ Escalante y Yanagisawa, “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco”, 630.

¹²⁵ Es importante mencionar que la aceptación del concepto “veneración al ancestro divinizado”, parte de las propuestas: Rivera, “La iconografía de la pintura mural de Ixcaquixtla”, 34.; Lombardo, “Los estilos en la pintura”, 157.

En lo correspondiente a la gama cromática, aunque la aplicación del rojo como fondo nos remite de manera inmediata al modo teotihuacano, existen tumbas en el mundo zapoteco donde este color sirve como base de las escenas (tumba: 10, 103, , 112, 125 en el caso de Monte Albán y las jambas de la tumba 5 de Cerro de la Campana), con una relación temporal que abarca de principios de la época IIIb y parte de la IV, es decir parte del Clásico Temprano y Tardío (500-800 d.C.)¹²⁶.

Si bien existe evidencia de pintura funeraria en comunidades ñuiñe¹²⁷ (fig. 20), la conformación pictórica de los personajes localizados en las tumbas rompe con el planeamiento zapoteca, ya que las figuras representadas utilizan el rojo (en distintos tonos) como base del trabajo, lo que las hace monocromáticas. Con la excepción de la tumba 1 de San Pedro Jaltepetongo, la ubicación y el ritmo de las pinturas pertenecientes al mausoleo de Yucuñudahui¹²⁸, no permite vislumbrar un vínculo entre imagen e imagen, lo que impide una alternancia armónica como las registras en Monte Albán o los Valles Centrales¹²⁹.

Cosa contraria suscita en otros soportes como la cerámica o la lítica, en donde observamos algunos rasgos distintivos que pudieron incorporarse. En primera instancia se localiza el estilo de representación que posee la cabeza del felino (personaje 2), el cual es figurado con la boca abierta, la oreja en un movimiento curvo que se lanza hacia adelante y la punta de la nariz en forma circular, dicho tratamiento es muy similar al registrado en el mural de los jaguares en Cholula¹³⁰, que pudo ser el antecedente también de los monolitos existentes en la mixteca baja (fig. 21).

Los vínculos entre lo cholulteca, ñuiñe e Ixcaquixlta, se perciben también en las volutas localizadas en la tumba, pese a relacionarse indistintamente con la zona de la Costa del Golfo, lo cierto es que el estilo de las volutas son más cercanas a las cenefas de altares

¹²⁶ Alfonso Arellano y Susana Díaz, “Tumba 10”, 40.; Dúridica Šégota Tómac, “Tumba 103”, 52.; “Tumba 112”, 119.; “Tumba 125”, 129 Beatriz de la Fuente, “tumba 105 (Montículo de la Piedra de Letra”, 82.; y Bernard Fahmel Beyer, “Suchilquitongo”, 154. Todos dentro de la obra *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca catálogo* (México: IIE, UNAM, 2005).

¹²⁷ Considérese las tumbas Yucuñudahui o Jaltepetongo. Vid. Rodríguez, “Pictografía y epigrafía ñuiñe”, 733-737.

¹²⁸ Según Rodríguez, dentro de las características más distintivas del estilo ñuiñe en la pintura funeraria es el uso del rojo para los personajes y el negro para la escritura, realizados sobre un fondo blanco. Es decir, se pinta directamente sobre el aplanado de cal, sin buscas necesariamente, pigmentar de blanco el muro. Vid. Rodríguez, “Pictografía y epigrafía ñuiñe”, 724, 732.

¹²⁹ Definidos como Valles Centrales Oaxaqueños, estos se constituyen por el Valle de Tlacolula al este, al sur Valle Grande y al noroeste Valle de Etlá.

¹³⁰ Se infiere que la fecha de manufactura de este mural ocurre hacia el 350-400 d.C. Vid. Dionisio Rodríguez, “La pintura mural prehispánica de Cholula”, en *La gran pirámide. Cholula* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla), 135. La pista para llevar a cabo el vínculo entre Cholula e Ixcaquixlta fue notado por Isabel Álvarez Icaza, quien considerablemente me otorgó el dato.

localizados al pie del *Tlachihualtepetl*, mientras que el uso y combinaciones de los colores se perciben en urnas de tradición ñuiñe¹³¹ (fig. 22). Cabe señalar que la evidencia de ojos que únicamente se perciben en el muro sur de la cámara, nos remonta a El Tajín, sitio donde aparecen observando distintas escenas.

A pesar de que Teotihuacan parece no influenciar con fuerza el mural de la tumba 1, lo cierto es que la existencia de círculos en tonos rojos, registrados en dos jambas (fig. 23), nos hace suponer la influencia de la urbe¹³², sin embargo los vínculos en relación con la pintura parecen limitados, si consideramos la proximidad entre ambas regiones debido a la elaboración del tipo anaranjado-delgado.

Como pudimos observar, Ixcaquixtla posee al menos cuatro estilos presentes en sus murales de los cuales tres (teotihuacano, cholulteca y ñuiñe) aportan al corpus general. Aunque será la composición del tema, el tratamiento de los personajes y tradición estilística zapoteca la que predomine en la pintura.

3.4 Reflexión iconográfica

La integración de la iconografía en la indagación fortalece el estudio de la imagen, ya que al complementarse con el estilo, nos permite acercarnos a nociones simbólicas y sociales como la permanencia o continuidad de algún elemento, la decisión de colocarlo en un espacio determinado, con qué frecuencia y bajo qué condición; además enmarcan en un contexto histórico determinado.

Con la intención de conocer detalladamente las unidades iconográficas presentes en la tumba, se llevará a cabo una lista general que recorrerá las tres cámaras iniciando con la sur (tab.1)¹³³.

¹³¹ El parentesco de colores y sus combinaciones fue propuesto por Rivera, aunque lo entiende como un vínculo iconográfico. “La iconografía de la pintura mural de Ixcaquixtla”, 20-22.

¹³² Este tipo de elementos cíclicos aparece registrado, según Lombardo desde la primera fase estilística (1-200 d.C.), “El estilo teotihuacano”, 18.

¹³³ La tabla se dividió de la siguiente manera: Ixcaquixtla; Monte Albán; Valles Centrales; Ñuiñe. La intención de separar Monte Albán y los Valles Centrales de Oaxaca (donde se considera: Suchilquitongo, Atzompa, Lambityeco, Reyes de Etla), se debe al cierto nivel de autonomía que tuvieron estos sitios, con respecto a la capital zapoteca hacia la época IIIb-IV (correspondientes a los periodos Peche-Xoo 500-800 d.C.). Y es en las prácticas funerarias donde podemos observar las convergencias y divergencias estilísticas, iconografías y pictografías entre dichos actores. Además de otorgarle a Monte Albán un punto destacado como formador de discursos que influenciaron el Valle Oaxaqueño.

<i>Maxtlatl</i> o braguero	Señor-Felino
Tocado con nudo trasero	Caracol tipo <i>strombus</i> con boquilla
Quetzal	Cajete de pared divergente
Base rectangular	Marco romboidal
Cabello con nudo o moño	Soporte para yelmo
Tocado cónico	Glifo de jamba ¹³⁴
Yelmos con plumas	
Incluyendo las formas representada se enumeran: cráneo, ave de rapiña, serpiente y serpiente de fuego o yahui ¹³⁵	

Como base en la tabla expuesta, se llevó a cabo un método de comparación en el que se distinguieron los elementos iconográficos, principalmente de la región Oaxaqueña, en la que se incluyen tanto los trabajos pictóricos como los realizados en bajorrelieve.

Maxtlatl o braguero

El Maxtlatl es una de las indumentarias más distintivas del mundo indígena precolombino. El atuendo aquí presentado se conforma por el braguero y un atavío en la parte trasera integrada por tres elementos semirectangulares, que rematan, cada uno, con cirulos de menor tamaño. Todo el conjunto se encuentra pintado de blanco, lo que nos hace suponer que se trate de tela para el “calzón” y papel para el ornamento triple.

El elemento se localiza en pinturas de Monte Albán, pero principalmente en obras artísticas del área de los Valles; no obstante existe una marcada diferencia en los atributos registrados en la región zapoteca, ya que su nivel de elaboración es mucho más evidente.

Señor-Felino

Pese a definirlo como un animal¹³⁶, consideramos que se trata de un hombre ataviado con la piel de un felino¹³⁷, ya que existen representaciones desde Monte Albán II, en que los individuos ostentan una indumentaria, que de no ser por su contexto, nos harían suponer la idea del cuadrúpedo. Otro punto a considerar, es el número de garras visibles en las figuras, ya que el establecido para un hombre felino, es de tres a cuatro por extremidad.

¹³⁴ Término basado en la propuesta de Lombardo, “Los estilos en la pintura”, 160.

¹³⁵ Término basado en la propuesta de Rivera, “La iconografía de la pintura mural de Ixcaquixtla”, 23.

¹³⁶ Rodríguez et al., “San Juan Ixcaquixtla”, 447; Rivera, “La iconografía de la pintura mural de Ixcaquixtla”, 35.

¹³⁷ Es importante mencionar que Lombardo infiere se trata de un animal antropomorfo. “Los estilos en la pintura”, 160.

Sin embargo es posible que el argumento más claro que fundamenta nuestra propuesta es una lápida localizada en el sitio arqueológico del Cerro de la Campana (CCA-t/6-1), en la que se percibe un par de felinos antropomorfos que se encuentran viendo de frente y se vinculan a un registro genealógico(fig.24)¹³⁸.

Tal y como señala Javier Urcid, esta práctica se encuentra fuertemente conectada con las esferas gobernantes, quienes utilizan el discurso de “Señor-jaguar” como un argumento central de poder y autogestión, lo que permite la consolidación de su mandato.¹³⁹

Como se mencionó anteriormente el personaje 2 se encuentra figurado en posición bípeda sobre sus uñas, pese a registrarse felinos antropomorfos con tales características en soportes líticos de Monte Albán, la ubicación sobre la jamba de una tumba, nos hace relacionarlo con las existentes en los Valles, contextos en los que es común colocarlos en estos lugares (fig.25).

Tocado con nudo trasero

Se caracteriza por una banda blanca que cubre gran parte de la cabeza, la cual converge en un nudo del que resulta un cinto de diferentes tamaños. Dicho elemento se registra en el arte mueble zapoteco.

*Caracol tipo *strombus* con boquilla*

Un elemento distintivo de los caracoles *strombus* de Ixcaquixtla es el marcado énfasis que le ponen a su boquilla (coloreada en blanco y verde). Aunque el tratamiento dado por los zapotecas es, estilísticamente, más cercano; la concepción de la concha como instrumento (compuesto)¹⁴⁰ de viento se relaciona estrechamente a la región ñuiñe¹⁴¹.

Ave verde

Ubicado en la parte superior del personaje 5, se percibe apenas una minúscula cabeza de ave con las plumas color verde y su pico en amarillo. Dado su deterioro y a la poca calidad de imagen no podemos definirla, ya que podría ser un quetzal o un perico, este último presente en la iconografía zapoteca, mientras que el primero su representación es nula.

¹³⁸ Urcid, “La escritura”, 50.

¹³⁹ Urcid, “En la cima de la montaña”, 90.

¹⁴⁰ Entendido como la integración de concha y boquilla, ya que la mayoría de ocasiones la coraza era sonada directamente.

¹⁴¹ Rivera, “La iconografía de la pintura mural de Ixcaquixtla”, 27-28.

Cajete de pared divergente

Pese a parecer un objeto sin mayor relevancia, la intensión de mostrarlo es muy significativo en Ixcaquixtla. Puesto que además de ocupar posiciones relevantes en la escena, su tamaño refleja la importancia de los cajetes. Colocado como recipiente de las ofrendas entregadas al personaje 6, la representación de vasijas está presente dentro de la tradición zapoteca.

Base rectangular

Utilizada como soporte del personaje 6, el elemento es escaso dentro del bagaje iconográfico zapoteco. Aunque existen ejemplos, donde se vislumbra la misma función de la base, lo cual nos permite conceptualizarla de esta manera.

Marco romboidal

Además de su forma, los componentes visibles destacados son los triángulos y plumas que integran este posible espacio sagrado. Pese a no existir referencia alguna del marco, esto nos permite asignarlo como un componente iconográfico propio de Ixcaquixtla.

Cabello con nudo o moño

Aunque en distintos autores le han otorgado un significado de rayo¹⁴², nosotros, con base en la propuesta de Lombardo, consideramos que se trata de mechones de cabello que en la parte inferior son unidos por una banda de color blanco. Si bien es cierto que la iconografía teotihuacana implementa al trueno como un objeto, parecido a la obsidiana, de forma zigzagueante, en ninguna de las representaciones se encuentra interrumpida o delimitada por un nudo en alguna de sus extremidades.

Al observar el cuarto este de la tumba 5 de Cerro de la Campana nos percatamos de la existencia de 4 personajes que convergen en par. Su tocado se caracteriza por un atado blanco inmediato a la cabeza, que deja caer la larga cabellera de los cuatro individuos de manera muy similar a las ofrendas de Ixcaquixtla. Otro punto a considerar es el énfasis presente en corte de cabello que los personajes 3 y 4 y el crecimiento sugerido del 7. (fig. 26)

Soporte para yelmo

Conformado con dos o tres postes, las bases de los yelmos parecen demostrar tanto una distinción de rango, como de peso, ya que la más sencilla únicamente cuenta con dos

¹⁴² Cabe señalar otro elemento por lo cual su vínculo con entidad acuáticas es el uso de muñequeras en forma de pico, utilizado en deidades del agua en distintas zonas de Mesoamérica. Vid. Urcid, "The Written Surface", 130; Rivera, "La iconografía de la pintura mural de Ixcaquixtla", 33.

maderos de grosor pequeño, mientras que el conformado por tres, manifiesta un volumen más amplio.

Tocado cónico

Presente en el personaje 6, el tocado cónico posee un tono café, delimitado por plumas en tonalidad verde.

Glifo de jamba

Elemento ligeramente ovalado con dos trazos paralelos al centro, en verde y rojo. Su ubicación nos recuerda a la tumba 104 de Monte Albán, lamentablemente no estamos seguros de su significado, pero pudo funcionar como un glifo locativo.

Yelmos con plumas

Pese a contar con distintas convenciones, consideramos que estos elementos, más que ser nombres calendáricos, representan yelmos. Debido a que muestran evidencia de estar trabajados (a manera de curtición o zurcido) por la forma en “u” que se integra en los objetos. Aunado a la existencia de plumas (verdes y rojas) que rematan las piezas.

Cráneo

De boca descarnada, que hace visible los dientes, el yelmo de cráneo hace un marcado énfasis en la quijada, la cual parece tiene la capacidad de movimiento. Posee elementos de forma curva que rodean la boca.

Ave de rapiña

Probablemente la característica para asignarla como ave de rapiña sea el contorno rojo de su ojo y la punta del pico negro.

Serpiente

Aunque se ha supuesto como un yelmo de jaguar¹⁴³, nosotros consideramos se trata de un reptil, específicamente de una serpiente. Tal argumento surge debido al número de colmillos que posee y su forma ligeramente curva. Si bien la ceja que se convierte en oreja es común entre las representaciones de felino, también lo es en los reptiles. Cabe señalar que existe en Ixcaquixtla una alegoría a un felino, el cual conforma su dentadura por incisivos y caninos, características alejadas del yelmo-serpiente (fig.27).

¹⁴³ Rivera, “La iconografía de la pintura mural de Ixcaquixtla”, 24.

Serpiente de fuego o yahui

Tal vez como única característica podemos mencionar la nariz ligeramente curvada hacia arriba.

Como se pudo observar en la tabla 3; los elementos iconográficos presentes en los murales de Ixcaquixtla son compartidos tanto con la región zapoteca, como con la tradición ñuiñe, Esto nos hace reflexionar sobre la autonomía de representación en las entidades simbólicas presentes en Oaxaca y en la Mixteca.

Si bien existen variantes estilísticas entre lo ñuiñe y lo zapoteco, lo cierto es que mucho del contenido iconográfico sugiere una cierta unidad macroregional. Esto no implica que los componentes artísticos tengan la misma significación al momento de ser ejecutados.

Aunque es evidente la unidad, es importante plantear la existencia de iconografía exclusiva de una de las tres áreas. Por ejemplo, en el caso de Ixcaquixtla: el maro romboidal, los soportes de los yelmos, el cabello ofrenda o hasta la misma indumentaria de los personajes sentados.

3.5 Reflexión sobre el lenguaje pictográfico

Tanto la esquematización de las imágenes, acciones e ideas; permite establecer patrones de entendimiento encaminados a un cierto sector de la población. Ya que a diferencia de los murales de orden público¹⁴⁴, las pinturas funerarias tanto de Ixcaquixtla, como de tradición zapoteca, limita su acceso a las familias pertenecientes al linaje.

Con la finalidad de ampliar la investigación sobre la pintura mural de Ixcaquixtla, se llevará a cabo una reflexión en torno a la pictografía presente en la tumba. Por lo cual se buscó realizar un cotejo en torno a las convenciones utilizadas en la tumba 1 y las existentes en el Valle o Monte Albán, considerando tanto sus representaciones pictóricas, como líricas.

Es probable que el accionar más significativo en la tumba sea el referente a los personajes: 3, 4, 5, 7 y 8; quienes sentados, se les percibe en el momento justo de ofrendar. Este evento ocurre en un ambiente de total solemnidad, ya que ni siquiera se establece una intención de hablar o cantar¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Considérese los sitios de Teotihuacan, Cholula o Las Higueras.

¹⁴⁵ Estas características (hablar o cantar) es común en las procesiones presentes en las tumbas zapotecas como la 104 y 105 de Monte Albán o la 5 de Cerro de la Campana.

Al realizar la revisión correspondiente en los conjuntos funerarios, nos percatamos que la sucesión de individuos sentados en contextos mortuorios únicamente se localiza en la tumba 3 de Xoxocotlán¹⁴⁶. Sin embargo la colocación de sus brazos no sugiere la acción de “entregar” (fig. 28).

Al salir de los complejos subterráneos, vislumbramos que la convención es muy común en las lápidas genealógicas tanto de Monte Albán, como del Valle¹⁴⁷, aunque existen marcadas diferencias como: la distribución de dos o tres niveles de la escena o la ofrenda dada que distingue variados objetos rituales que no incluyen yelmos (fig. 29).

En igual condición se encuentra el personaje 6, quien representado de frente sujeta con sus manos dos mechones largos de cabello¹⁴⁸. Pese a considerarse una característica de Teotihuacan, es importante señalar esta convención de mirar de frente y aprehender, es común en Monte Albán y la región ñuiñe¹⁴⁹, aunque no siempre en contextos funerarios (fig. 30).

Asimismo el tratamiento que se le da a la ofrenda nos remite directamente a la lapidaria registradas, tanto en Monte Albán como en el sector de los Valles. Dicha convención se caracteriza por la colocación de objetos ofrendados dentro de una vasija, los cuales se acomodan de tal modo que sean visibles al espectador las piezas puestas dentro del recipiente (fig.31).

Mientras tanto se destaca al señor-felino, que de pie y con los brazos hacia adelante demuestra una actitud de defensa, fuerza y de cierta manera, perfilándose al ataque. Esta pictografía aparece paulatinamente en contextos zapotecas y posiblemente en el área ñuiñe¹⁵⁰.

Finalmente tenemos el lenguaje pictográfico, tal vez más común, pero significativo en la pintura: caminar. Aunque el accionar es posible registrarlo desde el periodo Preclásico,

¹⁴⁶ Ubicada entre la fase Peche y Xoo, el recinto tuvo una posible ocupación continua de 375 años. Vid Javier Urcid Serano, “El arte de pintar tumbas: sociedad e ideología zapotecas (400-800 d.C.)”, en *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca estudios* (México: UNAM, IIE, 2008): 593-598

¹⁴⁷ La manifestación del discurso y la utilización de soportes líticos portátiles se relacionan al periodo Monte Albán IIIb-IV (500-800 d.C.); Vid. Winter y Peeler, “El contexto sociopolítico”, 107.; el cual busca justificar y preservar el poder de la élite zapoteca. Vid. Urcid, “En la cima de la montaña”, 90.

¹⁴⁸ Previamente analizado. Lombardo, “Los estilos en la pintura”, 160.

¹⁴⁹ Esta posición de frente, aunado a los brazos semiextendidos sujetando algo, están estrechamente relacionados con individuos de gran status durante el Clásico. Vid. Iván Rivera, “La iconografía del poder durante el Clásico en la Mixteca Baja de Oaxaca. Evidencia iconográfica y arqueológica” *Cuadernos del Sur* 15 (2000):23-26.

¹⁵⁰ El acuerdo de considerar a la lapidaria ñuiñe se basa principalmente en el monumento 3 de Cerro de la Caja, el cual manifiesta al señor 6 relámpago, con atribuidos felinos, en una actitud mordaz, engullendo a un individuo. Vid. Javier Urcid Serrano, “El simbolismo del jaguar en el suroeste de Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana* 72 (2005): 45.

el marco histórico nos vinculada al Clásico, específicamente a las procesiones existentes en Teotihuacan o la zona oaxaqueña. Sin embargo, la ubicación del personaje 1 (en una jamba), nos hace referencia directa a los murales de Suchilquitongo (fig. 32).

Este vínculo no surge de manera casual, ya que si observamos detalladamente a los personajes a-b (y tentativamente al c, también de la misma tumba) de la fig. 32, nos percatamos del tratamiento similar existente como: las manos extendidas (derecha hacia arriba e izquierda abajo) aludiendo al movimiento; el braguero en una posición que produce un tronco reducido y unas piernas largas, las cuales se encuentran marcadamente abiertas, además de una línea continua que no permite división alguna entre tórax y brazos.

Con base en lo descrito podemos inferir que una parte considerable del lenguaje pictográfico de Ixcaquixtla se encuentra estrechamente vinculado con los trabajos realizados en lítica, aunque sugiere también características propias de la pintura mural, lo cierto es que el discurso presenta un eclecticismo singular, el cual inminentemente está encaminado a proponer una congregación, formada por distintos personajes con la intención de venerar al ancestro divinizado.

A manera de conclusión de capítulo, podemos inferir que la influencia de la tradición zapoteca es más evidente de lo planteado, ya que no sólo se observa en el tratamiento propio de la pintura, sino también en la conformación y distribución arquitectónica, además del contenido iconográfico presente en la tumba.

Si bien existe un marcado vínculo con la región oaxaqueña, específicamente con la tumba 5 de Cerro de la Campana, lo cierto es que encontramos algunas características que proyectan a Ixcaquixtla con áreas como: la Ñuiñe, en la Mixteca o hacia el Altiplano Central en sitios como Teotihuacan o Cholula.

4. Análisis comparativo entre la pintura mural de Ixcaquixtla y la tradición Mixteca-Puebla

Aunque comúnmente se asocia a la tradición Mixteca-Puebla con los códices realizados durante el último periodo prehispánico en Mesoamérica (1200-1521 d.C.). Lo cierto es que existe evidencia del uso de diversos soportes donde se reproducía el estilo.¹⁵¹

Como se mencionó en el capítulo 1, el dato más temprano del término Mixteca-Puebla se vincula hacia el siglo X d.C., tiempo que da inicio al auge tolteca. Conformada por nociones tanto teotihuacanas, zapotecas e incluso mayas, la tradición denominada como el estilo internacional, tuvo como antesala un periodo particularmente inestable y complejo: el Epiclásico. El cual, propone Yanagisawa, convergen convenciones artísticas del mundo Clásico cercano a desaparecer y el universo Postclásico que comienza a proyectarse¹⁵².

En este lapso histórico donde se entrelazan concepciones culturales, se ubica la tumba 1 de San Juan Ixcaquixtla, que como vimos, parte importante de su corpus ostenta una marcada influencia zapoteca, pero ¿es posible observar en ella expresiones artísticas que nos refieran a la tradición Mixteca-Puebla?

Con base en lo anterior, se llevará a cabo un análisis comparativo, en el que se contempla el estilo, la iconografía y el lenguaje pictográfico, en torno a las dos concepciones con la intención de subrayar aquellos elementos que nos puedan remitir directamente a convenciones de continuidad.

4.1 Estilo

Las características de estilo pertenecientes al concepto Mixteca-Puebla se enumeran en 15 puntos, sin embargo, por cuestiones de espacio, no se pretende mencionar todas, únicamente se hará referencia a las que consideramos existen dentro del conjunto de la pintura de Ixcaquixtla.

¹⁵¹ Después de los códices, probablemente el soporte más conocido sea la cerámica, aunque existen otros materiales como: restos óseos, lítica o pintura mural, en los que se distinguen expresiones artísticas de tradición Mixteca-Puebla. Vid. Escalante, *Los códices mesoamericanos*, 38-39.

¹⁵² La reflexión expuesta por la autora considera dos ciudades características de la época de transición: Xochicalco y Cacaxtla, Yanagisawa, *Los antecesores*, 106-110.

Tal vez el diagnóstico más evidente es el uso de la línea-marco. La cual se percibe claramente en todos los personajes, aunque existe también en la delimitación de las cenefas, tanto en forma de volutas, como línea recta que integran la pintura mural.

Lo anterior genera que no se lleven a cabo mezclas o integraciones de colores, ya que todo se encuentra delimitado por la línea, que a su vez permite que los personajes diseñados puedan ser divididos en componentes mínimos como tronco y extremidades.

Otro aspecto a considerar es el énfasis de la representación conceptual, por encima del naturalismo, lo que deja como resultado la presencia de variadas proporciones y la ausencia de un espacio definido, debido a que no se prioriza la representación de un paisaje o soporte.

Finalmente se encuentran los elementos representativos en la figura humana, donde se pueden distinguir las siguientes características: la exaltación de las uñas (fig.1), el contra punto de la colocación de las manos (fig.2) y probablemente la oreja en forma de hongo (fig.3), la cual consideramos puede ser una representación esquematizada, motivo por el que es viable considerarla como una de las características.

4.2 Iconografía

En la propuesta descrita por Escalante se enlistan veinticuatro ejemplos pertenecientes al repertorio iconográfico de la tradición Mixteca-Puebla. Esto sin contar los signos correspondientes al *Tonalpohualli*, los cuales pese a no hacer recuento, los considera dentro del conjunto distintivo.¹⁵³

Cráneo: Caracterizado por la mandíbula y el maxilar descarnados, hacia el Postclásico Tardío el tratamiento que se le otorga es el uso de color blanco como base y la integración de rojo y amarillo. Tema distinto en Ixcaquixtla, donde se percibe como un yelmo basado prácticamente en una tonalidad (fig. 4).

Caracol: Consideramos que dicho elemento iconográfico es el de mayor semejanza en ambas tradiciones, aunque con pequeñas diferencias contextuales. Debido a que en Ixcaquixtla se busca mostrarlo como un instrumento, gracias a la boquilla que ambas *Strombus* poseen en la parte superior (fig. 5).

¹⁵³ Escalante, *Los códices mesoamericanos*, 52.

Probablemente estos sean las únicas dos representaciones visibles dentro del primer grupo iconográfico sugerido por Escalante, no obstante, existe dos figuras zoomorfas que se vinculan con el calendario adivinatorio que a continuación se describen.

Cóatl-Serpiente: Es probablemente uno de los animales más representado en la tradición Mixteca-Puebla, no sólo en el *Tonalpohualli*, si no también dentro de las escenas. Tal elemento en la tumba se observa frente al personaje 7, en el muro norte de la cámara este, donde es señalado como un yelmo (fig. 6).

Cozcacuauhtli-Águila de collar: En el mismo formato que la serpiente, correspondiente al personaje 4, se encuentra el designado como zopilote¹⁵⁴. El cual dentro de la tradición Mixteca-Puebla aparece como el dieciseisavo componente que integran los días (fig.7).

Existen otros elementos que formalmente no son parte del listado o que no presentan elementos similares a los que aparecen en el *corpus* Mixteca-Puebla. Sin embargo aunque existen diferencias formales, el contenido iconográfico es cercano al realizado en el Postclásico Tardío.

Jaguar-Felino: Pese a no ser propiamente un jaguar, consideramos que el personaje 2 localizado en la tumba puede cubrir este apartado, ya que la noción central se justifica en la idea de registrar un felino, aunque no ostente las características propias de la *Pantera onca* (fig. 8).

Trono de base escalonada: Si bien no existe evidencia de una decoración “dentada”, el personaje 7, el cual parece ser el de mayor importancia, se encuentra localizado sobre una estructura que sugiere ser un asiento, donde el ancestro-divinizado porta dos mechones de cabello (fig.9).

Pese no estar definida, consideramos prudente colocar los dinteles, pintados en amarillo, que delimitan la parte superior de los tres accesos a las cámaras de Ixcaquixtla, las cuales tiene una semejanza muy particular con los realizadas en la arquitectura visible en los códices, donde varía el color de la estructura, siendo el más cercano el observado la historia Tolteca-Chichimeca (fig. 10).

¹⁵⁴ Esta propuesta está basada en el trabajo de Rivera, “La iconografía de la pintura mural de Ixcaquixtla”, 28-29.

4.3 Pictografía

Finalmente nos referiremos al lenguaje pictográfico, expresión artística que posee similitudes significativas en distintos contextos culturales. Estos se pueden rastrear en Mesoamérica desde la etapa Preclásica, hasta el periodo colonial, momento en el que se combinan ciertas convenciones de representación con la tradición europea.

La primera de ellas nos relaciona a la acción básica de caminar, pictografía común en los códices de tradición Mixteca y que en el conjunto funerario de Ixcaquixtla se percibe en el personaje 1. Quien además de llevar las piernas abiertas, acentúa su movimiento con los brazos (fig. 11).

Por su parte se distingue la convención de “ofrecer”. Actividad que se lleva a cabo en la tumba sentado. Dicha operación aparece en distintos soportes del “estilo internacional”, principalmente en códices y cerámica. Cabe señalar que lo ofrendado variará según el contexto (fig.12)

Existe otra pictografía que puede señalarse como similar en ambos corpus que es la colocación de ofrenda sobre algún recipiente cerámico. Aunque es evidente la marcada diferencia en forma y agregado, lo cierto es que se busca hacer visible, al receptor, el contenido de lo ofrendado(fig.13).

Mientras tanto el último ejemplo, nos puede vincular a la acción de aprehender con ambas manos algún objeto, convención común entre las deidades o personajes de amplio rango; y que en Ixcaquixtla únicamente lleva a cabo el personaje 6 o principal de la escena (fig. 14).

Si bien, en un aspecto general, parece no existir un número amplio de expresiones artísticas entre la pintura mural de Ixcaquixtla y la tradición Mixteca-Puebla, lo cierto es que se debe tomar en cuenta la limitante del corpus que presenta el conjunto funerario.

Pese a ello, consideramos que es evidente la presencia de elementos que configuran cierta relación con el estilo, la iconografía y el lenguaje pictográfico del periodo Postclásico que describirnos previamente. Sin embargo la conformación y el significado, resulta estar más cercano con su pasado inmediato, es decir, el Clásico.

Conclusiones

El recorrido hasta ahora realizado nos permitió introducirnos a un contexto ambiguo, ya que por un lado existe una limitante de información referente a Ixcaquixtla. Mientras que por el otro hay un amplio estudio sobre las manifestaciones artísticas de las tumbas de tradición zapoteca. Por tal motivo se decidió realizar una investigación sobre la pintura mural de la tumba 1 de San Juan Ixcaquixtla, donde se priorizaron aspectos históricos, arqueológicos y principalmente artísticos.

Posiblemente la primera gran interrogante se establecía en el fechamiento de la obra, la cual se había planteado bajo dos propuestas, una involucraba un periodo amplio del 400-800 d.C. y la otra se situaba hacia el Epiclásico. Con base en las representaciones y el contenido pictográfico del mural, inferimos que el conjunto funerario puede ubicarse hacia el Epiclásico, específicamente del 600 al 800 d.C., momento donde el discurso funerario de Monte Albán es integrado a otras ciudades fuera de la capital zapoteca, a través no sólo de la pintura, sino también las lápidas genealógicas.

Cabe señalar que en esencia el complejo mortuario de Ixcaquixtla nos remite inmediatamente a una composición cercana a las tumbas zapotecas como la 104 y 105 de Monte Albán o la 5 de Cerro de la Campana, en donde se realiza un culto a un ancestro divinizado. Un número significativo del lenguaje pictográfico está basado en los bajorrelieves, recordemos en especial la lápida de Suchilquitongo, donde los personajes sentados llevan a cabo la acción de ofrendar unos cajetes con objetos al interior, los cuales fueron desplegados con la finalidad de mostrar al público lo otorgando. Asimismo es importante hacer mención al personaje 2 (felino), que tiene el mismo tratamiento que el monumento SSC T-5 (designado por Urcid) de Cerro de la Campana.

Por su parte, la distribución y planta del espacio en donde se depositaron los restos óseos también enfatizaran una cercanía con lo zapoteco, o al menos se intentará, debido a que se trata de generar un espacio arquitectónico cruciforme, revestida con pintura mural narrativa, donde nuestros actores, en un momento de solemnidad, llevan a cabo su ritual. Es importante mencionar el papel destacado que juegan las jambas, no sólo como un elemento constructivo, sino también como un soporte, el cual permite fortalecer e integrar el discurso político-religioso de las tumbas de Los Valles como: Reyes Etna o Cerro de la Campana.

Pese a que la cerámica localizada en la tumba se ha vinculado con la región Ñuiñe, proponemos que esto no supone que la pintura pertenezca al mismo estilo, pues una de las características distintivas del arte de la Mixteca Baja es el uso de los colores rojo y negro, sobre fondo blanco empleados en los espacios funerarios rectangulares o semicirculares, donde el contenido, mayoritariamente, es calendárico y con excepción de Jaltepetongo, de carácter narrativo. Pese a lo anterior, existen atributos en lítica que se integran a Ixcaquixtla como es el símbolo de los brazos flexionados aprehendiendo con las manos algún objeto, o bien el tratamiento otorgado a la cabeza del felino, en que la oreja y nariz, indican una solución frecuente que nos puede remontar a Cholula.

Los vínculos con el Altiplano Central, aunque en menor medida, son factibles a través de dos ciudades de gran importancia en la vida artística de Mesoamérica: Teotihuacan y Cholula. La primera manifestada en el uso de círculos rojos colocados directamente en la arquitectura, sin algún otro elemento. Por su parte la segunda, en la forma dada a las volutas halladas en Ixcaquixtla, que si bien, tiene una colorimetría próxima a las registradas en las urnas ñuiñe, su traza es más cercana a la cholulteca.

Es evidente que el eje central de la tumba hace referencia a la práctica de culto hacia una entidad ancestral que se relaciona estrechamente con la tradición zapoteca. Aunque es preciso establecer la existencia de componentes locales, las cuales son perceptibles, en primera instancia en la técnica constructiva utilizada en la edificación del complejo funerario. Mientras que en el plano artístico se destaca el color amarillo de los integrantes del cámara este; igualmente su indumentaria, tanto en forma como en color. El uso de los yelmos como elementos distintivos de rango y no necesariamente como glifos o nombres de los individuos, debido al énfasis de mostrar los cuatro tocados como objetos que son colocados sobre la cabeza.

Ahora bien, los elementos artísticos presentes en Ixcaquixtla son posibles de rastrear dentro de la tradición Mixteca-Puebla. Como se mencionó en el capítulo 4, a pesar de ser un corpus limitado existen rasgos que sugieren una continuidad latente. Tal es el caso, si nos referimos al estilo de la oreja en forma de hongo o la exaltación de las uñas. Por su parte en lo iconográfico el número de caracteres aumenta y tal vez los más representativos sean el strombus, el felino o el cráneo. Finalmente el lenguaje pictográfico nos otorga la acción de

caminar, ofrendar o aprehender, mientras que la más llamativa es la solución dada a la ofrenda, en la cual se busca desplegar lo que la vasija tiene dentro.

Sin embargo, esto no plantea que Ixcaquixtla sea el origen del repertorio Mixteca-Puebla, si no permite destacar la persistencia y consolidación de este corpus (estilístico, iconográfico y pictográfico) durante el periodo de transición e inestabilidad que representa el Epiclásico.

Para consumir, podemos inferir que la región de Ixcaquixtla, representada por la tumba 1, es un espacio que responde claramente a su tiempo. En donde se está buscando constantemente consolidar discursos eclécticos que respalden y justifiquen el rol de las élites, en una época de severa transformación.

Es entonces cuando la muerte se vuelve un escenario ideal que permite establecer y definir, la diferencia política, económica y religiosa de los grupos dominantes. Debido a que las exequias y los rituales efectuados en ella, consolidan el poder, tanto del finado (en el más allá, a través posiblemente, de la pintura mural), como de quien está a cargo de realizar dichas acciones en el mundo terrenal, pues es muy probable que el encargado de llevarlo a cabo contó con todo aparato protocolario de jerarquización que se mostraba al resto de la población.

Bibliografía

Alfaro Castro, Martha Elena y Ángel Iván Rivera Guzmán, "La tumba 10 de Cerro de las Minas, estudio preliminar sobre las prácticas funerarias Nuiñe en la Mixteca Baja de Oaxaca" en *Recuerdos y costumbres vivas en la Mixteca*, 43-74, Huajuapán de León: Universidad Tecnológica de la Mixteca, 2014.

Álvarez Icaza Longoria, Ma. Isabel. *La cerámica policroma de Cholula. Sus antecedentes mayas y el estilo Mixteca-Puebla*. México: Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Allende Carrera, Arnulfo. *Proyecto de salvamento arqueológico. Tumbas prehispánicas de San Juan Ixcaquixtla, Puebla*. México: Mecanoescrito del Archivo Técnico del Centro INAH-Puebla, 2013.

Barley, Nigel. *Bailando sobre la tumba*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Bialostocki, Jan. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editoriales, 1973.

Cervantes Rosado, Juan, Xochiquétzal Rodríguez Horta, Arnulfo Allende Carrera y Claudia de la Fuente. "Hallazgo de una tumba con pintura mural en San Juan Ixcaquixtla, Puebla." *Arqueología Mexicana* 68 (2004): 15.

Cervantes Rosado, Juan y Arnulfo Allende Carrera. *Informe técnico del proyecto de salvamento arqueológico en la tumba con pintura mural (tumba 1) de San Juan Ixcaquixtla, Puebla. 1ª Etapa (mayo-junio de 2004)*. México: Mecanoescrito del Archivo Técnico de Salvamento Arqueológico, 2005.

Cervantes Rosado, Juan y Laura Elena Chávez García, *Informe técnico parcial del proyecto de salvamento arqueológico en la tumba con pintura mural de San Juan Ixcaquixtla, Puebla. 2ª Etapa de trabajos (junio-julio de 2005)*. México: Mecanoescrito del Archivo Técnico de Salvamento Arqueológico, 2005.

Cervantes Rosado, Juan, Diana Molatore Salviejo, Arnulfo Allende Carrera e Iván Rivera Guzmán. "La tumba 1 de San Juan Ixcaquixtla, Puebla." *Arqueología Mexicana* 75 (2005): 64-69.

Cohodas, Marvin. "The Epiclassic problem: A review and alternative model", en *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan A.D. 700-900*, 219-240, Washington DC: Dumbarton Oaks, 1989.

Cook de Leonard, Carmen. "Los popolocas de Puebla. Ensayo de una identificación etnodemográfica e histórico-arqueológica" *Revista de estudios antropológicos* 2-3 (1952-1953), 423-445.

_____ *El origen de la cerámica "anaranjada delgada"*. México: Tesis de Maestría, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1957.

De la Fuente, Beatriz. "Tumba 105 (Montículo de piedra)", *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca (catálogo)*, 82-118, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

_____ "Para qué la historia del arte prehispánico." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 89 (2006): 7-21.

Robertson, Donald. *Mexican manuscript painting of the Early Colonial Period. The metropolitan schools*. New Haven: Yale University Press, 1959.

_____ "The Mixteca Religious Manuscript", en *Ancient Oaxaca. Discoveries in Mexican Archeology and History*, 298-312, California: Stanford University Press, 1966.

Eco, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970.

Escalante Gonzalbo, Pablo. *El arte prehispánico*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercer milenio, 2000.

_____ *Los códices*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercer milenio, 2000.

_____ "Los códices mesoamericanos: su lenguaje, su historia", en *Los códices del Centro de México. Un acercamiento regional*, 14-36, Puebla: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaria de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2008.

_____ *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Escalante Gonzalbo, Pablo y Saeko Yanagisawa. "Tulum, Quintana Roo y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura mural", *Arqueología Mexicana* 68 (2004): 60-65

_____ "Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y del Epiclásico (pintura mural y bajorrelieve), en *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca estudios*, 628-703, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

Faerna García, José María y Adolfo Gómez Cedillo. *Conceptos fundamentales de arte*. Madrid: Alianza, 2007.

Franco, Felipe. *Indonimia geográfica del estado de Puebla*. Puebla: Sin editorial, 1976.

Fuchs, Warner. "Antigüedad", en *Historia de los estilos artísticos. Desde la antigüedad hasta el gótico*, 15-120, Madrid: Ediciones Itsmo, 2005.

Hill Boone, Elizabeth. *Relatos en rojo y negro. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos*. Fondo de Cultura Económica, 2010.

Jiménez Moreno, Wigberto. "Síntesis de la historia pre-tolteca", en *Esplendor del México Antiguo*, Tomo II, 1019-1108, México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México, Editorial del Valle de México S. A. de C. V., 1992.

Klaus, Jäcklein. *Un pueblo popoloca*. México: Instituto Nacional Indigenista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

Landa Abrego, María Elena. *Contribución al estudio de la formación cultural del Valle Poblano-Tlaxcalteca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1962.

_____ *Observaciones arqueológicas en el camino Puebla a Ixcaquixtla* México: Mecanoescrito, 1964.

Lind, Michael. "Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional sub-styles", en *Mixteca-Puebla: discoveries and research in Mesoamerican art and archaeology*, 79-99, Palo Alto: Labyrinthos, 1994.

_____ "Las tumbas de Lambityeco" *Arqueología Mexicana* 132 (2015): 36-41.

Lombardo de Ruiz, Sonia. "El estilo teotihuacano en la pintura mural", en *La pintura mural prehispánica en México I Teotihuacán estudios*, 3-64 México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 2006.

_____ “Los estilos en la pintura mural de Oaxaca”, en *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca estudios*, 89-175, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *Mito y realidad de Zuyué*. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 1999.

_____ *El pasado indígena*. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2010.

Magaloni, Diana. “El espacio pictórico teotihuacano: tradición y técnica” en *La pintura mural prehispánica en México I Teotihuacán estudios*, 187-225, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 2006.

Manzanilla, Linda. “Sistemas de control de mano de obra y de intercambio de bienes suntuarios en el corredor teotihuacano hacia la Costa del Golfo en el Clásico” *Anales de Antropología* 39-1 (2011): 9-32.

Martínez Márquez, Maurilio. *Monografía de la Villa de San Juan Ixcaquixtla, Pue.* Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1972.

Marcus, Joyce. *Monte Albán*. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2014. (Marcus, *Monte Albán*, 102.)

Marquina, Ignacio. *Arquitectura prehispánica*. México: Secretaria de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1951.

Matadamas Díaz, Raúl. “Tumba 1”, en *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca (catálogo)*, 392- 409, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

Mendoza Márquez, José María. *Ixcaquixtla de Sánchez Gamboa, Puebla*. Ixcaquixtla: Mecanoescrito, 2002.

Miller, Arthur G. *The mural painting of Teotihuacán*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, Harvard University, 1973.

_____ *The painted tombs of Oaxaca, Mexico. Living with the dead*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____ “La tumba pintada de Huijazoo” *Arqueología Mexicana* 26 (1997): 30-37.

Montaño Niño, Herber. *Informe sobre el rescate arqueológico realizado en Ixcaquixtla, Pue. del 15 al 30 de octubre, 1980*. México: Mecanoescrito del Archivo Técnico de Salvamento Arqueológico, 1981.

Robles García, Nelly, Jaime Alberto Vera Estrada, Eduardo García Wiguera Ibarra. “El edificio funerario de Atzompa” *Arqueología Mexicana* 126 (2014): 48-51.

Nicholson, H. B. “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination”, en *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, 113-118, Palo Alto: Peek Publications, 1977.

_____ “The Mixteca-Puebla Concept Revisited”, en *The art and iconography of late post-classic central Mexico*, 227-254, Washington: Dumbarton Oaks, 1982.

Paddock, John. “Oaxaca in the ancient Mesoamerica”, en *Ancient Oaxaca. Discoveries in Mexican Archeology and History*, 83-242, California: Stanford University Press, 1966.

Pasztor, Esther. “El arte.” En *Historia Antigua de México Vol. IV: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, 315-370, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Miguel Ángel Porrúa, 2011.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre la iconología*. Madrid: Alianza, 1972.

_____ *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1987.

Plunket Nagoda, Patricia, “El Patio de los Altares en la Gran Pirámide de Cholula. La violenta destrucción de los iconos” *Arqueología Mexicana* 115 (2012): 42-47.

Rattray, Evelyn C. “Nuevos hallazgos sobre los orígenes de la cerámica anaranjado delgado”, en *La época clásica: nuevos hallazgos, nuevas ideas*, 89-106, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

_____ “The modern and ancient potters of southern Puebla” *Anales de Antropología* 39-1 (2005): 11-37.

Rivera Guzmán, Ángel Iván. "La iconografía del poder durante el Clásico en la Mixteca Baja de Oaxaca. Evidencia iconográfica y arqueológica" *Cuadernos del Sur* 15 (2000):5-36.

_____ "La iconografía de la pintura mural de Ixcaquixtla, sureste de Puebla, México", en *Caminos de la historia Mixteca*, 15-40, Huajuapán de León: Universidad Tecnológica de la Mixteca, 2008.

Robles García, Nelly, "Monte Albán: su desarrollo urbano y arquitectónico", en *Seis ciudades antiguas de Mesoamérica. Sociedad y medio ambiente*, 46-64, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

Rodríguez, Dionisio. "La pintura mural prehispánica de Cholula", en *La gran pirámide. Cholula*, 132-155, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla.

Rodríguez Cano, Laura. "Pictografía y epigrafía ñuiñe en la Mixteca Baja, Oaxaca", en *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca estudios*, 704-739, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

Rodríguez Cano, Laura, Iván Rivera Guzmán, Júpiter Ramírez Martínez. "Piedras grabadas de la mixteca baja, Oaxaca", *Anales de Antropología* 33 (1996-1999): 166-205.

Rodríguez Cano, Laura, Juan Cervantes Rosado y Diana Molatore Salviejo. "San Juan Ixcaquixtla, Puebla", en *La pintura mural de México III Oaxaca catálogo*, 434-451, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

Sarabia González, Alejandro. *Sociedad y asentamiento: un caso del sur de Puebla, México*. México: Tesis de Maestría, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1991.

Schapiro, Meyer. *Estilo*. Buenos Aires: Paidós, 1962.

Tschohl, Peter, Herbert J. Nickel, Frauke Gewecke y Karl-George Scheefer. *Catálogo arqueológico y etnohistórico de Puebla-Tlaxcala, México*. Tomo II Köln: Freiburg, 1977.

Urcid Serrano, Javier. "La tumba 5 de Cerro de La Campana Suchilquitongo, Oaxaca, México: un análisis epigráfico" *Arqueología. Segunda Época* 8 (1992): 73-112.

_____ "La escritura zapoteca prehispánica" *Arqueología Mexicana* 26 (1997): 42-53.

_____ "El arte de pintar tumbas: sociedad e ideología zapotecas (400-800 d.C.)", en *La pintura mural prehispánica en México III Oaxaca* estudios, 513-627, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

_____ "En la cima de la montaña sagrada: escritura y urbanismo en Monte Albán", en *Seis ciudades antiguas de Mesoamérica. Sociedad y medio ambiente*, 77-119, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

_____ "The Written Surface as a Cultural Code. A comparative Perspective of Scribal Traditions from Southwestern Mesoamerica", en *Their Way of Writing. Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, 111-148, Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2011.

_____ "La casa de los ancestros reales en el Cerro de la Campana, Oaxaca" *Arqueología Mexicana* 132 (2015): 28-35.

Urcid Serrano, Javier, Marcus Winter y Raúl Matadamas. "Nuevos monumentos grabados en Monte Albán, Oaxaca", en *Escritura zapoteca prehispánica. Nuevas aportaciones*, 2-52, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

Vaillant, George. "A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico." *American Antiquity* 4 (1938): 535-573.

_____ "Patterns in Middle American Archaeology", en *The Maya and their Neighbors*, 295-305, Nueva York: Appleton-Century 1940.

_____ *Aztec of Mexico: Origin, Rise, and Fall of the Aztec Nation*. Middlesex: Penguin, 1951.

Winter, Marcus. *Monte Albán Guía*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Salvat, 1994.

_____ "Ñuiñe: estilo y etnicidad." *Notas Mesoamericanas* 13 (1991-1992): 147-162.

_____ “Cerro de las Minas, Oaxaca” *Arqueología Mexicana* 90 (2008): 38-39.

Winter, Marcus y Damon E. Peeler. “El contexto sociopolítico de la escritura zapoteca”, en *Escritura zapoteca prehispánica. Nuevas aportaciones*, 81-96, Oaxaca: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

Yanagisawa, Saeko. *Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacán*. México: Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Referencias digitales

Foundation for the Advance of Mesoamerican Studies,
<http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/codices/>. Consultado del 20/02 al 15/03 de 2016.

Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal. “Ixcaquixtla”,
<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM21puebla/municipios/21082a.html>. (Consultado el 20/09/2016)

ANEXOS

Índice de figuras

Capítulo 1

1.- Cervantes y Chávez, *Informe técnico parcial*, 78.

3.- a) Cervantes y Chávez, *Informe técnico parcial*, 122; b) Cervantes y Allende, *Informe técnico del proyecto de salvamento*, 136.

7.- Cervantes y Allende, *Informe técnico del proyecto de salvamento*, 139.

8.- a) Cervantes y Allende, *Informe técnico del proyecto de salvamento*, 141.

10.- Cervantes, et al., “La tumba 1”, 67.

11.- Cervantes, et al., “La tumba 1”, 67.

12.- Cervantes, et al., “La tumba 1”, 67.

15.- b) Cervantes, et al., “La tumba 1”, 68.

16.- b) Cervantes y Allende, *Informe técnico del proyecto de salvamento*, 154.

19.- Cervantes y Chávez, *Informe técnico parcial*, 120.

20.- Cervantes y Chávez, *Informe técnico parcial*, 120.

| 21.- Cervantes y Chávez, *Informe técnico parcial*, 119.

Capítulo 2

1.-Urcid, “La escritura”, 43.

2.- Cook de Leonard, *El origen*, s. n.

3.- a) Cook de Leonard, *El origen*, s. n.

4.- b) Cook de Leonard, *El origen*, s. n.

Capítulo 3

1.-Allende, *Proyecto de salvamento arqueológico*, s.n.

4.-Cervantes y Chávez, *Informe técnico parcial*, 78.

5.-Alfaro y Rivera, “La tumba 10 de Cerro de las Minas”, 55.

6.-Rodríguez, “Pictografía y epigrafía ñuiñe”, 719.

7.-Matadamas, “Tumba 1”, 395.

8.- Marquina, *Arquitectura*, 336.

9.-De la Fuente, “Tumba 105”, 84.

10.- Marquina, *Arquitectura*, 338.

11.- Lind, “Las tumbas de Lambityeco”, 39.

12.- Urcid, “Una casa de ancestros”, 30.

14.- b) Cervantes y Chávez, *Informe técnico parcial*, 120.

- 18.- b) Lombardo, “Los estilos en la pintura”, 132; c) 110.
- 19.- b) Lombardo, “Los estilos en la pintura”, 132; c) 110.
- 20.- a) Rodríguez, “Pictografía y epigrafía ñuiñe”, 733; Matadamas, 397.
- 21.- b) Rodríguez, et al., “Piedras grabadas de la Mixteca baja”, 180; c) 184.
- 22.- b) Plunket, “El patio de los Altares”, 46.; c) Rodríguez, “Pictografía y epigrafía ñuiñe”, 719.
- 23.- b-c) Miller, *The mural painting*, 62.
- 24.- b) Urcid, “La escritura”, 50.
- 25.-a-b) Urcid, “The written surface”, 119 c) “El arte de pintar”, 571; d) Miller, *The painted tombs*, 183.
- 26.- b-c) Lombardo, “Los estilos en la pintura”, 126.
- 28.- Urcid, “El arte de pintar”, 600.
- 29.- b) Urcid, “La lápida grabada de Noriega”, 257.; c) Urcid, “En la cima de la montaña”, 88.
- 30.- b) Urcid, et al., “Nuevos monumentos grabados”, 77.; c) Rivera, “La iconografía del poder”, 22.; d) Rivera, “La iconografía de la pintura mural de Ixcaquixtla”, 34.
- 31.- b) Urcid, “La lápida grabada de Noriega”, 257.; c) Urcid, “En la cima de la montaña”, 88.
- 32.- b-c) Miller, *The painted tombs*, 189; d) Urcid, “El arte de pintar”, 571; e) Lombardo, “Los estilos en la pintura”, 102.

Capítulo 4

4. b) FAMSI http://www.famsi.org/spanish/research/graz/fejervary_mayer/. Consultado el 25/02/16
5. b) FAMSI <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vindobonensis/>. Consultado el 04/03/16
- 6 b) FAMSI http://www.famsi.org/spanish/research/graz/fejervary_mayer/. Consultado el 25/02/16
- 7b-8b-9b) FAMSI <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borgia/index.html>. Consultado el 28/02/16
- 10) *Historia Tolteca Chichimeca*, F. 26v, MS. 46-50, P. 12.
- 11 b) FAMSI http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/. Consultado el 02/03/16
- 12 b) Escalante, *Los códices mesoamericanos*, 43.
- 13 b) FAMSI <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borgia/index.html>. Consultado el 28/02/16
- 14 b) FAMSI http://www.famsi.org/spanish/research/graz/fejervary_mayer/. Consultado el 25/02/16

Abreviaturas utilizadas en las tablas

CC- Cerro de la Caja

HCM- Huajuapán Cerro de las Minas

JP- Jaltepetongo

LN-Lápida Noriega

MA- Monte Albán

MUReP- Museo Regional de Puebla

SM-Santiago Miltepec

RE- Reyes de Etlá

SCC- Suchilquitongo Cerro de la Campana

ZAA- Zaachila

INTRODUCCIÓN



Fig. 1 Mapa de ubicación de San Juan Ixcaquixtla

Tomado de:

inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM21puebla/municipios/21082a.html

10/03/16

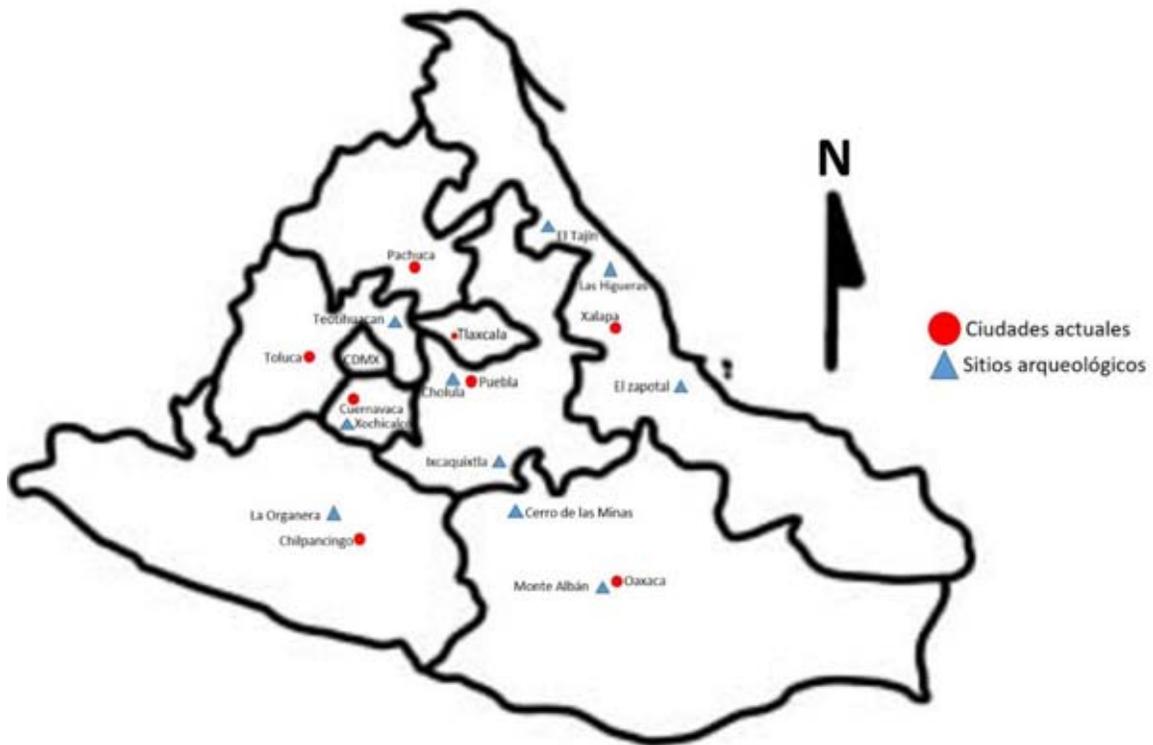


Fig. 2 Ubicación de sitios contemporáneos a Ixcaquixtla

Recreación de autor

CAPÍTULO 1

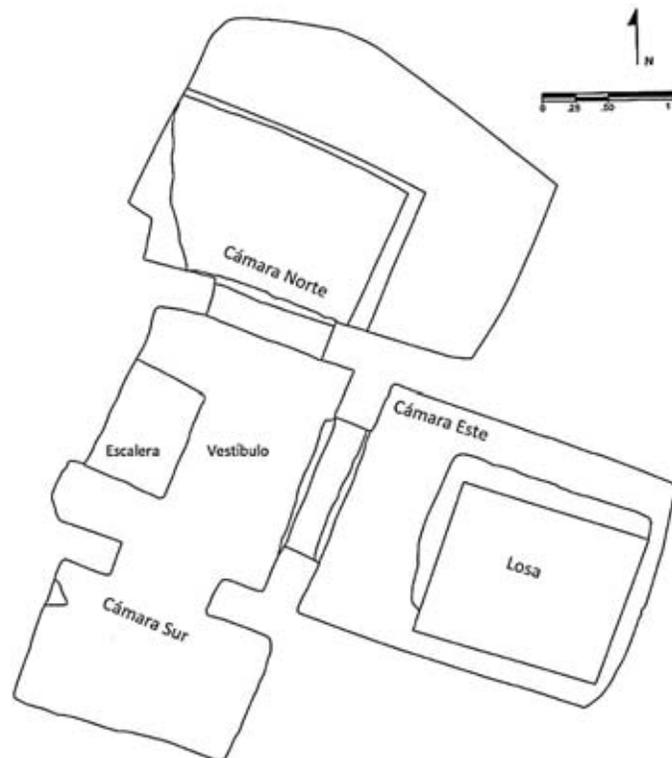


Fig. 1 Planta de tumba 1, basada en el levantamiento realizado durante el rescate Cervantes, Chávez (2005)

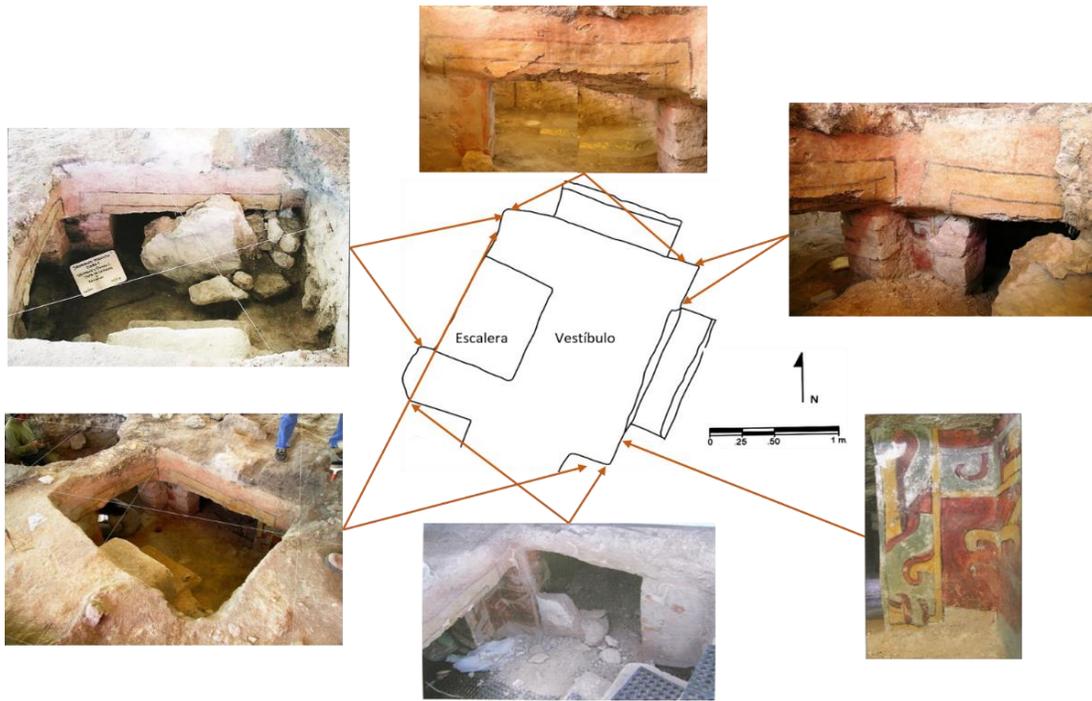


Fig. 2 Reconocimiento de vestíbulo
Recreación de autor



Fig. 3 Detalle de vestíbulo en donde se percibe la escalinata
a-b) Cervantes (2005)



Fig. 4 Sistema constructivo presente en algunas partes secciones de la tumba.
Fachada cámara: norte-este
Foto: Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH



Fig. 5 Irregularidades visible en el techo resultado de la excavación. Cámara este
Foto: Gabriela Uruñuela Ladrón de Guevara

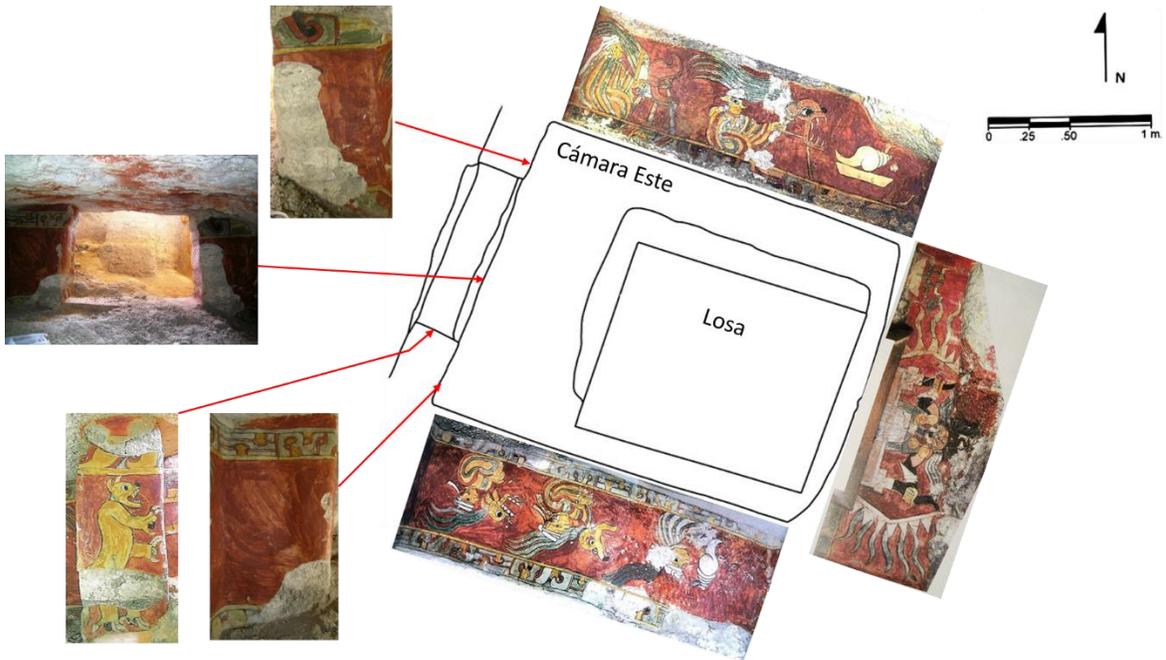


Fig. 6 Cámara este, ubicación de pintura mural.
Recreación de autor



Fig. 7 Representación de dintel en color amarillo delineado con negro. Acceso cámara este Cervantes (2005)



Fig. 8 Intersección de muro a) cámara este-sur; b) cámara este-norte
Foto: Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH

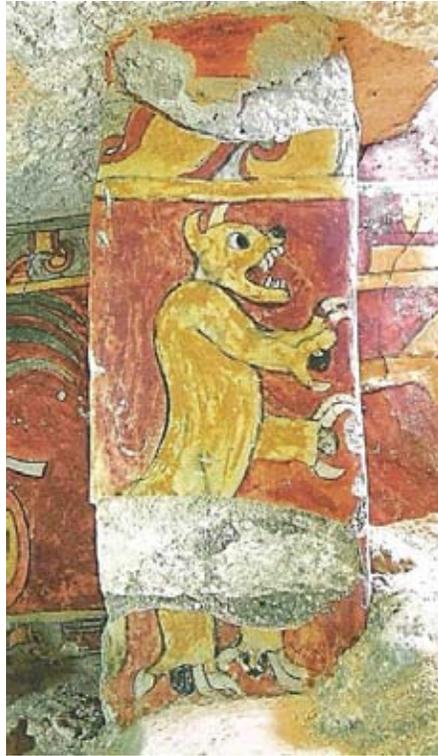


Fig. 9 Felino ubicado en la jamba sur
Foto: Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH



Fig. 10 mural norte, cámara este
Cervantes, *et al.* (2005)



Fig. 11 mural sur, cámara este
Cervantes, *et al.* (2005)

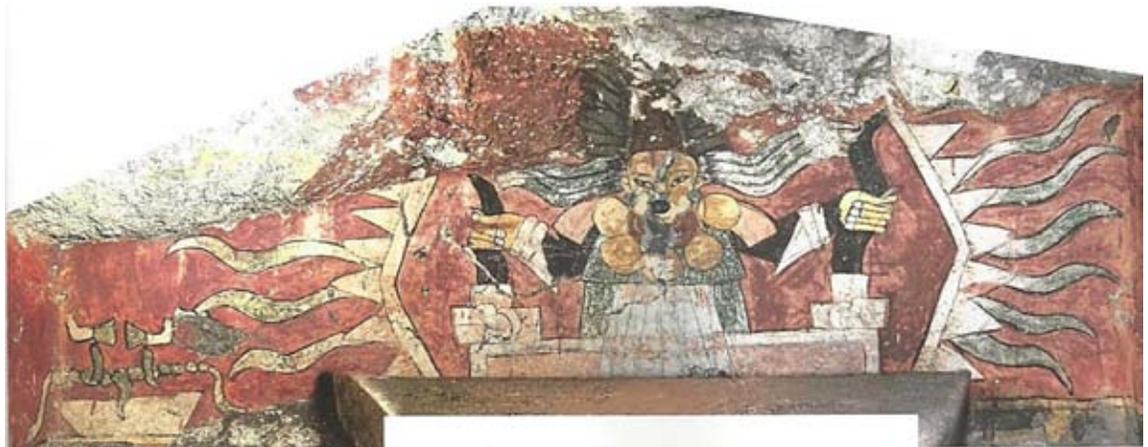


Fig. 12 mural este, cámara este
Cervantes, *et al.* (2005)



Fig. 13 Cenefas superior de muro sur.
Foto: Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH

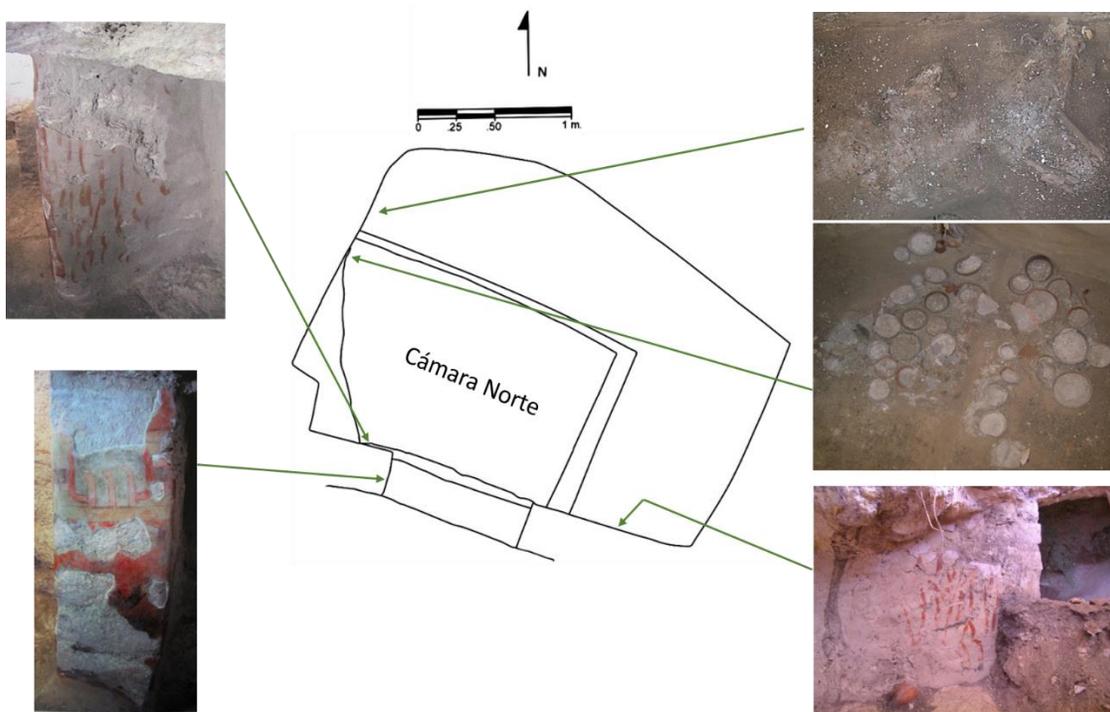


Fig. 14 Cámara norte, ubicación de la pintura mural y entierro con su ofrenda
Recreación de autor

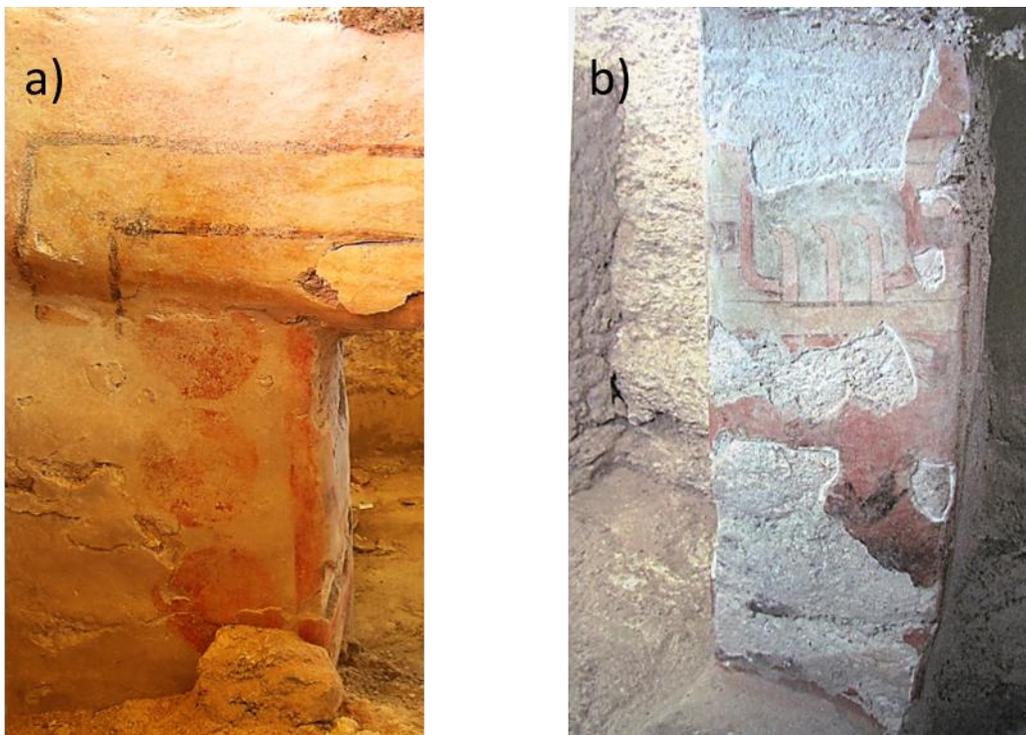


Fig. 15 a) Muro exterior; b) jamba este, Cámara norte
a) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC; b) Cervantes, *et al.*(2005)

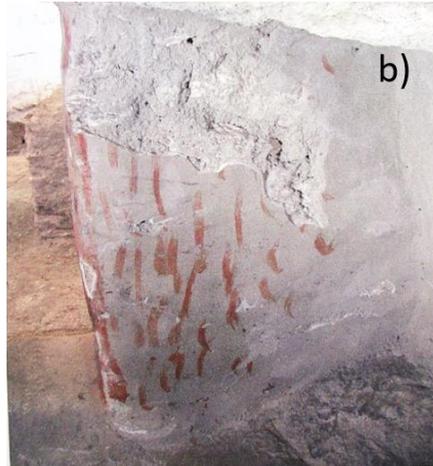


Fig. 16 Pintura roja al interior de la tumba a) muro sureste; b) muro suroeste
a) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH; b) Cervantes (2005)

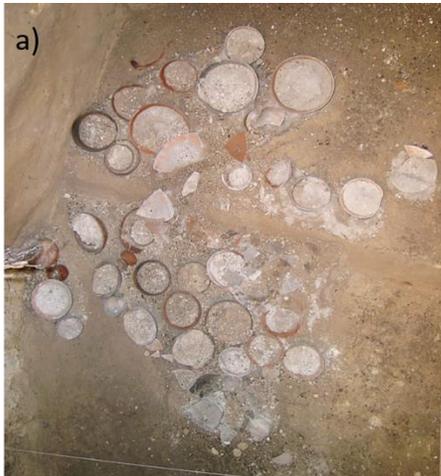


Fig. 17 a) ofrenda de cerámica local; b) entierro 1, en mal estado de conservación
a-b) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH

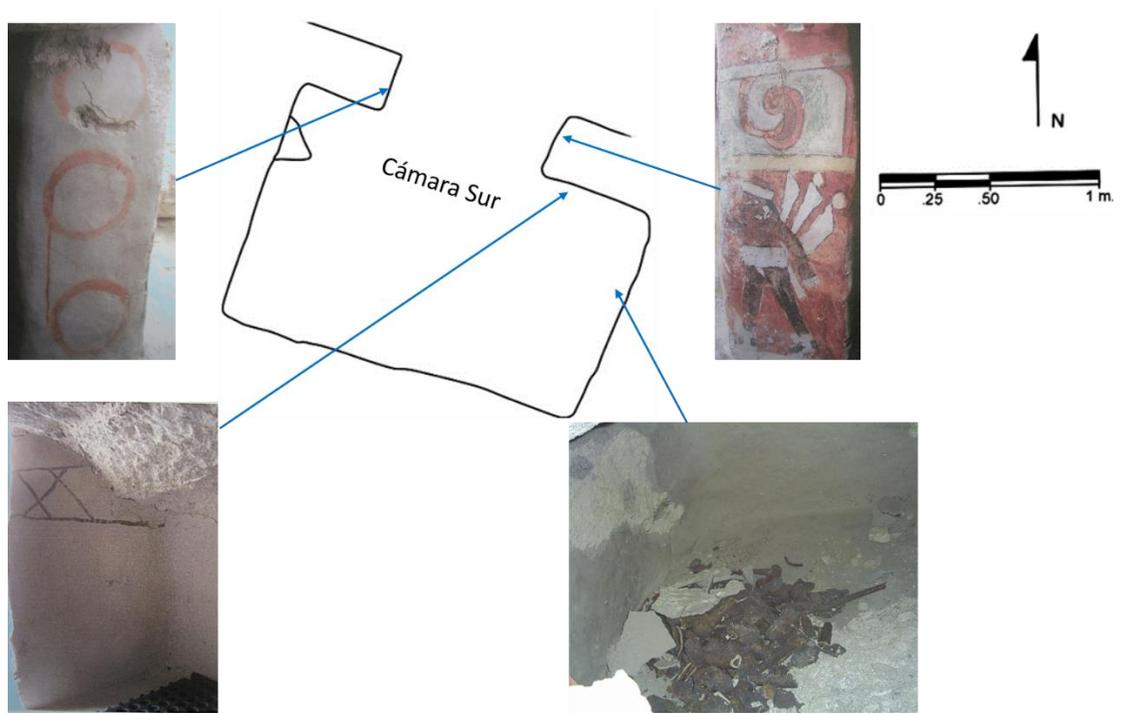


Fig. 18 Cámara 3, pintura mural y entierro secundario
Recreación de autor



Fig. 19 Detalle de jamba oeste
Cervantes (2005)



Fig. 20 Detalle de jamba este
Cervantes (2005)



Fig. 21 Interior de cámara
Cervantes (2005)



Fig. 22 Entierro secundario localizado en cámara sur
Foto: Arnulfo Allende Carrera

CAPÍTULO 2



Fig.1 Mapa en el que se destaca las regiones culturales del suroeste de Mesoamérica Urcid (1997)



Fig.2 Máscara de filiación teotihuacana registrada en Ixcaquixtla. Cook de Leonard (1957)

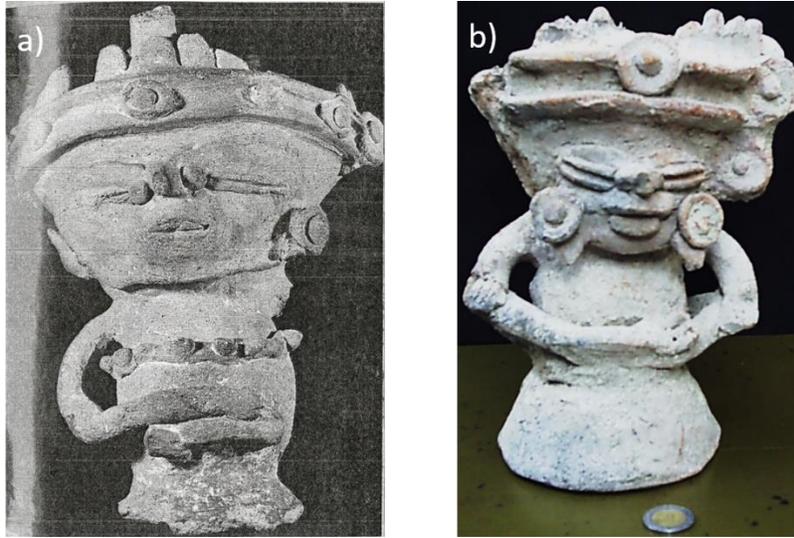


Fig. 3 Figurillas típicas de Ixcaquixtla.
 a) Cook de Leonard (1957); b) Arnulfo Allende Carrera

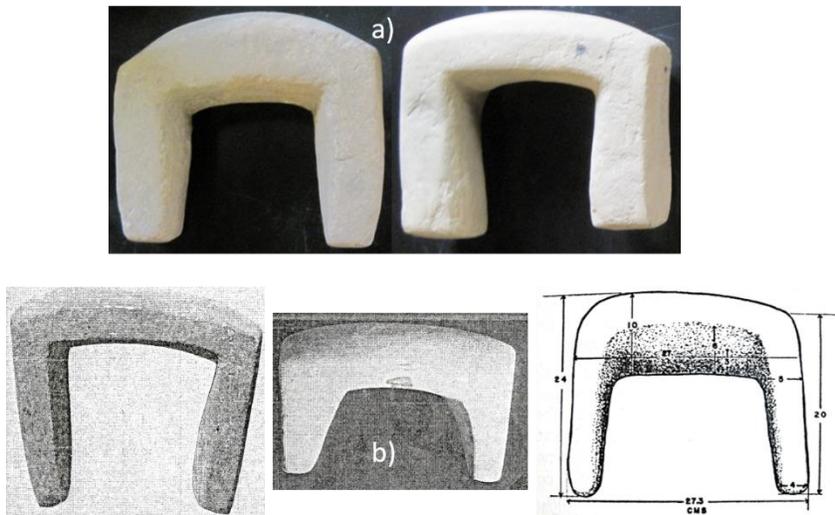


Fig.4 La forma angular de los yugos, es un distintivo de la región suroeste.
 a)Foto: Autor, localizadas en el MUReP; b) Cook de Leonard (1957)



Fig. 5 Escultura de basalto localizada durante la construcción de la Escuela Normal, sitio en el que se ubicaba el *tetel* más grande de la ciudad.
Foto: Arnulfo Allende Carrera

CAPÍTULO 3

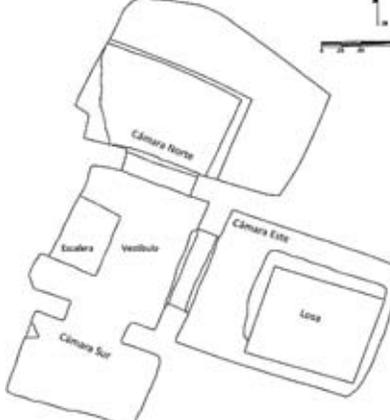
Tumba 1 de Ixcaquixtla	Sitio de Ixcaquixtla	
		

Tabla 1 Plantas arquitectónicas registradas en San Juan

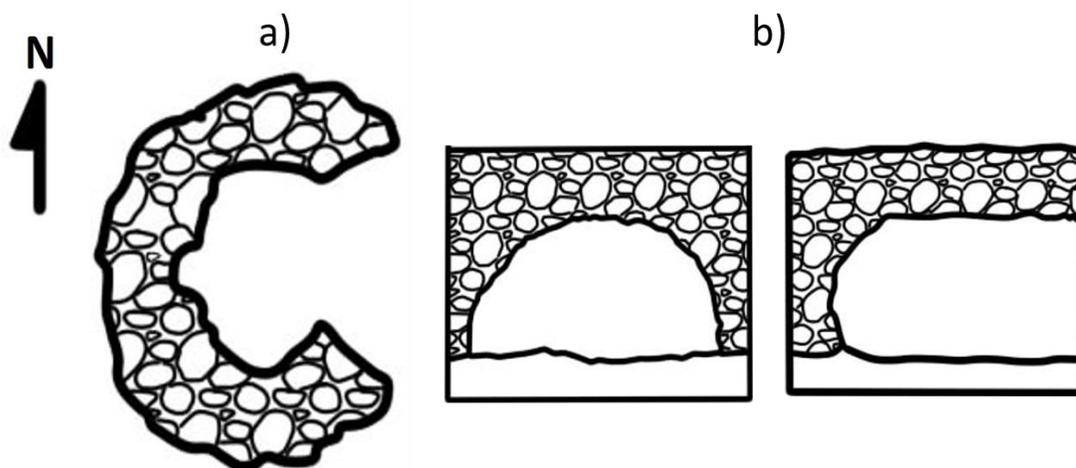


Fig. 1 a) Planta y b) perfiles de la tumba localizada en el centro de Ixcaquixtla.

Basada en el levantamiento realizado durante el rescate.

Allende (2013)

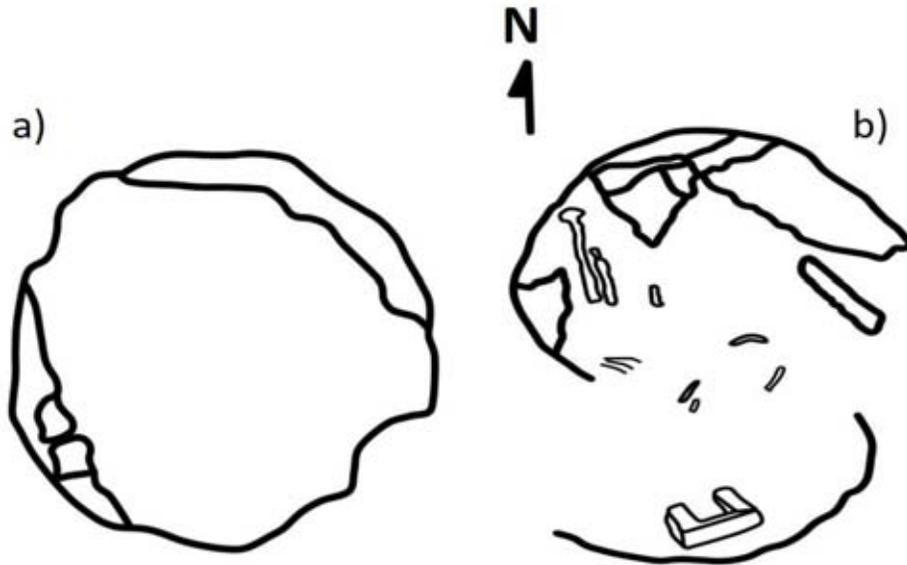


Fig. 2 Planta de tumba localizada a un costado de la tumba 1, a) previo a la excavación; b) durante la excavación se observan huesos y un yugo en el muro sur. Basada en el levantamiento realizado durante el rescate. Allende (2005)



Fig. 3 Detalle de tumba 2, Ixcaquixtla.
Foto: Arnulfo Allende Carrera

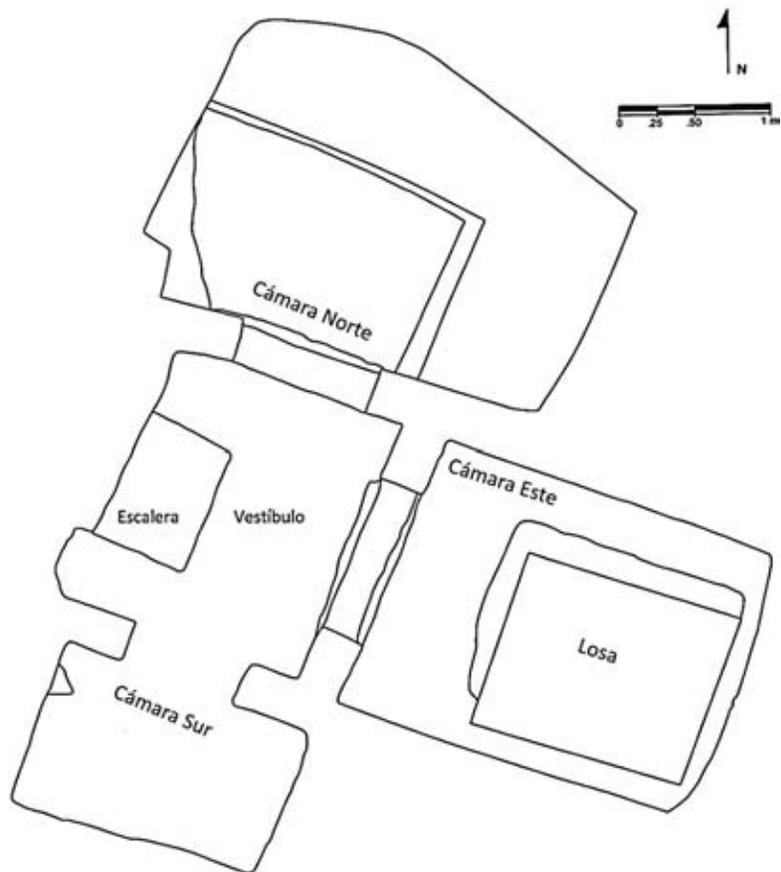


Fig. 4 Planta de tumba 1, basada en el levantamiento realizado durante el rescate Cervantes, Chávez (2005)

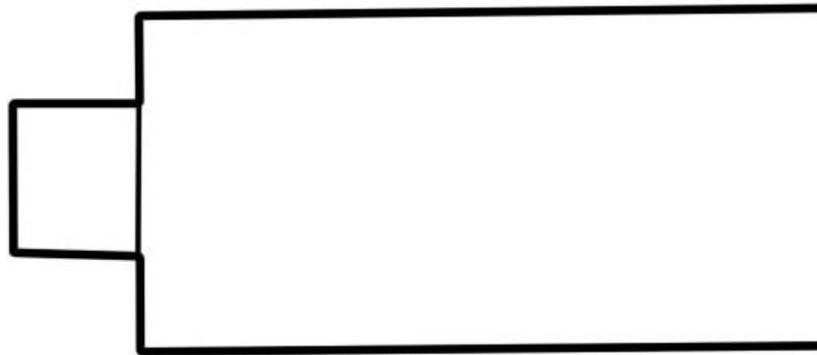


Fig. 5 Planta de tumba 10, Cerro de las Minas. Basada en dibujo de Alfaro, Rivera (2014)

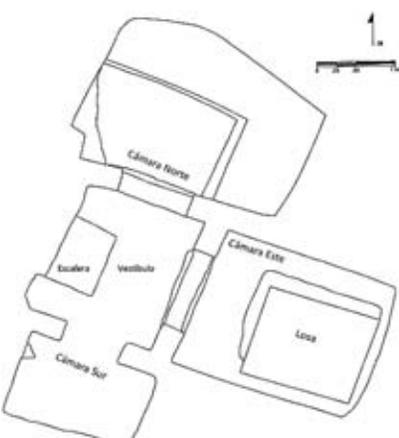
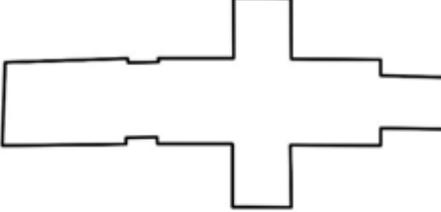
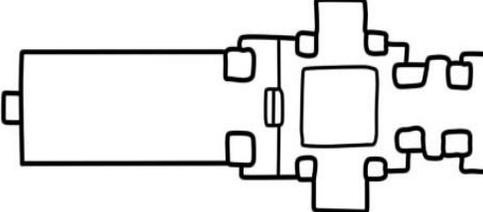
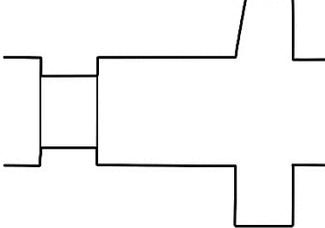
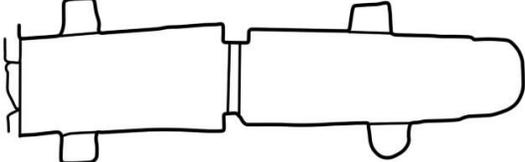
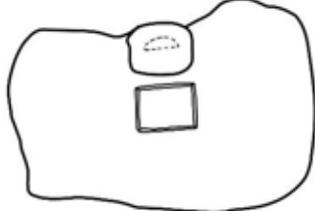
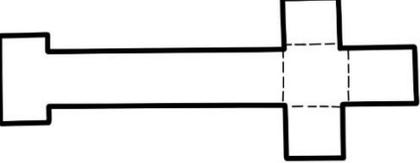
Ixcaquixtla	Monte Albán	Valles Centrales	Ñuiñe
	 <p data-bbox="714 544 840 576">Tumba 118</p>	 <p data-bbox="1165 544 1438 576">Tumba 5, Suchilquitongo</p>	 <p data-bbox="1627 519 1953 552">Tumba 10, Cerro de las Minas</p>
	 <p data-bbox="714 820 840 852">Tumba 104</p>	 <p data-bbox="1186 795 1417 828">Tumba 2, Lambityeco</p>	 <p data-bbox="1669 812 1911 844">Tumba 1, Jaltepetongo</p>
	 <p data-bbox="724 1047 829 1079">Tumba 3</p>		

Tabla 2 Comparación de plantas arquitectónicas en las diferentes regiones



Fig. 6 "Urna" localizada en Cerro de las Minas
Rodríguez (2005)

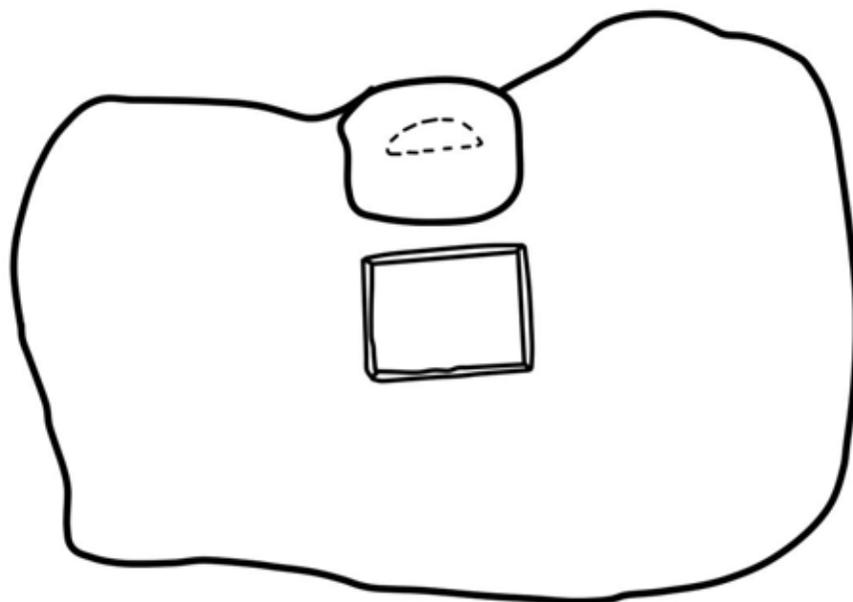


Fig. 7 Planta de tumba 1, Jaltepetongo
Basada en dibujo de Matadamas (2005)

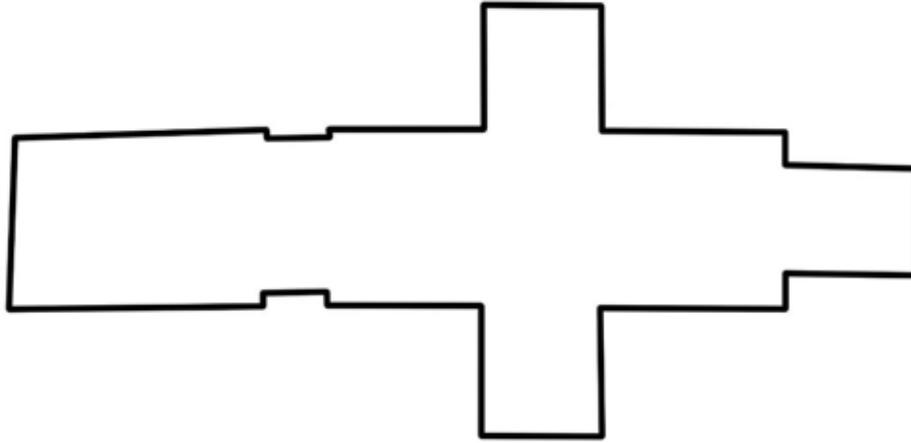


Fig. 8 Planta de tumba 118 de Monte Albán.
Basada en dibujo de Marquina (1951)

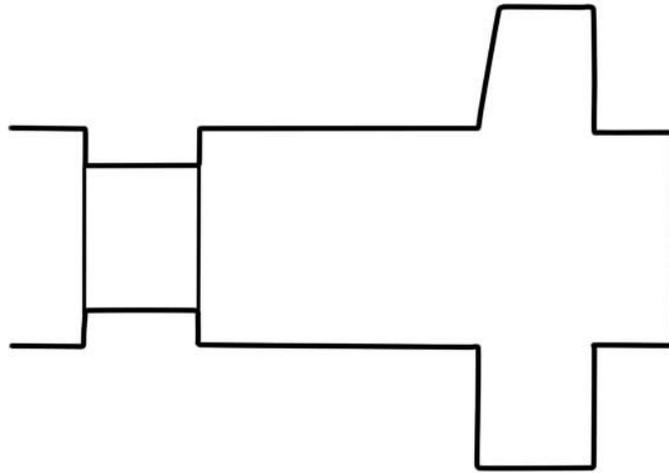


Fig. 9 Planta de tumba 105 de Monte Albán.
Basada en dibujo de De la Fuente(2005)

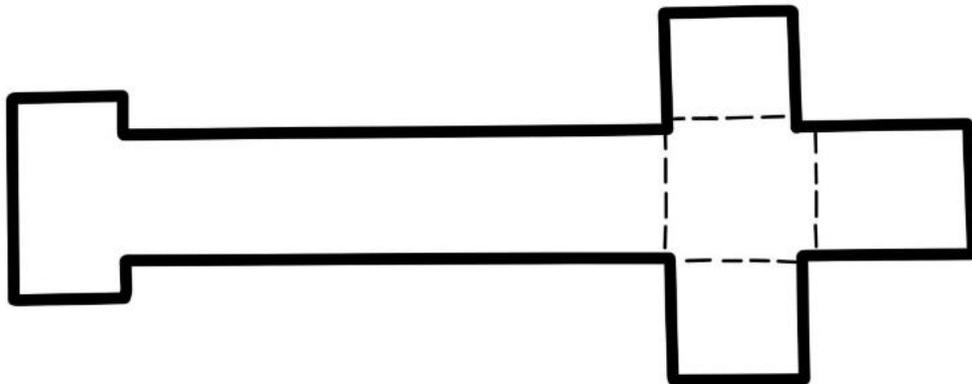


Fig. 10 Planta de tumba 3 de Monte Albán.
Basada en dibujo de Marquina (1951)

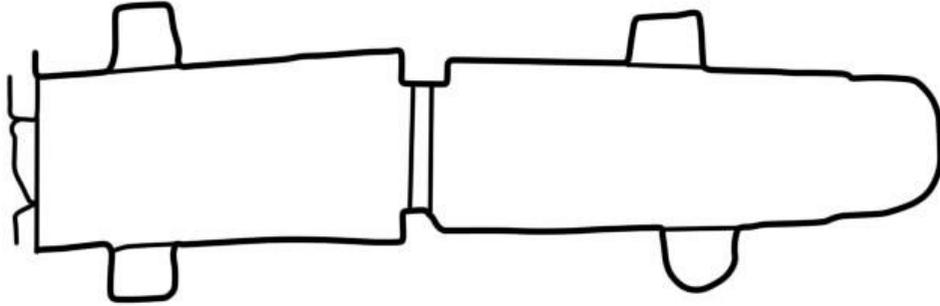


Fig. 11 Planta de tumba 2 de Lambityeco.
Basada en dibujo de Lind (2015)

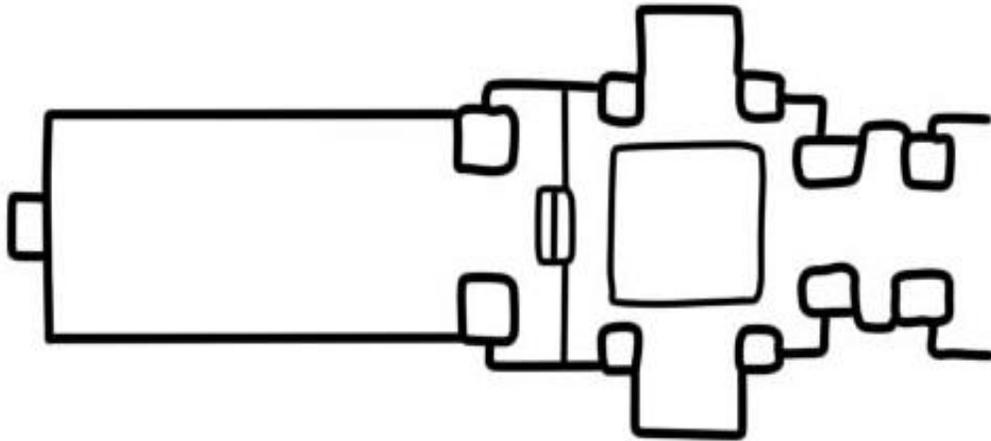


Fig. 12 Planta de tumba 5 de Cerro de la Campana.
Basada en dibujo de Urcid (2015)

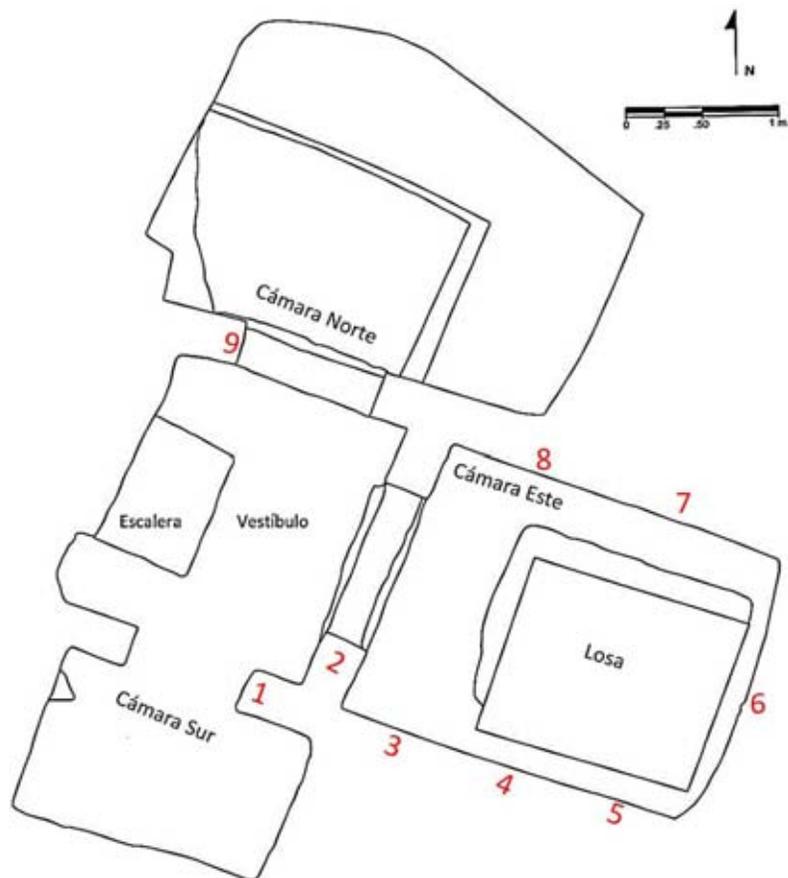


Fig. 13 Numeración de los personajes localizados en los murales basada en el levantamiento realizado durante el rescate. Cervantes, Chávez (2005)

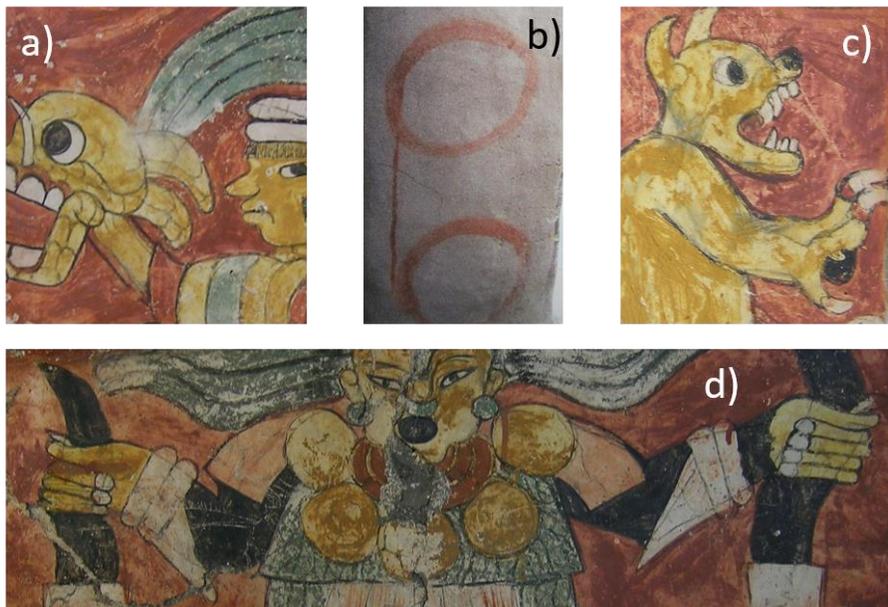


Fig. 14 Detalle de esbozos a) personaje 3; jamba oeste cámara sur; c) personaje 2; d) personaje 6
a, c, d) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH; b) Cervantes (2005)

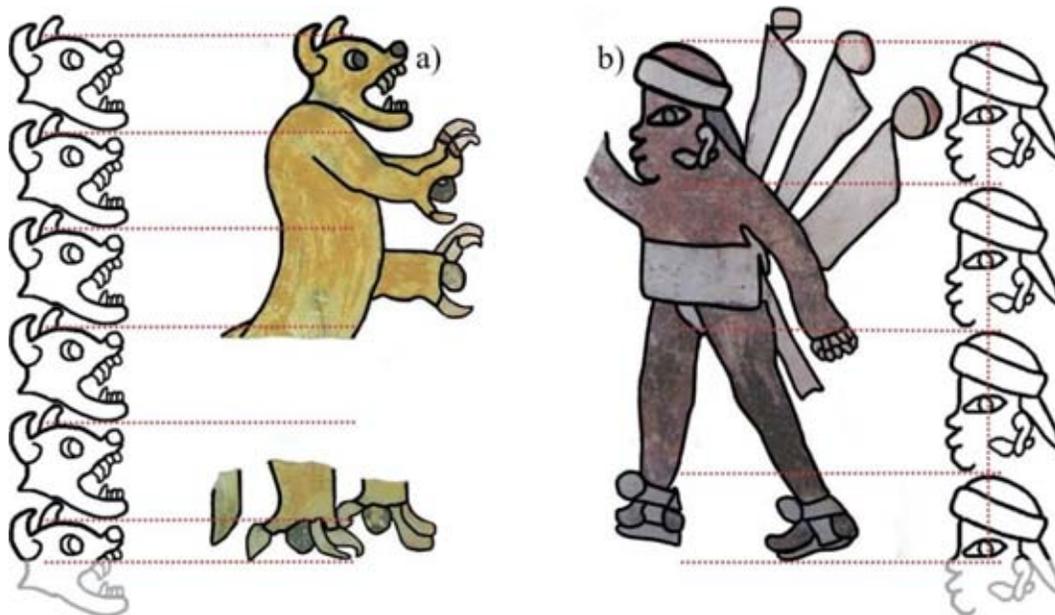


Fig. 15 Proporciones: a) personaje 2; b) personaje 1.

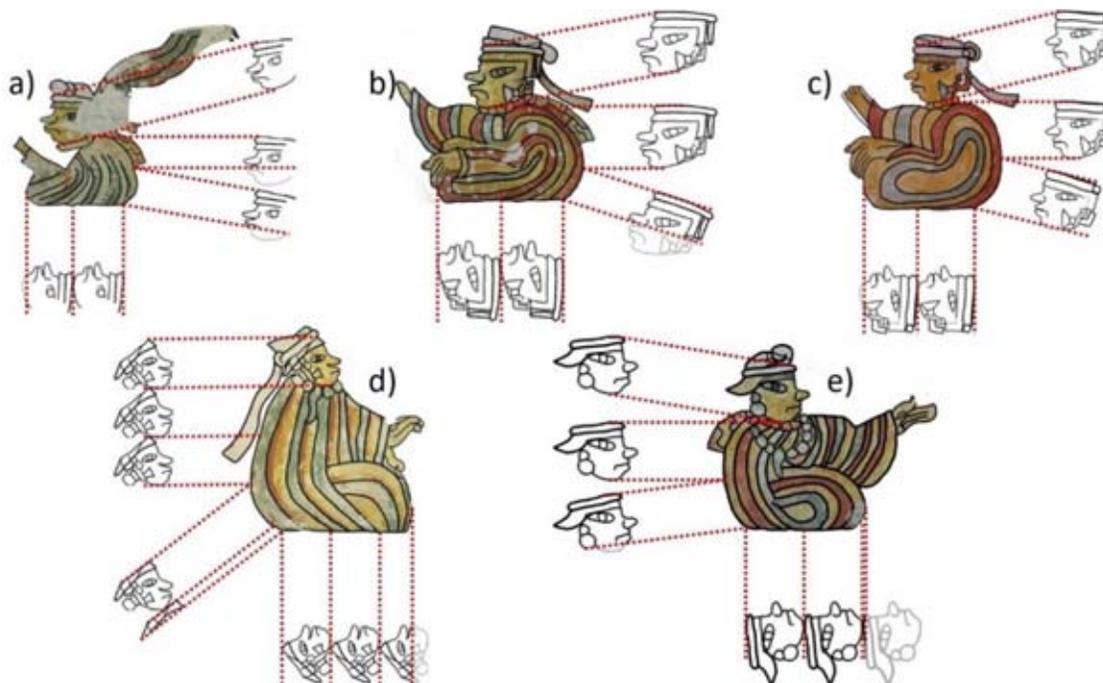


Fig. 16 Proporciones: a) personaje 5; b) personaje 4; c) personaje 3; d) personaje 8; e) personaje 7

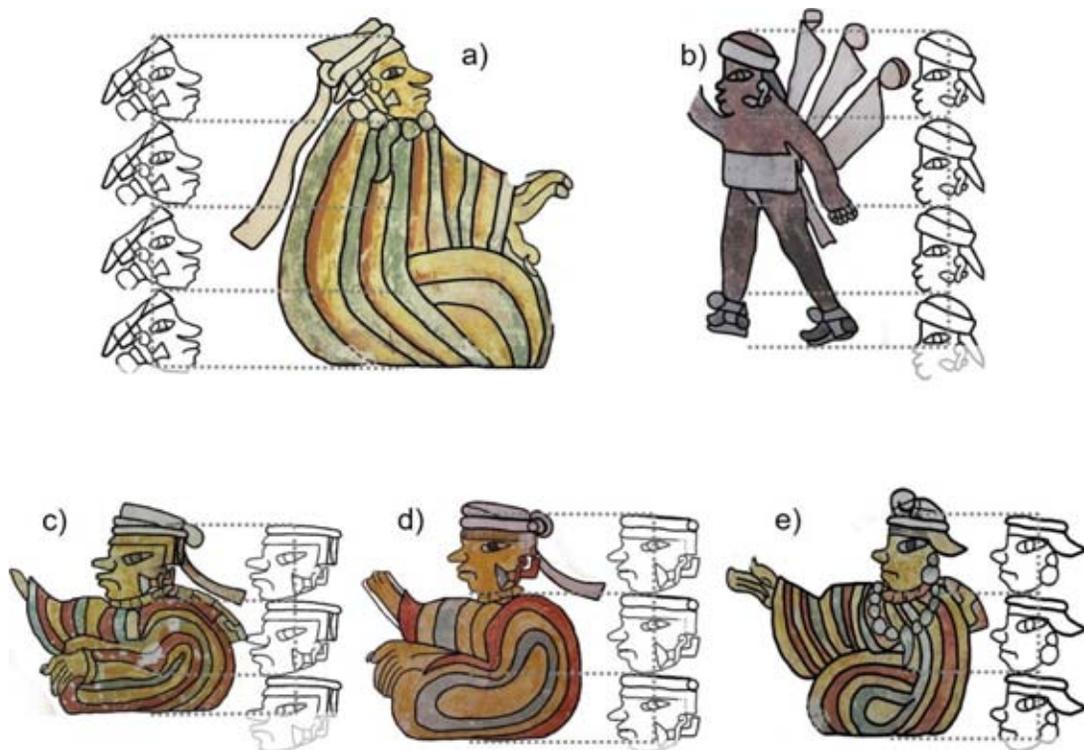


Fig. 17 Correspondiente al segundo ejercicio. En la parte superior se observa al conjunto 2 (1:3.8-1:4) a) personaje 8; b) personaje 2. En la parte inferior el 3 (1:2.2-1:2.5) c) personaje 4; d) personaje 3; e) personaje 7

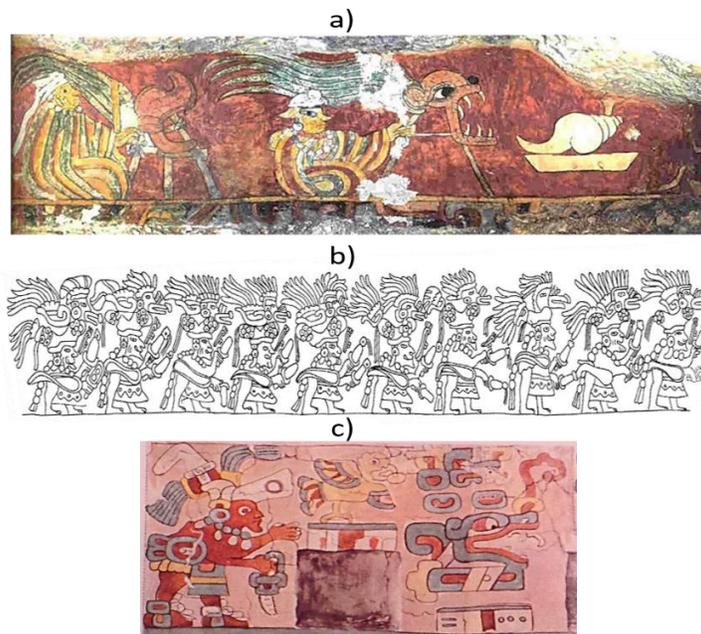


Fig. 18 Muro: a) izq. Tumba 1 Ixcaquixtla; b) izq. Tumba 5 Cerro de la Campana; c) izq. Tumba 104 Monte Albán. Es importante mencionar que en las tres paredes colocadas se perciben personajes de mayor edad y/o rango.

a) Cervantes, *et al.* (2005); b-c) Lombardo (2008)

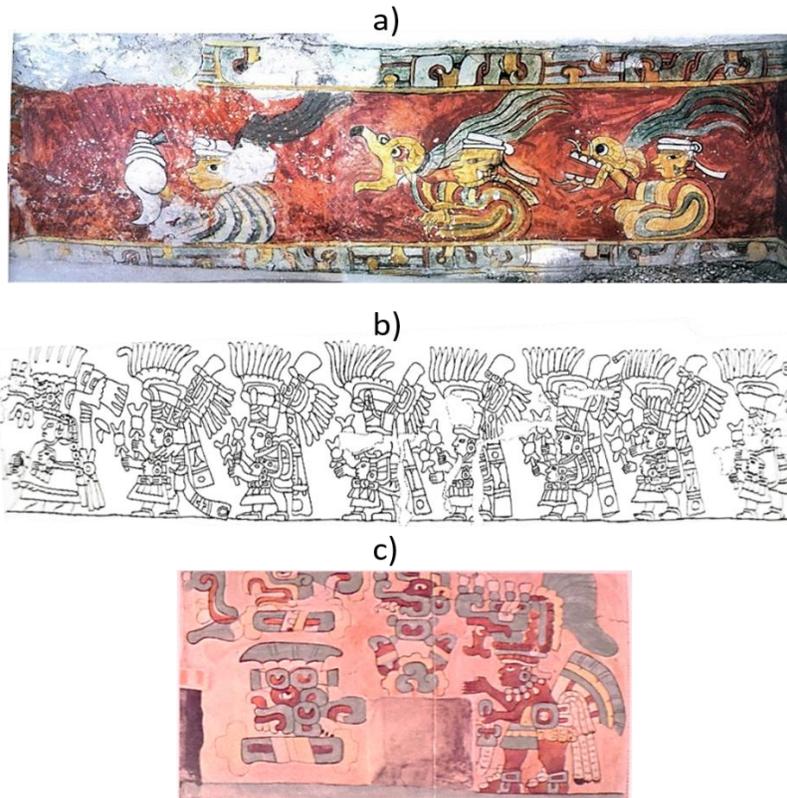


Fig. 19 Muro: a) der. Tumba 1 Ixcaquixtla; b) der. Tumba 5 Cerro de la Campana; c) der. Tumba 104 Monte Albán. Es importante mencionar que en las tres paredes se perciben personajes de jóvenes y/o menor rango.

a) Cervantes, *et al.* (2005); b-c) Lombardo (2008)

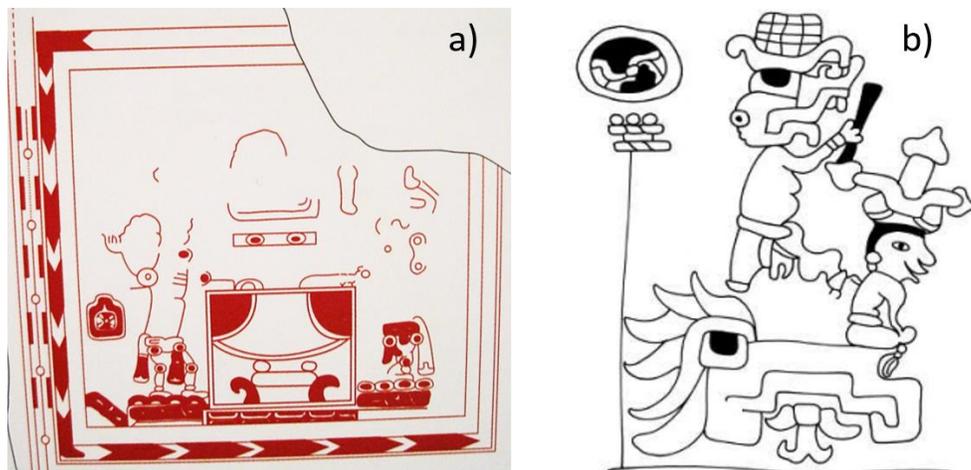


Fig. 20 Detalle de pintura localizada en tumbas ñuiñe: a) Yucuñudahui b) Jaltepetongo (es importante mencionar que el color original es rojo, sin embargo no encontramos una imagen de mejor calidad) Rodríguez (2008); b) Matadamas (2008)

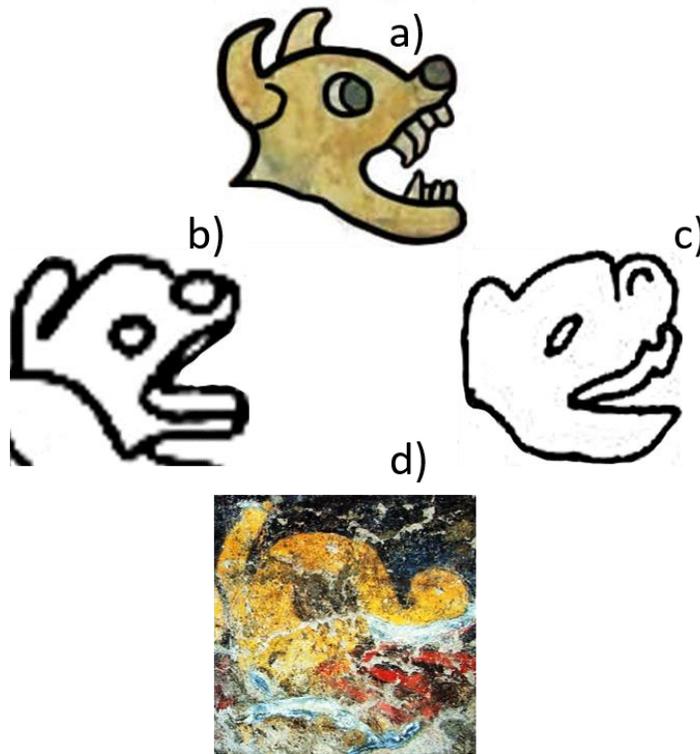


Fig. 21 Representación de felinos afines a Ixcaquixtla: a) personaje 2 Ixcaquixtla; b) Monumento 19 de San Pedro y Pablo Tequixtepec; c) Monumento 1 Cerro de la caja; d) Mural de los jaguares Cholula.
 a) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH; b-c) Rodríguez, et al., (1996-1999); d) Jesús Galindo

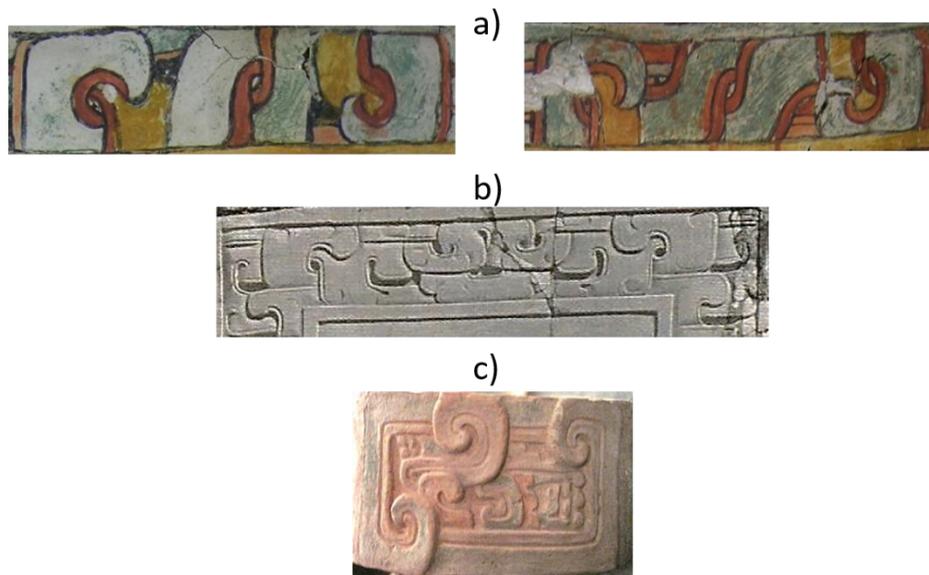


Fig. 22 Volutas a) Cenefa superior cámara este, Ixcaquixtla; b) Altar 1, Cholula; c) Detalle de urna ñuiñe
 a) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH; b) Plunket (2012); c) Rodríguez (2008)

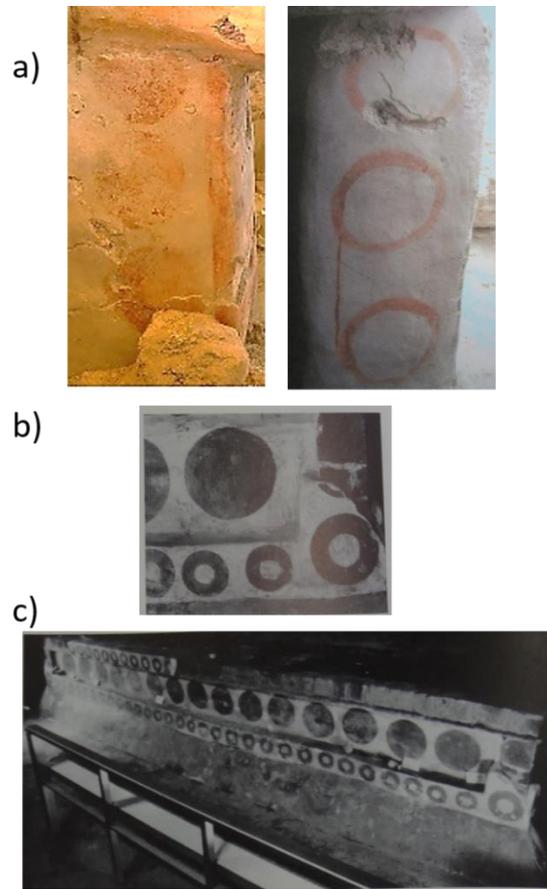
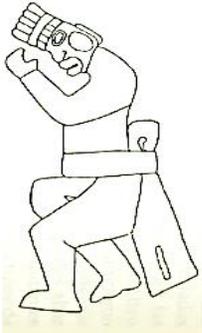
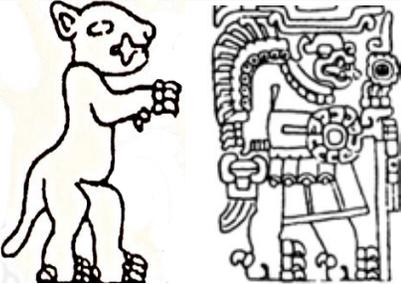
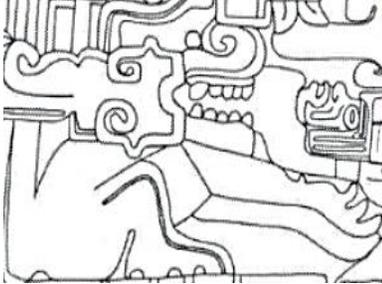
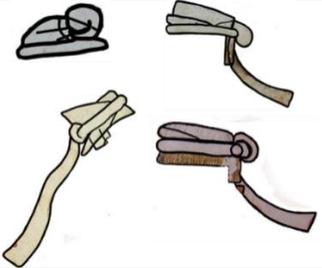
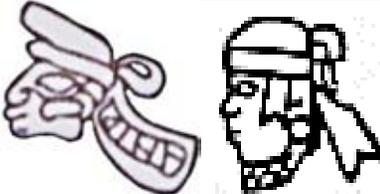
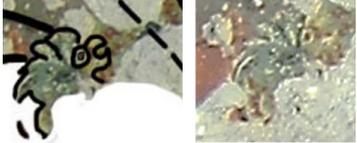
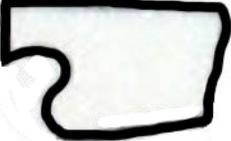
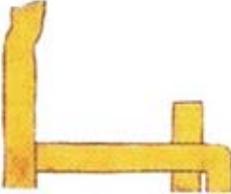
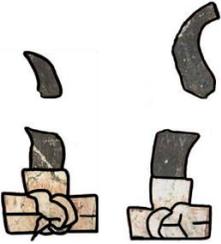
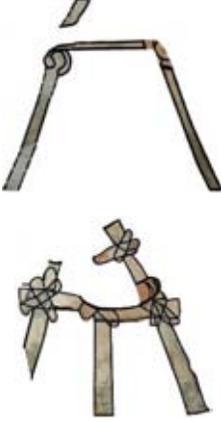
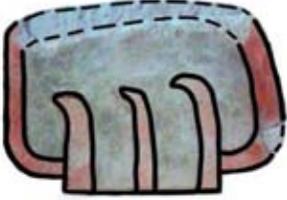
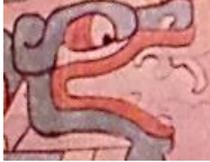
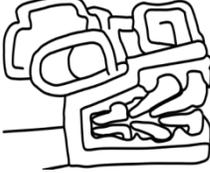


Fig. 23 Representaciones circulares registrada en la tumba 1 de Ixcaquixtla y subestructura 3, zona 2 Teotihuacan: a) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH; b-c) Miller (1973)

Ixcaquixtla	Valles Centrales	Monte Albán	Ñuiñe
	 <p data-bbox="779 678 898 708">SCC T-5</p>	 <p data-bbox="1203 678 1325 708">MA-T104</p>	 <p data-bbox="1661 678 1730 708">CC-7</p>
	 <p data-bbox="663 1008 772 1037">SCC T-5</p> <p data-bbox="926 1008 1010 1037">RET-1</p>	 <p data-bbox="1178 1016 1352 1045">MA L-Md II-1</p>	 <p data-bbox="1661 1008 1730 1037">CC-3</p>
	 <p data-bbox="688 1243 758 1273">ZAA</p> <p data-bbox="926 1243 974 1273">LN</p>		

		 <p>MA E-3</p>	 <p>SM-4</p>
	 <p>SCC T-5</p>		 <p>JP</p>
	 <p>SCC L-1</p>	 <p>MA L-1</p>	
	 <p>SCC T-5</p>		
			

 <p>The illustration shows two hands, one on the left and one on the right, each holding a rectangular block of light-colored wood. From the top of each block, a piece of dark, curved bark is being peeled away. Above each hand, a separate piece of the dark bark is shown, indicating the removal process.</p>			
 <p>The illustration is divided into two parts. The top part shows a simple wooden frame made of three sticks: two vertical legs and one horizontal top bar, connected at the joints. The bottom part shows a bundle of sticks or branches, with several horizontal bands or strips of material wrapped around them to hold them together.</p>			
 <p>The illustration shows a woven basket or hat. It has a wide, flat brim with a wavy, ribbed edge. The top of the basket is made of many thin, overlapping strips of material, possibly bark or wood, woven together to form a dome-like shape.</p>			

		 <p data-bbox="1213 444 1335 472">MA-T104</p>	
	 <p data-bbox="800 711 909 738">SCC T-5</p>		
	 <p data-bbox="800 873 909 901">SCC T-5</p>		
	 <p data-bbox="800 1084 909 1112">SCC T-5</p>		
	 <p data-bbox="800 1284 909 1312">SCC T-5</p>	 <p data-bbox="1199 1284 1329 1312">MA-T104</p>	 <p data-bbox="1654 1295 1734 1323">HCM</p>



LN

Tabla 3 Comparación entre las cuatro regiones culturales

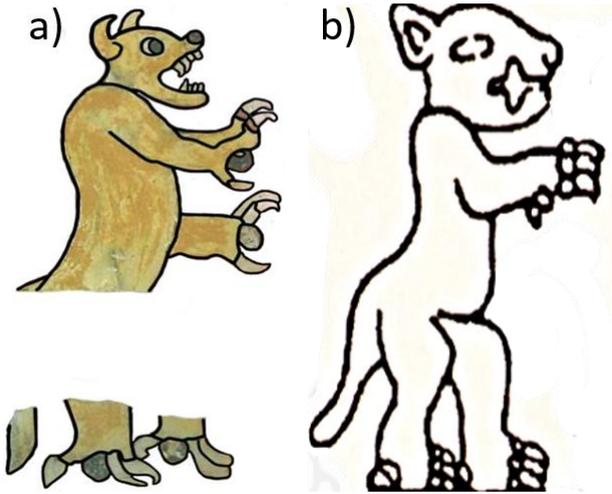


Fig. 24 Felinos caminado: a) Ixcaquixtla; b) Monumento CCA-t/6-1, Cerro de la Campana
a)Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH; b) Urcid (1997)

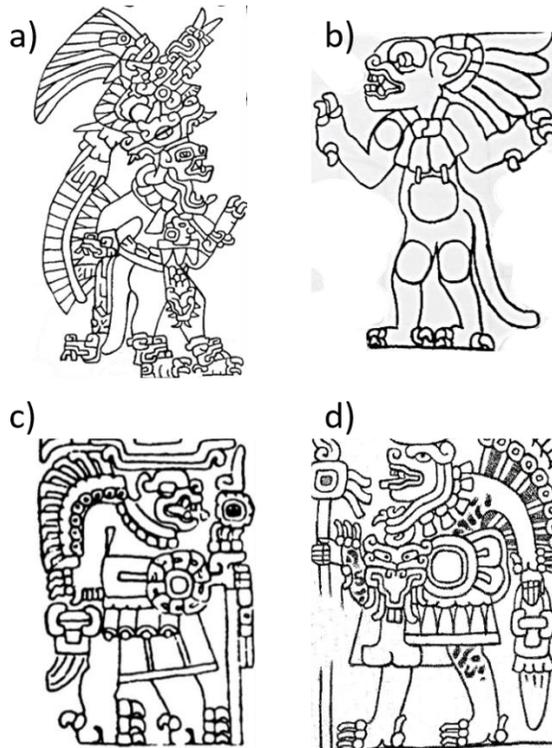


Fig. 25 Felinos: a) Lápida Bazán; b) Monumento MA-Md II-1;
c) Tumba 1 Reyes de Etlá; d) Tumba 5 Cerro de la Campana
a-b-c) Urcid (2011-2008) ; d) Miller (1995)

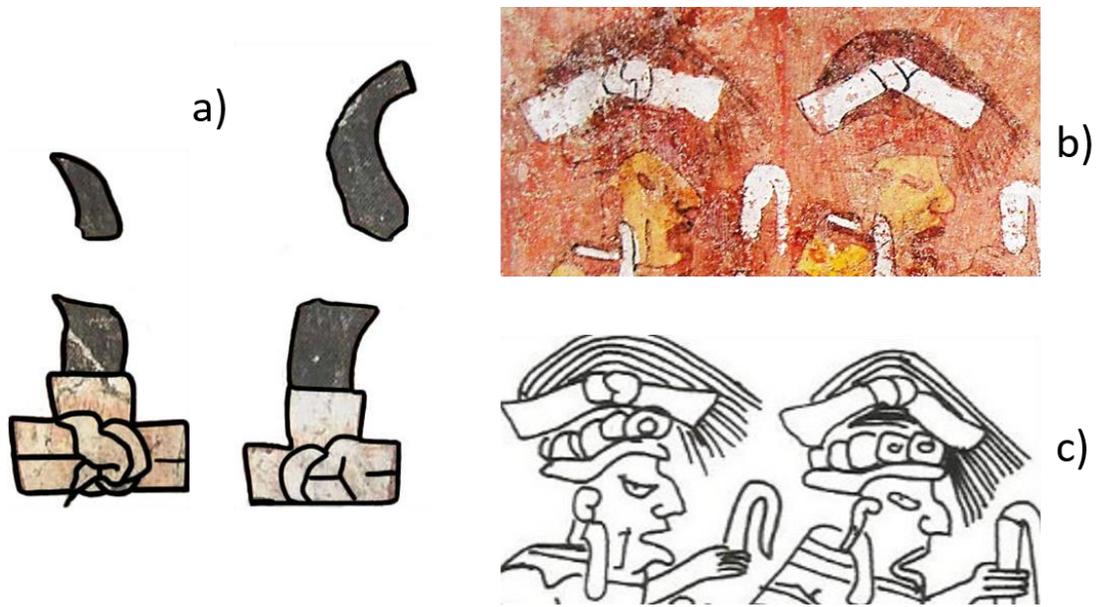


Fig. 26 Detalle de cabello: a) Ixcaquixtla; b-c) Cámara este Tumba 5 Cerro de la Campana.
 a) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH; b-c) Lombardo (2008)

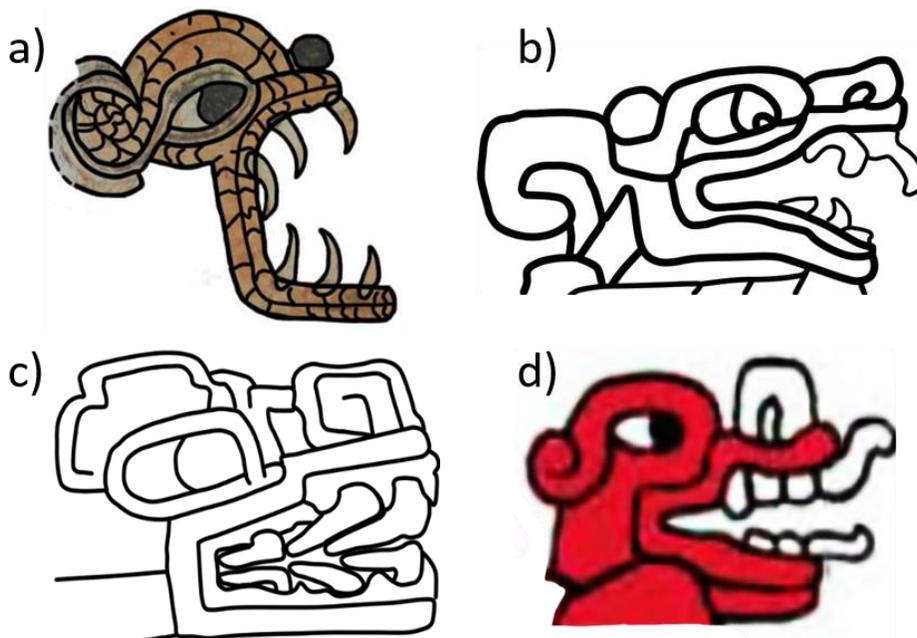


Fig. 27 Variantes de serpientes: a) Ixcaquixtla; b) Tumba 104 Monte Albán;
 c) Dintel Cerro de las Minas; d) Tumba 5 Cerro de la Campana
 a) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH; b) Arellano (2005); c) Paddock 1966; d) Miller (1997)



Fig. 28 Detalle de mural norte, tumba 3, Xoxocotlán
Urcid (2008)



Fig. 29 Convención: Ofrendar a) Personajes 3, 5, 7; b) CCA-t5-11 Cerro de la Campana; c) MNA-1 Monte Albán
a) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH; b-c) Urcid (1999-2011)

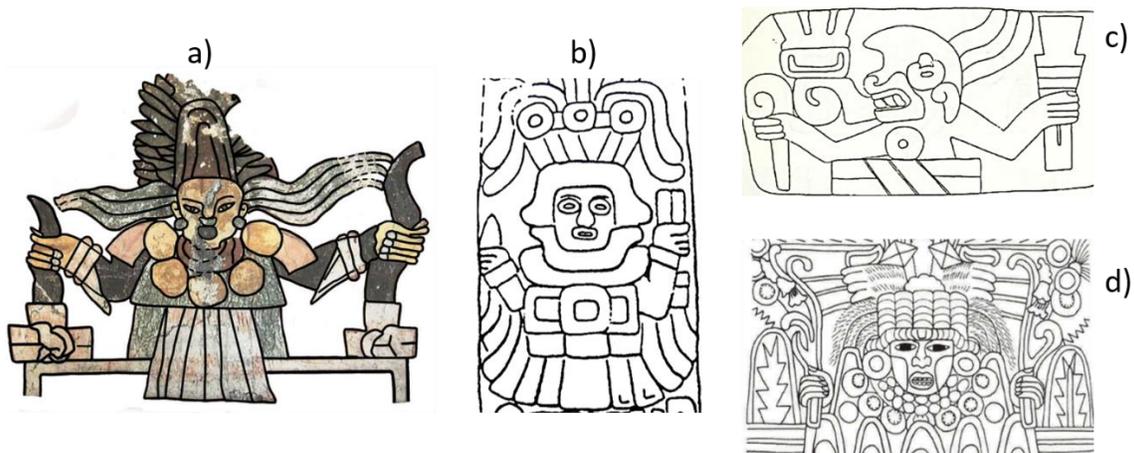


Fig. 30 a) Personaje 6; b) Monolito MA-PN-9, Monte Albán;
c) Piedra 4 Cerro de la Caja (Ñuiñe); d) Diosa Madre, Teotihuacan.
a) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH; b) Urcid, et al. (1994); c-d) Rivera (2000-2008)

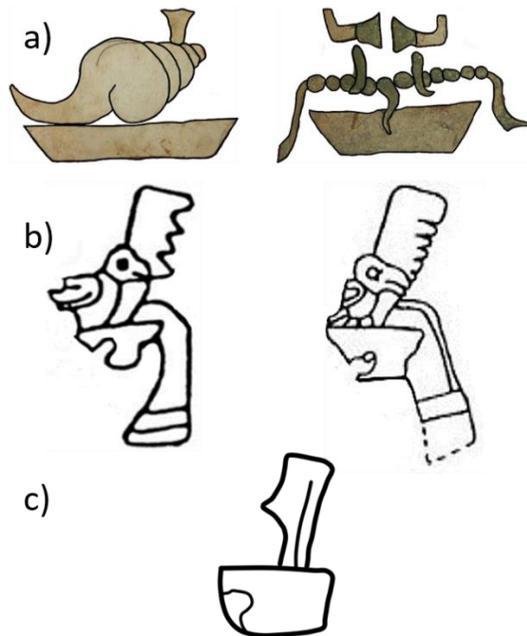


Fig. 31 a) Ixcaquixtla; b) CCA-t5-11 Cerro de la Campana; c) MNA-1 Monte Albán
 a) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH; b-c) Urcid (1999-2011)

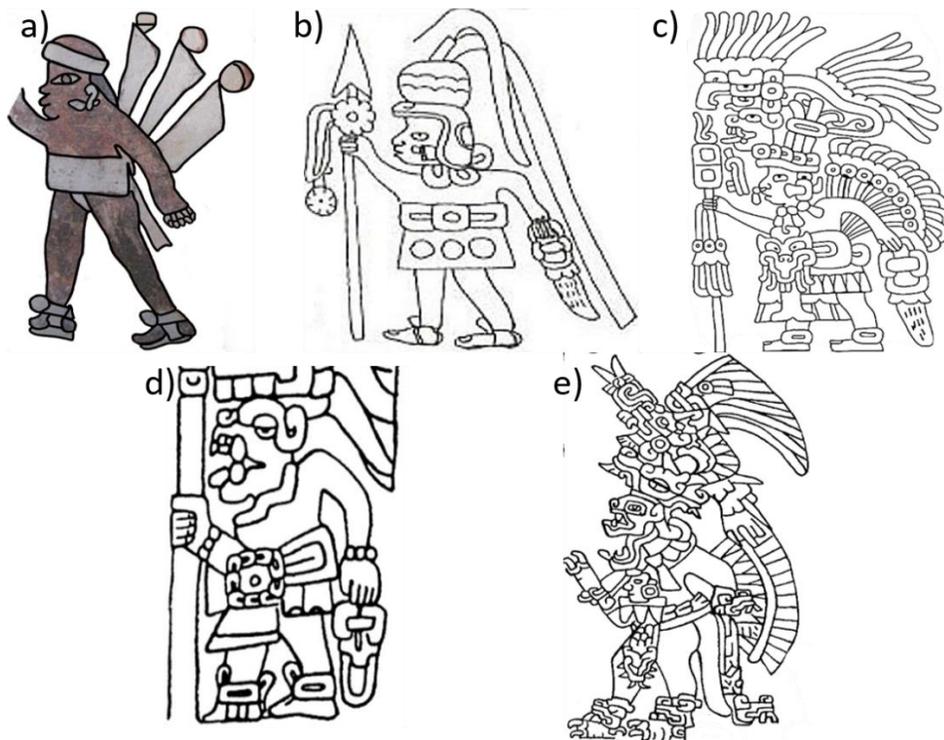


Fig. 32 Personajes caminando: a) Ixcaquixtla; b-c) Tumba 5 Cerro de la Campana;
 d) Tumba 1 Reyes de Etlá; e) Lápida Bazán; a) Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH -b-c) Miller
 (1995); d) Urcid (2008); e) Lombardo (2008).

CAPÍTULO 4



Fig. 1 Detalle de personaje 8, se observa el énfasis de representar las uñas.
Cuahtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH



Fig. 2 Detalle de personaje 3, se distinguen dos manos derechas.
Cuahtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH

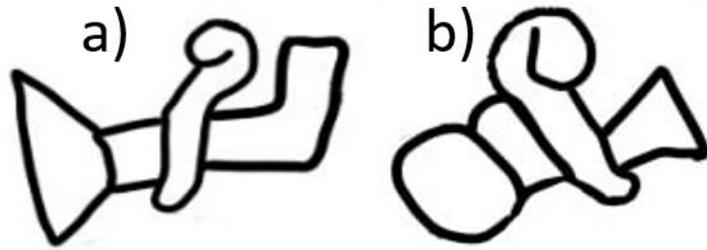


Fig. 3 Orejas en forma de hongo de los personajes: a) 3 y b) 8.
Cuauhtémoc Rodríguez Horta/ CNCPC-INAH

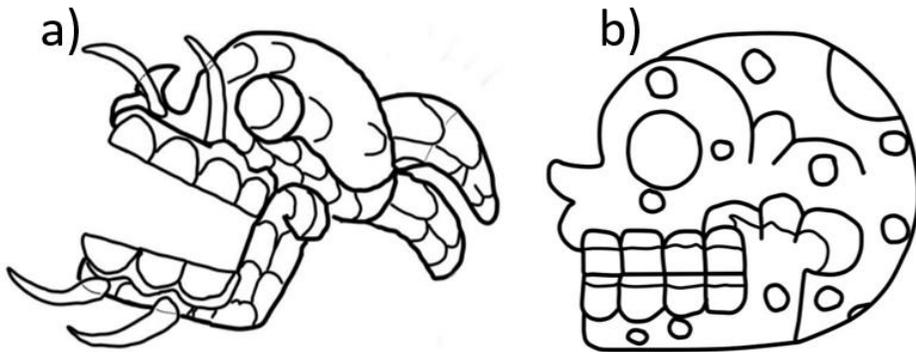


Fig. 4 Representación de cráneos: a) Ixcaquixtla; b) Códice *Fejervary Mayer*

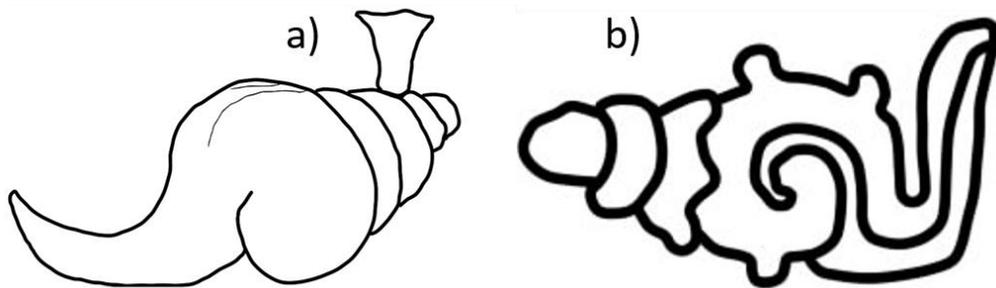


Fig. 5 Representación de caracol *strombus*: a) Ixcaquixtla; b) Códice *Vindobonensis*

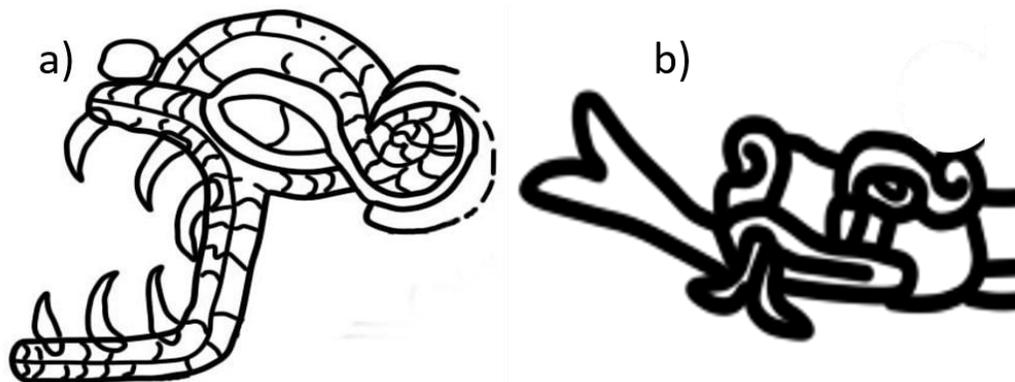


Fig. 6 Representación de serpiente: a) Ixcaquixtla; b) Códice *Fejervary Mayer*

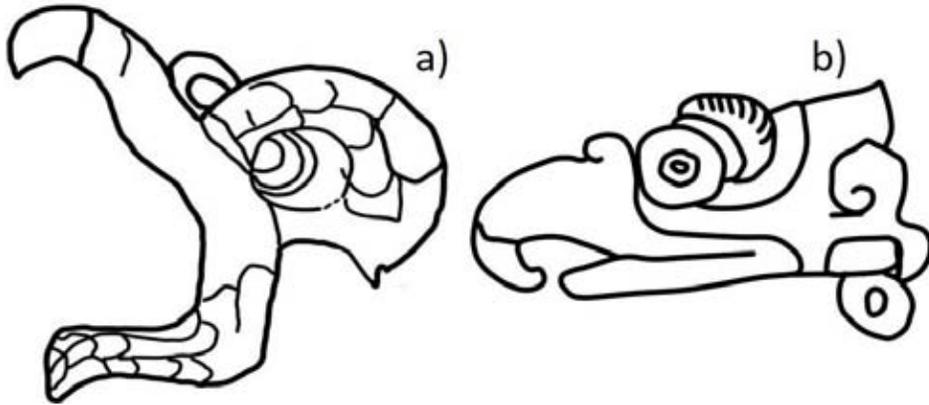


Fig. 7 Representación de “zopilote”: a) Ixcaquixtla; b) Códice *Borgia*

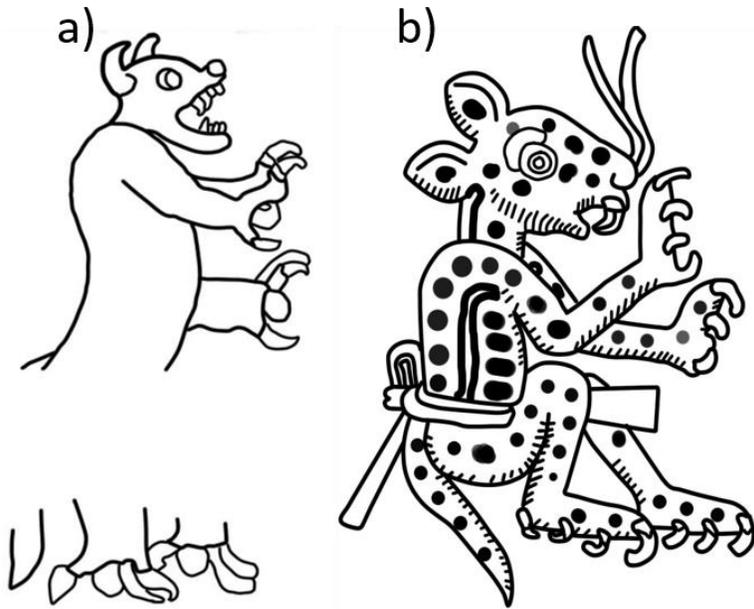


Fig. 8 Representación de felino: a) Ixcaquixtla; b) Códice *Borgia*

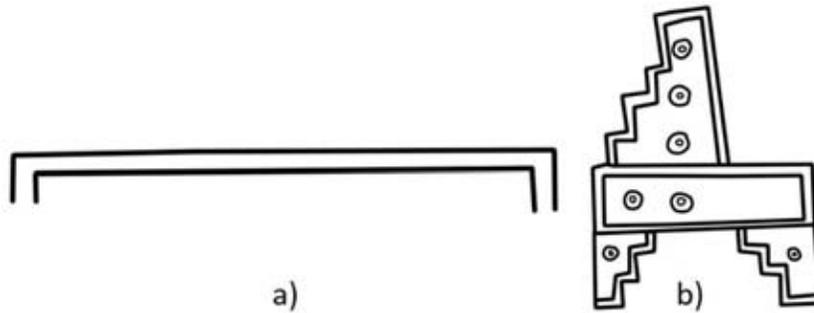


Fig. 9 Representación de asiento: a) Ixcaquixtla; b) Códice *Borgia*



Fig. 10 Representación de dintel: a) Ixcaquixtla; b) Historia Tolteca-Chichimeca

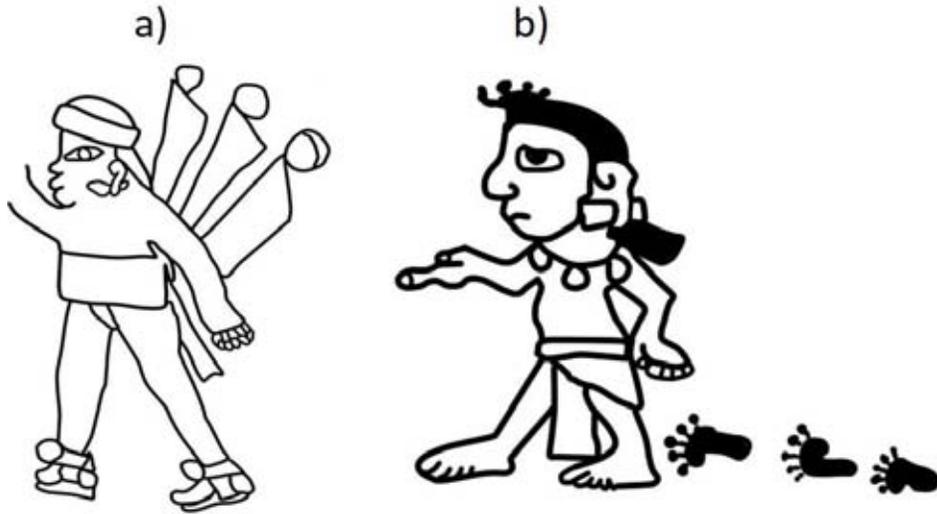


Fig. 11 Convención de caminar: a) Ixcaquixtla; b) Códice Nuttall

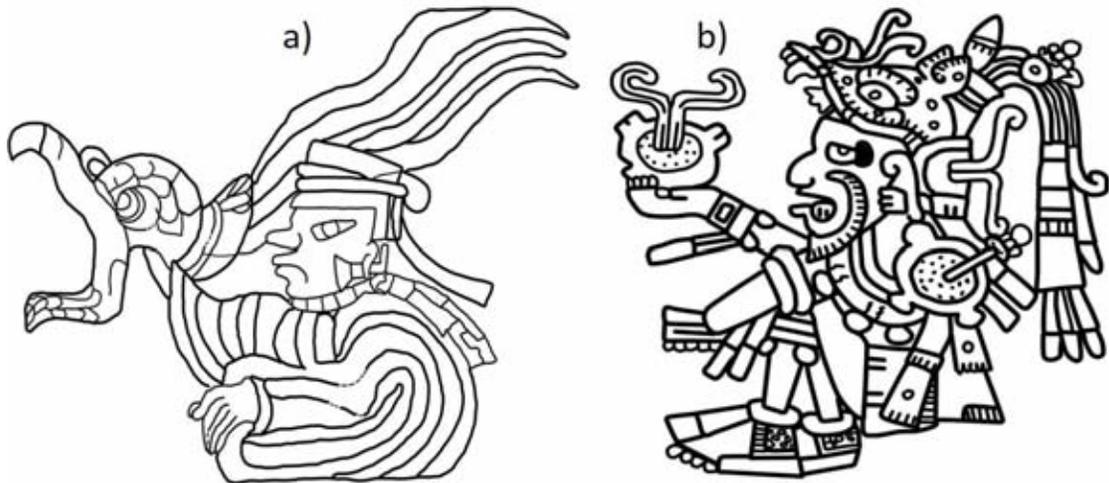


Fig. 12 Convención de ofrendar: a) Ixcaquixtla; b) Vaso de Nochixtlán
b) Escalante (2013)

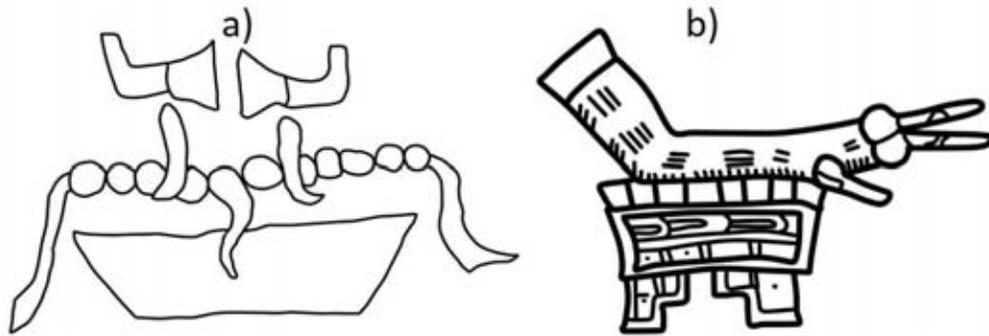


Fig. 13 Convención de ofrenda: a) Ixcaquixtla; b) Códice *Borgia*

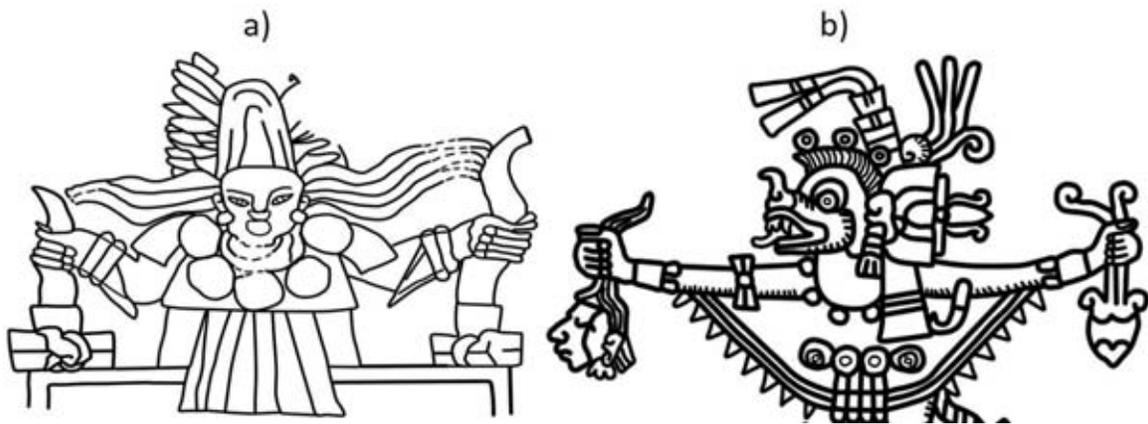


Fig. 14 Convención de aprehender: a) Ixcaquixtla; b) Códice *Fejervary Mayer*