



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ESTUDIOS  
MESOAMERICANOS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

**EL CICLO AGRICOLA DEL MAIZ  
EN EL MURAL DE LA TUMBA 1 DE IXCAQUIXTLA, PUEBLA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS  
PRESENTA:

Hugo Herrera Torres

TUTOR

Dra. Élodie Dupey García  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS, UNAM

CIUDAD DE MEXICO AGOSTO  
2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS | 15

**Introducción | 15**

## **I ARQUITECTURA DEL CLASICO EN TEPEXI-IXCAQUIXTLA: IMPLICACIONES ASTRONÓMICAS Y AGRICOLAS | 27**

- 1. 1. Orientación de estructuras, calendario y ciclo agrícola | 27
  - 1. 1. 1. Orientaciones arquitectónicas y principales implicaciones astronómicas
  - 1. 1. 2. Orientaciones, calendario solar, Venus vespertino y ciclo agrícola
- 1. 2. El asentamiento del Clásico y las estructuras arquitectónicas | 32
  - 1. 2. 1. La zona de montículos, generalidades y concentración principal
  - 1. 2. 2. Complejos arquitectónicos templo-patio: definición, estructura y orientación
- 1. 3. Complejos templo-patio con su principal eje longitudinal este-oeste | 37
  - 1. 3. 1. Complejos templo-patio, orientados al oeste
  - 1. 3. 2. Implicaciones astronómicas y agrícolas de la alineación este-oeste
- 1. 4. El complejo arquitectónico Tumba 1 | 41
  - 1. 4. 1. Disposición y organización del complejo funerario
  - 1. 4. 2. La Cámara 1: características, orientación solsticial y dualidad norte-sur
- 1. 5. Evaluación y conclusiones del capítulo | 48

## **II EL MURAL DE LA CÁMARA 1: DESCRIPCIÓN Y RELEVANCIA DE LOS EMBLEMAS PRINCIPALES | 51**

- 2. 1. Secciones, superficies principales y elementos destacados | 51
- 2. 2. Metodología y secuencia utilizada para la descripción | 52
- 2. 3. Descripción: las escenas, figuras y elementos que las integran | 53
  - 2. 3. 1. Felino erguido en la jamba sur
  - 2. 3. 2. Las cenefas y sus motivos
  - 2. 3. 3. Muro oriente, escena con personaje central y elementos asociados
  - 2. 3. 4. Muro sur, sección frontal, individuo con caracol
  - 2. 3. 5. Muro sur, sección media, individuo con yelmo de ave

- 2. 3. 6. Muro sur, sección posterior, individuo con yelmo de cráneo
- 2. 3. 7. Muro norte, sección frontal, individuo con yelmo de felino y caracol
- 2. 3. 8. Muro norte, sección posterior, individuo con yelmo de ofidio sobrenatural
- 2. 4. Personajes con penachos y yelmos: algunas implicaciones | 71
  - 2. 4. 1. Los penachos, un emblema en común
  - 2. 4. 2. La relevancia de los individuos con yelmos y la noción de *nahualli*

### **III LAS FIGURAS EN EL ESPACIO: ORIENTACIONES Y VINCULOS CON EL CICLO AGRICOLA | 77**

- 3. 1. El puma en la jamba sur: ubicación y orientación | 77
- 3. 2. Las cenefas interiores: función, identificación y simbolismo | 79
  - 3. 2. 1. El motivo de volutas, en primer plano
  - 3. 2. 2. Las barras horizontales, en segundo
- 3. 3. Ubicación y orientación de las figuras antropomorfas | 85
  - 3. 3. 1. El personaje principal en el oriente, dirigido al poniente
  - 3. 3. 2. Los individuos sedentes dirigidos al oriente
  - 3. 3. 3. Los individuos de las filas norte y sur: implicaciones de su distribución
  - 3. 3. 4. La simetría de las escenas laterales y sus cuatro puntos principales
  - 3. 3. 5. La ubicación de los individuos con yelmo y la trayectoria anual del sol
- 3. 4. Evaluación y conclusiones del capítulo | 98

### **IV SIMBOLISMO AGRARIO DE LOS ACTOS RITUALES Y TRAYECTORIA DE LA OFRENDA ENTREGA | 101**

- 4. 1. Escena principal: objetos ondulados de color negro y vasija con piedras verdes | 102
  - 4. 1. 1. Los elementos ondulados de color negro, los braseros y el fuego
  - 4. 1. 2. Vasija con accesorios de piedra verde
- 4. 2. Escena izquierda-norte: vasija con caracol y soporte trípode | 112
  - 4. 2. 1. Vasija con caracol trompeta, símbolo sonoro de lluvia y fertilidad
  - 4. 2. 2. El soporte trípode de la segunda insignia del muro norte
- 4. 3. Conexión entre la escena del costado derecho y la escena principal | 118
  - 4. 3. 1. Procedencia y trayectoria de la vasija con accesorios de piedra verde
  - 4. 3. 2. Simbolismo de la trayectoria que va de derecha a izquierda
- 4. 4. Evaluación y conclusiones del capítulo | 124

## **V RASGOS DEL PERSONAJE PRINCIPAL QUE LO VINCULAN CON LA FERTILIDAD AGRICOLA | 127**

5. 1. La identidad de la figura principal: análisis de los antecedentes | 127
5. 2. Rasgos y elementos que remiten a la tierra, la luna y el maíz | 129
  5. 2. 1. Rostro amarillo y ojos rasgados
  5. 2. 2. Gorro cónico con plumas
  5. 2. 3. Penacho occipital bilateral
  5. 2. 4. Nariguera lunar
  5. 2. 5. Pechera con discos colgantes
  5. 2. 6. Blusa y falda
  5. 2. 7. Prenda trapezoidal sobre la falda
5. 3. Evaluación y conclusiones del capítulo | 153

## **VI LOS EMBLEMAS DEL RUMBO SUR: YELMOS DE BUITRE Y CRÁNEO FANTÁSTICO | 153**

6. 1. Yelmo de buitre | 157
  6. 1. 1. Identificación y conexiones con diosas lunares
  6. 1. 2. El buitre, símbolo agrícola vinculado al fuego y a la lluvia
6. 2. Yelmo de cráneo con rasgos de ofidio y saurio | 162
  6. 2. 1. Iconografía del cráneo sobrenatural
  6. 2. 2. Cráneo semidescarnado: una propuesta sobre su posible identidad
  6. 2. 3. El ser semidescarnado: Venus vespertino, lluvia y maíz
6. 3. El diseño granulado en los yelmos de buitre y cráneo | 172
6. 4. Evaluación y conclusiones del capítulo | 176

## **VII LOS EMBLEMAS DEL RUMBO NORTE: YELMOS SOBRENATURALES DE FELINO Y SERPIENTE | 179**

7. 1. Yelmo de felino con rasgos de ofidio: identificación y simbolismo | 179
  7. 1. 1. Propuesta de identificación y comparaciones preliminares
  7. 1. 2. La serpiente-felino en Xochicalco y Cacaxtla, *nahualli* de 9-Viento
7. 2. Individuo con yelmo de serpiente fantástica y garra de ave | 187
  7. 2. 1. El yelmo: identificación, denominaciones y cualidades
  7. 2. 2. La xiuhtli, el “fuego que cae de arriba” y su relación con la lluvia
  7. 2. 3. Individuo con garra de ave: comparaciones y significado
7. 3. Evaluación y conclusiones del capítulo | 196

CONCLUSIONES | **203**

BIBLIOGRAFÍA | **213**

*A mi familia, a mis maestros*





## AGRADECIMIENTOS

Durante el desarrollo del presente estudio estuve apoyado por familiares, amigos y colegas. En particular quiero agradecer a Judith Alva Sánchez, por tener la paciencia de leer varios textos preliminares, elaborar atinados comentarios, estar al pendiente del tema y auxiliarme con el préstamo de varias publicaciones recientes, vinculadas al tema aquí tratado.

A las restauradoras Yadira Jaidar Benavides y María del Carmen Castro Barrera (actuales encargadas de dar el mantenimiento a la pictografía de la Tumba 1 de Ixcaquixtla, Puebla) agradezco el haberme ayudado a concretar una inspección en el interior de la Cámara 1 de Ixcaquixtla Puebla, que contiene el mural motivo de la presente disertación.

Estoy en deuda con la Dra. María Isabel Álvarez Icaza Longoria, por haberme advertido acerca de la problemática que conlleva el vínculo entre testimonios del Clásico, como es el caso de este mural, y testimonios del Posclásico, observación que a lo largo del estudio tuve en cuenta.

Desde que inicié este proyecto y hasta el final, Silvia Valdovinos Vaquero tuvo la paciencia de leer los textos, me auxilió con las dificultades que a lo largo del proceso se presentaron, con paciencia escuchó los problemas que surgieron en el camino y me alentó a continuar. Mi hermana Susana Herrera Torres, realizó la lectura de los textos y, sobre todo, me advirtió sobre la incompreensión de algunos párrafos. La arqueóloga Blanca Estela Martínez Landa, revisó algunas versiones preliminares de varios capítulos y realizó interesantes comentarios.

Agradezco especialmente a mi hija Aline Herrera López, la elaboración de varios mapas, croquis, y dibujos, contenidos en el trabajo; sus observaciones para la mejor comprensión de algunos detalles en las figuras fueron de gran utilidad. Al joven pasante de arqueología y exalumno, Jaime Valencia debo agradecer la imagen fotografía, aquí incluida, de una lápida de Xochicalco, exhibida en el museo de sitio que muestra una cabeza de felino con cuerpo de serpiente.

Debo reconocer que fue David Morales quien, hace ya algunos años, me ilustró respecto a la iconografía contenida en la entonces recién exhibida urna de Cacaxtla, referida en el capítulo cinco. El Señor Javier Vera Solís, cronista de Ixcaquixtla, tuvo la gentileza de orientarme respecto a varios asuntos relacionados con el cultivo del maíz en Ixcaquixtla. Su hija la señorita Sharon Vera Cortés, secretaria de la Presidencia Municipal de Ixcaquixtla, Puebla, estuvo al pendiente de mis solicitudes y también me apoyo con valiosa información.

María Lourdes Medina Palma realizó un esfuerzo especial, para localizar algunas publicaciones en el acervo de la biblioteca del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, las cuales fueron de gran valía para complementar la información aquí contenida.

El resultado final de este trabajo ha sido un esfuerzo conjunto en el que tuvo una participación decisiva la Dra. Elodie Dupey, quien a partir de conocer el proyecto, realizó observaciones al contenido, sugirió cambios en la organización de las ideas, preciso aspectos mal definidos, me auxilió con el préstamo de publicaciones y me orientó respecto a trabajos que debería tomar en cuenta para sustentar las propuestas aquí contenidas. Su dirección fue decisiva para dar el aspecto final al estudio.

## Introducción

En abril del año 2004 fue descubierta, en San Juan Ixcaquixtla, Puebla, una tumba prehispánica subterránea decorada con pintura mural. Aunque el hallazgo ocurrió de manera accidental,<sup>1</sup> gracias a la intervención de varios arqueólogos, el sepulcro mortuario y su contenido fueron debidamente registrados y asignados al Clásico Tardío, esto es entre 650 y 900 d. C. (Cervantes *et al.*, 2004: 15; Cervantes *et al.*, 2005: 64).

San Juan Ixcaquixtla es una cabecera municipal, ubicada en el sureste de Puebla,<sup>2</sup> la cual colinda al norte con Tepexi de Rodríguez, y ambos municipios forman parte de la Mixteca Baja (figs. 1. 1 y 1. 2).<sup>3</sup> Desde tiempos remotos el territorio fue habitado por varios pueblos de profunda raíz mesoamericana, principalmente: nahuas, mixtecos y popolocas (Cook de Leonard, 1952-53: 428; Weitlaner, 1961: 31; Jiménez Moreno, 1978: 1075).<sup>4</sup> Si bien éstos últimos tuvieron un papel destacado, en la historia prehispánica del sureste de Puebla (Gámez, 2006: 8), en especial durante el Posclásico (900- 1521 d. C.), se especula que evidencias de mayor antigüedad —entre ellas la tumba que conserva el mural examinado— también les corresponden (Rodríguez *et al.*, 2005: 436).

---

<sup>1</sup> Ante el peso de un camión el piso del patio de una casa, donde realizaban maniobras, se hundió y quedó expuesta una parte del conjunto funerario (Cervantes *et al.*, 2005: 64).

<sup>2</sup> El sureste de Puebla limita al noroeste con la Mesa Central de la Cuenca de Puebla o Poblano-Tlaxcalteca, al sur con el estado de Oaxaca y al este con el estado de Veracruz (Gámez, 2006: 10).

<sup>3</sup> En relación con su posición altitudinal, la Mixteca se subdivide en tres regiones: Mixteca Alta, Mixteca Baja y Mixteca de la Costa (Caso, 1984, I: 43).

<sup>4</sup> Particularmente identificados con la formación de importantes señoríos, con sus centros rectores en: Tehuacán Viejo, Tepexi el Viejo, Cuthá y Tecamachalco, así como con la aparición de un nuevo estilo cerámico, el estilo Mixteca-Puebla, y con la elaboración de los códices del Grupo Borgia (*cf.* Cook de Leonard, 1952-53: 426-428; Krickeberg, 1966: 196; Gámez, 2005: 23). En relación a su distribución geográfica véase Jäcklein (1974: 30; 1979: 199) y Weitlaner (1961: 31).

Independientemente de su posible filiación, la pintura mural requiere un análisis que permita reconocer cualidades generales y específicas de la organización social que le dio origen.

## 1. Objeto de investigación y justificación

La pintura localizada en la tumba de Ixcaquixtla cubre el acceso y el interior de un recinto funerario de planta rectangular. Las figuras incluidas son: un zoomorfo erguido en el umbral, en los muros laterales cinco individuos sedentes, vestidos de manera similar. Cuatro de ellos muestran cascos o yelmos, que adoptan la forma de seres fantásticos. Al fondo sobresale una figura de mayores dimensiones que las anteriores, vista de frente y ricamente ataviada. Al observar las características generales del mural y varios aspectos específicos —entre ellos la orientación y distribución de los integrantes, la clase de seres representados en los yelmos, los colores que iluminan las figuras y sus aditamentos— es lógico suponer que la obra posee un significado codificado, o “encubierto”. Expresado en otros términos, la pictografía tiene características similares a las de un “códice” que desarrolla un tema principal mediante un lenguaje ritual no verbal<sup>5</sup>, dotado de símbolos<sup>6</sup> enigmáticos, con eventos que ocurren en secuencia, cuyas imágenes de figuras, acciones, y objetos, son metáforas visuales que expresan conceptos, fuerzas y poderes. El testimonio pictórico abstrae, condensa ideas, y las presenta de manera evasiva; explicarlo implica identificar su temática. Para comprenderlo se requiere investigar la

---

<sup>5</sup> Para Dehouve (214: 317) el “lenguaje ritual no verbal” implica una comunicación que se establece mediante objetos y gestos. A su vez, Vogt (1993: 23 y 25) ve en el ritual un “sistema de comunicaciones” y un “sistema de significados”.

<sup>6</sup> El estudio del mural recurre al concepto clave de “símbolo”, por el cual entiendo: “cualquier objeto, acto, hecho, cualidad o relación que sirva de vehículo para el concepto, donde el concepto es el significado del símbolo (cf. Vogt, 1993: 21).

identidad de sus participantes, y la función específica que éstos desempeñan. Sin tal valoración todo intento por vislumbrar su contenido es en vano.

El mural conservado en la tumba de Ixcaquixtla, ha sido estudiado por algunos investigadores, cuyos esfuerzos —contenidos en varios informes técnicos (Cervantes, 2004), noticias (Cervantes *et al.*, 2004), artículos de difusión general y especializados (Cervantes *et al.*, 2005; Rodríguez *et al.*, 2005; Rivera, 2008)— incluyen avances sustanciales, respecto a la identidad de los integrantes. No obstante, varios aspectos del testimonio quedaron sin ser esclarecidos, entre ellos: la identificación del tema tratado, la conexión entre la pictografía y la orientación del recinto funerario. En cuanto a los yelmos, con formas de seres sobrenaturales,<sup>7</sup> aunque algunos fueron identificados, la función específica de éstos no fue esclarecida.<sup>8</sup> Al percatarme de esta situación, tomé la iniciativa de aproximarme al registro y estudiarlo.

Al examinar las características del mural de Ixcaquixtla, intuí que la distribución y orientación de sus integrantes con probabilidad estaban fundamentadas en un código subyacente, o programa pictórico, que por alguna razón eligió incorporar a ciertos participantes y que, incluso, organizó su distribución en él. Con estas ideas en mente, realicé los primeros estudios sobre del testimonio. No obstante, la puntual revisión de tales aproximaciones demostró que, si bien, estos análisis contenían puntos rescatables, poco ayudaban a comprender el contenido general de la pictografía y su significado permanecía hermético.

---

<sup>7</sup> Basado en Pohorilenko (1990: 88), empleo aquí el concepto relativo a lo: “sobrenatural” (él lo aplicó al estudio del sistema representacional olmeca) para referirme a figuras presentes en el mural de Ixcaquixtla, antropomorfas y zoomorfas de naturaleza compuesta, es decir, que combinan rasgos de ambas clases.

<sup>8</sup> Un ejemplo de ello, es el yelmo ubicado en el muro lateral norte (parte posterior) identificado con una serpiente de fuego (Rodríguez *et al.*, 2005: 450; Rivera, 2008: 23), sin explicar la función de este ser en el registro pictórico.

Posterior a esta primera etapa del proceso —y apoyado en la atinada orientación de la Dra. Élodie Dupey— los esfuerzos por comprender el registro pictórico se vieron renovados, al aplicar un enfoque que permitió retomar la tarea y estudiarlo, de nueva cuenta, pero concentrado, ahora, en un tema en particular. Entre los diferentes aspectos simbólicos contenidos en la pintura se optó, en esta ocasión, por desarrollar y presentar uno en particular, sin pretender con ello agotar el contenido del testimonio.<sup>9</sup> Tal opción es considerada un primer y necesario nivel de análisis.

## 2. Fundamentos teóricos e hipótesis de trabajo

Las organizaciones sociales que integraron la gran área denominada Mesoamérica (fig. 1.1.) —de la que forma parte, por supuesto, la establecida durante el Clásico, en la zona de Ixcaquixtla—, tienen una innegable unidad básica, aunque cada una es portadora de elementos peculiares (cf. Bernal, 1949: 59). Se trata, en apariencia, de dos características contradictorias que valen para los pueblos de ésta área: por un lado, la fuerte unidad de las concepciones profundas, cuya semejanza deriva de una intensa y milenaria interacción, por otro lado, la gran diversidad y riqueza de sus expresiones (López Austin, 1996b: 473; 1997: 48).<sup>10</sup> Desde mi perspectiva, la diversidad expresa, en

---

<sup>9</sup> De manera equivalente a lo que ocurre con el simbolismo religioso de otras regiones mesoamericanas, por ejemplo entre los mayas, varias asociaciones simbólicas presentes en el testimonio pictórico de Ixcaquixtla, son multivalentes, es decir que simultáneamente expresan diversas significaciones (Girard, 1977: 125). Expresado en otros términos, algunos testimonios poseen superposición de capas de significado (Dupey García, comunicación personal 2016). En el contexto de la iconografía olmeca, Pohorilenko (1990: 87) advierte la presencia de *capas representacionales* cuando un tema, integrado a una composición, puede ser “leído” a varios niveles. Uriarte y Velázquez (2013: 689) advierten que la iconografía prehispánica puede estar llena de yuxtaposiciones, que hacen difíciles las identificaciones unívocas.

<sup>10</sup> Tal es el caso, de acuerdo con López Austin (1994: 15), de la cosmovisión, y con ella la religión y la mitología en particular, a la que considera un importante medio de comunicación, tanto en la interrelación de las sociedades que la integraron, como en los mecanismos internos de dichas sociedades; a tal grado que este autor considera a la religión, un sistema que rebasó los límites de cada una de las distintas unidades políticas, pertenecientes a esta extensa tradición histórica, y sostiene que fue uno de los factores

diferentes estilos regionales, la pluralidad formal de los contenidos fundamentales, mientras que la unidad es el contenido de los aspectos esenciales; los cuales, no sin alteraciones, se manifiestan en diferentes épocas con características similares.<sup>11</sup> Un ejemplo de lo anterior, es la temática desarrollada en la pintura mural de Ixcaquixtla, cuyo contenido se compara, a lo largo del presente estudio, con manifestaciones que competen a testimonios de siglos posteriores, en particular del Posclásico, pero también con tradiciones de grupos indígenas actuales, que a pesar de su lejanía en el tiempo, mantienen rasgos fundamentales de la unidad señalada.

En términos específicos, y de acuerdo con López Austin (1994: 16; 1996: 479), Mesoamérica tiene entre las causas primordiales de su unidad histórica, el conocimiento generalizado y el desarrollo del cultivo del maíz,<sup>12</sup> proceso arquetípico<sup>13</sup> y ciclo agrícola de gran relevancia, a partir del cual se explicaban no sólo los ciclos de la vida vegetal, sino la existencia humana. Los planteamientos de este investigador indican que durante el Clásico —periodo al que pertenece la pictografía objeto de estudio— aparecen sumamente desarrollados, dos ejes de la cosmovisión mesoamericana: a) la preocupación por el régimen de lluvias y b) la obsesión por el devenir del temporal; aspectos que, unidos, son incluidos en el ámbito político, en los símbolos pluviales y astrales (López Austin 1995: 5; 1996: 475). Broda (1978: 168) concuerda con lo anterior, al subrayar que, en la iconografía de los sitios del Clásico, el simbolismo de la lluvia y la

---

primarios de su unidad. En relación con los antecedentes históricos de la unidad y diversidad mesoamericanas, véase López Austin (1996: 473). Al lector interesado en una evaluación sobre la validez y alcances teórico metodológicos de tales concepciones, lo remito al debate sostenido por: Neurath (2007), Millán (2007, 2008) y Dehouve (2008).

<sup>11</sup> Lo cual, puede o no implicar una continuidad nivel histórico (cf. Medina, 1990: 448; Millán, 2007: 51).

<sup>12</sup> El maíz es una gramínea herbácea anual pariente de los zacates y de los pastos, cuyo nombre, de origen taino, se aplica universalmente a esta especie, el cual cuando está seco, en mazorca, recibe en náhuatl el nombre de *centli* (Torres, 1985, 1: 109).

<sup>13</sup> El arquetipo nace, en opinión de López Austin (1994: 16), de las prácticas reiteradas, milenarias que formaban un núcleo de percepción y de acción frente al universo.

fertilidad es visible en todos los aspectos de la pintura y la escultura, que forman parte de la arquitectura monumental. Aspectos que, aquí se propone, también están incluidos en el tema registrado en la expresión pictórica contenida en la tumba de Ixcaquixtla.

Desde mi perspectiva, la pintura mural aquí estudiada está sustentada en un tema conductor, en el que cada figura posee una o varias funciones simbólicas, y entre si mantienen conexiones. La obra constituye un cúmulo de conocimientos condensados mediante su registro codificado. En este caso, en concreto, se propone que el tema tratado, o eje temático, esencialmente es el ciclo agrícola o los elementos fundamentales que intervienen en él. Expresado en otros términos, el planteamiento hipotético que guía la presente disertación, propone que la obra pictórica expresa la temática del ciclo agrícola, proceso integrado por las estaciones, los elementos indispensables para la fertilidad de la tierra, el crecimiento de los cultivos y de manera particular del maíz.

En la Mixteca Baja y particularmente en el área popoloca, que incluye a Ixcaquixtla, la agricultura fue y sigue referida al ciclo del crecimiento del maíz, la principal planta cultivada y fundamental medio de alimentación de sus pobladores (Dahlgren, 1954: 93; Gámez, 2000: 45).<sup>14</sup>

En Mesoamérica, las actividades tradicionales relacionadas con los preparativos que anteceden a la siembra, incluyen el desmonte, o despeje de la vegetación del terreno seleccionado, que abarca las operaciones de roza de las ramas de árboles, arbustos y desmenuce de la vegetación (Rojas, 1991: 51).<sup>15</sup> Le sigue la quema de ésta, ya

---

<sup>14</sup> La preocupación de los mesoamericanos estaba indudablemente enfocada en la planta que constituía la base de su subsistencia, parte fundamental de su religión, base la estructura económico-social (cf. Thompson, 1982: 343; Westheim, 1981: 14; Medina, 1990: 449; Šprajc, 2001b: 80), cuyo ciclo de vida fue tomado como una metáfora de la vida humana (Michener, 2013: 521). En Ixcaquixtla, el reconocimiento de su importancia es tal, hasta nuestros días, el 12 de diciembre la comunidad celebra “La noche del maíz” (comunicación personal Sr. Javier Vera Solís, abril del 2017).

<sup>15</sup> A partir de testimonios etnográficos del área maya, señalados por Girard (1977), se tiene conocimiento que esta actividad, al igual que el resto de las que intervienen en el ciclo agrícola, poseen una fuerte carga



perfectamente seca, un poco antes del inicio de las lluvias del verano y continúa con la siembra<sup>16</sup> —una vez iniciado el temporal—, procedimiento consistente en abrir orificios en la tierra mediante un palo o bastón plantador de extremo puntiagudo, para depositar las semillas, que son cubiertas con un poco de tierra (*idem.*).

Una vez sembrado el campo intervienen los elementos generadores: el sol y la lluvia, ésta antecedita por el viento, que de manera simbólica la “anuncia”.<sup>17</sup> La precipitación pluvial crea las condiciones de humedad que las semillas requieren en el proceso de transformar y asimilar los nutrientes de la tierra. Durante su desarrollo el maíz requiere una cantidad abundante y uniforme de agua, así lo demuestra la frondosidad de sus hojas. No obstante, es conveniente que el periodo de lluvias cese cuando la planta ha llegado a su desarrollo completo (Girard, 1977: 221). La preparación de la parcela y la siembra son procesos coordinados con la llegada del temporal; por ello el conocimiento del tiempo, es decir del temporal, es un aspecto fundamental.<sup>18</sup>

En síntesis, la hipótesis de trabajo propone que la pictográfica de Ixcaquixtla, sus integrantes y organización, manifiestan aspectos agrarios o elementos que son parte esencial del ciclo del maíz. Dicho de otra manera, se plantea que estamos frente a un registro de seres con aspecto antropomorfo, zoomorfo y fantástico, que evocan a los elementos de la naturaleza que intervienen en este fundamental proceso. Para evaluar la

---

simbólica. En el caso de la limpia del campo, por ejemplo, si está no se realiza debidamente, el espíritu de la planta dice: “No me hagáis sufrir entre montes” (Girard, 1977: 135).

<sup>16</sup> En Ixcaquixtla la siembra de maíz, actualmente, se realiza en el mes de junio, aunque ello depende de si “llueve temprano”, y la cosecha se lleva a cabo en octubre y noviembre (comunicación personal Sr. Javier Vera Solís, abril del 2017).

<sup>17</sup> El aire que circula convencionalmente del Atlántico al Pacífico trae las lluvias regulares en el verano (Gibson, 1984: 308). En Ixcaquixtla se habla de un “viento tehucanero”, que sopla de oriente a poniente (Vera Solís, comunicación personal, abril del 2017).

<sup>18</sup> En el caso de la cuenca de México, la estación de lluvias inicia normalmente en abril o mayo y llega a su clímax en julio o agosto, antes de declinar (Gibson, 1984: 308). Gámez (2006: 44) indica que en la región popoloca, las primeras lluvias se esperan a mediados de marzo, aunque en ocasiones éstas se retrasan o llegan de manera muy precaria.

validez de tal planteamiento es necesario contrastar si los emblemas<sup>19</sup> portados por los integrantes del mural, evocan a seres cuyas cualidades son esenciales en el proceso del crecimiento de este cereal.

En apoyo del planteamiento referido, se proponen aquí las siguientes hipótesis auxiliares: a) La sociedad del Clásico, establecida en la zona de Tepexi-Ixcaquixtla, probablemente conocía y utilizaba el calendario solar, que le permitía organizar las actividades del ciclo agrícola; b) en el área referida, las construcciones del Clásico, orientadas al poniente, probablemente se vinculan con el calendario solar, utilizado con los fines indicados; y c) la organización y orientación de los elementos contenidos en la evidencia pictórica están coordinados con la forma y disposición de la cámara que los contiene.

### 3. Objetivos general y particulares; aspectos metodológicos

A partir de la hipótesis de trabajo enunciada, el objetivo general de la investigación es identificar y destacar los elementos del ciclo agrícola del maíz, contenidos en el mural de Ixcaquixtla. Por su parte, los objetivos específicos son:

- a) Explicar la conexión entre la orientación de la cámara que contiene la obra, y la temática desarrollada por los personajes en ella distribuidos.
- b) Dilucidar la identidad y papel desempeñado por el personaje central ubicado en el muro oriente.
- c) Identificar el simbolismo de los emblemas portados por sus participantes y su articulación con el tema conductor ahí contenido.

---

<sup>19</sup> A lo largo del estudio, la palabra “emblema”, es utilizada, de acuerdo con Baudez (2007: 39), para referirse a seres u objetos concretos considerados representativos de una cosa abstracta, y de igual manera es utilizado el término “insignia”.

El desarrollo de los objetivos planteados, requirió, en primer lugar, describir la pictografía, tarea que permitió contar con un panorama general de su contenido. El siguiente paso consistió en proponer una división de los aspectos a tratar. Inicialmente se analiza la disposición de la cámara en el espacio, estudiada con apoyo en información que compete al terreno de la arqueoastronomía, disciplina antropológica que estudia el papel que jugó el movimiento aparente de los astros en las sociedades mesoamericanas (Galindo, 2001: 29; Šprajc, 2001a: 275). El estudio aquí desarrollado, también utilizó ampliamente el método comparativo, auxiliado en: a) evidencias arqueológicas, b) códices prehispánicos y códices coloniales de tradición indígena, al igual que estudios especializados de ambas expresiones artísticas y c) estudios etnográficos.

La comparación con otras manifestaciones arqueológicas privilegió las coetáneas y geográficamente más cercanas a la región donde se ubica la tumba con el testimonio analizado. Aunque también fueron incorporados testimonios que la anteceden.<sup>20</sup> En seguida, se tomaron en cuenta las evidencias localizadas en regiones vecinas y por lo mismo vinculadas con el sureste de Puebla. Posteriormente, son indicadas comparaciones con expresiones localizadas en regiones distantes, y finalmente quedaron incluidos los ejemplos alejados en el tiempo, pero que destacan porque mantienen una estrecha relación con la temática del mural.

Con la finalidad de establecer comparaciones con la pictografía de Ixcaquixtla, el presente estudio también utiliza testimonios contenidos en los códices de la cuenca de México,<sup>21</sup> en códices mixtecos,<sup>22</sup> y varios códices del Grupo Borgia. De este grupo,

---

<sup>20</sup> Ejemplos de testimonios arqueológicos que anteceden al mural de Ixcaquixtla son incluidos, por ejemplo, en los capítulos 3. 1., y 5. 2. 1.

<sup>21</sup> Los códices de la cuenca de México, o “manuscritos mexicanos” utilizado son: el *Códice Borbónico*, el *Códice Telleriano Remensis*, y el *Códice Vaticano A* o *Vaticano Ríos*.

<sup>22</sup> Los documentos pictográficos mixtecos, consultados son el *Códice Nuttall* (1975) y el *Códice Vindobonensis*.

destacan, en particular: el *Códice Borgia*, el *Códice Cospi*, el *Códice Fejérváry-Mayer*, el *Códice Laud* y el *Códice Vaticano B 3733*, conjunto de documentos que permitieron identificar y comparar algunos rasgos contenidos en el mural referido. Cabe subrayar que el empleo de tales testimonios es del todo pertinente, al tomar en cuenta que entre las probables regiones de origen de estos manuscritos se encuentra el sureste de Puebla así como áreas estrechamente vinculadas con la Mixteca Baja poblana.<sup>23</sup> La relevancia de las comparaciones entre estos documentos y el objeto de estudio, radica en la proximidad geográfica y la posible continuidad iconográfica y estilística de algunos elementos que tienen en común.

La analogía etnográfica constituyó una herramienta, o marco de referencia, de gran utilidad para comprender varios aspectos contenidos en la pictografía objeto de análisis. En algunos casos, los ejemplos etnográficos, a pesar de su lejanía espacial, permiten formular conjeturas respecto al simbolismo cifrado en él. Sin embargo, es evidente que las analogías que tratan de establecer la relación entre fenómenos sociales distantes en tiempo o espacio no dejan de ser hipotéticas.<sup>24</sup>

El resultado de contrastar la hipótesis, desarrollar los objetivos, aplicar la metodología ya indicada, se concretó en el presente estudio integrado por siete capítulos, más las conclusiones.

## 5. Contenido de los capítulos

---

<sup>23</sup> Boone (2016: 345-378), realizó un profundo análisis y evaluación respecto a las posibles procedencias de los códices del llamado Grupo Borgia, a partir del cual sugiere que el código que da nombre al grupo procede del área poblano-tlaxcalteca (Boone, 2016: 372). Por su parte, la reciente tesis doctoral realizada por Álvarez Icaza (2014) propone al valle de Tehuacán, en el sureste de Puebla, como probable zona de origen del *Códice Laud*.

<sup>24</sup> Las analogías pueden ser útiles incluso cuando se comparan fenómenos muy distantes en tiempo y espacio, pero obviamente se vuelven más viables cuando hay vínculos históricos entre las culturas, de las que provienen elementos comparados, como es el caso del área mesoamericana (cf. Špraj, 1998: 14). En relación a la problemática derivada del empleo de la analogía etnográfica véase Medina (1990: 448).

El capítulo inicial estudia las características de los vestigios arquitectónicos del Clásico, ubicados en el área comprendida por los municipios de Tepexi de Rodríguez y San Juan Ixcaquixtla, cuya alineación sigue un eje longitudinal este-oeste, orientación que por igual presenta la tumba con el testimonio analizado, a la vez que propone una explicación respecto al porqué de esta disposición y su relación con el ciclo agrícola.

El segundo capítulo contiene, en su inicio, la descripción del mural por escenas<sup>25</sup> y secciones, sin establecer comparaciones o interpretaciones. La secuencia seguida para describir el registro pictórico son: el acceso y los muros interiores, con la figura mayor ubicada en el muro este y varios individuos en los muros laterales. El inciso final aborda la relevancia del penacho, el único accesorio en común, presente en la figura del fondo, en la primera de la fila sur y en los yelmos asociados a los individuos en los costados. También menciona las implicaciones que tienen estos accesorios asociados a cuatro de los sujetos sedentes. En síntesis, el capítulo es un referente sistemático del contenido de la obra, y sienta las bases que permiten, en capítulos posteriores, tratar los aspectos relacionados con su iconografía.

El capítulo tres expone las implicaciones simbólicas de la orientación y distribución de las figuras que integran la pictografía. Se principia con el zoomorfo en el acceso dirigido al poniente y se prosigue con el análisis de los elementos en las cenefas. Posteriormente es examinada la orientación de los antropomorfos, primero la figura de mayores dimensiones orientada al poniente y enseguida las figuras menores en los costados, dirigidas al oriente. Estos aspectos se consideran especialmente relevantes para comprender la estructura del registro y su conexión con el ciclo agrícola. Con el

---

<sup>25</sup> Solís (1985: 396) entiende por “escenas”, en cuanto a escultura mexicana se refiere, la composición que presentan varios personajes o uno solo, y los elementos asociados. Por su parte, Boone (2016: 106), al tratar este concepto, en relación a imágenes en códices, indica que se trata de espacios “dentro de este mundo” definidos por los bordes de elementos que los delimitan —por ejemplo cenefas—; en el cual los integrantes, de tamaño proporcionado, abarcan el área delimitada.

propósito de esclarecer el significado implicado en la organización de las figuras en el registro pictórico, el análisis está apoyado en la orientación que presenta la pirámide de Cholula, ubicada en el valle poblano-tlaxcalteca y en ejemplos etnohistóricos etnográficos que señalan el simbolismo de individuos orientados al este.

El capítulo cuatro se compone de dos partes, la primera expone la identificación y el significado de elementos localizados en los muros oriente y norte. Me refiero al material ondulado sostenido por el personaje principal y a la vasija con piezas de piedra verde, también en la escena del muro oriente. Por igual se analiza la vasija con un caracol al frente del muro norte y el soporte trípode que sostiene el yelmo ubicado detrás. La segunda parte estudia la trayectoria específica implicada en la probable procedencia de la vasija con objetos de piedra verde y la trayectoria de su entrega. Tal acción, de acuerdo con la propuesta aquí expuesta, inició por la derecha, y su importancia radica en estar apegada a las procesiones circulares realizadas en algunos rituales de carácter agrícola, descritos en testimonios etnohistóricos y etnográficos.

El quinto capítulo inicialmente realiza una breve aclaración respecto a la posible identidad divina del personaje de mayores dimensiones, ubicado al fondo del recinto. Posteriormente estudia el atavío de esta figura, con el propósito de identificar los aspectos que evocan cualidades vinculadas con su simbolismo astral, particularmente lunar, y su relación con la fertilidad agrícola.

Los capítulos seis y siete exploran la identidad y el significado de las insignias de los individuos ubicados en los muros sur y norte. El objetivo de ambos es identificar a los seres representados en tales emblemas y, mediante la comparación con seres equivalentes, profundizar en el papel que desempeñan en el contexto de la obra analizada.

El estudio del registro pictórico conservado en el recinto funerario de Ixcaquixtla, finaliza con un apartado donde se expresan las conclusiones.

# I

## ARQUITECTURA DEL CLÁSICO EN TEPEXI-IXCAQUIXTLA: IMPLICACIONES ASTRONÓMICAS Y AGRÍCOLAS

Este capítulo trata acerca de las construcciones del Clásico localizadas en la zona comprendida por Tepexi de Rodríguez y San Juan Ixcaquixtla, en el sureste de Puebla. A este amplio conjunto de vestigios prehispánicos, pertenece la tumba subterránea que conserva la pintura mural, motivo del presente estudio. El análisis se concentra en la orientación de las edificaciones arqueológicas, por la conexión que tal característica tiene con la observación de los astros, sobre todo con el movimiento aparente del sol, y con las apariciones periódicas de Venus. La relevancia de este aspecto consiste en su vínculo con lo agrario, y por ser precisamente la orientación del recinto mortuario señalado, y a su vez atañe a la hipótesis de trabajo, que guía la investigación, la cual indica que el testimonio pictórico registra los aspectos fundamentales del ciclo agrícola.

### 1. 1. Orientación de estructuras, calendario<sup>26</sup> y ciclo agrícola

#### 1. 1. 1. Orientaciones arquitectónicas y principales implicaciones astronómicas

Durante el horizonte Clásico (100 – 650 d. C.), en la zona de Tepexi de Rodríguez y San Juan Ixcaquixtla, se desarrolló un asentamiento cuyas edificaciones, mayoritariamente, se disponen con su eje longitudinal mayor, en sentido este-oeste

---

<sup>26</sup> Para Tena (2000: 5), calendario es: “el conjunto de convenciones establecidas para hacer que al año civil coincida con el año trópico” (*infra* nota 3), o sea un modo práctico de medir el tiempo basado en los movimientos aparentes del Sol en relación con la Tierra, y utilizado para realizar fechamientos.



(Sarabia, 1995). La característica es claramente intencional y también la presenta el recinto funerario con la pintura mural analizada en esta tesis (Cervantes, 2004: 79). Como ya se comentó, es posible que tal orientación, esté regida por aspectos astronómicos y calendáricos vinculados con el ciclo agrícola.

Šprajc (2001a: 294-296, 2001b: 21 y 22) afirma que en Mesoamérica las estructuras cívico-ceremoniales fueron orientadas, por lo regular, con base en fenómenos astronómicos observables en el horizonte, es decir, en conexión con los puntos de salida y puesta de los cuerpos celestes. Por su parte, Broda (1996: 436) precisa que pirámides y asentamientos humanos, se encontraban integrados al paisaje, de acuerdo con un diseño deliberado, basado en la observación del curso solar y de las estaciones del año. En opinión de esta investigadora, el testimonio arqueológico, plasmado en las orientaciones, comprueba que los pueblos prehispánicos observaban los puntos de la salida o de la puesta del sol sobre el horizonte, conocimientos que aplicaban a la capacidad tecnológica para diseñar y construir edificios, en coordinación exacta con el fenómeno natural que deseaban resaltar (*ibid.*: 443).

Šprajc (2001a: 297, 2001n: 26 y 32), que coincide con Broda, advierte que, por lo general, las orientaciones de las construcciones, se relacionaban con las salidas del sol en otoño-invierno, las puestas en primavera-verano, y añade que, posiblemente, las dos clases de fenómenos eran relevantes, ya que una orientación este-oeste pudo ser funcional hacia el oriente, hacia el poniente, o en ambas direcciones, en ciertas fechas que, por alguna razón, eran importantes (2001b: 71).

Si bien la argumentación de los autores citados explica la relación general entre orientaciones arquitectónicas y fenómenos astronómicos, es importante preguntar: ¿Cuál es la conexión entre la alineación este-oeste de las construcciones del Clásico en

Ixcaquixtla, y el ciclo agrario? O más específicamente, ¿cuál puede ser la relación entre la orientación del recinto mortuario, que contiene el mural, y el ciclo agrícola del maíz?

#### 1. 1. 2. Orientaciones, calendario solar, Venus vespertino y ciclo agrícola

Entre las hipótesis propuestas, para explicar las orientaciones arquitectónicas en Mesoamérica, predominan las que, de una u otra manera, tratan de relacionarlas con el sistema calendárico (Tichy, 1978: 153-154; Broda, 1978: 167; Šprajc, 2001b: 28), herramienta indispensable de toda civilización, que entrelaza los periodos de los astros con los de la sociedad y organiza las actividades civiles y religiosas (Galindo, 2001: 29; Šprajc, 2001a: 274).

El calendario, derivado de las observaciones astronómicas sistemáticas, permitía coordinar el trabajo agrícola, y estaba integrado a un sistema de “adivinación”, que buscaba pronosticar e interceder en los fenómenos meteorológicos (Urcid, 2005: 160), o predecir los cambios periódicos en la naturaleza, lo cual es de vital importancia, en sociedades cuya subsistencia se basaba en la agricultura (Šprajc, *ídem*). Por ello, en el ciclo anual, las actividades necesitaban ser programadas con cierta exactitud, para garantizar el éxito de la producción agraria, lograr así el sustento de la población en general, al igual que la viabilidad económica de sacerdotes y gobernantes (Broda, 1978: 169; Šprajc, 2001b: 71-72), o grupos corporativos, integrados por individuos con conocimientos especializados (Urcid, 2005: 160). En conclusión, es posible que la finalidad de orientar específicamente los espacios arquitectónicos —entre ellos las construcciones del Clásico, localizadas en la zona de Tepexi-Ixcaquixtla— consistiera en observar el movimiento de ciertos astros, en específico el ciclo solar y las apariciones vespertinas de Venus, para registrar su comportamiento en relación con los aspectos vinculados al ciclo agrícola.

Un sistema utilizado en diferentes regiones de Mesoamérica, para computar el tiempo, es el llamado calendario civil<sup>27</sup> o agrícola, también denominado año solar de 365 días, sustentado en el movimiento aparente del sol (Klein, 1976: 45; Broda, 1978: 166, 2003: 18; Carrasco, 1981: 267-268; Aguilera, 1982: 185; Soustelle, 1986: 141; Šprajc, 2001a: 279-280; Ayala, 2001: 166; Morante, 2015: 215; Boone, 2016:43).<sup>28</sup> Ejemplo de su empleo en el centro de México, durante el Clásico, a nivel arquitectónico, es el Templo de Quetzalcoatl, en Teotihuacan, el cual, de acuerdo con varios investigadores (López Austin *et al.*, 1991: 102), alude al ciclo de 365 días. De manera equivalente, entre los mayas, el calendario solar denominado *haab*,<sup>29</sup> nombre que significa: “lluvia” (Thompson, 1951: 31), constaba de 365 días (Thompson, 1964: 183; Milbrath, 1999: 3 y 15; Bricker y Bricker, 1999: 193; Baudez, 2002: 79; Ayala, 2012: 20). Dada su antigüedad, amplitud geográfica, así como su importancia para el ciclo agrario, es factible considerar que fue conocido y empleado por los habitantes del Clásico, en el área de Tepexi-Ixcaquixtla.

Es conveniente aclarar que entre los mayas, los cinco días finales del calendario solar, de acuerdo con Girard (1977: 212-213), están disgregados de la unidad vigesimal a la que pertenecen, tienen carácter aciago son días “huecos”, “sobrantes”,<sup>30</sup> y dada la simetría tiempo-espacio, que rige las concepciones de esta civilización, las divisiones del

---

<sup>27</sup> El llamado año civil o año vago consta de un número variable de días, usualmente 360, 365 o 366 (Tena, 2000: 5).

<sup>28</sup> Cuyos antecedentes se remontan al Preclásico Tardío; así lo indica el texto inicial en las estelas 12 y 13 de Monte Albán, fechadas hacia 500 a. C. (Ayala, 2012: 20).

<sup>29</sup> El año solar, denominado *haab* por los mayas yucatecos, es un “año vago” (de la Garza, 1998: 59; Baudez, 2002: 79), sus 365 días se dividen en 18 periodos de 20 días cada uno, por lo que sus son “veintenas” (Ayala, 2012: 20), y suman 360 días, el llamado *tun*, más cinco días considerados fuera del año o sobrantes (*cf.* Thompson, 1964: 125, 180; Soustelle, 1988: 186; Milbrath, 1999: 3).

<sup>30</sup> Nájera Coronado (2004: 76-77) precisa que los últimos cinco días del *haab*, que en Yucatán colonial caían del 11 al 15 de julio (hacia el final de la estación de lluvias), llamados *wayeb*, constituyen un periodo de tiempo que indica el fin de un ciclo y el inicio de otro, por lo tanto designado para el retorno periódico, asociado a la oscuridad y a la posible muerte del sol.

cosmos se proyectan en la división del calendario en dos ciclos de 180 días (que configuran al año de 360)<sup>31</sup> cada mitad conectada al ciclo agrícola.

Broda (*ibid.*: 451; 1978: 167) establece que las fechas más importantes del ciclo solar, cuya observación quedó plasmada en la arquitectura, son los días de los solsticios,<sup>32</sup> los equinoccios<sup>33</sup> y los pasos del sol por el cenit,<sup>34</sup> al igual que otras fechas que constituían subdivisiones básicas, de la estructura calendárica, basadas en las observaciones astronómicas sistemáticas, que permitían coordinar el trabajo en las parcelas destinadas al cultivo.<sup>35</sup> Por su parte Šprajc (1996: 101) ha señalado que Venus tuvo un lugar relevante en las creencias ligadas con la lluvia y el maíz, debido a la importancia que, en el pasado, ciertos fenómenos de este cuerpo celeste debieron tener, por estar asociados a dos momentos del ciclo agrícola. El investigador citado precisa que en Mesoamérica los extremos norte y sur de la estrella vespertina, visibles en el horizonte

---

<sup>31</sup> La astronomía moderna nos dice que el año trópico, o astronómico, es decir la rotación de la Tierra alrededor del Sol es de 365.242199 días solares medios (para facilitar los cálculos se acostumbra redondear la cantidad en 365.2422); los mayas habían logrado una aproximación extraordinaria al asignarle un periodo de 365.2420 días (*cf.* Portilla, 1986: 25; Tena, 2000: 5; Ayala 2001: 166).

<sup>32</sup> Cuando el sol, en su desplazamiento aparente anual, alcanza su mayor alejamiento del ecuador celeste hacia el norte, el sur, y su declinación en el horizonte es máxima, o positiva, se produce el solsticio de verano, el 21 - 22 de junio, y en los momentos en que la declinación es mínima (es decir de: 23° 27'), ocurre el solsticio de invierno, el 21-22 de diciembre (Šprajc, 2001b: 426; Vega Sosa, 1984: 131). La palabra solsticio viene de Sol *stat*, es decir, el sol está como detenido en su movimiento ascensional, pues en la proximidad de cada solsticio su declinación varía imperceptiblemente, de 10" a 13" por día (Vega Sosa, *ibid.*, 132).

<sup>33</sup> En su movimiento aparente el sol cruza dos veces el ecuador: una cuando pasa del hemisferio sur al norte, y otra cuando pasa del norte al sur. En los momentos en que la declinación es 0, ocurren los equinoccios, el 21 de septiembre y el 21 de marzo (Vega Sosa, *ibid.*, 130).

<sup>34</sup> La intersección de la vertical del observador prolongada hasta la bóveda celeste, es el cenit, gráficamente indicado mediante un punto o círculo en el plano (Vega Sosa, 1984: 129), formado por los cuatro puntos solsticiales. Girard (1977: 191) menciona que entre los chortis, la línea imaginaria trazada por el sol, el día de su primer paso por el cenit, señala "la medianía del mundo", línea que divide el cuadrante celeste en dos sectores de iguales dimensiones, pero de diferente cualidad y color. Agrega Girard (*idem.*), que dichos sectores corresponden al cielo claro y luminoso de la estación seca, y al cielo oscuro de la temporada de lluvias, de los cuales el primero está bajo el dominio del dios solar, y el otro del dios de la tempestad.

<sup>35</sup> En opinión de Šprajc (2001b: 72), el desplazamiento aparente de las estrellas en el transcurso del año, observadas a determinadas horas, es un indicador útil del paso del tiempo en el ciclo anual, pero la observación del sol no sólo es más fácil, sino también permite determinar las fechas del año con mayor confiabilidad y precisión.

occidental, coinciden más o menos con el comienzo y el fin de las lluvias, respectivamente y por ello, en varias regiones, sus apariciones vespertinas delimitan dicho ciclo (Šprajc, 1998: 26, 2001a: 290).

Los anteriores principios astronómicos y calendáricos, son el marco de referencia para exponer en los siguientes incisos la orientación de las edificaciones prehispánicas, pertenecientes al Clásico, ubicadas en el área comprendida por los municipios de Tepexi de Rodríguez y San Juan Ixcaquixtla, Puebla. La finalidad consiste en señalar la conexión entre: estructuras alineadas con su principal eje longitudinal este-oeste, eventos astronómicos, y el ciclo agrícola.

## 1. 2. El asentamiento del Clásico y las estructuras arquitectónicas

### 1. 2. 1. La zona de montículos, generalidades y concentración principal

Extensas altiplanicies interconectadas entre sí integran el área de Tepexi-Ixcaquixtla, con vestigios de arquitectura prehispánica en gran cantidad. Las planicies se disponen aproximadamente, en dirección norte-sur, y las delimita en la porción norte la cordillera baja donde se localiza Tepexi de Rodríguez y el poblado de Tula (fig. 1. 2.). El cauce del río Carnero es el accidente geográfico que divide a la parte central de Ixcaquixtla, del valle de Almolonga, éste en la porción suroeste, donde se sitúa la población de Chapultepec. El extremo sur es una llanura donde se ubican las comunidades de San Mateo Zoyamazalco y San Vicente Coyotepec, que constituyen el paso natural hacia los valles de Tehuacan-Cuicatlan. Al oriente se extiende una amplia planicie, rumbo donde se localiza Santa Cecilia Clavijero (cf. Sarabia, 1995: 21; Rattray, 1998: 79).

Este sistema de valles interrumpidos por escasas elevaciones —varios cerros y pronunciados lomeríos— conserva gran cantidad de montículos arqueológicos de variados tamaños y formas (Cook de Leonard, 1957: 35; Sarabia, 1995: 116, 118, 156, 211, 213),<sup>36</sup> que localmente son denominados “teteles”,<sup>37</sup> término utilizado en esta región para referirse a las antiguas construcciones de piedra. Su cantidad y disposición son acordes con el de un asentamiento organizado y complejo, que presupone una sociedad en pleno apogeo, con una población de dimensiones considerables (Rattray, 1998: 79; *cf.* Sarabia, 1995: 314; Cervantes *et al.*, 2005: 64).

Las investigaciones arqueológicas sugieren que en la zona de Tepexi-Ixcaquixtla, durante el Clásico, se desarrolló una entidad política compuesta por numerosos<sup>38</sup> asentamientos medianos y pequeños, predominantemente agrupados (Cook de Leonard, 1953: 435; Sarabia, 1995: 289; Rattray, 1998: 79). Los cuales se encuentran distribuidos a lo largo y ancho del territorio referido, pero con una notoria concentración en el centro del municipio de Ixcaquixtla y sus alrededores, aunque en gran parte cubierta por el moderno desarrollo urbano (fig. 1. 2.). Tomando en cuenta las características arquitectónicas de las construcciones y los materiales asociados, Rattray (1998: 81) propone que el área de Tepexi-Ixcaquixtla tuvo su máximo florecimiento durante el Clásico, al que sitúa entre 200 y 600 d. C.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Sus alturas oscilan de 5 a 10 metros —uno o dos alcanzan los 25 metros— y en el área de la base, pueden ser de forma circular (Sarabia, 1995: 118), cuadrangular o rectangular (Cook de Leonard, 1957: 35; Sarabia, 1995: 116, 156).

<sup>37</sup> La denominación proviene del término náhuatl *tlaltel*, cuya traducción, es: “terron grande” (Molina, 1977: 114v).

<sup>38</sup> Rattray (1998: 79) menciona un total de 83 sitios, localizados durante el Proyecto Anaranjado Delgado, de los cuales Sarabia (1995), describe 69.

<sup>39</sup> Un rasgo arquitectónico, que permitió deducir la cronología, es las fachadas en talud (Rattray, 1998: 81), junto con la presencia del grupo cerámico Anaranjado Delgado (Cook de Leonard, 1953: 436; 1957: 50-52; Sarabia, 1995: 126, 214), cuya abundancia y extensión cronológica es un indicador de la intensa interacción que esta región tuvo con Teotihuacan.

La actual población de San Juan Ixcaquixtla, es una fundación colonial prácticamente establecida sobre las ruinas del antiguo núcleo prehispánico (Cervantes *et al.*, 2005: 64). Vestigios de la principal concentración persisten en el centro de la cabecera municipal —el sitio 74, de acuerdo con la nomenclatura de Sarabia (1995: 215) — ya que justo ahí se ubicaba el mayor de los teteles, con una altura aproximada de 25 metros, pero que fue demolido en los años setentas (*idem.*).

#### 1. 2. 2. Complejos arquitectónicos “templo-patio”: definición, estructura y orientación

Los montículos arqueológicos del Clásico, ubicados en las planicies de Tepexi-Ixcaquixtla, forman agrupaciones compuestas por dos y hasta cuatro estructuras organizadas de manera conjunta, definidas conforme a sus características arquitectónicas y disposición, mediante la categoría de complejos “templo-patio” (Sarabia, 1995: 293-297); porque los integra una estructura piramidal que corresponde al basamento de un templo y un patio. Éste último es un espacio abierto, cuadrangular o rectangular, colocado frente al basamento piramidal principal, de planta rectangular, con plataformas que lo delimitan en sus extremos (*idem.*). Es usual que estructuras para el juego de pelota,<sup>40</sup> estelas y tumbas, se integren a estos complejos. Aunque no siempre están presentes, en definitiva son complementarias y la mayoría asociadas a ellos. Lo cual confirma que la arquitectura funeraria no es un fenómeno aislado, y que por el contrario forma parte de tales desarrollos arquitectónicos (*ibid.*: 294). Por su parte, las estelas integradas a los complejos no presentan grabados o relieves. Afortunadamente, muchos de los monolitos

---

<sup>40</sup> En Tepexi-Ixcaquixtla las 17 estructuras para el juego de pelota, suelen estar integradas al complejo arquitectónico templo-patio (Sarabia, 1995: 314-316). En tales casos su alineación es la misma que el eje longitudinal del complejo, es decir este-oeste, y con frecuencia se encuentran sobre dicho eje (Sarabia, 1995: 326). En cuanto al ceremonial practicado en estas edificaciones, Girard (1977: 119) destaca el carácter astronómico y meteorológico, en tanto que Knauth (1961: 188) lo considera un culto de sacrificio relacionado con la Luna y la diosa lunar, cuyo objetivo era el mantenimiento de la fertilidad agrícola. Por su parte Špraj (1996: 140) subraya su papel destacado en el culto a Quetzalcoatl.

se conservan desde el Clásico, en su posición original, en los patios, a menudo colocadas al centro, en su extremo o directamente asociadas al juego de pelota (*ibid.*: 304).<sup>41</sup>

Los complejos arquitectónicos templo-patio, suelen estar emplazados sobre las laderas bajas de los cerros o en lomas bajas —en pocos casos los hay sobre terreno plano— quizás con la finalidad de evitar que las estructuras ocuparan áreas de cultivo<sup>42</sup> y, también, con el objetivo de obtener una amplia visibilidad hacia su sector (*ibid.*: 298-301). Para su construcción las elevaciones naturales fueron modificadas y los asentamientos presentan alineaciones específicas. De manera sobresaliente, 51 complejos templo-patio, de un total de 55, tienen sus estructuras alineadas, con su eje longitudinal mayor este-oeste (*ibid.*: 305). Desde mi perspectiva, tal disposición puede implicar una orientación preferente hacia un determinado rumbo en el horizonte, sugerida por la ubicación del montículo de mayores dimensiones, la construcción principal, o basamento piramidal del templo, y de manera particular por el lugar que ocupa la fachada.

Debido a que los sitios en el área comprendida por Tepexi-Ixcaquixtla, no han sido excavados y, por lo mismo, varios rasgos arquitectónicos se desconocen, para deducir la disposición de algunos complejos, reportados por Sarabia (1995), se tomó en cuenta que en algunos casos la elevación natural —la loma o cerro nivelado— utilizada para ubicar las construcciones queda al oriente, supera en altura al montículo principal, y por lo tanto en ese sector obstruye la visual. Por el contrario, el rumbo occidental, presenta una amplia perspectiva del horizonte (sectores nor-oeste y sur-oeste), donde ocurren algunos

---

<sup>41</sup> El área del río Carnero, Tepexi de Rodríguez y San Juan Ixcaquixtla, cuenta con aproximadamente 16 sitios con estelas (Sarabia, 1995), de estos seis quedan en las inmediaciones de San Juan Ixcaquixtla. La mayoría de las 22 estelas registradas, tienen forma de paralelepípedo, su altura va de 1.10 metros hasta 1.72 metros, sus espesores oscilan entre 50 y 90 centímetros, su acabado va de irregular a liso (Sarabia, 1995: 330).

<sup>42</sup> En los pequeños valles y en las faldas de los lomeríos alrededor de los asentamientos se encuentran las tierras de cultivo, que en gran parte son pequeñas propiedades. La región se caracteriza por el cultivo de maíz (Gámez, 2006: 10).



fenómenos astronómicos, entre ellos el más cotidiano es la puesta del sol. Por ello, es lógico suponer que, en estos casos, la orientación del complejo es acorde con su situación en el paisaje, y que su visual preferente corresponde al poniente.

Por lo que toca a sitios emplazados sobre lomas poco elevadas, que permiten observar el horizonte en varias direcciones, la orientación preferente del complejo es sugerida por la disposición del patio, espacio por regla general proyectado frente a la fachada de la estructura piramidal, adyacente al costado donde, hipotéticamente, desplantaban las escalinatas (*cf.* Tichy, 1976: 3).<sup>43</sup> Además, en muchos de estos sitios, las estelas indican la orientación predominante del emplazamiento, porque todas están frente a lo que debió ser la fachada del montículo principal, la mayoría al centro o en el extremo del patio. La presencia asociada del patio y la estela, dispuestas frente al basamento principal, contribuye a identificar la orientación del complejo, especialmente al tomar en cuenta que durante el Clásico, en asentamientos del área maya, por ejemplo, las estelas se sitúan, precisamente, frente a las fachadas, al pie de las escalinatas (*cf.* Marquina, 1991: 556; Heyden y Gendrop, 1980: 74, Hartung, 1980, I: 212) y algunas suelen ser marcadores artificiales de puntos en el horizonte (Aveni, 1991: 272; Galindo, 2001: 32).

Basado en los anteriores parámetros,<sup>44</sup> agrupé los complejos arquitectónicos de Tepexi-Ixcaquixtla, reportados por Sarabia (1995), en dos clases:

---

<sup>43</sup> Lo cual no implica, de acuerdo con lo señalado por Šprajc (2001b: 69), que la ubicación de la entrada, o escalinata del edificio, indique siempre la dirección astronómicamente relevante.

<sup>44</sup> No obstante los parámetros expresados, en la zona de Tepexi-Ixcaquixtla varios sitios pertenecientes al Clásico, en su mayoría constituidos por complejos templo-patio, a pesar de presentar su eje longitudinal este-oeste, debido a la falta de datos —respecto a la ubicación precisa del montículo principal y la destrucción severa de las estructuras—, no fueron considerados parte del grupo, cuya orientación predominante es al poniente. En esta situación están un total de diez complejos arquitectónicos, localizados en terrenos del municipio de Tepexi de Rodríguez, sitios: 10 llamado El Sapo, 11, 13 o Cholulilla, 15, 18 o La Mojonera, 22, 30, 46 (tanque de agua), 66 y 75, y en terrenos que pertenecen al municipio de San Juan Ixcaquixtla, sitios: 37, 73, 74, 78 (*cf.* Sarabia, 1995).

- a) Alineados con su eje longitudinal norte-sur. Presentan la siguiente composición: templo en el extremo norte, con el patio al frente y enseguida, al sur, el juego de pelota. Son los menos frecuentes.<sup>45</sup>
- b) Alineados con su eje longitudinal este-oeste. Presentan el basamento piramidal principal en el extremo este, frente a él, en la parte media, un patio (espacio asociado a la fachada del anterior), y en algunos casos, en el extremo occidental, se ubica la cancha de juego de pelota, al igual que la estela. Son los más numerosos.<sup>46</sup>

Los complejos templo-patio, con juegos de pelota y estelas alineadas a partir de un eje longitudinal este-oeste, son espacios y volúmenes proyectados de manera predeterminada, con su visual preferente dirigida al poniente, rumbo del horizonte donde se produce la puesta del sol y la aparición vespertina de Venus. Sin embargo, no se debe descartar el interés por la observación de otros cuerpos celestes, visibles en ambas direcciones (oriente-poniente) a diferentes horas del día y de la noche.

### 1. 3. Complejos templo-patio con su principal eje longitudinal este-oeste

#### 1. 3. 1. Complejos templo-patio, orientados al oeste

---

<sup>45</sup> De los sitios registrados en el área de Tepexi-Ixcaquixtla, solamente tres complejos templo-patio mantienen la orientación al sur, todos ubicados al norte de Ixcaquixtla, son los sitios: 52 o Rancho Ochoa (Sarabia, 1995: 156-157), 55 (*ibid.*: 168-169), y el complejo 63 cercano a Cuatro Rayas (*ibid.*: 192-194). Es de interés hacer notar que los juegos de pelota de los complejos 55 y 63, presentaron asociadas tumbas, orientadas en eje este-oeste (*ibid.*, 170 y 196), la misma disposición que presenta la cámara con la pintura mural aquí analizada, con forma y dimensiones similares. La tumba del complejo 55 originalmente fue reportada por Cook de Leonard (1957: 172).

<sup>46</sup> La orientación del eje mayor de los complejos, con el rumbo este-oeste, varía entre 80° y 110° acimutales (Sarabia, 1995: 305, 309). El acimut es el ángulo que forman la dirección del norte astronómico (indicado aproximadamente por la Estrella Polar y el eje de simetría del edificio estudiado (Ruiz Gallut *et al.*, 2006: 351).

Aproximadamente 22 complejos arquitectónicos templo-patio, emplazados en la zona de Tepexi-Ixcaquixtla, muestran claras indicaciones de estar orientados al oeste. De éstos, 14 se localizan en terrenos pertenecientes al municipio de Tepexi de Rodríguez — en la planicie ubicada al norte de Ixcaquixtla — y algunos presentan estela y/o cancha para juego de pelota.<sup>47</sup> En este conjunto destacan los complejos: Tetele Tecomaxuchitl (1-5); 45, “Cañada Coyote”, al igual que los sitios 65 y 68. Los restantes ocho complejos templo-patio son construcciones localizadas en la planicie central, en terrenos del municipio de San Juan Ixcaquixtla, donde se encuentra la tumba con el mural analizado. Todos tienen claramente alineado su eje principal este-oeste, y las características indican que la visual preferente de sus estructuras es al poniente. Son los sitios: 43 A, de gran extensión, 43 D, 43 E (*idem.*); el sitio 58, localizado sobre una elevación del cerro Rancho Chico, al igual que sitios al sur de Ixcaquixtla, en la planicie de Coyotepec-Cuautempan, identificados con los números: 80, 81, 82 y 83 (*idem.*). Varios de los anteriores se describen con mayor detalle en los siguientes párrafos.

El complejo llamado Tetele de Tecomaxuchitl (que abarca los sitios 1 a 5), situado al norte de Huejónapán, en la ladera oeste del río Carnero, lo forma un complejo templo-patio (fig. 1. 3.), cuyo principal montículo emplazado al este tiene su fachada al oeste, seguido de un patio con estela, y en el costado norte la estructura para el juego de pelota (Sarabia, 1995: 50 y siguientes.). Una situación equivalente la tiene el complejo 65 — ubicado en la población de Cuatro Rayas— cuyo montículo principal se levanta en el extremo este (fig. 1. 4.); frente a él se encuentra un patio y, a 15 metros de éste, una estela, colocada en el eje del complejo (*ibid.*: 204-205). Al igual que el complejo templo-

---

<sup>47</sup> Son los sitios 35 o Tlayúa, 45, llamado Cañada Coyote, 48 o La Higuera, y el sitio 84 en las inmediaciones de Moralillo. En la planicie occidental, cercanos al río Carnero, los sitios son: 1-5, o Tetele Tecomaxuchitl, el sitio 16 (cercano a Huejónapan), 20-21 denominado Tetele el Pedernal, el 26 llamado Mezquitón, 31 o Tetele El Zorrillo (uno de varios sitios en las faldas occidentales del Cerro Moctezuma); junto con los sitios: 49, 50 o Tetele Romero, 51, 59 y 60 (*cf.* Sarabia, 1995).

patio 68 —en la comunidad de Chapultepec—, cuya principal estructura piramidal, de planta circular, tiene al frente un patio, enseguida el juego de pelota y además cuatro estelas; dos de ellas orientadas en el eje este-oeste (*ibid.*: 209).

El complejo 43, en las inmediaciones de Pixtiopán, es una concentración principal integrada por cuatro grupos de construcciones, en la que destacan el Grupo A, y el 43 D. Se trata de complejos templo-patio que poseen en el extremo este su principal estructura, con la fachada posiblemente en el costado oeste (fig. 1. 5.). Lo cual se deduce porque al frente (rumbo oeste), en ambos, se ubica un patio y en el extremo del patio un juego de pelota, orientado en eje este-oeste. El primero con una notoria desviación al norte (*ibid.*: 116-117), y el segundo, en el extremo oeste, cuenta con una estela (*ibid.*: 120-121).

Es probable que en Tepexi-Ixcaquixtla la presencia de complejos templo-patio con su principal eje longitudinal este-oeste, indique, por parte de sus constructores, una preocupación por observar y registrar el movimiento aparente de los astros, particularmente la puesta del sol en el transcurso del año<sup>48</sup> y las apariciones vespertinas de Venus.

### 1. 3. 2. Implicaciones astronómicas y agrícolas de la alineación este-oeste

Al observar desde un mismo lugar el sol, al menos durante un año, es factible relacionar los cambios estacionales en el medio ambiente, con las diferentes posiciones del astro respecto a los rasgos notables del horizonte (Šprajc, 2001b: 72; Carrasco, 1981: 270; Dehouve, 2014: 80). Es probable suponer que desde los complejos arquitectónicos señalados, fueron realizadas observaciones astronómicas, para computar el tiempo, y determinar la duración del ciclo solar anual de 365 días, el cual se calcula mediante el

---

<sup>48</sup> Tichy (1976: 3) y Šprajc (2001b: 241) coinciden en señalar que en tiempos prehispánicos, la dirección de la puesta del sol fue más importante que la de su salida.

conteo de los días que transcurren desde que el sol sale o se pone alineado con un punto claramente discernible, hasta que, después de haber recorrido toda su trayectoria anual, por el horizonte, vuelve al mismo punto (Šprajc, *idem.*).

Las posiciones significativas del sol, por ejemplo, los extremos solsticiales, se manifiestan a intervalos regulares. El cálculo del tiempo que transcurre entre estos intervalos requiere: asociar las salidas y puestas, sobre rasgos naturales del horizonte, establecer señalamientos o marcadores artificiales alineados con tales posiciones, y referir los registros a determinadas fechas del ciclo anual (*cf.* Šprajc, *idem.*). En Ixcaquixtla, durante el Clásico, la orientación coordinada de templos y estelas, al poniente, probablemente indica su alineación con determinados puntos en el horizonte, que permiten ubicar con precisión la posición solar relevante, sobre el punto elegido del horizonte y, sobretodo, anticipar el lapso de tiempo en que el astro ocupará esa posición. Éste es el principio de los llamados “calendarios de horizonte”, o sistemas observacionales que permiten computar el tiempo, y fijar las posiciones del sol en el ciclo anual con base en la relación comprobada entre los eventos astronómicos, normalmente salidas o puestas del sol en ciertos días, y determinados accidentes del horizonte local (Šprajc, *idem.*; Dehouve, *idem.*), o puntos en el horizonte alineados con elementos arquitectónicos.

Un ejemplo relevante de arquitectura orientada para realizar observaciones del curso solar, perteneciente al Clásico del área maya, es el complejo arquitectónico grupo E de Uaxactun, Guatemala, que consta de una larga plataforma piramidal, construida al oriente, que sustenta tres templos (E-I, E-II, E-III), con sus fachadas dirigidas al oeste. Los templos emplazados en los costados (E-I y E-III), al norte y al sur, están equidistantes; al frente se extiende la gran plaza, con dos estelas alineadas al centro del patio y en el eje de la fachada del templo central E-II (Aveni, 1991: 304-305; Soustelle, 1988: 267-268;

Bricker y Bricker, 1999: 194). En el extremo oeste de la plaza desplanta la pirámide E-VII, punto desde el cual un observador, situado en la parte superior, puede notar que, por encima del templo norte, el sol sale el primer día de verano, en tanto que el primer día de invierno sale por encima del templo sur (Aveni, *idem*; Soustelle, *idem*; Bricker y Bricker, *idem*). Tal disposición convierte al complejo E en un “observatorio astronómico” en el cual las edificaciones al norte y al sur de la plataforma oriental, determinan las fechas de los solsticios, del 21 de junio y del 21 de diciembre (Aveni, *idem*; Soustelle, *idem*).

En Tepexi-Ixcaquixtla la alineación este-oeste, que presentan la gran mayoría de los complejos arquitectónicos templo-patio, del Clásico, probablemente implica que las estructuras fueron diseñadas con el propósito de observar diferentes eventos astronómicos que ocurren en el horizonte occidental y en el oriental. Entre ellos, los solsticios de verano y de invierno, son particularmente significativos, por su asociación con las actividades relacionadas con la agricultura. En efecto, Šprajc (2001b: 75) y Morante (2002: 224) apuntan que la preferencia por el registro de los solsticios de verano, para los pueblos mesoamericanos, posiblemente se relaciona con el hecho de que ocurren en el periodo de lluvias o época húmeda del año<sup>49</sup> (después de la siembra del maíz), es decir, el periodo fértil-agrícola que sustenta su crecimiento. Por su parte Broda (1978: 166) indica que, entre los mexicas, las fiestas que correspondían al solsticio de verano contenían numerosos elementos que indican el culto del sol en relación con el culto del maíz.

#### 1. 4. El complejo arquitectónico Tumba 1

##### 1. 4. 1. Disposición y organización del complejo funerario

---

<sup>49</sup> A propósito de la división del año solar, véase el capítulo 3. 3. 5.

La tumba subterránea con la pintura mural objeto del presente estudio, se ubica en el sector norponiente de San Juan Ixcaquixtla (Cervantes *et al.*, 2005: 64; Rodríguez *et al.*, 2005: 434).<sup>50</sup> Oculta por una construcción prehispánica, aún no explorada, en parte afectada y cubierta por las modernas estructuras habitacionales. Los arqueólogos encargados de explorar el complejo subterráneo lo denominaron Tumba 1.<sup>51</sup>

La construcción del conjunto funerario Tumba 1 de Ixcaquixtla, de acuerdo con varios investigadores (Cervantes *et al.* 2004: 15; Cervantes *et al.* 2005: 69), se realizó durante el Clásico Tardío (650-900 d. C.),<sup>52</sup> cuando el asentamiento, en estas planicies, era una de las comunidades más importantes de la región. Es importante aclarar que tal estimación cronológica equivale al Epiclásico (650-900 d. C.), del Altiplano Central, lo cual implica que la manifestación pictórica analizada, es contemporánea de varios asentamientos ubicados en el valle poblano-tlaxcalteca, entre los cuales destaca Cacaxtla, por su notable expresión pictórica (Foncerrada, 1993: 7), cuya iconografía, es comparada con algunos aspectos presentes en el mural de Ixcaquixtla.

La Tumba 1 de Ixcaquixtla es un complejo constituido por tres recintos, dispuestos en cruz alrededor de un vestíbulo cuadrangular, destinados a la recepción de varios individuos. Para su construcción, el sustrato geológico compuesto por caliza fue perforado hasta alcanzar una profundidad máxima de 1. 52 metros y mínima de 23 centímetros (Rodríguez *et al.*, 2005: 436.). El vestíbulo lleva al nivel inferior, mediante una escalera de

---

<sup>50</sup> La tumba es parte del predio marcado con el número 307 de la calle 6 Poniente, Barrio del Once, Sección Segunda, en el terreno de la familia Romero Domínguez (Rodríguez *et al.*, 2005: 434).

<sup>51</sup> La tumba está cubierta por pisos y rellenos prehispánicos, cuyos restos aún se conservan e incluso son visibles en algunas partes de la superficie (Cervantes, *et al.*, 2005: 69). Aunque se desconoce de qué clase de edificaciones se trata, pues aún no han sido excavadas, se considera que posiblemente son vestigios de una plataforma vinculada a una antigua unidad residencial, bajo la cual yace el conjunto mortuorio (Rodríguez *et al.*, 2005: 437).

<sup>52</sup> Rodríguez *et al.* (2005: 436) proponen que el sepulcro data del Clásico Medio y Tardío, entre 400 y 900 d. C., con ello sugieren que su antigüedad puede ser mayor, y en cuanto al límite cronológico más reciente coinciden con el propuesto por Cervantes *et al.* (2004: 15).

dos peldaños, adosada en el muro oeste, y conecta con las tres cámaras (Cervantes *et al.*, 2005: 65; Rodríguez *et al.*, 2005: 436). El complejo está organizado a partir de un eje orientado este-oeste (fig. 1. 6).

De los tres espacios funerarios, unidos por el mismo acceso principal, dos son laterales y el que conserva la pintura mural, dispuesto al centro de los anteriores, es considerado el principal (Rodríguez *et al.*, 2005: 436; Rivera, 2008: 17). Los accesos a cada una de las cámaras son rectangulares y los pequeños muros laterales, que reducen el vano, fueron construidos mediante rocas unidas con argamasa. Todos poseen un dintel tallado en piedra caliza y un umbral que se alza varios centímetros por arriba del piso (Cervantes *et al.*, 2005: 65; Cervantes y Carrera, 2005: 57). La Cámara 1, o principal, se localiza hacia el extremo oriente del complejo, frente a las escaleras del vestíbulo (Rodríguez *et al.*, 2005: 436). Las cámaras laterales, en los costados son la 2 al norte y la 3 al sur, con forma y dimensiones similares, aunque diferente orientación (fig. 1. 6).<sup>53</sup> Cabe señalar que la Cámara 2 presenta pintura mural en el acceso,<sup>54</sup> sin embargo el interior solamente tiene escasas pinceladas de color rojo, ya que el resto de las paredes es blanco, el color del aplanado (Cervantes *et al.*, 2005: 68). La Cámara 3 es la menor de todas, al igual que las anteriores se encontraba tapiada; es de planta rectangular y tiene su acceso orientado al norte.

#### 1. 4. 2. La Cámara 1: características, orientación solsticial y la dualidad norte-sur

La Cámara 1 es un espacio prismático rectangular, cuya altura promedio va de los 76 a los 80 centímetros (Rodríguez *et al.*, 2005: 438-439). La fachada tiene un vano

---

<sup>53</sup> La Cámara 2 tiene su acceso al nor-oeste. Una descripción detallada de su arquitectura y elementos asociados puede verse en Cervantes *et al.* (2005: 65) y Rodríguez *et al.* (2005: 437).

<sup>54</sup> Un personaje asociado a una planta, posiblemente, de frijol (comunicación personal de Javier Vera Solís, noviembre del 2016).



rectangular, orientado al este y delimitado por dos pequeños muros laterales, adosados a las paredes, que sostienen un dintel (Cervantes *et. al.*, 2005). Al recinto lo constituyen tres paredes excavadas en la roca caliza;<sup>55</sup> la norte y la sur son rectas, en cambio, la pared oriente es ligeramente cóncava (Cervantes *et. al.*, *idem.*; Cervantes y Allende, 2005: 57). La pared norte mide 2. 20 metros de ancho; la sur, ligeramente mayor, mide 2. 28 metros de ancho, y el muro este mide 1. 89 metros de ancho (Cervantes *et. al.*, *idem.*). Muros interiores, fachada y dintel, recibieron un aplanado de cal que sirvió de base para aplicar la pintura. Las tres principales superficies decoradas son el muro del fondo y los laterales (fig. 2. 3.).

Al interior del recinto gran parte del piso lo abarca una enorme lápida prismático-rectangular, de cantos rectos y cara principal lisa. Se trata de un monolito elaborado en mármol o alabastro, el cual se encuentra *in situ*. La consistencia del suelo, en la sección lateral norte, permitió inferir que contiene una fosa, posiblemente con los restos de la persona ahí depositada (Cervantes *et al.*, 2005: 65; Rodríguez *et al.*, 2005: 436-437), de lo cual se deduce que su orientación también debe ser en eje este-oeste. Sobre la losa fue depositado un lote de vasijas, principalmente pertenecientes a la cerámica Anaranjado Delgado (*idem.*).

La Cámara 1 tiene alineado su eje longitudinal mayor en dirección este-oeste, aproximadamente, con el fondo ubicado al oriente y la fachada dirigida al poniente (Cervantes y Allende, 2005: fig. 5); tal orientación equivale a la que presentan los complejos templo-patio (*supra*). Con seguridad, la organización de figuras y elementos en el registro pictórico tomó en cuenta la forma y orientación del recinto. Vista desde el acceso, la figura del fondo, la de mayor tamaño, está de frente, en dirección del acceso, y

---

<sup>55</sup> La escena del muro oriente incluye la imagen frontal de una estructura rectangular de color blanco, la cual tiene fuerte similitud con este monolito tallado en piedra de color blanco.

encabeza el eje longitudinal. En los costados se distribuyen cinco figuras de menores dimensiones, tres en el costado derecho o muro sur, y dos en el costado izquierdo o muro norte. De esta manera, la cámara y el registro obedecen a una división cuadripartita del espacio, en la cual los extremos este y oeste constituyen el eje longitudinal mayor, mientras que los muros norte y sur son los espacios laterales. ¿Qué implicaciones tiene la orientación del recinto y la división del espacio a partir de este eje?

Una posible respuesta a esta interrogante puede deducirse con base en la orientación que presenta la pirámide de Cholula, la principal estructura arquitectónica del Clásico, erigida en el valle poblano-tlaxcalteca. Un gráfico elaborado por Tichy (1976: fig. 1) muestra la planta de esta pirámide, al centro de un círculo y en la intersección de dos ejes establecidos a partir de los cuatro puntos cardinales: norte-sur, este-oeste. El norte magnético en parte superior indica la posición  $0^\circ$  y  $360^\circ$ ; el rumbo este en el costado derecho está colocado a  $90^\circ$ ; le sigue el sur en la sección inferior a  $180^\circ$ ; y, finalmente, el oeste en la sección izquierda a  $270^\circ$ . El gráfico muestra que la fachada de la pirámide de Cholula está dirigida al oeste y su parte posterior al este; a su vez la división en grados precisa que la fachada presenta una desviación, de  $26^\circ$  al norte, denominada positiva, equivalente y opuesta a la desviación observada en la parte posterior, de  $26^\circ$  al sur (Tichy, *idem*; cf. Šprajc, 2001b: 241).

Posteriormente, Broda (1996: 19) publicó el gráfico de Tichy, y en el arco marcado por la desviación positiva, de  $26^\circ$  al norte, de la fachada de la pirámide de Cholula, agregó la fecha 21 de junio, cuando acontece la puesta del sol en el solsticio de verano. En el intervalo posterior formado por la desviación de  $26^\circ$  al sur-este, el gráfico indicado tiene la fecha 22 de diciembre, que en la altiplanicie central marca la salida del sol en el solsticio

de invierno, asociada a la época de frío y secas (fig. 1.7).<sup>56</sup> Por lo tanto, la orientación del monumento indica que la fachada está orientada hacia la puesta del sol durante el 21 de junio, es decir, en plena época de lluvias. Al tomar en cuenta que la orientación del monumento referido atañe a las salidas y puestas del sol, en las fechas señaladas, es comprensible que Tichy (1978: 153) lo denominara: “pirámide solsticial de Cholula”, y propusiera que su orientación se relacionaba conscientemente con representaciones del tiempo y del espacio (*idem.*).

Basado en el gráfico de Tichy y en el plano de la Tumba 1, incluido en el informe de Cervantes *et al.* (2005: 79), ubiqué la planta de la Cámara 1 en la intersección formada por dos ejes que corresponden a los cuatro puntos cardinales. Pude constatar que su alineación es aproximadamente en eje este-oeste, con la fachada dirigida al poniente y la parte posterior al oeste. Agregué a mi gráfico la circunferencia dividida en grados, lo cual permitió apreciar que la fachada presenta una desviación positiva de aproximadamente 26° grados al norte, y la parte posterior mantiene una desviación equivalente, de 26° al sur (fig. 1. 8). Al compararla con la orientación de la pirámide de Cholula, según el esquema de Tichy (1976: fig. 1), y el de Broda (1996: 19), pude constatar que las orientaciones y desviaciones de ambas estructuras son semejantes, en cuanto a la orientación este-oeste, y la desviación en grados de sus fachadas y partes posteriores (*cf.* figs. 1. 7. y 1. 8.). Tal comparación me llevó a sugerir que el recinto funerario analizado presenta el acceso orientado, de manera consiente, hacia el rumbo donde se produce el solsticio de verano (21 de junio), en tanto que la desviación de la parte posterior es acorde con la dirección que atañe al solsticio de invierno (22 de diciembre).

---

<sup>56</sup> Šprajc (2001b: 74), registra las fechas 21-22 de junio, para el solsticio de verano, y 21-22 de diciembre para el de invierno. No obstante, en el presente estudio se emplean las fechas del junio 21, para el solsticio de verano y diciembre 22 para el solsticio de invierno, indicadas por Tichy (1976: fig. 1), y por Broda (1996: fig. 19).

Basado en los gráficos referidos, también es posible deducir que el eje longitudinal este-oeste del recinto funerario (que en realidad es sur-este, nor-oeste), tiene dos costados laterales claramente definidos: 1) el costado sur, o lado derecho, que abarca los sectores sur-este y sur-oeste y 2) el costado norte, o lado izquierdo, que comprende los sectores nor-este y nor-oeste. Apoyado en una propuesta de Graulich (2001: 12 y 13; 2002: 90) respecto a la oposición norte-sur, la cual identifica al sur con la luz solar, lo diurno, y al norte con la temporada de lluvias, lo nocturno, y en una proposición similar elaborada por Dehouve (2014: 81), quien afirma que entre los mesoamericanos el mes de diciembre, cuando ocurre el solsticio de invierno, se identifica con el sur y con la derecha; mientras que el mes de junio, durante el cual acontece el solsticio de verano, corresponde al norte, o costado izquierdo, planteo que los costados laterales de la Cámara 1 de Ixcaquixtla, probablemente representan esta dualidad, es decir, dos aspectos opuestos y complementarios, asociados a la estación seca (costado derecho sur), y a la temporada de lluvias (costado izquierdo norte).

Es conveniente tomar en cuenta que la religión maya reconoce y celebra, mediante numerosos ritos agrícolas, la tajante separación entre el ciclo de lluvias y el de secas, es decir, entre periodos cronológicos que comienzan y finalizan de manera absoluta, separados y unidos a la vez, como partes cualitativamente diferentes de un todo (Girard, 1962: 273-274; 1977: 213). Esta dicotomía corresponde a la bipartición del cosmos y del calendario, la “bi-unidad divina”, porque dadas las correspondencias entre tiempo y espacio, las divisiones del cosmos se proyectan en la división del calendario en dos ciclos de 180 días que configuran el año de 360 días, llamado entre los mayas *tun* (*idem.*)<sup>57</sup> ¿Es posible que un modelo de bipartición esté presente en la orientación y en el

---

<sup>57</sup> Por supuesto sin tomar en cuenta los cinco días aciagos (*supra*). En relación a la conexión del *tun* y el maíz véase capítulo 4. 1. 2.

registro pictórico de la Cámara 1 de Ixcaquixtla? Por supuesto, que la respuesta a tal cuestionamiento requiere, necesariamente, realizar el análisis iconográfico de los elementos presentes en las escenas plasmadas en sus muros. Por el momento, y con fundamento en los datos hasta aquí expuestos, considero viable plantear, a manera de hipótesis de trabajo, que el recinto funerario está orientado de manera consiente con la fachada dirigida al oeste, es decir a la puesta del sol, durante el solsticio de verano, y los costados derecho-sur e izquierdo-norte se relacionan con la división del año solar agrícola en temporada de secas y de lluvias, respectivamente.

#### 1. 5. Evaluación y conclusiones del capítulo

Los complejos arquitectónicos templo-patio preservados en las planicies de Tepexi-Ixcaquixtla que pertenecen al horizonte Clásico, presentan, en su gran mayoría, sus estructuras alineadas en eje este-oeste, con su visual preferente al poniente. Tal deducción está apoyada en la presencia de los patios frontales, y estelas asociadas a estos espacios. El estudio aquí desarrollado sugiere que una función viable de estos complejos consistió en ser calendarios de horizonte, y por ello alineados con eventos astronómicos que ocurren en el poniente, vinculados a su vez con el ciclo agrícola. En otras palabras, probablemente fueron utilizados, aunque no de manera exclusiva, para registrar los movimientos graduales del sol en el horizonte a lo largo del año, al igual que las apariciones vespertinas de Venus, y correlacionarlas con las estaciones del año, y de esta manera anticipar las fechas del ciclo agrícola dentro del ciclo anual.

La observación del curso solar, con gran probabilidad, realizada desde los complejos templo-patio, fue la pauta para establecer la división básica del año en estaciones seca y húmeda; especialmente al identificar las declinaciones máximas del astro solar, las cuales permitieron determinar que el solsticio de verano, la estación

húmeda (primavera-verano), se asocia a su salida y puesta, en los extremos nor-este y nor-oeste, respectivamente, mientras que el solsticio de invierno, la época fría del año (invierno-otoño), corresponde a los extremos sur-este y sur-oeste. Intervalos que determinan la programación de las actividades propias del ciclo agrícola.

La Cámara 1 de Ixcaquixtla, de planta rectangular, tiene su principal eje longitudinal alineado este-oeste, con la fachada dirigida al oeste, y el fondo al este. Al precisar su orientación y alineación en grados (al norte y al sur), se observa que la fachada presenta una desviación hacia el nor-oeste y la parte posterior al sur-este, semejante a la que presenta la “pirámide solsticial” de Cholula, Puebla. Este notable paralelismo permite sugerir que el recinto funerario, con el mural objeto de estudio, está dirigido hacia el rumbo del horizonte donde se produce la puesta del sol, durante el solsticio de verano (21 de junio), fenómeno astronómico de gran relevancia, para el ciclo agrícola, porque ocurre en plena época de lluvias. Por su parte, el rumbo sur-este, que corresponde a la parte posterior, se asocia a la salida del sol, durante el solsticio de invierno (22 de diciembre) que acontece en la mitad seca del año.

El eje principal del recinto analizado también delimita dos secciones laterales, de las cuales la mitad sur —que en específico abarca los sectores sur-este y sur-oeste— y la porción norte —que comprende los sectores nor-este y nor-oeste— posiblemente están vinculadas al ciclo agrícola anual. Con base en los datos señalados, es factible proponer que la amplitud del rumbo sur, o derecha, está coordinada con la mitad del año (180 días) que corresponde a la temporada de secas, y la mitad del rumbo norte o izquierda (180 días) se asocia con la estación de lluvias. La anterior es, desde mi perspectiva, una posible explicación respecto a la peculiar orientación de la tumba que contiene el testimonio pictórico, cuya descripción y análisis es desarrollado en los siguientes capítulos.

## II

### EL MURAL DE LA CÁMARA 1: DESCRIPCIÓN Y RELEVANCIA DE LOS EMBLEMAS PRINCIPALES

El presente capítulo está compuesto de dos partes, la primera describe la pintura mural conservada en la Cámara 1 de Ixcaquixtla, un paso indispensable que antecede al estudio de su significado, al establecer las bases de posteriores comparaciones. Esta primera sección incorpora, tal cual, algunas identificaciones realizadas por anteriores investigadores, de varios elementos. No obstante, en los casos controvertidos, respecto a la identidad señalada, se realizaron las observaciones correspondientes. La segunda parte comenta, brevemente, la presencia de penachos. Este accesorio es relevante porque es el único que las seis figuras integradas al testimonio, tienen en común. En esta segunda sección, también se mencionan aspectos relativos a la identidad, o cualidad sobrenatural, de los individuos en las escenas laterales cuyos yelmos están dotados de penachos.

#### 2. 1. Secciones, superficies principales y elementos destacados

El mural de la Cámara 1 de Ixcaquixtla cubre una superficie aproximada de seis metros cuadrados y se compone de cuatro secciones: 1) la fachada, con un diseño geométrico en el dintel y un felino erguido en la jamba sur; 2) la escena en el fondo o muro este, es una superficie rectangular que exhibe al personaje de mayor tamaño, visto de frente y con varios objetos asociados; 3) la escena lateral del muro sur, o costado derecho, integrada por tres individuos dirigidos hacia el fondo, y 4) la escena lateral del

muro norte, o costado izquierdo, compuesta por dos figuras, igualmente, dirigidas al fondo, y una vasija con un caracol marino. Las escenas laterales son superficies de forma rectangular dispuestas en sentido horizontal (figs. 2. 1).

La fachada de la Cámara 1 presenta en el dintel estucado, un motivo geométrico, en forma de “barra” dispuesto en sentido horizontal, con sus extremos doblados en ángulo recto, dirigidos hacia abajo, semejante a un “corchete”. Enmarca el acceso y está incompleto en sus extremos inferiores. Su color amarillo contrasta con el fondo de color rojo (fig. 2. 2a).

Al interior del recinto los muros norte, sur y este, constituyen las tres superficies principales de la pictografía. Cada una está integrada por figuras antropomorfas y varios objetos asociados. La escena del muro sur cuenta con cenefas en sus límites superior e inferior. Los muros norte y este únicamente llevan la cenefa en la sección inferior.

Domina la escena del muro oriente el personaje de mayor tamaño, el único visto de frente, ricamente ataviado, considerado el punto focal de la composición (Cervantes *et al.*, 2005: 66 y 68). Los cinco individuos, en las escenas de los muros laterales, presentan postura y atavío equivalentes, y su fisonomía también es similar. Todos se dirigen al personaje colocado en el fondo, y a cuatro de ellos los distingue un accesorio con penacho (fig. 2. 3b y c). La escena central del muro este incluye un recipiente y la del muro norte otro, ambos con características equivalentes. La vasija del muro oriente contiene un par de orejeras y un sartal, el recipiente del muro norte un caracol. El costado o jamba sur del acceso, tiene dibujado un felino erguido y en actitud “amenazante”.

## 2. 2. Metodología y secuencia utilizada para la descripción

La descripción del testimonio pictórico inicia con el zoomorfo en la jamba sur, continúa con las cenefas, prosigue con la escena del muro oriente, después las escenas



de los muros laterales; primero la del muro sur, a la derecha del acceso, y en seguida la del muro norte. Las escenas en los muros laterales se describen a partir del fondo, o sección frontal, se prosigue con la zona media y se finaliza con la cercana al acceso, o zona posterior (fig. 2. 1).

Las figuras y elementos asociados fueron trazados con línea de color negro, de espesor variable, sobre la base de estuco de color blanco, y en su iluminación se utilizaron los colorees rojos, verde, amarillo, blanco y negro. Predomina el color rojo, que cubre el fondo y otros elementos. La descripción de las figuras se realiza de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, aunque pueden darse ligeras variaciones. Las orientaciones, generalmente, corresponden a la derecha e izquierda de los personajes.<sup>58</sup>

La descripción de las figuras humanas considera seis aspectos: 1. Características de la cabeza, orientación y rasgos del rostro; 2. Postura del cuerpo, orientación y tamaño, comparado con la más cercana u otra de dimensiones similares; también es indicada la ubicación en relación con el personaje del fondo; 3. Extremidades superiores, postura y características de las manos; 4. Tocado y accesorios portados en cabeza y rostro. 5; Atavío y complementos; 6. Otros elementos asociados. Para describir el zoomorfo solamente se consideraron cinco de estos aspectos, y en el caso de la cenefa no fueron utilizados.

## 2. 3. Descripción de las escenas, figuras y elementos que las integran

### 2. 3. 1. Felino erguido en la jamba sur

---

<sup>58</sup> En este aspecto, la metodología utilizada corresponde a los trabajos publicados por de la Fuente (1973), de la Fuente y Gutiérrez (1980), de la Fuente *et al.* (1988). No obstante, desde el capítulo anterior, y en capítulos posteriores (VI y VII), la escena del muro lateral sur es denominada derecha, y la del muro norte izquierda, a partir de la perspectiva del observador.

1. Cabeza: Es pequeña, vista de perfil y dirigida al exterior, orientada al oeste. Las orejas son alargadas, terminan en punta, en posición de alerta. El ojo es un óvalo dispuesto, ligeramente, en sentido diagonal, la retina de color blanco, la pupila semicircular, de color negro, colocada en el extremo frontal. La nariz es un semicírculo que sobresale parcialmente, iluminado en amarillo y negro. Las fauces abiertas, en actitud de rugir, muestran los dientes caninos al frente y los colmillos posteriores. El cuello es corto, únicamente visible en la sección posterior.

2. Postura: Erguido y de perfil izquierdo, dirigido al vestíbulo, por lo tanto da la espalda a las escenas del interior. Apoyado en sus extremidades posteriores y con las delanteras elevadas. El lomo es amplio y con breve curvatura (fig. 2. 2b).

3. Extremidades: Las delanteras son gruesas, cortas, erguidas, con enormes garras, en actitud amenazante. La extremidad superior derecha, en primer plano, extendida al frente, conserva líneas que corrigieron el ancho, y remata en tres largos dedos, con afiladas garras de color blanco y un semicírculo negro que representa el cojinete o la cápsula de piel (Rodríguez *et al.*, 2005: 447). La extremidad izquierda, en segundo plano, muy por debajo de la anterior y proyectada al frente, es ancha, con enormes y filosas garras, únicamente tiene tres. Probablemente el desfase es intencional, y tuvo la intención de mostrar los detalles de las garras. En la jamba sur, un fragmento desprendido de mural incluía la sección media de la cola, del cuerpo y de las extremidades inferiores. La sección conservada permite ver un segmento de la cola y la parte inferior de las patas, ligeramente separadas, con las garras erguidas, tres en cada una, y el cojinete de color negro.<sup>59</sup> La pintura en la jamba no incluye una línea que indique la superficie de apoyo. Detrás de las patas posteriores cuelga el extremo final de la cola.

---

<sup>59</sup> Lo cual es una adecuación en la ejecución, al tomar en cuenta que todos felinos tienen cinco dedos en las patas delanteras y cuatro en las traseras (Estrada Hernández, 2006: 4; Guerrero, 2013, III: 480).

La ejecución del felino de la jamba sur es realista y, aunque es evidente cierta desproporción anatómica, el dibujo reúne los rasgos diagnósticos del zoomorfo real: la cabeza pequeña, el cuerpo grande, con orejas que terminan en punta, las extremidades cortas, la cola gruesa, bastante larga, y la piel amarilla, características del puma (*Puma concolor*), identificación señalada con anterioridad (Cervantes *et al.*, 2005: 68).<sup>60</sup>

6. Otros elementos asociados: La parte superior conserva un segmento de cenefa, formado por una voluta de grandes dimensiones, con la curvatura a la izquierda; es de contornos redondeados y su orilla rematada por un ribete de color rojo. Su forma es similar a las volutas de las cenefas interiores, pero la diferencia es que ésta fue iluminada en color amarillo.

### 2. 3. 2. Las cenefas y sus motivos

Al interior de la Cámara 1 de Ixcaquixtla, las tres escenas poseen cenefas horizontales a nivel del piso, y el muro lateral sur es el único que presenta cenefa superior.<sup>61</sup> En cuanto a sus características y dimensiones, a pesar de la semejanza, presentan diferencias.

Las cenefas son amplias bandas con delgados márgenes rectos en sus orillas, que delimitan el contenido desarrollado a lo largo. La superior alterna el margen de color verde arriba y amarillo abajo. Las inferiores constituyen la superficie sobre la cual reposan los cinco individuos sentados y la figura del fondo. En ellas el margen superior es amarillo, el

---

<sup>60</sup> Aunque Rivera lo denomina “jaguar” (2008: 34), no obstante la figura 2, de su trabajo, indica que se trata de un puma (*ibid.*, 18). El hábitat del puma incluye todo México y Centroamérica, abarca tierras bajas y también territorios cuyas elevaciones superan los 3000 msnm (Cobos, 2005: 36). Su amplitud geográfica y el conocimiento que de este felino se tenía en tiempos prehispánicos, lo confirman sus denominaciones en diferentes lenguas mesoamericanas: en náhuatl recibe el nombre de *miztli*, en zapoteco *péche yáche* o *pequeça*, que significa el “animal amarillo”, y en la zona maya es llamado *coh* (Seler, 2004: 36).

<sup>61</sup> Su ausencia en la parte superior de los muros norte y este se debe a que en estas secciones de la cámara, la talla del techo es irregular y el área donde converge con estos muros, la esquina carece de superficie plana, por ello no existe el espacio para desarrollar la cenefa superior (*cf.* Rodríguez *et al.*, 2005: 441).

inferior verde, y contienen varias volutas. Las gruesas volutas, en la cenefa del muro norte, son de color verde. Algunas llevan, en el extremo interno del giro, un borde rojo o amarillo. La zona media contiene dos volutas colocadas, una frente a la otra, de manera simétrica, la izquierda tiene detrás un motivo triangular verde con borde amarillo y la derecha un grueso segmento de “barra” amarilla, colocada en sentido horizontal (fig. 2. 3c).

Los dos motivos plasmados en la cenefa superior del muro sur son, en primer plano, un par de volutas colocadas en sentidos opuestos e invertidas y, en segundo plano, varios conjuntos integrados por tres barras horizontales. Para describir sus características me baso en la zona superior del muro sur, ubicada cerca del acceso; en ella destaca el motivo de mayor tamaño, constituido por dos gruesas volutas curvas, independientes, colocadas en direcciones opuestas, dotadas de contornos redondeados, cuyos extremos terminan en punta roma, y en la porción media se conectan por sus tallos (fig. 2. 2c). La voluta a la izquierda se curva hacia abajo y el tallo queda en el nivel superior; a su vez, la derecha se dirige a la parte superior, con el tallo en el nivel inferior. Los extremos de los tallos quedan bajo la sección curva de la voluta contraria, por lo tanto en sentido estricto no son volutas entrelazadas, más bien se encuentran parcialmente empalmadas. Cada voluta tiene, en el área media, un segmento de banda amplia, de color amarillo con ribete rojo. La voluta de la cenefa superior, del muro sur, tiene un punto que semeja un “ojo” con una “ceja” en color rojo, y otro “ojo” lo hay en la curva formada por la voluta izquierda (fig. 2. 2c).

Las volutas en las cenefas del muro sur alternan con un elemento integrado por tres barras rectangulares de color verde, colocadas en segundo plano, dispuestas en sentido horizontal, separadas entre sí por un espacio angosto, que permite observar el color rojo del fondo. En la cenefa superior este motivo se repite en cuatro ocasiones.

Debido al desprendimiento de varias secciones del mural, la cenefa superior sólo conserva el extremo derecho de las tres primeras barras. Las barras llevan en sus extremos un segmento de banda de color amarillo cuyo costado más amplio tiene el contorno rojo, su apariencia abultada, produce la impresión de “introducirse” en ellas, y todo el conjunto es semejante a un “atado” (fig. 2. 2c). Este diseño no fue incluido en las cenefas de los muros este y norte.

### 2. 3. 3. Muro oriente, escena con personaje central y elementos asociados

1. Cabeza: Vista de frente, tiene la forma aproximada de un trapecio invertido, tiende a reducirse en dirección del mentón.<sup>62</sup> Las orejas son medianas, con el lóbulo oculto por las orejeras. La amplia curvatura de la frente destaca en primer plano, sin señalamiento de cabello, y el tocado se observa en segundo plano.

La elaboración del rostro es realista, la frente es amplia, tiene mejillas ligeramente abultadas y redondeadas. Los ojos son rasgados, angostos, alargados, de forma oblicua, y asimétricos, con la retina en color blanco y la pupila negra, marcada al centro. Las comisuras internas son angostas, redondeadas; las exteriores alargadas, terminan en punta. Los bordes superior e inferior del ojo derecho, a pesar de su curvatura general, son más rectos, especialmente el superior. Los bordes superior e inferior del ojo izquierdo presentan una ligera curvatura convexa, cuya porción inferior es más acentuada y produce la impresión de que la mejilla es abultada. La nariguera oculta la base de nariz, el resto es angosto y las líneas curvas se prolongan para dar forma a las cejas. La boca abierta, sutilmente cargada a la derecha, forma un óvalo de color negro colocado en

---

<sup>62</sup> Rodríguez *et al.* (2005: 442) sugieren que la cabeza del personaje central presenta deformación craneana. En efecto, el ancho de la parte superior, quizás corresponde a la variedad denominada bilobulada, usual durante el Clásico.

sentido horizontal.<sup>63</sup> Las mejillas son amplias, redondeadas, el mentón pronunciado, igualmente redondeado. Todo el rostro fue iluminado en amarillo.

2. Postura: La figura se presenta vista de frente, flexionada. Los brazos a los costados, parcialmente flexionados. La ubicación de la cabeza, con el mentón por debajo de la altura de los hombros, genera la impresión de que ésta parte del cuerpo tiene proyección hacia el frente.

3. Extremidades superiores: Los brazos son gruesos, extendidos a los costados y flexionados. En proporción con el cuerpo, son bastante largos, lo cual sugiere que la postura es flexionada. El antebrazo derecho se muestra cercano al cuerpo, mientras que el izquierdo está separado y notoriamente más extendido. Ambos fueron pintados en color negro, excepto por las manos que son de color amarillo y las uñas blancas. Cada mano tiene bien definidos dedos, uñas, y empuñan un objeto alargado, ondulado de color negro, con el extremo superior en punta. La mano derecha sólo muestra los dedos pulgar, índice, cordial y anular,<sup>64</sup> la izquierda posee los cinco dedos.

4. Tocado y accesorios de la cabeza: Al tocado lo forman dos piezas: la primera es una estructura triangular, que corresponde a un gorro cónico, de color rojo oscuro, de extremo angosto, redondeado y base amplia. La porción central es angosta y le siguen dos bandas perimetrales, la menor del mismo color rojo oscuro y la exterior de color verde oscuro, rematada por pequeños triángulos ondulados, que son anchos en la base, terminan en punta; agrupados de tal manera que forman dos copiosas capas, cuya forma

---

<sup>63</sup> Rodríguez *et al.* (2005: 442) advierte la presencia de “dientes blancos en la boca” y de un diente (*idem.*, 450). Estos rasgos no se observan en el testimonio (inspección realizada por el autor, el 27 de julio del 2016).

<sup>64</sup> Rodríguez *et al.* (2005: 442) notaron que en la mano derecha, de este personaje, solamente fueron dibujados cuatro dedos. Al respecto, no dispongo de argumentos para sugerir si la ausencia del dedo meñique es, o no, una omisión intencional.

y color son similares a plumas cortas (Rodríguez *et al.*, 2005: 447; Rivera, 2008: 29).<sup>65</sup> La segunda parte del tocado, consiste en dos conjuntos de largas plumas onduladas, que sobresalen a la altura de la nuca, casi en posición horizontal y de color verde. El personaje porta una pequeña nariguera de color verde<sup>66</sup> de forma semicircular, con una muesca curva superior ajustada a la base de la nariz, mientras que a los costados del rostro se observan las orejeras circulares, de color verde, vistas de frente.

5. Atavío y complementos: Cubre el torso una prenda semejante a una blusa o camisa<sup>67</sup> sin mangas, angosta en la zona del pecho, tiende a ser más amplia en dirección de la cintura y apenas se sobrepone a la falda, con los detalles del cuello ocultos por la prenda que exhibe sobre el pecho. La falda es larga, de caída recta, amplia, los costados presentan somera curvatura. La textura de ambas prendas las constituye el mismo motivo, semejante a “hojas” o “plumas” iluminadas en color verde.<sup>68</sup> Sobrepuesto al centro de la falda se observa una prenda de bordes rectos, más amplia en la zona inferior, formada por lienzos verticales delineados con fina línea de color negro, pintada en color blanco. La porción superior y media lleva pinceladas de color rojo. En la parte baja se sobrepone a un elemento rectangular, que sirve de base al personaje (*infra*), y se prolonga hasta el piso. Un detalle pictórico de esta prenda, logrado con gran realismo, es el extremo que cuelga frente a la base, donde se percibe el trazo de dicha estructura

---

<sup>65</sup> Vale la pena resaltar, sin embargo, que los ilumina un tono de verde más oscuro que las plumas en los penachos.

<sup>66</sup> El color de la nariguera es verde, el mismo que es aplicado a las orejeras, collares y boquillas de los caracoles trompetas, es decir, a objetos que evocan accesorios de piedra verde. Probablemente la nariguera es un objeto elaborado en este material.

<sup>67</sup> La descripción del huipil, elaborada por Weitlaner (1953: 252), menciona que esta prenda femenina es una especie de “camisa”, sin corte ni mangas, formada por la unión de uno a tres lienzos rectangulares. En Ochpaniztli o “La fiesta del barrido”, la mujer madura purificada era vestida como la diosa Toci o “Nuestra Abuela”, según Grave Tirado (2004: 161) con una camisa corta.

<sup>68</sup> Rodríguez *et al.* (2005: 447) opinan que pueden ser hojas, para Cervantes *et al.* (2005: 66) son plumas. En relación con este diseño véase capítulo 5. 2. 6.

colocada detrás, como si la tela se “transparentara”. El efecto sugiere una trama de fina gaza que, probablemente, evoca una prenda elaborada con algodón (figs. 2. 3a y 5.1).<sup>69</sup>

El personaje de la escena central porta una prenda, ajustada al cuello y extendida en el pecho, formada por tres bandas semicirculares, concéntricas, iluminadas en color rojo. Entre las bandas semicirculares el breve espacio que las separa permite observar una placa o soporte, igualmente semicircular, de color amarillo, cuyo borde asoma en el extremo inferior. Unidos al borde penden cinco discos, de amplio diámetro, que prácticamente cubren el torso, pintados en color amarillo. La coloración en amarillo, probablemente implica que la placa y los discos colgantes representan el mismo tipo de material. Varios investigadores (Rodríguez *et al.*, 2005: 447; Cervantes *et al.*, 2005: 66; Urcid, 2005: 148) la identifican con un pectoral (fig. 5. 8a). No obstante, al estar integrada por dos secciones —la que va ajustada al cuello, formada por tres bandas semicirculares concéntricas, lisas, de grosor medio, iluminadas en rojo, y los cinco discos de amplio diámetro— es claro que ambas constituyen, en mi opinión, una pechera articulada.<sup>70</sup> En los hombros la figura porta dos placas semi-rectangulares, de color rosáceo. Las muñecas exhiben pulseras formadas por dos bandas anchas de color blanco, en las que sobresale un elemento triangular, extendido en el antebrazo.<sup>71</sup> Sus manos sostienen un par de objetos ondulados, de color negro.

---

<sup>69</sup> En los murales de Las Higueras, Veracruz, la tercera etapa pictórica muestra ejemplos de indumentaria elaborada con paños y telas “transparentes” (Morante López, 2005: 115, 127-128). Schele (1997: 27) menciona telas transparentes en figurillas de estilo Jaina de Campeche. Una pintura mural de Calakmul (esquina sureste de la Estructura 1, Sub 1-4), incluye a una mujer principal con inusitado vestido azul transparente, decorado con una serie de glifos en el ruedo del vestido (Boucher y Quiñones, 2007: 39). Stresser-Péan (2012: 56) menciona que los cronistas del siglo XVI hablan de ella cual si de enaguas se tratara porque era de tela ligera.

<sup>70</sup> La pechera es una prenda ajustada al cuello, de forma semicircular y amplia. El término ha sido utilizado para describir las prendas en el atavío de algunos personajes olmecas (de la Fuente, 1973: 133), teotihuacanos (Séjourné, 1966a: 127) y zapotecos (López Zárate, 2016: 103).

<sup>71</sup> Para Rodríguez *et al.* (2005: 447), las pulseras representan aditamentos elaborados en tela, papel o concha.



6. Elementos asociados: A los costados del personaje destacan dos grandes estructuras angulares, simétricas, de color blanco. Vistas en conjunto corresponden a los bordes laterales de una figura romboidal. Cada costado posee en el borde exterior una hilera de triángulos, del mismo color, y tras los triángulos, o borde “dentado”, surgen varias plumas onduladas de color verde, equivalentes a las observadas en los penachos.<sup>72</sup>

La escena del fondo incluye, en la zona inferior, una gran estructura geométrica rectangular que sirve de base a dos braseros (Rodríguez *et al.*, 2005: 442), colocados en los costados. Las características de esta base —color, dimensiones y forma— se equiparan con el bloque de color blanco colocado al interior de la Cámara 1 (*cf.* capítulo 1. 4. 1.). Los braseros son de forma rectangular, sus cuerpos se angostan de manera apenas perceptible en dirección de la base. En ambos destaca una placa formada por dos rectángulos dispuestos en sentido horizontal —prácticamente del mismo tamaño que los recipientes—, con un moño de color blanco a la mitad, cuyos extremos terminan en punta. Braseros y moños recibieron ligeros trazos de pintura roja, y directamente encima de ellos el personaje coloca un par de objetos ondulados de color negro.

La escena del muro oriente incluye, en el ángulo noreste, una vasija de color blanco, con varios aditamentos cuya forma y coloración corresponde a objetos de piedra verde: un par de orejeras, cónico-truncadas, a las cuales les sobresale un colgante de color blanco, probablemente utilizado para sujetarlas al lóbulo de la oreja. Bajo las orejeras se observa un par de cuentas alargadas, en forma de gancho, enseguida el sartal de cuentas circulares<sup>73</sup> y, al centro, una cuenta en forma de gancho. En los costados del

---

<sup>72</sup> Para Cervantes *et al.* (2005: 66) la escena surge del muro “rodeada por un resplandor”.

<sup>73</sup> Si bien, en el mural de Ixcaquixtla, la representación de las cuentas es circular, es evidente que la forma evoca una pieza de forma esférica; es por ello que en capítulos posteriores, son descritas indistintamente con uno de los dos términos.

sartal cuelgan los extremos de una cinta de color blanco, que las engarza, cuyo extremo inicia en el muro este y concluye en el norte (fig. 2. 3a y 2.3.c).

#### 2. 3. 4. Muro sur, sección frontal, individuo con caracol

1. Cabeza: Vista de perfil, de formato realista, orientada hacia la escena principal, con el rostro pintado en color amarillo. La frente tiene un fleco elaborado mediante segmentos de líneas verticales paralelas, de color negro. El ojo es oval, la retina de color blanco y la amplia pupila en negro. La nariz es sobresaliente y formada por un triángulo de extremo redondeado. La boca se dibujó cerrada, con el labio superior pronunciado.<sup>74</sup> Los desprendimientos de pintura mural, que corresponden al costado del rostro, impiden describir el resto de la cabeza.

2. Postura: Sedente, visto de perfil y orientado al este. La prenda que cubre el cuerpo muestra la curvatura de la espalda encorvada y pliegues que se adecuan a la flexión de las piernas.

3. Extremidades superiores: El brazo izquierdo dispuesto en segundo plano, extendido, ligeramente elevado, extiende al frente la mano derecha, con los dedos escasamente definidos. La mano sujeta en alto un caracol marino. Debido al deterioro que la pintura presenta en esta zona, los detalles se aprecian con dificultad.

4. Tocado y accesorios de la cabeza: Cubre su cabeza una banda de color blanco que forma un moño, dispuesto en sentido horizontal, y enseguida otra banda lisa, igualmente de color blanco. A manera de tocado conserva parcialmente los trazos de tres, o quizás cuatro, plumas onduladas, iluminadas en color verde. Debido a los desprendimientos de la capa con pintura, la unión del penacho no se aprecia (fig. 2. 3b).

---

<sup>74</sup> Rodríguez *et al.* (2003: 442) señalan que la boca está entreabierta, expresión que no concuerda con el registro pictórico.

5. Atavío y complementos: Viste una prenda decorada con franjas verticales coloreadas en verde, blanco y amarillo. La zona del cuello lleva una cinta lisa con un cabo que cuelga en dirección de la espalda, decorada con una sencilla greca iluminada en color amarillo y rojo. Esta cinta equivale a la que presenta el individuo del muro norte, colocado al frente.

6. Elementos asociados: Sujeta un caracol marino de color blanco, colocado en sentido vertical a la altura de su rostro, con la espira arriba y el ápice abajo. Adaptado al costado izquierdo, en la espira, resalta un elemento trapezoidal iluminado en color verde, identificado con una cuenta tubular de piedra o boquilla (Rodríguez *et al.*, 2005: 447, 450; Rivera, 2008: 127). El aditamento confirma que es un caracol trompeta.<sup>75</sup> El cuerpo del caracol, o periferia, es una vírgula o amplia voluta, que en su extremo, o ápice, termina en una punta curva. La estructura axial (o espira) la forman cinco anillos de bordes redondeados, cuyo “diámetro” se reduce de forma gradual. La pieza destaca por su tamaño, el cual casi equivale a la altura del portador (fig. 2. 3b).

### 2. 3. 5. Muro sur, sección media, individuo con yelmo<sup>76</sup> de ave

1. Cabeza: Vista de perfil, orientada a la escena principal e iluminada en color amarillo, el cuello es corto. Una placa en “escuadra” ocupa la frente y la sien, es de bordes rectos, de color rojo claro, probablemente corresponde al corte de cabello. Su ojo es alargado, colocado en forma diagonal, la retina de color blanco y la pupila negra. La nariz es prominente, de forma cónica y extremo redondeado. Los labios son gruesos y

---

<sup>75</sup> En opinión de Suárez (2002: 181-182), no es usual que los caracoles utilizados como trompetas lleven en un costado la boquilla, ya que generalmente es el ápex el que se modifica para esta función. Both (2004: 264) refiere un caracol con boquilla depositado en una ofrenda del Templo Mayor de Tenochtitlán.

<sup>76</sup> Cuatro de los cinco individuos en los muros laterales presentan un accesorio identificado con un casco o yelmo (Rodríguez *et al.*, 2005: 447, 449; Cervantes *et al.*, 2005: 66; Rivera, 2008: 19), cuya abertura frontal tienen las dimensiones adecuadas para permitir mostrar el rostro, lo cual confirma que fueron planeados para estar ajustados a la cabeza.

pronunciados, la boca cerrada. La forma de la oreja semeja una voluta y presenta el lóbulo ligeramente alargado.

2. Postura: Sedente, visto de perfil y orientado a la escena del fondo; su concepción es realista. Es ligeramente más alto que el primer individuo al frente y equivalente en altura al sujeto que yace tras él. La curvatura de la espalda es sumamente pronunciada, produce la impresión de una joroba (fig. 2. 3b). La curvatura de la vestimenta, en la zona de las piernas, indica que éstas se encuentran flexionadas.

3. Extremidades superiores: El brazo derecho, extendido y elevado, sostiene en alto un yelmo. La mano derecha, que apenas asoma bajo la prenda, deja ver el pulgar. El brazo izquierdo se apoya en la pierna izquierda y la mano descansa en la rodilla. El pulgar tiene la uña curva y abultada, de color blanco.

4. Tocado y accesorios de la cabeza: Lleva un turbante, elaborado con una banda lisa de color blanco enrollada a la cabeza, la cual forma un nudo posterior, del que surge un largo cabo cuya curvatura se extiende en dirección de la espalda, pero sin tocarla. La orejera está vista de perfil, la parte frontal es cónica y posee una espiga insertada en el lóbulo, de forma geométrica, similar a una "L" acostada recta, iluminada en rojo claro.

5. Atavío y complementos: Excepto cabeza y manos, al cuerpo lo cubre una prenda de gran amplitud, decorada con franjas de colores, iluminadas en verde, rojo y amarillo. En la manga las franjas son verticales, en el resto adoptan la curvatura propia de la espalda y piernas flexionadas. La disposición de las franjas, de la manga izquierda, es en sentido horizontal y el borde rematado por una tira vertical, de color amarillo. El cuello muestra una cinta de color amarillo, con divisiones rectangulares, anudada en la zona de la espalda. Del nudo surgen dos cabos de tela encimados a la espalda, cada cabo dividido en rectángulos iluminados en verde, rojo y amarillo, éste último muy diluido.

6. Elementos asociados: Con la mano derecha sostiene un yelmo, en forma de cabeza de ave, visto de perfil y orientado hacia el fondo, con el amplio cráneo redondeado y carente de plumas (por supuesto, sin considerar las del penacho). El pico es curvo, abierto, con una protuberancia de forma oval, y en el extremo superior una porción ennegrecida. El ojo es amplio, circular, la retina blanca, la pupila marcada en color negro y el párpado en rojo, lo que permitió identificarlo con un “zopilote”<sup>77</sup> (Rodríguez *et al.*, 2005: 450; Rivera, 2000: 29). Sin embargo, la mancha en el pico es característica del buitre, y la protuberancia que lleva sobre este mismo, corresponde a una carnosidad propia del género *Sarcoramphus*<sup>78</sup> y especie *papa* (Olivares, 1965: 259).<sup>79</sup> La cabeza del ave tiene un penacho, integrado por cuatro largas plumas onduladas de color verde, con otra pluma intermedia de menor tamaño, que no fue totalmente delineada. La base muestra una especie de porta-penacho, formado con plumas cortas, iluminadas en color verde. El penacho de este yelmo es el único que presenta tal aditamento (fig. 2. 3b).

### 2. 3. 6. Muro sur, sección posterior, individuo con yelmo de cráneo

1. Cabeza: Vista de perfil y orientada al este, el cuello es amplio y corto, el rostro iluminado en color amarillo. A lo largo de la frente muestra un fleco corto y parejo, equivalente al que presenta el individuo al frente del muro norte y el primero del muro sur. El ojo es un ovalo alargado, amplio al frente, angosto en la porción final, con el iris blanco y la pupila negra. La nariz es triangular, pronunciada, con el extremo redondeado. La boca

---

<sup>77</sup> La denominación zopilote, proviene del náhuatl *tzopilotl* (Molina, 1977. 153v). No obstante en lengua náhuatl, suele ser denominado *cozcacuauhtli*, que significa “águila de collar” (Seler, 1988, I: 135; 2004: 177), debido al característico plumaje, en forma de “collar” que luce alrededor de su cuello.

<sup>78</sup> El nombre científico deriva de las palabras en griego: *Sarx* o *Sarcos*, que significa “carne” y *Ramphos*, “pico”, y del latín *Papa*, o por extensión “jefe”. *Sarcoramphus papa* significa “jefe (de las aves) de pico para carne” (Olivares, 1965, 259).

<sup>79</sup> Ave que entre los mayas representó un importante símbolo religioso (de la Garza, 1995: 81).

se dibujó cerrada, con la comisura acentuada, los labios gruesos y pronunciados, en tanto que la oreja, parecida a una voluta, es roja. La concepción es realista.

2. Postura: Sedente de perfil y orientado al este. La espalda es casi recta, característica que comparte con el segundo sujeto al norte. La altura equivale al individuo yacente frente a él.

3. Extremidades superiores: El brazo derecho, en segundo plano, extendido al frente, sostiene en alto un yelmo. Se distinguen tres dedos de la mano, delineados en forma esquemática. El brazo izquierdo, en primer plano, descansa en la pierna. La mano visible es la izquierda, de grandes dimensiones, incluso desproporcionada; los dedos adoptan la curvatura de la rodilla; la uña del pulgar es notablemente larga y abultada, pintada en color blanco.

4. Tocado y accesorios de la cabeza: Cubre la cabeza un turbante figurado mediante una cinta de color blanco, lisa, que muestra dos bandas que circundan la cabeza y un nudo redondeado detrás, más un largo cabo colgante curvo, en dirección de la espalda y elevado. El color blanco puede indicar una prenda elaborada en algodón sin teñir. Porta una orejera vista de perfil, cuyo frente es cónico y detrás posee una espiga, en forma de "L" acostada, insertada al lóbulo e iluminada en color rojo claro (figs. 2.3b y 6.3).

5. Atavío y complementos: Viste una prenda que cubre el cuerpo, excepto cabeza y manos, decorada con gruesas franjas, con curvaturas y pliegues adaptados a la postura del cuerpo. Las franjas están iluminadas en color rojo, amarillo ocre y verde. Le circunda el cuello una banda iluminada en amarillo, sin cabos o extremos colgantes, que puede ser una porción de tela unida a la prenda o independiente.

6. Elementos asociados: Sostiene un yelmo en forma de cráneo visto de perfil, orientado al este e iluminado en color amarillo. El amplio ojo circular tiene señalada la pupila mediante un semicírculo de color negro. La cavidad nasal es amplia, curva, y el

hueso inferior es prolongado y puntiagudo. La mandíbula abierta presenta las hileras de dientes, con las encías en color rojo. Del maxilar superior e inferior surgen dos pares de largos, delgados y filosos colmillos curvos. Recubre la zona de los maxilares un motivo de teselas o plaquitas rectangulares de extremo curvo. En la zona occipital lleva dos grandes apéndices curvos, similares a “dedos”, de color amarillo, igualmente cubiertos por las “plaquitas” rectangulares de extremo curvo. Destaca el penacho formado por cuatro motivos alargados ondulados e iluminados en color verde que, probablemente, representan plumas de ave. El ojo circular tiene la pupila en intenso color negro, que contrasta con el fondo blanco de la retina.

#### 4. 3. 7. Muro norte, sección frontal, individuo con yelmo de felino y caracol

1. Cabeza: Vista de perfil, mira en dirección de la escena principal. La frente lleva un fleco corto y recto, elaborado con segmentos de líneas paralelas de color negro. Tras la cabeza, a la altura de la nuca, zona que corresponde al cabello, muestra una placa semi-rectangular pintada en rojo claro. El ojo es grande, incluso con breve desproporción, alargado y dispuesto en sentido diagonal; con la retina en color blanco y la pupila negra. La nariz es protuberante y algo respingada. La orejera es un círculo visto de frente, de color verde oscuro. La boca cerrada, la forma una línea de color negro con somera curva en el extremo, para señalar la comisura. La concepción general es realista.

2. Postura: Sentado, con el cuerpo en tres cuartos de perfil. La espalda notoriamente encorvada, los hombros elevados. La curvatura del textil, que cubre las piernas, confirma que la postura del cuerpo es flexionada. La altura y dimensiones son menores a las del individuo que le sigue.

3. Extremidades superiores: El brazo izquierdo lo muestra extendido y elevado, a la altura del hombro. La mano con cuatro dedos (pulgar, índice, cordial y anular) empuña la estructura que sirve de sostén al yelmo (fig. 2. 3c).

4. Tocado y accesorios de la cabeza: Cubre la cabeza una cinta de color blanco perfectamente ceñida al contorno del cráneo, que adopta la forma de una voluta o protuberancia curva, enroscada, extendida sobre la cinta, que forma la banda ceñida a la cabeza. El arreglo de esta cinta es peculiar, no se presenta en el resto de los individuos de las escenas laterales. La oreja no se distingue y la orejera es un círculo de color verde. Enseguida, a la altura de la mejilla, inicia la primera cuenta del collar, de amplio diámetro y de color verde.

5. Atavío y complementos: Ajustado al cuello porta una cinta anudada a la altura de la nuca, con un grueso cabo colgante decorado con dos grecas sencillas iluminadas en color verde y ocre. Esta cinta puede ser independiente o, quizás, forma parte de la prenda que cubre el cuerpo. La vestimenta, de una pieza, es bastante amplia y deja al descubierto solamente la cabeza y la mano izquierda. Al textil lo decoran franjas verticales iluminadas en color amarillo, rojo y verde que adoptan la curvatura de la espalda y la flexión de las piernas. Porta un amplio sartal integrado por nueve cuentas circulares y una central, en forma de gancho o “anzuelo”, todas iluminadas en color verde.

6. Elementos asociados: Sujeta un armazón elaborado con varas, cuya forma semeja una “A”, con una posible atadura circular en el costado derecho. La estructura está iluminada en color verde y cercana a la unión izquierda se observa un objeto circular, probablemente un nudo. Su forma y dimensiones son similares al trípode que presenta el individuo colocado detrás, pero en éste las varas son más delgadas. El soporte sirve de sostén al yelmo, una cabeza de felino vista de perfil y orientada a la escena del fondo. El felino tiene la oreja redondeada, al igual que el ojo y la nariz. Las fauces abiertas



muestran seis largos y delgados colmillos curvos, en tanto que la piel con pequeños motivos curvos da la impresión de una textura granulada. Tras la cabeza del felino surge un penacho, formado por seis largas plumas onduladas, de color verde (figs. 2. 3c y 7.1). El espacio frente a la estructura con la cabeza del felino, lo ocupa una vasija y un caracol. El recipiente es un cajete amplio, de color blanco. El caracol marino se dispone en sentido horizontal, con la espira al frente y el ápex detrás; es de color blanco —idéntico a la pieza dibujada en el muro sur—, y su tamaño equivale al largo de la amplia vasija que lo sostiene. Al igual que el caracol del muro sur, éste también posee un aditamento trapezoidal, con escasos restos de color verde. Vasija y caracol aparecen suspendidos varios centímetros encima de la cenefa inferior.

#### 4. 3. 8. Muro norte, sección posterior, individuo con yelmo de ofidio sobrenatural

1. Cabeza: Vista de perfil y orientada hacia la escena principal, cubierta por una cinta enrollada de color blanco. El tratamiento del rostro es realista, pintado en color amarillo. El ojo es amplio con el contorno ovalado, el iris blanco y la pupila en negro. En lugar de ser circular es ligeramente alargado, con una línea curva en la base, que forma el párpado. La boca es de labios gruesos y sobresalientes, especialmente el superior. La nariz es pronunciada, de extremo redondeado. La oreja en forma de voluta, con el lóbulo sumamente alargado, sugiere la deformación propia por el uso de la orejera.

2. Postura: Sedente con el cuerpo de perfil. Las dimensiones del cuerpo son notoriamente mayores, en comparación con el resto de los sujetos sedentes. La espalda se mantiene erguida. La posición del hombro en primer plano es elevada y el acomodo de la prenda que cubre las piernas, corresponde a la postura con las piernas flexionadas.

3. Extremidades superiores: Muestra el brazo derecho bajo la prenda, extendido al frente, la extremidad descubierta es de rasgos zoomorfos, con una enorme garra abierta,

pintada en color amarillo, con cuatro largos dedos, gruesos, con las uñas en color blanco. La uña del pulgar es notoriamente alargada y filosa; las características corresponden a la garra de un ave de rapiña, probablemente de águila (Rodríguez *et al.*, 2005: 441).

4. Tocado y accesorios de la cabeza: Cubre la cabeza una amplia cinta de color blanco, que lleva detrás dos prolongaciones triangulares. Sobrepuesta a las anteriores porta otra cinta lisa, igualmente de color blanco, anudada con un largo cabo que cuelga ondulado en dirección de la espalda, pero sin tocarla. La oreja es una voluta alargada provista de orejera cónica, iluminada en color verde.

5. Atavío y complementos: Viste una prenda que le cubre el cuerpo, excepto por la cabeza y la extremidad izquierda, decorada con gruesas franjas verticales, iluminadas en color verde, amarillo y rojo. Porta un collar constituido por cuatro grandes cuentas circulares y una central, alargada, semejante a un gancho o “anzuelo”; aditamento que muestra bien ceñido al cuello, a diferencia del amplio collar del primer individuo pintado en la escena de este muro.

6. Elementos asociados: Un trípode pintado en color verde y formado por varas rectas, anudadas en sus intersecciones, sirve de soporte al yelmo. El emblema está visto de perfil y dirigido al oriente, con características zoomorfas e iluminado en rojo claro. Destacan las fauces abiertas, sin el señalamiento de dientes, colmillos<sup>80</sup> y lengua. La zona que corresponde al ojo lleva unos trazos, pero es evidente que no se tuvo la intención de indicarlo (fig.7. 5). El yelmo está cubierto por la textura formada por diseños rectangulares de extremo curvo. Sobresale el apéndice nasal, alargado, redondeado y enroscado hacia arriba. A la altura de la comisura lleva dos apéndices alargados, de bordes curvos y extremos redondeados. El yelmo posee un enorme penacho constituido por cinco largas

---

<sup>80</sup> No obstante, un somero delineado triangular superior, puede corresponder a un diente, pero escasamente definido.

plumas de color verde, y un objeto rectangular de color amarillo, que quizás sirve para mantener agrupado el fardo (fig. 7. 5).

## 2. 4. Personajes con penachos y yelmos: algunas implicaciones

### 2. 4. 1. Los penachos, un emblema en común

El personaje de mayores dimensiones colocado en la escena oriente, al fondo del recinto funerario, a diferencia de los cinco individuos sedentes, vistos de perfil, está visto de frente, y entre los accesorios que porta le sobresale, a los costados de la cabeza, un penacho extendido de manera bilateral, integrado por dos conjuntos de plumas de color verde. Este tipo de elemento también lo tienen los individuos sedentes, pero de la siguiente manera: cuatro de ellos muestran un yelmo, todos con penacho, y solamente el individuo sin yelmo lo porta ajustado a la cabeza. Es evidente que la ondulación, longitud y coloración verde de los penachos, son una forma convencional de representar plumas de quetzal (Cervantes *et al.*, 2005: 66; Rivera, 2008: 29), particularmente de las que crecen en la cola de esta ave. Su representación en el testimonio pictórico de la Mixteca Baja,<sup>81</sup> alude a un bien de prestigio foráneo, el cual generalmente es utilizado en forma exclusiva por imágenes de dioses o sus personificadores (*cf.* capítulo 5.1.), al igual que por sacerdotes o individuos de elevada jerarquía que detentaban el poder político (Pasztory, 1976: 170; *cf.* López Austin *et al.*, 1991: 96).

De todos los penachos, el exhibido por el personaje principal es el más abundante, ya que lo integran dos conjuntos de plumas, con tres a la derecha y cuatro a la izquierda

---

<sup>81</sup> Esta ave es ajena al centro de México, su hábitat natural son las tierras altas mayas de Chiapas, Guatemala y la zona montañosa de Honduras (Thompson, 1959: 35; de la Garza, 1995: 13-14.). En la iconografía maya, Thompson (*idem.*) la asocia a personajes masculinos y comenta que las plumas son un importante artículo comercial. En el panteón maya, según Mercedes de la Garza, representa a la deidad suprema celeste (de la Garza, *idem.*).

(figs. 2. 3a y 5.1). En cambio, los penachos del primer individuo de la fila sur y los ajustados a los yelmos, de los cuatro sujetos restantes, sólo presentan un conjunto de plumas. Los penachos de la escena sur son cortos, cada uno con cuatro plumas, en cambio los que van unidos a los yelmos de la escena norte, son más largos y en cada uno hay cinco plumas (*cf.* figs. 2. 3b y c).

Los penachos son el único emblema asociado a los seis personajes incluidos en la obra pictórica, pero sólo la figura principal y el primer individuo de la fila sur, lo exhiben sujetado a la cabeza.<sup>82</sup> Es de interés destacar que este primer individuo sedente, con penacho, que encabeza su fila, es el más cercano a la figura del fondo. Probablemente la cercanía espacial implica una proximidad simbólica, diferente a la que tiene el resto de los individuos que muestran yelmos con penacho.

#### 2. 4. 2. La relevancia de los individuos con yelmos y la noción de *nahualli*

Cuatro de los cinco sujetos sedentes están asociados a yelmos, los cuales corresponden a sus insignias distintivas. Al sur el segundo y el tercer individuo los sostienen en alto, y al norte los cascos están en soportes, formados por varas iluminadas en color verde. Tal coloración sugiere que además de sostener el emblema, son objetos con algún contenido simbólico y tal vez cumplieron otras funciones.<sup>83</sup>

Los yelmos de la escena sur son: una cabeza de ave de rapiña, y detrás se observa un cráneo con rasgos de otros zoomorfos. Los yelmos de la escena norte son: una cabeza de felino y detrás la cabeza de un zoomorfo sobrenatural, con peculiar nariz pronunciada y enroscada, identificado con una “Serpiente de Fuego” (Rodríguez *et al.*, 2005: 450; Rivera, 2008: 23). Es importante señalar que los cuatro yelmos tienen un

---

<sup>82</sup> El simbolismo del penacho portado por el personaje principal, es tratado en el capítulo 5. 2. 3.

<sup>83</sup> En relación con el simbolismo de estos soportes véase capítulo 4. 2. 2.

diseño elaborado con pequeñas plaquitas rectangulares de extremo redondeado, que forman una textura de capsulas aglutinadas o recubrimiento granulado.<sup>84</sup>

En murales teotihuacanos aparecen personajes que portan cascos o yelmos zoomorfos con amplios penachos, así como otros atributos peculiares —entre los que se encuentran: bolsas, armas, cuchillos de sacrificios— que permiten identificarlos con sacerdotes,<sup>85</sup> guerreros o una combinación de ambos, en su papel de sacrificadores (*cf.* Winning, 1987, I: 82, 167).<sup>86</sup> Sin embargo, en el testimonio de Ixcaquixtla, con excepción de los yelmos tales atributos están ausentes, y es posible que la identidad de estos individuos se aproxime, más bien, a la de los personajes en los murales del Edificio A de Cacaxtla, que portan yelmo de felino y de ave, los cuales suelen ser denominados por algunos investigadores (Lombardo, 1986: 225, 233 y 235; Baird, 1989: 107; Foncerrada, 1993: 148 y 149): “hombre-jaguar” y “hombre ave”, tal vez para denotar la unidad del portador y la insignia.

Cabe precisar que los cuatro individuos asociados a yelmos, en las escenas de Ixcaquixtla son peculiares porque —a diferencia de lo que ocurre en los murales teotihuacanos o de Cacaxtla— las insignias no están ajustadas a la cabeza. No obstante, la conexión entre éstos y sus emblemas, que sostienen en alto, o muestran en soportes, es indiscutible. Considero que el yelmo alude a su condición específica y, posiblemente, simboliza el poder místico ligado a su función político-religiosa (*cf.* Lupo, 1999: 18),

---

<sup>84</sup> Rodríguez *et al.* (2005: 447) lo denominan: “reticulado”, aunque las líneas indican que el diseño no está logrado mediante líneas continuas diagonales utilizadas para trazar una especie de achurado, si no que cada motivo forma un rectángulo con el extremo redondeado.

<sup>85</sup> El empleo de bolsas implica la identidad sacerdotal (Cabrera, 2006: 158); tales personajes se estima que son intermediarios entre el dios y el pueblo (*cf.* Winning, 1960, I: 60; López Austin, 1989: 48).

<sup>86</sup> Véase, también en Cacaxtla, el mural de La Batalla, donde los personajes con yelmos de ave decorados con penacho, son identificados con guerreros o prisioneros derrotados (Piña Chán, 2000: 84). Véase también el Disco H que proviene del Cenote de los Sacrificios de Chichén Itzá, con la imagen de un sacrificador tolteca que porta un tocado de águila dotado de un enorme penacho (Chasse y Coggins, 1996: 52).

semejante a la que tienen los sacerdotes principales, o funcionarios rituales (cf. capítulo 3. 3.).

Los pueblos mesoamericanos consideran que determinados individuos, los cuales a menudo ocupan puestos sociales importantes, están investidos de poderes espirituales particulares, que les permiten transformarse, asumiendo a su gusto semblanzas de animales, o de fenómenos naturales (entre los cuales se cuentan los rayos, el viento, el fuego), y bajo tales “disfraces” realizan acciones prodigiosas (Lupo, 1999: 17). En el mundo indígena, las personas que ocupan los principales puestos político-religiosos, ejercen a favor de la colectividad poderes místicos particulares, que poseen en virtud de la coexistencia con sus *alter ego* animales (Lupo, *ibid.*:19)<sup>87</sup> o vegetales (Girard, 1977: 124). Tal capacidad de transformación corresponde a la concepción indígena de *nahualli* (Lupo, *idem.*), concepto que identifica al practicante de brujería y hechicería, que puede ser hombre (Sahagún, 1988, III: 117), o mujer (Molina, 1977: 73v). El significado del término usualmente asimilado a las nociones de “cobertura” o “disfraz”, por una parte identifica a una especie de hechicero transformista y, por otra, a una suerte de *alter ego* o “doble”, generalmente animal de estos individuos (Foster, 1944: 85 y 103; Alcina Franch, 1993: 85; Martínez, 2006: 95; Duverger, 2007: 105-107). En opinión de López Austin (1989. 118) es: “la persona que tiene el poder de transformarse o la persona o animal en los que se transforma”, y añade que su traducción implica: “lo que es mi vestidura”, “lo que tengo en mi superficie, en mi piel o a mi alrededor”, definición que abarca a los

---

<sup>87</sup> De la Garza (1998: 94) argumenta que los *alter ego* zoomorfos constituyen un lazo que une al mundo humano con el mundo natural, mucho más profundo que cualquier otro, pues se trata de un vínculo consubstancial por el cual el hombre se integra en la naturaleza a través de unas criaturas de ese ámbito, a la vez que integra en su propio espíritu al mundo natural, encarnado en esas mismas criaturas.

individuos de una comunidad que a sí mismos se reconocen y son reconocidos con poderes sobrenaturales.<sup>88</sup>

Los tocados en forma de cabezas de animales, incluidos en murales de tumbas zapotecas (Urcid, 2005: 143) son identificados con el *nahualli* (*alter ego*) de sus portadores. Es probable que los yelmos asociados a los individuos sedentes del mural analizado, correspondan a un disfraz que evoca la imagen de un ser fantástico con el cual dichos individuos tenían una estrecha relación o es probable que fueran la imagen de sus *nahualli*.

Basado en las anteriores concepciones, sugiero que los yelmos, asociados a los cuatro individuos sedentes en este mural, permiten exteriorizar la identidad sobrenatural del portador. Expresado en otros términos: son la imagen concreta de un ser fantástico, expresan el poder contenido en estos yelmos y, de acuerdo con la propuesta hipotética que guía el estudio, probablemente evocan a seres asociados con la temática agrícola.

Los aspectos relacionados con la identidad del personaje principal, y las cualidades específicas de los seres de estos yelmos, en los muros laterales, al igual que el resto de los elementos contenidos en el testimonio pictórico de la principal cámara de la Tumba 1 de Ixcaquixtla serán analizados en los siguientes capítulos.

---

<sup>88</sup> Algunos investigadores advierten que a diferencia del *tonalli* —o el *alter ego* común a cada individuo desde su nacimiento—, la facultad de transformarse solamente es privilegio de aquéllos que han adquirido poderes sobrenaturales, que les permite asumir, cada vez, la apariencia de una especie animal o de un fenómeno natural diferente (de la Garza, 1998: 95; Lupo, 1999: 20).

### III

#### LAS FIGURAS EN EL ESPACIO: ORIENTACIONES Y VINCULOS CON EL CICLO AGRICOLA

Las figuras del mural de la Cámara 1 de Ixcaquixtla inician en el acceso, con un felino erguido, prosiguen al interior con cinco antropomorfos distribuidos en los muros laterales, y concluyen en el fondo con el personaje principal. Las figuras interiores están dispuestas sobre cenefas. La orientación del personaje ubicado en el muro oriente, y del felino en el umbral coincide, ambos miran hacia el exterior, es decir al occidente. En cambio, los cinco individuos en los costados, en postura sedente, están perfilados en dirección de la escena del fondo, o rumbo oriente. Los objetivos de este capítulo consisten en: 1) explorar el simbolismo implicado en las orientaciones de las figuras que integran el mural, 2) señalar la correlación entre esta disposición y la orientación del recinto que los contiene, 3) e identificar los motivos en las cenefas. Estos objetivos se realizan de acuerdo con la hipótesis que guía el estudio, la cual propone que en el testimonio pictórico existe un registro que evoca los elementos del ciclo agrícola del maíz.

##### 3. 1. El puma en la jamba sur: ubicación y orientación

El acceso a la Cámara 1 presenta, en la jamba sur un felino y un segmento de cenefa superior. El felino es un puma erguido, visto de perfil; su cuerpo iluminado en amarillo, contrasta con el intenso rojo del fondo y sus patas posteriores desplantan a nivel del piso (fig. 2. 2b). La orientación del acceso, dirigido hacia el sector nor-oeste, corresponde con el rumbo donde ocurre la puesta del sol, en particular en el solsticio de



verano (cf. capítulo 1. 4. 2.) ¿Es posible que esta figura zoomorfa posea un vínculo con el astro solar, durante su ocaso en esta fecha del año?

A propósito del simbolismo que tiene el puma, cuando es plasmado en construcciones dirigidas al poniente, Ruiz *et al.* (2006) desarrollaron, para el caso de Teotihuacan, un estudio sobre las implicaciones arqueoastronómicas de pórticos<sup>89</sup> con felinos. Proponen que los constructores teotihuacanos, al erigir sus edificios, orientaron ciertas estructuras hacia el lugar donde se ponía algún objeto celeste en el horizonte; propuesta que ponen a prueba al analizar la ubicación de felinos, en la pintura mural de cinco pórticos localizados al oeste de la Calzada de los Muertos de Teotihuacan (*ibid.*: 347),<sup>90</sup> cuyas estructuras, orientadas al poniente (Ruiz *et al.*, 2006, II: 345), pertenecen al horizonte Clásico —en particular al intervalo que va del 400 al 600 d. C. —, y tienen en común: a) su orientación astronómica al occidente, y b) las imágenes de felinos, la principal figura de la pintura localizada sobre el talud del pórtico; los cuales comparten, además, las características anatómicas, los cuerpos guardan las mismas proporciones, con garras, cola, hocico, nariz, ojos y orejas similares.

Sugiyama (2016: 34) plantea que los felinos del Pórtico 13, son pumas (*Puma concolor*), y en general sugiere que en la iconografía teotihuacana, por su pelaje brillante y dorado, simbolizan al sol (*ibid.*: 33).<sup>91</sup> Tal propuesta es congruente, por ejemplo, con la orientación del Pórtico 10, edificio cuyo eje de simetría, según cálculos de Ruiz *et al.* (*ibid.*: 353), se observa alineado exactamente con el sol —astro que se pone

---

<sup>89</sup> Los pórticos son el espacio semiabierto que da acceso a un recinto cerrado y están formados por dos muros laterales y uno central, que se interrumpe por un vano o entrada (Ruiz *et al.*, 2006, II: 345).

<sup>90</sup> Los pórticos teotihuacanos orientados al poniente, con imágenes de felinos en sus taludes, examinados por Ruiz *et al.* (2006), se ubican en: Tetitla (Pórtico 13), Atetelco (Patio Blanco, Pórtico 2) y el llamado “Conjunto de los Jaguares” (Pórtico 10).

<sup>91</sup> Con firma la identidad del felino mencionado con el sol la escena del *Códice Laud* (196: 14) que representa a Tonatiuh el dios solar, acompañado por un felino de piel amarilla, un puma en opinión de Milbrath (1999: 95).

precisamente en el techo de la estructura localizada al frente— sólo un día y ese día es justamente el 21 de junio, es decir el solsticio de verano (fig. 3. 1).

A partir del estudio de pórticos teotihuacanos orientados al poniente, con felinos en los taludes, realizado por Ruiz *et al.* (*idem.*), y del análisis de Sugiyama (*idem.*) que asocia al puma con el simbolismo solar, tomando también en consideración que la disposición de la Cámara 1 de Ixcaquixtla, está igualmente orientada hacia el poniente, considero que el puma en la jamba sur de esta tumba posiblemente posee una connotación de carácter solar, que lo vincula con la puesta del este astro durante el solsticio de verano, cuya declinación máxima está asociada a la temporada de lluvias, y por consiguiente al ciclo agrícola.

Los pórticos teotihuacanos corresponden a los siglos finales del horizonte Clásico (*supra*), por lo tanto son un registro cronológicamente aproximado a la pictografía examinada. Pórticos teotihuacanos y Cámara 1 de Ixcaquixtla son evidencias que atañen a organizaciones sociales que mantuvieron una intensa interacción, que inició desde el Clásico Temprano (Rattray, 1981: 58-59; 1998: 77-83; 2001: 306-310) y se mantuvo vigente hasta la caída del gran centro rector del Altiplano Central (Manzanilla, 2001: 227), por ello es lógico suponer que compartieron probablemente el simbolismo de estructuras arquitectónicas orientadas al poniente y felinos (en específico pumas) estratégicamente ubicados en ellas.

### 3. 2. Las cenefas interiores: identificación, función y simbolismo

#### 3. 2. 1. El motivo de volutas, en primer plano

Al interior de la Cámara 1 varias cenefas horizontales sustentan al personaje central, y a los cinco individuos sedentes. Estas, quizás desempeñan una función locativa

(figs. 2. 3 a. b y c), similar a la que tienen las bandas en los murales de Cacaxtla (Lombardo, 1986: 220), o semejante al ser que, en el Mural Norte de San Bartolo, sirve de “línea de fondo” (Saturno *et al.*, 2005: 21), o la bandas con elementos zoomorfos que sustentan a los dioses en la página 1 del *Códice Laud*. Desde luego, esta propuesta puede aplicar para las cenefas inferiores, que, tal vez, simbolizan el nivel de la tierra o “lo terrestre”. Nótese, sin embargo, que en la escena sur las características de la cenefa superior y la inferior son semejantes. ¿Por qué son similares? ¿Cuál es su posible simbolismo?

Las cenefas del muro sur muestran, en repetidas ocasiones, el mismo elemento abstracto. Éste consiste en dos amplias volutas de color verde, colocadas en direcciones opuestas y conectadas por sus tallos, las cuales son de contornos redondeados, con sus extremos terminados en punta roma y los bordes llevan ribetes rojos. La coloración en verde —al igual que para los collares, las orejeras y los penachos— implica que son elementos preciados.<sup>92</sup> Para Rodríguez *et al.*, (2005: 449) el diseño produce la impresión de “movimiento”. Desde mi perspectiva, sus dimensiones, complejidad y ubicación, en primer plano, permiten identificarlo con el motivo principal (fig. 2. 2c).

Este motivo principal de las cenefas tiene cierta similitud con el símbolo denominado “espiral desdoblada” (Vega Sosa, 1984: 156-157), diseño versátil que puede presentarse extendido o compacto, con volutas gruesas o delgadas. Aunque generalmente es continuo, también lo hay dividido por la mitad (Rattray, 1981: 62; Vega, 1984: Cuadro 4). Según Vega Sosa (*idem.*), simboliza el movimiento establecido por “la

---

<sup>92</sup> De la misma manera que en otros ejemplos de la iconografía mesoamericana, en la pictografía de Ixcaquixtla, el color verde simboliza elementos de carácter preciado (*cf.* Dupey, 2017: 124); carácter equivalente al que posee, en el ámbito maya, el empleo del color azul, destinado a los accesorios divinos, atributos de los señores principales, entre ellos, objetos preciosos como el jade y las plumas de quetzal (Greene, 1999: 300).

relación entre el Sol y la Tierra, para generar el día y la noche”.<sup>93</sup> Si bien, esta interpretación tal vez explica la mayoría de los motivos, una voluta en la cenefa superior del muro sur de Ixcaquixtla contiene rasgos que permiten definir, en esta parte, el tipo de figura simbolizada.

En efecto, la cenefa superior del muro sur tiene —colocado justo sobre el personaje con yelmo de cráneo— un motivo formado por volutas conectadas por sus tallos, que muestra en la voluta derecha un “ojo”, en tanto que un segmento del ribete semeja una “ceja” (Rodríguez *et al.*, 2005: 449). A los anteriores rasgos bióticos<sup>94</sup> se suman los delgados bordes o ribetes, de color rojo, que sugieren encías. Su presencia asociada constituye las partes de un todo, que corresponde a la mandíbula superior de un zoomorfo sobrenatural visto de perfil, con rasgos de saurio (fig. 3. 2a.).

Con base en las características del zoomorfo sobrenatural sugerido en las cenefas de la Cámara 1, es posible señalar dos comparaciones: 1) con el saurio fantástico que en algunos contextos clásicos del Altiplano, por ejemplo en el Templo de Quetzalcoatl, de Teotihuacan, tiene estrecha relación con el concepto del tiempo (López Austin *et al.*, 1991: 99; López Austin, 1996: 487).<sup>95</sup> En la iconografía maya del Clásico, este ser corresponde al símbolo de la tierra, es decir el monstruo terrestre (Portilla, 1986: 66), un ser híbrido en el que predominan los elementos tomados de los reptiles (Baudez, 2007:

---

<sup>93</sup> Vega Sosa (1984: 157-158) explica el simbolismo de la espiral desdoblada, a partir de su presencia en cerámica azteca, y propone que lleva implícita la idea de movimiento y los rumbos del universo, pero en diferentes direcciones —análisis apoyado en un estudio realizado por Charles Ross (1980: 43, citado en Vega *idem.*), quien llama a la espiral desdoblada: “la forma del año”—, y sugiere que las espirales invertidas representan el invierno (izquierda), el verano (derecha), su continuo “movimiento” circular, su ascensión y descenso (nacimiento).

<sup>94</sup> Stark (1998: 220) denomina “motivos bióticos” a la presencia de rasgos zoomorfos añadidos a la composición de volutas, que pueden ser criaturas saurianas o serpentina. Una situación similar se presenta en la cerámica incisa transicional de Monte Albán II-III-A, cuyos diseños abstractos de volutas, de acuerdo con Bernal (1949: 64-73), los inspiran, precisamente, saurios y formas serpentina.

<sup>95</sup> *Cipactli*, el nombre del primer día de la veintena, equivale a *Imix* en el calendario maya, simbolizado por una concha, una alusión al agua o al ambiente acuático.

38). 2) También, es importante señalar que en el calendario solar maya —el llamado *haab*—<sup>96</sup> el glifo del mes *yax*, que significa “verde” o “primero” (Taube *et al.*, 2010: 49), cuyo patrono es Venus, precisamente es un monstruo celeste, asociado con este planeta (de la Garza, 1998: 59), en específico en su aspecto vespertino (Špraj, 1998: 65).

En relación con la primera de las identificaciones mencionadas, los testimonios posclásicos del centro de México, incluyen la figura de un saurio fantástico, un ser acuático o peje grande denominado Cipactli (López Austin, 1996: 487), similar a un “caimán” (*Historia de los mexicanos por sus pinturas*, 1973: 25), sin mandíbula inferior. Se trata del original monstruo mítico, femenino y acuático, identificado con la tierra (Beyer, 1921: 201), o con el monstruo de la tierra (Stresser-Péan, 1998: 28), y considerado por la cosmovisión nahua un símbolo de fructificación, de la potencia procreadora de la tierra, signo del crecimiento, de la abundancia y de la riqueza (Seler, 1988, I: 21, 41).<sup>97</sup> Finalmente, los códices del grupo Borgia representan un ser mediante una cabeza de perfil con sólo la mandíbula superior o de cuerpo completo, iluminado en tonos de color verde o azul (*Códice Fejérváry-Mayer*, 2005: 1980: 11, 42; *Códice Laud*, 1961: 25, 29) y en algunos casos, con encías de color rojo (*Códice Laud*, 1961: 3, 38), cuyas características son similares al ser en las cenefas de Ixcaquixtla.

Dos conclusiones pueden, al parecer, deducirse como resultado de la confrontación, de los distintos testimonios presentados. Por una parte, la similitud entre la cenefa superior y las inferiores de la Cámara 1, son congruentes con el hecho de que los integrantes del mural están ubicados en un espacio subterráneo, cuyo techo y piso tienen

---

<sup>96</sup> En relación al *haab*, o año solar maya véase capítulo 1, nota 4.

<sup>97</sup> Los grupos de la huasteca creen que la piel del pez espadarte o saurio que flota sobre la gran laguna que truena como rayo, o *Tzoclejem* —denominación que daban al mar—, representa a la tierra o *Tzabal*, sustento de todo ser vegetal o animal (Ochoa y Gutiérrez, 1996-99: 101).

características semejantes; es decir, un ambiente parecido al de una cueva,<sup>98</sup> y probablemente el simbolismo de las cenefas es acorde con un ambiente subterráneo. Por lo mismo, el acceso no lleva este tipo de cenefa, porque esta sección no es propiamente interna, es el umbral que conecta al mundo exterior con el interior. Por otra parte, el motivo principal que constituye las cenefas interiores representa, en términos generales, un zoomorfo fantástico, cuyas volutas, colocadas en sentidos opuestos, son versiones estilizadas de “mandíbulas superiores de saurios”, o “cocodrilos” de la cosmovisión maya y nahua. De acuerdo con esta identificación, los motivos ubicados en la parte inferior simbolizan el nivel terrestre, que sustenta a los personajes del recinto; mientras que el motivo principal con rasgos zoomorfos, de la cenefa superior, tal vez alude al monstruo asociado con Venus, y simboliza un nivel celeste. Su ubicación, justo sobre el personaje con yelmo de cráneo, es un asunto que volveré a tratar en los siguientes párrafos.

### 3. 2. 2. Las tres barras horizontales, en segundo plano

Las cenefas del muro sur llevan varios grupos de gruesas barras rectangulares, alineadas y dispuestas en sentido horizontal; todas del mismo espesor y longitud; están iluminadas en color verde y separadas entre sí por un breve espacio, que permite observar el color rojo del fondo (fig. 2. 2c). Los conjuntos de barras, ubicadas en segundo plano, alternan su disposición con el motivo de volutas opuestas, ya tratado, y cabe subrayar que no están presentes en las cenefas de los muros norte y este, sólo en las del

---

<sup>98</sup> Véase por ejemplo la imagen de recinto (cueva) en el *Códice Borbónico* (1993: 21), con iguales características en todos sus muros, y las imágenes de cuevas en la *Historia tolteca chichimeca* (1976: f. 5r y f. 16r), cuyo interior tiene igual diseño en todos sus costados. Ochoa y Gutiérrez (1996-99: 107), mencionan que, entre los huastecos, el término *jol* “cueva” también significa sepultura, hoyo, y en general cualquier cavidad subterránea. Manzanilla (2016: 127) afirma que, en el ámbito mesoamericano, la cueva es la entrada al inframundo y por lo tanto una cámara funeraria.

muro sur. Estas barras muestran sobrepuestos unos elementos de color amarillo, que producen la impresión de “introducirse” en ellas (fig. 2. 2c).

Aunque varias secciones desprendidas del mural eliminaron la parte inicial de la cenefa superior sur, afortunadamente se conserva el extremo izquierdo del primer grupo de barras, y dado que los conjuntos tienen la misma longitud, es posible deducir que esta sección sólo contuvo inicialmente un conjunto. De ahí que es posible afirmar que, en esta cenefa, los conjuntos son cuatro y están formados por tres barras. Por su parte, los conjuntos de barras de la cenefa inferior se distribuyen de la siguiente manera: inicialmente, en el fondo, se aprecian dos grupos de tres barras, seguidos por dos conjuntos, cada uno con dos barras y en una de ellas un amplio disco amarillo.

A propósito de los cuatro conjuntos de barras, en la cenefa superior del muro sur. El mural del Altar B de Tizatlán, Tlaxcala, que corresponde al Posclásico Tardío,<sup>99</sup> muestra un diseño formado por grupos de tres barras horizontales, las cuales, de acuerdo con Sánchez y Fernández (1990: 9), son un conteo que implica un periodo de tiempo. Estos investigadores suponen que cada barra tiene un valor de uno, y al sumar los cuatro grupos obtienen 12, cantidad que vinculan al ciclo venusino en el periodo de transición de estrella vespertina, para volver a surgir como estrella matutina (*idem.*)<sup>100</sup>

Basado en la similitud que tienen los motivos formados por barras en la cenefa superior del muro sur con las barras en el Altar B de Tizatlán, es viable compararlos y considerar la posibilidad de que los cuatro grupos constituidos por tres barras transmiten algún significado. Sobre todo porque, al igual que en Tizatlán, precisamente fueron incluidos cuatro conjuntos de tres. Si en el mural de Ixcaquixtla asignamos el valor de un día a cada barra, el resultado es 12, cantidad que, curiosamente, coincide con el número

---

<sup>99</sup> Las pinturas murales en los altares de Tizatlán, Tlaxcala, tienen una notable afinidad estilística con los códices del Grupo Borgia (Boone, 2016: 361).

<sup>100</sup> En relación con el ciclo venusino véase capítulo 6. 2. 3.

de días que atañen a la desaparición de Venus después de haber estado en el poniente durante su tercer periodo (de 250 días), como o lucero vespertino. Esta interpretación de los cuatro conjuntos de barras en la única cenefa superior, es acorde con el simbolismo del saurio celeste, colocado en ella, que puede estar asociado al glifo del mes *yax*, cuyo patrono es Venus (*supra*). La interpretación también es congruente con el individuo que sujeta el yelmo en forma de cráneo, ubicado bajo esta sección, cuya identidad y simbolismo lo vinculan con Venus, asunto tratado, en cuanto a su conexión con el ciclo agrícola, en el capítulo VI.

### 3. 3. Ubicación y orientación de las figuras antropomorfas

#### 3. 3. 1. El personaje principal en el oriente, dirigido al poniente

La figura principal en el mural de la Cámara 1 está ubicada en el muro oriente, vista de frente y dirigida al poniente, lugar desde el cual encabeza el eje longitudinal, este-oeste, que divide al recinto en dos mitades, asociadas con las dos temporadas del ciclo agrícola (*cf. cap. 1. 4. 2*). Su postura es con los brazos extendidos a los costados, y su ubicación al centro de una estructura elevada, acentúan la simetría de la escena, y en general del mural. En su rostro es significativa la presencia de una nariguera en forma de luna menguante, de color verde. El personaje viste una falda con motivos de color verde. Su presencia en la tumba sugiere una potencial connotación mortuoria.

El emblema en la nariz con forma de luna menguante o creciente, asocia al portador con el astro selenita, cuyas apariciones se producen en el este y en el oeste. Seler (1988, II: 52), establece la identidad entre la luna menguante que sale en el este, ya casi en la madrugada, con Teteo Innan, la Madre de los Dioses, igualmente llamada Toci o “Nuestra Abuela”, deidad del maíz maduro y de la cosecha, que entre los antiguos



Nahuas es la anciana diosa lunar, que simboliza a la luna ya menguante, la que va al encuentro del sol;<sup>101</sup> astro asociado al occidente, rumbo del Sol nocturno, de Venus vespertino y patria del maíz (Šprajc, 1998: 69, 2001b: 89) ¿Es probable que la figura principal del mural, por estar ubicada en el oriente, dirigida al poniente y utilizar emblema en forma de luna menguante, posea un simbolismo agrícola?

Por lo que respecta a la falda del personaje principal, en Mesoamérica ésta fue una prenda asociada a la mujer (Anawalt, 1981: 211, 1996: 14; Stressear-Péan, 2011: 55), y por lo mismo a múltiples imágenes de diosas (Pasztor, 1972: 151; Mikulska, 2001: 340). En este caso la prenda apoya la identificación del portador como perteneciente al género femenino. Su género vinculado a la orientación, puede ser significativo, al tomar en cuenta que, durante el Posclásico, la noción nahua del centro de México, reflejada en los testimonios de Sahagún (1981, II: 179), identifica al occidente con el Cihuatlampa<sup>102</sup>, la “Región de las Mujeres” (Spranz, 1964: 83; Heyden, 1974: 3; Seler, 1988, I: 20; Mikulska, 2008: 91; Ragot, 2000: 162); igualmente asociada al nacimiento, la generación, la tierra y el maíz (Seler, 2004: 23). Al profundizar en esta antigua noción de la cosmovisión nahua, Nathalie Ragot considera que el occidente o “la parte femenina del mundo”, por ser la dirección de la puesta del sol posee un panorama contrastado, donde se mezclan aspectos femeninos, de vejez y muerte, pero también se produce el nacimiento de los hombres y del maíz (Ragot, 2009: 1).

El programa pictórico desarrollado en la Cámara 1, al orientar la figura central al occidente, tal vez estableció un vínculo simbólico con la región de la puesta del sol, conocida durante el Posclásico con el nombre de Cihuatlampa. Este rumbo, de acuerdo

---

<sup>101</sup> En el arte mesoamericano, la figura del sol, por lo general masculina, en ocasiones tiene asociaciones con la muerte, tal vez debido a su tránsito por el inframundo donde también se asemeja a la luna llena, de ahí que algunos autores lo asocien con ella (Uriarte y Velázquez, 2013, III: 690).

<sup>102</sup> En Molina (1977: 22v) cihuatlampa, literalmente significa: “hacia la parte del poniente”.

con la cosmovisión nahua del periodo señalado, es el dominio de Tlazolteotl, diosa de la tierra (Seler, 1988, I: 177), quien suele ser representada con nariguera lunar (*cf.* capítulo 5. 2. 4.), emblema que también exhibe en su rostro nuestro personaje principal. El Cihuatlampa también es la región donde la divinidad señalada dio a luz a Cinteotl el dios del maíz (Seler, 1988, II: 21; Ragot, 2009: 2), concepción en la que el sol tiene un papel determinante,<sup>103</sup> y ambos elementos, sol y maíz, son temas aludidos en la composición del mural de Ixcaquixtla.

La asociación entre el personaje principal del mural y los elementos en su atavío que lo conectan con aspectos de carácter agrícola, vinculados al maíz, son tratados en el capítulo V. No obstante, con los datos hasta aquí señalados, es posible dejar señalado que la figura central pertenece al género femenino, su emblema nasal la asocia con la luna menguante, o seres con identidad lunar, y su orientación con el sol poniente.

### 3. 3. 2. Los individuos sedentes dirigidos al oriente

Los cinco individuos sedentes de las escenas laterales de la Cámara 1, están de perfil y dirigidos al fondo del recinto. Nuevamente, al tomar como hipótesis que el mural de Ixcaquixtla tal vez se relaciona con el ciclo agrícola del maíz, es oportuno preguntar: ¿Cuál puede ser la conexión entre la orientación de estos sujetos y este ciclo?

Los individuos en las escenas laterales están organizados en filas, la sur con dos la norte con tres, y todos yacen perfilados hacia la escena del muro este. Los dos del costado derecho sujetan el yelmo con la mano y los del costado izquierdo lo muestran apoyado en una estructura. Es decir que no lo utilizan ajustado a la cabeza, lo cual, en opinión de algunos investigadores, indica que le “rinden respeto” a la figura central

---

<sup>103</sup> La *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (1973: 110) refiere que Cinteotl era hijo de Pitzintecuhtli, es decir del dios solar y, según Seler (1988, II: 156), al mismo tiempo idéntico a él.

(Rodríguez *et al.*, 2005: 449; Rivera, 2008: 32). Aunque al parecer su disposición la determina únicamente la figura principal, puesto que todos están dirigidos hacia ella, también es importante tomar en cuenta que el oriente es el rumbo del nacimiento del sol, astro que en el centro de México, durante el Posclásico Tardío (Seler, 1988, I: 153; Krickeberg, 1966: 225), es el *teotl*, o “dios”, palabra en náhuatl que sin estar asociada al nombre de ningún dios en particular, designaba al sol, es decir el dios por excelencia (Tomicki, citado en Mikulska, 2008: 52). Es por ello que debemos considerar que la orientación de estos cinco individuos sedentes se relaciona con el astro que diariamente nace por el oriente.

La tradición indígena mesoamericana profesa un profundo respeto al sol, y en particular a su nacimiento. Para los lacandones el Sol, que habita hacia el oriente — llamado *Nohoc-Chac-Yum* o “Gran Chac-Padre”—, regente supremo del mundo de los dioses, creador del cielo y de la tierra, tiene bajo su poder a todos los otros dioses (Villa Rojas, 1985a: 320). El principal temor de los lacandones es que el sol, sumergido en las profundidades de la tierra, deje de aparecer (Soustelle, 1971: 210). Al norte de la meseta central, los otomís lo conciben como el elemento fecundante, principio dador de vida, es el “Venerable Gran Señor”, aunque usualmente le denominan “Venerable Padre” (Galinier, 1990: 528, 531). De manera similar, los zoque de Chiapas lo consideran “el mero padre” que desde “el saliente” (oriente) recorre el cielo hasta llegar “donde habrá de perderse” (poniente), luego “dará la vuelta para regresar por dentro de la tierra” o “pasar por debajo de la tierra” (Báez-Jorge, 1983: 386).<sup>104</sup>

Los totonacos de la Sierra siempre realizan los ruegos con la cara al este, por ser la región del sol naciente, el lado de la creación, dominio de los dioses, o el espacio

---

<sup>104</sup> El recorrido diario del sol y su vuelta “por dentro” o “por debajo” de la tierra remite a la creencia *tzotzil*, en la cual el astro visita el inframundo, acompañado por los ahogados, los fulminados y las mujeres muertas en parto (Guiteras, 1961: 143-144).

benéfico (Ichon, 1973: 45), mientras que el maléfico es el oeste (*ibid.*: 160-161). Los chontales de los Altos tienen en el sol al astro más venerado, y en actitud de respeto se descubren al verlo salir (Turner, 1972: 133), comportamiento que recuerda el ademán de los individuos en las escenas laterales, de la obra analizada, que al sujetar (escena derecha) y presentar (escena izquierda) el yelmo, dejan al descubierto su rostro, tal vez en actitud de respeto. Cabe señalar, que la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (1973: 93) destaca que los popolocas —ubicados hacia la Mixteca, y cuyo territorio, abarcó el área donde se localiza el asentamiento Clásico de Ixcaquixtla— eran gentes que adoraban al sol.

La conexión entre el nacimiento del sol y el maíz es parte intrínseca de un mito maya, de las Tierras Altas de Chiapas, que narra la creación de este cereal. Este refiere que los animales condujeron a los hombres a los montes para rogar por el nacimiento del sol, con la mirada hacia el oriente (Navarrete, 1997: 57). Cuando el ave quetzal rompió con su canto la penumbra de la naturaleza, el astro del día secó la humedad de la tierra y alumbró el mundo (*idem.*). La parte final del mito dice que al faltar el alimento esencial, el que refleja el oro de la aurora, los animales les llevaron, a los hombres, mazorcas amarillas, mazorcas blancas y les enseñaron el camino de Paxil,<sup>105</sup> donde el verdor de las milpas mostraba la abundancia (*idem.*). Es interesante resaltar que en este mito el rumbo del nacimiento del sol está asociado a la creación del maíz, y por ello, se especifica que la travesía se realiza con la mirada hacia el oriente.

Una ceremonia de la liturgia chorti, referida por Girard (1977: 184-185), celebrada el 8 de febrero, fecha determinada astronómicamente por el “primer movimiento del sol”,

---

<sup>105</sup> Girard (1977: 171) comenta que tanto el *Popol Vuh*, como los *Anales de los Cackchiqueles*, especifican que el maíz fue descubierto en Paxil, y por ello este lugar es considerado su patria original. Girard (*idem.*) también menciona que en el corazón de la región habitada por los mames, existe una localidad llamada Paxil, en la región nor-occidental de Guatemala, donde se mantiene la tradición de que en dicho lugar “nació el maíz”, es decir que fue allí donde se cultivó, por vez primera.

es dramatizada por un grupo de cinco hierofantes que al viajar del oriente al occidente, imitan la trayectoria del astro solar; el sacerdote titular marcha al frente, para representar “El de adelante”, que corresponde al primer día del año. Agrega Girard (*idem.*) que el grupo de cinco sacerdotes simboliza a los cinco soles cósmicos, curiosamente el número de individuos sedentes en la Cámara 1 de Ixcaquixtla, cuya implicación solar se desarrolla en párrafos posteriores.

Los grupos etnográficos de tradición mesoamericana, que rinden un profundo respeto al nacimiento del sol, contribuyen a esclarecer el posible simbolismo cifrado en la orientación de los sujetos en las escenas laterales del testimonio pictórico analizado, los cuales se encuentran dirigidos hacia el personaje principal y a la vez hacia el nacimiento del sol. Los testimonios reseñados permiten considerar que los cinco individuos sedentes orientados al este, al mantener su rostro descubierto, expresan un vínculo con el oriente, espacio sagrado, por ser el rumbo del nacimiento del sol. No obstante, es importante insistir: ¿En qué forma tal orientación y conexión con el astro solar, posee conexión con el ciclo agrícola?

### 3. 3. 3. Los individuos de las filas norte y sur: implicaciones de su distribución

Los individuos sedentes ubicados en las escenas laterales, de la Cámara 1, se disponen en filas, la sur con tres la norte con dos. La sur incluye a los personajes más bajos, la norte a los de mayor altura, con diferencias de estatura en cada fila. Encabeza la fila sur el más pequeño de los cinco, el único sin yelmo, cuya insignia es un caracol trompeta, le sigue el que sostiene un yelmo de buitre y, por último, el sujeto que muestra un yelmo en forma de cráneo, ambos emblemas iluminados en color amarillo (figs. 2. 3b). La fila norte inicia con un individuo que presenta una cabeza de felino sobrenatural, y una vasija con un caracol trompeta, el siguiente lugar lo ocupa el sujeto que destaca por ser el

más alto de los cinco, cuyo yelmo es una cabeza de serpiente sobrenatural. Los yelmos de la fila norte están iluminados en color rojo, y dispuestos en soportes (figs. 2. 3c). La distribución en filas ubica a unos al frente y otros detrás. Además del simbolismo ya referido, relacionado con la orientación al este, es probable que la distribución aporte otro significado.

Procedo a esclarecer las posibles implicaciones de la distribución referida, apoyado en un ejemplo de la organización ritual de un grupo indígena de tradición mesoamericana. De manera específica, los siguientes párrafos refieren, basados en Vogt (1993), el orden que en sus rituales siguen los funcionarios zinacantecos —habitantes de los Altos de Chiapas—, con la finalidad de tener pautas de comparación, y contrastarlas con la organización de los individuos en el registro pictórico de la Mixteca Baja poblana.

Vogt (1993: 15-16) menciona que en su vida ritual los zinacantecos prestan mucha atención a la jerarquía y su preocupación por el orden se muestra, en forma inequívoca, en el lugar que los asistentes ocupan cuando se disponen a sentarse en las ocasiones rituales. En términos de Vogt (*idem.*) la disposición de los funcionarios en los asientos es una “metáfora de la jerarquía”, pues no se sabe de alguien que alguna vez se halla sentado “fuera de lugar”. El etnólogo agrega que en el ritual los hombres de mayor rango se sientan al extremo derecho de unos largos bancos —comúnmente utilizados en las iglesias— y en ocasiones al izquierdo, desde el punto de vista de los sentados, no del observador (fig. 3.3). Tal distribución equivale a la presentada por los individuos sedentes en los muros laterales de la Cámara 1, con unos a la derecha, otros a la izquierda, unos al frente otros detrás.

Algunos rituales zinacantecos, estudiados por Vogt (*idem.*), incluyen dos grupos de funcionarios rituales —los Alféreces y los Mayordomos— quienes se sientan al exterior de la iglesia de San Lorenzo, en dos largos bancos colocados en ambos lados de la puerta.

La construcción es la principal del centro de Zinacantán y su orientación es con el altar mayor al oriente y el acceso al poniente.<sup>106</sup> De esta manera, los funcionarios de rango mayor —o Alféreces— se sientan a la derecha de la puerta, en el lado sur, con ellos el de rango mayor a la derecha del banco y los de menor rango a su izquierda. Los de rango menor —o Mayordomos— se sientan a la izquierda de la puerta, en el lado norte, pero al revés de los anteriores, el principal se ubica en el extremo izquierdo del banco, con los menores a su derecha (fig. 3. 3). De esta manera, los funcionarios de más alto rango, de cada grupo, están en los puestos más cercanos al altar mayor, en dirección del sol naciente, por lo tanto, el orden de sus asientos responde a la primacía del sol naciente sobre el sol poniente y a la prioridad de la derecha sobre la izquierda (Vogt, 1993: 16-17).

Si bien la organización ritual zinacanteca y el acomodo en filas de los individuos sedentes, de la Cámara 1 de Ixcaquixtla son similares, también existen diferencias. En los rituales zinacantecos la jerarquía es de gran relevancia, y se considera que el costado derecho tiene mayor relevancia que el izquierdo. No obstante, en el mural estudiado los individuos con yelmo probablemente poseen funciones específicas y, sobretodo, cualidades diferentes, simbolizadas en los emblemas que los identifican e individualizan. Expresado en otros términos, tienen un papel determinado en el tema registrado en la pintura, y no necesariamente una mayor o menor jerarquía.

---

<sup>106</sup> A propósito de la comparación aquí referida, Tichy (1976: 3- 11) desarrolla una metodología que combina la medición de pirámides y sitios prehispánicos con el estudio de las iglesias coloniales, asociadas al paisaje del Altiplano Central. Broda (1996: 438-443) refiere que tales estudios interpretan los procesos históricos que configuran los paisajes sociales a través del tiempo, en los cuales destacan la continuidad en la orientación de estructuras religiosas y en la disposición de los asentamientos y su alineación con los caminos y los campos agrícolas de los alrededores. Observaciones de este tipo permitieron a Tichy remontarse en el tiempo desde los paisajes actuales a la orientación de iglesias coloniales, de estructuras y asentamientos prehispánicos, en Puebla-Tlaxcala y en la cuenca de México. Tichy llegó a la conclusión de que existe continuidad en estas orientaciones desde la época prehispánica la cual se deriva del calendario agrícola indígena (*idem.*). Los asistentes a la iglesia principal de Zinacantan se ubican bajo el esquema de una orientación simbólica que otorga la supremacía al oriente, lo cual concuerda con la tradición indígena que rinde un profundo respeto a la región que corresponde al nacimiento del Sol.

Con seguridad, el mayor punto de convergencia entre los rituales zinacantecos, que incluyen individuos sedentes en dos filas laterales, y la distribución de los individuos en las filas laterales norte y sur de la Cámara 1, es la primacía del oriente, el rumbo por donde nace el sol, y la organización de los participantes en dos conjuntos de individuos, a partir de un eje longitudinal este-oeste que divide el espacio en dos costados, uno a la derecha, otro a la izquierda. Tal distribución en el testimonio etnográfico y en el arqueológico, corresponde a los rumbos norte y sur.

También es oportuno indicar que los individuos de las filas norte y sur del recinto funerario, cuyos yelmos presentan características peculiares, incluyen rasgos que los equiparan entre sí. Esto se observa en la coloración de los yelmos-emblema, amarillos al sur y rojos al norte, en la presencia de soportes<sup>107</sup> que sostienen los yelmos únicamente en el norte, y en los collares, de nueva cuenta, únicamente portados por los individuos de la escena norte, pero ausentes en el sur. Tales diferencias quizás obedecen a un sentido de oposición dual de contrarios, en este caso la lluvia y la sequía (*cf.* López Austin, 2012: 59), una bipolaridad o dicotomía que corresponde a la bipartición del cosmos y del calendario (*cf.* Girard, 1977: 213), que vincula a estos cuatro integrantes con eventos específicos ligados a sus respectivos rumbos.

En conclusión, posiblemente la distribución de los individuos en las escenas laterales posee un simbolismo similar al que sustenta la organización de los rituales zinacantecos, en función de la salida del sol por el oriente y su ocaso en el poniente. Sin embargo, además de la organización: ¿Existen otros aspectos en el registro pictórico que permitan apoyar su conexión con el sol?

### 3. 3. 4. La simetría de las escenas laterales y sus cuatro puntos principales

---

<sup>107</sup> En relación con el simbolismo del segundo soporte véase capítulo 4. 2. 2.



Al observar en conjunto las escenas de los muros norte y sur, de la Cámara 1, en cuanto a su composición, se percibe que su organización muestra simetría bilateral o composición equilibrada de sus elementos.<sup>108</sup> Esto quiere decir que los individuos y elementos asociados, a pesar de la distribución con tres al sur y dos al norte, es equilibrada. Procedo a explicar esta proposición. Encabeza la fila sur un personaje que difiere del resto, por ser ligeramente menor y porque en lugar de yelmo sujeta un caracol. Frente a él, justo en el muro opuesto de la escena norte, se ubica la vasija con un caracol, ambos elevados en el espacio y, por ello los dos caracoles quedan uno frente al otro, lo cual acentúa el equilibrio simétrico o composición bilateral (fig. 3. 4).

La vasija con el caracol trompeta del muro norte, también contribuye a establecer la simetría porque ocupa el espacio de un individuo y produce que los dos sujetos de esta fila se distribuyan en el espacio restante y queden alineados con los dos de la fila opuesta.

De regreso al muro sur, he señalado que el sujeto al frente de la fila —por ser de dimensiones ligeramente más reducidas y el único sin yelmo— difiere del resto, de tal forma, que “no es parte del conjunto” integrado por los sujetos con yelmo. Expresado en otros términos, sus diferencias sugieren que su papel no se equipara al de los individuos que ostentan yelmos. Con el propósito de hacer más evidente la simetría constituida por los individuos con yelmo-emblema, elaboré un gráfico en el cual lo suprimí a él y a la vasija elevada con el caracol trompeta. Al mostrar en planta las escenas laterales, sin la

---

<sup>108</sup> Ejemplos de evidente simetría bilateral se observan en: las pinturas del pórtico del Edificio A de Cacaxtla (cf. Lombardo, 1986: 231), en la deidad Naxitl, de los tableros centrales, norte y sur del Juego de Pelota Sur de El Tajín (Ladrón de Guevara, 1999: 57 y 60; Winfield, 1989: 50-51), y en la pintura mural de la tumba 104 de Monte Albán, donde la disposición de sacerdotes y glifos es equilibrada (cf. Urcid, 2005: 55, 60, 77, 112, 114 y 117). De manera menos evidente se observa en la estela de La Mojarra (Winfield, 1990: 23). A propósito del sistema representacional olmeca, Pohorilenko (1990: 87-88) señala la simetría particularmente en imágenes de perfil que son exactamente la mitad de una representación frontal.

sección frontal, el resultado es una composición integrada por cuatro individuos con yelmos, distribuidos en pares (fig. 3. 5.)

Las dos parejas de los muros laterales norte y sur, ubicadas a partir de la sección media del recinto funerario, forman entonces un conjunto de cuatro individuos que comparten: orientación, postura, vestimenta y, lo más importante, todos están asociados a yelmos. A la derecha de buitre y cráneo, en amarillo, a la izquierda de felino y serpiente fantástica, en rojo. La disposición de ambas parejas confirma la simetría bilateral propuesta y su distribución, de acuerdo con la argumentación señalada en las siguientes páginas, alude a la temática solar y agraria del registro pictórico.

### 3. 3. 5. La ubicación de los individuos con yelmo y la trayectoria anual del sol

La Cámara 1 de Ixcaquixtla, orientada aproximadamente en eje este-oeste, tiene en las escenas de los muros laterales a cuatro individuos con yelmos, ubicados en las esquinas de un rectángulo —trazado a partir de los cuatro puntos marcados por estos sujetos—, dispuesto aproximadamente en sentido norte-sur. Antes de explicar el porqué de tal disposición, es indispensable señalar que el sol, visto desde el plano terrestre, presenta movimiento aparente a lo largo del día y en el transcurso del año. En las épocas del año en que muestra la máxima declinación, o declinación positiva, se produce el solsticio de verano (en junio), mientras que el solsticio de invierno (en diciembre) ocurre cuando su declinación es mínima (Constanza Vega, 1984: 130).

En el capítulo uno (1. 4. 2.) la disposición de la Cámara 1 es comparada con la orientación de la pirámide de Cholula, y al hacerlo se muestra que ambas estructuras tienen sus fachadas orientadas al oeste, con una desviación positiva de 26° grados al norte. Lo cual, se propone aquí, implica que la fachada de la Cámara 1, también está dirigida hacia la puesta del sol durante el solsticio de verano, que ocurre el 21 de junio, en

tanto que su parte posterior “ve” hacia la salida del sol, o solsticio de invierno, que acontece el 22 de diciembre (*cf.* figs. 1. 7., y 1. 8.). A su vez, la disposición de los cuatro individuos con yelmo, concuerda con la forma alargada que, en la cosmovisión maya, tiene el plano terrestre (Villa Rojas, 1985b: 232; 1986: 133-134). Villa Rojas plasmó de manera gráfica esta concepción maya en un diagrama constituido por cuatro círculos que simbolizan las cuatro “esquinas del cielo”, o puntos intercardinales que indican las posiciones del sol en los solsticios,<sup>109</sup> con un quinto círculo, al centro, que simboliza el paso del sol por el cenit (1985b: fig. 2; 1986: fig. 2). Los cuatro círculos en las esquinas intercardinales generan entre sí un rectángulo,<sup>110</sup> con el este a la derecha y el oeste a la izquierda, donde los círculos de la sección superior indican el solsticio de verano (21 de junio); la esquina derecha (nor-este) marca la salida y la izquierda (nor-oeste) la puesta. A su vez, los círculos de la porción inferior señalan el solsticio de invierno (21 de diciembre); el de la esquina derecha (sur-este) es la salida y la esquina izquierda (sur-oeste), la puesta (fig. 3. 6).

---

<sup>109</sup> Varios investigadores (Köhler, 1980: 585; Villa Rojas, 1985b: 229; Šprajc, 2001a: 281; 2001b: 75), concuerdan en señalar que la importancia que debieron tener los solsticios, desde las épocas remotas, parece reflejarse también en la concepción, aparentemente panmesoamericana, de que las esquinas y los portadores del cielo se encuentran en los cuatro puntos solsticiales. Es conveniente aclarar, que, por ejemplo, para los mayas los puntos cardinales no tenían la misma cuadratura que para nosotros, pues conciben el espacio geográfico en forma de una “mesa” cuyos extremos más alargados están asociados con el paso del Sol (Ayala, 1990: 121; *cf.* Villa Rojas, *ibid.* 232), y las cuatros esquinas orientadas hacia puntos intercardinales (*cf.* Sosa, 1991: 195). Una situación equivalente se presente entre los tzinacantecos (Vogt, 1993: 34).

<sup>110</sup> Los cuatro puntos extremos unidos entre sí por líneas rectas forman un rectángulo, a propósito de esta forma, Ichon (1969: 41-42) menciona que los totonacos de la Sierra conciben al universo en forma rectangular, forma sagrada por excelencia, que evoca la casa, el temazcal y el altar, sostenido en las cuatro vertientes por santos católicos. Lammel (2008: 206) indica que en Mesoamérica las “imágenes” geométricas bidimensionales de la Tierra y de los cuerpos celestes estaban muy generalizadas, y añade que entre los totonacos de la sierra, la forma más aceptada es la cuadrada. Vogt (1993: 27) indica que la casa zinacanteca ofrece un modelo visual en miniatura del universo con sus cuatro esquinas y su centro. Taube (2004: 13; 2007: 44) refiere que en la iconografía olmeca el cosmograma formado por una barra y cuatro puntos, con el dios del maíz al centro, se relaciona con la metáfora del mundo creado y ordenado a manera de una milpa con cuatro lados. La estructura mesoamericana del cosmos, y la superficie de la tierra, concebida en forma rectangular, también es señalada por López Austin (2012, I: 65).

Con base en: 1) la orientación de la Cámara 1 de Ixcaquixtla, con su fachada al oeste y la parte posterior al este, 2) el eje longitudinal (sur-este, nor-oeste) del recinto, que establece dos mitades laterales, 3) la organización en cuatro sectores de los individuos con yelmo, y 4) la semejanza que la distribución de estos cuatro individuos tienen con el gráfico de Villa Rojas (fig. 3. 6.), es factible sugerir que la pareja de la fila norte está asociada al solsticio de verano (en junio, la época de lluvias)<sup>111</sup> y la pareja de la fila sur al solsticio de invierno (diciembre). Expresado en otros términos la pareja del costado derecho, o fila sur, ocupa el rumbo que la identifica con la temporada de secas, época dedicada a la cosecha que simbólicamente corresponde con el viaje diurno del astro solar y por ello se equipara al día (cf. Graulich, 2001: 8; Dupey, 2008: 75).<sup>112</sup> Por su parte, la pareja de la escena izquierda, o muro norte, según este planteamiento, le atañe la temporada húmeda, la época de siembra, asociada con la mitad oscura, terrestre y femenina del año (cf. Graulich, *ibid.*: 111; Dupey, *ibid.*: 69).<sup>113</sup>

Esta correlación de rumbos e individuos supone que las escenas norte y sur de la Cámara 1 simbolizan, por un lado, el antagonismo entre la fuerza masculina, ígnea y celeste, expresada en la temporada de secas, y la fuerza femenina acuática y terrestre, de la temporada de lluvias (López Austin, 1994: 120). Por otro lado, la organización de estos cuatro sujetos es acorde con las declinaciones anuales máximas y mínimas del sol.

Ubicados los individuos con yelmos en puntos intercardinales asociados a las dos estaciones del año solar y probablemente a las declinaciones máximas del sol, el mural de la Cámara 1 expresa, en estos cuatro integrantes, los elementos relativos al ciclo

---

<sup>111</sup> En la Sierra Negra, al este de Ixcaquixtla, y en el Valle de Tehuacán, las lluvias aparecen de julio a agosto; aunque algunas se presentan de manera esporádica a partir del mes de abril (Gámez, 2001: 12). En el año 2016 las primeras lluvias en Ixcaquixtla se registraron a fines de mayo.

<sup>112</sup> Estación del año denominada en náhuatl *tonalco*, “tiempo de sol” (Dupey García, 2008: 75), o “el calor del sol” (Broda, 2013: 56).

<sup>113</sup> Estación denominada en náhuatl *xopan*, “tiempo verde” (Dupey García, *ibid.*: 56), o “la época verde” (Broda, 2013: 56).

agrícola. Aspecto fundamental de las organizaciones sociales mesoamericanas, basado en la calendarización derivada de las observaciones astronómicas metódicas. Utilizada para coordinar el trabajo en el campo, creaba la posibilidad de garantizar jornadas exitosas. Por ello, el registro sistemático de los periodos cíclicos que corresponden a la temporada de lluvias y a la estación seca, permitía señalar con precisión y anticipación, las fechas propicias en que la tierra debía ser preparada y las fechas correspondientes al inicio de la siembra (Broda, 1992: 105-106; Urcid, 2005: 160). Los solsticios deben haber sido las primeras referencias claras que permitieron relacionar los cambios estacionales en el medio ambiente con el desplazamiento anual del astro solar, ya que son los momentos marcados, de manera fácilmente perceptible por sus "paradas", en los extremos de su desplazamiento anual por el horizonte (Šprajc, 2001b: 75).

En conclusión, la ubicación de los cuatro individuos con yelmos, en las filas laterales de la Cámara 1 de Ixcaquixtla, es acorde con las salidas y puestas del sol, que ocurren durante sus posiciones extremas en el horizonte, lo cual pone en evidencia que entre el proyecto arquitectónico y el programa pictórico existió una notable coordinación. Ambos estuvieron basados en un conjunto de ideas conductoras relacionadas con el movimiento del sol y su vínculo con el ciclo agrícola.

Finalmente, es importante hacer notar al lector que, curiosamente, los individuos sedentes tienen la mirada dirigida al espacio intermedio del recinto, sin duda un rasgo intencional y claramente definido. Lo cual contrasta con la mirada de los seres figurados en los yelmos con ojos, que está dirigida al fondo, seguramente a la figura principal. Aunque desconozco si en este aspecto la mirada de los individuos sedentes tuvo la intención de establecer un punto central en el recinto, con respecto a sus posiciones, lo que resulta evidente es que ellos no miran al personaje principal.

### 3. 4. Evaluación y conclusiones del capítulo

El simbolismo del puma en la jamba sur de la Cámara 1 ha sido explicado aquí a partir de estudios sobre la orientación de pórticos teotihuacanos —ubicados en Tetitla, Atetelco y en el llamado Conjunto de los Jaguares— los cuales tienen su acceso dirigido al poniente (Ruiz *et al.*, 2006) e incorporan, en la pintura mural, al puma, un felino cuyo pelaje amarillo simboliza al astro solar. La propuesta de los investigadores citados indica que los constructores teotihuacanos orientaron tales estructuras, decoradas con felinos hacia el poniente, el rumbo de la puesta del sol, y en particular el alineamiento del Pórtico 10 del “Conjunto de los Jaguares” (Ruiz *et al.*, *ibid.*: 353) es con el solsticio de verano. Una situación similar se presenta el mural de la Cámara 1. La fachada de esta tumba está orientada al oeste y tiene en el costado sur del umbral un puma erguido; probablemente la desviación del recinto y el felino, están coordinados con el solsticio de verano.

Las escenas interiores del mural analizado están delimitadas por cenefas. El motivo principal que las integra, lo forman dos volutas opuestas. En la cenefa superior del muro sur destaca un motivo principal con ceja, ojos y encías, rasgos que permiten identificarlo con un zoomorfo fantástico, probablemente un saurio, aquí equiparado con el monstruo celeste verde, de la iconografía maya, asociado a Venus. Esta identificación es consistente con su ubicación en el muro sur, lugar donde yace el individuo que porta un yelmo de cráneo, cuya iconografía estudiada en el capítulo VI, destaca su asociación con el planeta señalado.

El muro oriente de la Cámara 1 lo ocupa el personaje principal, con atavío femenino, al que están dirigidos los individuos ubicados en las escenas laterales. Su ubicación al este, lo vincula con el nacimiento del sol, mientras que su orientación al poniente claramente lo liga con el rumbo que, en el Posclásico, es identificado con la

región de las mujeres, con el rumbo asociado al nacimiento, la generación y la tierra (donde nace) el maíz.

En relación con la orientación de los individuos de las filas laterales, en este capítulo se destacó la composición bilateral y la organización en cuatro sectores de los sujetos con yelmos, de los rumbos norte y sur. De acuerdo con la propuesta aquí planteada, ambos costados se correlacionan con las dos estaciones del año solar y del ciclo agrícola, de tal manera que la pareja del sur está asociada a la estación fría y seca, época del año cuando se produce el solsticio de invierno, mientras que la pareja del norte se vincula con la estación caliente y lluviosa, cuando se realiza la siembra, y probablemente es el costado que simboliza la salida y puesta del sol en el solsticio de verano.

Las escenas en ambos muros del recinto analizado se equiparan con la división básica del ciclo anual en dos mitades, cuya alternancia involucra el dominio de las dos fuerzas cósmicas opuestas y complementarias, la lucha entre la fuerza masculina, ígnea y celeste, expresada en la temporada de secas y representada por la escena sur, contra la fuerza femenina acuática y terrestre, de la temporada de lluvias, simbolizada en la escena norte.

#### IV

### SIMBOLISMO AGRARIO DE LOS ACTOS RITUALES Y TRAYECTORIA DE LA OFRENDA ENTREGADA

El mural de Ixcaquixtla contiene varios elementos que en el evento escenificado cumplen funciones que interesa destacar. Estos objetos, de acuerdo con lo expresado en las siguientes páginas, son ofrendas.<sup>114</sup> Dos están en la escena del fondo, asociadas a la figura central. La primera consiste en un par de objetos ondulados que éste personaje sostiene sobre dos braseros. Este acto lo realiza, según la argumentación aquí desarrollada, con el propósito de incinerarlos. La siguiente ofrenda son los objetos de piedra verde, contenidos en una vasija, que yacen a la derecha de esta misma figura. Basado en las evidencias aquí expuestas, se propone que estas piezas fueron entregadas por los individuos sedentes. Dos elementos más, ubicados en la escena del muro norte, son analizados: el primero al frente de la escena, es el caracol contenido en una vasija y, finalmente, se examina la estructura trípode, que sostiene al segundo yelmo en esta fila, mediante comparaciones que permiten identificar su función ritual. El contexto en el que se inscriben, las características que los constituyen, y su relación con el ciclo agrícola, son

---

<sup>114</sup> En este trabajo se considera a la ofrenda u oblación como el acto ritual consistente en presentar una donación a un ser sobrenatural. Es frecuente que el acto implique la destrucción de lo ofrecido (por ejemplo su exposición al fuego) y de esta manera, su esencia, es un medio para establecer comunicación con lo sagrado. Lo mismo ocurre en los casos donde la ofrenda es una parte del donante, que hace las veces de puente de comunicación entre él y la deidad. De acuerdo con Cazaneuve (1971: 29) el ofrecimiento de dones a los seres sobrenaturales, es un tipo particular de rito o elemento ritual. Por su parte, para Dehouve (2014: 315-316) la designación de “ofrenda”, utilizada por los arqueólogos y los etnólogos, evoca la finalidad de la acción, y pone demasiado énfasis en el don, por ello es insuficiente y en su lugar prefiere la designación: “depósito ritual”, categoría que involucra el acto ceremonial y que expresa, entre otros aspectos, los deseos de los actores rituales, y con tal connotación es empleada en el presente capítulo.



el punto de partida para realizar su análisis e inferir su posible significado. La ubicación del cajete con objetos de piedra verde en la escena principal, aunada a la presencia y/o ausencia de orejeras y sartales, asociados a los individuos de ambas filas, permiten deducir, en específico, quienes fueron los donantes, la trayectoria que este cajete siguió al ser entregado, y la relevancia de tal deducción.

#### 4. 1. Escena principal: objetos ondulados de color negro y vasija con piedras verdes

##### 4. 1. 1. Los elementos ondulados de color negro, los braseros y el fuego

El personaje al fondo del recinto se muestra al centro de una base, y con los brazos elevados a los costados sostiene un par de objetos ondulados de color negro, que coloca directamente sobre dos braseros. Los elementos ondulados son amplios en la parte inferior y terminan en punta. Según Cervantes *et al.* (2005: 66) “surgen” de los braseros, pero estos autores no los identifican. Por su parte, Urcid (2005:145-146) comparó esta escena con imágenes donde el dios Tlaloc sostiene un rayo, por lo tanto supone que los elementos ondulados representan relámpagos (*ibid.* fig. 7. 11), lo cual es una propuesta que en varios aspectos, es cuestionable.<sup>115</sup> A su vez, Rodríguez *et al.*

---

<sup>115</sup> Urcid (2005: fig. 7. 11) reúne varias imágenes procedentes de diferentes regiones y sitios de Mesoamérica (Teotihuacán, Chiapas, Cacaxtla, la Mixteca Alta y Tenochtitlán) que muestran al dios Tlaloc, o su personificador, con una banda larga y ondulante que representa un relámpago, entre ellas la escena principal de Ixcaquixtla; y argumenta que también, en este caso, los elementos ondulados de color negro, sostenidos por el personaje principal de la Cámara 1, son relámpagos. Urcid (*ibid.* 146 y fig. 7. 12) precisa que la costumbre pan-mesoamericana de representar los rayos como una banda ondulada (en algunos casos es substituida por una serpiente) como ejemplo menciona algunas piezas de obsidiana, teotihuacanas y ejemplares similares, localizados en Templo Mayor, que representan serpientes de cuerpos ondulantes, con extremos puntiagudos (*ibid.*, 2005: 7.13). Se debe hacer notar, que los ejemplos señalados, por este investigador, muestran a la divinidad masculina con un rayo, en ningún caso con dos, y la punta, por ser él relámpago “arrojado hacia la tierra”, siempre aparece en la parte inferior y sin estar asociada a braseros o incensarios (*cf.* Beyer, 1965a: 49-53). En cambio, el personaje de Ixcaquixtla: a) es femenino, b) los elementos ondulados sostenidos son dos, c) las puntas están dirigidas hacia arriba, y d) su

(2005: 450) comparan al personaje del fondo con una escena contenida en el *Códice Borgia* que muestra a la diosa Tlazolteotl, en el acto de sujetar por el cabello a un prisionero, y sugieren que los elementos mostrados por la figura de Ixcaquixtla, representan cabello. En efecto, en el *Códice Borgia* (1980: 63), la diosa sujeta a un pequeño cautivo —un infante con el cuerpo de color rojo— por su larga y ondulada cabellera, la cual es angosta arriba, amplia abajo, y presenta coloración oscura, un conjunto de rasgos que concuerdan con los elementos ondulados y de color negro del mural analizado. Tales indicios permiten concordar con la propuesta consistente en identificar a los presentes en Ixcaquixtla con largas cabelleras (cf. fig. 4. 1, 4. 2a y 5. 1.).

Las cabelleras manipuladas por el personaje principal, son un material que, quizás, previamente le fue entregado. Aunque su procedencia es incierta,<sup>116</sup> el hecho indiscutible es el acto en el cual las sostiene sobre el par de braseros. En este punto es necesario indagar la relación entre el cabello humano y la temática agrícola, la cual, de acuerdo con la hipótesis general de la investigación, está registrada en el mural de Ixcaquixtla.

Los murales de Cacaxtla registran la presencia relevante de personajes con cabello largo. Uno de ellos se ubica en las escenas de los taludes oriente y poniente, del mural de La Batalla, lleva el nombre calendárico de “3 Venado”, y es un guerrero en actitud de sacrificar a individuos de rasgos mayas. A este guerrero principal lo distingue su larga cabellera de color café, la cual se prolonga hasta la altura de los tobillos. Otro ejemplo es la escena en la jamba sur de la Estructura A, que muestra a un personaje, igualmente denominado 3 Venado, de cuerpo completo, pintado de color negro, que

---

ubicación sobre los braseros se explica, por ser una ofrenda colocada con el propósito de ser quemada. La suma de tales diferencias llevan a cuestionar la validez de su identificación con relámpagos.

<sup>116</sup> Respeto a su procedencia específica, esta es difícil de precisar. Posiblemente representan la cabellera del personaje depositado en la cámara funeraria, o son el cabello del personaje principal —quien, por cierto, no muestra este elemento en su cabeza—, pueden incluso ser reliquias de otros individuos, o una aportación de los individuos sedentes.

sostiene un enorme caracol del que surge un pequeño ser con el cuerpo de color amarillo. La cabellera del primero sobresale en la parte superior, plegada y sujeta mediante una atadura, mientras el extremo se prolonga sobre su espalda, y las onduladas puntas terminan por debajo de sus pies. Cabe señalar que la cabellera está decorada con cuentas de “piedra verde”, y dos de sus mechones rematan en flores amarillas. Por su parte el pequeño ser, que emerge del caracol, muestra su larga cabellera lacia de color rojo. Es importante señalar que la temática agrícola de estos murales, en particular del llamado mural de La Batalla, tratada por Uriarte y Velázquez (2013, III: 688-718), permite contextualizar la relación simbólica establecida entre el personaje con larga cabellera, en rituales relacionados con la fertilidad agrícola. Por su parte, la relación entre el cabello rojo, del ser que emerge del caracol y el maíz, en el mural de la jamba sur, ha sido tratada por Dupey García (2008: 56).

El Gran Juego de Pelota de Chichen Itzá, correspondiente al Clásico Terminal (850-900 d. C.),<sup>117</sup> muestra en los seis paneles con relieves escenas de sacrificio por decapitación. En ellas el sacrificador sujeta la cabeza del jugador decapitado por su larga cabellera, y en el panel central oriente varios jugadores, del equipo ubicado al sur, se distinguen por llevar la cabellera sumamente larga, hasta la altura de los tobillos y en algunos decorada con caracoles (Marquina, 1991: Lám. 266). En relación con las escenas de sacrificio escenificadas en la sección central de estos paneles, cabe precisar, que algunos investigadores sugieren que la sangre del sacrificado es una ofrenda propiciatoria para la fertilidad de la tierra y la vegetación (Ruz Lhuillier, 1979: 243; Schele y Miller,

---

<sup>117</sup> La asignación cronológica para el principal Juego de Pelota de Chichen Itzá, aquí registrada, es de acuerdo con Kowalsky (1992: 311) y Velázquez Morlet (2000: 46). Por su parte Ringle *et al.* (1998: 227) sugieren que en general las primeras etapas de ésta construcción pertenecen al Clásico Tardío (700-1000 d. C.). En cambio, Kubler (1961: 47) los asignó a la etapa Maya-Tolteca que abarca del 1150 al 1260 d. C., cronología con la que concuerda Graulich (2003: 18-19) quien ubica a la estructura y sus relieves durante el Posclásico Temprano.

1986: 244; Piña Chán, 1990: 44; Garza e Izquierdo, 1992: 351; Šprajc, 1996: 129; Uriarte, 2000, III: 32).

Entre los nahuas del Posclásico, la veintena del Huey Tecuilhuitl era la gran fiesta de los señores, del fuego y de la puesta del sol (Graulich, 1999: 380), en la cual era celebrada la diosa Xilonen, la diosa del maíz tierno, de la mazorca aún en leche o que comienza a granar. En este contexto las mujeres bailaban con el cabello suelto, tendido por los hombros y espaldas (Torquemada, 1976, III: 388). La razón de tal comportamiento, según el testimonio del cronista citado, era porque a la mazorca de maíz formada entre las hojas que la cubren, le nacen unas hebras muy delgadas, una en cada grano, las cuales brotan, salen por lo alto, se extienden por encima de las hojas. De ahí que mientras más hebras de “cabello” había más provecho, pues era señal de más granos.<sup>118</sup> Por ello, cuando las mujeres esparcían por hombros, pechos y espaldas su larga cabellera, se simbolizaba al maíz en mazorca (*ibid.*: 389).

Entre los mayas de la época prehispánica, el dios del maíz solía tener el pelo largo, tal vez a causa de los cabellos del elote (Thompson, 1982: 345; ver Taube, 1985: fig. 1). En la actualidad, la estatuilla de un niño desnudo colocada en un altar chorti, que representa la semilla o el dios del maíz, está dotada de larga cabellera (Girard, 1977: 146).<sup>119</sup> Esta concepción se objetiva en la propia cabeza del sacerdote, quien en el ejercicio de sus funciones, deja crecer su cabello, porque su cabeza simboliza el campo de cultivo y su cabellera se asimila a las matas de maíz y en general a la vegetación (*ibid.*: 146-147), situación que nos remite al personaje principal en los murales de Cacaxtla, que

---

<sup>118</sup> Michener (2013, III: 524) indica que el maíz en floración tiene estambres individuales que en español se llaman el pelo uno sale de cada grano. Estos estambres se prolongan mucho más allá de la mazorca y son una adaptación desarrollada para polinizar la planta con el viento. Un ejemplo de este motivo se observa en el mural de la estructura A, o muro sur de Cacaxtla.

<sup>119</sup> Girard (1977; 146) comenta que, en general, es frecuente la presencia de figuras en códices y monumentos mayas que muestran a seres divinos de cuya cabeza brotan hojas y frutos, a semejanza de la cabeza germinativa de Hunahpu, el gemelo divino del *Popol Vuh*.

luce abundante cabellera (*supra*), y por supuesto, a la escena principal en el mural de Ixcaquixtla que muestra al personaje con estos elementos ondulados en sus manos. El *Popol Vuh* (1975: 63) nos dice que la doncella Ixquic —embarazada de los gemelos Hunbatz y Hunchohuén— después de invocar a los guardianes de la milpa coge los pelos rojos de una mazorca, sin cortarla los arranca y éstos se convierten en mazorcas que llenan su red.

En Mesoamérica, y en varias partes de Sudamérica, el cabello femenino se equipara con la vegetación y alcanza su valor mágico culminante en la pubertad, cuando la mujer se vuelve fecunda (Tibón, 1984: 30–48).<sup>120</sup> Los tukuna —habitantes de la extensa región del Alto Amazonas— celebran un ritual de iniciación, justo en luna llena, llamado: “de la moza nueva” (Schultz, 1959: 632-639). Éste lo protagonizan mujeres jóvenes, en la edad de la pubertad, a quienes les era extirpada su larga cabellera, acción que, por una parte, equivale a la cosecha de las plantas alimenticias, mientras que, por otra, simboliza la “muerte” de la muchacha impúber y el “nacimiento” de la mujer fértil (*idem.*). Una situación semejante puede estar registrada en el mural de Ixcaquixtla, en cuanto a la idea manipular cabello humano, originalmente nacido en la cabeza de algún portador(a), y exhibirlo como una parte culminante del evento.

En la fiesta y sacrificios realizados durante la veintena de Xocotl Huetzi, llegada la media noche, los señores cortaban los cabellos a los recién capturados, particularmente los de la corona de la cabeza, a raíz del casco, acto realizado “delante del fuego y a honra del fuego” (Sahagún, 1981: I: 184-187).<sup>121</sup> Por ello no es extraño que en la pictografía de

---

<sup>120</sup> Entre los mexicas el cabello de las jóvenes mujeres, que servían en los templos, era cortado por el sumo sacerdote (Torquemada, 1976, III: 277)

<sup>121</sup> En Guyana (la antigua Guayana Británica), la eliminación del cabello no se efectuaba con cuchillo, tijeras o arrancando mechones, sino por medio del fuego al quemar toda la cabellera (Tibón, 1984: 64).

Ixcaquixtla el par de elementos ondulados, o cabelleras —un material sumamente inflamable— sean colocados por el personaje que preside el evento, sobre los braseros.

Por lo que se refiere a los braseros situados en los costados de la base, estos evocan piezas de cuerpo cilíndrico, que al frente llevan una placa rectangular dispuesta en sentido horizontal, formada por dos tiras rectangulares que tienen al centro una atadura o moño. Braseros y moños están pintados en blanco con pinceladas de color rojo (fig. 5. 1.). El *Códice Borgia* (1980: 63, 65, 72) contiene varios ejemplos de braseros utilizados para colocar ofrendas destinadas a ser quemadas, los cuales presentan el cromatismo rojo sobre blanco, el mismo observado en la escena de Ixcaquixtla. Un brasero en particular, ilustrado en la página 18, del mencionado código, posee picos en el cuerpo y un moño, cuyo diseño es similar a los moños de las piezas referidas (fig. 4. 3b). A propósito de este tipo de moños, Caso (1984, II: Lám. 24) identificó un símbolo representado en los códices *Bodley* y *Vindobonensis*, formado por dos corchetes de extremos rizados, sujetos en el centro por una banda; motivo incluido en escenas que involucran actos de ofrecimiento y quema de ofrendas, por ello lo interpretó como: “símbolo de ofrenda” (fig. 4. 3c y 3d). La similitud de los moños en los braseros de la escena principal de la Cámara 1, con el símbolo mixteco identificado por Caso, apoya la idea de que la composición formada por las probables cabelleras, sujetadas por la figura central, sobre los braseros, también constituye una operación ritual consistente en quemar este material.

La figura principal de Ixcaquixtla, que sostiene las cabelleras, los braseros y la base, están enmarcados por dos figuras geométricas de gran tamaño, iluminadas en color blanco; cada una con el borde exterior cubierto por triángulos, igualmente, blancos (figs.

2. 3a y 4. 1). Vistas en conjunto forman los bordes de un rombo.<sup>122</sup> Estudios en iconografía teotihuacana, realizados por von Winning (1987, II: 16) establecieron la relación entre el rombo, los triángulos y el fuego, como signos asociados al complejo del Dios Viejo del Fuego. Este investigador denomina a la figura romboidal *losange* o “diamante”, y la reconoce como un signo que expresa fuego. A los picos o triángulos equiláteros, similares a dientes de una sierra —equivalentes a los que sobresalen en los bordes laterales ya descritos—, los llama “endentadura” o “rayo” y sugiere que significan calor radiante o luminosidad solar. Además, advierte que el signo de rombo, asociado a braseros utilizados para quemar incienso, es una expresión del fuego ritual en contraste con el fuego del hogar (*idem.*).<sup>123</sup>

Las esculturas teotihuacanas del Viejo Dios del Fuego muestran rombos en el brasero, que la deidad sostiene sobre los hombros y la encorvada espalda (fig. 4. 4a). Algunos incensarios portátiles (usualmente llamados “candeleros”), también teotihuacanos, son romboidales y confirman la asociación del artefacto empleado en la quema de alguna materia que producía humo aromático (fig. 4. 4b); función similar a la que tiene el brasero del numen señalado.<sup>124</sup>

Contribuye a confirmar la identificación de la estructura romboidal que enmarca al personaje principal del mural analizado, un brasero teotihuacano descubierto en La Ventilla, Teotihuacan, cuyo cuerpo y tapa constituyen una estructura romboidal. A su vez,

---

<sup>122</sup> Figura descrita en otras ocasiones (Rodríguez Cano *et al.* 2005; Cervantes Rosado *et. al.* 2005; Rivera G., 2006: 29), pero sin explicar su significado.

<sup>123</sup> La Estela 11 de Kaminaljuyú, muestra un personaje principal al centro de una plataforma con dos incensarios laterales. De estos se desprenden volutas que representan fuego (ver Henderson, 2010: 11), cabe precisar que el primero lleva pequeños triángulos en los bordes, un elemento que también aparece en la estructura romboidal de la escena principal de Ixcaquixtla.

<sup>124</sup> La figura modelada en barro del Dios Viejo del Fuego procedente de Cerro de las Mesas, Veracruz, que corresponde al Clásico Tardío —actualmente exhibida en la sala Costa del Golfo del Museo Nacional de Antropología (Covarrubias, 1957: lám. 38; Solís, 1991: fig. 143) —, lleva bajo el brasero y sobre la frente un moño rectangular, de color rojo, con una cavidad circular al centro. De manera general, este moño es similar a los que presentan los braseros en el mural de Ixcaquixtla.

cuerpo y tapa muestran motivos triangulares calados y protuberancias cónicas (la “endentadura” o “luminosidad”), y toda la superficie fue cubierta por una capa de pintura blanca fugitiva (fig. 4. 4c). En opinión de Acosta (1966: 23-24) esta pieza estuvo dedicada al culto del Dios del Fuego. Sin lugar a dudas, la forma general de este brasero teotihuacano, aunada a los picos cónicos y el color blanco, equivalen a la estructura romboidal que enmarca al personaje en la escena principal de Ixcaquixtla (cf. figs. 4. 1 y 4. 4c).

La estructura romboidal de la escena principal de Ixcaquixtla, con hileras de triángulos, tiene en los costados varias plumas con acentuada ondulación, e iluminadas en color verde. De acuerdo con lo señalado por Dupey García (2017: 121), las plumas onduladas pueden representar: “flujos” o “emanaciones”, y en este contexto su simbolismo es consistente con la acción realizada por el personaje central, que sostiene los elementos ondulados encima de los braseros.

#### 4. 1. 2. Vasija con accesorios de piedra verde

La vasija colocada en la escena principal contiene varios objetos, que representan piezas de piedra verde<sup>125</sup>: un par de orejeras, un collar de cuentas esféricas y tres cuentas onduladas y alargadas (fig. 4. 5). De acuerdo con la hipótesis que guía el presente estudio, es necesario preguntar: ¿Qué implicaciones simbólicas, vinculadas con el cultivo del maíz, podrían poseer estos elementos?

---

<sup>125</sup> La presencia física de este tipo de material, en la zona donde se ubica la tumba, ha sido confirmada por León (1991: 44) quien afirma haber observado una escultura de “jade” localizada en Acatlán. Por su parte, Cook de Leonard (1952-53: 438) reporta la presencia de cuentas de piedras verdes, esféricas y alargadas, en colecciones arqueológicas de San Juan Ixcaquixtla. Sarabia (1995: 259) también menciona varias figurillas de piedra verde, en colecciones arqueológicas localizadas en la comunidad de Huajoyuca, al norte de Ixcaquixtla.



El pensamiento mesoamericano establece una conexión entre el color verde de las cuentas esféricas con el agua y las gotas de lluvia (Thompson, 1959; Krickeberg, 1961: 152; Graulich, 2001: 9),<sup>126</sup> así mismo con la vegetación, la abundancia y la fecundidad, por lo tanto, les eran atribuidas cualidades mágicas, entre ellas hacer producir la tierra (Covarrubias, 1946: 174; Caso, 1969: 140; cf. Botta, 2004: 104). Por ello, no es extraño que en algunas pictografías, las gotas de lluvia adopten la forma de chalchihuites, “piedras verdes preciosas”. Un ejemplo se observa en una escena del *Códice Vaticano A* (1964: 50r) que muestra al dios Tlaloc con una planta de maíz, rodeado por gotas de lluvia, mientras que otro ejemplo se encuentra en el *Códice Magliabechiano* (1983: 91), donde un personificador del dios Tlaloc está asociado a gotas de lluvia. En ambos casos, las gotas son chalchihuites o cuentas circulares de piedra verde. Botta (2004: 105) determina que las piedras verdes fueron consideradas elementos distintivos, extremadamente recurrentes, en la iconografía del "complejo" de los dioses aztecas de la lluvia y también refiere su ofrecimiento a los dioses en el contexto de petición de lluvia.

Para los nahuas del centro de México, de acuerdo con el testimonio de los informantes de Sahagún (1981, III: 333), los chalchihuites revelan el lugar donde se encuentran, porque donde quiera que están exudan vapor, que aparece justo cuando quiere salir el sol.<sup>127</sup> Por eso, aquéllos que las buscan se ubican en un lugar conveniente, y al mirar hacia donde sale el sol (a contraluz), pueden apreciar la exhalación de este “humo” delicado. Otra señal, consignada por Sahagún, es que en el lugar donde se “crían”

---

<sup>126</sup> Los antecedentes de este simbolismo se remontan al Preclásico, un ejemplo, de acuerdo con Soustelle (1988: 19), en los relieves olmecas de Chalcatzingo (relieve de El Rey), el pectoral del personaje principal, que representa una placa de jade, simboliza al agua.

<sup>127</sup> A propósito de la conexión, registrada por Sahagún (1981, III: 333), entre las piedras verdes y el Sol, Caso (1935: 307) apunta que en la pirámide de Tenayuca —basamento doble dedicado al culto solar— los chalchihuites labrados en las escalinatas, precisamente representan al sol, pues la concepción indígena considera al astro una piedra preciosa. Este último señalamiento concuerda con el simbolismo de la ofrenda en la escena oriente de la Cámara 1, recinto orientado, al igual que la pirámide mencionada, al poniente.

estas piedras, la hierba siempre se mantiene verde, porque éstas emiten una exhalación fresca y húmeda (*idem.*). De esta manera, ambos testimonios establecen que la mentalidad indígena les atribuía la propiedad de exudar humedad.

Para comprender la función específica de la vasija con piedras verdes, en la escena central de Ixcaquixtla, se debe tomar en cuenta que las ofrendas hechas a los dioses a menudo eran símbolo de lo que se quería obtener de ellos (Krickeberg, 1961:152). Por ello, es particularmente relevante un episodio contenido en el *Chilam Balam de Chumayel* (1933: 48-54), donde se establece la conexión entre las piedras verdes y el maíz, al relatar la salida de este cereal bajo la montaña, es decir, su nacimiento, y de manera metafórica es llamado el “primer jade de gracia divina”. Thompson, (1951: 31; 1982: 345) advierte que entre los mayas, el maíz se denomina *tun*,<sup>128</sup> palabra que en general significa “piedra” y en particular “jade”, material que por ser verde y, sobre todo, por ser precioso simboliza al maíz.<sup>129</sup> La conexión entre los ornamentos de piedras verdes y el maíz, también ha sido señalada en el contexto de la iconografía maya por Miller y Martin (2004: 53), y en cuanto a la olmeca, Taube (2007: 45) afirma que las hachas de jade estuvieron estrechamente relacionadas con el simbolismo del maíz y la fertilidad agrícola.<sup>130</sup>

En Ixcaquixtla, la vasija con objetos de piedra verde incluye un par de orejeras. Un ejemplo del ofrecimiento de orejeras, se observa en una escena contenida en el *Códice*

---

<sup>128</sup> Thompson (1951: 31) aclara que el significado de *tun* o “jade”, es sinónimo de *haab* o “lluvia”, porque jade y agua son sustancias preciosas y de color verde. Montolú (1989: 30) indica que en la página 28d del *Códice de Dresde*, el árbol mítico llamado Primer-Árbol-del-Mundo, nace del signo *tun*, que en este contexto equipara con semilla y año o piedra preciosa. El concepto calendárico del *tun* maya ha sido tratado en el capítulo I, nota 4.

<sup>129</sup> El *Códice Vaticano A* (1964: 7v) muestra la imagen del signo *tetl* o piedra, con una abertura, en forma de “V”, de la que nace una mazorca de maíz. Entre los tzeltales de Pinola una tradición, registrada por Hermitte (1970: 45), refiere que el maíz (en grano) se encontraba dentro de una piedra muy grande.

<sup>130</sup> Thompson (1982: 343) comenta que el hombre es aliado de la planta del maíz, la cual es un ente pasivo, y por ello requiere ser protegida de los ataques de animales, o al ser abrasada por la sequía, éste busca interceder con sus ofrendas ante los Chacs, para atraer la lluvia sobre su “sediento compañero”.

*Fejérváry-Mayer* (2005: 35), que muestra a la diosa Xochiquetzal en actitud de ofrendar una orejera circular de piedra verde. En cuanto al posible simbolismo que implica este tipo de ofrecimiento, Taube (2007: 47-48) aclara que para los mayas del Clásico, las orejeras se relacionaban, especialmente, con el aliento y la emanación de lluvia. Taube indica, además, que “el aliento” de las orejeras fue para los antiguos mesoamericanos, ciertamente húmedo y por ello aparece asociado a gotas de lluvia e incluso con corrientes de agua. Este investigador (*idem*) comenta que los murales de San Bartolo, localizados en El Petén, Guatemala, y pertenecientes al Preclásico Tardío (300 a. C. a 300 d. C.), incluyen gotas de lluvia que caen desde orejeras, mientras que los murales de Tepantitla, en Teotihuacan, representan a Tláloc con corrientes de agua que fluyen desde sus orejeras.

En síntesis, en la escena principal de nuestro mural, la vasija con las orejeras, el sartal y las cuentas alargadas, posiblemente constituyen un depósito ritual de objetos entregados al personaje que preside el evento, tal vez para simbolizar la humedad, la lluvia y los granos de maíz, elementos indispensables del ciclo agrícola.

#### 4. 2. Escena izquierda-norte: vasija con caracol y soporte trípode

##### 4. 2. 1. Vasija con caracol trompeta: símbolo sonoro de lluvia y fertilidad

La escena del muro norte tiene al frente una vasija con un caracol, directamente asociado al individuo cuya insignia es un yelmo de felino sobrenatural.<sup>131</sup> El caracol posee una boquilla de color verde, igual a la que tiene el caracol del muro sur, lo cual confirma que ambos son instrumentos musicales (Rodríguez *et al.* 2005: 447, 450; Rivera, 2008:

---

<sup>131</sup> Vasija y caracol trompeta, están “elevados” sobre la línea horizontal de la cenefa, donde reposan los personajes. Una propuesta sobre el porqué de su elevación y la función de su ubicación se expone en el capítulo 3. 3. 4.

127). Sin embargo, el caracol dispuesto sobre la vasija constituye un depósito ritual, es decir, un objeto ofrecido, en tanto que el del sur más bien es la insignia que el primer sujeto de aquella fila, sostiene en alto. Lo cual, por supuesto, no descarta la función de ambas piezas, indicada por la boquilla (*cf.* figs. 2. 3b y 2. 3c).

El caracol marino es un ser que al vivir en el agua y provenir de ella, tiene una conexión mágica con este elemento (Suárez, 2005: 10 y 14), de ahí que su presencia física o su representación —pintada en forma naturalista, como en el mural analizado— posea una connotación acuática (von Winning, 1987, II: 10). Por ello la disposición del primer individuo de la fila norte, que tiene al frente la vasija con caracol, y que a su vez está sobre una cenefa cuyo elemento principal es un saurio estilizado que simboliza a la tierra (*cf.* capítulo 4.1.), es significativa. Tal disposición recuerda a la Estela 9 de Kaminaljuyú, Guatemala, perteneciente al Preclásico Medio (Fahsen, 2001: 92), que muestra a un individuo de cuya boca surge una exhalación de aliento, hacia el cielo, la cual tiene forma de caracol, y el individuo está a su vez de pie sobre un ser identificado con la tierra en su forma de saurio (cocodrilo). Situación similar a la que presenta el personaje central en la escena del Mural del Norte (el individuo 9), de San Bartolo, Guatemala, que está colocado sobre el cuerpo de una serpiente y que lleva un elemento de aliento semejante a un caracol, cuya forma es claramente intencional (ver Saturno *et al.*, 2005: 7, fig. 12a). Cabe decir que los rasgos físicos de este individuo permiten identificarlo con el Dios del Maíz, y por ello son de interés al estudio (*cf.* capítulo 5. 2. 1).

Es conveniente tomar en cuenta que en Ixcaquixtla el caracol trompeta está asociado al yelmo de felino. Esta asociación contextual tiene similitud con un mural teotihuacano perteneciente a la Zona 2, Conjunto de los jaguares, donde varios felinos en procesión, con una de sus garras sujetan caracoles trompetas provistos de boquillas, que aproximan a sus hocicos, en actitud de soplarlos con su aliento (de la Fuente, 2006, I:

115). De los instrumentos surgen grandes volutas, alargadas y ornamentadas (fig. 4. 6). En este mural la connotación acuática y de fertilidad, es reforzada con la cenefa superior que contiene un rostro con las anteojeras distintivas del dios Tlaloc, sobre una estrella de cinco puntas, probablemente una “estrella de mar”, o un símbolo acuático (Winning, 1987, II: 9; cf. Caso 1967b; 257; Langley, 1986: 322).

En Teotihuacan la asociación del caracol con temas acuáticos, vuelven evidente su connotación (Winning, 1987, II: 10), y de acuerdo con Both (2004: 262) la presencia de caracoles trompetas en pintura mural teotihuacana, jugó un importante papel en las ceremonias relacionadas al agua y a la fertilidad. Es posible que un simbolismo semejante lo represente el caracol en el muro norte de la Cámara 1.

En el ámbito maya, existe una situación similar, los Bacabs son cuatro dioses hermanos benéficos —cuyo culto data del periodo Clásico—, los cuales estaban colocados en los cuatro rumbos del mundo,<sup>132</sup> y que al regar la tierra con sus grandes calabazos, se encargaban de enviar la lluvia que alimentaba las cosechas de maíz (Montolú, 1981: 57; Thompson, 1982: 336, 338). Probablemente debido a la conexión que los Bacabs tienen con la lluvia y la agricultura, los representados en relieves posclásicos de Chichén Itzá, muestran a dos de ellos con insignias de caracol (Thompson, 1964: fig. 10a), y en el *Códice de Dresde* (1988: 41), también del Posclásico, uno de los Bacabs igualmente se muestra unido a un enorme caracol.

La conexión mágica entre el caracol, la lluvia y la agricultura es desarrollada en una extraordinaria urna localizada en Cacaxtla, perteneciente al Epiclásico (650-900 d. C.). La pieza muestra a tres personajes, adheridos al recipiente, modelados de pie (López de Molina y Molina Feal, 1996: Lám. 131). La figura principal, colocada al frente, porta

---

<sup>132</sup> Es conveniente precisar que Villa Rojas (1985b: 229) argumentó que los bacabs o “Portadores del cielo” no estaban ubicados en los puntos cardinales como se había creído, sino en los puntos solsticiales, o intercardinales, marcados por las declinaciones máximas del sol.

yelmo de ave, collar de cuentas esféricas y, probablemente, representa al sacerdote que preside la procesión.<sup>133</sup> Le acompañan y asisten en el evento, dos individuos colocados a sus costados. Éstos tienen la cabeza parcialmente rapada, pintada en color amarillo, con mechones de cabellos rojos —cromatismo que evoca a la mazorca de maíz, amarilla con cabello rojo—, y el resto del cuerpo también pintado en rojo. El sujeto a la izquierda del principal, con ambas manos sostiene un caracol, en actitud de hacerlo sonar (fig. 4. 7b), mientras que el individuo a la derecha, empuña un bastón plantador y muestra el pie izquierdo torcido (fig. 4. 7.). Esta peculiar postura del pie se adquiere cuando al sembrar, la persona que arroja la semilla en los orificios producidos por el bastón, lo tuerce para arrastrar un poco de tierra y cubrir las semillas.

De acuerdo con mi interpretación de esta urna de Cacaxtla, el individuo con caracol trompeta evoca una procesión cuyo objetivo es propiciar la fertilidad agrícola, probablemente realizada al inicio del ciclo de lluvias. El individuo en actitud de tocar la bocina puede indicar que al hacerlo sonar, a la par de sembrar las semillas, el cultivo “es inaugurado” y se establece una conexión mágica con la lluvia, o es una manera de convocarla.<sup>134</sup> En el contexto de las fiestas de las veintenas celebradas entre los mexicas, Dupey García (2017:16) comenta que la bocina de caracola se tocaba antes de realizar las ofrendas y que era el instrumento predilecto para acompañar las procesiones, pero también para indicar ya sea el principio, la culminación o el final de un rito, ya sea para subrayar el paso de una fase del ritual a otra. Pero su expresión más contundente es ser una “ofrenda sonora” (*ibid.*: 20), y en el contexto analizado es probable que el instrumento musical del muro norte también evoque su cualidad sonora, indicada por la boquilla. Al

---

<sup>133</sup> Girard (1977: 133) advierte que entre los chortis, el sacerdote encabeza a los campesinos en los trabajos de la milpa y debe ser el mejor agricultor.

<sup>134</sup> Williams García (1966: 343) apunta que en Chicontepepec, Veracruz, la ceremonia que rinde culto al maíz, realizado en mayo, “en los días en que la siembra súplica humedad”, es presidida por una pareja de intérpretes de música sagrada.

respecto, también es apropiada la interpretación de Guilhem Olivier (1997: 245-246), quien plantea que en los ritos el papel de los sonidos —especialmente de los instrumentos de viento— consistía en llamar la atención de los dioses e invitarles a que vinieran a recibir las ofrendas.

Resta señalar, que los testimonios de Sahagún (1950-1982, II: 76) refieren un ritual llamado *tlatlapitzaliztli*, celebrado durante el curso de la noche, por un grupo especializado de cinco sacerdotes, los cuales tocaban caracoles trompetas. En relación con este acto Both (2004: 265), apunta que la frecuente resonancia de los instrumentos de viento, significaba el llamado a ritos de sangrado, realizados con espinas de maguey, y anunciaba el fenómeno astronómico del ascenso del planeta Venus. La asociación entre el empleo de caracoles trompetas y la aparición de Venus en el firmamento, es relevante para este estudio, al tomar en cuenta que el primer personaje de la escena norte, asociado al caracol trompeta, muestra un yelmo de felino sobrenatural, cuyo simbolismo —tratado en el capítulo VII— precisamente lo vincula con este planeta.

El caracol trompeta, ubicado en la escena lateral norte de nuestra pictografía, probablemente tiene conexión con aspectos de fertilidad agrícola. Quizás es un instrumento que al invocar al temporal, posee una connotación de carácter agrícola o representa un aspecto del ciclo agrícola, en particular su conexión mágica con el agua y por extensión con la lluvia. Este simbolismo es acorde con su ubicación en la escena asociada, de acuerdo a los planteamientos contenidos en el capítulo anterior (3. 3.), a la temporada de lluvias; tema que también es tratado, en el capítulo 7.1., al estudiar el yelmo insignia presentado por este primer individuo de la fila izquierda.

#### 4. 2. 2. El soporte trípode de la segunda insignia del muro norte

Los yelmos emblema de la fila norte están colocados en soportes que consisten en varas pintadas en color verde, unidas con firmes ataduras. La estructura que sostiene el yelmo de felino es semejante a una “A” mayúscula, elaborada con varas delgadas. Este soporte es sujetado firmemente por el primer individuo sedente (fig. 2. 3c). Le sigue el individuo sedente que presenta el yelmo de “serpiente de fuego” —un emblema cuyo simbolismo, relacionado con la lluvia, es analizado en el capítulo VII— sostenido por una estructura trípode elaborada con gruesas varas, fuertemente unidas por nudos cruciformes. El individuo que lo presenta muestra su extremidad extendida al frente, en actitud de “ofrecerlo” (figs. 7. 5). Aunque ambas estructuras descritas tienen la función de sostener los yelmos, entre sí presentan notorias diferencias, las cuales son indicaciones intencionales —al igual que otros rasgos de un lenguaje ritual no verbal, contenido en este mural—, que permiten identificar la función específica del segundo soporte.

La identificación específica del trípode, ubicado en el muro norte, es clarificada al observar que en el muro poniente de San Bartolo, Guatemala, tres de los cuatro personajes (Jun Ajaw) son cazadores que presentan a sus presas, en proceso de cocerse, como ofrendas hechas a los árboles cósmicos de esta sección (Taube *et al.*, 2010: 22). Todas las criaturas sacrificadas yacen en posición supina sobre soportes trípodes o estructuras de tres palos, atados con un gran nudo (*idem.*). Los palos, al igual que los nudos, son de color blanco, y dos de ellos presentan franjas de color rojo, cromatismo igualmente presente en los incensarios de la escena principal de Ixcaquixtla.

Taube *et al.*, (2010: 22) argumentan que en la iconografía maya del período Clásico Tardío, trípodes similares, a los representados en el muro poniente de San Bartolo, sirven como soportes de ofrendas de sacrificio sometidas al fuego. En sus principales aspectos, esta proposición coincide con las escenas en el mural de Ixcaquixtla, que muestra el yelmo de serpiente fantástica colocado sobre un trípode



dirigido a la escena del fondo. Como dijimos, allí se observan un par de braseros, y en los costados una gran estructura romboidal con “rayos” en los bordes —que significan calor radiante o luminosidad solar— y “flamas” simbolizadas por plumas, que surgen igualmente en los costados, una expresión del fuego ritual (*supra*). Este conjunto de símbolos es consistente con la actitud del sujeto que presenta el emblema, cuya extremidad se muestra extendida al frente en actitud de “ofrecerlo”.

En forma similar, a los trípodes de San Bartolo, el Monumento 8 de La Lagunita Guatemala, que data del Preclásico Tardío (Ichon, 1977: fig. 17), muestra un trípode que sostiene un objeto (fig. 4. 8a). Aunque es difícil determinar si el objeto es la “cabeza” cortada de una deidad ave (la Deidad Ave Principal), o tan sólo el tocado de ésta (Taube *et al.*, 2010: 22), la asociación trípode y cabeza ofrendada es similar a la que observamos con el yelmo de “serpiente de fuego”, colocado sobre el trípode, en la escena norte de la Cámara 1 de Ixcaquixtla (fig. 4. 8c). Finalmente, otro ejemplo de la estructura trípode ya señalada, correspondiente al Clásico Tardío, se observa en el Monumento III de Bilbao, Guatemala, que muestra —en la sección superior derecha— la cabeza de un decapitado sobre un soporte formado por dos maderos cruzados (Chinchilla, 2006: dibujo 3; Covarrubias, 1957: Lám. 41). El aditamento y la posición de la cabeza decapitada, dirigida hacia la parte superior donde se ubica un sol y una divinidad solar alada, sugieren que es una ofrenda presentada al dios solar, manifestado en postura descendente.<sup>135</sup>

Un vaso maya estilo códice, del período Clásico Tardío, muestra una ofrenda formada por una vasija que contiene un infante y viene sostenida en un soporte trípode (Robicsek y Hales, 1981: vasija 17). La vasija y la estructura elaborada con maderos cruzados, sujetos por un nudo, están en primer plano, mientras que en segundo plano,

---

<sup>135</sup> Los personajes descendentes con alas, en diferentes monumentos de Bilbao, son asociados por Uriarte y Velásquez (2013, III: 703), con el dios del maíz.

tras el trípode, se observa un brasero efigie encendido, visto de perfil, y dotado con varios picos (fig. 4. 8b), similares a los presentes en braseros teotihuacanos y a los que sobresalen en la estructura romboidal de la escena principal de Ixcaquixtla (*supra*).

Es de interés reiterar que el primer individuo del muro norte, que muestra el yelmo de felino sobre un soporte bípedo, lo mantiene sujetado. La postura intencional de la mano, quizás indica que esta insignia no está destinada a ser incinerada y tampoco entregada. Es viable considerar que la presencia de dos varas en el primer soporte y de tres en el segundo, no es casual; más bien es interesante recalcar que, en Mesoamérica, el tres es una cantidad frecuentemente asociada con el fuego, una potencia natural específica (Duverger, 2007: 90; Dehouve, 2014: 226 y 266).

#### 4. 3. Conexión entre la escena del costado derecho y la escena principal

##### 4. 3. 1. Procedencia y trayectoria de la vasija con accesorios de piedra verde

El cajete con objetos de piedra verde integrado a la escena oriente (*supra*), está ubicado a la izquierda del personaje principal (fig. 2. 3a). Es lógico sugerir que su presencia en esta escena supone un acto previo al momento plasmado en la pictografía, en el cual los dones fueron entregados, por ello están a disposición del personaje central. Estos dones son: un par de orejeras vistas de perfil, un sartal de cuentas circulares, que tiene al centro una cuenta alargada; un par de cuentas alargadas solas, es decir, que no están unidas a collares. Todos estos objetos se observan sobre la vasija, acomodados de tal manera que forman una composición simétrica.

Al tomar en cuenta que esta sección solamente incluye un sartal completo, con cuenta alargada, más dos cuentas alargadas sin collar, sugiero que éstas últimas son

“una parte del todo”, una abreviación<sup>136</sup> adecuada al principio de composición simétrica, que evitó saturar esta parte de la escena, con la presencia de tres sartales completos.

Considero como una probabilidad que la entrega de estas piezas de piedra verde involucrara a los sujetos sedentes, y por ello cabe preguntar: ¿a cuáles? ¿a todos? Si acaso sólo proviene de unos ¿por qué ellos en particular?

Gracias a los detalles registrados en la pictografía analizada, es posible identificar a los probables donantes del depósito ritual situado a la izquierda del personaje principal. Las cuentas alargadas sobre la vasija son similares a “ganchos” o “anzuelos”, y equivalen a las que decoran los collares portados por los sujetos de la fila izquierda (figs. 4. 4). Por lo mismo, los sujetos de la fila izquierda, o muro norte, pueden ser descartados porque ambos conservan sus orejeras y collares, éstos últimos formados por cuentas esféricas de piedra verde, más una cuenta central alargada y ondulada. Por su parte, la ausencia de collares en los sujetos del muro sur, es significativa y permite proponer que el sartal y las cuentas alargadas en la vasija de la escena oriente, fueron entregada por ellos (*cf.* figs. 2. 3 b y c).

En cuanto a la procedencia de las orejeras, existe un problema. Si bien, los tres integrantes de la fila sur no portan collares, el segundo y el tercero conservan sus orejeras. Probablemente el individuo a la cabeza —el de menores dimensiones— es el donante de las orejeras colocadas en la vasija señalada. Sin embargo, debido a los desprendimientos de pintura que contenían la sección del cuello y la oreja del individuo que encabeza la fila sur, no es posible saber si originalmente tenía o no este accesorio.

Al entregar el recipiente con las orejeras y el sartal al personaje ubicado al fondo, los donantes de la fila sur “trazaron en el espacio”, del recinto funerario, una dirección

---

<sup>136</sup> De acuerdo con Pohorilenko (1990: 86), en el sistema de representación olmeca, la “abreviación” se produce cuando un elemento, o grupo de ellos están en lugar de un tema completo (*pars pro toto*), en un sentido similar al correspondiente.

específica. Por lo que se puede deducir, ésta inició por la derecha y, al tomar en cuenta que durante la cesión los dones fueron colocados en el extremo izquierdo de la escena principal, la trayectoria estableció un circuito continuo hacia la izquierda, es decir en el sentido contrario a las manecillas del reloj. Por ser el ciclo agrícola del maíz el tema fundamental del mural analizado, en relación con este ciclo corresponde preguntar: ¿qué implicación posee la trayectoria trazada por la entrega de esta vasija?

#### 4. 3. 2. Simbolismo de la trayectoria que va de derecha a izquierda

La trayectoria seguida por la vasija con objetos de piedra verde, entregada por los individuos de la fila sur —rumbo asociado a la estación seca del año (*cf.* capítulo 3. 3. 5.)— tiene analogía con la dirección de algunas procesiones representadas en testimonios pictográficos. Son los casos, por ejemplo, de la fiesta de Xocotl Huetzi, efectuada al final de la estación de lluvias durante la estación seca (Graulich, 1999: 86; 2001: 9), durante la cual, según la imagen contenida en el *Códice Borbónico* (1993: 28), se realizaba una procesión circular de jóvenes y niños en fila alrededor del tronco de un árbol llamado *xocotl*; quienes al rodear el mástil, trazaban un circuito cuya dirección iba de derecha a izquierda, es decir, en el sentido contrario a las manecillas del reloj. Otra procesión con orientación equivalente se observaba en Ochpaniztli, fiesta de las siembras y de la llegada de la lluvia (Graulich, 1999: 103), igualmente ilustrada en el *Códice Borbónico* (1993: 30). Allí vemos cómo una fila integrada por varios individuos que caminan alrededor de una plataforma, se dirigen hacia la diosa Toci, “Nuestra abuela”, que los recibe en la sección inferior. De acuerdo con la perspectiva proyectada en ésta página, los sujetos que encabezan la procesión están frente a la estructura, mientras que los últimos se encuentran en la parte trasera. La disposición permite inferir que la procesión es un circuito que rodeó la plataforma en el sentido opuesto a las manecillas del

reloj. Dehouve (2014: 82-83) ha hecho notar que el movimiento aparente del sol que nace en el horizonte va en sentido contrario a las manecillas del reloj, y que este sentido es el que seguían todas las procesiones circulares que realizaban los mexicas en sus ceremonias porque lo que pretendían era imitar el curso del astro solar.<sup>137</sup> Desde mi perspectiva, el simbolismo contenido en la trayectoria señalada es una posibilidad para explicar por qué en el mural analizado, los dones de la fila derecha yacen en el costado izquierdo de la escena principal.

Cabe decir que la dirección que va de derecha a izquierda, además de presentarse en procesiones rituales con temática agrícola, también está aplicada en la organización espacial y la trayectoria de lectura de ciertas láminas del *Códice Borgia*, del *Códice Fejérváry-Mayer* y del *Códice de Dresde*. En la página 26 del *Códice Borgia* (1980), la lectura de los signos del calendario ritual, se debe realizar en el sentido opuesto a las manecillas del reloj (cf. Seler, 1988, I: 253). De igual manera, la disposición de los signos de los días ubicados en los cuadrantes representados en la página 72, de este mismo códice, se establece en el mismo sentido, con el primer signo en el cuadrante izquierdo de la sección inferior, seguido del signo en el cuadrante inferior derecho (cf. Seler, 1988, II: 245). La primera página del *Códice Fejérváry-Mayer* —que representa una imagen del espacio horizontal del universo, un cosmograma para las sociedades del centro de México— muestra los glifos calendáricos, distribuidos en un diseño de cuatro partes, cuya organización y dirección se establece, al igual que en el caso anterior, en el sentido contrario a las manecillas del reloj (cf. Aveni, 1991: 177; León-Portilla, 2005: 18; Boone, 2016: 191).<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Para otros ejemplos de procesiones circulares mexicas, realizadas en sentido opuesto a las manecillas del reloj, remito al lector a Dehouve (2014: 264-265.).

<sup>138</sup> Para otros ejemplos equivalentes de esta trayectoria véase Taube et. al. (2005: 21 y 55).

A nivel etnográfico, la trayectoria aludida es recreada en la llamada “danza del Volador”, celebración de origen prehispánico, aún practicada por grupos otomís, nahuas y huastecos. Esta danza es característica de la costa del Golfo de México, al igual que de la Sierra Norte de Puebla, y se realiza para pedir a los dioses lluvia buena cosecha y fertilidad de la tierra (Lammel, 2008: 216), pero también tiene claras connotaciones de carácter solar y calendárico (Gutiérrez y Gutiérrez, 1976: 81; Enríquez Andrade, 2013: 18). En este ritual participan cinco individuos: un danzante en la punta de un poste muy elevado y cuatro danzantes, con cuerdas sujetadas a un mecanismo agregado al poste, que descienden dando vueltas en torno a él (Gutiérrez y Gutiérrez, 1976: 79-81). Stresser-Péan (2005: 22) registra que entre los hablantes de las lenguas náhuatl y huasteca —de las Huastecas potosina e hidalguense— la ceremonia inicia con un círculo de danzantes que gira alrededor del pie del mástil, en sentido contrario a las manecillas del reloj; dirección que también trazan los voladores, en los giros que realizan alrededor del mástil.

En la región mixteca nahua tlapaneca de Guerrero, Villela (2007: 331-349) recabó testimonios de procesiones rituales circulares y agrícolas, cuyos espacios preferenciales son la cima de los cerros. Fotografías publicadas por este investigador muestran la ejecución de danzas para la petición de lluvias —una en la cima del cerro Quetzaltepec— donde hombres, mujeres adultos y niñas integran una fila que circula alrededor del altar. La perspectiva de la toma fotográfica y la posición de los integrantes indica que la procesión —encabezada por las personas ubicadas en el fondo de la imagen, colocadas en segundo plano, y las que van detrás están en primer plano— inició por la derecha y el cierre del circuito continuó a la izquierda (*ibid.*: 335, fig. 1.). Otra imagen fotográfica, igualmente publicada por Villela (*ibid.*: 336, fig. 2.), ilustra el ritual desarrollado en el cerro Coapatzaltzin, donde los ejecutantes, integrados por varias mujeres adultas —desempeñadas como asistentes del *tlahmaquetl*, el sabio, el que pide la lluvia— danzan

alrededor de un círculo de piedras donde colocan la ofrenda comestible (*ibid.*: 336). La imagen fotográfica permite observar la procesión encabezada por el *tlahmaquetl*, seguido de sus asistentes —los integrantes que sostienen en alto sus incensarios—, mientras danzan en un circuito que inicia por la derecha y continúa hacia la izquierda.

Entre los zinacantecos y los chamulas que habitan en los Altos de Chiapas, Vogt (1993: 15-16) refiere que las procesiones rituales se realizan en el sentido contrario a las manecillas del reloj, de derecha a izquierda (*idem.*). Vogt (*ibid.*: 14-15) explica que este ancestral comportamiento se debe a que los participantes del acto, al mirar el “espacio sagrado” y disponerse a “cerrarlo”, inician su movimiento hacia la derecha, porque entre los chamulas existe una abrumadora importancia de la *Batz’l K’Ob* o “la mano auténtica”, nombre que en tzotzil recibe la mano derecha. Por esa razón, los rituales que incluyen procesiones, o son realizados con funcionarios sedentes, siempre inician las actividades por la derecha, en el sentido mencionado.<sup>139</sup> Sosa (1991: 198-199) registro en Yalcobá, Yucatán, que el movimiento del incensario alrededor del altar, y la dirección que siguen los participantes en el ritual alrededor de esta superficie cuadrilátera, inicia por la derecha y es contrario al movimiento de las manecillas del reloj.

Hasta aquí los ejemplos contenidos en testimonios etnohistóricos y etnográficos, cuyo común denominador consiste en involucrar procesiones, desplazamientos o el traslado de sus participantes, que siguen la trayectoria que va en sentido opuesto a las agujas del reloj; ancestral comportamiento mesoamericano que, posiblemente, está implícito en la trayectoria que siguió la vasija con objetos de piedra verde, entregada por los individuos de la fila derecha, que aparece en el costado izquierdo de la escena principal de Ixcaquixtla.

---

<sup>139</sup> Véase, por ejemplo, la disposición de los funcionarios en la iglesia de San Lorenzo, en Zinacantan, cuyas actividades siguen la dirección señalada. La Cámara 1 está orientada aproximadamente en eje oriente-poniente, la misma disposición de esta iglesia (*cf.* cap. 3. 3. 3.)

#### 4. 4. Evaluación y conclusiones del capítulo

El mural de la Cámara 1 de Ixcaquixtla se integra por una figura principal al fondo y dos filas de individuos sentados, en las escenas de los muros laterales —tres a la derecha, dos a la izquierda—, quienes desempeñan actos rituales que involucran la entrega y presentación de varios objetos vinculados con la temática agrícola.

De los objetos analizados destaca el material ondulado de color negro, el cual, de acuerdo con la argumentación anteriormente expuesta, es cabello humano, que bien podría simbolizar al cabello de la mazorca de maíz. En este contexto junto con el material ondulado de color negro, están asociados: un par de braseros, una estructura romboidal de color blanco, con numerosos picos y plumas de ave que surgen de la anterior. En conjunto la escena indica la ejecución de un acto donde este material se expone al fuego ritual.

En el costado izquierdo de la escena principal se ubica un depósito de objetos constituido por vasija con piezas de piedra verde. Con base en testimonios de tradición indígena y en contextos con iconografía similar, es viable sugerir que la vasija con estos accesorios posee, en este mural, un simbolismo relacionado con la fertilidad agrícola, con la lluvia y con el maíz. En efecto, estas piedras mantienen relación con el agua y el maíz, al mismo tiempo que las caracteriza su poder para exudar humedad, cualidades acordes con la temática agrícola, cifrada en esta pintura mural. Lo anterior permite identificar que la posible intención específica de su entrega, es el ser dones que evocan a la indispensable humedad que las semillas requieren en su proceso de germinación y crecimiento. Sin pasar por alto que estas mismas piedras pueden evocar al maíz.

En relación a los elementos analizados ubicados en el muro norte, el análisis indica que la vasija y el caracol trompeta, ubicados frente al primer individuo con yelmo de felino, también son un depósito ritual, cuyo simbolismo se relaciona con lo acuático. Sin



pasar por alto que el caracol marino, es un instrumento cuya capacidad de producir emisiones sonoras, es un objeto frecuentemente asociado a ceremonias de carácter agrícola y por extensión es un símbolo de fertilidad. Aunado a este simbolismo, el caracol trompeta, de acuerdo con los informantes de Sahagún, también es empleado en rituales vinculados al ascenso de Venus. Es conveniente adelantar aquí que este caracol es presentado por el individuo con yelmo de felino, un emblema precisamente asociado con esta divinidad estelar (*cf.* capítulo VI).

El segundo yelmo de la escena norte —la serpiente de fuego— es mostrada en un soporte trípode. Tal estructura indica que el objeto sostenido es con toda probabilidad una ofrenda destinada a ser quemada, lo que sugiere que la insignia es presentada al personaje central, para su incineración. La postura que presenta la mano garra, del individuo asociado con este yelmo, extendida al frente, es un rasgo del lenguaje ritual no verbal, que indica la acción de ofrecimiento, y fortalece la idea de que el yelmo será entregado, con el propósito indicado.

El análisis aquí desarrollado propone que el recipiente con accesorios de piedra verde (un par de orejeras, un sartal completo con una cuenta alargada en forma de anzuelo y dos cuentas más de este tipo), son objetos que provienen del costado derecho, y que en algún momento pertenecieron a los tres sujetos de esta fila. La acción consistente en depositar tales piezas en esta vasija, explica que fueran representados sin tales atributos, lo cales, en cambio sí están indicados en los individuos de la fila norte. Por lo tanto al realizar la entrega de los dones, por una parte son ellos quienes iniciaron las actividades de ofrendar, y por otra parte, al tomar en cuenta que la entrega involucró al costado derecho y que la ofrenda se muestra en el lado opuesto, es posible deducir que la acción trazó en el espacio una trayectoria que surgió en la derecha y se encaminó hacia la izquierda.

La trayectoria seguida por la actividad inicial de ofrendar permite señalar una conexión entre las escenas de los muros sur y este, del testimonio pictórico. Actividad apegada al comportamiento ritual mesoamericano, que al realizar tales acciones, se apega a una dirección simbólicamente planificada, que otorga el inicio de las actividades al costado derecho, para evocar el movimiento del sol. El desplazamiento consumado por los donantes, del recipiente con accesorios de piedra verde, sugiere que la organización del evento en el que participan las figuras sedentes inició en el flanco derecho, con los individuos encargados de entregar los objetos de piedra verde, mientras que en el izquierdo están los encargados de dar continuidad a los actos de ofrendar. En este sentido, la ofrenda de caracol trompeta del muro norte, asociado al primer personaje de esta fila, y el yelmo de cabeza de serpiente, colocado sobre un trípode, son objetos que representan acciones aún no concretadas.

## V

### RASGOS DEL PERSONAJE PRINCIPAL QUE LO VINCULAN CON LA FERTILIDAD AGRICOLA

El presente capítulo estudia los rasgos, atavío y emblemas del personaje principal, ubicado en la escena oriente del mural conservado en la Cámara 1 de Ixcaquixtla. Este se encuentra de frente y con la mirada dirigida al poniente. A manera de tocado porta un sobresaliente gorro cónico, orlado con hojas o plumas cortas, de color verde oscuro y ajustado a la nuca porta un penacho. Una prenda sin mangas le cubre el torso y se sobrepone a la amplia falda, ambas las decora el mismo diseño, iluminado en color verde; mientras que el rostro, las manos y cinco discos colgantes, que lleva en el pecho, resaltan en intenso color amarillo. Conforme a la hipótesis de trabajo, inicialmente planteada, la cual busca reconocer en esta expresión pictórica los elementos del ciclo agrícola, en las siguientes páginas esta figura se examina mediante comparaciones con otras manifestaciones artísticas, generalmente contemporáneas y posteriores. Sin embargo, antes de proceder con el análisis, se consideró indispensable mencionar, brevemente, los antecedentes sobre su identidad, y clarificar mi posicionamiento al respecto.

#### 5. 1. La identidad de la figura principal: análisis de los antecedentes

En opinión de Cervantes *et al.* (2005: 68) el personaje principal es una “deidad femenina” o un “ancestro divinizado”, mientras que a Rodríguez *et al.* (2005: 450) sus características distintivas —gorro cónico, nariguera en forma de luna, pintura facial ocre, pectoral rojo con cuentas— les remiten a Tlazolteotl, de ahí que sugieren la posibilidad de

que sea una versión temprana del Clásico Tardío, de esta diosa posclásica. Por ser la noción de “divinidad” el común denominador en la identidad propuesta para esta figura, es conveniente decir algunas palabras en relación con tal concepto.

A propósito de la antigua noción mesoamericana de divinidad, Hvidfeldt (1958: 76-100) postuló que en el contexto de la religión indígena, el verdadero sentido del término nahua *teotl*, tradicionalmente traducido por “dios”, era similar a la idea polinesia de “mana”, es decir, la de una fuerza impersonal, o de una concentración de energía cósmica. Boone (1989) desarrolló la teoría de Hvidfeldt y propone que *teotl* es una noción presente en el mundo mesoamericano como una fuerza trascendental. Además encuentra en el concepto, también nahua, de *teixiptla* —palabra que reúne *teotl* e *ixiptla*, cuya traducción abarca las nociones de: “imagen-receptáculo” (Olivier, 1985: 114), “imagen”, “delegado”, “reemplazo”, “sustituto”, “personaje” o “representante” (López Austin, 1989: 119)— la posibilidad de la manifestación física del *teotl*, ataviado con diferentes atributos que constituyen la identidad de cada dios y contribuyen a identificarlos con uno o varios nombres.

Gajewska (2015: 91) concuerda con las propuestas ya enunciadas, al considerar que el concepto de *teotl* se refiere al dios, en su forma inmaterial, mientras que *teixiptla* sería su representación iconográfica o física. Precisa además que el *teotl* estaba hecho de una materia ligera, imperceptible por el ser humano, por lo tanto para materializarlo en sustancia pesada y perceptible,<sup>140</sup> los indígenas utilizaron varios métodos, entre ellos: pintarlo, esculpirlo o modelarlo, y así obtener el *teixiptla* estático, o vestir al ser humano con los atavíos del *teotl*, y crear el *teixiptla* humano (*idem.*). No obstante, de acuerdo con

---

<sup>140</sup> López Austin (1994: 23), afirma que en la concepción mesoamericana, el cosmos está integrado por dos clases de materia: una sutil, imperceptible o casi imperceptible por el ser humano y una pesada que el hombre puede percibir normalmente a través de los sentidos. Añade que los dioses están compuestos por la primera clase de materia, mientras que los seres mundanos, en cambio, son una combinación de ambas (*idem.*).

Dehouve (2016: 2), el *ixiptla* no es un simple representante del dios, sino que realmente lo encarna, por ello, en español se designa a menudo con la ayuda del neologismo “personificador”.<sup>141</sup> Al respecto, López Austin (1989: 122), expresa que la imagen del dios, suele ser considerada por la comunidad involucrada en su creación y/o culto, una manifestación sagrada, capaz de servir de lazo de unión entre los hombres y lo divino, puesto que hacía llegar a los númenes las peticiones expresadas en las ofrendas de los fieles. De la misma manera, a través de sus imágenes, los dioses enviaban a la tierra: “con sus divinas influencias, con su virtud y gran poder”, todo lo indispensable.<sup>142</sup>

Con base en las nociones expuestas, considero que la identidad de la figura principal del muro oriente, deriva en dos posibilidades: a) es la imagen de una divinidad (el *teotl*) con atavío propio del género femenino (la falda), o con mayor probabilidad, b) es la figura de un individuo (masculino o femenino) que la encarna o personifica, un *teixiptla* humano que, en la narrativa del mural, realiza acciones concretas, entre ellas exponer la ofrenda que sostiene sobre los braseros. Bajo esta perspectiva, las siguientes páginas desarrollan el estudio de rasgos físicos y emblemas diagnósticos del personaje ubicado en el fondo de la Cámara 1, de Ixcaquixtla.

## 5. 2. La tierra, la luna, la vegetación y el maíz

### 5. 2. 1. Rostro amarillo y ojos rasgados

---

<sup>141</sup> Dehouve (2016: 3) realiza un profundo análisis de la noción de *ixiptla* contenida en el concepto de *teixiptla*, término náhuatl traducido por “personificador”, en el cual apunta que delante del término *xiptlah(tli)*, “cobertura”, se encuentra la palabra *ix(tli)*, que significa “ojos”, rasgo que encabeza la de lista de una serie que comprende: “ojos, orejas u oídos, labios, quijada, lengua, soplo y palabra”.

<sup>142</sup> En la Mesoamérica prehispánica, las facciones gubernamentales de élite, elaboraron y monopolizaron una ideología centrada en una alianza primordial entre los seres humanos y lo divino (cf. Urcid, 2005: 6).

El personaje principal tiene el rostro y las manos iluminados en amarillo, color que por igual muestran, en rostro y manos, los individuos a los costados. No obstante, en cuanto a su fisonomía, el rasgo que lo caracteriza son los ojos. Éstos son rasgados, colocados en sentido diagonal, más elevados en su sección externa; en este sentido son diferentes a los ojos de los cinco individuos sedentes.

En cuanto a la coloración, Dupey García (2016: 21-22) afirma que en la sociedad náhuatl, el amarillo fue un signo distintivo del cuerpo femenino, así constatado por imágenes de mujeres y diosas, en contraste con la representación del cuerpo masculino, caracterizado por una variación cromática. Añade que el amarillo, en asociación con otros colores, se presenta en la diosa del agua Chalchiuhtlicue, la diosa del maíz Xilonen,<sup>143</sup> la diosa del maguey Mayahuel, al igual que en Tlazolteotl y Xochiquetzal. Precisa, además, que solamente dos dioses masculinos, eran amarillos y ambos vinculados con este cereal: Cinteotl, el Dios Mazorca, y Tonacatecuhtli, el Señor de Nuestra carne (*ibid.* 23). Es importante insistir, por una parte, que las implicaciones simbólicas del color amarillo — señaladas para divinidades posclásicas— fortalecen la propuesta que considera femenina a la figura principal —correspondiente al Clásico Tardío—, y por otra la conexión de este color con el maíz, es un punto que debe ser tomado en cuenta, al valorar la identidad agraria de nuestro personaje principal.<sup>144</sup>

En cuanto a la peculiar forma de los ojos, estos pueden ser comparados con un caso geográficamente cercano, y contemporáneo a Ixcaquixtla, presente en el llamado

---

<sup>143</sup> En relación al polen de maíz utilizado a manera de colorante por divinidades femeninas, entre ellas a Xilonen, y sus representantes, véase Dupey García (2016: 24).

<sup>144</sup> En Cacaxtla, las plantas de maíz, en los murales oriente y poniente del Templo Rojo, llevan mazorcas en forma de cabezas humanas, con rostros iluminados en color amarillo (ver Piña Chán, 2000: 50 y 51; y Michener, 2013, III: figs. 10. 6 y 10. 7).

mural de La Batalla<sup>145</sup> de Cacaxtla, donde varios guerreros —en la mayoría pertenecientes a los sacrificados de fisonomía maya y con atributos de ave— llevan medallones efigie<sup>146</sup> con ojos almendrados colocados en sentido diagonal. De acuerdo con Foncerrada de Molina (1993: 41, 43 y figs. 18 a, b y c), son ojos de “rasgos olmecoides” (fig. 5. 2b), identificación con la cual concuerdo.<sup>147</sup>

Un segundo ejemplo de personaje con ojos rasgados —geográficamente lejano a Ixcaquixtla y cronológicamente anterior— es la figura central en el mural norte de San Bartolo, Guatemala. En este caso, de acuerdo con Saturno *et al.* (2005: 25), se trata de un ser sobrenatural cuyos ojos están inclinados hacia arriba, en las esquinas exteriores —una posible señal de belleza—, que constituye un enlace fascinante entre el dios del maíz de los olmecas del Preclásico y el de los mayas del Clásico (fig. 5. 2c). Los investigadores referidos comparan, en efecto, el perfil de este personaje con una máscara olmeca de jade —perteneciente a las colecciones de Dumbarton Oaks—, a la que califican como “una representación extraordinaria de la cara viva del maíz”. Añaden que la alusión a la tradición olmeca más antigua es seguramente intencional y concluyen que los ejemplos mayas del dios del maíz del Clásico Temprano muestran rasgos olmecas (*idem.*).

Para Saturno *et al.* (*idem.*), los antecedentes de este tipo de ojos inclinados pertenecen a la iconografía olmeca, que incluye varios seres con ojos almendrados y el iris inciso, los cuales, en la clasificación de Joralemon (1990: 8), son ojos tipo D que,

---

<sup>145</sup> Más que un enfrentamiento, varios investigadores están a favor de considerarlo un ceremonial de sacrificio colectivo, o un derramamiento ritual de sangre (Baird, 1989: 105-106; Foncerrada de Molina, 1993: 13; Špraj, 1996: 159; Piña Chán, 2000: 81-85; Uriarte y Velázquez, 2013: 739).

<sup>146</sup> Estas insignias las llevan cinco personajes del muro oriente (6, 8, 11, 15 y 24) y dos individuos (10 y 12) del poniente (Uriarte y Velázquez, 2013, III: 700 y 705).

<sup>147</sup> En el mural de La Batalla de Cacaxtla, el personaje principal del talud oriente, lleva en el atavío un medallón de forma oval, orlado con pequeñas cuentas de hueso combinadas con cuentas alargadas de piedra verde, el cual es comparado, por Uriarte y Velázquez (2013, III: 515 y 700), con el accesorio portado por la escultura del joven dios del maíz, procedente de Copán. El emblema está asociado al tocado de ave y las alas, lo cual es de interés porque, de acuerdo con los investigadores citados, existe una conexión entre deidades del maíz, que con frecuencia aparecen en posición descendente, y aladas (*ibid.*: 703).

asociados a la ceja flamígera, aparecen en el rostro del jaguar-dragón (jaguar humanizado) o Dios I, ser que muestra la cabeza hendida (Joralemon, 1990: 54, fig. 163) pero sin nada en la hendidura. Este tipo de ojos también se observan en el ser que en la hendidura de la cabeza muestra un elemento puntiagudo, identificado con un brote de vegetación, y denominado dios olmeca del maíz o Dios II (Joralemon, 1990: 61, 87, motivo 81, figs. 175 y 183),<sup>148</sup> y en el dios de la lluvia o Dios IV —un antecedente del dios de la lluvia de siglos posteriores—, muchas veces figurado como un ser con características infantiles (*ibid.*: fig. 211).<sup>149</sup> El ojo almendrado (tipo D) y el brote de vegetación en la cabeza son atributos que permiten establecer un enlace con el accesorio que el personaje principal de Ixcaquixtla lleva sobre la cabeza, el cual es analizado en el siguiente inciso.

¿Es probable que la peculiar fisonomía del personaje principal en el mural de Ixcaquixtla, permita establecer un vínculo con la deidad del maíz? Basado en la similitud estilística, planteo que los ojos inclinados en el rostro de este personaje posiblemente son —al igual que la manifestación epiclásica de Cacaxtla y la preclásica tardía de San Bartolo— una versión local de un rasgo intencional, inspirado en la iconografía olmeca del Preclásico. No obstante, el posible vínculo de este ser sobrenatural, con lo agrario en general y en particular con el maíz, es un asunto que debe ser valorado al tomar en cuenta el conjunto de atributos tratados en el resto del capítulo.

### 5. 2. 2. Gorro cónico con plumas

El personaje principal muestra un elevado gorro cónico. Esta parte del atavío, al igual que el penacho, son diagnósticos porque el tocado es una especie de síntesis del

---

<sup>148</sup> Joralemon (1990: 8) estableció que en la iconografía olmeca, el ojo almendrado (tipo D), con pupila, es un rasgo diagnóstico del Dios VI, ser que combina las características del dios de la lluvia y del dios del fuego.

<sup>149</sup> En otros casos el ojo almendrado se presenta sin el iris (Joralemon, 1990: fig. 168).



carácter del dios, o de su representante, donde simbólicamente se plasman sus funciones (Heyden, 1983: 134-135). En este caso, la estructura que porta en la cabeza está iluminada en rojo oscuro, con una banda perimetral de igual color, y en la orilla sobresalen unos elementos que quizás representan hojas o plumas, de tamaño mediano, coloreadas en verde oscuro (fig. 5. 1). ¿Qué divinidades presentan una insignia similar y en ellas que implicación tiene el accesorio?

A nivel arqueológico, el tocado cónico es particularmente abundante en la Huasteca, donde se observa en el atavío de personajes femeninos y masculinos. Entre los primeros, destaca una clase de esculturas distribuidas en la región del río Pánuco, que pertenecen al Posclásico (Ochoa, 1984: 142)<sup>150</sup> y se caracterizan por la postura de pie, la expresión serena del rostro, los brazos flexionados con las manos apoyadas en el vientre y una sobresaliente protuberancia cónica y llana en la cabeza. En general, son figuras esbeltas que presentan los senos en relieve, descubiertos, algunas con pliegues bajo ellos. Suelen vestir una larga falda lisa, aunque en ocasiones no la llevan (figs. 5. 3a y b), y varias muestran, tras la cabeza, una amplia estructura semicircular o en forma de abanico (*infra*).

Si bien, la identidad de tales esculturas femeninas es incierta, diferentes investigadores coinciden en señalar que son probablemente imágenes de una diosa de la fecundidad y la fertilidad (Westheim, 1972: 300; Castro Leal, 1990: 183), o de una “diosa madre” o “diosa tierra madre” (Flores Guerrero, 1958: 9; de la Fuente, 2006a: 48; Ochoa y Gutiérrez, 1996-99: 115, 117).<sup>151</sup> Algunos autores las han comparado, incluso, con

---

<sup>150</sup> Aunque Ochoa (1984: 142) las asigna al Posclásico, dos de sus ilustraciones tienen la indicación que estas esculturas femeninas, similares a las aquí tratadas, pertenecen al Epiclásico (*ibid.* Lámina 23 b y d). Es probable que la variedad estilística de estas piezas, además de corresponder a su distribución geográfica, también implique cierta amplitud cronológica.

<sup>151</sup> En Mesoamérica, las "diosas madres" integran un gran complejo. Son divinidades de la tierra, el agua, la Luna, la sexualidad, el nacimiento de los seres, el crecimiento, la fructificación y la muerte. Estas

Xochiquetzal y Tlazolteotl (Flores Guerrero, *idem*: 9; Fuente, *idem*.: 48; Ochoa y Gutiérrez, *idem*.: 117 y 145), seguramente porque estas diosas nahuas del Posclásico, poseen cualidades vinculadas con la fertilidad y la vegetación.<sup>152</sup>

En la Huasteca, la presencia del gorro cónico también se observa en dos piezas talladas en relieve que representan al dios Quetzalcoatl. Una es la llamada lápida de Tepetzintla, Veracruz, que lo muestra en postura descendente y con garras en lugar de manos (Covarrubias, 1957: fig. 87; Séjourné, 1962: 67-68; Sáenz, 1962: 15).<sup>153</sup> La otra es la estela posclásica procedente de Castillo de Teayo —localidad ubicada al sur de la Huasteca—, monumento de considerable altura (3. 28 metros) que lleva tallada en relieve la imagen frontal de este dios (Sáenz, 1962: 21 y foto 4; Bernal *et al.*, 1977: fig. 75; Bernal, 1982: fig. 238; Ragghianti, 1973, II: 157; Solís, 1991: 116), en su advocación —es decir en su referente real— de Dios del Viento.<sup>154</sup> En este caso el gorro cónico, que ostenta la divinidad, está rematado con hojas o plumas en los costados, de bases amplias y tamaño mediano (Solís, 1981: 99), lo cual es relevante porque las proporciones del

---

concepciones se dieron en todos los pueblos y, al paso del tiempo, intercambiaron atributos hasta adquirir caracterizaciones a la vez múltiples y únicas (López Austin, 1994: 193-194; *cf.* Ochoa y Gutiérrez, 1998-99: 115.)

<sup>152</sup> Xochiquetzal es la esposa del dios del sol y madre del maíz (Pasztor, 1972: 152), mientras que Tlazolteotl es una divinidad lunar que posee un claro vínculo con el resurgir de la vegetación (Seler, 1988, I: 83; Ojeda Díaz, 2003: 120; Gajewska, 2015: 101; Mikulska, 2001: 351). De acuerdo con Seler (1988, II: 54) y Gajewska (2015: 94), Xochiquetzal es la joven encarnación de Tlazolteotl, en su faceta de luna creciente que brilla en la primera mitad de la noche.

<sup>153</sup> En relación con las propuestas señaladas, por varios autores, respecto a la identidad del ser en la llamada lápida de Tepetzintla, véase Garza Tarazona (1968: 45-47).

<sup>154</sup> Quetzalcoatl es el dios que barría el camino a los dioses del agua, lo cual ocurría antes de que iniciarán las lluvias, mediante la manifestación de fuertes vientos (Sahagún, 1981: 45). En tal advocación se identifica con Ehecatl. Según Ochoa y Gutiérrez (1996-99: 118-119), en tanto barredor de las nubes que traen las lluvias, deidad ligada al fenómeno atmosférico de los nortes, que ocurren cíclicamente en la costa atlántica, los cuales dependiendo de su naturaleza (húmeda o seca) son buenos o malos para las cosechas. El numen suele ser figurado con gorro cónico y pectoral de caracol cortado transversalmente, seccionado precisamente en el centro porque ahí creían que se encontraba encerrado el viento (*cf.* Seler, 1988, I: 70), tal es el caso de la estela de Castillo de Teayo que muestra al dios con ambos accesorios.

accesorio y la ornamentación en los costados, lo equiparan con el emblema cónico que muestra el personaje principal de Ixcaquixtla.<sup>155</sup>

La diosa Tlazolteotl en algunos casos lleva gorro cónico. Las escenas paralelas del *Códice Borgia* (1980: 57) y del *Códice Fejérváry-Mayer* (2005: 35), la muestran con éste aditamento. Conviene hacer notar que en tales escenas, la diosa se presenta en su advocación, o desdoblamiento de Mayahuel, la diosa de la planta del maguey, frente a Patecatl, uno de los múltiples dioses del pulque, de tal manera que ambos constituyen una pareja divina. En un caso el gorro es de color verde, lo remata una delgada pluma roja y lo decora la insignia de media luna —emblema que la diosa también ostenta en la nariz— (*Códice Borgia, idem.*). En otro caso está iluminado con una mitad en azul y la otra en rojo (*Códice Fejérváry-Mayer, idem.*).

Diferentes investigadores (Seler, 1988, I: 124, 189; Nicholson, 1971: 420; Westheim, 1972: 148-149; Spranz, 1973: 107-108; Klein, 1976: 64; Mikulska, 2001: 336) consideran que Tlazolteotl es una diosa identificada con la tierra, la luna, el pulque y la fecundidad, cualidades que comparte con Mayahuel.<sup>156</sup> Si acaso, es posible sugerir que en Tlazolteotl el accesorio cónico evoca aspectos de fertilidad (fig. 5. 4a), sería lógico suponer que, de la misma manera, también en la figura principal del mural objeto de estudio, el gorro cónico implique un simbolismo relacionado con la fertilidad.

El *Códice Borbónico* (1993: 13) muestra a Tlazolteotl con la divisa cónica alargada, curva, cuyo contorno lo delimita una banda roja y la punta está rematada por un conjunto

---

<sup>155</sup> La presencia del gorro cónico orlado de plumas y el pectoral de caracol cortado, en este dios, es relevante al tomar en cuenta que en la pintura mural examinada, varios elementos contenidos en la escena del muro lateral sur remiten a esta divinidad en su advocación de Dios del Viento (*cf.* capítulo 7. 1. 2.).

<sup>156</sup> El maguey, cuyo jugo es utilizado en la preparación del pulque, es una planta que de manera metafórica expresa la fertilidad de Mayahuel, una diosa cuya cualidad es ser fecunda, por ello en los manuscritos está delante de un maguey o sentada en él (Spranz, 1973: 108). Mikulska (2008: 123) afirma que Mayahuel no sólo es una deidad del maguey, sino que es el maguey en sí mismo, o bien su *ixiptla* o su representación en el mundo sobrenatural. Mikulska (2001: 351) concluye que Tlazolteotl y Mayahuel básicamente son la misma diosa.

de plumas amarillas y símbolos lunares decoran su porción central (fig. 5. 4a). La banda perimetral y la coloración roja están igualmente presentes en el gorro del personaje principal de Ixcaquixtla. En la escena del códice referido, la diosa —o ser humano que la personifica— se encuentra en el acto de parir a Cinteotl el dios del maíz, por lo tanto la insignia principal está asociada al acto de la procreación, y es acorde con la capacidad de fertilidad, qué esta divinidad requiere, para dar vida a este dios.

Se debe considerar que los antecedentes del elemento cónico ubicado en la parte superior de la cabeza, semejante al de Ixcaquixtla, posiblemente pertenecen a la iconografía olmeca del Preclásico (*supra*), que muestra al ser que Joralemon (1990: 13, 87) identifica con el dios olmeca del maíz, o Dios II, con un brote puntiagudo sobre su cabeza, que evoca una mazorca, la cual, en algunos casos, suele mostrar hojas curvas en los costados.<sup>157</sup> Un motivo similar se observa en una urna zapoteca, del Clásico, que representa a la diosa 2 J (fig. 5. 5), la cual lleva un elemento puntiagudo (el glifo J), que simboliza una mazorca de maíz estilizada sujeta a la cabeza (Caso y Bernal, 2003: fig. 127a).

Al describir el proceso de germinación del maíz, los chortis dicen que al cuarto día: “amanece en clavito”, es decir que su: “casco puntiagudo asoma en la superficie terrestre” (Girard, 1977: 133), términos en los que quieren indicar que al momento de surgir del interior de la tierra, sólo muestra un diminuto pitón equiparado al tocado del dios del maíz. Al quinto día muestra ya su primera hojita, y el pitón central, que llaman: “guía, aguja o

---

<sup>157</sup> Entre las piezas olmecas que muestran el “brote de vegetación” en la cabeza, están: un hacha ceremonial procedente de la Ofrenda 2 de La Venta (Piña Chán y Covarrubias, 1964: Fig. 26), con la imagen de un rostro visto de perfil, con boca desdentada, que a la altura de la frente tiene un elemento identificado por Joralemon (1990: 13) con un “grano de maíz emplumado” (motivo 92); un hacha ceremonial procedente de Cárdenas, Tabasco, igualmente con boca desdentada y un gran motivo de maíz con bandas, que brota de la cabeza hendida (Joralemon, 1990: 61), y una placa circular de Guerrero (*ibid.*: fig. 185.). Es curioso señalar que el personaje principal de Ixcaquixtla tampoco muestre dientes en su boca abierta.

punzón” y que concentra la fuerza vital de la planta, muestra un discreto crecimiento (*idem.*).

Basado en los indicios del testimonio pictórico analizado, y en el análisis comparativo realizado, es viable sugerir que la insignia puntiaguda, con “hojas” o “plumas”, en la cabeza del personaje principal, evoca un elemento de vegetación, estilizado. Tomé en cuenta el lector, que esta interpretación es acorde con el color amarillo del rostro y los ojos rasgados del portador (*supra*).

### 5. 2. 3. Penacho occipital bilateral

La segunda sección del tocado que ostenta el personaje del muro oriente, es un penacho colocado tras la cabeza, en la zona occipital, extendido a los costados, integrado por dos fardos de onduladas plumas, iluminadas en color verde. La urna zapoteca de la diosa 2 J, del Clásico, localizada en Monte Albán (*supra*), lleva un amplio penacho simétrico, semicircular ubicado justo en la parte posterior de la cabeza, cuyas largas plumas, unidas entre sí, presentan ligera curvatura inclinada hacia los costados (fig. 5. 5), y en general es semejante al penacho occipital que porta la diosa de Ixcaquixtla. La diosa zapoteca lleva sobre su cabeza, ajustado al cabello, el glifo J, que simboliza una mazorca de maíz estilizada (Urcid, 2005: 16 y 78), signo que la identifica con el conjunto de divinidades que pertenecen al complejo agrario del maíz. Aunque no es el único caso de numen zapoteco, con este tipo de penacho posterior, la presencia del glifo J al frente, integra una composición similar a la constituida por los dos accesorios en la cabeza de la figura principal de Ixcaquixtla (*cf.* figs. 5. 1. y 5. 5.).

Con anterioridad fue mencionado que las esculturas femeninas huastecas, correspondientes al Posclásico, exhiben un amplio tocado semicircular, sujetado a la parte

posterior de la cabeza (figs. 5. 3a y b),<sup>158</sup> que suele ser denominado “abanico” (Gutiérrez, 1982: 117-119), o “resplandor semicircular” (Solís, 1981: 64; Ochoa y Gutiérrez, 1996-1999: 119 y 157); expresiones que describen su apariencia, pero no la materia prima representada. Otros autores (Basler, 1928, citado en de la Fuente y Gutiérrez Solana, 1980: 112), sugiere que son plumas o una rueda que puede ser de “palma” o “pluma”, distribuida de manera simétrica a sus costados (Westheim, 1972: 300).

Es frecuente que el tocado en las esculturas femeninas de estilo huasteco, combine la estructura radial, ajustada a la parte posterior de la cabeza, con el gorro cónico;<sup>159</sup> composición equivalente a la que presenta el personaje en el mural de Ixcaquixtla, cuyo gorro cónico y penacho posterior son elementos independientes. Vistos de frente configuran una composición semejante a la presentada por las esculturas ya descritas, las cuales, y ello es lo importante de esta comparación, han sido identificadas con diosas vinculadas a la tierra y a la fertilidad (*supra*).

Cabe comentar que la analogía del “resplandor”, para describir el accesorio posterior en las esculturas femeninas de estilo huasteco, recuerda un testimonio de los informantes de Sahagún (1981, I: 47-48), donde se describe a una diosa principal, llamada Madre de los dioses, Corazón de la tierra y Nuestra abuela, adorada entre otros por las parteras. Se dice que llevaba en la cabeza un tocado de manta anudado con los cabos del nudo sobre la espalda, y en el mismo nudo se encontraba atado un fardo

---

<sup>158</sup> El cual puede ser liso (Fuente y Gutiérrez Solana, 1980: 86-91, 93-97, 100-106), ostentar la parte frontal lisa y la posterior con elementos radiales en relieve (*ibid.* 92a, 92b, 117a y 117b), o tener la parte frontal con elementos radiales, a manera de pétalos alargados y de superficie cóncava.

<sup>159</sup> Un total de 23 esculturas femeninas huastecas catalogadas por Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez Solana (1980), portan gorro cónico y el semicírculo (“resplandor”) sobresaliente en la parte posterior de su cabeza. Son los ejemplares: 84, 86, 91, 92a y b, 93 a 96, 99a y b, 100 - 113; los clasificados con los números 111 y 113, son los reproducidos en este trabajo.

(plumaje) del que salían unas plumas a manera de “llamas”, que colgaban hacia la parte trasera de la cabeza (*idem.*)<sup>160</sup>

Heyden (1983: 129) realizó un estudio relacionado con el atavío de diosas nahuas del centro de México, en el cual pone de manifiesto que las plumas en el tocado, por lo general, están asociadas a diosas de la vegetación y del agua. Al examinar personajes con penachos en los murales de Tepantitla, Teotihuacan, Pasztory (1976: 170) llegó a una conclusión similar. De acuerdo con Miller y Martín (2004: 53), los ornamentos de plumas son alegorías a las hojas de maíz, mientras que González Torres (2007: 54-55) sugiere una relación simbólica entre las hojas de esta planta y las plumas de quetzal.<sup>161</sup>

Las propuestas relativas al simbolismo del penacho de plumas de quetzal, son de interés al estudio, al tomar en cuenta que la figura de nuestro testimonio, de acuerdo con el planteamiento hipotético que guía la investigación, es un elemento fundamental en el ciclo agrícola del maíz. Probablemente en el tocado puntiagudo con hojas o plumas, están simbolizados elementos vinculados a la vegetación y, en particular, al maíz.

#### 5. 2. 4. Nariguera lunar

---

<sup>160</sup> Seler (1988, I: 70) advierte que el tocado occipital similar a un abanico es una divisa emblemática de Quetzalcoatl. Al respecto Sullivan (1982: 8) y Gajewska (2015: 104) plantean que el penacho occipital portado por Tlazolteotl, es un emblema de este dios. En efecto, la diosa Tlazolteotl, ilustrada en varios códices del Grupo Borgia (*Códice Borgia*, 1980: 23, 55, 68, 74; *Códice Vaticano B*, 1972: 9 y 91; *Códice Laud*, 1961: 39, 40 y 41), exhibe un penacho ubicado en la parte posterior de la cabeza, en la zona occipital, integrado por un conjunto de plumas unidas entre sí, las cuales son anchas, de largo medio, de extremo redondeado. No obstante, en general son plumas iluminadas en tonalidades oscuras, sujetadas por bandas o bases de diferentes colores.

<sup>161</sup> Las plantas de maíz representadas en el Templo Rojo de Cacaxtla (Michener, 2013: Fig. 10. 6.), muestran las exuberantes hojas iluminadas en azul, color utilizado en los elementos acuáticos y accesorios que figuran objetos de piedra verde, así como en los yelmos de ave que portan los individuos heridos en el mural de La Batalla. Seler (1988, II: 54) ya había advertido la asociación de ideas, existente en el México antiguo, entre la pluma verde de quetzal, la piedra verde preciosa de jade (*chalchihuitl*) y el agua. Sahagún (1981, II: 181) apunta que las Cihuateteo transportaban al sol de la tarde en unas andas (“cama” o “litera”) hechas de plumas de quetzal. El *Códice Telleriano Remensis* (1995: 20r) muestra a Tlachitonatiuh, el sol que baja a la tierra, con penacho de plumas de quetzal, aspecto relevante, al tomar en cuenta el vínculo que la divinidad solar tiene con el maíz (*cf.* capítulo 3. 2. 2.).

El personaje principal ostenta un accesorio nasal de color verde, en forma de “media luna” (Rodríguez *et al.*, 2005: 447), el cual es amplio en la porción central, angosto en los extremos, y probablemente evoca al astro selenita, en la fase menguante o creciente. Una evidencia arqueológica de figura femenina con nariguera lunar, que antecede al registro pictórico de Ixcaquixtla, pertenece al Occidente de México. Se trata de una figura de estilo Colima, que corresponde a la fase Cómala (300–600 d. C.),<sup>162</sup> y presenta una nariguera en forma de “media luna”, que alcanza a cubrirle la boca (Townsend, 2000: 125, fig. 18; Furst, 2000: fig. 13). Un análisis respecto al simbolismo de esta efigie realizado por Furst (*idem.*), apoyado en una analogía etnográfica, la equipara con una diosa madre (fig. 5. 6a).<sup>163</sup> Tal identidad es acorde con el simbolismo de divinidades femeninas posclásicas del centro de México, dotadas con la insignia lunar (*infra*).

Los ejemplos de la nariguera lunar contemporáneos al de Ixcaquixtla son poco frecuentes, pero aparecen en contextos de gran riqueza iconográfica y con temática agrícola. Un personaje con nariguera lunar está incluido en el sector poniente del mural de La Batalla, de Cacaxtla, pictografía que registra un sacrificio colectivo (*cf.* nota 6). Este testimonio es relevante por la proximidad que tiene, a nivel geográfico y cronológico, con el testimonio localizado en Ixcaquixtla (fig. 5. 6c). En él un guerrero, del bando ataviado con piel de felino, ostenta nariguera lunar de color blanco (ver Foncerrada, 1993: 40-41; Uriarte y Velázquez, 2013: figura 14. 55), y sacrifica a un guerrero del conjunto ataviado

---

<sup>162</sup> Con base en la cronología establecida por Shöndubé (1980: 128).

<sup>163</sup> En relación con ésta y otras figuras colimenses similares, Peter Furst realizó un estudio sobre el simbolismo “chamanico” y la presencia de posibles divinidades en el arte funerario del Occidente de México, en el cual propone que los pequeños niños modelados sobre su cuerpo, y que prácticamente la cubren, simbolizan el encuentro mágico con una diosa madre y que este tipo de escena no es una representación humana sino divina, cuyo protagonista puede ser equiparado con Xochiquetzal, la joven diosa madre de los nahuas del centro de México (Furst, 2000: 179-180).



con atributos de ave, que ostenta pectoral efigie de ojos rasgados.<sup>164</sup> En este caso el contexto del guerrero con insignia lunar gira en torno a la preocupación por el ciclo del maíz, también equiparado con otros ciclos naturales básicos, entre ellos la estación seca y húmeda, al igual que contundente simbología venusina, relacionada íntimamente con la lluvia y el maíz (Uriarte y Velázquez, 2013: 738).

Otro ejemplo de personaje con nariguera lunar se observa en el principal Juego de Pelota de Chichen Itzá, correspondiente al Clásico Terminal (850-900 d. C.) o Posclásico Temprano,<sup>165</sup> orientado con su eje principal norte-sur, tiene en su panel central oriente dos equipos. El equipo ubicado al sur —encabezado por un jugador decapitado— incluye a un personaje con nariguera de media luna (fig. 5. 6b). La conexión entre la sangre del sacrificado, en las escenas de centrales de estos paneles, y su relación con la fertilidad de la tierra y la vegetación, comentada con anterioridad (capítulo 4. 1. 1.), son acordes con una interesante propuesta respecto al simbolismo de estos seis paneles, la cual sugiere que los dos equipos rivales simbolizan “la batalla de las fuerzas de la oscuridad y las fuerzas de la luz”, al igual que la alternancia de las estaciones seca y lluviosa (Cohodas, 1978; Kowalsky, 1992: 314).<sup>166</sup> De manera específica, Cohodas y Kowalsky (*idem.*) proponen que las escenas de sacrificio de los tableros centrales (costados oriente y

---

<sup>164</sup> Además de la nariguera, este guerrero lleva en el tocado un objeto circular rojo, seguido de un anillo de color blanco asimétrico y un borde azul; otro guerrero ubicado detrás (ambos del mismo bando), también muestra en la cabeza este aditamento, pero con el anillo blanco centrado. Uriarte y Velázquez (2013: 722) sugieren que la asimetría alude a una fase del astro, y que ambos están vinculados con la luna.

<sup>165</sup> En relación a la asignación cronológica para el Gran Juego de Pelota de Chichen Itzá, véase la nota 4 del capítulo IV.

<sup>166</sup> Krickeberg (1966: 214) considera que las páginas 18 a 20 del *Códice Borgia* constituyen una serie de “contradicciones cósmicas”, que describen la pugna entre la luz y la oscuridad, la noche y el alba, el tiempo de sequía y el de lluvia. González Torres (1979: 75) advierte que es muy común, en muchos pueblos del mundo, esta simulación de persecución y lucha entre las fuerzas del sol y las de la oscuridad, que al mismo tiempo se conectan con el festejo de las cosechas y de las fuerzas de la fertilidad. Esta propuesta tiene un notable paralelismo con el simbolismo propuesto, en el capítulo 1. 4. 2, para los costados norte y sur de la pictografía conservada en la Cámara 1 de Ixcaquixtla, tema abordado de manera específica para cada rumbo, en los capítulos VI y VII.

poniente), están dedicadas al sol en el equinoccio (marzo-primavera) de la estación húmeda. Precisamente el panel central oriente, es donde se ubica el jugador con nariguera lunar.<sup>167</sup>

En los códices de la región central de México, la nariguera lunar es figurada con diferentes variantes, pero siempre a partir de la siguiente forma básica: un corchete o semicírculo de cuerpo angosto —similar al diseño convencional que en algunos códices (*Códice Borgia*, 1980: 10, 55, 71; *Códice Vaticano B*, 1972: 29) caracteriza a la luna—, y que corresponde al corte transversal de un amplio recipiente curvo, que contiene un líquido sagrado.<sup>168</sup> Su diseño es prueba de que el accesorio nasal indudablemente es un símbolo lunar (Mikulska, 2008: 113), que tiene implícito el dominio sobre la muerte, la regeneración periódica y confiere al portador(a), poder o fuerza selenita (Mikulska (2001: 337, 351). En estos contextos, la insignia evoca el vínculo místico de la tierra y de la luna, al igual que el influjo de este astro sobre la vegetación y la fertilidad (Soustelle, 1979: 124).<sup>169</sup>

Para Rodríguez *et al.* (2005: 450), la nariguera lunar en el personaje principal de la Cámara 1, es un atributo que remite a Tlazolteotl, diosa que suele portar un accesorio con características similares. Efectivamente, en la región central de México, durante el

---

<sup>167</sup> Cohodas (1978) y Kowalsky (1992: 314) también proponen que las escenas de sacrificio, en los cuatro tableros de los extremos norte y sur, corresponden a la luna en el equinoccio (septiembre-invierno) que marca el inicio de la estación fría. Es importante hacer notar que las escenas de los extremos norte y sur, se desarrollan bajo el cuerpo de una enorme serpiente emplumada, el *nahualli* de Quetzalcoatl.

<sup>168</sup> Este líquido sagrado puede ser agua o pulque (Mikulska, 2008: 116; *cf.* López Austin, 1979: 147). Ochoa y Gutiérrez (1998-99: 113) refieren, la noción de una deidad lunar huasteca, vinculada al pulque, la lluvia y la fertilidad, en la forma de un “cantarillo”. En las ceremonias chortis, de corte agrario, una mujer joven, en secreto trae agua “virgen” del río o de la fuente sagrada en un cántaro con el que riega el campo cultivado, solo esta agua tiene la virtud de atraer mágicamente a la lluvia (Girard, 1977: 118). En el Templo de los Guerreros de Chichen Itzá, una columna (16 este), muestra a Ix Chel, con el torso desnudo, senos flácidos, pliegues bajo ellos y ataviada con falda, y con un cántaro que utiliza para regar la tierra (Baudez, 2007: 32).

<sup>169</sup> De acuerdo con Eliade (1984: 150-177), la asociación de la Luna con el agua, la vegetación y la fertilidad es universal. Otros aspectos específicos de la relación entre Luna-maíz y Venus, son tratados por Šprajc (1998: 131 y 135).

Posclásico Tardío, el accesorio lunar es una insignia especialmente diagnóstica de esta diosa (Seler, 1988, I: 124, II: 40; Mikulska, 2008: 113, 115; Olivier, 2015: 59; Gajewska, 2015: 104; Aguilar González, 2016: 22),<sup>170</sup> estrechamente relaciona con la tierra y la fecundidad (Seler, 1988, I: 124, 162; Westheim, 1972: 148-149). No obstante, otras divinidades femeninas y masculinas,<sup>171</sup> principalmente incluidas en los códices, también la llevan. Entre las segundas interesa destacar al dios Itztlacoliuhqui, o “Cuchillo Torcido”, en el *Códice Telleriano Remensis* (1995: 16v), lleva nariguera lunar amarilla. Este dios, de acuerdo con Graulich (2002: nota 10) y Olivier (2000: 335), en su manifestación de Cinteotl-Itztlacoliuhqui, está asociado a la estrella de la mañana (cf. capítulo 6. 2. 3.), también se le considera un importante regente de Venus (Uriarte y Velázquez, 2013: 738), y se identifica con Cinteotl el Dios del Maíz (Sullivan, 1976: 253).<sup>172</sup>

En la tradición mexicana, y probablemente también en la maya, la luna era la madre de la tierra y madre del dios del maíz (González Torres, 1979: 95). Esta conexión entre las divinidades con identidad lunar y este cereal, se manifestaba en la fiesta de Ochpaniztli, ilustrada en el *Códice Borbónico* (1993: 30), que muestra al personificador de la diosa Chicomecoatl (“Siete Serpiente”) o deidad del maíz maduro, con nariguera escalonada de color azul.<sup>173</sup> En relación con esta escena, Graulich (1999: 99) observa que la representante de Chicomecoatl porta el *yacametztlí*<sup>174</sup> o nariguera lunar azul —signo

---

<sup>170</sup> En cuanto a la frecuencia con la que Tlazolteotl presenta la nariguera de media luna, en los códices del centro de México, véase Mikulska (2008: cuadro 4).

<sup>171</sup> Entre los dioses con insignia lunar en la nariz se encuentra Patecatl, el dios del pulque (*Códice Borgia*, 1980: 13). Mikulska (2008: 116) afirma que, en este dios, “lo lunar” se explica por su identidad con el pulque (cf. González Torres, 1975: 94).

<sup>172</sup> Gajewska (2015: 100), basada en el *Códice Laud*, (1961: 42) lo considera la encarnación que adquiere Tlazolteotl en la última etapa de su vida.

<sup>173</sup> Este diseño y coloración se identifica con el aditamento escalonado, que Tlazolteotl luce en el *Códice Fejérváry-Mayer* (2005: 23).

<sup>174</sup> La denominación *yacametztlí* pertenece a la lengua náhuatl; el término se compone de *yacatl*, “nariz” y *metztli*, “luna” (Molina, 1977: 30v y 55v), cuya traducción literal es “luna de nariz” (Rivas Castro, 2000: 262) o “nariguera lunar”, básicamente una insignia que simboliza a la Luna.

característico de la diosa del agua Chalchiuhtlicue—<sup>175</sup> y advierte que el papel de la luna, en esta fiesta, podría explicarse porque el astro tenía la reputación de ejercer su influencia sobre el crecimiento del maíz (*ibid.* 107.).

En pueblos de tradición mesoamericana, la conexión entre luna y el ciclo del maíz tiene fuerte arraigo. Entre los tzotziles, durante la luna llena se dan las condiciones más propicias para sembrar y cosechar, especialmente maíz, de tal manera que lo sembrado, durante la luna llena, probablemente crecerá fuerte y libre de imperfecciones, en tanto que lo sembrado en otra ocasión será pequeño, mal formado y atacado con frecuencia por los insectos (Holland, 1963: 78). Un testimonio tzotzil indica que es mejor doblar el maíz poco antes de luna llena (Köhler, 1991: 239). Por su parte, los zoque de Chiapas conservan creencias referidas al influjo de la luna sobre los cultivos; algunas mencionan que el maíz y el frijol deben sembrarse (a diferencia de los tzotziles) en cuarto menguante, ya que si se siembra en luna llena no nacerán (Báez-Jorge, 1983: 390). Las plantas de maíz deben doblarse antes o después del creciente, ya que de hacerlo en otro momento los granos se apolillarán (*idem.*). La caña brava se debe cortar en cuarto menguante, porque de cortarse en la creciente, los cogollos no retoñarán (*idem.*). Entre los totonacos, el cultivo y cosecha del maíz están regulados por las fases lunares; la luna nueva no es el momento propicio para sembrarlo; ocho días después de una luna nueva se puede sembrar, en cuarto creciente, aunque es mejor hacerlo ocho días antes de una luna nueva, en cuarto menguante (Enríquez Andrade, 2013: 25). Después de cinco meses, llega el tiempo de doblar el tallo del maíz, hasta la mitad, con la luna menguante, ocho días antes de la luna

---

<sup>175</sup> Chalchiuhtlicue, “La de Falda de Chalchihuites”, luce en el *Códice Cospi* (1988: 9), un aditamento nasal de color verde, ajustado a la nariz, en forma de corchete con los extremos en punta. Quizás por la conexión del emblema con la Luna, la insignia es acorde con el poder que esta diosa tiene sobre las aguas del mar y los ríos (León-Portilla, 1958: 133, Botta, 2004: 101).

nueva (*idem.*). En cambio, otro testimonio totonaco (Köhler, 1991: 243), señala que la luna llena es el tiempo indicado para doblar el maíz.

En síntesis, basado en la tradición mesoamericana fuertemente arraigada, que relaciona a la luna con el ciclo del maíz, en la presencia arqueológica del emblema lunar, en contextos de sacrificio, vinculados a ritos que tienen connotación agraria, y en la existencia de divinidades posclásicas asociadas a la fertilidad, las cuales tienen como elemento diagnóstico nariguera lunar, sugiero que la insignia lunar en el personaje principal de Ixcaquixtla, probablemente es un emblema que lo asocia al ciclo agrícola del maíz.

#### 5. 2. 5. Pechera con discos colgantes

La figura del muro oriente exhibe una amplia pechera, extendida sobre el tórax. La sección cercana al cuello la componen tres bandas semicirculares de color rojo, colocadas sobre un soporte amarillo, cuyo borde asoma en la parte inferior, porción de la que penden cinco amplios discos, igualmente, amarillos (fig. 5. 1 y 5. 8a). Una figurilla femenina maya, que corresponde al canon del estilo Jaina, de Campeche, de feroz semblante senil, e identificada con una vieja Diosa Lunar (Schele, 1997: 165),<sup>176</sup> viste pechera, ajustada al cuello y extendida sobre el tórax, integrada por dos bandas semicirculares (fig. 5. 7). La sección que guarda mayor semejanza, con el accesorio que ostenta el personaje principal de la obra estudiada, es la cercana al cuello. Es interesante

---

<sup>176</sup> Schele la denomina Chak Chel, "Gran Arcoíris" o "Arcoíris Rojo" (1997: 165). Para Montolú (1984: 61-75) la diosa senil llamada en las fuentes mayas Ix Chebel Yax, clasificada en los códices con la letra O, es la misma deidad llamada en los textos Ixchel, Señora-Arco-Iris, que aparece con aspecto juvenil. La autora citada concluye que ambas son aspectos de una misma deidad lunar, terrestre, de la procreación, vinculada a las aguas, al tejido y a la reproducción vegetal. Por su parte, Klein (1976: 85) compara a Tlazolteotl con Ix Chebel Yax.

que el atributo lo porte un personaje femenino con identidad lunar, cronológicamente contemporáneo al personaje principal, del registro pictórico analizado.

No obstante, es en los códices del Centro de México, donde varias divinidades — entre ellas Tlazolteotl— suelen llevar un collar con elementos colgantes, y por ello la similitud, con la pechera exhibida por la figura principal de Ixcaquixtla, es notable. El *Códice Borbónico* (1993: 13), muestra a la diosa mencionada, con un collar elaborado con una amplia placa lisa, de color azul, seguida de un angosto borde perimetral de color blanco, que cuenta con cuatro colgantes de color amarillo. En los códices del grupo Borgia el collar, de esta diosa, generalmente está iluminado en color verde (*Códice Borgia*, 1980: 14, 55, 72 y 74; *Códice Laud*, 1961: 15) o azul (*Códice Fejérváry-Mayer*, 2005: 35), los colgantes son pequeños círculos de color amarillo, y en algunos ejemplares lleva cinco. La cantidad, y la coloración, coinciden con los discos en el accesorio de nuestro personaje principal.

Seler (1988, II: 180) considera que los elementos circulares de color amarillo, en el *Códice Borgia*, y en los collares de diferentes dioses, incluida Tlazolteotl, son “cascabeles de oro”. León-Portilla (2005: 17) propone la misma identificación al describir esta sección del collar que, igualmente, es parte del atavío de Tlazolteotl y de los dioses incluidos en el *Códice Fejérváry-Mayer*,<sup>177</sup> que ostentan un accesorio similar. Esta identificación nos remite a los cinco discos colgantes en la pechera articulada del personaje principal de Ixcaquixtla, cuyo color en brillante amarillo-ocre, probablemente evoca piezas elaboradas en metal, quizás oro laminado o una aleación similar.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Caso (1969: 186) describe un hueso labrado, localizado en Monte Albán, que incluye la imagen de un zopilote con atributos humanos, que exhibe un peto o collar con cuentas circulares colgantes, mismas que este investigador identifica con cascabeles de oro.

<sup>178</sup> La Mixteca Baja poblana se ubica en el extremo sur de la región geográfica que Hosler (2005: 38) denomina “zona metalurgista del occidente”, donde los primeros objetos de metal, de acuerdo con esta investigadora, aparecen alrededor del 600 d. C. Esta zona comprende los actuales estados de Jalisco,

La diosa Tlazolteotl del *Códice Borgia* (1980: 14, 55, 63, 72 y 74),<sup>179</sup> exhibe collares con elementos circulares, y en cada caso el accesorio muestra detalles peculiares. En particular es relevante la escena ilustrada en la página 63 de este códice, donde la diosa lunar, y patrona de las parteras, vista de perfil, sostiene por el cabello a un “prisionero” (fig. 4. 2.), pues el parto se consideraba como una batalla y el nacimiento del recién nacido como la adquisición de un prisionero de guerra (Seler, 1988, II: 179; cf. Olivier, 1985: 116). En este caso el collar portado por la diosa no es el que permite establecer la comparación con el que porta la figura principal de Ixcaquixtla. Frente a Tlazolteotl se observa otro collar, un emblema independiente dibujado de manera frontal, “suspendido en el espacio”, constituido por una placa oval amarilla rodeada por una banda roja la cual sustenta, a su vez, varias cuentas circulares (chalchihuites) rematadas con pequeñas cuentas amarillas (fig. 4. 2.). En efecto, sus secciones y los colores que las iluminan, equivalen a las que constituyen el pectoral articulado que ostenta la figura principal analizada: soporte amarillo con bandas rojas y colgantes circulares amarillos (fig. 5. 8 b y c).

Desde mi perspectiva, en la comparación indicada varios aspectos merecen ser subrayados. Por una parte el origen del *Códice Borgia*, documento Posclásico Tardío que, al parecer, fue elaborado en el área poblano-tlaxcalteca (Boone, 2016: 372), es decir en una región geográfica vecina de la Mixteca Baja, donde se ubica el mural, Clásico Tardío, de Ixcaquixtla. Por otra parte está el hecho de que en la escena referida, el collar más que un accesorio simboliza un emblema, asociado a una faceta de la divinidad lunar,

---

Michoacán y regiones del Estado de México (*idem.*), y en la porción sur abarca el sistema Lerma-Santiago, originado en la cuenca de Toluca. Los depósitos minerales incluyen plata, cobre nativo y oro. Este panorama permite considerar, que es factible la presencia de objetos de metal en la Mixteca Baja donde se localiza la Tumba 1 de Ixcaquixtla.

<sup>179</sup> El deterioro de la página 74 del *Códice Borgia* solo permite observar, en el borde inferior del accesorio, cuatro pequeños cascabeles colgantes de color amarillo. De acuerdo con la composición de la prenda, la sección donde la imprimatura y el diseño se han perdido, debió estar ocupada por un quinto cascabel.

representada en el acto de sostener por el cabello al niño-prisionero. Para Seler (1988, II: 179), en esta escena el emblema asociado confirma su identidad de guerrera. En mi opinión, es conveniente considerar si, acaso, el niño de color rojo, sostenido por el cabello, también simbolice a la “tierna mazorca de maíz”, que ha sido cosechada en las parcelas. Finalmente, la enorme similitud entre el collar-emblema del *Códice Borgia*, y la pechera articulada del personaje principal, incluido en el testimonio pictográfico de la Mixteca Baja, sugiere que estamos ante un posible antecedente Clásico Tardío, de la versión contenida en el testimonio pictográfico del Posclásico.

#### 5. 2. 6. Blusa y falda

El cuerpo de la figura analizada lo cubre, en la parte del torso, una especie de blusa o “camisa” sin mangas, angosta en la sección superior, amplia en la inferior, la cual se extiende hasta la cintura. Su cualidad diagnóstica es ser más ancha que larga (fig. 5.1), rasgos que corresponden al huipil, prenda característica de la mujer (Johnson, 1953: 252; Anawalt, 1996: 14; Stresser-Péan, 2012: 36). Aunque no es factible determinar si está elaborado con uno o más lienzos, las proporciones permiten compararlo con los huipiles cortos, y elaborados con un solo lienzo, que visten algunas figurillas femeninas mayas, pertenecientes al Clásico, específicamente de Lagartero, Chiapas (Morris, 1986: fig. 5). La prenda que nos interesa, también tiene semejanza con los huipiles cortos que apenas llegan a medio cuerpo, figurados en los códices mixtecos (Stresser-Péan, 2012: 66). Por lo que se refiere a los testimonios etnográficos, se tiene conocimiento que el huipil más



ancho que largo es utilizado por las mujeres tzotziles de San Miguel Mitontic y Magdalena, Chiapas (Anawalt, 1996: figs. 17i y d).<sup>180</sup>

En cuanto a la falda, ésta es amplia, larga, de caída recta, cubierta en la cintura por el huipil y al frente por una sección de tela trapezoidal, de color blanco. En este personaje tal prenda constituye un atributo diagnóstico de su identidad femenina (*cf.* capítulo 3. 3. 1.), la cual es acorde con la sugerida por el color amarillo del rostro (*supra*) y por el huipil.

Tanto la prenda que cubre el tórax, como la falda, las decoran unos motivos ondulados dispuestos en sentido descendente, de color verde, iluminados con la misma tonalidad que la utilizada en los penachos y que, posiblemente, son “hojas” o “plumas” (Rodríguez *et al.*, 2005: 447). Es de interés señalar, que entre los purépechas, del Posclásico Tardío, Xaratanga, es la diosa de los mantenimientos, diosa de la luna, esposa del dios del sol, patrona del parto y de la fertilidad (Corona Núñez, 1999: 66-67; Pollard, 1994: 228-229), cualidades que comparte con otras diosas lunares del centro de México y del área maya. Su nombre significa: “aquella que aparece en diversas partes”, “la que aparece o se muestra” (la luna) y “nuestra madre”. El color que la identificaba era el amarillo (*idem.*). La diosa podía tomar el aspecto de una anciana, al tiempo que sus representaciones en forma de media luna o de serpiente eran usuales (*idem.*).<sup>181</sup> Sus sacerdotes utilizaban en el atavío variedades de chiles, frijoles y maíz de color negro y rojo, también tenían collares de maíz, con brazaletes y accesorios para la cabeza, del mismo material (*idem.*). Un pasaje contenido en la *Relación de Michoacán* (2000: 495-

---

<sup>180</sup> Los huipiles más anchos que largos, también se presentan en ejemplares etnográficos estudiados por Weitlaner (1953: 252), pertenecientes a grupos: cuicatecos (de San Andrés Teotlalpan), zapotecos (de Yalalag), mazatecos (de Huautla de Jiménez) y nahuas (de Amatlán).

<sup>181</sup> No obstante, su nahual predilecto parece haber sido el zopilote (Corona Núñez, 1999: 67). En cuanto a la relación entre la diosa lunar del centro de México y el zopilote, véase capítulo 6. 1. 1.

496), relata que Xaratanga, en un sueño se manifiesta ante Tangaxoan, personificada por una anciana de cabeza cana y ataviada con “naguas de hierba”.

Xaratanga, diosa lunar y de la fertilidad, en su manifestación de anciana y ataviada con falda elaborada con “vegetación”, reúne aspectos que también manifiesta la figura femenina de Ixcaquixtla, que incluye en el atavío un emblema lunar y viste falda cubierta con un diseño semejante a “hojas” o “vegetación”. Tales elementos son acordes con el simbolismo contenido en las insignias ya analizadas, del tocado y en conjunto apoyan su identificación como una divinidad perteneciente al complejo de diosas madre-tierra.

#### 5. 2. 7. Prenda trapezoidal sobre la falda

La figura del muro oriente lleva, sobrepuesta a la falda, una amplia porción de tela trapezoidal de color blanco, cuya sección superior es más angosta, mientras que su extremo inferior, de mayor amplitud, cuelga frente a la base. La constituyen seis lienzos verticales, y la decoran dos franjas horizontales, elaboradas con trazos discontinuos de color rojo (fig. 5.1). De acuerdo con Rodríguez *et al.* (2005: 450), es un *maxtlatl*, nombre en lengua náhuatl que designa al taparrabo, prenda por excelencia masculina. Aunque la parte ajustada a la cintura, está cubierta por el huipil y la postura frontal no permite conocer el acomodo de la sección posterior, es cierto que su aspecto y ubicación poseen una fuerte similitud con el taparrabo, atavío que era un signo de virilidad (Stresser-Péan, 2012: 37).<sup>182</sup> No obstante, el rasgo esencial que permite acercarse a una capa de su simbolismo —en relación con los objetivos del capítulo—, es su cromatismo en blanco, con matices de color rojo, los cuales son, por supuesto, una selección de color

---

<sup>182</sup> Stresser-Péan (2012: 37-38) indica que los niños varones aztecas lo empezaban a utilizar cuando cumplían siete u ocho años, y agrega que todos los dignatarios de las diferentes poblaciones de México vestían taparrabos de algodón, con puntas adornadas en mayor o menor grado en función de su rango.

intencional. ¿Qué diosas posclásicas utilizaban en el taparrabo esta combinación de color? ¿Cuál era su significado?

Algunos testimonios pictográficos del centro de México, muestran a varias divinidades femeninas con la prenda masculina. Entre ellas destacan dos de las cinco Cihuateteo,<sup>183</sup> “mujeres deificadas” o “mujeres divinas” (Ragot, 2009: 1), incluidas en el *Códice Vaticano B* (1972: 78 y 79),<sup>184</sup> donde se muestran con taparrabo blanco decorado con bandas de color rojo en los extremos (fig. 5. 9). Igualmente en el *Códice Fejérváry-Mayer* (2005: 28), Mictecacihuatl, la “Señora de los habitantes de la región de la muerte”, muestra sobre la falda un *maxtlatl* pintado en blanco, con bandas de color rojo en el extremo inferior (fig. 5. 10a).<sup>185</sup>

Al igual que las anteriores, Itzpapalotl, “Mariposa de obsidiana”, una advocación de la diosa madre (Heyden, 1974: 3) vinculada con la tierra y la fecundidad<sup>186</sup> —que en las pictografías se muestra con la mandíbula descarnada<sup>187</sup> y extremidades como garras de águila—, también viste taparrabo en los *Códices Borgia* (1980: 11), *Vaticano B* (1972: 29; *Telleriano Remensis* (1995: 18v) y *Vaticano A* (1964: 31v). En los últimos dos códices, al *maxtlatl* lo decora, a lo largo, una hilera de dientes blancos con encías rojas, por lo cual es factible asumir la presencia del cromatismo rojo y blanco.

---

<sup>183</sup> Las mujeres muertas en el primer parto, eran deificadas (convertidas en Cihuateteo) y moraban en el Cihuatlampa, “El Lugar de las Mujeres”, asociado con el oeste (Ragot, 2009: 1; Selser, 1988: I: 140), región hacia la cual está orientado el protagonista de nuestro mural.

<sup>184</sup> Las dos Cihuateteo, en el conjunto de las cinco incluidas en el *Códice Vaticano B* (1972: 78-79), de acuerdo con Selser (1988, II: 74-75), son la del norte (sol poniente) y la del este, vinculada al rumbo del sol naciente. Ragot (2009: 2) menciona que las Cihuateteo llevaban al sol al Cihuatlampa, ubicado cerca o en el cielo de la luna.

<sup>185</sup> León-Portilla (2005: 74) considera que la prenda masculina en esta imagen es símbolo de “la mujer esforzada y varonil”; de la misma manera que lo son las Cihuateteo, las “mujeres deificadas” o “mujeres divinas” (Ragot, 2009: 1).

<sup>186</sup> Para Selser (1988, I: 136-137) es la diosa chichimeca de la tierra, López Austin (1994: 194) la denomina diosa de la fertilidad acuosa y subterránea.

<sup>187</sup> En cuanto al nexo entre deidades asociadas con el maíz, la tierra y la fertilidad, y el aspecto descarnado véase capítulo 6. 2. 3.

La diosa Tlazolteotl, en el *Códice Borbónico* (1993: 13), muestra un amplio taparrabo decorado con símbolos lunares, mientras que en algunos códices del grupo Borgia (*Códice Borgia*; 1980: 12<sup>188</sup> y 68; *Códice Laud*, 1961: 29; *Códice Vaticano B*, 1972: 18, 30, 41 y 91), viste *maxtlatl*, la prenda por excelencia masculina, constituida por una porción angosta de tela que cuelga entre sus piernas (fig. 5. 10b). Pero, en particular, el cromatismo del taparrabo en blanco con bandas transversales rojas en el extremo inferior (fig. 5. 11 a y b) —equivalente al que presenta la porción de tela trapezoidal en la figura de Ixcaquixtla—, se observa en el *Códice Vaticano B* (1972: 30 y 91).

De acuerdo con Dupey García (2008: 56 y 74-75), entre los antiguos nahuas el uso conjunto del blanco y del rojo puede estar relacionado con la estación seca del año —en lengua náhuatl llamada *tonalco*, el “tiempo del Sol”— durante la cual el maíz maduro cosechado ostenta una coloración blanca o amarilla con cabello rojo (*ibid.*: 77). Un ejemplo relativo a su expresión antropomorfa, referido por la investigadora citada, es el personaje de cabeza amarilla con largos cabellos rojos, en la jamba sur de la Estructura A de Cacaxtla. Otro ejemplo, también referido por Dupey García (*idem.*), se encuentra en la escena contenida en el *Códice Borgia* (1980: 43) donde dos divinidades femeninas muelen, en metates, una masa blanca con puntos rojos, que identifica con granos de maíz o masa de maíz durante la molienda.

El *Códice Nuttall* (1975: 83-84) ilustra el sacrificio de prisioneros sobre una rodela de piedra y una empalizada. Los sacrificadores y los sacrificados visten taparrabos decorados con bandas rojas, que contrastan sobre el fondo blanco. Graulich (1999: 312)

---

<sup>188</sup> El *Códice Borgia* (1980: 12) muestra a la diosa “comedora de inmundicias” sentada sobre un trono, vista de perfil. En este caso, Seler (1988, I: 125) señala la presencia del *maxtlatl* pintado de rojo y blanco, en la región lumbar, bajo la cabeza del ave. Sin embargo, es difícil determinar si, en efecto se trata de la parte trasera del taparrabo o, más bien, del cabo colgante del *tezcacuitlapilli* o broche posterior.

argumenta que en este tipo de sacrificio los guerreros inmolados simbolizaban, entre otras cosas, las mazorcas de maíz cosechadas en los campos.<sup>189</sup>

El sacerdote que preside el ceremonial de siembra, en la urna de Cacaxtla referida en el capítulo anterior (4. 2. 1), viste un *maxtlatl* trapezoidal con un rectángulo al centro, subdividido en secciones pintadas en color rojo y amarillo claro. La tapa y algunas secciones del recipiente llevan bandas de color rojo sobre fondo blanco (fig. 4. 7a), cromatismo consistente con la escena de carácter agrario recreado en esta pieza, contemporánea de la obra conservada en la Cámara 1 de Ixcaquixtla.

El cromatismo rojo y blanco en la prenda trapezoidal es, al igual que otros rasgos presentes en la pictografía analizada, una selección de color consiente, que concuerda con la temática desarrollada en sus escenas, y con la identidad del personaje central asociado al ciclo agrícola del maíz.

### 5. 3. Evaluación y conclusiones del capítulo

El personaje principal ubicado en la escena oriente de la Cámara 1, presenta rasgos físicos peculiares, diferentes a los individuos sedentes, y varios elementos de su atavío han permitido dilucidar aspectos específicos, relacionados con la temática contenida en el mural. El color amarillo del rostro y los ojos rasgados apoyan su identidad de *teixiptla*, vinculado con el maíz, en otras palabras, sugieren que la divinidad femenina personificada tiene un estrecho vínculo con el maíz deificado.

En la iconografía mesoamericana, los emblemas que constituyen el tocado —el gorro picudo orlado con plumas y el penacho posterior, ajustado a la nuca— son insignias que suelen estar asociadas a diosas del agua y la vegetación, entre ellas están las

---

<sup>189</sup> Graulich (1999: 96-97) y Dupey García (2008: 76), basados en el *Códice Florentino*, mencionan dos versiones cromáticas de Cinteotl, la roja y la blanca, cuyos personificadores eran sacrificados y desollados en un templo llamado Xochicalco, “Casa de Flores”.

esculturas huastecas posclásicas, posibles diosas madre, relacionadas con la fecundidad y la fertilidad, que portan gorro cónico y resplandor posterior. Otro ejemplo indicado, es la diosa zapoteca 2 J, que pertenece al complejo agrario del maíz, que presenta un tocado compuesto por un penacho posterior y el glifo 2 J al frente. Estos elementos tienen fuerte semejanza con la presencia simultánea del penacho occipital y el gorro cónico, en la figura principal de Ixcaquixtla. Se trata de accesorios que remiten a elementos de vegetación, en general, y vinculados a la simbología de este cereal, en particular.

Entre los ejemplos de gorros cónicos aquí referidos con la finalidad de establecer comparaciones, destaca el ejemplar que en la estela de Castillo de Teayo, exhibe Quetzalcoatl, el cual presenta plumas en los costados. La similitud adquiere relevancia al tomar en cuenta que este dios tiene presencia, en otras secciones de la obra analizada, y que posee una conexión con el ciclo agrícola y con el maíz.

La nariguera lunar es un emblema asociado a personajes en contextos de sacrificio ritual (mural de La Batalla de Cacaxtla, tablero oriente del principal juego de pelota Chichen Itzá) con implicaciones de carácter agrario y astronómico, aspectos que coinciden con la temática contenida en el registro pictórico de la Mixteca Baja poblana. Posiblemente el accesorio lunar simboliza la relación del portador con el astro que, en pueblos de tradición mesoamericana, tiene una estrecha conexión con el agua, con las fechas propicias para el cultivo, el crecimiento y la cosecha del maíz.

La pechera del personaje principal, es un accesorio cuyo mayor grado de semejanza está incluido en el *Códice Borgia*, donde simboliza un emblema de Tlazolteotl, diosa con notable identidad lunar. Tal similitud contribuye a confirmar la personalidad lunar del ser manifestado en la pintura de Ixcaquixtla.

El huipil y la falda de la figura central de la Cámara 1, son prendas decoradas con motivos que evocan vegetación y fortalecen la idea de que esta figura simboliza a la tierra,

parte esencial del ciclo agrícola del maíz, personificada en una diosa madre. Su simbología telúrica confirma que este personaje evoca al elemento que recibe las semillas de maíz, las cuales se encargará de nutrir y transformar, con el auxilio de otros elementos generativos, principalmente el sol y la lluvia.

La prenda trapezoidal sobre la falda, decorada en rojo y blanco, es un atributo equiparado al *maxtlatl* portado por Tlazolteotl y las Cihuateteo, diosas asociadas al occidente, rumbo al que está dirigido nuestro personaje femenino, y posee un simbolismo de carácter agrícola. Con base en lo señalado, es posible sugerir que tal coloración puede estar vinculada con la estación seca del año, durante la cual el maíz maduro, cosechado, en este periodo, ostenta una coloración blanca o amarilla con cabello rojo.

En conclusión, la figura principal del testimonio conservado en la Cámara 1 de Ixcaquixtla, en sus rasgos físicos, emblemas y atavío, reúne elementos que la vinculan con aspectos de carácter agrario.

## VI

### LOS EMBLEMAS DEL RUMBO SUR: YELMOS SOBRENATURALES DE BUITRE Y CRANEO

La escena sur del mural conservado en la Cámara 1 de Ixcaquixtla, la integran dos individuos sedentes, vistos de perfil, que miran hacia el fondo y sostienen en alto sus yelmos. Estos accesorios son, en la parte media de la fila, una cabeza de ave, y enseguida un cráneo con rasgos de diferentes seres. Las siguientes páginas los analizan y comparan, con el propósito de identificar su simbolismo, y reconocer, con base en el planteamiento hipotético que guía la investigación, su conexión con el ciclo agrícola del maíz y con la propuesta manifestada en el capítulo III, que vincula al costado sur, de la Cámara 1, con la estación fría y seca del año.

#### 6. 1. Yelmo de buitre

##### 6. 1. 1. Identificación y conexiones con diosas lunares

El primer yelmo de la escena sur, o costado derecho, es una cabeza de un ave vista de perfil, dirigida hacia el fondo —lugar ocupado por el personaje principal—, cuya peculiar protuberancia carnosa en el pico, es propia del zopilote rey (*cf.* capítulo 2. 3. 5). Una textura “almendrada” o “granulada”, constituida por un diseño rectangular de extremo curvo cubre la redondez del cráneo y del pico (fig. 6. 2a y 2b). Esta característica la comparte con el yelmo de cráneo, al final de esta fila, y con los yelmos de la escena norte. El rasgo será analizado al final del capítulo (inciso 6. 2. 4.).



Antes de explicar la presencia del yelmo de zopilote en la escena sur, a partir de su conexión con aspectos del ciclo agrícola, se debe señalar que algunos códices del centro de México, incluyen escenas donde esta ave aparece asociada con la diosa Tlazolteotl (*Códice Borgia*, 1980: 68; *Códice Vaticano B*, 1972: 61, 74).<sup>190</sup> Lo cual es de interés si se toma en cuenta que la figura principal del testimonio estudiado porta nariguera lunar, un atributo especialmente característico de la diosa mencionada,<sup>191</sup> y que el emblema de zopilote está dirigido hacia ella.

Dado que el zopilote es un ave comedora de carroña, algunos investigadores (Seler, 1988, I: 232-233; Giasson, 2001: 156; Limón y Battcock, 2013: 171 y 174) sugieren que esta característica explica su relación con Tlazolteotl, diosa que, por otro nombre, lleva el de Tlaelquani o “devoradora de inmundicias” (Sahagún, 1981, I: 52). La escena del *Códice Borbónico* (1993: 13), donde esta diosa da a luz a Cinteotl, muestra a un dios a su lado (Tezcatlipoca), con disfraz de zopilote, quien probablemente desempeña un papel sexual y reproductivo indispensable en la procreación del dios del maíz (cf. Graulich, 1998a, 1999: 122-123; Olivier, 2000: 340; Grave, 2004: 170). Una imagen del *Códice de Dresde* (1983: 19a) muestra el vínculo sexual existente entre el zopilote rey, antropomorfizado, e Ixchel, la diosa lunar de los mayas, relación que también registran tradiciones etnográficas mopanes y kekchis.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> El *Códice Vaticano B* (1972: 74) muestra a Tlazolteotl en un templo, desnuda, en postura de parto; en lugar de un hijo humano de ella nace una flor; de acuerdo con Giasson (2001: 156), la imagen es una metáfora que refuerza la idea de su relación con la cosecha y la renovación de la naturaleza en general. Al interior del templo, se observa la figura de un ave, con probabilidad un zopilote.

<sup>191</sup> La nariguera lunar es una insignia cuyas implicaciones simbólicas fueron tratadas en el capítulo anterior (5. 2. 4.).

<sup>192</sup> Algunos mitos de la creación mopanes y kekchis recopilados por Thompson (1982: 439), narran que el Sol construyó una choza para él, su esposa XTáctani (la Luna) y su hermano Xulab, El Lucero de la Mañana. El Sol sospechaba de la relación de su esposa con su hermano y mediante artimañas puso a prueba la fidelidad de ambos. Ante la infelicidad de la Luna, el zopilote la persuade a huir sobre su lomo y en consecuencia se convierte en querida del rey de los zopilotes (*idem.*).

Aunado a los anteriores aspectos, cabe decir que entre los mayas la identidad del zopilote está asociada con aspectos mortuorios y regeneradores, que obedecen a su vínculo con la luna, astro que, además de sus influencias benéficas, tiene connotaciones maléficas, por ser nocturno y enviar diversas enfermedades a los hombres, simbolizadas por varias aves, entre ellas el zopilote (de la Garza, 1995: 82).

Por lo hasta aquí expresado, se debe considerar, entonces, la posibilidad de que en el ciclo agrícola referido en este mural, el yelmo de buitre posee una connotación masculina, y su género es opuesto y complementario al de la diosa femenina ubicada en el fondo del recinto.

#### 6. 1. 2. El buitre, símbolo agrícola vinculado al fuego y a la lluvia

Además de las implicaciones simbólicas del zopilote ya referidas, están las cualidades que permiten considerar su nexos con el ciclo agrícola. El zopilote ocupa el decimosexto de los veinte días del antiguo calendario indígena del centro de México, y algunas imágenes lo muestran con su calvicie característica, un símbolo de longevidad o ancianidad (Seler, 1988, I: 16, 39, 232; 2004: 178). Por ello es identificado con los ancianos, y éstos a su vez con el pulque, “la bebida de los ancianos”, porque ellos tenían permiso de beberla (Seler, 1988, I: 39).<sup>193</sup> Ancianidad y pulque confirman su conexión con Tlazolteotl, la anciana diosa de la tierra, diosa lunar, y por igual con la Luna. Astro simbolizado en los códices mediante el corte transversal de un recipiente que contiene pulque (*cf.* capítulo 5. 2. 4.).

---

<sup>193</sup> González Torres (1979: 94) afirma que los efectos de la bebida debieron adjudicarse a una fuerza superior centrada en la Luna, misma que influía sobre la vegetación y el agua. Seler (2004: 178) indica que entre los mayas, el nombre del decimosexto día del calendario está simbolizado por la bebida embriagante, denominada en Yucatán *ci*.

La cabeza de zopilote incluida en el *Códice Cospi* (1988: 5 y 7), lo muestra con “peluca” blanca y dos rizos negros erguidos, atributos que Huehuateotl, el anciano dios del fuego, lleva sobre la frente (Seler, 1988, I: 39). En la religión maya, el zopilote rey es el disfraz del dios solar y del fuego (Girard, 1977: 69). Entre los mixes, una crónica refiere que esta ave es el padre del sol y de la luna, nacidos de una mujer que tejía (Heyden, 1989: 108-109). Para los purépechas, el nahual de Xaratanga, la diosa lunar, era el *curitze*, es decir el zopilote (Corona Núñez, 1997: 67), denominación formada por la voz *curí*, que significa “fuego” (León-Portilla, 2000: 706). Los otomís, consideran que esta ave es la encarnación celeste del dios del fuego, y por ello la designan con el nombre de *hpata*, que significa “padre caliente” (Galinier, 1990: 508).

La identidad del zopilote con el fuego, concuerda con el color amarillo que ilumina el yelmo con forma de buitre de la escena sur de Ixcaquixtla, rasgo que remite a Ixcozauhqui, “El de rostro amarillo”, título asignado al Dios del Fuego Xiuhtecuhtli (León-Portilla, 1958: 127). Otros investigadores confirman que, entre los mexicas, el ave rapaz era el símbolo del sur y se representaba con el tocado y emblemas del dios del fuego (Limón y Battcock, 2013: 164). A propósito de los elementos que mantienen continuidad en la unidad mesoamericana, la asociación simbólica, referida, es relevante al tomar en cuenta que, en el programa pictórico del Clásico Tardío de la Mixteca Baja poblana, el yelmo del ave en cuestión es amarillo y se ubica en el rumbo sur. Otro posible simbolismo, respecto a la coloración amarilla de este yelmo, es señalado al final del capítulo.

El vínculo del buitre con el fuego, tiene una implicación estrechamente relacionada con lo agrícola, en general, y en particular con el simbolismo cifrado en la escena del costado sur del mural de Ixcaquixtla. Benson (1997: 91) afirma que en muchos lugares de Latino América y, especialmente, en Mesoamérica, entre la cosecha y la siembra, cuando

la vegetación de los campos es cortada (la llamada “roza”) e incendiada, estas aves son asociadas con la practica agrícola, porque en el perímetro de los campos incendiados revolotean con la finalidad de capturar animales, atontados por el humo y el fuego, que proceden a devorar, ya que les gusta la carne fresca y cuando pueden la consumen. Basada en estas observaciones, Benson (*idem.*) afirma que, en el área maya y en las tierras bajas de Sud-América, el buitre se identifica con el fuego asociado a la agricultura, y añade que en el folklore indígena,<sup>194</sup> frecuentemente, es el guardián o el encargado del fuego. Al tomar en cuenta que los campos son incendiados, justo antes de que inicien las lluvias, así mismo, es vinculado con el agua y la lluvia (*idem.*).

De acuerdo con la cosmovisión nahua del centro de México, Xiuhtecuhtli —cuyo *nahualli*, es el zopilote— es el patrono del noveno signo de los días *atl*, es decir “agua” (*Códice Borgia*, 1980: 13), asociación que evoca el nexo del dios del fuego con la lluvia (fig. 6. 2c).<sup>195</sup> Entre los mayas, la imagen antropomorfizada del ave mencionada, incluida en el *Códice de Dresde* (1988: 8a), simboliza al primero de los dioses de la lluvia y del relámpago (Seler, 2004: 178).

Con fundamento en la identidad que el buitre tiene con el fuego, en particular con el que incendia la milpa, y la asociación de este evento con la lluvia, es viable considerar que el yelmo en forma de buitre, sostenido por el segundo individuo de la fila sur, tiene una probable implicación con la etapa del ciclo agrícola que lleva a cabo los preparativos para la siembra, fase que antecede a la llegada del temporal.

---

<sup>194</sup> Una narración tzetzal, que explica la coloración colorada del maíz (López Méndez, 1994: 84), incluye entre los personajes a un zopilote, hermano de la protagonista, una mujer con la facultad de cosechar abundante maíz de un campo poco productivo.

<sup>195</sup> Imágenes contenidas en el *Códice de Dresde* (2005: 38b) y en el *Códice de Madrid* (10a), relacionan al zopilote rey con la lluvia. Sin embargo, Mercedes de la Garza (1995: 84) indica que tal vez el agua vinculada a esta ave es agua destructiva, asociada con la guerra y con la muerte.

## 6. 2. Yelmo de cráneo con rasgos de ofidio y saurio

### 6. 2. 1. Iconografía del cráneo sobrenatural

El segundo individuo de la fila sur, o costado derecho, sostiene en alto un yelmo en forma de cráneo, insignia vista de perfil. La cavidad ocular lleva un ojo circular, cuya amplia pupila negra contrasta con la retina de color blanco. Las hileras de dientes conservan las encías, iluminadas en rojo. Los rasgos indican que el ser está parcialmente descarnado y, por tratarse de un cráneo, tal vez posee un potencial simbolismo mortuorio. Unidos a la dentadura sobresalen dos pares de largos y filosos colmillos curvos, zoomorfos, equivalentes a los de un ofidio (fig. 6. 3.). Colmillos con idénticas características los presenta el yelmo de felino del muro norte, y el rasgo permite advertir un nexo entre ambas insignias, asunto sobre el que regresaré en párrafos posteriores.

Es importante hacer notar que este cráneo lleva, en las zonas superior e inferior del maxilar, un diseño de capsulas con el extremo superior curvo, iluminadas en amarillo, —el mismo color que presenta el yelmo de buitres— las cuales forman un “recubrimiento granulado”. Si, en efecto, este motivo figura un recubrimiento, su ausencia en la sección superior y en la zona alrededor del hueso que da forma a la cavidad nasal, contribuye a confirmar su aspecto semidescarnado (figs. 6. 3 y 6. 4a y 4b).

En la parte posterior del yelmo en forma de cráneo sobresalen dos insólitos apéndices, de bases amplias y extremos angostos, también iluminados en color amarillo. Su apariencia es la de dos “extremidades” de saurio, igualmente cubiertas por el diseño “granulado”, que enfatizan la imagen de una figura que combina rasgos antropomorfos y zoomorfos, un ser sobrenatural de naturaleza compuesta. Un cráneo con características similares se observa en el *Códice de Dresde* (1988: 50a), que muestra al dios S o Jun

Ajaw, señor del inframundo y manifestación del planeta Venus,<sup>196</sup> con peculiar yelmo de cráneo, dotado de un alargamiento posterior subdividido en dos apéndices curvos, puntiagudos, que proporcionan al yelmo un aspecto zoomorfo (fig. 6. 4c).

Otros casos de apéndices semejantes a los del emblema analizado —que no están asociados a yelmos en forma de cráneo— se observan en el monstruo con cabeza de *cipactli*, o “lagarto”, incluido en el *Códice Fejérváry-Mayer* (2005: 42), que cuenta con un par de aletas curvas en la cola (León-Portilla, 2005: 102) iluminadas en color amarillo (fig. 6. 5a). El *Códice Vaticano B* (1972: 26, 69) incluye dos ejemplos del *cipactli*, con púas en el cuerpo y cola de pez;<sup>197</sup> en ellos los apéndices de la cola son curvos, asimétricos, iluminados en amarillo, y son similares a los apéndices curvos en el yelmo de cráneo ubicado en la fila sur, de la Cámara 1 de Ixcaquixtla (figs. 6. 5a y 5b).

La cabeza del *cipactli*, figurada mediante el belfo superior de un saurio o lagarto — signo del primer día de la cuenta calendárica de 260 días—, suele llevar un apéndice posterior, generalmente iluminado con la punta en rojo y la base en amarillo (*Códice Fejérváry-Mayer*, 2005: 23; *Códice Laud*, 1961: 22; y *Códice Nuttall*, 1975: 71). Beyer (1921: 199-200, figs. 6, 10) lo comparó con las aletas de pescados, figurados en el *Códice Borgia* (1980: 14, 51), que son equivalentes, en cuanto a la forma y el empleo del color amarillo y por ello determinó denominarlo “aleta de *cipactli*” (figs. 6. 6a, 6b y 6c.).

Desde mi perspectiva, las protuberancias en el yelmo en forma de cráneo ubicado en la escena analizada, son semejantes al apéndice que sobresale en la cabeza del

---

<sup>196</sup> En opinión de Velásquez García (2016: 70), además de ser Metnal o Señor del Mundo de los Muertos, es un dios que surge del inframundo en forma de estrella matutina y, es interesante señalar, frente a él se encuentra el dios del maíz.

<sup>197</sup> De acuerdo con Beyer (1921: fig. 9), el *acipactli* o “peje sierra”, combina cuerpo de pez, cola asimétrica, con la cabeza o belfo superior de un cocodrilo. Selser (1988, II: 52) refiere que el *acipactli*, o monstruo acuático, ocasionalmente tiene aspecto de pez erizado con cola heterocerca, parecida a la de los tiburones. De acuerdo con Caso (1983: 71), la tierra es una especie de monstruo que en parte parece tiburón y en parte lagarto.

*cipactli*, identificado por Beyer con una aleta de pez, y la similitud es aún mayor, con las aletas curvas y aproximadamente simétricas de este ser, dibujado de cuerpo completo en el *Códice Borgia* (1980: 14 y 51). Probablemente, los apéndices en el yelmo de cráneo, del muro sur, obedecen al criterio de abreviación, consistente en evocar el todo mediante el registro de una parte.<sup>198</sup>

Los rasgos iconográficos del cráneo sobrenatural ya señalados, son suficientes para proponer una identificación específica y vislumbrar su conexión con la temática del mural, la cual —de acuerdo con la hipótesis que guía el estudio—, registra elementos constituyentes del ciclo agrícola del maíz (el sol, la tierra y la lluvia). Basado en tal premisa, los siguientes párrafos analizan la identidad, y la probable función, del cráneo emblemático, a partir de considerar su ubicación en el recinto funerario, y comparar sus características con manifestaciones similares.

#### 6. 2. 2. Cráneo semidescarnado: una propuesta sobre su posible identidad **4**

El individuo con cráneo sobrenatural está ubicado en la escena sur, y en la sección posterior de la fila. Al considerar la orientación de la Cámara 1 —que presenta una desviación de 26° al norte—, de manera específica el cráneo ocupa el cuadrante suroeste, posición ligada a la puesta del sol poniente durante el solsticio de invierno. Pero este rumbo también corresponde con la aparición vespertina de Venus en el poniente y, por ello, quizás existe un nexo entre el yelmo craneal y la estrella vespertina. Tal propuesta encuentra sustento en la posición de la insignia en el recinto, en sus características iconográficas y en las apariciones periódicas de este planeta, en el rumbo sur-este, aspectos que procedo a explicar.

---

<sup>198</sup> Cf. capítulo IV, nota 23.

La luminosidad de Venus puede ser observada solamente en la madrugada o en la noche, a lo máximo algunas horas antes de la salida del sol o después de su puesta, lo que produce que, en las latitudes de la porción central de México, sea visible tres horas antes o tres horas después que el Sol (Šprajc, 1998: 17-19). Los ciclos de sus apariciones se presentan en periodos, de la siguiente manera: durante el primer periodo, de 236 días, el astro matutino surge por el oriente (nacimiento heliaco); luego desaparece durante el segundo periodo, 90 días. Este lapso de tiempo se denomina conjunción superior, durante el cual el planeta se ubica, con respecto a la Tierra, atrás del Sol. Posteriormente, Venus resurge en el poniente, durante el tercer periodo, como lucero vespertino, durante 250 días; al término de éste lapso desaparece una vez más, durante el cuarto periodo, por 8 días, de acuerdo con algunos investigadores (Seler, 1988, I: 264; Tedlock, 1991: 165; Šprajc, 1996: 52, 1998: 17-19; Piña Chán, 2000: 59),<sup>199</sup> o por 12 días según otros (González Torres, 1979: 103; Sánchez y Fernández, 1990: 9),<sup>200</sup> lo cual ocurre durante la llamada conjunción inferior, es decir cuando su ubicación con respecto a la Tierra, es frente al Sol. Después de este periodo de invisibilidad, el planeta nuevamente “reaparecerá” como lucero de la mañana y, al final de esta etapa, el ciclo reinicia.<sup>201</sup> Por

---

<sup>199</sup> Aveni (1992: 97) demostró que en el hemisferio norte, los periodos de invisibilidad alrededor de la conjunción inferior son más largos en verano y más cortos en invierno, siendo el promedio (en latitudes mesoamericanas) ocho días. Añade que ocho días es, efectivamente, el periodo adjudicado a la invisibilidad del planeta alrededor de la conjunción inferior en la Tabla de Venus del *Códice de Dresde*. Por su parte, Šprajc (1998: 19) advierte que en casos particulares, los periodos de visibilidad e invisibilidad varían considerablemente, dependiendo de la latitud geográfica del observador, de la latitud eclíptica del planeta, en los momentos cercanos de la conjunción, de la estación del año, y de otros factores menos regulares.

<sup>200</sup> La cenefa superior del muro sur contiene un motivo formado por tres barras horizontales, similares a un “atado”, su posible implicación, relacionada con Venus, es analizada en el capítulo 3. 2. 2.

<sup>201</sup> La rotación completa de Venus (360°) alrededor del Sol, requiere 224.701 días, que constituyen su periodo sideral. No obstante, el que es fácilmente observable es el periodo sinódico, es decir, el tiempo que le toma completar un ciclo de sus apariciones periódicas en el cielo, o movimientos aparentes del planeta, vistos por un observador terrestre, que suman aproximadamente 584 días (Velázquez García *et al.*, 2011: 135-136). Šprajc (1998: 17), precisa que la duración media del periodo sinódico es de 583.92 días, pero en casos particulares puede variar entre 580 y 588 días, puesto que las órbitas de los planetas



ser un importante punto de referencia cronológico, los pueblos mesoamericanos no sólo deificaron a Venus, sino que lo estudiaron con cuidado (Šprajc, *idem.*),<sup>202</sup> especialmente entre grupos meridionales, como los mixtecos y los popolocas, de Puebla y Oaxaca (Krickeberg, 1966: 227).

Es importante tomar en cuenta lo expresado en el capítulo 3. 3., respecto a la distribución de los cuatro individuos con yelmo en las escenas laterales, cuya disposición es acorde con la división del año solar en dos mitades, de las cuales al rumbo sur le compete la temporada de secas y al costado norte la época de lluvias. Así mismo, el capítulo referido sugiere que la ubicación al sur, de los dos individuos con yelmo, coincide con la salida y puesta del sol durante el solsticio de invierno, mientras que la asociación de los individuos del costado norte es con el solsticio de verano. En cuanto a la conexión entre estas orientaciones y las posiciones extremas del sol, Šprajc (1998: 25) aclara que en Mesoamérica, durante los periodos Clásico y Posclásico, Venus pudo alcanzar la declinación máxima<sup>203</sup> exclusivamente cuando era visible como estrella de la tarde y siempre algún tiempo antes de los solsticios; en otoño, entre octubre y diciembre (extremo sur), y en primavera, entre abril y junio (extremo norte). Añade Šprajc (*idem.*) que los extremos máximos producidos a intervalos de ocho años, siempre caían entre el 2 y el 7 de noviembre (visible al sur, durante la estación seca) y entre el 1 y el 6 de mayo (visible en el norte, durante la temporada húmeda), del calendario gregoriano. Señalamientos que el investigador citado, realiza basado en la reconstrucción de los periodos hacia el pasado.<sup>204</sup>

---

son elípticas, por lo que la velocidad de su desplazamiento no es constante, sino que varía de acuerdo con las leyes de Kepler (*idem.*).

<sup>202</sup> Al respecto, véase Velázquez García *et al.* (2011: 135-136).

<sup>203</sup> Alrededor de los  $124^{\circ}10' 1$ , hasta un poco más de  $127^{\circ} 1$ , precisa Šprajc (1998: 26).

<sup>204</sup> Mediante un diagrama, Šprajc (1998: 26) muestra que las zonas del horizonte en las que Venus es visible como estrella de la mañana y de la tarde, en comparación con las zonas de salida y puesta del Sol en

Basado en la orientación específica de la Cámara 1 —que posee una desviación al norte de su eje longitudinal este-oeste— y en la disposición del individuo con yelmo de cráneo semidescarnado en el cuadrante sur-oeste, considero que posiblemente el yelmo-emblema de cráneo está asociado con las apariciones vespertinas del planeta errante. A su vez, la conexión del sujeto con yelmo de felino —en la porción nor-este de la fila norte— con el periodo de visibilidad matutino de Venus, es analizada en el siguiente capítulo. Dadas las apariciones periódicas como lucero del amanecer, en el oriente, y vespertino, en el poniente, las imágenes antropomorfizadas de este planeta, en testimonios arqueológicos y pictográficos, pueden corresponder con una de estas direcciones, y en algunos casos con ambas (Šprajc, 1998: 110).<sup>205</sup>

### 6. 2. 3. El ser semidescarnado: Venus vespertino, lluvia y maíz

La cosmovisión mesoamericana concibe a Venus con la apariencia de un ser parcialmente descarnado, de tal manera que tal imagen es una metáfora respecto a los periodos de invisibilidad del planeta. La conjunción inferior y la superior, en efecto eran considerados viajes de la divinidad por las regiones de la muerte, en el inframundo, donde el astro moría, pero al finalizar estos periodos volvía a reencarnar (Šprajc, 1996: 76). En opinión de Klein (1976: 87), la estrella vespertina —cuya desaparición en el inframundo ocurre en la conjunción inferior— tenía igual o, incluso, mayor importancia que sus apariciones matutinas.<sup>206</sup> La manifestación semidescarnada de la divinidad y su identidad

---

latitudes mesoamericanas, son bastante aproximadas, aunque el rango, en grados, mostrado por Venus es mayor.

<sup>205</sup> Tal es el caso de la escena en ambos costados del muro de serpientes (*coatepantli*) de Tula, que repetidas veces muestra al ser semidescarnado, unas veces orientado al este y otras al oeste (Krickeberg, 1961). La aparición matutina de este planeta y su posible vínculo con el yelmo de felino al frente de la fila norte, es tratada en el capítulo VII.

<sup>206</sup> Y también argumenta que la estrella de la tarde se fusionaba con el concepto del Sol nocturno y con la Luna (Klein, 1976: 97), en relación con el nexo entre Venus y el astro selenita véase capítulo 5. 2. 4.

con tales apariciones, son los aspectos a tomar en cuenta para valorar, en la pictografía examinada, el significado de la ubicación del segundo yelmo de la fila sur.

Šprajc (1996: 97) advierte que los glifos de Venus, en el Tablero del Templo de la Cruz y en la Casa E del Palacio de Palenque, Chiapas, al igual que en el Templo 22 de Copán, Honduras, están colocados precisamente en la sección poniente, y se pregunta si esta ubicación se refiere al aspecto vespertino del planeta. En apoyo de su cuestionamiento, menciona que entre los elementos de la decoración plástica del Templo 22 de Copán, se encuentran, en los flancos de la entrada interior, dos calaveras con dientes prominentes. Ahora bien, afirma que la calavera es identificada como un símbolo alternativo de este planeta, refiriéndose específicamente a la estrella de la tarde (*ibid.*: 101). De manera equivalente, en la pintura mural de Las Higueras, Veracruz, las imágenes que aluden al astro, ubicadas al este, aparecen encarnadas, mientras que las del oeste son descarnadas (Morante, 2005: 170). Consistente con esta iconográfica Tedlock (1991: 165) indica que en los registros del área maya (*Popol Vuh*) el tercer periodo, o la reaparición vespertina del planeta luminoso, después de 90 días en la región subterránea, siempre inicia con un día llamado Muerte.

El Altar A de Tizatlán, Tlaxcala, ubicado en el costado poniente de una plataforma con su eje longitudinal aproximadamente, alineado en dirección norte-sur, conserva un notable ejemplo de pintura mural, ejecutada en un estilo similar al del *Códice Borgia*.<sup>207</sup> La sección frontal del altar poniente, o costado sur, muestra a dos divinidades en actitud dinámica, colocadas de perfil y encontradas. El dios a la izquierda, un ser antropomorfo con cabeza de cráneo y miembros encarnados, visto de perfil y orientado al este (fig. 6. 7), cuyo ojo circular tiene indicada la pupila, fue comparado por Alfonso Caso con algunas

---

<sup>207</sup> En relación con la similitud estilística entre las pintura de Tizatlán y el *Códice Borgia*, véase Boone (2016: 361 y s.).

imágenes de Tlahuizcalpantecuhtli, el “Señor de la Casa del Alba” (Spranz, 1973: 246), la deidad del planeta Venus, incluidas en el *Códice Borgia*, (1980: 19 y 53), pero, advierte Caso (1996: 44-45), concebido aquí en su manifestación de estrella vespertina.

Es importante resaltar que la divinidad aludida, en el Altar A de Tizatlán, está ubicada al sur, disposición que igualmente presenta el individuo con yelmo de cráneo parcialmente descarnado de la Cámara 1 de Ixcaquixtla. Los rasgos de ambos seres son semejantes a las imágenes del *Códice Borgia* (1980: 19, 54, 53), que muestran a Venus en forma de un ser esquelético, con el cráneo visto de perfil y la cavidad ocular ocupada por un ojo circular, de color blanco, con iris y dientes blancos con encías rojas.

Basado en el *Códice Borgia*, Seler (1988, II: 114) propone que existió una concordancia entre la cuenta de los días del *Tonalpohualli* y la de los periodos venusinos. Ejemplo de ello se observa en la página 53 de este códice, que muestra a la divinidad con máscara de cráneo, y la cuenta de los días trece días que le acompañan llevan como signo al *Cipactli*, “Lagarto”.<sup>208</sup> En la página 54 el mismo dios es regente de los días *Coatl*, “Serpiente”, también repetidos en trece ocasiones con diferente numeral. La asociación de la divinidad con los días “Lagarto” y “Serpiente”, nos remite al yelmo en forma de cráneo en la escena sur del testimonio analizado, pues se debe recordar que viene dotado con apéndices equiparados con aletas de saurio y protuberantes colmillos de serpiente. ¿Acaso en alusión a los iconos de los días señalados?<sup>209</sup> La asociación entre el ser semidescarnado y la serpiente también se observa en el “Muro de Serpientes” de Tula, Hidalgo (Acosta, 1942; 139-143), cronológicamente ubicado durante el Posclásico

---

<sup>208</sup> En los años venusinos que comienzan con el signo *cipactli*, Venus ataca al mundo acuático y provoca la sequía (Baudéz, 2002: 72).

<sup>209</sup> En su reciente estudio de los murales del Edificio B de Cacaxtla (mural de “La Batalla”), Uriarte y Velázquez (2013, III: 738) consideran la posibilidad de que a principios del siglo VIII d. C., en el valle de Puebla y Tlaxcala, ya se manejaran los cómputos del planeta que iniciaban con los días Cocodrilo y Serpiente, por mencionar sólo los dos primeros.

Temprano, que muestra al ser esquelético que “emerge” o es “devorado” por una serpiente de cascabel. La escena, de acuerdo con varios investigadores, representa a Tlahuizcalpantecuhtli, el Señor del Alba (Acosta, 1942: 142; Sáenz, 1962: 61; Soustelle, 1969: 94; Diehl, 1983: 64), quien emerge de su cíclico viaje por el inframundo (fig. 6. 8).

El *Códice Telleriano-Remensis* (1995: 14v) representa a la deidad del planeta Venus con yelmo de cráneo humano, amplio ojo circular, retina de color blanco con el iris constituido por un anillo delineado en negro, delimitado por una amplia ceja de color azul, y enaltecido con penacho. Cada uno de estos, son los mismos rasgos que presenta el yelmo del segundo individuo de la fila sur, del mural analizado. En opinión de Beyer (1965b: 277),<sup>210</sup> la divinidad en el código citado es Venus en su manifestación de estrella vespertina. De manera equivalente, Carlson (1983: 50) afirma que siempre en el *Códice Telleriano-Remensis*, la calavera, en el yelmo de esta divinidad representa la estrella de la tarde, y añade que, por lo menos en el centro de México en el tiempo de la Conquista, Tlahuizcalpantecuhtli era dios de ambos aspectos del planeta.

En términos generales, Špraj (1998: 138) afirma que las deidades asociadas a la generación de la vida y la vegetación las caracteriza el aspecto esquelético. Tal postulado es consistente con una propuesta realizada por Furst (1978: 22 y ss., 318), la cual plantea directamente el nexo entre el aspecto esquelético de Venus y el ciclo agrícola, al proponer que las deidades cuya asociación con el maíz, la tierra y la fertilidad, es indiscutible, siempre se representan con calaveras o mandíbulas descarnadas.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Seler ([1960-1961, 1: 627] citado en Špraj, 1998: 46) afirma lo mismo y añade que la calavera también podría referirse al periodo de invisibilidad de Venus.

<sup>211</sup> La Estela 3 de Cerro de Las Mesas, Veracruz (ver Jiménez Moreno, 1978: 1060), que en mi opinión corresponde al Clásico Tardío (500 -800 d. C.), muestra a un personaje (un posible sacerdote), visto de perfil, con el rostro parcialmente cubierto por una máscara bucal en forma de maxilar superior descarnado. El individuo sujeta un bastón plantador, porta una faja o cinturón que tiene el símbolo del “ojo venusino”, y su postura lo muestra en actitud de caminar sobre un mascarón, visto de frente, una imagen del monstruo de la tierra, con atributos de felino. En la iconografía maya, el monstruo de la tierra

Basado en la identidad que el costado sur del mural de Ixcaquixtla, tiene con la estación seca del año, es necesario preguntar: ¿Cuál es la relación específica entre el cráneo sobrenatural venusino y el ciclo agrícola?

Venus tuvo un lugar relevante en las creencias ligadas con la lluvia y el maíz, debido a la importancia que, en el pasado, ciertos fenómenos de este cuerpo celeste debieron tener, por estar asociados a dos momentos del ciclo agrícola (Šprajc, 1996: 101). En Mesoamérica, los extremos norte y sur de la estrella vespertina, visibles en el horizonte occidental, coinciden más o menos con el comienzo y el fin de las lluvias, respectivamente. Por ello, en varias regiones, sus apariciones vespertinas delimitan el ciclo agrícola (Šprajc, 1998: 26, 2001a: 290). En particular, la aparición extrema en el norte de la estrella de la tarde coincide aproximadamente con la llegada de las lluvias o las “anuncia”, y conforme se desplaza hacia el sur —rumbo que corresponde con la ubicación del individuo con yelmo de felino— las lluvias aumentan (Šprajc, 1998: 42). La coordinación de tales eventos permitió adjudicarle a Venus un “poder supremo sobre las lluvias” (*ibid.*: 32 y 89).

También es adecuado hacer notar que Venus es visible hacia el sur —denominado “poniente verdadero”— en los meses en que hace frío en el centro de México (Šprajc, 1998: 46), y en el altiplano central, la estrella de la tarde es visible en la lejanía hacia el sur del poniente verdadero, precisamente en la época de la cosecha (*ibid.*: 52).

Entre los nahuas del centro de México, una manifestación de la deidad del planeta Venus es Itztlacoliuhqui, el dios de “la helada” (Sahagún, 1981, I: 192) o del “hielo” (*Códice Chimalpopoca*, 1975: 122), advocación o encarnación antropomorfa de Tlahuizcalpantecuhtli (Séjourné, 1962: 69; Sullivan, 1976: 255; Gonzáles Torres, 1979:

---

en ocasiones se representa con dos cabezas enfrentadas, una viva y otra esquelética (Baudez, 2007: 39). Un hueso tallado del Clásico Tardío, que proviene de la Estructura 10L-16, de Copán, muestra al gobernante Yax Pasaj como el dios del maíz con la antorcha craneal de K’awiil (Saturno *et al.*, 2005: 35).

114; Olivier, 2000:). De acuerdo con el *Códice Telleriano-Remensis* (1964: 16v) "esta imagen de estrella está a la parte del sur" y Sahagún (1981, I: 193) la equipara con Cinteotl. Entre los coras, el dios del maíz se identifica con la estrella de la tarde (Špraj, 1998: 53) y es probable que su asociación con la estrella vespertina, se establece, específicamente, cuando en otoño se ve hacia el sur-oeste (Špraj, 1998: 56), lo cual es significativo por ser este el rumbo del yelmo emblema en forma de cráneo, en el mural de Ixcaquixtla.

En conclusión, los aspectos que permiten sugerir un vínculo entre el yelmo de cráneo de la Cámara1, y la estrella vespertina, son: 1) la ubicación en el ángulo sureste del recinto, rumbo orientado al poniente, que coincide con la aparición en el horizonte que presenta el planeta, durante su tercer periodo, y 2) los rasgos iconográficos, entre los cuales destaca su aspecto semidescarnado.

### 6. 3. El diseño granulado en los yelmos de buitre y cráneo

En párrafos anteriores quedó mencionado que el yelmo de cabeza de buitre, muestra un diseño consistente en plaquitas, con el extremo superior curvo, que unidas forman un "recubrimiento granulado". En la zona del pico (inferior), el motivo presenta tamaños graduados, mientras que en el resto tienden a ser de dimensiones similar. El mismo se observa en el cráneo parcialmente descarnado. El rasgo coloreado en amarillo, en ambos seres incrementa su cualidad sobrenatural.

Considero que el componente integrado a las cabezas de ave y cráneo, formado por el diseño amigdaloides, alineado y colocado en la misma dirección, corresponde con la manera convencional de representar granos de maíz, en el arte mesoamericano. Es decir, están elaborados de manera realista e inspirados en la agrupación, característica que muestran en la mazorca, su forma, acomodo y coloración en amarillo, así lo sugieren.

Ejemplos de granos de maíz correspondientes al estilo maya, se observan en el glifo T 86, de la estela 31 de Tikal (ver Taube, 1985: fig. 6d), que los muestra acomodados al interior de un cartucho. Son pequeñas cápsulas con la parte superior redondeada, todas del mismo tamaño, se observan alineadas con la curvatura hacia arriba; acomodo que evoca su disposición en la mazorca. En el estilo perteneciente al Clásico teotihuacano, un mural de Zacuala (Pórtico 3, mural 3) muestra a un personificador del dios Tlaloc, que en una red transporta varias mazorcas de maíz, de diferentes colores, cuyos granos aunque redondeados tienden a terminar en punta roma y su acomodo es apilado (fig. 6. 8a).<sup>212</sup>

En Cacaxtla, la planta de maíz, dibujada de manera realista, en el muro sur de la estructura A (Michener, 2013: 525) tiene varias mazorcas cónicas, de color amarillo, repletas de pequeños granos, o capsulas, con la porción curva colocada en la misma dirección, aunque con los granos agrupados de manera irregular y con el detalle de los estambres o pelo colgantes (fig. 6. 8a).

El *Códice Borbónico* (1993: 23 y 32) incluye dos ofrendas formadas por mazorcas,<sup>213</sup> en la variedad roja y amarilla; en ellas, los granos están dibujados mediante pequeñas capsulas, con sus extremos redondeados, o círculos colocados en hileras, e igualmente largos estambres o pelo colgante (fig. 6. 8c.). Mazorcas de maíz ilustradas en el *Códice Florentino* (lib. II, f. 28r) presentan, en la misma escena, granos que terminan ligeramente en punta y granos redondeados (fig. 6. 8d).

---

<sup>212</sup> Excepto la mazorca en planta que el personaje sujeta con la mano, la cual muestra que los granos están figurados mediante líneas diagonales entrecruzadas, que forman un diseño reticulado (*cf.* nota capítulo II, nota 27).

<sup>213</sup> Ambas ofrendas son dedicadas a Tlaloc y realizadas durante la estación húmeda. La contenida en la página 23, tiene como propósito fomentar el crecimiento del maíz y la ilustrada en la página 32, es realizada en época de cosecha (Broda, 2013: 55).



Las comparaciones realizadas indican que las pequeñas plaquitas rectangulares, de extremo curvo, dibujadas en los yelmos de ave y cráneo del muro sur son similares a una de las formas convencionales de figurar, en diferentes estilos mesoamericanos, los granos de maíz. Basado en tal identificación, es necesario profundizar en la relación entre la mazorca de maíz y la cabeza, de estos seres sobrenaturales.

En Cacaxtla, muro oriente del Templo Rojo, una planta de maíz en lugar de mazorcas tiene cabezas humanas, con vida porque las pupilas están claramente señaladas con un punto negro (Foncerrada, 1987: 30), cualidad vital que también presentan las cabezas-yelmo de Ixcaquixtla. Las cabezas-mazorca de Cacaxtla son amarillas, alargadas y puntiagudas con cabellos rojos y tienen los granos figurados mediante pequeñas capsulas redondeadas. Mazorcas antropomorfas, semejantes en cuanto al cabello y cráneo alargado, han sido identificadas con el cabello y cráneo tonsurado del dios maya del maíz (Taube, 1985: 172-173). Es importante destacar que el cabello rojo tonsurado en las cabezas de la planta del Templo Rojo (ver Martin, 2013: 532), es equivalente al corte de cabello rojo, del segundo individuo de la fila sur, que sujeta el yelmo de buitre (fig. 6. 1).

La cosecha del maíz se considera el degollamiento de la mata, por lo que resulta comprensible que la decapitación fuera la forma más común de sacrificio que, en este esquema interpretativo, simboliza la recolección de mazorcas, vinculada a la cosecha (Špraj, 1996: 137). El *Popol Vuh* (1975: 57) relata como la cabeza decapitada de Hun-Hunahpu, colocada en un árbol<sup>214</sup> que jamás había fructificado, manifiesta su poder al

---

<sup>214</sup> Tedlock (1991: 165), basado en su estudio del *Popol Vuh*, sospecha que ese árbol surgió de la región subterránea, dejando la cabeza por encima del horizonte occidental, y propone que los señores de Xibalba (Hun Came y Vucub Came) Uno y Siete Muerte, podrían tomar sus nombres de la salida occidental, correspondiente a la cabeza situada en el árbol mencionado. Olivier (1985: 109) indica que el nombre de Hunahpu corresponde al del planeta Venus y precisa que decapitado y desmembrado, evoca más bien a una deidad lunar.

hacerlo germinar. La cabeza adquiere entonces la apariencia de un fruto, y con ello expresa un resurgimiento que une lo antropomorfo y lo vegetal (Girard, 1977: 49), de manera similar a la unidad mostrada por las cabezas yelmo de la fila sur, con el recubrimiento granulado que posiblemente evoca los granos en mazorca. Curiosamente, en la narración quiché, la “cabeza-fruto” de Hun-Hunahpu es una calavera<sup>215</sup> —el símbolo presente en el yelmo de la escena sur— que posee la facultad de hablar y con su saliva fecunda a Ixquic (*ibid.* 58-59). La hija de uno de los señores del Xibalba, cuyo nombre significa “Mujer de sangre” (Tedlock, 1991: 165), quien posee identidad lunar y telúrica (Bruce, 1973: 31; Girard, 1977: 48). Ixquic embarazada de los gemelos prodigiosos, dioses del maíz (Girard, 1977: 48; Martin, 2013: 542), se traslada a la superficie de la tierra, donde se encarga de hacer producir la milpa y cosechar las mazorcas de maíz (*Popol Vuh*, 1975: 63).

La equivalencia del diseño granulado en el yelmo de cráneo y en el yelmo de buitre, implica que la misma identificación aplica en ambos casos. Así mismo, es importante considerar que los emblemas, del costado derecho, están iluminados en amarillo, coloración que compete a una variedad de maíz frecuente en la región central de México.<sup>216</sup> Su representación es acorde con la coloración amarilla de las mazorcas en la red que lleva el personaje en el mural teotihuacano, al igual que en la escena, ya comentada, del *Códice Borbónico*. También coincide con la temática agrícola registrada en el testimonio pictórico de la Cámara 1 y es una prueba adicional respecto a unidad simbólica, constituida por el costado sur.

---

<sup>215</sup> Los acaxee, ahora extintos de Durango y Sinaloa, en el noroeste de México, utilizaban calaveras preparadas en forma especial en ceremonias de siembra, y a un ídolo hecho de una mandíbula humana lo llamaban “el dios de los campos” (Beals, 1933: 31).

<sup>216</sup> El *Códice de Dresde* (2005: 50) y el *Códice de Madrid*, 1967: 23, 24), representan al dios E, o la joven deidad del maíz, con el cuerpo o con el rostro (*Códice de Madrid*, 1967: 26. 27) de color amarillo.

### 6. 3. Evaluación y conclusiones del capítulo

Los yelmos en el costado sur de la Cámara 1 son una cabeza de ave y un cráneo con rasgos de ofidio y saurio. Ambos emblemas iluminados en amarillo, ocupan el costado asociado con la estación seca del año, periodo de estío durante el cual se lleva a cabo la cosecha del maíz maduro.

Con base en testimonios etnográficos quedó señalado que el buitre es un ave que simboliza al fuego, en particular al producido con la finalidad de incendiar los campos por cultivar y de esta manera prepararlos para su labranza. Éste es un paso que antecede a la llegada de las lluvias, fenómeno al que está vinculada también esta ave.

La ubicación y la iconografía del cráneo sobrenatural en el sector sur-oeste de la Cámara 1, lo vincula con las apariciones de la estrella vespertina. La presencia de aletas de saurio y colmillos de ofidio, son rasgos que lo equiparan con la imagen de un ser sobrenatural, posible manifestación de la divinidad que evoca al planeta Venus, concebido en su aspecto que lo muestra parcialmente descarnado, después de su viaje periódico por el inframundo.

De acuerdo con la identificación aquí sugerida, el simbolismo del cráneo portado por el personaje ubicado en el extremo derecho del muro sur, sugiere una conexión con Venus. Los rasgos zoomorfos de saurio y ofidio apoyan su identificación con la divinidad venusina. A partir de estos datos se tiene una posible explicación, respecto a la presencia de atributos de saurio y de ofidio en este yelmo-insignia, por ser rasgos característicos del dios identificado con la manifestación vespertina de Venus, divinidad que tiene un “poder supremo sobre las lluvias”.

En los yelmos de la fila sur, de buitre y de cráneo, se observa un recubrimiento granulado que corresponde a la forma convencional de representar, en el arte mesoamericano, granos de maíz. Figurados en las insignias de esta escena, desde mi

punto de vista, evocan probablemente mazorcas de maíz maduro, de color amarillo. Simbolismo acorde con la cosmovisión mesoamericana que establece una conexión entre la mazorca de maíz y la cabeza, en manifestaciones vinculadas al ámbito sobrenatural y divino.

Si bien el emblema del ángulo sur-oeste del mural de la Cámara 1 de Ixcaquixtla, se vincula con la estación seca del año, asociado al solsticio de invierno y a Venus en su aspecto vespertino, la conexión con la aparición matutina de este planeta atañe al primer yelmo del costado norte, insignia analizada en el siguiente capítulo.

## VII

### LOS EMBLEMAS DEL RUMBO NORTE: YELMOS SOBRENATURALES DE FELINO Y SERPIENTE

La escena norte del mural conservado en la Cámara 1 de Ixcaquixtla, la integran dos individuos sentados en fila. Cada uno muestra su yelmo emblema, colocado en un soporte; al frente un felino y detrás una serpiente sobrenatural. De acuerdo con la hipótesis de trabajo que guía la investigación, el testimonio lo integran elementos cuyo simbolismo los relaciona con el ciclo agrícola del maíz. Este planteamiento ha sido explorado, en parte, desde el capítulo III, donde se propone que esta escena del costado izquierdo tiene conexión con la estación húmeda del año, o la temporada de lluvias. Basado en tales propuestas, y con la finalidad de investigar el vínculo específico entre la escena norte y los eventos que caracterizan a esta época del año, el presente capítulo explora el simbolismo de ambas insignias.

#### 7. 1. Yelmo de felino con rasgos de ofidio: identificación y simbolismo

##### 7. 1. 1. Propuesta de identificación y comparaciones preliminares

El yelmo de felino ubicado al frente de la fila norte se perfila al oriente y dirige la mirada al personaje principal. Destacan sus fauces abiertas, dotadas con largos y filosos colmillos, los cuales no son de felino. Ello se puede determinar al compararlos con las fauces del puma erguido en la jamba sur, cuyos gruesos colmillos y el resto de las piezas dentales no tienen separaciones entre sí (*cf.* fig. 7. 2a y 2b). En cambio, la dentadura en el

yelmo de esta cabeza de felino, es delgada, curva y con notorias separaciones. Estas cualidades los identifican con colmillos de ofidio. De manera interesante, este rasgo lo comparte con el cráneo, sostenido por el individuo al final de la fila derecha, o escena del muro sur, que por igual está dotado con este tipo de colmillos. La presencia de este elemento en ambas insignias sugiere una conexión entre ellas (*cf.* inciso 6. 2.). Dos atributos más de este yelmo requieren ser señalados: a) el recubrimiento integrado por diseños rectangulares de extremo curvo, que forman una textura granulada, atributo que comparte con los yelmos del costado derecho o muro sur y b) su coloración en rojo, misma que también presenta el yelmo de ofidio sobrenatural en esta misma fila (fig. 2. 3c). ¿Qué tipo de zoomorfo sobrenatural representa este primer yelmo ubicado en la fila izquierda? Rasgo clave de su identificación son sus afilados colmillos de serpiente que, en principio, pueden desconcertar, pero son la clave de su identidad.

Al combinar la efigie de felino con colmillos de ofidio quedó plasmada, de acuerdo con la propuesta aquí sugerida, la imagen de un “felino-serpiente” o “puma-serpentino”, un ser de naturaleza compuesta, constituido por elementos agregados de carácter realista,<sup>217</sup> el cual reúne en la cabeza las características de ambos zoomorfos.

Posibles antecedentes del felino-serpiente de Ixcaquixtla son dos imágenes de serpientes de cascabel contenidas en dos fragmentos de murales teotihuacanos, las cuales presentan rasgos de “jaguar” y “caimán” (fig. 7. 7a y 7b). Otros ejemplos de un ser similar se presentan en la Estela 1 de Monte Albán, que incluye un ofidio con cabeza de felino (Taube, 2002: 282), y un caso más es la imagen de un gobernante palencano, visto de perfil, cuyo tocado zoomorfo es una cabeza de serpiente con orejas de jaguar (*idem.*). No obstante las semejanzas, estas manifestaciones no proporcionan elementos que

---

<sup>217</sup> Es probable que los seres de naturaleza compuesta, del Clásico Tardío, como los representados en el mural de Ixcaquixtla, tengan antecedentes que se remontan al sistema representacional olmeca (*cf.* Pohorilenko, 1990: 89).

permitan dilucidar un significado más específico, que de pistas sobre el simbolismo del felino-serpiente en la escena del testimonio analizado.

#### 7. 1. 2. La serpiente-felino en Xochicalco y Cacaxtla, *nahualli* de 9 Viento

Cacaxtla y Xochicalco cuentan con ejemplos del zoomorfo sobrenatural que combina cuerpo de ofidio con rasgos de felino (jaguar). Ambos desarrollos, ubicados en el Altiplano Central, corresponden al Epiclasico (700–900 d. C.) y son contemporáneos del registro pictórico aquí examinado, un punto a favor de las comparaciones señaladas a continuación.

Una lápida de Xochicalco que perteneció al conjunto denominado Rampa de los Animales —un acceso ubicado en la porción oriente de esta zona arqueológica, actualmente exhibida en el museo de sitio—, muestra en relieve un zoomorfo que combina el cuerpo ondulado de una serpiente, con una cabeza de felino y una cola rematada por un penacho. La cabeza vista de perfil tiene la boca abierta y muestra la lengua. La oreja es grande, formada por un apéndice enroscado sobre sí mismo; un diseño equivalente representa la nariz, pero de menor tamaño (fig. 7. 3.). Aunque en esta lápida no hay elementos que permitan distinguir si el felino es puma o jaguar, la presencia de los rasgos combinados lo equiparan con el felino-serpiente de Ixcaquixtla. Otro ejemplo semejante, es el animal del que surge el rostro humano de la Estela 1, que podría representar un ser que conjunta características de serpiente emplumada y jaguar (Garza y Palavicini, 2002: 44).

En Cacaxtla, el personaje principal en el mural norte del Edificio A, es una figura humana con traje completo de jaguar, que sostiene un atado de dardos. La figura está colocada sobre un ser sobrenatural, un felino con largo cuerpo de serpiente, pero con piel amarilla y las características manchas oscuras del jaguar; también posee dos

extremidades frontales que rematan en garras y en la cola sobresalen plumas (fig. 7. 4a y 4b). De los dardos escurren grandes gotas azules, o lluvia, que hace crecer una planta en la cabeza del felino (Urcid y Domínguez, 2013, III: 628).<sup>218</sup> El felino-serpiente desciende sobre una cenefa, que recrea un ambiente acuático pleno de vida. Por sus características ha sido identificado con la imagen zoomorfa de Tlaloc (Foncerrada, 1993: 144), con un ser asociado con la tierra, la oscuridad y lo nocturno (Piña Chán, 2000: 118), y con la manifestación del nahual, el *alter ego* o doble, del sujeto vestido de jaguar (Graulich, 2001: 14). Basado en la iconografía y ubicación de esta escena en el costado norte, del Edificio A, Graulich (*ibid.*: 14-15) identifica a la figura antropomorfa con “El rey telúrico nocturno”, asociado a la temporada de lluvias.<sup>219</sup>

Junto al hombre con traje completo de jaguar se observa un glifo que corresponde a su nombre calendárico, constituido por el numeral 9 y el símbolo Ojo de Reptil. Nueve es el numeral relacionado con Quetzalcoatl, dios del viento o Quetzalcoatl Ehecatl (Carrasco, 1981: 266, 268), y el glifo Ojo de Reptil —utilizado en calendario de Teotihuacan y Xochicalco— equivale al día *ehecatl* en el calendario mexicano (Caso,

---

<sup>218</sup> Para Špraj (1996: 158) por ser dardos, las gotas deberían de ser sangre, y considera que son la sangre de sacrificio transformada en otro líquido igualmente precioso, es decir, en agua. En cuanto a la cabeza del felino, Piña Chán (2000: 95) menciona que ésta lleva cornamenta de venado. Vista en detalle se observa que la cabeza de este ser lleva dos elementos: un motivo ondulado iluminado en color azul, cercano al ojo, el cual, en efecto tiene forma de vegetación, y detrás un elemento curvo puntiagudo, una prolongación con piel de jaguar.

<sup>219</sup> Mercedes de la Garza (1998: 199), se refiere a una representación de serpientes contenida en el *Códice de Madrid* (64a) que, al parecer, simboliza la tierra ligada a la imagen de un jaguar, otro símbolo de la tierra y del inframundo. Al lado de las serpientes yace una vasija volcada de la que se derrama un líquido. El cuerpo de los ofidios lleva el símbolo Caban, que significa “tierra”, sus cabezas tienen orejas de jaguar. La investigadora mencionada, sostiene que esta imagen se vincula con el dios serpentino H o CH de los códices, identificado con Chicchan, “Serpiente mordedora”, que tiene rasgos de jaguar (y que es otra imagen de la serpiente celeste), asociada a la lluvia y a la tierra (*idem.*). Un ejemplo, no mesoamericano, de la “serpiente felinizada” lo hay en Pacopampa, yacimiento del Formativo Temprano ubicado en los andes norteños del Perú, representada en cerámica (Morales Chocano, 2005: figs: 19 y 51), cuya iconografía la caracteriza como devoradora de aves (falcónidas) o plantas. Es interesante apuntar que, de acuerdo con Morales Chocano (2005: 256), dentro del proceso productivo la serpiente felinizada es una divinidad que representa al agua y con poder para hacer geminar las plantas.



1967a: 168). Por lo tanto, la unión del numeral 9 y el día Viento,<sup>220</sup> es el nombre de Venus-Quetzalcoatl, o el lucero del alba (Krickeberg, 1966: 245; Caso, 1967a: 168; Piña Chán, 2000: 118; Graulich, 1998b: 18). Graulich (*idem.*) precisa que en el mural norte del Edificio A de Cacaxtla, la disposición espacial de esta divinidad en la fachada indica un vínculo con la fertilidad agrícola y una relación con la oposición norte-sur, porque ubicada en el costado norte, le corresponde el rumbo identificado con la temporada de lluvias.<sup>221</sup> Spence (1923: 138-9) afirma que Quetzalcóatl encarna los vientos del este, que se producen durante la estación húmeda del año (de la primavera y del verano). Taube *et al.* (2010: 50) refieren que en Mesoamérica, los vientos de la época seca que traen la lluvia provienen del oriente, y Šprajc (1998: 60) afirma que el viento que sopla desde esa dirección se produce en abril, época del año cuando, en Ixcaquixtla, las primeras lluvias están a punto de hacerse presentes.

Los testimonios de Sahagún (1981, I: 45) atribuyen a la divinidad mencionada la tarea de barrer el camino a los dioses del agua, porque antes de iniciar la lluvia se producen grandes vientos y polvos; por ello reitera el testimonio se decía que Quetzalcoatl, “dios de los vientos”, barría los caminos a los dioses de las lluvias para que viniese a llover. En el caso de la escena norte del mural analizado, este simbolismo es acorde con el caracol trompeta presentado por el individuo con yelmo de serpiente-

---

<sup>220</sup> De acuerdo con Caso (1984a, I: 47) los dioses engendran a Quetzalcoatl, quien nace de un pedernal, en el día 9 Viento, y agrega que con este nombre es conocido entre los nahuas, en Cholula y en Nicaragua. En efecto, el *Códice Vindobonensis* (1974: 49) muestra el momento en que 9 Viento nace de un cuchillo de pedernal (*tecpatl*), y tanto este código (1974: 24, 30 y 47) como el *Códice Nuttall* (1975: 21), en repetidas ocasiones ilustran a una divinidad con gorro cónico y máscara bucal de pico largo, que lleva el nombre calendárico 9 Viento (*cf.* Furst, 1978: 102-104). En Xochicalco, los ofidios sobrenaturales en los costados de la Pirámide de las Serpientes Emplumadas, están acompañados por el glifo “9 Ojo de Reptil” o “Viento”, alusivo a la fecha de su nacimiento (Piña Chán, 1977: 30; Šprajc, 1996: 85).

<sup>221</sup> A su vez, el personaje en el muro sur en el pórtico, del Edificio A, corresponde a la temporada de secas (2001: 15).

felinizada, ofrenda cuya conexión con el viento y la lluvia fue analizada con anterioridad (cf. 4. 2. 1.).

En el ámbito etnográfico la divinidad asociada al viento también está presente. Los totonacos de Tepetzintla y Ozomatlan, conservan una tradición sobre un ser denominado 9 *Yūm*, que equivale a “9 Viento”, el nombre de un poderoso ser mítico, héroe cultural y espíritu del maíz quien, se dice, remodeló el mundo después del diluvio y, posteriormente, enseñó a los hombres la práctica de la agricultura y de los ritos religiosos (Stresser-Péan, 1998: 29). En Ozomatlan, la gran fiesta solemne en honor de 9 *Yūm*, es una ceremonia con rezos, ritos y ofrendas, realizada en la iglesia local, frente al altar, el 11 de mayo, fecha que corresponde a la estación húmeda del año (*idem.*), cuando la siembra, en términos de Williams García (1966: 343), “súplica humedad”.<sup>222</sup>

La ubicación del arreo de felino-serpiente, de la escena norte de la Cámara 1 de Ixcaquixtla, equivale a la del individuo con traje de felino (9 Viento) y su *nahualli*, en el pórtico del Edificio A de Cacaxtla, es decir ambos se sitúan al norte y, en ambos testimonios, su orientación es al este. El ser sobrenatural de Ixcaquixtla que combina rasgos de felino con ofidio, tiene notoria semejanza con la serpiente-jaguar de Cacaxtla. Los rasgos y la ubicación al norte sugieren que, en el mural analizado, el yelmo del primer individuo de la fila norte, posee un simbolismo que lo vincula con el viento y la lluvia. Dada la orientación de la Cámara 1 de Ixcaquixtla, la escena del muro norte, de acuerdo con lo señalado en el capítulo III, está asociada a la estación húmeda del año, cuando ocurre el solsticio de verano, y es probable que este ser fantástico, felino-serpiente, y el individuo que lo detenta, evoquen una conexión con la temporada de lluvias.

---

<sup>222</sup> Tradiciones mayas recopiladas por Girard (1977: 135), afirman que durante la sequía, si esta se agudiza, y la semilla no brota normalmente o mure, por falta de lluvias, ella habla y dice: “Estoy agonizando por el verano”.

Algo más se debe decir en relación a la identidad del yelmo de felino con colmillos de serpiente —semejante al zoomorfo fantástico de Cacaxtla, *nahualli* de 9 Viento, el nombre de Venus—, su ubicación al nor-este del recinto y dirigido al oriente, permite sugerir, por una parte, su disposición hacia el nacimiento del sol y, por otra, un probable vínculo con la manifestación matutina de Venus. En cuanto al astro solar y en el contexto del pensamiento cosmológico de los mexicas, Soustelle (1979: 106) indica que su nacimiento está completamente dominado por las potencias del este y del planeta Venus, es decir, por Quetzalcoatl, quien al ser un dios del renacimiento, es el sol mismo o Quetzalcoatl resucitado (*idem.*).

En este punto es conveniente reiterar que los colmillos de serpiente en las fauces del yelmo de felino, son equivalentes a los colmillos del cráneo parcialmente descarnado del muro sur, ser relacionado con la manifestación vespertina de Venus (*cf.* capítulo 6. 2.). La ubicación de ambos yelmos en puntos opuestos (el del muro izquierdo-norte al frente, el del muro derecho-sur detrás) y la relación de sus rumbos con la salida y la puesta del sol, probablemente implica que la pintura mural además de evocar en sus escenas laterales a la temporada de secas y de lluvias, también simboliza en los emblemas de estos individuos, las manifestaciones venusinas que corresponden a su aparición matutina en el rumbo nor-este y vespertina en el sur-oeste.

Ya ha sido señalado (capítulo VI) que durante las apariciones de Venus, como estrella matutina, las declinaciones extremas siempre eran alcanzadas después de los solsticios, al norte, entre fines de junio y agosto (Šprajc, 1998: 25);<sup>223</sup> justo al final de la estación de lluvias, y que en su movimiento hacia el norte y hacia el sur, a lo largo del horizonte oriental, nunca rebasó considerablemente los puntos de los extremos

---

<sup>223</sup> Respecto a las declinaciones máximas de Venus, en el este y en el oeste, con respecto a las declinaciones máximas del Sol, cuantificadas en grados, minutos y segundos, véase Šprajc (1998: 25).

solsticiales del sol (*idem.*). Tal aproximación, entre los solsticios y las declinaciones de la estrella matutina, permiten proponer que la ubicación del yelmo de felino-serpentino, también es acorde con las apariciones de Venus en el oriente.

El divino astro podía ser benéfico pero también dañino ya que no sólo traía las lluvias y las buenas cosechas, sino también la muerte, en otras palabras, no sólo era destructor sino también dador de vida, alegoría de la fertilidad y regulador del orden cósmico (Šprajc, 1996: 76). Basado en la argumentación señalada, considero que la presencia del felino-serpentino del muro norte —emblema complementario con el ser parcialmente descarnado del muro sur—, posee una asociación simbólica que corresponde con la manifestación de la estrella matutina en el rumbo este.

En cuanto al diseño que cubre la piel del yelmo de felino, equivalente a los diseños granulados en los yelmos de buitre y cráneo del muro sur, con probabilidad también evoca granos de maíz (*cf.* capítulo 6. 3.). Tal identificación implica considerar a esta cabeza de felino-serpiente, la metáfora de una mazorca de color rojo. Es importante recordar que una mazorca de maíz incluida en la red que transporta el personaje en la pintura de Zacuala (Pórtico 3, mural 3), es de color rojo y otra amarilla (Séjourné, 1959: fig. 12), mientras que en el *Códice Borbónico* (1993: 23), la ofrenda constituida por mazorcas de maíz precisamente incluye, colocadas de manera alternada, dos mazorcas de color amarillo y dos rojas. Los registros del Clásico y del Posclásico evidencian la presencia de ambas coloraciones de mazorcas en un mismo contexto (lo cual es un aspecto), y se equiparan con el testimonio pictórico de Ixcaquixtla que, por igual, incluye dos yelmos (zopilote y cráneo) recubiertos con “granos de maíz” de color amarillo en el muro sur, y dos yelmos iluminados en rojo, en el costado norte, en los cuales la presencia del recubrimiento granulado (“granos de maíz”), es un rasgo evidente en el yelmo de felino-

serpiente,<sup>224</sup> y aunque poco definido también está presente en el yelmo de serpiente con nariz prominente.

## 7. 2. Individuo con yelmo de serpiente fantástica y garra de ave

### 7. 2. 1. El yelmo: identificación, denominaciones y cualidades

El yelmo del segundo individuo en la escena norte, del mural objeto de estudio, es una cabeza zoomorfa sobrenatural, vista de perfil, dirigida al oriente, iluminada en color rojo, la cual posee una nariz sobresaliente alargada, a manera de “trompa”, redondeada y doblada hacia atrás (fig. 7. 5). Éste último es un rasgo diagnóstico que corresponde al ser identificado con la Serpiente de Fuego (Rodríguez *et al.*, 2005: 450), mismo que en la cosmovisión posclásica, del Altiplano Central, recibe el nombre de *xiuhcoatl*, término en lengua náhuatl compuesto por las palabras: *coatl* (“serpiente”) y *xihuitl* (“turquesa” o “fuego”), generalmente traducido como “Serpiente de Turquesa” o “Serpiente de Fuego” (Seler, 1988, I: 26; Jansen y Winter, 1980: 15; Heyden, 1972a: 4; Taube, 2002: 278; Espinosa Pineda, 2008: 170). Pero, también, el lexema *xihuitl* significa “año” y “hierba” (Molina, 1977: 159v), definiciones con evidente connotación relativa al tiempo.

Por otra parte, al tomar en cuenta que la población de San Juan Ixcaquixtla pertenece a la Mixteca Baja, es adecuado identificar al individuo con yelmo de serpiente sobrenatural con un *yahui* (Rivera, 2008: 22). Esta denominación corresponde a la lengua mixteca, quiere decir “nigromántico” (Smith, 1973: 63) y se refiere a la persona con la capacidad de comunicarse con los ancestros. Representaciones incluidas en el *Códice Nuttall* (1975: 19 y 69) y en la tumba de Zaachila, Oaxaca, muestran a individuos en

---

<sup>224</sup> Actualmente en Ixcaquixtla, las variedades de maíz que se producen son: amarillo, morado (denominado “azul”) y rojo, al que usualmente se denomina: “colorado”. También se produce una variedad pinta, que combina granos rojos y blancos (Sharon Vera, comunicación personal, mayo del 2017).

posición horizontal (elevados) que portan yelmo de serpiente con nariz curvada hacia arriba, y están dotados con garras de águila. La garra es un rasgo que presenta el individuo, de la fila norte, asociado al yelmo de serpiente sobrenatural, cuyo análisis se realiza en inciso posterior (7. 2. 3.).

Otra denominación de este ofidio sobrenatural, es el término zapoteco *xicani*, que era aplicado a personajes que portan el tocado de serpiente con nariz enroscada, entre los cuales se cuenta un sacerdote y una sacerdotisa en los murales de las tumbas 104 y 105 de Monte Albán, respectivamente (fig. 7.8). No obstante, el término también es empleado para identificar al tocado, sin el portador (Urcid, 2005: 79, 82, 82, 89, 99, 100). Urcid (*ibid.*: 59) afirma que este lexema alude a personificadores de la Serpiente de Fuego y, en varias partes de su estudio, establece que la definición del *yahui* mixteco, señalada por Smith (1973: 63), equivale a la del *xicani* zapoteco: “una persona que se comunica con los ancestros”. Cualidad acorde con su presencia en contextos funerarios zapotecos (Caso, 1938: 5; ver Urcid, 2005: figs. 5. 30, 5. 39; 5. 49), y a la vez consistente con el contexto funerario del mural de la Cámara 1 de Ixcaquixtla (figs. 7. 8a, 8b).

En síntesis, las propiedades de la Serpiente de Fuego que pueden dar pistas sobre su posible significado en el testimonio aquí estudiado, son: a) ser un emblema de poder sagrado<sup>225</sup> con la facultad de “fusionarse” con su portador,<sup>226</sup> b) poseer la capacidad de volar, de manera independiente, unido o fusionado con el portador y c) manifestar una identidad con el fuego o con la facultad de producirlo.

---

<sup>225</sup> Constancia del enorme poder atribuido a este ser sobrenatural, se expresa en el conocido pasaje sobre el nacimiento de Huitzilopochtli, que narra la manera en que este numen protege a su madre (Coatlicue), y enfrenta a su hermana (Coyolxauhqui) armado de una culebra hecha de teas encendidas, llamada *xiuhcoatl*, a la que utiliza para despedazar a ésta última (Sahagún, 1981, III: 273).

<sup>226</sup> Xiuhtecuhtli, señor del año y del tiempo (Boone, 2016: 191), en el *Códice Borbónico* (1993: 9 y 20) y en los *Primeros Memoriales* (1993: 262v), es portador de la *xiuhcoatl*, al igual que Tezcatlipoca (*Códice Borbónico*, 1993: 22). Ambos dioses llevan en la espalda a su doble, el emblema de poder, una Serpiente de Fuego (León-Portilla, 1958: 127), el ser mítico que constituye al *nahualli*, su “disfraz” o “traje”, y también es una extensión del poder representado por estos dioses.

Hermann Lejarazu (2009: 70) advierte que, entre los mixtecos, la Serpiente de Fuego no tuvo el papel que desempeña asociada a varias deidades mexicas, que en ella tienen un arma poderosa. Más bien, suele ser el nombre personal o sobrenombre de numerosos gobernantes, al igual que un título o cargo sacerdotal, que podía ser desempeñado por algunos soberanos. Gobernantes, sacerdotes, o individuos con funciones sacerdotales, ataviados con la insignia del *yahui*, adquieren su poder, y de hecho, afirma el investigador citado (*ibid.*: 65), los nahuales o aquéllos que practicaban el nahualismo, ven en ella una de las entidades favoritas para tomar su forma. Ésta es, desde mi perspectiva, una posibilidad para interpretar al personaje del muro norte, con yelmo de *yahui* o Serpiente de Fuego.

El término mixteco *yahui* identifica al “hechicero que volaba por los aires” y es sinónimo de la palabra *yaha*, que significa “águila”, en otra de sus acepciones “cometa errático”, campo semántico que engloba el concepto de “águila-serpiente de fuego” (Jansen y Winter, 1980: 15) y expresa la concepción de un ser con la capacidad de remontar el vuelo o, una clase específica de mago que tenía la facultad de volar (Hermann Lejarazu, 2009: 70). La asociación entre el *yahui* y la garra de ave rapaz presente en estos contextos, es significativa para nuestro análisis, porque la extremidad del individuo en la escena norte de la Cámara 1 —que presenta el yelmo de serpiente con nariz enroscada— es una garra de ave de rapiña (fig. 7. 5). Pero, antes de analizar este rasgo (inciso 7. 2. 3), primero se procederá a indagar la relación de este ser fantástico con el fuego, su capacidad de volar y su vínculo con el ciclo agrícola.

#### 7. 2. 2. La *xiuhcoatl*, el “fuego que cae de arriba” y su relación con la lluvia

Basado en la premisa que atribuye a la escena izquierda-norte de la Cámara 1, una conexión con la temporada húmeda del año, es necesario preguntarnos: ¿Cuál puede

ser el posible significado de la serpiente con nariz enroscada, en este mural? ¿De qué manera sus capacidades se articulan con el ciclo agrícola y, en particular, con el costado norte, que corresponde a la temporada de lluvias? Algunos ejemplos de contextos en los que participa el ser aludido, señalados a continuación, pueden ayudar a clarificar estos cuestionamientos.

En Teotihuacan las evidencias de la serpiente con nariz enroscada son escasas.<sup>227</sup> Dos fragmentos de pintura mural que proceden de la Zona 5 A o Conjunto del Sol (de la Fuente, 2006, I: 60), representan serpientes con su cuerpo en espiral, la cabeza colocada al centro y vista de perfil. La nariz es prolongada como una trompa y se curva hacia arriba, el cuerpo es segmentado diagonalmente por zigzags escalonados y los motivos están pintados en rojo, amarillo y azul (fig. 7. 7). Paulinyi (1996: 28) está a favor de interpretar estas hileras verticales de zig-zags como la versión geometrizada del rayo, y añade que el símbolo serpentiforme del rayo sostenido por el Dios de la Lluvia en varias ocasiones se compone de los colores: verde, rojo y amarillo (o con el intercambio del verde por el azul), y al identificarlo con el motivo de zig-zag, sugiere que representa a la Serpiente-Rayo del Dios de la Lluvia (Paulinyi, 1996: 29). Es de interés señalar que las franjas que decoran la prenda de este segundo individuo de la fila norte, precisamente están iluminadas en rojo, amarillo y verde (fig. 7. 5.).

En el área maya, durante el Clásico, entre los sitios donde se manifiesta la serpiente con enorme nariz prolongada y enrollada hacia atrás, destaca la representada en el Palacio Norte de Sayil —desarrollo de estilo Puuc ubicado en las Tierras Bajas del

---

<sup>227</sup> Uno de los seres serpentinos de los murales procedentes de la Zona 5 A o Conjunto del Sol, fue identificado con una cabeza de jaguar (Boletín del INAH, 1966: 39-40) y también denominado “Serpiente-caimán” (Piña Chán, 1977: fig. 22). Beatriz de la Fuente señala que el estilo esquemático y geométrico del ser fantástico en estos murales, difiere notablemente de los tiempos “clásicos” teotihuacanos, y agrega que a la fecha no se conocen más murales con figuraciones de serpientes enrolladas, mismas que por su asociación arquitectónica se supone que pertenecen a una fase tardía (de la Fuente, 2006: 60).



Norte— cuya construcción data del Clásico Tardío (800-1000 d. C.). El friso de la fachada del segundo piso muestra a un dios precipitado de cabeza (Proskouriakoff, 1969: 60), entre dos versiones de la Serpiente de fuego, vistas de perfil, con el cuerpo abreviado (fig. 7. 9), y como elemento principal, el mascarón frontal de un “dios narigudo” (Ruz Lhuillier, 1945: 80; Foncerrada, 1965: 106), identificado, en fechas más recientes, con el mascarón de *cauac* (“tormenta”), un ser compuesto, en el que predominan los rasgos de saurio, también denominado “monstruo terrestre” (Baudez, 1999: 56-57). En este friso, la asociación de la serpiente fantástica, con un ser divino vinculado a la tierra y a la lluvia, es el factor a tomar en cuenta para comprender el papel desempeñado por el segundo yelmo ubicado en la escena norte del mural de Ixcaquixtla.

Sin lugar a dudas, un registro, particularmente esclarecedor de la conexión entre la serpiente de nariz enroscada con la lluvia y, por extensión, con la fertilidad, lo expresa la Estela 3 de los Horcones de Cerro Bernal, Chiapas. En ella el personaje principal de la escena es Tlaloc, dios de la lluvia y las tormentas (Navarrete, 1976: 27; López Austin, 1996b: fig. 2; Taube, 2001: 62), o tal vez un personificador de la divinidad (Urcid, 2005: fig. 7. 11), quien sostiene una vasija de la que fluye agua. La parte posterior de la estela conserva, una cabeza de serpiente con el extremo de la nariz curvada hacia atrás y una enorme lengua bífida, rodeada en las puntas por pequeñas volutas, identificadas por García-Des Lauriers (2005: 2) con “llamas de fuego” (figs. 7. 10a y 10b). Esta investigadora sugiere, además, que las serpientes con llamas de fuego son una metáfora que evoca a los rayos eléctricos que caen a la tierra durante las tormentas de lluvia (*idem.*).

Otro testimonio que involucra el simbolismo de este poderoso ser sobrenatural, corresponde al Occidente de México. Se trata de un marcador originalmente empotrado en el talud del juego de pelota sur de Plazuelas, Guanajuato, que representa una

serpiente de fuego (Aramoni Burguete, 2014: 132-146).<sup>228</sup> La iconografía del ofidio incluye en la fontanela un símbolo que evoca “brotes de vegetación” y, de acuerdo con la investigadora citada, los ojos equivalen a las anteojeras de Tlaloc (fig. 7. 11.). La sección posterior del ojo muestra dos elementos en zigzag con ángulos agudos, los cuales, seguramente, figuran relámpagos. De la porción superior del doble rayo se desprende una especie de “penacho”, formado con cinco líneas paralelas, que quizá representan chorros de agua o plumas (*ibid.*, 137). Una asociación simbólica similar también se presenta en el mural de la tumba 104 de Monte Albán, un contexto zapoteco del Clásico donde el personaje con tocado de *xicani* (fig. 7. 8b) es identificado con un hacedor de lluvia (Urcid, 2005: 62). En efecto, la *xicani* lleva en la parte superior una hilera de elementos circulares con una prolongación trapezoidal, que corresponde a la forma convencional de figurar gotas de lluvia (véase capítulo 4. 1. 2.).

En tiempos posclásicos, durante la fiesta de Panquetzalitzli, un sacerdote descendía del Templo Mayor con una antorcha de teas muy larga llamada *xiuhcoatl*, dotada de cabeza y cola de culebra, que en la boca llevaba unas plumas coloradas, de tal forma que parecía que le salía fuego por la boca (Sahagún, 1981, I: 212).<sup>229</sup> Este pasaje confirma la identidad de la Serpiente de Turquesa con el fuego, y asociada al acto de bajar o descender. Seler (1988, I: 26, 93) consideró que la *xiuhcoatl* representaba un símbolo del “fuego que cae de arriba”, un ser oculto entre las nubes, identificado con el relámpago, manifestación de la naturaleza que antecede y acompaña a la lluvia. En Ochpaniztli, el sacerdote que encabeza la procesión —de huastecos y mimixcoas—

---

<sup>228</sup> El *Códice Nuttall* (1975: 15, 17, 18 y 19) muestra a la serpiente roja de turquesa (*xiuhcoatl*) asociada al juego de pelota, decorado con ojos que representan estrellas. Krickeberg (1966: 249-250) sugiere que el campo es devorado o surge de las fauces del ofidio fantástico.

<sup>229</sup> Al describir este pasaje Graulich (1998a: 379) distingue, por un lado, a la “serpiente de fuego” o “serpiente turquesa”, que era fabricada con papel, y que representaba una serpiente escupiendo fuego; imitado éste con plumas rojas en la boca del animal y, por otro lado, la antorcha llameante que blandía el sacerdote.

dirigida a Toci, extiende hacia esta diosa un *coatopilli* (*Códice Borbónico*, 1993: 30), que, de acuerdo con Graulich (1999: 114), es un palo-serpiente que representa al relámpago fertilizante, al “fuego del cielo” que desciende sobre la tierra, similar a la chispa celeste en el seno de la mujer durante la cópula.

Cabe señalar que a nivel etnográfico, entre los totonacos los dioses principales son los Padres y las Madres o Natsi’itni; el Sol, Dueño o Dios del Maíz, especie de héroe civilizador agrícola que, a través del dios del agua, tiene a sus órdenes a los truenos y a los vientos, quienes producen el rayo bajo la forma de una serpiente y, a la vez, son instruidos a crear la temporada de lluvias (Montoya Briones, 1987: 150).

Otros testimonios etnográficos también relacionan a la serpiente fantástica con el trueno y, por extensión, con la lluvia. Los otomíes del Altiplano distinguen entre un “trueno de arriba” (*koni*) y un “trueno de abajo” (*k’épi*) o “serpiente de fuego”, cuya resonancia sólo es perceptible a nivel del suelo (Galiniér, 1990: 585). A propósito del simbolismo de este ser entre los nahuas contemporáneos, el relámpago es considerado una serpiente de fuego muy especial porque, a diferencia del fuego que se apaga con el agua, éste vive entre la lluvia, no es apagado por el agua y propicia la precipitación (Espinosa Pineda, 2002: 337 y 342; 2008: 172).

Finalmente también es conveniente señalar que varios mitos mesoamericanos sobre el “origen del maíz”, indican que la poderosa fuerza del relámpago jugó un papel relevante para liberar de su encierro —en una montaña o en una piedra— a los granos de este cereal (Montoliú, 1972: 343-345).<sup>230</sup> En particular, una leyenda zoque, recopilada en el municipio de Chapultenango (López Morales, 1997: 360-361), menciona que ante la escasez de maíz, el rayo negro, “el más fuerte”, fue convocado y con un “varazo nada

---

<sup>230</sup> Un mito kekchí de Civijá, refiere que las diferentes especies de maíz se dieron según el calor que les llegó del rayo (Montoliú, 1972: 344).

más” rompió el cerro donde estaba oculto el maíz, que por esta acción se regó. Pero la narración también indica que de la abertura salió un zanate de oro que fue a perseguirlo hasta que lo alcanzó y le sacó los ojos. Esta parte del relato zoque, es particularmente interesante al estudio, al tomar en cuenta que la efigie con nariz enroscada o serpiente de fuego en el costado derecho del mural de Ixcaquixtla, a diferencia del resto de los yelmos, como el lector podrá notar, es el único que no muestra ojos (*cf.* figs. 2. 3c y 2.8).<sup>231</sup>

### 7. 2. 3. Individuo con garra de ave: comparaciones y significado

La extremidad derecha del segundo individuo de la fila norte es zoomorfa, rasgo consistente con su yelmo emblema, una Serpiente de Fuego. En la extremidad destacan los largos y gruesos dedos amarillos, rematados con abultadas uñas blancas. Particularmente sobresaliente es la uña del dedo inferior. Sus rasgos corresponden a los de una pata de ave (fig. 7. 5). Es difícil precisar si la garra es un elemento que cubre la mano humana, similar a un “guante”,<sup>232</sup> o si implica la transformación del individuo asociado al tocado de *yahui* (*supra*). Independientemente de ésta duda, es indispensable comparar la extremidad y explorar alternativas que permitan explicar su significado.

Procede de Tilantongo, localidad ubicada en la Mixteca Alta de Oaxaca, una piedra con relieve, perteneciente a fines del Clásico (800 d. C.) o principios del Posclásico, que muestra las piernas de un individuo, cuyo torso y cabeza desaparecen en la abertura de un monte (Jansen y Winter, 1980: 3): ¿acaso la personificación del rayo que penetra en la piedra? El sujeto lleva sobre su espalda un elemento compuesto de tres triángulos, que

---

<sup>231</sup> En relación con la pérdida del poder simbolizada por la ausencia de las facultades visuales, en conexión con los granos de maíz que son regados, y el vínculo de ambos factores con Itzlacolihqui-Cintéotl véase Olivier (2000: 342).

<sup>232</sup> El llamado “hombre pájaro” de Cacaxtla, ubicado en el muro sur del Pórtico A, dotado de yelmo y alas de ave, lleva sus pies cubiertos por garras de ave de rapiña (Foncerrada, 1993:86). En este caso es claro que las garras son aditamentos que cubren sus pies, en cambio en la escena norte de la Cámara 1, de Ixcaquixtla es difícil precisar si la garra es un “guante” que recubre la mano.

son la cola del animal mítico identificado con la “Serpiente de Fuego” (*ibid.* 13-15), mientras que el pie izquierdo es una garra de ave rapaz, tal vez de águila (fig. 7. 12). Jansen y Winter, señalan que éste puede ser un detalle importante, al tomar en cuenta que *yahui* o “águila-serpiente de fuego” es un término complejo, que designa al “hechicero que volaba por el aire” (*idem.*). Otro ejemplo semejante, es el personaje del *Códice Nuttall* (1975: 19b) que porta yelmo de Serpiente de Fuego, en actitud de volar, mientras se introduce en una cueva, ubicada en lo alto de un cerro (Jansen y Winter (1980: 3; Hermann Lejarazu, 2009: 75), que tiene sus extremidades en forma de garras de ave, probablemente de águila.

El relieve mixteco de Tilantongo, que representación a un personaje con garra de ave, sugiere una transformación parcial, expresada mediante la figuración de una extremidad en forma de garra de ave. Este puede ser el caso del segundo individuo de la fila norte, que muestra el brazo derecho al frente rematado por la garra de ave, que muestra sobre un atril, además, el yelmo de xicani, y quizás simboliza su transformación.

Los testimonios de Sahagún (1981, I, 190-191) indican que en Ochpanitzli, o fiesta del barrido, la mujer que personificaba a Toci-Teteo Innan (“Nuestra abuela”, “Madre de los dioses”), iba acompañada de tres mujeres viejas, la tercera de ellas era llamada Xoquauhtli, nombre cuyo significado es: “Garra de águila” (Graulich, 1999: 97), atributo que suele ser una insignia de la anciana diosa de la Tierra (Seler, 1988: I: 55).

En resumen, el personaje en la sección posterior de la fila izquierda, escena del muro izquierdo-norte, cuenta con dos elementos que lo relacionan con el *yahui* mixteco: su yelmo con cabeza de serpiente celeste y la extremidad derecha como garra de ave. Los atributos zoomorfos confirman su carácter de individuo con poderes sobrenaturales, con gran probabilidad un hechicero con la capacidad de volar y producir lluvia.

### 7. 3. Evaluación y conclusiones del capítulo

Los yelmos emblema de la escena norte son un felino-serpiente y una serpiente de fuego, ambos están iluminados en color rojo y corresponden a seres sobrenaturales de naturaleza compuesta que evocan aspectos relacionados con la temporada de lluvias.

El felino-serpiente es un ser que combina rasgos predominantes de felino con colmillos de ofidio. Su identidad ha sido deducida a partir de la presencia de un zoomorfo sobrenatural en la iconografía de Cacaxtla, con características similares, y orientación equivalente, relacionado con la lluvia, con Tlaloc y con Venus, en su advocación del Lucero del alba que aparece en el oriente. Basado en esta comparación, aquí se propone que este yelmo-emblema es una versión peculiar del zoomorfo sobrenatural que resulta de la fusión entre cabeza de felino y colmillos de ofidio, ser telúrico que simboliza el regreso de la temporada de lluvia. En otros términos, su presencia remite a la época húmeda del año, a la llegada de la lluvia, indispensable para la germinación de los campos cultivados con maíz.

El segundo yelmo-insignia, en la fila del muro norte, es un ofidio sobrenatural o Serpiente de Fuego, mientras que el individuo que lo presenta, en lugar de mano tiene una garra de ave. Yelmo y garra corresponden a un *yahui*, personaje que entre los antiguos mixtecos identifica a un tipo de “mago” cuya característica principal es la transfiguración o la práctica del nahualismo. Planteo que en esta escena, por una parte, desempeña el papel de hacedor de lluvia y, por otra, probablemente simboliza al ser sobrenatural que tienen la tarea de extraer de su encierro al maíz.

Testimonios arqueológicos que corresponden al Clásico Tardío, confirman un vínculo entre la Serpiente de Fuego y las divinidades de la lluvia (específicamente Tlaloc, en el Altiplano Central) y el monstruo de la tierra (entre los mayas). Asociada con ellos, la serpiente sobrenatural refuerza el mensaje relacionado con la necesidad de lluvia

oportuna y en cantidades suficientes para el óptimo crecimiento de los cultivos. La etnografía también confirma los nexos entre este ser sobrenatural, el relámpago y la lluvia.

Las cualidades que corresponden a la Serpiente de Fuego la identifican con un ser de naturaleza ígnea, que simboliza los poderosos relámpagos que anteceden y acompañan a la lluvia, luminosa manifestación de la naturaleza que, en el imaginario mesoamericano, adquiere la semblanza de este peculiar ser sobrenatural. Lo cual permite concluir que su participación en el registro pictórico de la Cámara 1 de Ixcaquixtla, posee una connotación de carácter meteorológico, en relación directa con el correcto desarrollo del ciclo agrícola.

Los yelmos de serpiente-felino y la Serpiente de Fuego, son seres de naturaleza divina y sobrenatural, que corresponden a la temporada de lluvias, cuentan, además, con un “recubrimiento” o diseño de “textura granulada”, equivalente al que presentan los yelmos de la escena sur. Este diseño se identificó con granos de maíz, semejantes a los observados en algunas representaciones mesoamericanas de mazorcas de maíz. En el contexto de la escena norte, quizás implica que estos seres evocan a la variedad roja de este cereal.

Analizados en conjunto y con el ciclo agrícola completo como referente, la escena del muro norte, con la presencia de la Serpiente-felino, el caracol marino, y la Serpiente de Fuego, son elementos que remiten a la estación húmeda del año, a la temporada de lluvias, a la llegada del temporal. En otras palabras la escena norte (o costado derecho de la Cámara 1) está relacionada con el agua de lluvia, fundamental elemento generador, del ciclo de cultivo. Si bien, los rayos y la lluvia como elementos celestes ayudan a que germine y aparezca el maíz, deben ser convocados, y por ello los individuos de la escena

derecha-norte, los presentan en soportes frente al personaje principal, divinidad femenina asociada a la fertilidad.



## CONCLUSIONES

La pintura mural conservada en la Tumba 1 de Ixcaquixtla, Puebla —región que pertenece a la Mixteca Baja—, es una obra elaborada durante el Clásico Tardío, de gran riqueza simbólica. El presente estudio analizó este testimonio con la finalidad de explorar su eje temático, el cual, de acuerdo con la hipótesis propuesta, reúne a dioses y seres sobrenaturales asociados al ciclo agrícola del maíz; la planta mesoamericana, por excelencia, entorno a la cual fue cimentada una parte fundamental de la cosmovisión prehispánica.

Pero no solo el mural objeto de estudio expresa una simbología vinculada con lo agrícola. De hecho, la cámara que lo contiene fue construida con su eje longitudinal oriente-poniente, con la fachada dirigida hacia la puesta del sol, rumbo donde ocurre el solsticio de verano, y la parte posterior al nacimiento del sol, donde acontece el solsticio de invierno. A su vez, los costados derecho-sur e izquierdo-norte están correlacionados con la división del año solar agrícola, en temporada de secas, y temporada de lluvias, respectivamente. En este sentido, la orientación del recinto mortuario se relaciona conscientemente con representaciones del tiempo y del espacio.

La orientación de la Cámara 1 equivale a la que tienen la gran mayoría de los complejos arquitectónicos templo-patio, del Clásico, localizados en las planicies y lomeríos bajos, de Tepexi-Ixcaquixtla. Complejos cuyos patios frontales y estelas, indican que su visual preferente es al oeste. Tal disposición sugiere que sus constructores

priorizaron la observación del horizonte poniente, en particular los eventos que ocurren en esa dirección. Entre los potencialmente observables destaca la puesta del sol durante los solsticios, al igual que las apariciones vespertinas de Venus. Se trata de eventos astronómicos aludidos en la temática del mural.

La organización de las figuras que integran el mural, su ubicación y orientación, confirma que existe una coordinación entre la orientación del recinto y la temática del mural. En particular la disposición de los individuos en las escenas laterales, expresa una oposición dual de contrarios, en este caso el rumbo sur la sequía, y el rumbo norte la lluvia (*cf.* López Austin, 2012: 59), una bipolaridad o dicotomía que corresponde a la bipartición del cosmos y del calendario agrícola (*cf.* Girard, 1977: 213).

El umbral de la Cámara 1 incluye a un felino erguido, un puma cuya piel amarilla, tradicionalmente, se interpreta como un símbolo del sol. Su ubicación en el acceso, así como su color son consistentes con la orientación al poniente de la tumba y confirman su connotación solar, en específico con la puesta del sol durante el solsticio de verano.

Al interior de la Cámara 1 de Ixcaquixtla, varias cenefas horizontales delimitan las escenas. La similitud entre la cenefa superior y las inferiores, es congruente con el hecho de que los personajes estén ubicados en un espacio subterráneo, un ambiente que tiene similitud con el de una cueva. En efecto, las cenefas están constituidas por un motivo principal abstracto, varias veces repetido, y uno en particular —de la cenefa superior del muro sur— cuenta con ojos, cejas y encías, rasgos bióticos que permiten identificarlo con un zoomorfo fantástico. Este motivo en particular, ubicado sobre el individuo con yelmo de cráneo y su color verde sugieren que se trata del monstruo celeste asociado con Venus. No obstante, en este caso, posiblemente estamos ante la presencia de un elemento con más de un significado. Por lo tanto, este mismo elemento —particularmente en los

motivos principales de las cenefas inferiores—, es probable que evoque al monstruo terrestre y acuático.

Los personajes que integran las escenas interiores portan o están asociados a penachos, elaborados con largas plumas onduladas de color verde, que representan plumas de quetzal, un accesorio significativo por ser: 1) un elemento común a todas las figuras humanas integradas en la pictografía, 2) un emblema vinculado a la vegetación, al agua (Paszory, 1976: 170; Heyden, 1983: 129) y, en uno de sus aspectos simbólicos, 3) evoca a las hojas del maíz (Miller y Martín, 2004: 53). En conclusión su relevancia radica en estar relacionado con lo agrario.

En conexión directa con los penachos, cuatro de los cinco individuos sedentes están asociados a yelmos; en el costado sur de buitre y cráneo, en el costado norte de felino-serpiente y Serpiente de Fuego. Considero que tales arreos emblemáticos, por una parte, corresponden al *nahualli* de estos individuos, y por otra son una manifestación de seres sobrenaturales. En otras palabras, son un medio por el cual tales seres manifiestan su presencia en el evento escenificado en el mural, y a su vez vincula a los yelmos con la divinidad principal colocada en el fondo. Sus características indican que sus poderes los relacionan, en términos generales, con el fuego (particularmente con el utilizado para preparar los campos), con la lluvia y con el trueno; elementos con una importante función en el ciclo agrario.

Efectivamente, el mural de Ixcaquixtla presenta de manera “encubierta” o metafórica, los elementos involucrados en la generación del maíz, principalmente el sol, la tierra, simbología vinculada con la lluvia y, por supuesto, las semillas del maíz, al igual que algunas partes de la planta, como las hojas evocadas por los penachos, y los estambres que nacen en los granos de la mazorca, tal vez simbolizados por las ondulantes cabelleras, mostradas por la divinidad femenina en la escena principal.

El programa pictórico registrado en la Cámara 1, orientó a la divinidad central al occidente y, con ello, estableció un vínculo simbólico con la región de la puesta del sol, conocida durante el Posclásico con el nombre de Cihuatlampa, la “Región de las Mujeres”. El emblema nasal lunar de esta figura la vincula con la luna menguante, y permite asociarla con divinidades posclásicas que poseen identidad lunar y de fertilidad. La presencia de la falda corrobora su identidad femenina, aspecto que sumado a su orientación, es congruente con la simbología asociada con lo femenino, por igual con el Sol nocturno, con Venus vespertino y con la región del maíz (Šprajc, 1998: 69, 2001b: 89).

En contraparte, los individuos sedentes están dirigidos hacia el oriente. Con apoyo en testimonios etnográficos, ha sido propuesto que la conexión de estos personajes es con el oriente, es decir, con el rumbo del nacimiento del sol. La relevancia de éste acontecimiento, en la mentalidad indígena mesoamericana, permite sugerir que el ademán —con sus yelmos en alto en el costado derecho— o su postura —con los yelmos colocados en soportes, en el costado izquierdo—, de manera intencional, dejó al descubierto sus rostros, lo cual tiene, probablemente, un “sentido de reverencia” (devoción y respeto) hacia el astro que juega un papel fundamental en la generación del maíz.

A su vez, el análisis del mural ha determinado que el acomodo y distribución simétrica de los cuatro individuos con yelmos (dos en el costado derecho y dos en el costado izquierdo) tiene implicaciones astronómicas. Estos individuos configuran una representación simbólica de las cuatro “esquinas del cielo”, es decir, de las posiciones extremas del sol durante los solsticios. Pero también, la pareja del costado derecho, o fila sur, ocupa el rumbo relacionado con la temporada de secas, época dedicada a la cosecha, vinculada a la fuerza masculina ígnea y celeste; mientras que la pareja de la escena izquierda, o muro norte le atañe la fuerza femenina y húmeda, el tiempo de la

siembra. Por lo tanto, el mural de Ixcaquixtla expresa, en estos cuatro individuos, las dos partes del ciclo anual solar, relativas al ciclo agrícola. Lo cual es un aspecto fundamental de las organizaciones sociales mesoamericanas, basadas en la agricultura, y ésta, a su vez, se rige por el calendario producto de las observaciones astronómicas metódicas. Expresado en otros términos, el modelo cosmológico mesoamericano, se duplicó en la tumba y en el mural.

El registro contenido en el mural de la Cámara 1 contiene varios elementos que cumplen funciones rituales. Destacan los objetos ondulados de color negro, o largas cabelleras, que con probabilidad evocan al cabello de la mazorca de maíz, sostenidas por la diosa que protagoniza el evento, sobre un par de braseros. La escena está enmarcada por una estructura romboidal de gran tamaño, dotada de picos en los bordes y sobresalientes plumas onduladas. El análisis iconográfico de esta escena revela que la acción es realizada en el contexto de un fuego ritual.

La escena principal también incluye un depósito ritual constituido por una vasija que contiene varios objetos de piedra verde. Con gran probabilidad éstos simbolizan, por una parte, el poder que estas piedras tienen para exudar la humedad necesaria que requieren los cultivos y, por otra, evocan a las semillas de maíz.

A su vez, la escena del muro norte, o costado izquierdo, incluye otro depósito ritual. En este caso es una vasija con un caracol trompeta, asociado al individuo con yelmo de felino. El caracol es un ser que al vivir en el agua y provenir de ella, tiene una conexión mágica con este elemento y, en su función de instrumento musical, suele estar asociado a rituales agrarios. Su connotación acuática y de fertilidad es acorde con la temática del mural. Al anterior ofrecimiento le sigue, en esta escena, un yelmo en forma de cabeza de Serpiente de Fuego, dispuesta sobre un soporte trípode. Las características del soporte, de acuerdo con testimonios arqueológicos y con el ademán del individuo

asociado, indican que el conjunto constituye una ofrenda cuyo fin es ser entregada y quemada ritualmente.

La narrativa de las evidencias sugiere que los individuos ubicados en la escena del muro sur, o costado derecho, aportaron la vasija con accesorios de piedra verde. El acto, realizado de manera previa al momento registrado, implicó su entrega a la diosa del fondo, o quizás ellos mismos la colocaron directamente en ese lugar, es decir, en el extremo izquierdo de la escena principal. Este acto implicó, por una parte, que los individuos del costado derecho iniciaran las actividades relacionadas con la entrega de ofrendas y, por otra parte, al hacerlo “trazaron” en el espacio una dirección que inició en la derecha y se dirigió hacia la izquierda. Esta dirección es consistente con la ruta que siguen las procesiones circulares en rituales agrarios mesoamericanos y, en general, está fundamentada en la trayectoria trazada por el movimiento anual del sol (Dehouve, 2014: 82-83). Por lo que se refiere a los individuos de la fila norte, éstos son los encargados de continuar, y quizás concluir, los actos de ofrendar. En este sentido, consideró que el mural expresa la concepción cíclica del tiempo, equiparado con el inicio y el cierre del temporal.

El personaje principal del mural es un *teixiptla*, una manifestación sagrada cuyas características corresponden a las de una diosa madre-tierra. Es decir, una divinidad asociada al elemento que requiere ser fertilizado. Expresado en otros términos, es una concepción antropomorfizada de la tierra que recibe las semillas (en forma de piedras verdes), la fuerza de la luz solar y el agua de la lluvia.

El análisis de rasgos físicos, emblemas y atavío de la figura principal, del mural analizado, permite identificarla con una divinidad femenina, relacionada con la fertilidad agrícola en general y en particular vinculada al ciclo agrícola del maíz. Sus atributos sugieren que durante la parte tardía del horizonte Clásico, tal personaje estaba asociado a la concepción de una diosa “madre-tierra-luna”, cuyas características distintivas,

registradas en esta obra, son: gorro cónico con plumas u hojas que simboliza un brote de vegetación, penacho occipital que evoca hojas de maíz, nariguera lunar que simboliza al astro estrechamente relacionado con lo acuático y con el cultivo del maíz, blusa y falda cuyos motivos remiten a la vegetación, y prenda trapezoidal iluminada en blanco y rojo, cromatismo vinculado con la fertilidad y con el maíz maduro (Dupey García, 2008: 76-78).

En completa articulación con la escena principal están: la escena derecha o muro sur, y la escena izquierda o muro norte. La primera de ellas contiene a los individuos con yelmo de buitre y cráneo, representa la estación seca del año, el tiempo destinado a los preparativos de la siembra. Los yelmos de este muro, iluminados en color amarillo, son emblemas que implican lo diurno y lo cálido.

La identidad del yelmo de buitre es con el fuego, particularmente con el utilizado para la quema de la vegetación que cubre los campos destinados a ser cultivados. Al tomar en cuenta que esta parte del ciclo se realiza justo antes de que inicien las lluvias, los zopilotes que durante esta etapa rondan los campos son vinculados con el agua y la lluvia.

Las características del yelmo-emblema en forma de un ser semi-descarnado y su ubicación en el extremo sur del recinto, lo vinculan con Venus en su manifestación de divinidad vespertina. Su aspecto corresponde al que este dios adquiere cuando “renace” de su viaje por el inframundo. Su participación en el mural se explica porque en Mesoamérica, las declinaciones máximas norte y sur de la estrella vespertina, visibles en el occidente, coinciden aproximadamente con el principio y el fin del periodo de lluvias, respectivamente. Por ello, es probable que también en la Mixteca Baja, como lo indica nuestro testimonio pictográfico, sus apariciones vespertinas delimitaran el ciclo agrícola.

La escena del costado izquierdo, o muro norte, incluye dos individuos con yelmos, el primero es una cabeza con rasgos de felino y de serpiente, el segundo es una cabeza

de Serpiente de Fuego, ambos emblemas están asociados a la estación húmeda del año, el tiempo de la lluvia y de la siembra. En cuanto a la oposición dual, estas insignias simbolizan la fuerza femenina, lo nocturno, lo terrestre, lo frío y lo húmedo.

El felino-serpiente es un ser telúrico que simboliza la lluvia; la Serpiente de Fuego es un ser sobrenatural que simboliza al rayo, el brillante ser luminoso cuya manifestación anuncia y acompaña a la lluvia. Expresado en otros términos, es una manifestación del dios de la lluvia. Si bien, los rayos y la lluvia, como elementos celestes relacionados, ayudan a que germine y aparezca el maíz, deben ser invocados, y éste puede ser el papel desempeñado por los individuos que los detentan.

Los cuatro yelmos emblema (el buitre, el cráneo semi-descarnado, el felino-serpiente y la Serpiente de Fuego) tienen en común un diseño formado por pequeñas plaquitas rectangulares con el extremo curvo, que generan la impresión de un recubrimiento granulado. Al tomar en cuenta su apariencia y la temática del mural, es viable considerar que este diseño es una forma convencional de representar, granos de maíz, tal y como es posible apreciarlo en otros ejemplos de arte mesoamericano. Su presencia en los cuatro yelmos indica que estos emblemas son una alegoría que evoca a las mazorcas de maíz. Al tomar en cuenta su coloración es factible sugerir que los yelmos del costado derecho evocan mazorcas amarillas, y los yelmos del costado izquierdo corresponden a mazorcas rojas.

Los yelmos amarillos y rojos, en forma de cabezas de seres sobrenaturales, cubiertos con “granos de maíz”, quizás son una metáfora de las mazorcas de maíz que son cortadas durante la cosecha. Aunque, también es posible suponer que al intervenir en el ciclo agrícola, estos seres tienen la capacidad de “renacer como mazorcas de maíz”. De una u otra manera, en este rasgo el testimonio indica la unidad del *nahualli* con lo zoomorfo, lo antropomorfo y lo vegetal.



La pintura mural de Ixcaquixtla analizada a lo largo del estudio, es un testimonio codificado que registra los elementos del ciclo agrario. Desde mi perspectiva, puede ser considerada una síntesis de conocimientos que atañen a la cosmovisión de la fracción social involucrada, durante el Clásico Tardío, en la planeación del complejo arquitectónico Tumba 1 de Ixcaquixtla, y del registro pictórico. La orientación de la cámara funeraria, y posiblemente la del cuerpo en ella depositado, indican un comportamiento especialmente dirigido a registrar un conjunto de conocimientos especializados que, en tiempos prehispánicos, generalmente son detentados por individuos, que ocuparon puestos sociales importantes, y que estaban investidos de poderes espirituales particulares.

En conclusión, considero que el estudio aquí desarrollado ha permitido aproximarnos al significado del mural conservado en la Tumba 1 de Ixcaquixtla y, sobretodo, respecto a su eje temático. La identificación de los elementos necesarios para fertilizar la tierra, en esta obra, corrobora la presencia y la unidad que prevalece en el ciclo del maíz. El programa del mural está constituido por partes que actúan como una dualidad opuesta y complementaria, concatenada y cíclica. Expresado en otros términos, cada figura tiene un significado propio y, juntas, forman un significado mayor, que las liga con el ciclo agrícola del maíz.

Es conveniente advertir que la temática agrícola, de esta obra pictórica, localizada en la Mixteca baja poblana, es un aspecto relevante de su discurso, pero, con seguridad, no es su único simbolismo. Aunque el estudio ha permitido reconocer esta temática en particular, en el futuro será necesario seguir profundizando en sus múltiples capas de significado hasta alcanzar una mayor comprensión respecto al mensaje mortuario en ella contenido.

## BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Jorge R.

1942 "La Ciudad de Quetzalcoatl. Exploraciones arqueológicas en Tula, Hgo.", *Cuadernos Americanos*, 2: 121-131.

1966 "Un brasero excepcional", *Boletín del INAH*, n. 23, pp. 23-24.

Aguilar González, Wendy

2016 *Toci-Tlazoltéotl la diosa del tejido entre los mexica*. Tesis para optar por el grado de Maestro en Estudios Mesoamericanos. Tutor Dr. Olivier Guilhem, IIH-UNAM.

Aguilera, Carmen

1982 "Xolpan y Tonalco: Una hipótesis acerca de la correlación astronómica del calendario mexica", *Estudios de Cultura Náhuatl*, IIH-UNAM, México, v. 15: 185-207.

Alcalá, Jerónimo de

2000 *Relación de ceremonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechuacán*, Moisés Franco M. (ed.). El Colegio de Michoacán, Gobierno de estado de Michoacán.

Alcina Franch, José

1993 *Calendario y religión entre los zapotecos*, UNAM, México.

Álvarez Icaza, María Teresa

2014 *El Códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas*. Tesis para obtener el doctorado en Historia del Arte, FFL-IIIE-UNAM.

Anawalt, Patricia R.

1996 "Atuendos del México antiguo", *Arqueología Mexicana*, México, v. 3, n. 17: 6-16.

Aramoni Burguete, María Elena

2014 *El mundo prehispánico de Guanajuato. Plazuelas, Lugar de la Serpiente de Fuego*. INAH-México.

Aveni, Anthony F.

1991 *Observadores del cielo en el México antiguo*, FCE, México.

Ayala Falcón, Maricela

1990 "Conocimientos científicos", en *Los Mayas, el esplendor de una civilización*, Turner, Quinto Centenario, Madrid, pp. 117-125.

2001 "La escritura, el calendario y la numeración", en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.), *Historia Antigua de México, Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, CONACULTA-INAH/IIA-UNAM, v. 4, pp: 145-187.

- 2012 "Tiempos mesoamericanos, calendarios mayas", *Artes de México. El arte del tiempo maya*, n. 107: 18-25.
- Báez-Jorge, Felix  
 1983 "La cosmovisión de los zoques de Chiapas (Reflexiones sobre su pasado y presente), en L. Ochoa y Thomas A. Lee, Jr. (eds.), *Antropología e Historia de los mixe-zoques y mayas, Homenaje a Franz Blom*, UNAM/Brigham Young, University, pp. 383-410.
- Baird, Ellen T.  
 1989 "Stars and Ward at Cacaxtla", en Richard A. Diehl y Janet Catherine Berlo (eds.), *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan A. D. 700-900*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 105-122.
- Baudez, Claude-François  
 1999a "Los templos enmascarados de Yucatán", *Arqueología Mexicana*, México, v. 7, n. 37: 54-59.  
 2002 "Venus y el códice Grolier", *Arqueología Mexicana*, México, v. 10, n. 55: 70-79.  
 2007 "Los dioses mayas una aparición tardía", *Arqueología Mexicana*, México, v. 15, n. 88: 32-41.
- Beals, Ralph  
 1933 *The Acaxee, a mountain tribe of Durango and Sinaloa*, University of California Press Berkeley, California.
- Benson, Elisabeth P.  
 1997 *Birds and Beasts of Ancient Latin America*, University Press of Florida, Estados Unidos de América.
- Bernal, Ignacio  
 1949 "La cerámica grabada de Monte Albán", *Anales del INAH*, v. 3: 59-77.  
 1982 *Museo Nacional de Antropología de México, Arqueología*. Aguilar, México.
- Bernal, Ignacio, Román Piña Chán, Fdo. Cámara-Barbachano  
 1977 *The Mexican National Museum of Anthropology*. Ediciones Lara, México.
- Beyer, Herman  
 1921 "La aleta del Cipactli", *El México Antiguo*, Herman Beyer (ed.), México, t. 1, n. 7-8: 199-203.  
 1965a "Representaciones de rayos en el arte mexicano antiguo", *El México Antiguo, Revista Internacional de Arqueología...*, México, t. 10: 49-52.  
 1965b "La astronomía de los antiguos mexicanos", *El México Antiguo, Revista Internacional de Arqueología...*, México, t.10: 266-284.
- Boone, Elizabeth Hill  
 1989 *Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe*, Transactions of the American Philosophical Society, v. 79, part. 2, Philadelphia, American Philosophical Society.  
 2016 *Ciclos del tiempo y significado en los libros mexicanos*. FCE, México.

Both, Arnd Adje

2004 "Shell Trumpets in Mesoamerica Music-Archaeological Evidence and Living Tradition", 261-277.

Botta, Sergio

2004 "Los dioses preciosos: un acercamiento histórico-religioso a las divinidades aztecas de la lluvia", *Estudios de Cultura Náhuatl*, IIH-UNAM, México, v. 35: 89-120.

Boucher, Sylviane y Lucía Quiñones

2007 "Entre mercados ferias y festines: los murales de la Sub 1-4 de *Chiik Nahb*, Calakmul", *Mayab*, Sociedad Española de Estudios Mayas, n. 19: 27-50.

Bricker, Victoria R., y Harvey M. Bricker

1999 "Ciclos calendáricos y astronomía", en Peter Schmidt, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda (coords), *Los mayas*, CNCA-INAH/Landucci Editores, México, pp. 193-205.

Broda, Johana

1978 "Cosmovisión y estructuras de poder en el México prehispánico", *Comunicaciones*, 15: 165-172. Fundación alemana para la investigación científica México-Puebla.

1992 "La función social de calendarios y astronomía en Mesoamérica", en José Alcina Franch, Miguel León-Portilla y Eduardo Matos Moctezuma (comps.), *Azteca Mexica, las Culturas del México Antiguo*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 99-107.

1996 "Calendarios cosmovisión y observación de la naturaleza", en Sonia Lombardo, Enrique Nalda (coords.), *Temas mesoamericanos*, INAH-CONACYT, pp. 427-469.

2003 "La percepción de la latitud geográfica y el estudio del calendario mesoamericano", *Comunicaciones*: 15-43.

Carlson, John B.

1983 "The Grolier Codex: A Preliminary Report on the Content and Authenticity of a 13th-century Maya Venus Almanac", en A. F. Aveni y G. Brotherston (comps.), *Calendars in Mesoamerica and Peru: Native American Computations* o (Time, BAR International Series 174, pp. 27-57.

Carrasco, Pedro

1981 "La sociedad mexicana antes de la conquista", en *Historia General de México 1*, El Colegio de México, México, pp. 165-288.

Caso, Alfonso

1935 "III El templo de Tenayuca estaba dedicado al culto solar", en *Tenayuca: Estudio arqueológico de la pirámide de este lugar...*, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, pp. 293-308.

1938 "Exploraciones en Oaxaca, Quinta y Sexta temporadas, 1936-1937", *Instituto Panamericano de Geografía e Historia*, n. 34: 5-96.

1967a *Los calendarios prehispánicos*, IIH-UNAM, México.

1967b "Dioses y signos teotihuacanos", *Teotihuacan XI Mesa Redonda*, México, SMA, pp. 249-275.

- 1969 *El tesoro de Monte Albán*, Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 3, INAH/SEP, México.
- 1983 *El pueblo del Sol*, Lecturas mexicanas, n. 10, SEP-FCE (1953, 1ra edición por el FCE).
- 1984a *Reyes y reinos de La Mixteca*, México, 2 v., FCE, México.
- 1984b *Reyes y reinos de La Mixteca*, Diccionario biográfico de los señores Mixtecos, v. 2, FCE, México.
- 1996 "Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala", en Ángel García Cook y B. Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell (coord.), *Antología de Tizatlán*, INAH, México, pp. 37-70.
- Caso, Alfonso e Ignacio Bernal  
 2003 "Urnas de Oaxaca", en *Alfonso Caso Obras, 3, El México antiguo (Mixtecas y Zapotecas)*, El Colegio Nacional, México, pp. 146-700.
- Castro Leal, Marcia  
 1990 "Escultura antropomorfa, diosa de la fertilidad", en *Arte Precolombino de México, Olivetti-Electa*, p. 183.
- Cazeneuve, Jean  
 1971 *Sociología del rito*, Amorroutu editores.
- Cervantes Rosado, Juan  
 2004 "Informe preliminar de la primera etapa de salvamento arqueológico en la Tumba 1 de San Juan Ixcaquixtla Puebla", INAH, Coordinación Nacional de Arqueología Dirección de Salvamento Arqueológico.
- Cervantes Rosado, J., Xochiquétzal Rodríguez H., Arnulfo Allende C., Claudia de la F.  
 2004 "Hallazgo de una tumba con pintura mural en San Juan Ixcaquixtla, Puebla", *Arqueología Mexicana*, México, v. 12, n. 68: 15.
- Cervantes Rosado, Juan, Diana Molatore Salviejo, Arnulfo Allende Carrera  
 2005 "La tumba 1 de San Juan Ixcaquixtla, Puebla", *Arqueología Mexicana*, México, v. 13, n. 75: 64-69.
- Cervantes Rosado, Juan y Arnulfo Allende Carrera  
 2005 Informe técnico del Proyecto de Salvamento arqueológico en la tumba con pintura mural (Tumba 1) de San Juan Ixcaquixtla Pue. 1ra etapa (mayo-junio 2004) INAH, Coordinación Nacional de Arqueología.
- Chilam Balam de Chumayel*  
 1933 Libro de Véase Roys.
- Chinchilla Mazariegos, Oswaldo  
 2006 "Corpus de Escultura Estilo Cotzumalhuapa, Guatemala". FAMSI. Traducido del Inglés por Alex Lomónaco, (disponible en línea), 64 p.
- Cobos, Rafael  
 2005 "Jaguares y pumas de Tula y Chichén Itzá, semejanzas y diferencias", *Arqueología Mexicana*, México, v. 12, n. 72: 35-39.

*Códice Borbónico*

1993 Francisco del Paso y Troncoso (ed.), México, Siglo XXI editores.

*Códice Borgia*

1980 *Códice Borgia*, comentarios de Eduard Seler, México, FCE.

*Códice Cospi*

1988 Calendario messicano 4093, Biblioteca Universitaria de Bolonia, Carmen Aguilera (ed.), México, Gobierno del Estado de Puebla/INAH/SEP.

*Códice Chimalpopoca*

1969 *Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los soles*, IIE-UNAM, México.

*Códice de Dresde*

1988 Libro de jeroglifos mayas. Edición facsimilar, con comentarios de E. S. Thompson. FCE, México.

*Códice de Madrid*

1967 Codex Tro-Cortesianus. Museo de América Madrid, einleitung undsummary F. Anders. Graz, Aus Akademische Druck-u. Verlagsanstalt.

*Códice Féjerváry-Mayer*

2005 *El tonalámatl de los Pochtecas*, Miguel León-Portilla (ed.), *Arqueología Mexicana*, México, Edición Especial Códices, n.18.

*Códice Laud*

1961 Carlos Martínez Marín (ed.), México, INAH.

*Códice Magliabechiano*

1983 The Codex Magliabechiano and the Prototype of Magliabechian Group. Elizabeth Hill Boone (ed.) Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Presss.

*Códice Nuttall*

1975 *The Codex Nuttall. A picture manuscript from ancient Mexico*, Zelia Nuttall (ed.), del facsimile del Peabody Museum, Nueva York, Dover Publications.

*Códice Telleriano-Remensis*

1995 *Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*, Eloise Quiñones Queber (ed.), Austin, University of Texas Press, 365 p.

*Códice Vaticano A*

1964 *Códice Vaticano-Ríos*, en Lord Kingsborough (ed), *Antigüedades de México*, v. III, México SHCP.

*Códice Vaticano B*

1972 *Codex Vaticanus 3773*, con comentario de Ferdinand Anders, Graz, Akademische Druck-u, Verlagsanstalt, (Codices Selecti XXXIV). Biblioteca Apostólica Vaticana, Rome. Austria.

*Códice Vindobonensis*

1974 *Codex Vindobonensis Mexicanus*, comentario de O. Adelhofer, Graz, Akademische Druck-u, Verlagsanstalt (Codices Selecti 5).

- Cook de Leonard, Carmen  
1953 "Los popolocas de Puebla: Ensayo de una identificación etnodemográfica e histórico arqueológica", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, T. XIII, 2 y 3: 423-445.
- 1957 *El origen de la cerámica Anaranjada Delgada*, Tesis de la ENAH, México.
- Corona Núñez, José  
1999 *Mitología tarasca*, Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, Mich., México.
- Covarrubias, Miguel  
1946 "El arte «Olmeca» o de La Venta", *Cuadernos Americanos*, 4: 153-179.
- 1957 *Indian Art of Mexico and Central America*, New York, Alfred A. Knopf.
- Dahlgren de Jordan, Barbro,  
1954 *La Mixteca, su cultura e historia prehispánicas*. Colección cultura mexicana; 11, Imprenta Universitaria, México.
- Dehouve, Daniël  
2009 "A propósito de Mesoamérica", *Diario de Campo*, Boletín Interno de los Investigadores del Área de Antropología, 96: 72-75.
- 2014 *El imaginario de los números entre los antiguos mexicanos*. CIESAS, Publicaciones de la Casa Chata, México.
- 2016 "El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de «personificación»", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Coloquios*, EHESS (ed.), documento en línea: <http://nuevomundo.revues.org/69305>; pp: 2-18.
- de la Fuente, Beatriz  
1973 *Escultura monumental olmeca*, Catálogo, IIE-UNAM.
- 2006a "La escultura huasteca", *Arqueología Mexicana*, México, v. 14, n. 79: 46-53.
- 2006b "6 Zona 5 A Conjunto del Sol", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La Pintura Mural Prehispánica en México, I Teotihuacan*, T. I, Catálogo, IIE-UNAM, México, pp. 59-79.
- 2006 "7 Zona 3 Gran Puma", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La Pintura Mural Prehispánica en México, I Teotihuacan*, T. I, Catálogo, IIE-UNAM, México, pp. 83-86.
- de la Fuente, Beatriz y Nelly Gutiérrez Solana  
1980 *Escultura huasteca en piedra*, IIE-UNAM, México.
- de la Fuente, Beatriz, Silvia Trejo y Nelly Gutiérrez Solana  
1988 *Escultura en piedra de Tula*, Catálogo, IIE-UNAM, México.
- de la Garza, Mercedes  
1995 *Aves sagradas de los mayas*, Facultad de Filosofía y Letras, IIF-UNAM, México.
- 1998 *El Universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, IIF-UNAM, México.
- Diehl, Richard A.  
1983 *Tula, The Toltec Capital of Ancient Mexico*, Londres, Thames and Hudson.

Dupey García, Élodie

2008 "Xopan y Tonalco, los colores de las estaciones entre los antiguos nahuas", en Annamária Lammel, Marina Goloubinoff y Esther Katz (eds.), *Aires y luvias. Antropología del clima en México*, Publicaciones de la Casa Chata, pp. 53-81.

2016 "El cuerpo del color. Materialidad y significado del adorno corporal en la cultura náhuatl prehispánica", en *El color de los dioses*, INAH, México, pp. 21-33.

2017a "Lo que el viento se lleva. Ofrendas odoríferas y sonoras en la ritualidad náhuatl prehispánica", en *De olfato. Aproximaciones a los olores en la historia de México*, É. Dupey García y G. Pinzón Ríos (eds.). Secretaría de Cultura, FCE, Ciudad de México.

2017b "Mostrar lo invisible. Representaciones del olor en códices prehispánicos del centro de México", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 117-165.

Eliade, Mircea

1984 *Tratado de historia de las religiones*. Era, México

Enríquez Andrade, Héctor Manuel

2013 *La jerarquía de los dioses totonacos*. INAH, México.

Espinosa Pineda, Gabriel

2002 *La serpiente de luz. El arco iris en la cosmovisión prehispánica (El caso mexicana)*, Tesis de doctorado en antropología, directora Johana Broda, ENAH/INAH/SEP, México.

2008 "El aspecto masculino del arcoíris prehispánico", *Cuicuilco* No. 43:160-184.

Estrada Hernández, Christian Giovanni

2006 *Dieta, uso de hábitat y patrones de actividad del puma (Puma concolor) y el jaguar (Panthera onca) en la selva maya*. Informe de Tesis. Facultad de Ciencias Químicas y Farmacia Universidad de San Carlos de Guatemala.

Fahsen, Federico

2001 "De los cacicazgos a los estados en las tierras Altas de Guatemala", en Nikolai Grube (ed.), *Los mayas una civilización milenaria*, Könemann, Italia, pp. 87- 97.

Flores Guerrero, Raúl

1958 "Castillo de Teayo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, n. 27: 5-16.

Foncerrada de Molina, Marta

1965 *La escultura arquitectónica de Uxmal*, IIE-UNAM, México.

1993 *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, IIE-UNAM, México.

Foster. George M.

1944 Nagualism in Mexico ad Guatemala, *Sobretiro de Acta Americana*, v. 2, n. 1 y 2: 85-103.

Furst, Leslie Jill

1978 *Codex Vindobonensis Mexicanus I: A Commentary*, Nueva York, Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York at Albany, Publication 4.



- Galindo Trejo, Jesús  
2001 "La observación celeste en el pensamiento prehispánico", *Arqueología mexicana*, v. 8, n. 47: 28-35.
- Galinier, Jaques  
1990 *La mitad del mundo, cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, UNAM/CEMCA/INI, México.
- Gámez Espinosa, Alejandra  
2006 *Popolocas*. Pueblos indígenas del México Contemporáneo, Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Gajewska, Marta  
2015 "Tlazolteotl, un ejemplo de la complejidad de las deidades mesoamericanas". *Ab Initio*, n. 11: 89-126 (disponible en [www.ab-initio.es](http://www.ab-initio.es)).
- García-Des Lauriers  
2005 *Iconografía y escritura teotihuacana en la costa sur de Guatemala y Chiapas*, Oswaldo Chinchilla Mazariegos y Bárbara Arroyo (eds.), Asociación Tikal, Guatemala, v. 1, n. 5: 1-16.
- Garza Tarazona, Silvia  
1968 "Nueva interpretación de la lápida de Tepetzintla Ver.", *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, n. 32: 45-47.
- Garza Tarazona, Silvia y Beatriz Palavicini Beltrán  
2002 "Xochicalco. La Serpiente emplumada y Quetzalcoatl", en *Arqueología Mexicana*, México, v. 9, n. 53: 42-45.
- Giasson, Patrice  
2001 "Tlazolteotl, deidad del abono: Una Propuesta", *Estudios de Cultura Náhuatl*, IIH-UNAM, México, v. 32: 135-157.
- Gibson, Charles  
1984 *Los aztecas bajo el dominio español 1519-1810*, Siglo XXI, México.
- Girard, Raphael  
1962 *Los mayas eternos*. Antigua Librería Robredo, México.
- 1977 *Origen y desarrollo de las civilizaciones antiguas de América*. Editores Mexicanos Unidos, México.
- González Torres, Yólotl  
1975 *El culto a los astros entre los mexicas*. México, SEP/Setentas, 217.
- 2007 "Notas sobre el maíz entre los indígenas mesoamericanos antiguos y modernos", *Dimensión Antropológica*, v. 14, n. 41: 45- 80.
- Graulich, Michel  
1998a *Mitos y rituales del México antiguo*, Madrid, Colegio Universitario, Ediciones Itsmo.
- 1998b "El rey solar en Mesoamérica", *Arqueología Mexicana*, México, v. 6, n. 32: 14-21.
- 1999 *Ritos Aztecas. Las fiestas de las veintenas*. INI, México.

- 2001 "El simbolismo del Templo Mayor de México y sus relaciones con Cacaxtla y Teotihuacan", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, IIE-UNAM, México, v. 79: 5-28.
- 2002 "Los reyes de Tollan", *Revista Española de Antropología Americana*, v. 32: 87-114.
- 2003 "El sacrificio humano en Mesoamérica", *Arqueología Mexicana*, México, v. 11, n. 63: 16-21.
- Grave Tirado, Luis Alfonso
- 2004 "Barriendo en lo ya barrido. Un nuevo repaso a Ochpaniztli", *Estudios de Cultura Náhuatl*, IIH-UNAM, México, v. 35: 157-177.
- Greene Robertson, Merle
- 1999 "Esculturas y murales de la región del Usumacinta", en Peter Smidt, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda (coords.), *Los Mayas*, CNCA-INAH, México, pp: 297-307.
- Guerrero Martínez, Fernando
- 2013 "La presencia del felino en la pintura mural de Cacaxtla", en María Teresa Uriarte y Fernanda Salazar (coords.), *La pintura mural prehispánica en México V, Cacaxtla*, T. III, Estudios, IIE-UNAM, México, pp. 479-415.
- Guiteras Homes, Calixta
- 1961 *Perils of the Soul. The World View of a Tzotzil Indian*. The Free Press of Glencoe, Inc. New York.
- Gutiérrez, Electra y Tonatiuh Gutiérrez
- 1976 "Mensajeros del Cielo. Magia y Mito de los hombres voladores", *Geografía Universal*, v. 2. n. 1: 79-97.
- Hartung, Horst
- 1980 "La disposición espacial de los monumentos de Piedras Negras", en *La Antropología Americanista en la Actualidad, Homenaje a Raphael Girard*, Editores Mexicanos Unidos, México, t.1, pp. 211-218.
- Hermann Lejarazu, Manuel A.
- 2009 "La serpiente de fuego o yahui en la Mixteca prehispánica: iconografía y significado", *Anales del Museo de América*, v. 17: 64-77.
- Heyden, Doris
- 1972 "Xiuhtecutli, investidor de soberanos", *Boletín del INAH*, México, n. 3: 3-10.
- 1974 "La diosa madre: Itzpapalotl", *Boletín del INAH*, México, n. 11: 3-14.
- 1983 "Las diosas del agua y la vegetación", *Anales de Antropología*, IIA-UNAM, México, v. 20: 129-145.
- 1989 "«Uno Venado» y la creación del cosmos en la crónica y los códices de Oaxaca", en Jesús Monjarás-Ruiz (coord.), *Mitos cosmogónicos del México indígena*, INAH, México, pp. 87-124.
- Heyden, Doris, y Paul Gendrop
- 1980 *Pre-Columbian Architecture of Mesoamerica*. Electa-Rizzoli, New York.

*Historia de los mexicanos por sus pinturas*

1973 *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, Ángel Ma. Garibay K. (ed.), Porrúa, México.

*Historia Tolteca-Chichimeca*

1976 *Historia Tolteca-Chichimeca*, Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García (eds.), INAH/CISINAH/SEP, México.

Holland, William R.

1963 *Medicina maya en los altos de Chiapas*. INI, México.

Hosler, Dorothy

2005 *Los sonidos y colores del poder. La tecnología metalúrgica sagrada del occidente de México*. El Colegio mexiquense, México.

Hvidfeldt, Arild

1958 *Teotl and Ixiptlalli. Some central concepts in ancient mexican religion*, Copenhagen, Munksgaard.

Ichon, Alan

1973 *La religión de los totonacas de la sierra*. México, INI/SEP.

1977 "Les sculptures de La Lagunita, El Quiché, Guatemala". *Centre National de la Recherche Scientifique*, Guatemala.

Jäcklein, Klaus

1974 *Un pueblo popoloca*, SEP/INI, México.

1979 "Apuntes sobre la historia prehispánica de los popolocas de Puebla", en Barbro Dalhgren (coord.), *Homenaje al Doctor Paul Kirchhoff*, pp. 194-211.

Jansen, Maarten E., y Marcus Winter

1980 "Un relieve de Tilantongo Oaxaca del año 13 Búho", *Antropología e Historia*, INAH, México, n. 30, época 3: 3-19.

Jiménez Moreno, Wigberto

1978 "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", en C. Cook de Leonard (coord.), *Esplendor del México Antiguo* (1959 1ra ed.), Centro de Investigaciones Antropológicas de México, Editorial del Valle de México, v, 2, pp. 1019-1108.

Johnson, Irmgard Weitlaner,

1953 "El quechquemiltl y el huipil", en Ignacio Bernal y Eusebio Dávalos Hurtado (eds.), *Huastecos totonacos y sus vecinos*, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, t. México, XII, 2 y 3, pp. 241-257.

Joralemon, Peter David

1990 *Un estudio en iconografía olmeca*, Textos Universitarios, Universidad Veracruzana.

Klein, Cecelia

1976 *The Face of the Earth: Frontality in Two-dimensional Mesoamerican Art*, Nueva York/Londres, Garland Publishing Inc. (Outstanding Dissertations in the Fine Arts).

Köhler, Ulrich

1980 "Cosmovisión indígena e interpretación europea en estudios mesoamericanistas", en *La Antropología Americanista en la Actualidad. Homenaje a Raphael Girard*, Editores Mexicanos Unidos, t. 1, pp. 583-596.

1991 "Conceptos acerca del ciclo lunar y su impacto en la vida diaria de indígenas mesoamericanos", en J. Broda, S. Iwaniszewski y L. Maupomé (comp.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, pp. 235-248.

Kowalsky, Karl

1992 "Las deidades astrales y la fertilidad agrícola: temas fundamentales en el simbolismo del juego de pelota mesoamericano en Copán, Chichén Itzá y Tenochtitlán", en María Teresa Uriarte (comp.), *El juego de pelota en Mesoamérica raíces y supervivencia*, México, Siglo XXI, pp. 305-333.

Krickeberg, Walter

1961 *Las antiguas culturas mexicanas*. FCE, México (1ra ed. 1956).

1966 "El juego de pelota mesoamericano", en *Traducciones mesoamericanistas*, SMA, I, pp. 191-313.

Kubler, George

1961 "Chichén-Itzá y Tula", *Estudios de Cultura Maya*, IIF-UNAM, México, v. 1: 47-80.

Ladrón de Guevara, Sara

1999 *Imagen y pensamiento en Tajín*, Universidad Veracruzana, México.

Lammel, Anamaría

2008 "Los colores del viento y la voz del arco iris: representación del clima entre los totonacas", en Annamária Lammel, Marina Goloubinoff y Esther Katz (eds.), *Aires y lluvias. Antropología del clima en México*, Publicaciones de la Casa Chata, pp. 197-219.

Langley, James C.

1986 *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of writing in a Mesoamerican culture of Classic period*. Oxford, BAR, International Series n. 313.

León, Nicolás

1991 *Los popolocas*, Nuevas lectura históricas de Puebla 1, Museo Amparo, Puebla. (1ra ed. 1905).

León-Portilla, Miguel

1958 *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, IIH-UNAM, México.

2005 *El tonalámatl de los pochtecas (Códice Fejérváry-mayer)*. *Arqueología Mexicana*, México, Edición Especial Códices n. 18.

Limón Olvera, Silvia y Clementina Battcock

2013 "Aves solares: el águila. El colibrí y el zopilote en Mesoamérica", en Luis Millones y Alfredo López Austin (eds.), *Fauna Fantástica en Mesoamérica y los Andes*, IIH-UNAM, pp. 127-185.

Lombardo de Ruiz, Sonia

1986 "La pintura", en *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, SEP-INAG, Gobierno del Estado de Tlaxcala, ITC, México, pp. 211-144.

López Austin, Alfredo

1979 "Iconografía mexicana. El monolito verde del Templo Mayor", *Anales de Antropología*, IIA-UNAM, México, v. 16: 133-153.

1989 *Hombre-Dios: Religión y política en el mundo náhuatl*, IIH-UNAM, México (1era ed. 1973).

1994 *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE.

1995 "Los milenios de la religión mesoamericana", *Arqueología Mexicana*, México, v. 3, n. 13: 3-9.

1996a "Los rostros de los dioses mesoamericanos", *Arqueología Mexicana*, México, v. 4 n. 20: 6-19.

1996b "La cosmovisión mesoamericana", en Sonia Lombardo y Enrique Nalda (coords.), *Temas mesoamericanos*, INAH/CONACULTA, México, pp. 471-507.

1997 "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", 47- 65.

2004 "La composición de la persona en la tradición mesoamericana", *Arqueología Mexicana*, México, v. 11, n. 65: 30-35.

2012 *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 vols, México, IIA-UNAM.

López Austin, Alfredo, Leonardo López Luján, Saburo Sugiyama

1991 "The temple of Quetzalcoatl at Teotihuacan. Its Possible Ideological Significance", *Ancient Mesoamerican*, 2, 93-105.

López de Molina y Molina Feal

1996 "Arqueología", en *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, SEP-INAG, Gobierno del Estado de Tlaxcala, ITC, México, pp. 13-208.

López Méndez, Sebastián

1994 "La historia del maíz colorado", en Antonio Gómez G., Enrique Pérez L., y Manuel Hidalgo P., (eds.), *Cuentos y relatos indígenas*, UNAM/CIHMECH/GECH-ICHCI, pp. 81-85.

López Morales Tapalapa, Juan

1997 "Leyenda del hombre que se llamaba *Ngo'ra* y su mujer que llegó a ser maíz", en Antonio Gómez G., Enrique Pérez L., y Manuel Hidalgo P., (eds.), *Cuentos y relatos indígenas*, UNAM/CIHMECH/GECH-ICHCI, pp. 355-363.

Lupo, Alessandro

1999 "Nahualismo y tonalismo. Transformación y alter ego", *Arqueología Mexicana*, México, v. 6, n. 35:16-23.

Manzanilla R., Linda

2001 "La zona del Altiplano central en el Clásico", en Linda Manzanilla y López Luján (coords.), *Historia Antigua de México*, CONACULTA-INAH/UNAM/Porrúa, México, v, 2, pp. 203-239.

- 2016 “El concepto de inframundo en Teotihuacan”, en Elsa Malvido, Gregory Pereira y Vera Tiesler (eds.) *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*, CONACULTA-INAH/CEMCA: 127-132.
- Marquina, Ignacio  
1991 *Arquitectura prehispánica*, INAH, México.
- Martínez García, Roberto  
2006 “Sobre el origen y significado del término nahualli”
- Medina, Andrés  
1990 “Arqueología y etnografía en el desarrollo histórico mesoamericano”, en Y. Sugiura y M. Carmen Serra P. (eds.), *Etnoarqueología Coloquio Bosch-Gimper*, IIA-UNAM, pp. 447-482.
- 2007 “Trabajo agrícola y ritual: Notas para una reflexión sobre la unidad y la diversidad en Mesoamérica”, *Diario de Campo*, Boletín Interno de los Investigadores del Área de Antropología, 96: 60-68.
- Michener, David C.  
2013 “Las plantas en Cacaxtla: una perspectiva botánica”, en María Teresa Uriarte y Fernanda Salazar (coords.), *La pintura mural prehispánica en México V, Cacaxtla*, T. III, Estudios, IIE-UNAM, México, pp. 517-527.
- Milbrath, Susan  
1999 *Star gods of the maya. Astronomy in Art, Folklore. And Calendars*. University of Texas Press, Austin.
- Millán, Saúl  
2007 “Y continua la polémica. Unidad y diversidad en Mesoamérica”, *Diario de campo*, Boletín Interno de los Investigadores del Área de Antropología, 94: 50-52.
- 2008 “Mesoamérica en la mira: Una carta a Daniël Dehouve”, *Diario de Campo*, Boletín Interno de los Investigadores del Área de Antropología, 96: 76-79.
- Miller, Mary y Simon Martín  
2004 *Courtly art of the ancient maya*, Londres/ Nueva York, Thames and Hudson.
- Mikulska Dabrowska, Katarzyna  
2001 “Tlazoltéotl, una nueva diosa del maguey”, en Andrzej D. y Dorota O., (eds.), *Actas del 50 Congreso Internacional de Americanistas*, Universidad de Varsovia, n. 10-14, pp. 336-362.
- 2008 *El lenguaje enmascarado*. Un acercamiento a las representaciones graficas de deidades nahuas, IIA-UNAM, México.
- Molina, Alonso de  
1977 *Vocabulario en lengua castellana y mexicana -y mexicana y castellana*, Porrúa, México.
- Montolíu Villar, María  
1972 “Estudio comparativo de los mitos del origen del maíz entre los mayas y los nahuas”, en Jaime Litvak King y Noemí Castillo Tejero (eds.), *Religión en Mesoamérica. XII Mesa Redonda*, SMA, México, pp. 343-347.

1984 "La diosa lunar Ixchel sus características y funciones en la religión maya", *Anales de Antropología*, IIA-UNAM, México, v. 21: 61-78.

1989 *Cuando los dioses despertaron. Conceptos cosmológicos de los antiguos mayas de Yucatán estudiados en el Chilam Balam de Chumayel*. UNAM, México,

Montoya Briones; José de Jesús

1987 "Persistencia de un sistema religioso mesoamericano entre indios huastecos y serranos", en Barbro Dahlgren (ed.), *Historia de la Religión en Mesoamérica y áreas afines, I Coloquio*, IIA-UNAM, México, pp. 145-152.

Morales Chocano

2005 "El Dios Felino en Pacopampa", *Arqueología y Sociedad*, n. 16: 215-290.

Morante López, Rubén

2002 "Astronomía civil y astronomía ritual en Teotihuacán", en María Elena Ruiz Gallut (ed.), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos*. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan, UNAM/CONACULTA/INAH, pp: 213-230.

2005 *La pintura mural de Las Higueras, Veracruz*. Universidad Veracruzana. Xalapa, Veracruz, México.

Morris, Walter F. Jr.

1986 "La moda clásica al fin. La vestimenta de las figurillas mayas de Lagartero", *Antropología*, Boletín oficial del INAH, 9: 19-30.

Nájera Coronado, Martha Iliá

2004 "Seres femeninos en el umbral de la religión mexicana", en Mario Califano, María Cristina Dasso y Eduardo Fernández (coords.), *Las nociones del mal y el temor en las representaciones aborígenes de América*, 51 Congreso Internacional de Americanistas, CIAFIC, Argentina, pp. 60-75.

Navarrete, Carlos

1976 "El Complejo Escultórico del Cerro Bernal, en la Costa de Chiapas, México", *Anales de Antropología*, IIA-UNAM, México, 14: 23-45.

1997 "Los mitos del maíz entre los mayas de las Tierras Altas", *Arqueología Mexicana*, México, v. 5, n. 25: 56-61.

Neurath, Johannes

2007 "Debate acerca de la unidad mesoamericana", *Diario de campo*, Boletín Interno de los Investigadores del Área de Antropología, n.

Nicholson, Henry

1971 "Religion in pre-Hispanic Central Mexico", en G. F. Ekholm e Ignacio Bernal (comps.), *Handbook of Middle American Indians*, Austin, University of Texas Press, v. 10, pp. 395-446.

Ochoa, Lorenzo

1984 *Historia prehispánica de la Huasteca*, IIA-UNAM, México.

Ochoa, Lorenzo y Gerardo Gutiérrez

- 1999 "Notas en torno a la cosmovisión y religión de los huastecos", *Anales de Antropología*, n. 33: 91-163, IIA-UNAM.

Ojeda Díaz, María de los Ángeles

- 2003 "Las diosas del *Códice Borgia*. Arquetipos de las mujeres *dzavui* (mixtecas), del Posclásico", en Ojeda Díaz, María de los Ángeles, *Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca*, CIESAS/Porrúa, México, pp. 105-150.

Olivares, Antonio

- 1965 "Monografía del Rey de los gallinazos", *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, Colombia, v. 12, n. 47: 260- 268.

Olivier, Guilheim

- 1985 "Tepeyólotl, «corazón de la montaña» y «señor del eco»: el dios jaguar de los antiguos mexicanos", *Estudios de Cultura Náhuatl*, IIH-UNAM, México, v. 28: 99-141.
- 1997 "Moqueries et métamorphoses d'un dieu aztèque. Tezcatlipoca, le «Seigneur au Miroir Fumant»", París, Institut d'Ethnologie, pp. 245-246.
- 2000 "¿Dios del maíz o dios del hielo? ¿Señor del pecado o señor de la justicia? Esbozo sobre la identidad de Itztlacoliuhqui", en Constanza Vega Sosa (ed.), *Códices y documentos sobre México. Tercer Simposio Internacional*, INAH, México, pp. 335-353.
- 2015 "Why give birth to enemies? The warrior aspects of the Aztec goddess Tlazolteotl-Ixcuina", en *RES Anthropology and aesthetics*, 65/66, pp. 55-67.

Pasztory, Esther

- 1972 "The Gods of Teotihuacan: A Synthetic Approach in Teotihuacan an Iconography", en *Actas del XL Congreso Internacional de Americanistas*, v. 1: 147-159.

1976 *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*. Garland Publishing, Inc., New York and London.

Paulinyi, Zoltán

- 1997 "El Rayo del Dios de la Lluvia: Imágenes de serpientes ígneas en el arte teotihuacano", *Mexicon, Noticias y contribuciones sobre Mesoamérica*, Alemania, v. 19, n. 2: 27-33.

Piña Chán, Román

- 1977 *Quetzalcóatl. Serpiente emplumada*, Colección de Lecturas Mexicanas, 69. FCE/SEP.

1993 *Cacaxtla, Fuentes históricas y pinturas*. FCE, México.

Pohorilenko, Anatole

- 1990 "La estructura del Sistema representacional olmeca", *Arqueología*, Revista de la Dirección de Arqueología del INAH, 3: 85-90.

Pollard, Helen P.

- 1994 "Factores de desarrollo en la formación del estado tarasco", en *El Michoacán antiguo*, El Colegio de Michoacán, Gobierno de Estado de Michoacán, pp. 187-246.

*Popol Vuh*

- 1975 *Popol Vuh Las antiguas historias del Quiché*, Adrián Recinos (ed.), FCE. México.



- Proskouriakoff, Tatiana  
1969 *Álbum de arquitectura maya*, FCE, México.
- Ragghianti, Carlo Ludovico  
1973 "Museo Nacional de Antropología, México", *Enciclopedia de los museos*, Librería-Editorial Argos, Barcelona, v. 2.
- Ragot, Nathalie  
2000 *Les au-delàs aztèques*, Oxford, Bureau of Archeological Research.
- 2009 "El Cihuatlampa, morada de las Cihuateteo", en *Actas del 53e Congreso International de Americanistas*, México, 14 p.
- Ratray, Evelyn Childs  
1981 "Anaranjado Delgado: cerámica de comercio de Teotihuacan", en Evelyn Ratray, Jaime Litvak y Díaz O., (comp.), *Interacción Cultural en México Central*, IIA-UNAM, pp. 55-80.
- 1990 "New Findings on the Origins of Thin Orange Ceramics", *Ancient Mesoamerica*, v. 1: 2, W. Fowler and S. Houston (eds), Cambridge University Press, pp.: 181-195.
- 1998 "Rutas de intercambio en el periodo Clásico en Mesoamérica", en Evelyn Childs Ratray (ed.), *Rutas de intercambio en Mesoamérica, III Coloquio Pedro Bosch Gimpera*, IIA-UNAM, pp. 77- 100.
- Reyna R., Rosa María  
1971 *Las figurillas preclásicas*. Tesis de licenciatura en arqueología, México, ENAH/ INAH/SEP.
- Ringle, William M., Tomas Gallareta Negrón y George J. Bell III  
1998 "The return of Quetzalcoatl. Evidence for the spread of a world religion during the Epiclassic period", *Ancient America*, 9: 183-232, Cambridge University Press, U.S.A.
- Rivas Castro, Francisco  
2000 "Madre nutridora, guerrera y sacrificada: la ocelótl-cihuacóatl en la vasija para pulque de la colección Bilimeck de Viena", en Beatriz Barba de Piña Chán (coord.), *Iconografía mexicana II, El cielo la tierra y el inframundo, águila, serpiente y jaguar*, INAH, México, pp. 259-277
- Rivera G., Iván  
2008 "La iconografía de la pintura mural de la tumba de Ixcaquixtla, sureste de Puebla, México", en Reina Ortiz Escamilla (ed.), *Caminos de la Historia Mixteca*, Universidad Tecnológica de la Mixteca, México, pp. 15-36.
- Robicsek, Francis, y Donald M. Hales  
1981 *The Maya Book of the Dead: The Ceramic Codex*. University of Virginia Art Museum, Charlottesville, V. A.
- Rodríguez Cano, Laura, Juan Cervantes Rosado, Diana Molatore Salviejo  
2005 "San Juan Ixcaquixtla, Puebla" Apéndice 30, en Beatriz de la Fuente y Bernard Fahmel (coords.), *La pintura mural prehispánica en México*, III, Oaxaca, t. III, Catálogo, IIE-UNAM, México, pp. 434-450.
- Rojas, Teresa  
1991 *La agricultura en tierras mexicanas desde sus orígenes hasta nuestros días*. CONACULTA/Grijalbo, México.

- Roys, Ralph  
1933 *The book of Chilam Balam de Chumayel, C.I. W. Pub. 548*, Washington.
- Ruiz Gallut, María Elena, Jesús Galindo Trejo, Daniel Flores Gutiérrez  
2006 "Implicaciones arqueoastronómicas de pórticos con felinos en Teotihuacán", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La Pintura Mural Prehispánica en México, I Teotihuacan*, IIE-UNAM, México, t. 2, pp. 343-360.
- Ruz Lhuillier, Alberto  
1945 "Campeche en la arqueología maya", *Acta Antropológica* I: 2-3, México.
- Sáenz, César  
1962 *Quetzalcoatl*, INAH, México.
- Sahagún, fray Bernardino de  
1950-1982 *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, Arthur J. O: Anderson y Charles E. Dibble (eds.), Nuevo Mexico, The School of American Research University of Utha.
- 1981 *Historia general de la cosas de Nueva España*. Con numeración, anotación y apéndices de Ángel María Garibay. México, Porrúa ("Sepan Cuantos ... " 300).
- 1993 *Primeros Memoriales*, Facsimile edition by Ferdinand Anders, Norman, University of Oklahoma Press (Civilization of the American Indians Series 100).
- Sánchez Mastranzo, Nazario y Arturo Fernández Ortiz  
1990 "Los altares policromos de Tizatlán, una interpretación funcional", Ponencia presentada en el *Coloquio Román Piña Chan del MNA*, 13 p.
- Sarabia González, Alejandro  
1995 *Sociedad y asentamiento: un caso del sur de Puebla, México*. Tesis de la ENAH, México.
- Saturno, William A., Karl A. Taube Y David Stuart  
2005 "Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte1: El mural del norte", *Ancient America*, n. 7: 1- 71, Center for American Studies/Precolumbia Mesoweb Press.
- Schele, Linda  
1997 *Rostros ocultos de los mayas*. Impetus Comunicación.
- Šégota Tómac, Durdica  
1995 "El panteón mexicana", *Arqueología Mexicana*, México, v. 3, n. 15: 32-41.
- Séjourné, Laurette  
1959 *Un palacio en la ciudad de los dioses* (Teotihuacan). INAH, México.
- 1962 *El universo de Quetzalcoatl*, FCE, México-Buenos Aires.
- 1966a *El lenguaje de las formas en Teotihuacan*, México. S. A. (ed.).
- Seler, Eduard  
1988 *Comentarios al Códice Borgia*, 2 vols, FCE, México.
- 2004 *Las imágenes de los animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, México Casa Juan Pablos.

- Smith, Mary Elizabeth  
 1973 "The relation between mixtec manuscript painting and the Mixtec language: a study of some personal names in codices Munro and Sánchez Solís", en Elizabeth P. Benson (ed.), *Mesoamerican writing systems*. Dumbarton Oaks Reserch Library an Colecctions, pp. 47-98.
- Solís, Felipe  
 1981 *Escultura del Castillo de Teayo, Veracruz, México. Catálogo*, IIE-UNAM, México.
- 1985 "Arte estado y sociedad. La escultura antropomorfa de México-Tenochtitlán", en Jesús Monjarás Ruíz, Rosa Brambila, Emma Pérez Rocha (eds.), *Mesoamérica y el Centro de México*. INAH, pp. 393-432.
- 1991 *Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología*, Aguilar, México.
- Sosa, John R.  
 1991 "Las cuatro esquinas del mundo. Un análisis simbólico de la cosmología maya y yucateca", en J. Broda, S. Iwaniszewski y L. Maupomé (eds.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, IIH-UNAM, México. pp. 193-201.
- Soustelle, Jacques  
 1969 *El arte del México antiguo*. Juventud.
- 1971 *México, tierra india*. SEP-Setentas, México, n.10.
- 1979 *El universo de los aztecas*. FCE. México
- 1988 *Los mayas*. FCE, México.
- Spence, Lewis  
 1923 *The Gods of Mexico*, New York.
- Šprajc, Iván  
 1996 *La Estrella de Quetzalcóatl. El planeta Venus en Mesoamérica*, Diana, México.
- 1998 *Venus, lluvia y maíz: simbolismo y astronomía en la cosmovisión mesoamericana*, INAH, México.
- 2001a "La astronomía", en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.), *Historia Antigua de México: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, CONACULTA-INAH/IIA-UNAM, v. 4, pp: 273-313.
- 2001b *Orientaciones astronómicas de la arquitectura prehispánica en México*, CONACULTA/INAH, México.
- Spranz, Bodo  
 1973 *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia. Una investigación etnográfica*, FCE, México.
- Stark, Bárbara  
 1998 "Estilos de volutas en el periodo Clásico", en Evelyn Childs Rattray (ed.), *Rutas de intercambio en Mesoamérica. III Coloquio Pedro Bosch Gimpera*, IIA-UNAM, México, pp. 215-231.

Stressear-Péan, Claude

2012 *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. FCE/CEMCA. México.

Stressear-Péan, Guy

1998 "El antiguo calendario totonaco y sus probables vínculos con el de Teotihuacán", *Estudios de Cultura Náhuatl*, IIH-UNAM, México, v. 34: 15-66.

2005 "El Volador. Datos históricos y simbolismo de la danza", *Arqueología Mexicana*, México, v. 13, n. 75: 20-27.

Suárez, Lourdes

2002 *Tipología de los objetos prehispánicos de concha*, CONACULTA-INAH/Porrúa, México.

Sugiyama, Nawa

2016 "La noche y el día en Teotihuacán", *Artes de México*, n. 121: 30-35.

Sullivan, Thelma D.

1976 "The mask of Itztlacoliuhqui", en *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas*, v. 2, pp. 252-252.

1982 "Tlazolteotl-Ixcuina: The Great Spinner and Weaver", en Elizabeth Hill Boone (ed.), *The art and iconography of late post-classic Central Mexico*, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington D. C., pp. 7-35.

Tate, Carolyne E.

2004 "Cuerpo, cosmos y género", en *Arqueología Mexicana*, México, v. 11, n. 65: 36-41. México.

Taube, Karl Andreas

1985 The Classic Maya Maize God: A Reappraisal. *Fifth Palenque a Round Table*. Meerle Greene R., (ed.), San Francisco, pp. 171-290.

2001 "La escritura teotihuacana", *Arqueología Mexicana*, México, v.8, n. 48: 58-63.

2002 "The Turquoise Hearth: Fire, Self Sacrifice, and the Central Mexican Cult of War", en David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions (coords), *Mesoamérica's Classic Heritage. From Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University Press of Colorado, pp: 269-340.

2004 *Olmec Art At Dumbarton Oaks*, Pre-Columbian Art at Dumbarton Oaks, n. 2, Washington, D.C.

2007 "La jadeíta y la cosmovisión de los olmecas", *Arqueología Mexicana*, México, v. 13, n. 87: 43-48.

Taube, Karl A., William A Saturn, David Stuart, Heather Hurst

2010 "Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte 2: El mural poniente", *Ancient América* n. 10: 1-111, Center for American Studies/Precolumbia Mesoweb Press.

Tedlock, Dennis

1991 "La siembra y el amanecer de todo el cielo-tierra: astronomía en el Popol Vuh", en J. Broda, S. Iwaniszewski y L. Maupomé (eds.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, IIH-UNAM, México. pp. 163-177.

Thompson, J. Eric S.

- 1951 "Aquatic symbols common to various centers of the Classic period in Meso-America", en *The Civilizations of Ancient America, Selected Papers of the XXIXth International Congress of Americanists*, Sol Tax editor, pp. 31-36, New York.
- 1962 *A Catalog of maya hieroglyphic Writing*, Washington, University of Oklahoma Press.
- 1964 *Grandeza y decadencia de los mayas*, FCE, México-Buenos Aires.
- 1971 *Maya Hieroglyphic Writing, an Introduction*, Carnegie Institution of Washington, Pub., n. 589, Washington, D. C.
- 1977 *Arqueología maya*, Diana, México.
- 1982 *Historia y religión de los mayas*, Siglo XXI, México.
- 1988 *Un comentario al Códice de Dresde. Libro de jeroglifos mayas*. FCE, México.

Tichy, Franz

- 1976 "Orientación de las pirámides e iglesias en el Altiplano Mexicano", *Comunicaciones* Fundación alemana para la investigación científica, México-Puebla (suplemento) 4: 1-16.
- 1978 "El calendario solar como principio de organización del espacio para poblaciones y lugares sagrados", *Comunicaciones*, FAIC, n: 153-163.

Torquemada, fray Juan de

- 1976 *Monarquía Indiana*, IIE-UNAM, México, v. III.

Torres W., Bárbara

- 1985 "Las plantas útiles en el México antiguo según las fuentes del siglo XVI", en Teresa Rojas Rabiela y William T. Sanders (eds.), *Historia de la agricultura. Época prehispánica-siglo XVI*, INAH, México, v. 1, pp. 53-128.

Townsend, Richard E.

- 2000 "Antes de los dioses, antes de los reyes", en Richard E. Townsend (ed.), *El antiguo Occidente de México: Arte y arqueología de un pasado desconocido*, The art Institute of Chicago/Secretaría del Cultura Gobierno de Jalisco, pp. 111-139.

Turner, Paul R.

- 1972 *Los chontales de los altos*, SEP-Setentas 119, México.

Urcid, Javier

- 2005 *La escritura zapoteca. Conocimiento, poder y memoria en la antigua Oaxaca*. Universidad de Brandeis, (ref. de 14 septiembre del 2012). Disponible en Web: <http://www.famsi.org/spanisch/zapotecwriting/>.
- 2005b "El simbolismo del jaguar en el suroeste de Mesoamérica", *Arqueología Mexicana*, México, v. 12, n. 72: 40-45.

Urcid, Javier y Elba Domínguez

- 2013 "La Casa de la Tierra, La Casa del Cielo: Los murales en el Edificio A de Cacaxtla", en María Teresa Uriarte y Fernanda Salazar (coords.), *La pintura mural prehispánica en México V, Cacaxtla*, T. III, Estudios, IIE-UNAM, México, pp. 609-671.

Uriarte, María Teresa y Erik Velásquez García

2013 "El mural de La Batalla de Cacaxtla. Nuevas Aproximaciones", en María Teresa Uriarte y Fernanda Salazar (coords.), *La pintura mural prehispánica en México V, Cacaxtla*, t. III, Estudios, IIE-UNAM, México, pp. 677-739.

Velásquez, Eric

2016 *Códice de Dresde* Parte 1, *Arqueología Mexicana*, México, Edición Especial Códices, n. 67.

Velásquez Morlet, Adriana

2000 El juego de pelota de Chichén Itzá, *Arqueología Mexicana*, México, v.8, n. 44: 46-47.

Vega Sosa, Constanza

1984 "El curso del Sol en los glifos de la cerámica Azteca tardía", *Estudios de Cultura Náhuatl*, IIH-UNAM, México, v. 17: 125-170.

Villa Rojas, Alfonso

1985a "Los lacandonos: sus dioses, ritos y creencias religiosas", en *Estudios Etnológicos. Los Mayas*, IIA-UNAM, México, pp. 309-353.

1985b "Nociones preliminares sobre cosmología maya", *Anales de Antropología*, IIA-UNAM, México, v. 22: 229-249.

1986 "Los conceptos de espacio y tiempo entre los grupos mayances contemporáneos", en Miguel León-Portilla (comp.), *Tiempo y realidad en el pensamiento maya: ensayo de acercamiento*, IIH-UNAM, México, pp. 121-167.

Villela F., Samuel L.

2007 "La montaña en el paisaje ritual", en Johana Broda, Stanislaw Iwanizewski y Arturo Montero (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*, IIH-UNAM/ CONACULTA/INAH, México, pp. 331-351.

Vivó Escoto, Jorge A.

1964 "Weather and Climate of Mexico and Central America", en R. C. West (comp.), *Handbook of Middle American Indians*. I: Natural Environment and Early Cultures, Austin, The University of Texas Press, pp. 187-215.

Vogt, Evon Z.

1993 *Ofrendas para los dioses*. FCE, México.

Weitlaner, Roberto J.

1961 "Introducción lingüística al estado de Oaxaca y guion sobre los grupos popoloca-chochoixcateco", Consejo de Planeación e Instalación del Museo Nacional de Antropología, INAH/SEP.

Westheim, Paul

1972 *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Era, México.

1981 "La creación artística en el México antiguo", en *Cuarenta siglos de arte Mexicano, arte prehispánico*, Editorial Herrero, México, v.1, pp. 11-82.

Williams García, Roberto

1966 "Ofrenda al maíz", *La palabra y el hombre*, 39: 343-354, Universidad Veracruzana.

Winning, Hasso von

1987 *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los signos*, 2 vols., IIE-UNAM, México.

Winfield Capitaine, Fernando

1990 *La Estela de La Mojarra*, UNAM, México.





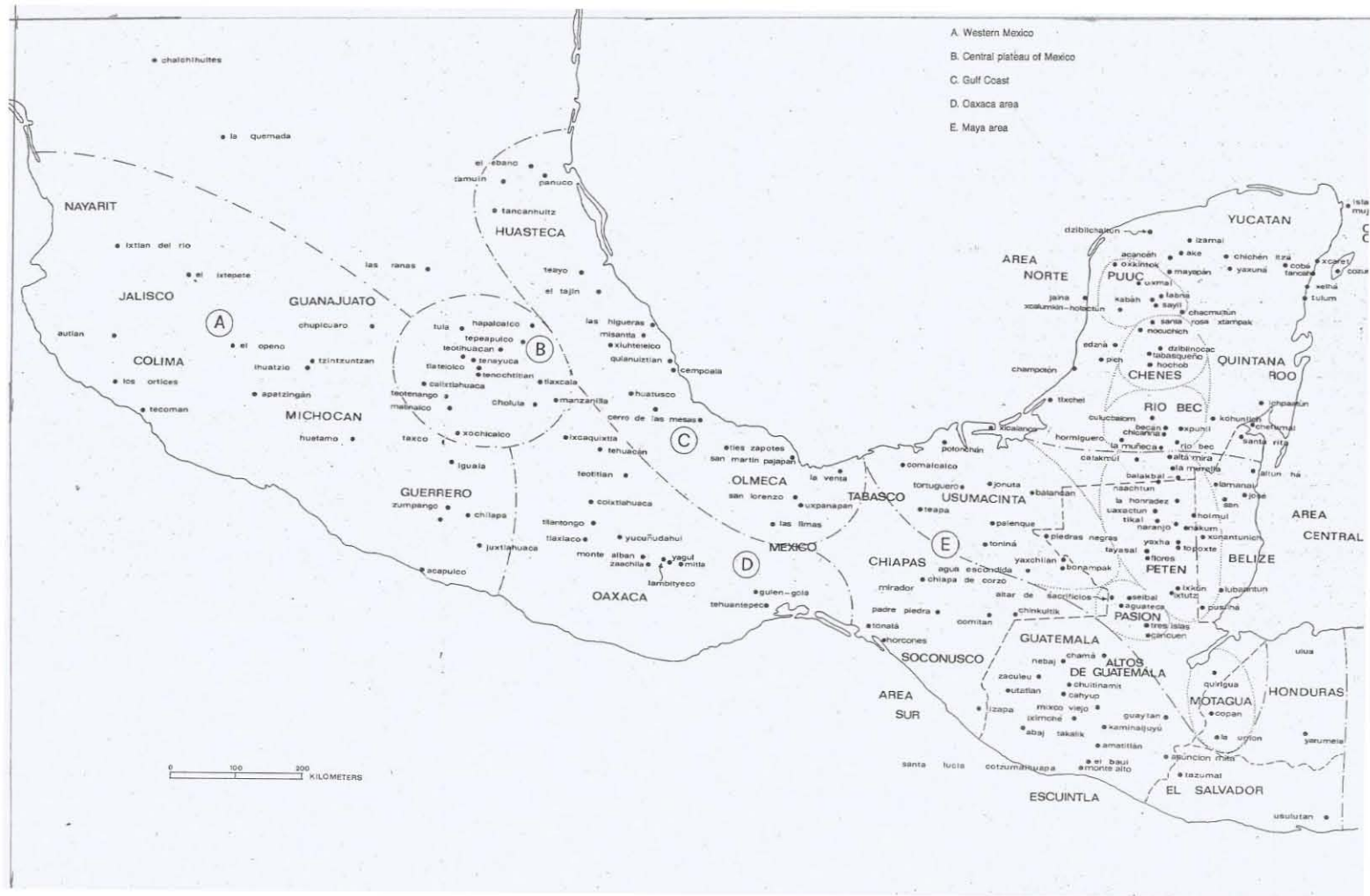


Figura 1.1. Mesoamérica, regiones y sitios mencionados en el trabajo.

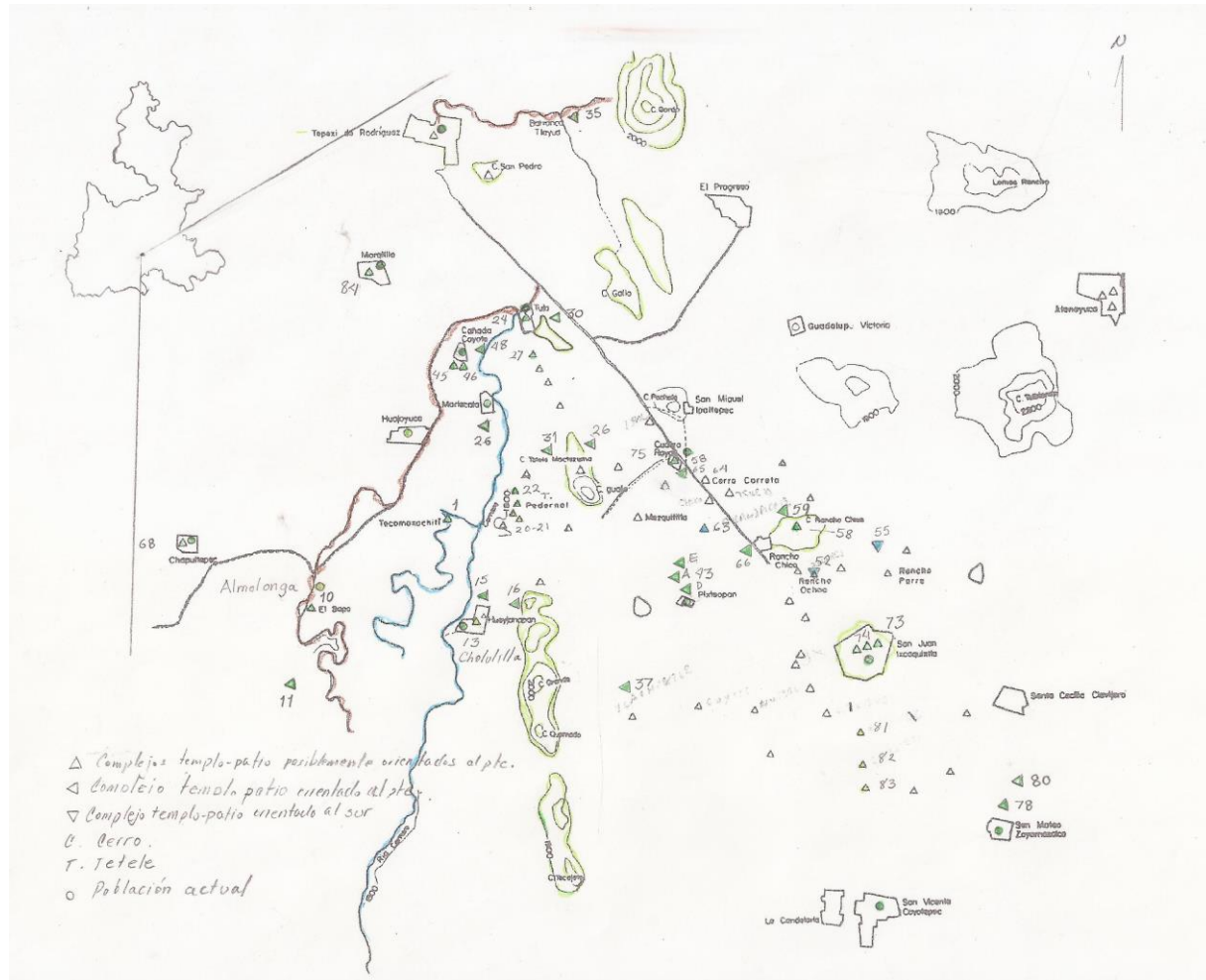


Figura 1. 2. El área de Tepexi-Ixcaquixtla: Basado en Rattray, 1990: fig. 2, y Sarabia, 1995: fig. 62.

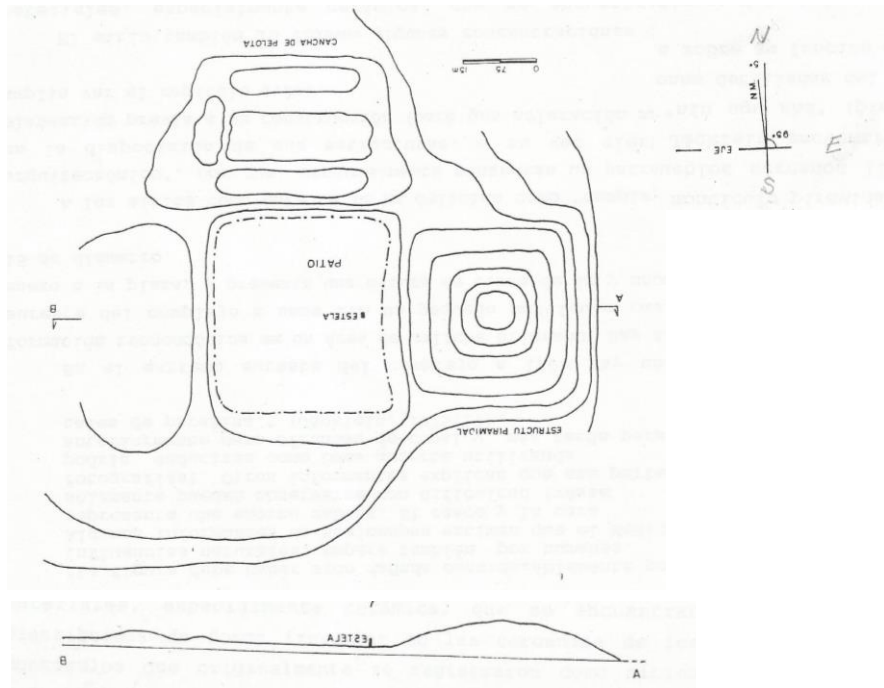


Figura 1. 3. Municipio de Tepexi de Rodríguez, Sitio 1, Tetele de Tecamaxuchitl, complejo templo-patio orientado al oeste. Dibujo de Aline Herrera López, 2017, basado en Sarabia (1995: fig. 3).

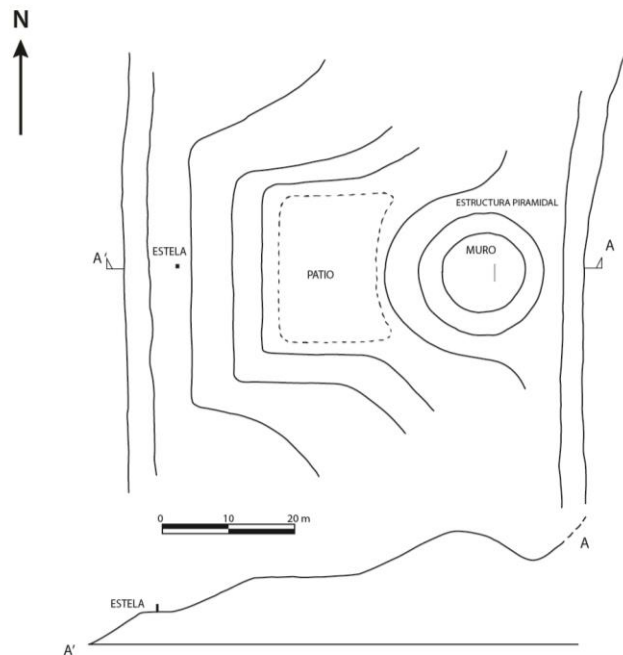


Figura 1. 4. Municipio de Tepexi de Rodríguez, Sitio 65, complejo templo-patio orientado al oeste. Dibujo de Aline Herrera López, 2017, basado en Sarabia (1995: fig. 42).

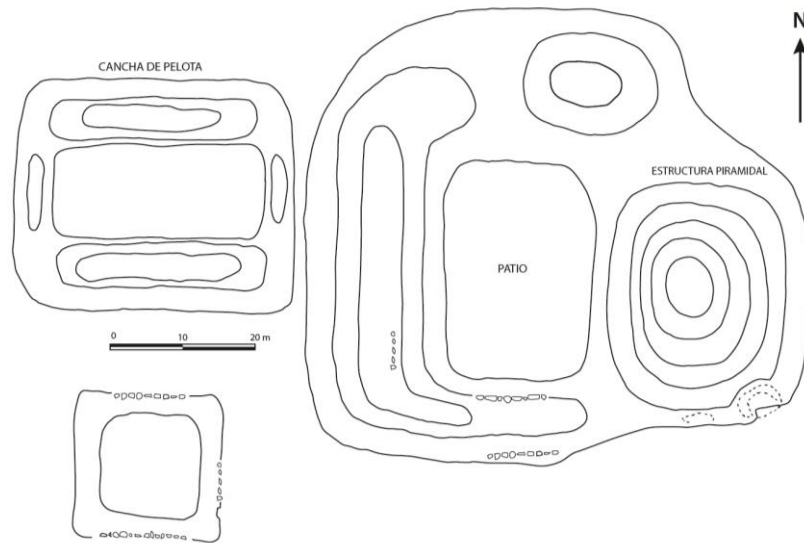


Figura 1. 5. Municipio de San Juan Ixcaquixtla: Sitio 43 A, complejo templo-patio orientado al oeste. Dibujo de Aline Herrera López, 2017, basado en Sarabia (1995: fig. 42).

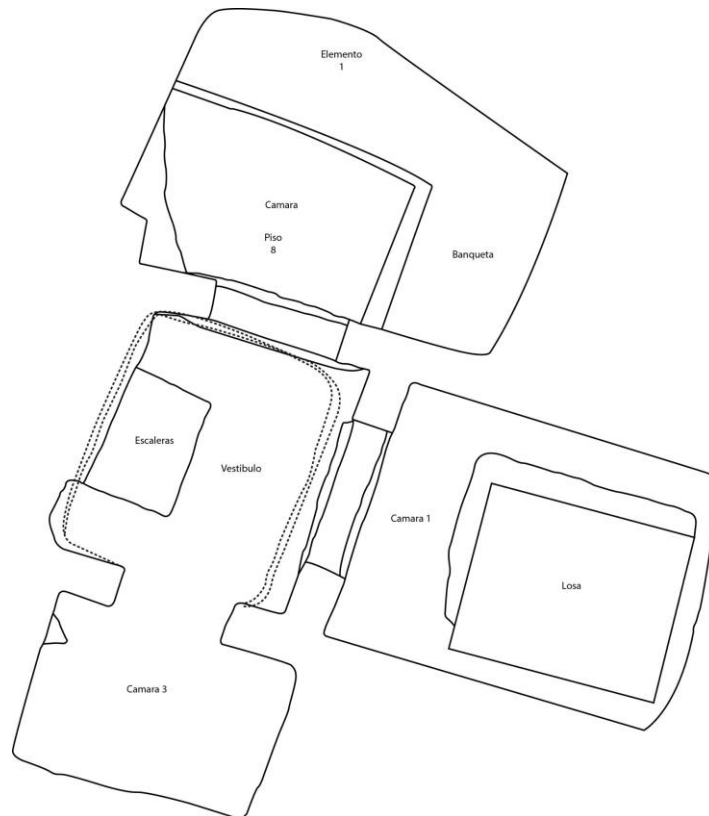


Figura 1. 6. Ixcaquixtla, Puebla, planta del complejo funerario Tumba 1. Dibujo de Aline Herrera López, 2017, basado en Cervantes y Allende (2005: 79).

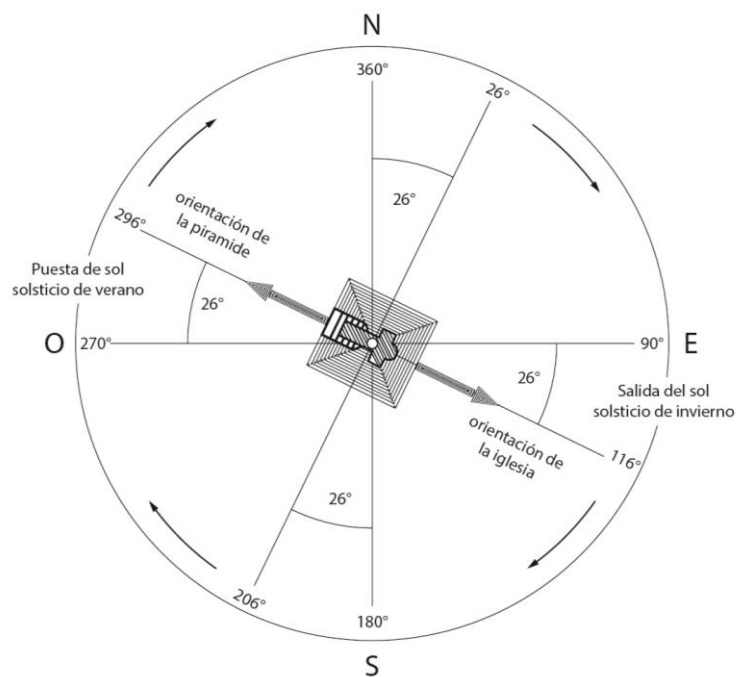


Figura 1. 7. Gráfico que muestra la orientación específica de la pirámide de Cholula. Dibujo de Aline Herrera López, 2017, basado en Broda (1996: fig. 19).

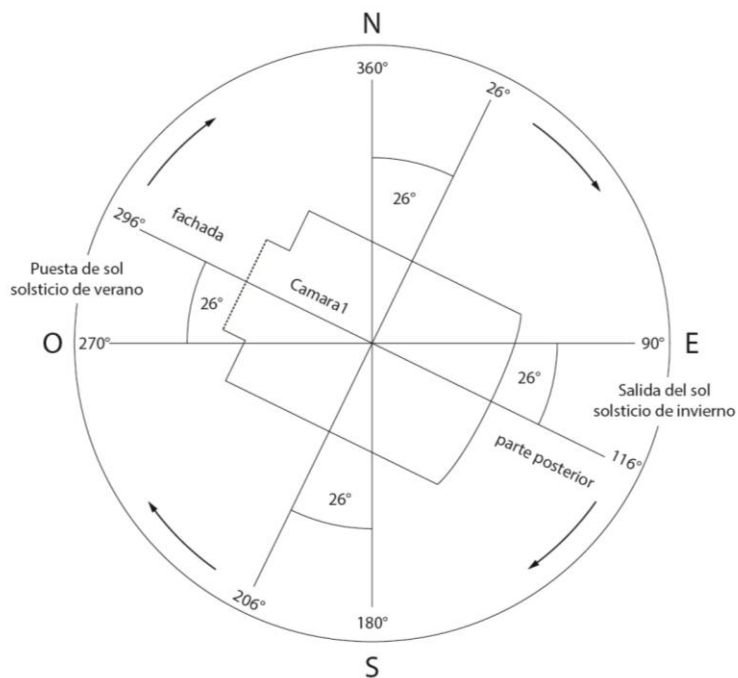


Figura 1. 8. Orientación de la Cámara 1 de Ixcaquixtla. Dibujo de Aline Herrera López, 2017, basado en Tichy (1976: fig. 1) y Broda (1996: fig. 19).

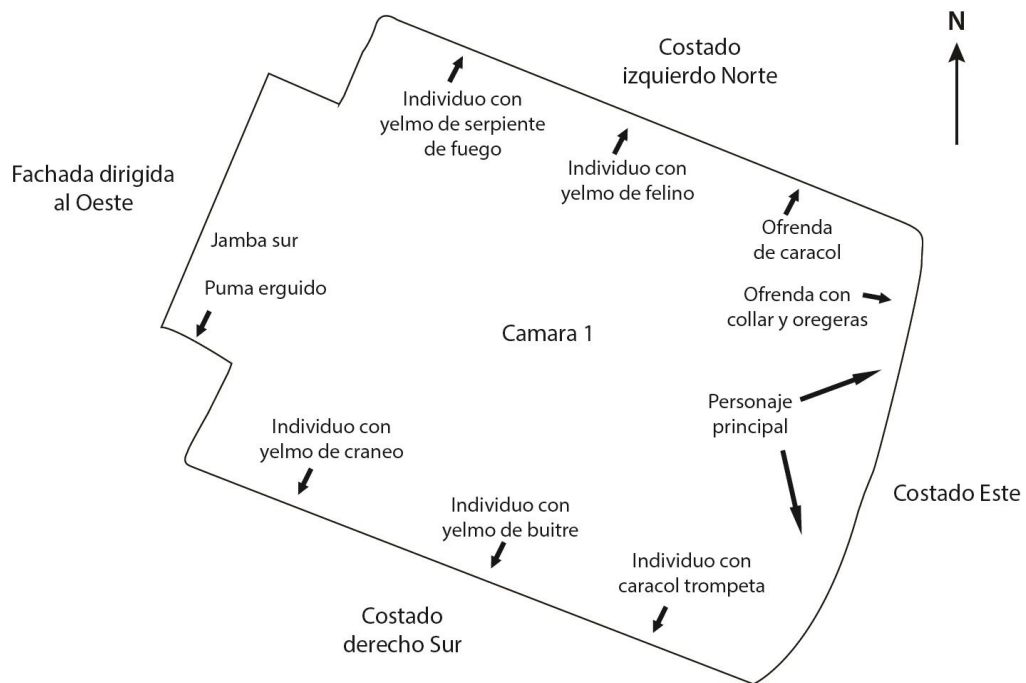


Figura 2. 1. Cámara 1, de Ixcaquixtla, Puebla. Planta y distribución de figuras y principales elementos en el mural. Dibujo de Aline Herrera López, 2017.



a



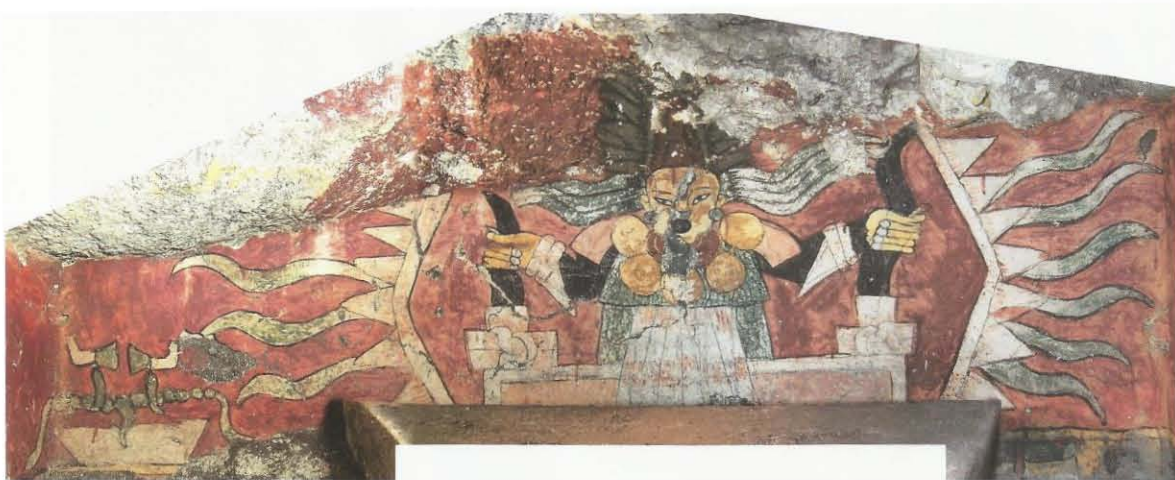
b

ojo    ojo  
↓       ↓



c

Figura 2. 2. Cámara 1: a) Vestíbulo y acceso, fotografía del autor, b) Felino en la jamba sur, tomado de Cervantes *et al.* (2005: 68), c) Cenefa superior del muro sur; nótese en las volutas de la sección derecha la presencia de ojos. Tomado de Rodríguez Cano *et al.* (2005: Lám. 30.19).



a



b



c

Figura 2. 3. La tres escenas en los muros interiores de la Cámara 1. a) Muro este con escena principal, b) muro derecho o fila sur con tres individuos sedentes, en fila, y c) muro izquierdo o fila norte, con dos individuos sedentes en fila. Tomadas de Cervantes Rosado *et al.* (2005: 67).



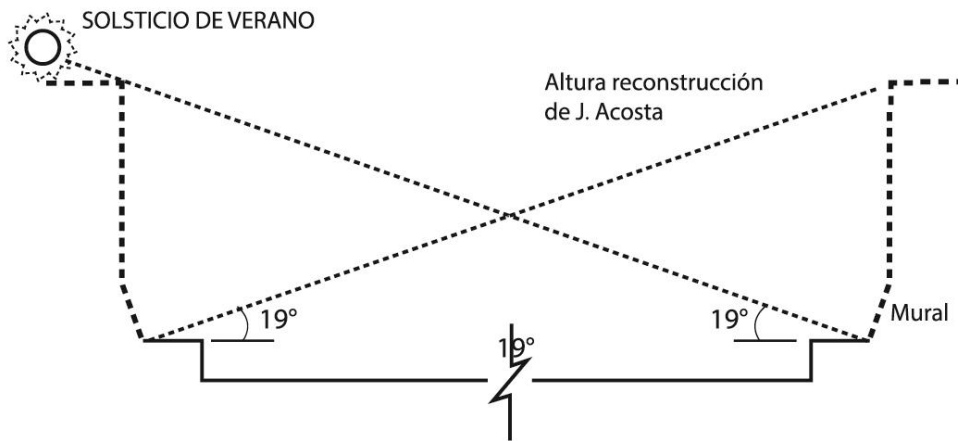


Figura 3. 1. Esquema de Pórtico 10 de Tetitla, Teotihuacan. Tomado de Ruiz *et al.* (2006, II: 345: fig. 18).



Figura 3. 2. Versiones del zoomorfo fantástico estilizado con rasgos de saurio: a) Ixcaquixtla, Cámara 1, muro sur, detalle de cenefa superior, b) *Códice Fejérvary-Mayer* (2005: 11), detalle, c) *Códice Laud* (1961: 25), detalle.

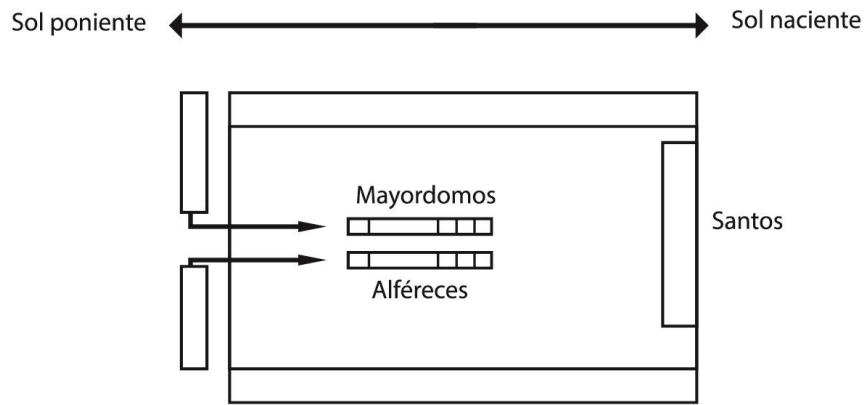


Figura 3. 3. Planta de la iglesia de San Lorenzo, Tzinacantan, Chiapas, que muestra el acomodo de los funcionarios rituales. Tomado de Vogt (1993: fig. 1).

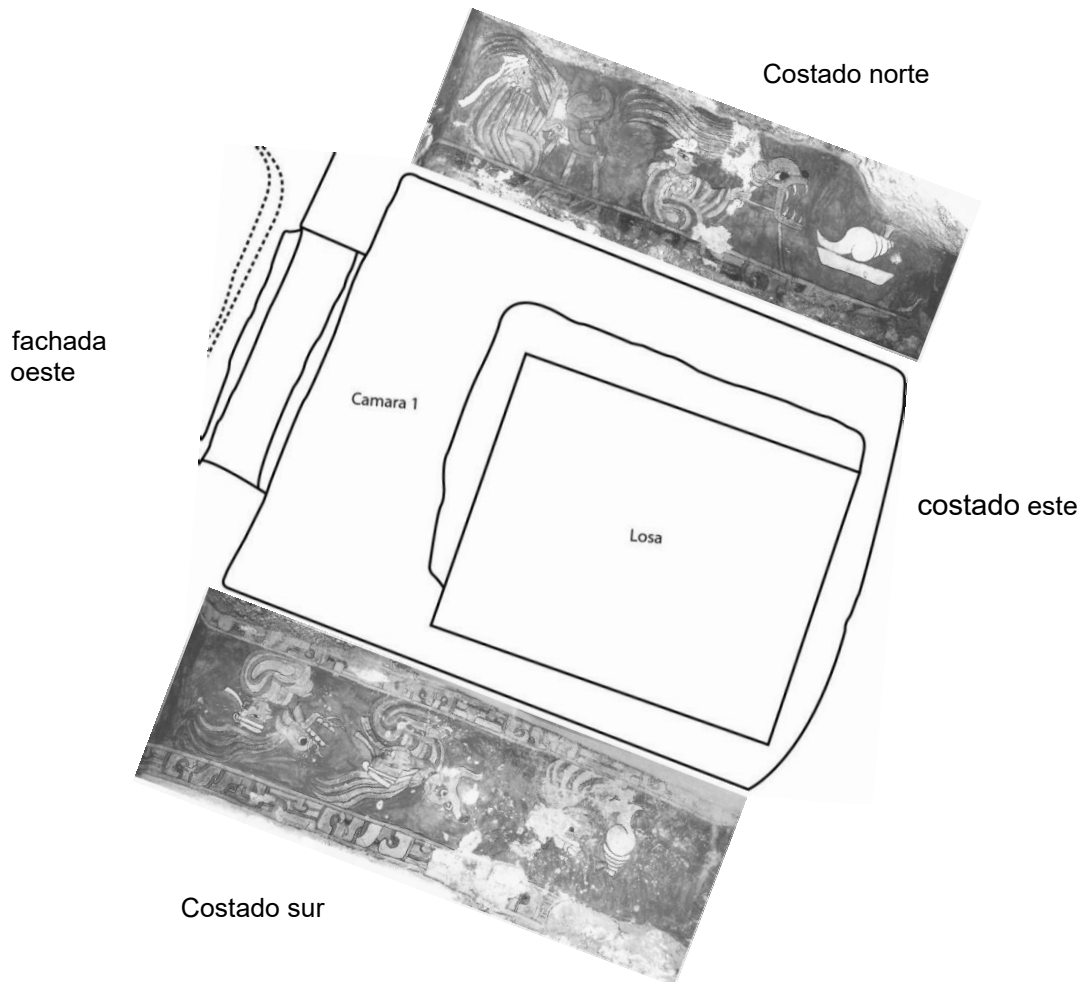


Figura 3. 4. La Cámara 1 de Ixcaquixtla, Puebla. Escenas de los muros norte y sur, organizadas bajo el principio de simetría bilateral.

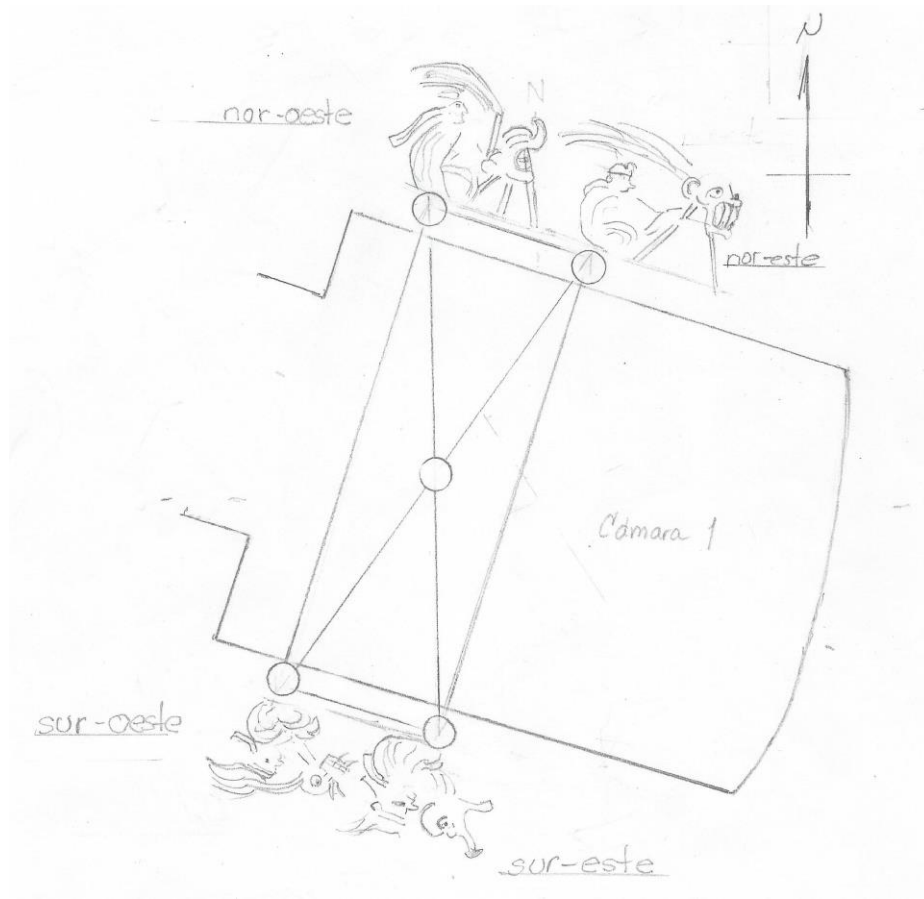


Figura. 3. 5. Ixcaquixtla, Cámara 1: los cuatro individuos con yelmo en las “cuatro esquinas del mundo”.  
Dibujo Aline Herrera López, 2017.

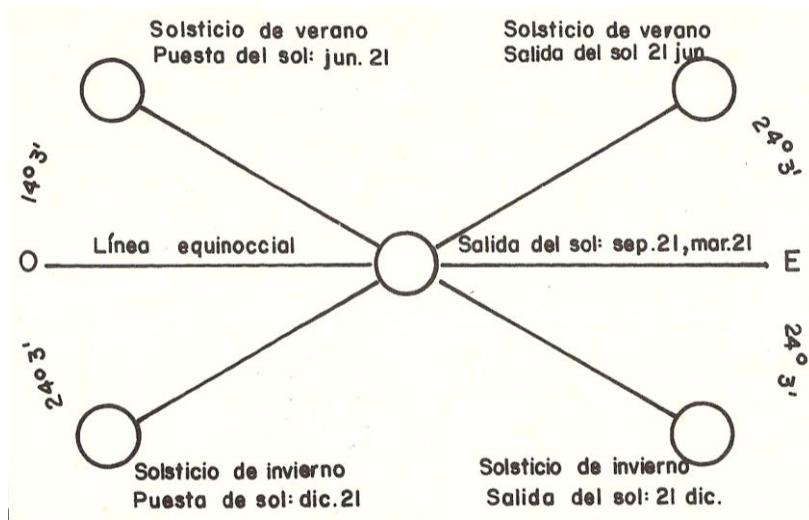


Figura 3. 6. Las cuatro “esquinas del mundo”, determinadas por los solsticios; de acuerdo con Villa Rojas (1985b: fig. 2.).

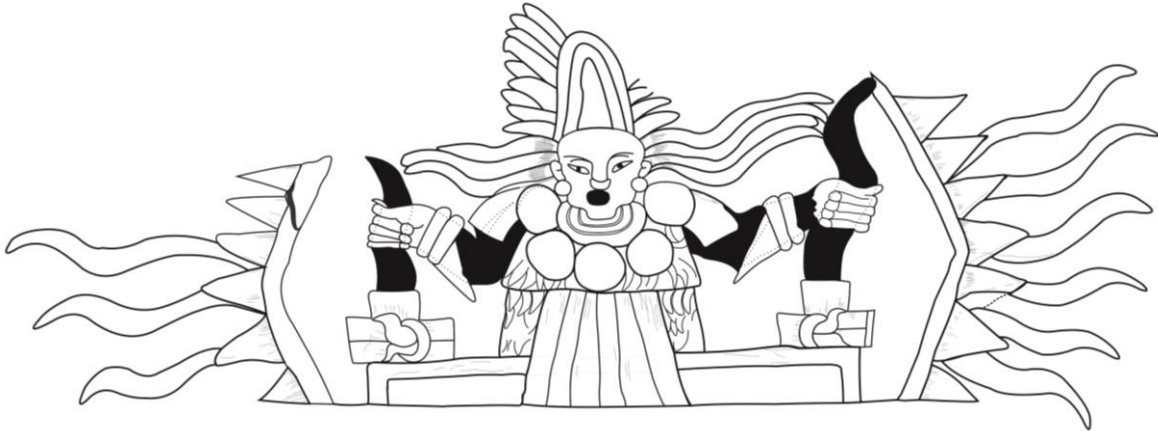


Fig. 4. 1. Ixcaquixtla, Cámara 1, escena del muro oriente con personaje principal, que sostiene cabelleras sobre braseros, y está enmarcado por una estructura romboidal.

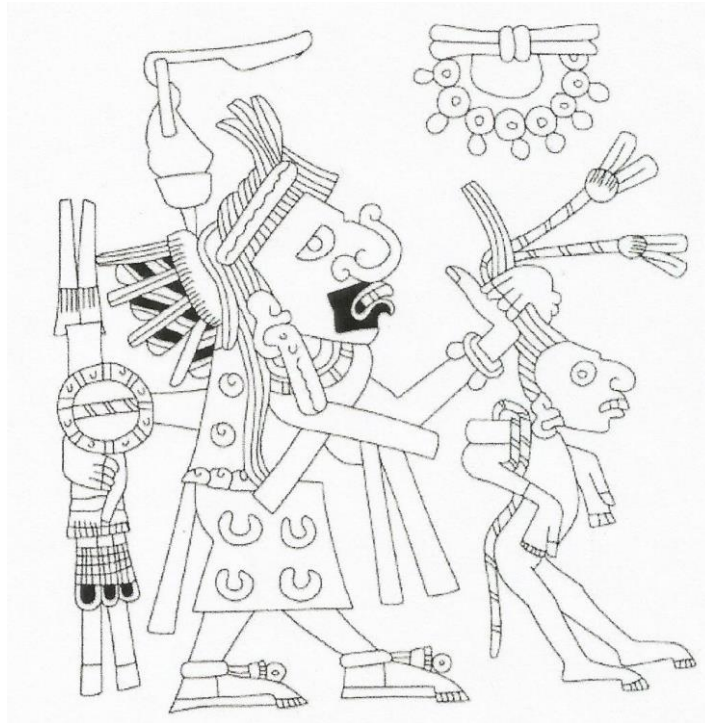


Figura 4. 2. Tlazolteotl sujeta por el cabello a un prisionero, en escena del *Códice Borgia*. Tomada de Olivier, (2015: fig. 3).

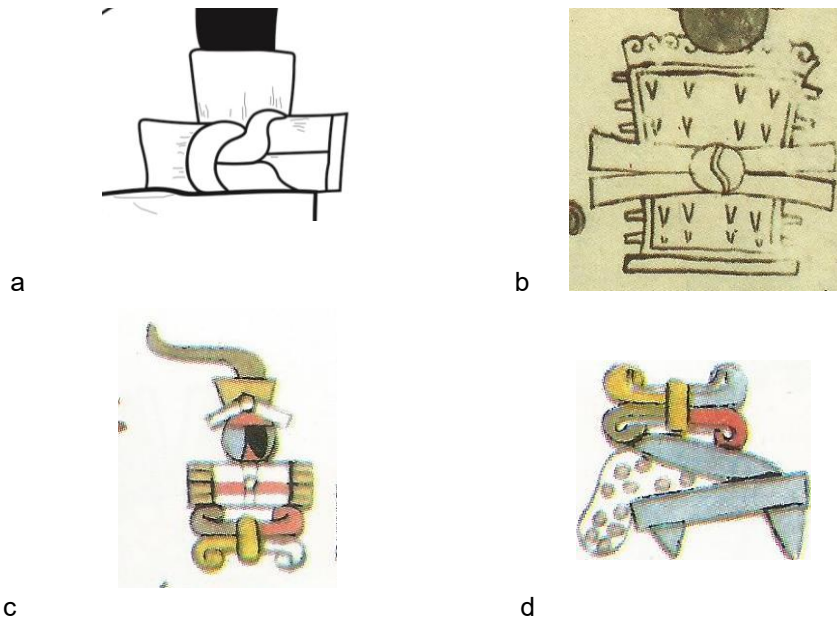


Figura 4. 3. Comparativo de braseros y moños: a) Mural de la Cámara 1 brasero con moño, b) *Códice Borgia* (1980: 18), brasero con picos en el cuerpo y moño en la sección media, c) Motivo formado por dos corchetes de extremos rizados, tomado de Caso (1984, I: Lám. 24).

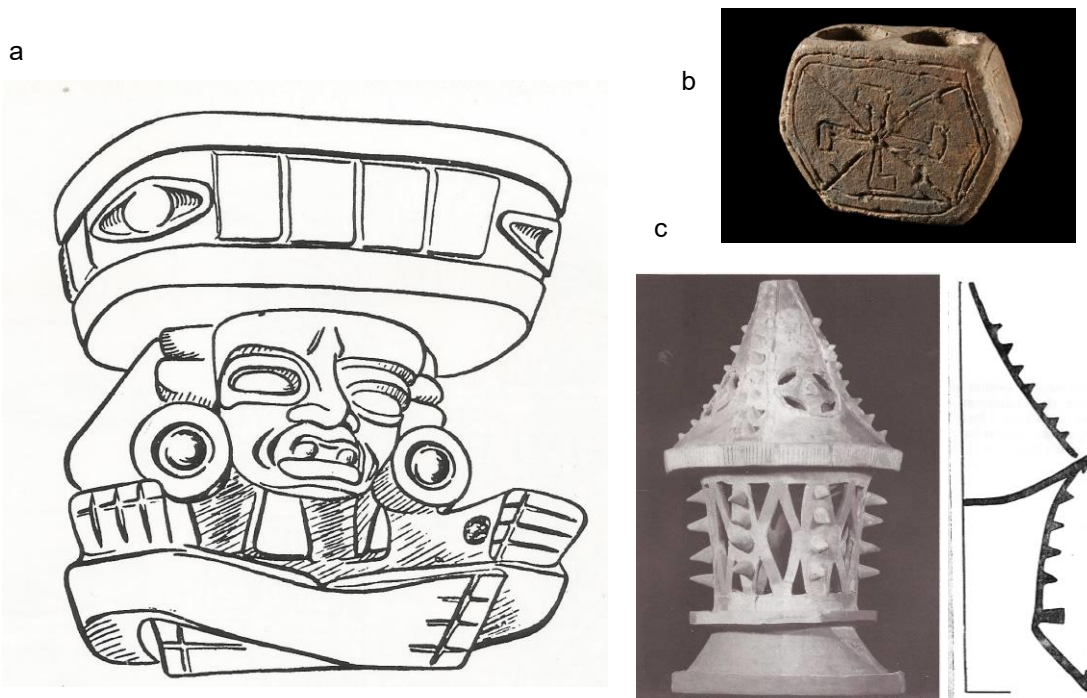


Figura 4. 4. La forma romboidal asociada al simbolismo del fuego: a) Escultura del Dios Viejo del Fuego, tomada de Séjourné, 1966: 190a, b) Incensario de mano teotihuacano, archivo del autor, c) Incensario procedente de La Ventilla, Teotihuacan, sección izquierda tomada de Rattray (2001: fig. 53), sección derecha tomada de Acosta (1966, foto 31).



Figura 4. 5. Mural de Ixcaquixtla, detalle de vasija con orejeras, collar de cuentas con cuenta ondulada y otro par de cuentas en forma de gancho o “anzuelo”. Tomado de Rodríguez Cano *et al.* (2005: Lám. 30. 18).

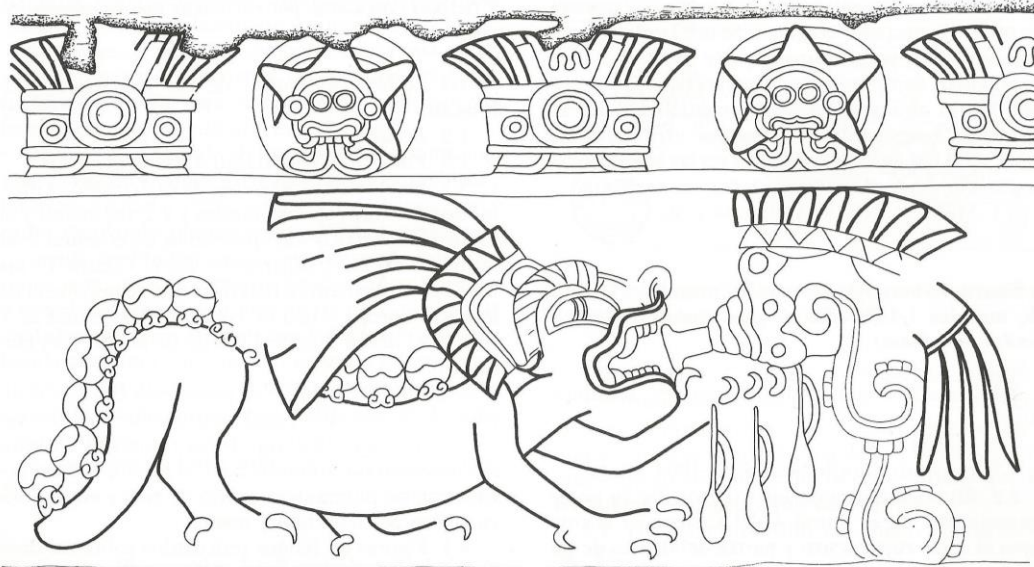


Figura. 4. 6. Mural teotihuacano, Zona 2, Conjunto de los jaguares. Felino (puma), con caracol trompeta. En la cenefa se observa un penacho que alterna con estrellas de cinco puntas con la efigie de Tláloc. Tomado de de la Fuente (2005: Fig. 12. 4).



Figura 4. 7. Urna de Cacaxtla: a) Escena formada por tres personajes, con el principal al frente, en su costado derecho individuo con bastón plantador, a su izquierda individuo con caracol trompeta. b) Detalle del individuo con caracol trompeta, Tomada de *Arqueología mexicana*,

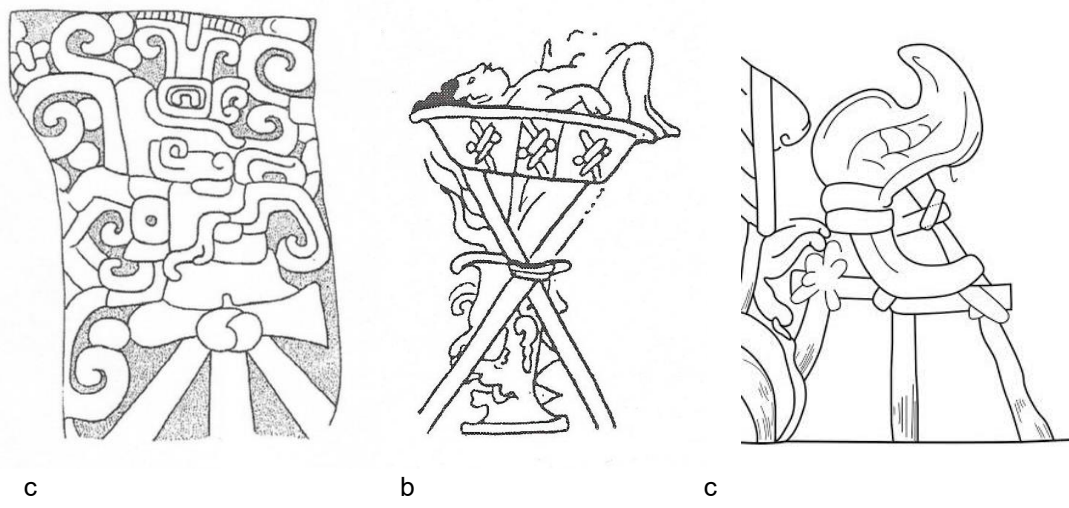


Figura 4. 8. Comparativo de trípodes con ofrendas: a) trípode Preclásico tardío con cabeza o tocado de la Deidad Ave Principal, Monumento 8 de La Lagunita, tomada de Ichon (1977; fig. 17), b) tazón con soporte trípode que contiene un infante, tomado de Taube *et al.* (2010: fig. 14c), c) Ixcaquixtla, Cabeza de Serpiente de Fuego en soporte trípode.



Figura 5. 1. Pintura mural de la Cámara 1 de Ixcaquixtla, escena oriente con personaje principal. Tomado de Rodríguez Cano *et. al.* (2005: Lám. 30. 8).

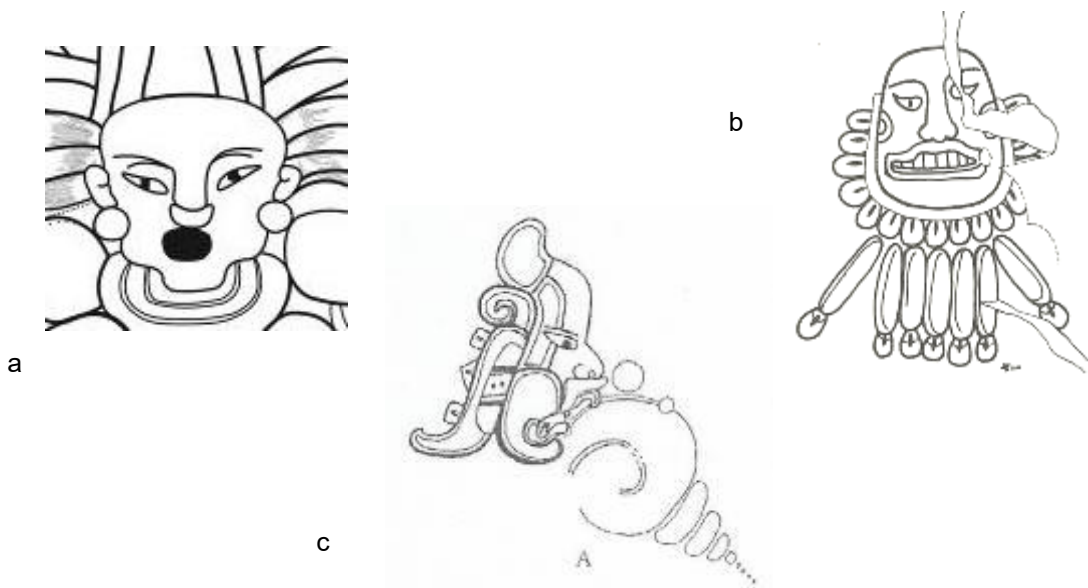


Figura 5. 2. Comparativo rostros con rasgos olmecas: a) Personaje principal del mural de Ixcaquixtla, con ojos rasgados; b) Medallón de rasgos olmecoides en el mural de Cacaxtla, tomado de Uriarte y Velázquez (2013: ), c) Guatemala Rostro del personaje del mural norte de San Bartolo, tomado de Taube *et al.* (2005: fig. 8.A).





a



b

Figura 5. 3. Esculturas huastecas femeninas, probables “diosa de la fertilidad”, con gorro cónico y tocado posterior con elementos radiales. a) Colecciones del *Musée de l’Homme, París*. b) Escultura femenina procedente del sitio arqueológico de Las Flores, Tampico, de líneas sencillas y suaves, alto 1. 50 m, ancho 47 cm, espesor 15 cm. Tomadas de Fuente y Gutiérrez S. (1980: Lám. 111 y 112).

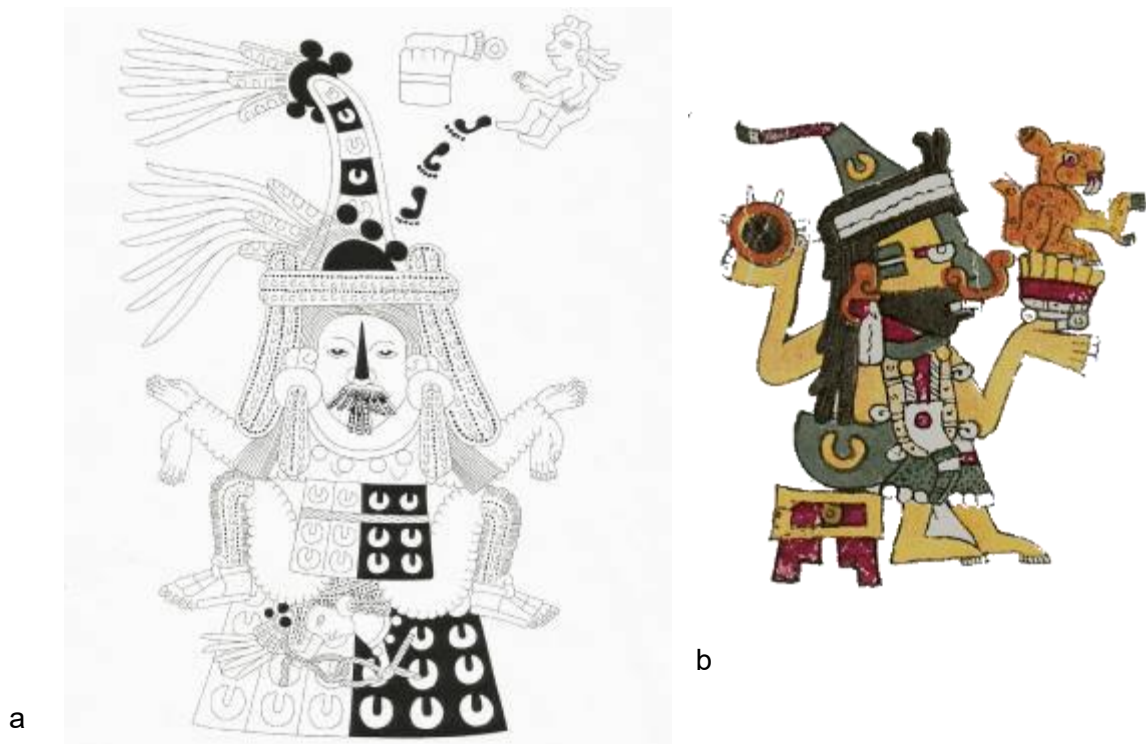


Figura 5. 4. Tlazolteotl con gorro cónico a) *Códice Borgia* (1980: 57), b) Con penacho posterior. *Códice Borbónico* (1980: 13).



Figura. 5. 5. Urna de la diosa zapoteca “2 J”, proveniente de la tumba 125 de Monte Albán. Detalle de la cabeza que muestra un amplio penacho posterior. Tomada de Caso y Bernal (2003: fig. 125d y 127a.)

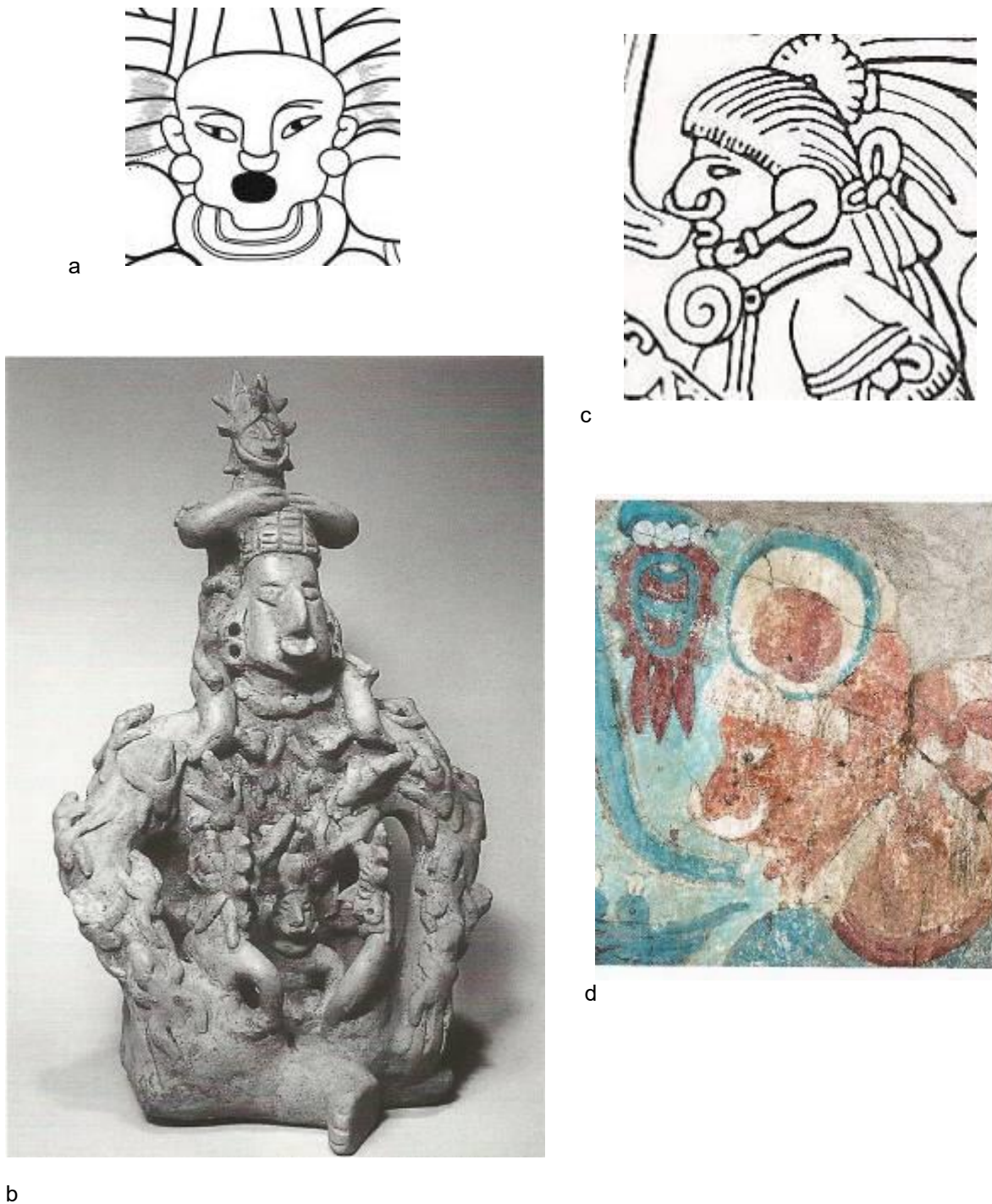


Figura 5. 6. Personajes con nariguera lunar del Clásico y del Epiclásico: a) Mural de Ixcaquixtla, rostro del personaje principal, dibujo de Aline Herrera L. 2017, b) Diosa Madre de Colima. Tomada de Furst (2000: fig.13), c) Jugador de pelota de Chichen Itzá, Panel 2 oriente Dibujo de Aline Herrera, d) Cacaxtla, guerrero en el “Mural de la batalla”, sector poniente, detalle. Tomado de Uriarte y Velázquez (2013: fig. 14. 55).



Figura 5. 7. Figurilla de estilo Jaina, que representa Chak-Chel (“Gran Arcoíris” o “Arcoíris Rojo”), vieja diosa lunar ataviada como deidad de la guerra. Tomado de Schele (1997: 165).



a



b

Figura 5. 8. Comparativo: a) pechera del personaje principal del mural de la Cámara 1 de Ixcaquixtla, b) pechera asociada a Tlazolteotl, dibujo de Aline Herrera López, basado en *Códice Borgia* ( 1980: 63).



Figura 5. 9. Cihuateteo del Norte con taparrabo. *Códice Vaticano B* (1972: 78).



a



b

Figura 5. 10. Taparrabo en divinidades femeninas: a) Mictecacihuatl, *Códice Fejérváry-Mayer* (2005: 28), b) Tlazolteotl, *Códice Laud* (1961: 29).



a



b

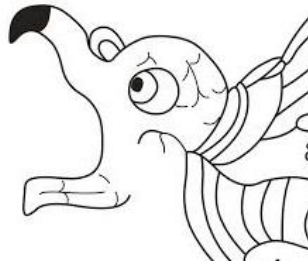
Figura. 5. 11. Tlazolteotl con maxtlatl en el *Códice Vaticano B* (1972: 30, 91), a) Lám. 30 y b) con nariguera lunar (*yacameztli*), penacho occipital y *maxtlatl* Lám. 91.



Figura 6. 1. Cámara 1 de Ixcaquixtla, Puebla. Personaje en la sección media del muro sur con yelmo en forma de cabeza de buitre. Tomado de Rodríguez Cano *et al.* (2005: Lám. 30.14).



a



b



c

Figura 6. 2. a) y b) Yelmo en forma de cabeza de buitre, c) Zopilote en el *Códice de Madrid* 10a.



Figura 6. 3. Cámara 1 de Ixcaquixtla, Puebla. Personaje en la sección posterior del muro sur con yelmo de cráneo. Tomado de Rodríguez Cano *et al.* (2005: Lám. 30.15).

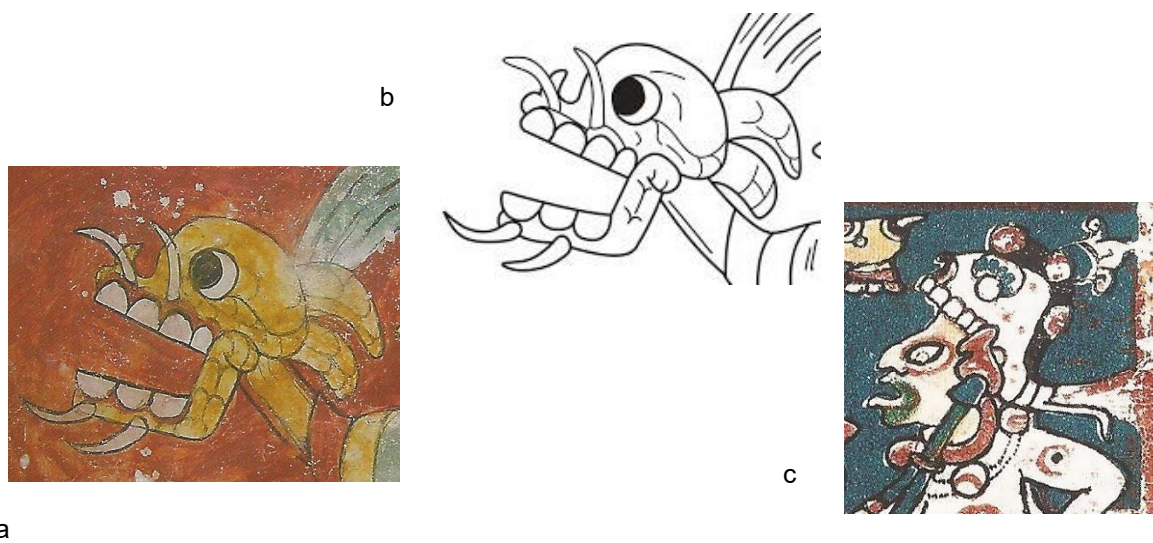


Figura 6. 4. El yelmo con textura granulada: a) Yelmo de cráneo del tercer individuo de la fila sur, b) yelmo de cráneo del tercer individuo de la fila sur, c) Metnal con yelmo de cráneo, Códice de Dresde (2005: 50).



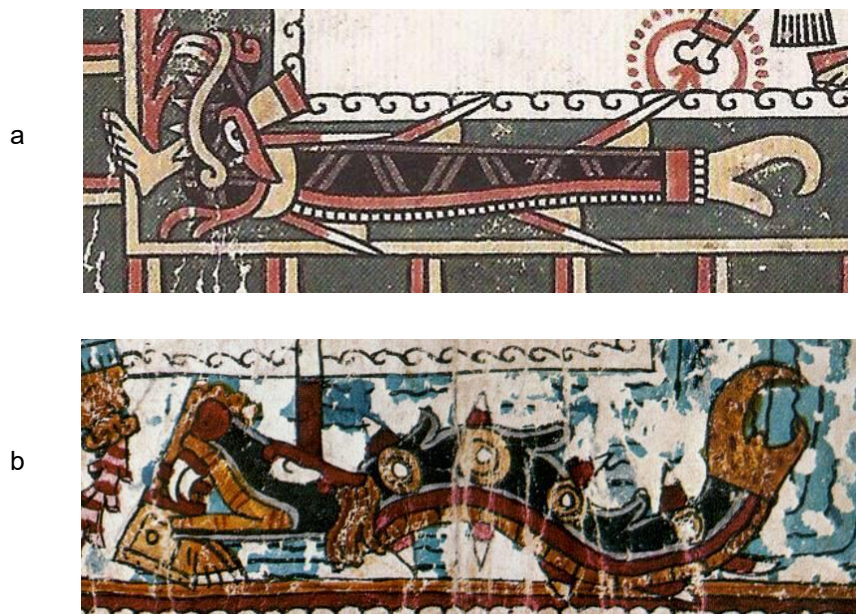


Figura 6. 5. Monstruo con cabeza de *cipactli* y cola bifurcada en dos apéndices: a) *Códice Fejérváry-Mayer* (2005: 42), b) *Códice Vaticano B* (1972: 26 y 69)

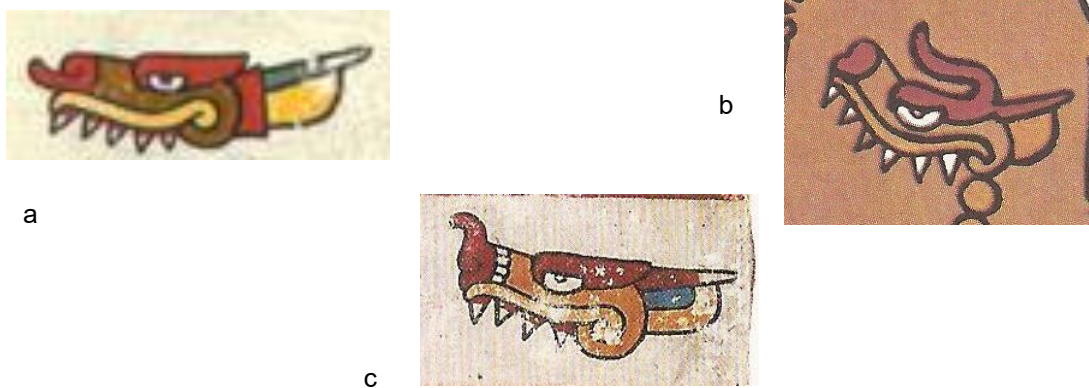


Figura 6. 6. Cabezas de *cipactli* con apéndice (aleta) posterior: a) *Códice Fejérváry-Mayer* (2005: 23), b) *Códice Nutall* (1975: 71), c) *Códice Laud* (1961: 22).

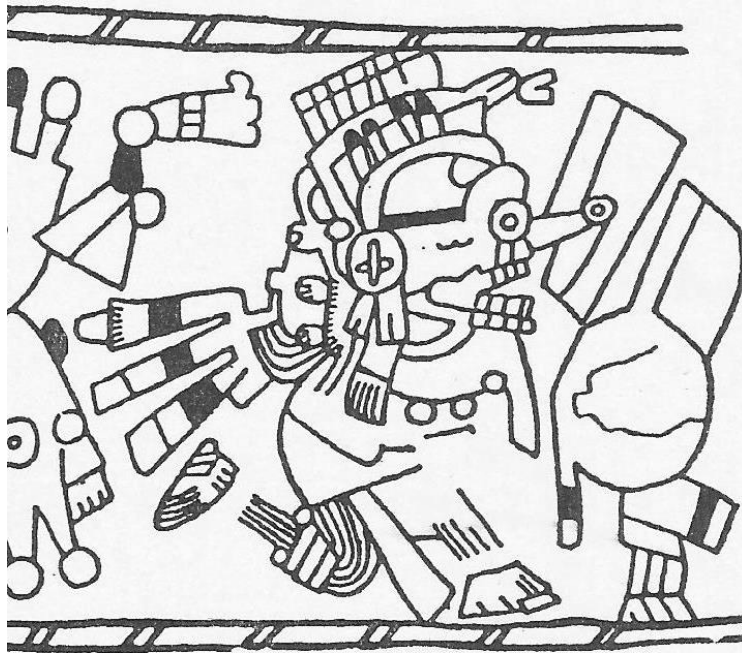


Figura. 6. 7. a) Tlahuizcalpantecuhtli en el Altar A de Tizatlán, Tlaxcala, con dos fajas negras horizontales, una a la altura del ojo y otro a la altura de la boca (Soustelle, 1969: fig. 33).

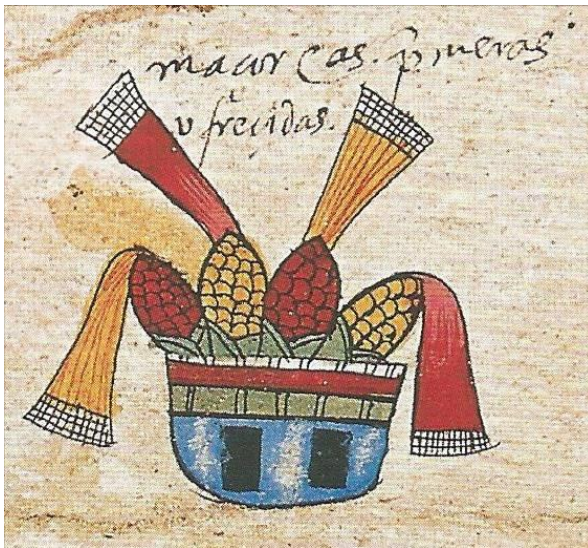


b) El ser semidescarnado en el coatepantli de Tula (Séjourné, 1966: Fig. 130).



a

b



c



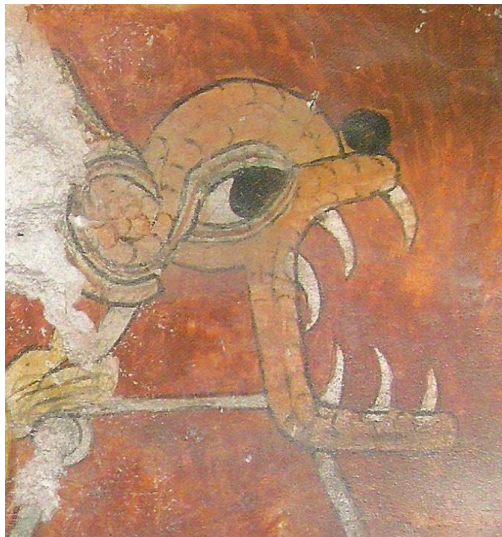
d



Figura 6. 8. Comparativo entre mazorcas de maíz y formas de los granos: a) Teotihuacan (Séjourné, 1959: fig. 12, b) Cacaxtla, tomado de Michener (2013, II: fig. 10. 10), c) *Códice Borbónico* (1993: ), d) *Códice Florentino*, (lib. II, fol. 28r).



Figura 7. 1. Cámara 1 de Ixcaquixtla, Puebla. Personaje en la sección frontal del muro norte con yelmo de felino serpentino en soporte trípode. Tomado de Rodríguez Cano *et al.* (2005: Lám. 30.11.).



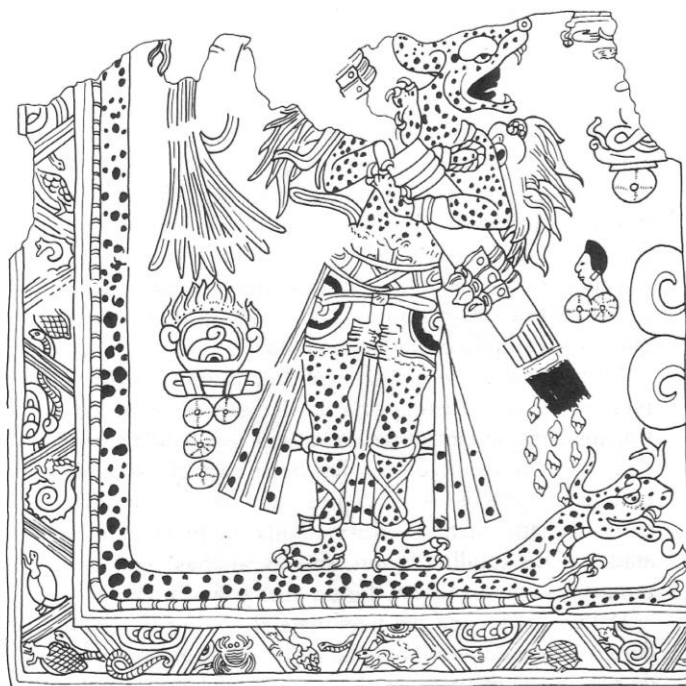
**a**



**b**

Fig. 7. 2. Comparativo entre a) cabeza de felino portada por el personaje al frente de la escena del muro norte y b) cabeza de felino en la jamba sur. Tomadas de Rodríguez Cano *et al.* (2005: Láms. 30.11 y 30.9).

Figura 7. 3. Serpiente felino de Xochicalco, fotografía Jaime Valencia.



a



c



b

Figura 7. 4. Cacaxtla, Por tico del Edificio A: a) Mural sur 9 Viento con traje completo de jaguar, tomado de Edmonson (1991: fig. 2), b) detalle de la serpiente-jaguar *nahualli* de 9 Viento, tomado de Edmonson (*ídem*),. c) Cabeza de la serpiente-jaguar, tomada de Guerrero Martínez (2013, III: 9.32).



Figura 7. 5. Cámara 1 de Ixcaquixtla, Puebla. Personaje en la parte posterior del muro norte con mano como garra de ave y yelmo de Serpiente de Fuego. Tomado de Rodríguez Cano *et al.* (2005: Lám. 30.10.).

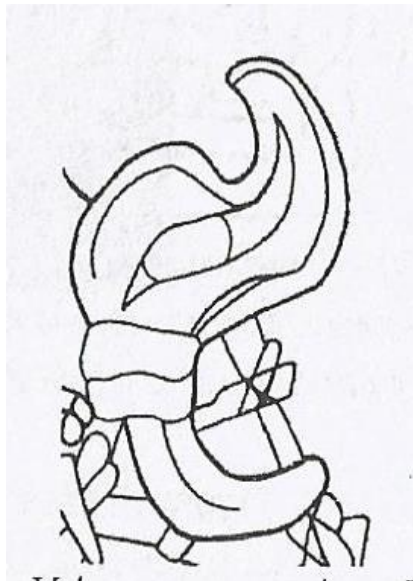


Figura 7. 6. Yelmo en forma de cabeza de Serpiente de Fuego, detalle tomado de .

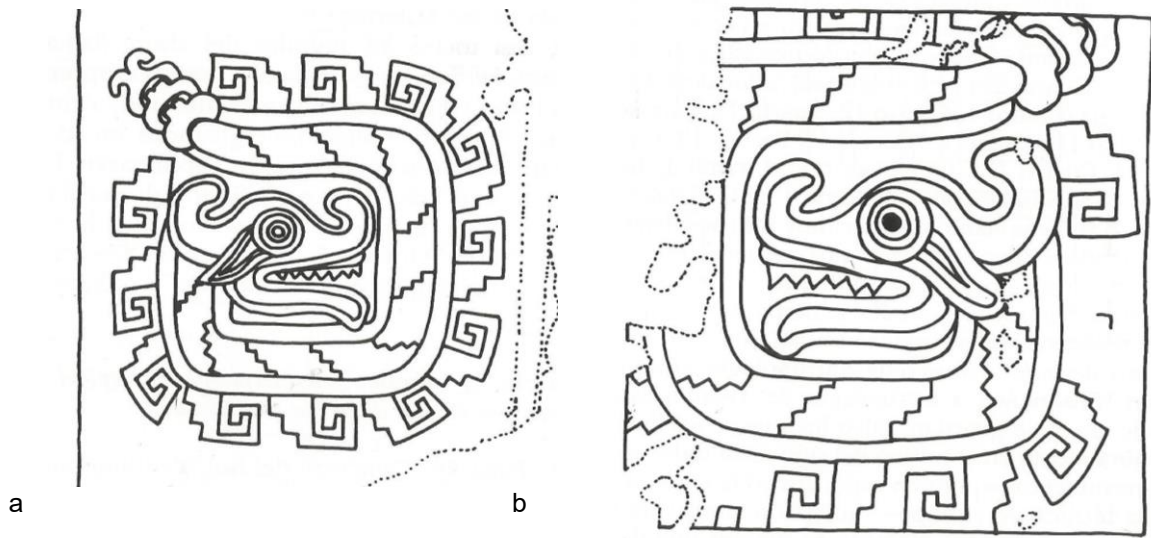


Figura 7.7. Ejemplos teotihuacanos de serpientes con la nariz enroscada. a) Mural del Conjunto del Sol b) Mural del Conjunto del Sol. Ambas tomadas de Beatriz de la Fuente (2006b: fig. 6.1).

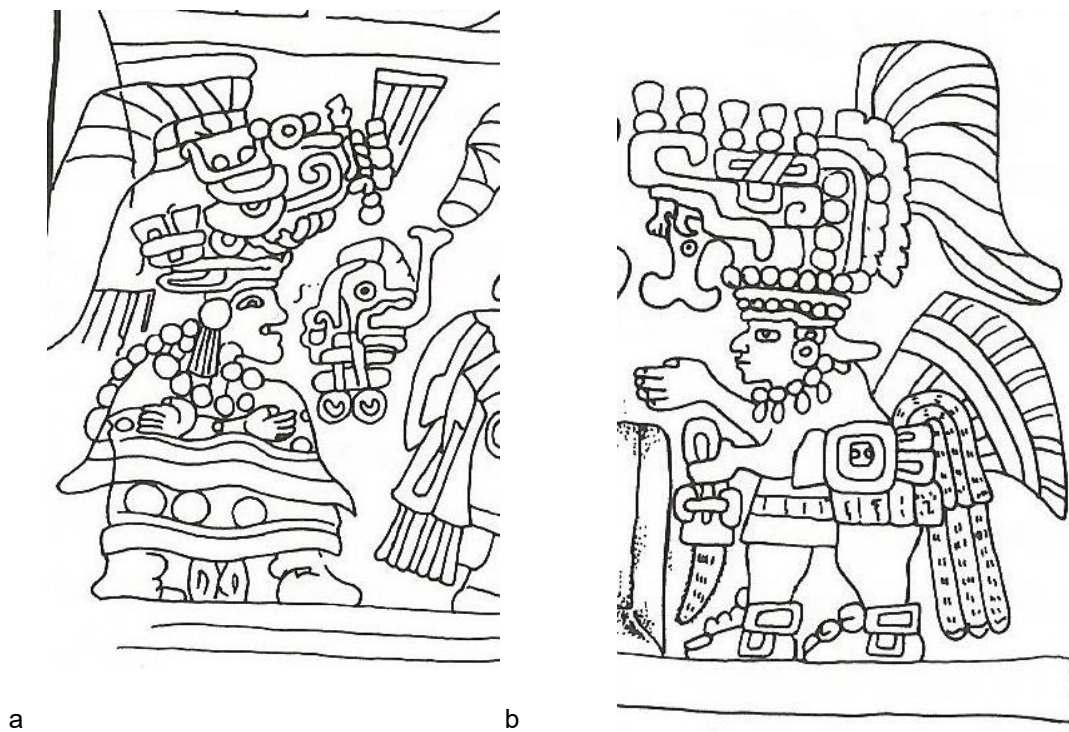
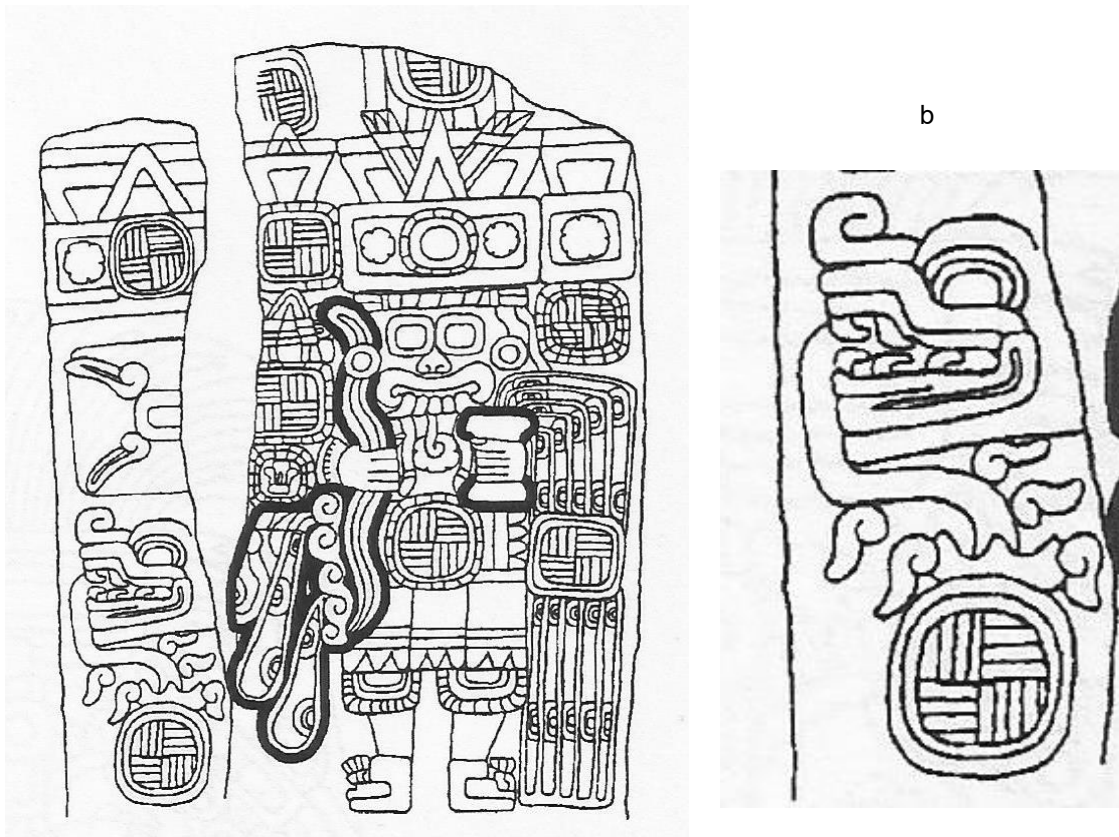
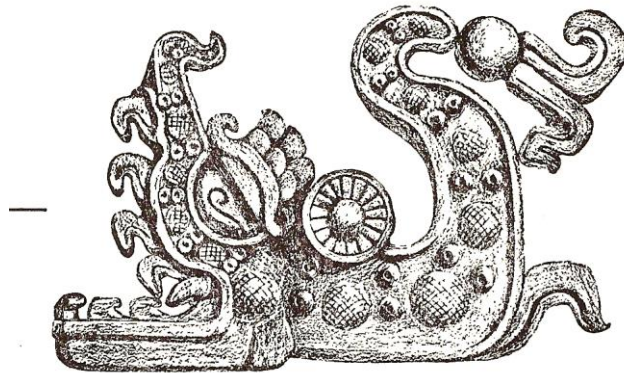


Figura 7.8. Ejemplos de *xicani* zapoteca a) Tumba 105 de Monte Albán, pared sur, sacerdotisa al final de la fila, b) Tumba 104 de Monte Albán. Ambas tomadas de González Licón (1992, Figs. 64 y 67).

Figura 7. 9. Serpiente con nariz doblada hacia atrás. Sayil, Yucatán. Tomada de Proskouriacoff (1969: 59),



a  
Figura 7. 10. Estela de Los Horcones, Chiapas. Al frente, un personaje con atavío de Tlaloc, en su papel de hacedor de lluvia, y b) En la inscripción del costado la efigie de la serpiente de fuego. Tomado de Navarrete (1976: ).





Figura 7. 11. Marcador de juego de pelota de Plazuelas Guanajuato, con cabeza de la Serpiente Fuego. Nótese los elementos en forma de zig-zag y las corrientes que salen de ellos. Fotografía del autor.

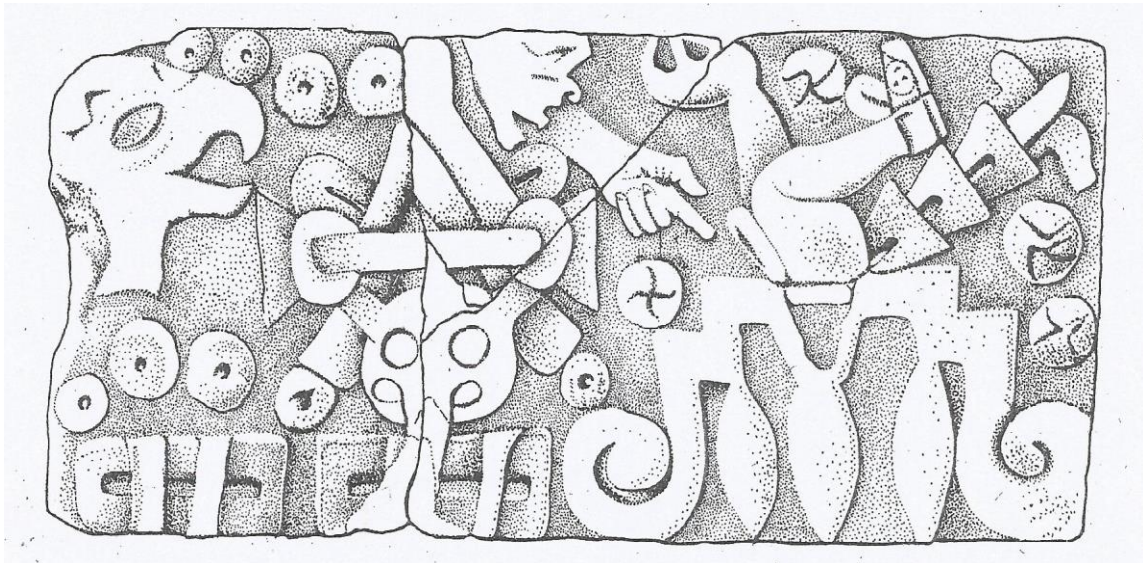


Figura 7. 12. Piedra con relieve procedente de Tilantongo, en la cual se observa un personaje que tiene una extremidad en forma de garra de ave. Tomada de Jansen y Winter (1980: Fig. 15b).