



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

“Elementos teotihuacanos presentes en la plástica del sitio arqueológico de Cacaxtla, Tlaxcala, México: un análisis comparativo”

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

PRESENTA:

MARIO RAÚL MARTÍNEZ LARA

TUTORA

DRA. TATIANA VALDEZ BUBNOVA

EI COLEGIO DE MORELOS

SINODALES

DRA. EMILIE CARREÓN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

DRA. GENEVIÈVE LUCET
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

DRA. CLAUDIA BRITTENHAM
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DR. ANDREW TURNER
THE GETTY RESEARCH INSTITUTE

Ciudad Universitaria, CDMX

Marzo 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, considerado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí contenidas, manifiesto que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Las citas de otras obras y las referencias generales a otros autores, se consignan con el crédito correspondiente”

Agradecimientos

Poder culminar este trabajo ha sido gracias a muchas personas que han estado presentes y no alcanza el espacio para expresar lo profundamente agradecido que estoy con todas y cada una de esas personas que me ayudaron a no desistir y concluir esta tesis. Quiero, en primer lugar, agradecer a mi familia por ser el pilar de mi formación como persona y por apoyarme siempre en las decisiones que he tomado. Gracias también a mi segunda familia, la gente que ha estado cercana a mí aún en la distancia y que siempre me hicieron sentir apoyado y acompañado: Thania Pérez, Bertis Beltrán, Alberto Ortiz, Erick Chiquito, Emilio Cortina, Julio Alvarado, Paola Flores, Myriam Fragoso, Rafael Nava, Nancy Figarola, Erick García, Mirko de Tomassi y Javier González. Les quiero muchísimo. Gracias por todo.

También quiero expresar mi más sincero reconocimiento y agradecimiento a la Dra. Tatiana Valdez Bubnova por nunca dudar de mí, tenerme mucha paciencia y darme el ánimo, las herramientas y el apoyo para sacar este proyecto adelante. Con todo mi cariño y admiración, muchísimas gracias Dra.

Al personal administrativo y docente del posgrado en Estudios Mesoamericanos donde construí mi segundo hogar. El apoyo de la Dra. María del Carmen Valverde, de la Dra. Ana Bella Pérez Castro, de Myriam Fragoso, de Perla Navarro y de Elvia Castorena en conjunto con mis profesores me ha dado las bases para construir, reflexionar y propiciar nuevo conocimiento como un ejercicio constante y aplicable a múltiples aspectos de mi vida. Gracias a la UNAM y al Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la Coordinación General de Estudios de Posgrado, por el apoyo económico para la realización y conclusión de mis estudios.

Gracias también a mis sinodales la Dra. Emilie Carreón, la Dra. Geneviève Lucet, la Dra. Claudia Brittenham y el Dr. Andrew Turner. Grandes expertos en la materia que han enriquecido con su intervención y comentarios este trabajo. Espero que el

resultado final cumpla sus expectativas y que nos sigamos encontrando en este y otros espacios. Muchas gracias por todo.

También quiero agradecer a mi familia Cacaxtleca, a Yajaira Mariana Gómez, Sergio Luna, a Antonio Luna, a Rosendo Quiroz, a Tania Ramírez, a Ulises Hernández, a Larissa Elizalde, a Francisco Vega, a Pedro Cahuantzi, a Alan Barrera, a todo el personal que labora en la Zona Arqueológica así como al personal del Centro INAH Tlaxcala por permitirme laborar en Cacaxtla y mantenerme siempre cuestionando y reflexionando sobre Cacaxtla, su historia, su gente y sus espacios.

Finalmente, quiero agradecer a la Dra. Diana Ramiro Esteban por la oportunidad y el apoyo tan grande que ha significado trabajar con usted. Gracias infinitas por su confianza y su apoyo incondicional.

Índice

Capítulo 1. Introducción.	1
Capítulo 2. Antecedentes.	9
Estudios cuyo tema central son las imágenes en Cacaxtla	9
Capítulo 3. Marco teórico, metodología y corpus de estudio.	51
La arqueología contextual	51
Metodología: La hermenéutica profunda	57
Primer nivel: Análisis socio-histórico.	58
Segundo nivel. Análisis formal o discursivo.	59
Tercer nivel: Interpretación.....	82
Corpus de estudio.	82
Capítulo 4. Cacaxtla: ubicación geográfica y temporal	95
Teotihuacan y el periodo Clásico mesoamericano.	97
El periodo Epiclásico y el reajuste mesoamericano.....	104
Cronología de Cacaxtla.	113
Las fases culturales	115
Primera Fase.....	115
Segunda Fase.	117
Tercera Fase.....	118
Cuarta Fase.	120
Quinta Fase.	123
Sexta Fase.....	130
Séptima Fase.	136
Los contextos: El Gran Basamento y sus alrededores.....	137

El Gran Basamento.....	137
El Sector Norte.....	142
El Sector Centro.....	144
El Sector Sur.....	147
Secuencia constructiva del Gran Basamento.....	150
Capítulo 5. La expresión plástica en Cacaxtla. Propuesta de correlatos con la plástica Teotihuacana.....	156
La pintura mural.....	157
Murales del Templo de Venus.....	161
Murales del Templo Rojo.....	172
Mural de la Batalla.....	184
El Edificio A.....	218
Cerámica.....	237
Los Once Señores de Cacaxtla.....	237
Sacerdote del Dios de la Lluvia de Cacaxtla.....	259
Recipientes polícromos con tapa.....	260
Recipiente policromo sin tapa y fragmentado.....	265
Incensario con elementos del Dios de la Lluvia.....	266
Lítica.....	269
Escultura con tocado del año.....	269
Escultura con glifo Ojo de Reptil.....	270
Capítulo 6. Resultados.....	274
Los correlatos identificados entre Cacaxtla y Teotihuacan. Definiendo lo teotihuacanoide.....	275

Recapitulando: una propuesta de cronología relativa de las expresiones plásticas	280
Capítulo 7. Conclusiones	291
Bibliografía	296

Capítulo 1. Introducción.

Los motivos que me llevaron a realizar esta investigación tienen que ver con mi tesis de licenciatura titulada *Interpretación Iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla*. En ese primer trabajo realicé un análisis de los elementos visuales que componen un corpus de esculturas encontradas en la periferia inmediata del Gran Basamento de Cacaxtla. Durante el proceso de investigación noté que casi no había similitud visual entre las once esculturas, la pintura mural y los relieves de estuco presentes en el mismo sitio. No obstante, mediante un análisis comparativo con otras tradiciones plásticas como la teotihuacana, la de la Costa del Golfo y la oaxaqueña, llegué a la conclusión de que había una diferencia marcada entre los diversos aspectos plásticos considerados mayenses identificados tanto en la pintura mural como los relieves en estuco, y los aspectos representados en otros soportes como la cerámica o la lítica pues, en éstos últimos, había más similitudes con las tradiciones plásticas mencionadas. Este fue el punto de partida que me hizo preguntarse cuáles son las normas de representación que la gente de Cacaxtla estaba utilizando en las once esculturas y en la pintura mural. Para llegar a una respuesta consideré pertinente el proyecto que aquí se presenta.

En ese sentido, se planteó esta investigación como un análisis que considere una selección de expresiones plásticas que se han encontrado en Cacaxtla para reconocer su diversidad, sus similitudes y diferencias. Esto se pensó así pues en las revisiones bibliográficas que he realizado sobre el sitio he notado una marcada tendencia a resaltar la presencia de los elementos mayas en la pintura mural dejando de lado otros soportes plásticos y, a pesar de que se menciona que hay similitudes con Teotihuacan, no se profundiza en el tema y casi siempre queda en un análisis aplicado solo a las pinturas murales. No obstante, recientemente se han realizado excelentes trabajos de investigación en los que se ha propuesto indagar en el proceso plástico que llevó a los artesanos de Cacaxtla a elaborar distintos objetos con figuras y temas muy distintos en un periodo de tiempo relativamente

corto. Ante esta tendencia, consideré pertinente realizar un trabajo cuyo objetivo principal fuera indagar qué elementos plásticos de Cacaxtla tienen correlatos ya sea formales, figurativos, temáticos, de escritura o numérico-calendáricos con la plástica teotihuacana. Esto implicaría buscar un equilibrio entre la gran cantidad de estudios cuyo tema es la pintura mural y su influencia maya, y la necesidad de seguir estudiando la diversidad plástica del sitio de manera integral y no de manera aislada.

Por otro lado, considero que un estudio de este tipo permite vislumbrar una propuesta del desarrollo plástico del sitio considerando no solo la enumeración de rasgos específicos de la plástica de Cacaxtla, sino también el contexto socio histórico sugerido por las evidencias arqueológicas y los estudios que giran en torno a este tema. Además, la búsqueda de correlatos con la plástica teotihuacana se hizo sin la intención de asumir una herencia plástica directa de Teotihuacan a Cacaxtla, más bien se está tomando como referencia por ser un sitio cuyo desarrollo sociohistórico y plástico fue predominante durante el periodo Clásico y aún después de su decadencia durante el Epiclásico en el Altiplano Central.

En relación a lo anterior es que se plantearon las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los elementos visuales compartidos entre un corpus de distintos objetos de la plástica de Cacaxtla? De esos objetos, ¿hay una continuidad en sus aspectos formales, figurativos, temáticos y/o numérico-calendáricos o hay diferencias visuales? Bajo esos mismos aspectos, ¿es posible identificar alguna continuidad temporal? y, de esos aspectos, ¿cuáles son comparables con la plástica de la gran urbe y cuáles no? De los objetos del corpus de los que guardan correlación con la plástica teotihuacana ¿su temporalidad es cercana a las últimas etapas de Teotihuacan o su elaboración es posterior?

Considero que de acuerdo al desarrollo cultural propuesto para Cacaxtla se puede responder a las preguntas planteadas con la siguiente hipótesis:

- a) Los objetos con poca similitud visual entre ellos deben estudiarse de manera integral para entender por qué hay tal diversidad plástica desarrollada en relativamente poco tiempo.
- b) Esta diversidad plástica en Cacaxtla, es decir la poca continuidad entre sus aspectos formales, figurativos, temáticos y/o numérico-calendáricos del corpus de objetos seleccionados, parece que sí responde a normas plásticas que guardan relación con el desarrollo sociohistórico de Cacaxtla y, en particular, con el de las distintas tradiciones plásticas que imperaron en este y otros sitios contemporáneos durante el Clásico y el Epiclásico mesoamericano.
- c) La pintura mural, las esculturas en cerámica y en lítica pueden ser sujetos a un análisis comparativo con la plástica teotihuacana para definir rasgos compartidos, sin trazar necesariamente una línea de herencia directa entre ambos sitios. Esto implica reconocer la capacidad interpretativa de los habitantes de Cacaxtla y la consciencia en la selección de su lenguaje visual con los fines que a ellos convenían de acuerdo a su desarrollo sociohistórico.
- d) Los objetos con elementos plásticos que sí tienen correlación con la plástica de teotihuacana se pueden fechar estilísticamente para proponer la hipótesis de un desarrollo de la plástica de Cacaxtla que va del Clásico al Epiclásico mesoamericano.

Es así que se planteó esta investigación bajo los siguientes objetivos

General: Identificar correlatos formales, figurativos, temáticos, de escritura y numérico-calendáricos entre la plástica de Cacaxtla y la Teotihuacana con una postura teórico metodológica que considere el desarrollo socio histórico de ambos sitios en el devenir histórico mesoamericano.

Específicos:

- Establecer una postura teórica metodológica para proponer categorías que faciliten un análisis comparativo que incluyan la definición de los elementos característicos de la plástica teotihuacana.
- Discutir las propuestas cronológicas del desarrollo socio-histórico del sitio arqueológico de Cacaxtla y tomar una postura sobre la misma.
- Realizar un análisis comparativo entre la plástica de Cacaxtla y Teotihuacan considerando aspectos formales, figurativos, temáticos, de escritura y numérico-calendáricos.
- Proponer con base en los dos objetivos específicos anteriores, cuáles son los elementos plásticos en Cacaxtla que tienen correlatos con la plástica teotihuacana y cómo se ubican estos resultados en las propuestas cronológicas del asentamiento tlaxcalteca.

En aras de sistematizar este trabajo de investigación, se siguió la estructura de esta tesis apegado a los tres niveles de análisis propuestos en la metodología de la *hermenéutica profunda*: análisis socio-histórico; análisis formal o discusivo e interpretación; por lo que se presenta de la siguiente manera:

El capítulo 2 lleva por título *Antecedentes. Estudios cuyo tema central son las imágenes en Cacaxtla*. En él se expone la revisión bibliográfica realizada que contempla los primeros estudios cuyo objetivo fue definir la tradición plástica de Cacaxtla. Además, cuando se consideró pertinente, se exponen las propuestas interpretativas sobre su significado. Esta parte de la tesis se pensó como un recuento de todos aquellos trabajos que iniciaron a publicarse a raíz del descubrimiento de las pinturas murales en 1975 hasta los estudios más recientes. También se incluyó una revisión crítica de los mismos prestando especial atención en aquellos que hacen mención sobre las similitudes entre Cacaxtla y Teotihuacan. Asimismo, se hace hincapié en el constante interés en resaltar las similitudes de la

pintura mural de Cacaxtla con la maya, dejando en segundo plano los demás objetos plásticos y sus similitudes con otros sitios, particularmente con Teotihuacan.

El capítulo 3 es el dedicado al marco teórico, la metodología y el corpus de estudio. En él se explica la corriente teórica bajo la que se circunscribe esta investigación que es la arqueología contextual, así como las herramientas conceptuales que permiten la aplicación de la *hermenéutica profunda* de John B. Thompson, metodología que en principio fue pensada para los sistemas de comunicación en masas contemporáneos y que tiene cabida para los estudios arqueológicos ya que explican de manera detallada las características de objetos con manifestaciones visuales cuya intención es comunicar o transmitir ideas y conceptos. Esta adaptación la realicé en mi tesis de licenciatura en el año 2013. Además, en este capítulo se explican detalladamente las nociones de tiempo, espacio, aspectos formales, figurativos, temáticos, numérico-calendáricos y escriturarios que son las unidades analíticas que permitieron realizar de manera sistemática la comparación entre la plástica de Cacaxtla y la teotihuacana. Es también aquí donde se explica la pertinencia de los capítulos siguientes que guardan estrecha relación con los niveles de análisis de la hermenéutica profunda, apoyada por otras metodologías como la propuesta por E. Panofsky. Finalmente, se expone cuál es el corpus de estudio conformado por objetos en cerámica y lítica así como la pintura mural.

El capítulo 4 correspondería al primer nivel de análisis de la hermenéutica profunda y se titula *Cacaxtla: ubicación geográfica y temporal*. Aquí se presenta en primer lugar las generalidades culturales del Altiplano Central durante el periodo Clásico, con especial énfasis en Teotihuacan. Esto se hizo con el fin de poner de manifiesto, con la información arqueológica disponible, las condiciones sociohistóricas en las que se produjeron, transmitieron y recibieron las manifestaciones plásticas de Teotihuacan. También se desarrolló una revisión exhaustiva sobre las dos grandes propuestas de la cronología de Cacaxtla

considerando la gran diferencia entre ambas. Al respecto, en esta tesis se consideró pertinente complementarlas y exponer una postura propia considerando los datos sólidos de ambas propuestas. Además, condicionados por la información arqueológica disponible, se exponen las condiciones sociohistóricas de producción de las manifestaciones plásticas de este estudio. También se decidió incluir aquí el desarrollo arquitectónico del Gran Basamento pues es el contexto principal que permite acercarnos a proponer la cronología de varias de las manifestaciones plásticas que son objetivo de esta tesis.

El capítulo 5 se titula *La expresión plástica en Cacaxtla. Propuesta de correlatos con la plástica teotihuacana*. Este capítulo corresponde al segundo nivel de análisis y se hizo bajo la propuesta del historiador del arte Panofsky, con un análisis pre-iconográfico e iconográfico de las expresiones plásticas de Cacaxtla, definiendo categorías de análisis en los aspectos formales, figurativos, temáticos, escriturarios y numérico-calendáricos. Este análisis se llevó a cabo también con la plástica teotihuacana, escogiendo los elementos que se consideraron pertinentes para su análisis y llegando a conclusiones preliminares dependiendo del soporte plástico que se trate. Es aquí donde se consideraron para el análisis la pintura mural, la cerámica y las esculturas en piedra y algunos datos respecto al contexto y sus estudios previos. Al respecto, se destaca que la información disponible es heterogénea y difiere en cuanto a la cantidad y tipo de estudios. Por esta razón, lo que podría parecerle al lector un desequilibrio en el análisis comparativo, responde en realidad a la información disponible para analizar y comparar.

El capítulo 6 corresponde al tercer nivel de análisis de la hermenéutica profunda que implica la integración de la información analizada en el capítulo 4 y el capítulo 5 y se titula *Resultados*. En este capítulo describí cuáles son los correlatos identificados entre Teotihuacan y Cacaxtla, además de exponer una propuesta de cronología tentativa para las expresiones de Cacaxtla considerando dos momentos de predominancia en cada uno de los aspectos analizados. Es decir: un primer

momento con influencia teotihuacana y un segundo con influencia maya, sin por esto asumir líneas directas de contacto entre las tres tradiciones. Es decir, se consideró la capacidad y consciencia interpretativa de la gente de Cacaxtla para la selección de elementos visuales que sirvieron en la creación de un sistema visual propio.

Finalmente, el capítulo 7 consiste en las conclusiones generales de este trabajo. Aquí se hizo un recuento de lo que considero son aportes a los estudios de este sitio arqueológico. Asimismo, se consideraron las limitantes y faltantes que pueden trazarse como futuras líneas de investigación que sirvan para complementar o refutar en un futuro las propuestas aquí presentadas.

Los aspectos que no encontrará el lector en esta tesis tienen que ver con las limitantes de información disponible y, en algunos casos, de la delimitación pensada para la ejecución en tiempo de esta investigación. Es así que no se realizaron análisis arqueométricos a pastas cerámicas para la identificación de elementos foráneos, tampoco se consideró incluir a las manifestaciones plásticas de Xochitécatl ni algunos elementos plásticos de Cacaxtla. No obstante se considera importante integrar estos elementos para futuras investigaciones. Al respecto se abordará con mayor detenimiento en el apartado de conclusiones. Tampoco se encontrarán referencias bibliográficas referentes a los análisis realizados por Diana Magaloni¹ acerca de la composición química de los colores en los murales. No obstante, considero que son un punto de partida para, en un futuro, complementar los datos aquí presentados mediante la comparación entre la química de los colores entre Cacaxtla y Teotihuacan.

Con ánimos de que este trabajo sea de utilidad no solo para los interesados en el tema sino para el público en general, se espera que el contenido de esta tesis

¹ Cf. MAGALONI Kerpel, Diana, *Metodología para el análisis de técnica pictórica mural prehispánica: el Templo Rojo de Cacaxtla*, Ciudad de México, INAH, 1991.

pueda servir para futuras investigaciones. Asimismo, se exhorta a todos aquellos estudiosos de Cacaxtla a que las nuevas investigaciones arqueológicas y los datos que éstas aporten apoyen o refuten los resultados aquí presentados.

Capítulo 2. Antecedentes.

Estudios cuyo tema central son las imágenes en Cacaxtla

Este apartado está considerado para reseñar los estudios cuyo objetivo fue estudiar las imágenes plasmadas en la pintura mural de Cacaxtla. Debido a que es uno de los temas más estudiados sobre el sitio, el autor no encontrará mucha información sobre aquellos realizados a las otras manifestaciones plásticas. No obstante, se hará mención de esos estudios en el capítulo 4. Sirva pues este apartado para presentar un panorama general sobre la tendencia de estudio de las imágenes en el sitio arqueológico de Cacaxtla.

Desde el descubrimiento fortuito del sitio arqueológico de Cacaxtla en el año de 1975, el sitio ha llamado la atención por el contenido visual tan complejo presente en los murales y en particular por conjuntar imágenes que podrían identificarse como típicas o similares a las de otras regiones como el Altiplano Central, el área Maya y la Costa del Golfo. Entre estas expresiones “típicas” de regiones foráneas se puede mencionar el tratamiento anatómico de la figura humana, la representación de personajes con vestimenta similar a la del Área Maya y el uso de un sistema de proporción similar a la proporción del ser humano; la presencia de un sistema de registro numérico utilizando puntos y barras, además de algunos posibles antropónimos y topónimos; cabe mencionar que la diferencia del sistema de numeración de Cacaxtla respecto al sistema de numeración Maya es que no hay un sistema posicional para asignar valores a los signos numéricos y calendáricos y que en realidad es más similar a los sistemas desarrollados en el Altiplano Central. Otra similitud es la representación constante de animales acuáticos que han sido identificados² como originarios de la Costa del Golfo y del Caribe (*turbinella*

² POLACO, Oscar J. “Los murales: una perspectiva biológica” en Sonia Lombardo de Ruiz, Diana López de Molina *et al.* *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, Estado de Tlaxcala, Ciudad de México, INAH-Gobierno del Estado de Tlaxcala-ITC, 1986, pp. 532-534.

angulata, strombus gigas, astrea brevispina, pleuroploca gigantea), por mencionar algunos ejemplos.

Las imágenes en los murales de las paredes de Cacaxtla han sido arduamente estudiadas. Los arqueólogos, los historiadores del arte, los restauradores y, en algunos casos, los biólogos han mostrado interés por estudiar y salvaguardar estos murales a fin de entender el mensaje expresado en las imágenes de este sitio tlaxcalteca.

Algunos de los estudios más importantes que se han realizado en los últimos 40 años que se pueden mencionar son los trabajos de investigadores como Diana López de Molina y Daniel Molina Feal, Sonia Lombardo de Ruíz, Marta Foncerrada así como también Ángel García Cook, Andrés Santana Sandoval, Debra Nagao y Claudia Brittenham.

Por un lado, uno de los objetivos de este trabajo es exponer qué han dicho los investigadores sobre la presencia en los murales de Cacaxtla, de rasgos que pueden identificarse como similares a la plástica de la cultura maya del clásico temprano y de la cultura teotihuacana. Y por otro, dar a conocer los pocos estudios iconográficos realizados a esculturas de barro, esculturas en piedra y otros soportes; por lo que esta primera parte de la investigación aborda brevemente sus resultados a fin de resaltar los aportes y los elementos faltantes de estudio sobre las imágenes de Cacaxtla.

El primer trabajo de investigación cuyo objetivo fue enfatizar la similitud de las imágenes de la pintura mural de Cacaxtla y las de otras áreas culturales, es el realizado por los investigadores Rafael Abascal, Patricio Dávila y otros en su obra titulada "La arqueología del Sur-Oeste de Tlaxcala", publicada en el año de 1976, a un año del descubrimiento de Cacaxtla. En este trabajo, los autores describen el contenido visual del mural del Hombre-Ave, pues es el único que había

sido liberado hasta ese momento. Posteriormente y a partir de reconocer que no hay precedente de imágenes similares en la región, y que más bien éstas son parecidas a las presentes en otras regiones mesoamericanas, infieren la influencia de dos áreas culturales principalmente: el Área Maya y el Altiplano Central. Los autores concluyen, después de una comparación de imágenes que ellos nombran y distinguen como “tradición iconográfica” y “estilo” que este mural debió elaborarse entre los años 600 y 750 d.C. La justificación de su fechamiento es que su “estilo” es muy similar al presente en el Área Maya, debido a la forma de representación de la figura humana, mientras que la barra de serpientes que sujeta el Hombre-Ave tiene más afinidad con la “tradición iconográfica” presente durante el Clásico Tardío en el Área Maya Central. Ambos reconocen que es difícil ubicar ambos elementos cronológica y espacialmente pues su uso continúa con variantes regionales aún no esclarecidas.³ Es así que, tras un análisis comparativo, los autores consideran que hay una serie de correspondencias que, cronológicamente hablando, apuntan a la primera mitad del Clásico Tardío, entre el 600 y 750 d.C., con manifestaciones plásticas ubicadas en la zona Noroeste y Oeste del área central a lo largo del Usumacinta y sus afluentes.⁴ Por otra parte, respecto a las comparaciones hechas con el Altiplano Central, particularmente con Teotihuacan, consideran que hay una mayor correspondencia con la “iconografía” de este sitio pero que el “estilo” es muy diferente. Mientras tanto en Xochicalco, consideran que tanto por la “tradición iconográfica” como por el “estilo”, hay más parecido en los contenidos visuales de ambos sitios y por lo mismo, consideran que hubo un posible contacto con el Valle de Morelos y el de Puebla- Tlaxcala.⁵ Además, ven algunas correspondencias de glifos calendáricos con Oaxaca y recomiendan ampliar la investigación en ese campo. Sobre Cholula y Tizatlán, ambos sitios cercanos a Cacaxtla, solo mencionan que a pesar de tener pintura mural no tienen semejanzas comparables.

³ ABASCAL, Rafael, Patricio Dávila *et al.*, “La arqueología del Sur-Oeste de Tlaxcala (primera parte)” en *Comunicaciones* No. II, Ciudad de México, FAIC, 1976, p. 44.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

Considerando sus comentarios preliminares respecto a las comparaciones que realizaron, es pertinente mencionar que no queda del todo claro el uso de términos como “tradición iconográfica” y “estilo” pues no se definen y son usados de manera ambigua. Por ejemplo, consideran que no se puede descartar una relación entre Tula y Cacaxtla pues, según ellos, comparten algunos elementos con un estilo diferente pero iconográficamente semejantes.⁶ Bajo esa afirmación, pareciera que al término de “estilo” estuvieran adjudicándole el carácter distintivo que sirve para identificar a una cultura a través de sus expresiones plásticas y el término de “tradición iconográfica” refiriera solo a la semejanza visual entre la o las imágenes comparadas.

Como parte de sus conclusiones, consideran que las imágenes de Cacaxtla se cristalizaron gracias a la ruta de intercambio entre el Altiplano Central y el Área Maya que pasa por la costa del Golfo. También concluyen que a través de esta ruta, se transmitieron ideas, creencias y grupos humanos, gracias al intercambio de bienes suntuarios.⁷ La caída de Teotihuacan, que además controlaría esa ruta comercial, significó una oportunidad para grupos de Sureste y del Este para intervenir y aprovechar la inestabilidad social que trajo consigo la caída de la gran urbe y así garantizarse el suministro de ciertos artículos necesarios.⁸ Sin embargo, considero que faltaría poner como posible escenario el papel activo que seguramente tuvieron las élites de Cacaxtla para la elección de ciertos elementos en sus discursos visuales pues al final, son ellos los que decidían qué se apegaba más a sus objetivos ya fueran políticos y/o religiosos.

También explican que con estos movimientos de población se puede especular la intrusión de grupos del Sureste o de áreas intermedias o bien, un fuerte impacto

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p. 47.

cultural de costumbres y estilos impuestos o imitados por el dominio de un “estilo” Maya, como nuevo referente estético aceptado y definitorio de la clase dominante local. La hábil composición de elementos de diferente procedencia pudo servir como manifiesto de un grupo que estaría imponiendo un nuevo orden y un nuevo estilo con base en la combinación de tradiciones.⁹

A pesar de ser una de las primeras explicaciones sobre la presencia de imágenes similares a las de otras áreas culturales en Cacaxtla, los mismos autores consideran que aún es necesario continuar con las investigaciones en el sitio, además, es importante recordar que, en ese momento, aún no se descubrían los otros murales en el Gran Basamento de Cacaxtla y por lo tanto, aún era muy aventurado tratar de definir el desarrollo cultural con base en uno de los murales del sitio.

En el año de 1978, Marta Foncerrada de Molina¹⁰ presenta en la Tercera Mesa Redonda de Palenque lo que considera una relación directa de Cacaxtla con Teotihuacan. En su ponencia que lleva por título “*Mural Painting in Cacaxtla and Teotihuacan Cosmopolitism*”. La autora sostiene que para lograr una comprensión integral de la pintura mural de Cacaxtla, es importante un análisis metódico del desarrollo de la pintura en Teotihuacana, pues en los murales de Cacaxtla persisten muchos elementos propios del vocabulario iconográfico de esa urbe, solo que están integrados en planos compuestos y centrados en torno a la figura humana, a diferencia de los murales de la gran metrópoli.¹¹ Por otra parte, la autora sostiene que no hubo presencia directa de grupos Mayas en Cacaxtla, más bien supone que las pinturas murales de ese sitio evidencian la llegada de grupos

⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰ Cabe destacar que no se demerita la variedad de trabajos que tiene Marta Foncerrada de Molina sobre Cacaxtla; sin embargo, solo se consideraron dos de sus obras por ser las que, en mi opinión, exponen y sintetizan las ideas de la autora en relación con el origen teotihuacano de las expresiones plásticas de Cacaxtla, tesis central de su propuesta.

¹¹ FONCERRADA de Molina, Marta, “Mural Painting in Cacaxtla and Teotihuacan Cosmopolitism” en Merle Greene Robertson (eds.), *Third Palenque Round Table Series*, 5 vols., Austin, University of Texas Press, 1978, vol. V: pp. 183-184.

asentados en Teotihuacan pero de diversas filiaciones étnicas y tradiciones culturales, que salieron de la gran urbe tras su caída.¹² Al respecto, considero que su postura acerca de la importancia de las rutas de intercambio comercial para la transmisión de ideas, no descarta totalmente el contacto de gente de filiación étnica Maya con gente del Altiplano Central durante finales del Clásico y el Epiclásico. No obstante, sus argumentos van en el sentido de defender el carácter de gran metrópoli de Teotihuacan, y sostiene que la presencia de barrios con características culturales propias de varias regiones de Mesoamérica, puede justificar la presencia de grupos étnicos mayas y de gente de la Costa del Golfo en el Altiplano Central. Lo anterior como consecuencia del poder que tenían los Teotihuacanos para controlar las rutas de intercambio en la región. Según la autora, ya había gente en Cacaxtla de filiación étnica Olmeca Xicallanca mencionada en las fuentes, y aparte, otro grupo de Olmecas Xicallancas estaba habitando en Teotihuacan. Al caer la gran urbe los grupos humanos que ahí habitaban se trasladan a otras regiones de Mesoamérica. Uno de estos grupos son los Olmecas Xicallancas de Teotihuacán quienes llegan a invadir a Cacaxtla y queda como evidencia de este encuentro el Mural de la Batalla. Sin embargo, la evidencia que presenta para argumentar esta postura son fragmentos murales en Tetitla que dejan ver imágenes de individuos aparentemente más “naturalistas” y particularmente un fragmento es el que llama su atención. Al respecto, hallazgos recientes en el Complejo Plaza de las Columnas, específicamente fragmentos de pintura mural, presentan un estilo maya del Clásico así como figuras similares a las presentes en los murales de Tetitla,¹³ por lo que sus observaciones al respecto parecen ser atinadas.

No obstante, la utilización de las fuentes históricas para argumentar la presencia de los Olmecas Xicallancas no muestra un sentido crítico de las condiciones

¹² *Ibid.*, pp. 192-194.

¹³ SUGIYAMA, Nawa, Saburo Sugiyama, Verónica Ortega y William Fash, “¿Artistas mayas en Teotihuacan?” en revista *Arqueología Mexicana*, no. 142, Ciudad de México, Editorial Raíces, p. 8.

particulares en las que se escribieron y parece no tomar en cuenta las discrepancias entre las fuentes históricas¹⁴ respecto a la llegada de este grupo étnico al Altiplano Central y particularmente a Cacaxtla.¹⁵

Desafortunadamente, Marta Foncerrada fallece y deja una obra inconclusa que años más tarde sería publicada gracias a Emilie Carreón y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM). En la obra titulada "Cacaxtla: la iconografía de los Olmeca-Xicalanca" la autora explora de manera más amplia su propuesta presentada líneas arriba, proporcionando información relevante para esta investigación. En ese sentido, por ejemplo, destaca la autora que una de las distinciones principales de la pintura en Cacaxtla es su estilo "naturalista" y su enfoque de la figura humana presenta diferencias notorias con Teotihuacan.¹⁶ Sin embargo, considera que los motivos iconográficos de Cacaxtla son una asimilación visual del repertorio de otros pueblos además de Teotihuacan, como Monte Albán, la región Nuiñe y Xochicalco.¹⁷ A esta lista de sitios también convendría agregar a Tajín como ha dejado entrever Rex Koontz en un trabajo comparativo.¹⁸

La metodología empleada por la autora, consiste en la propuesta por Erwin Panofsky, misma que se ve reflejada en toda su obra. En el nivel preiconográfico expone que a pesar de las distancias cronológicas existentes entre los murales de la Batalla y los del Edificio A, el primero tiende al multfigurativismo y al desarrollo escénico de carácter bélico; mientras que los segundos, se enfocan en el

¹⁴ La autora refiere que utilizó las obras de Sahagún, Torquemada, Ixtlixochitl, Chimalpahin y Muñoz Camargo, además de los estudios realizados por Jiménez Moreno.

¹⁵ Cf. TESTARD, Juliette, "Arqueología, fuentes etnohistóricas y retóricas de legitimación: un ensayo reflexivo sobre los olmecas xicalancas" en *Anales de Antropología*, 5 (2), Ciudad de México, UNAM, 2017, 142-153.

¹⁶ FONCERRADA de Molina, Marta, *Cacaxtla: La Iconografía de los Olmeca Xicalanca*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1993, p. 9.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Cf. KOONTZ, Rex, "Investiture and violence at El Tajín and Cacaxtla" en *Blood and Beauty. Organized Violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America*, Heather Orr, Rex Koontz (eds.), Wisconsin, EEUU, Cotsen Institute of Archaeology Press, 2009.

figurativismo donde solo aparece una persona de manera estática.¹⁹ Además, en lo que respecta a la división del espacio en el Mural de la Batalla, la autora destaca líneas diagonales que forman rombos hechos por las figuras humanas representadas y que pueden ser tener antecedentes de lo practicado en Teotihuacan, particularmente en el patio Blanco de Atetelco y, en general, participan de la nitidez geométrica que caracteriza a las formas de expresión teotihuacanas.²⁰

En ese sentido, la autora es de las primeras en enfatizar la importancia de buscar vínculos entre el arte Teotihuacano y el de Cacaxtla, no solo por la similitud visual de la plástica de ambos sitios. En ese sentido, su señalamiento parte de la necesidad de comprender la pintura mural de este asentamiento tlaxcalteca, con base en un análisis metódico que incluya el desarrollo del arte pictórico teotihuacano en sus últimas fases (Xolalpan-Metepec), pues son los momentos en los que la figura humana toma una singular importancia en la gran metrópoli.²¹ Agregaría aquí que, a la luz de los descubrimientos más recientes y del vasto repertorio gráfico que se tiene para Cacaxtla en distintos soportes, ese análisis metódico debe hacerse considerando también otras expresiones plásticas teotihuacanas.

La autora destaca que es en esas dos últimas fases que ella y otros autores detectan una inquietud artística que busca singularizar a la figura humana a través de características físicas y ciertos atributos como la vestimenta.²² Los problemas sociales en los que se vio inmerso Teotihuacan no permitieron su desarrollo

¹⁹ FONCERRADA de Molina, Marta, *La iconografía...*, *op. cit.*, pág. 19.

²⁰ *Ibid.*, pág. 21.

²¹ *Ibid.*, pág. 87.

²² Al respecto, Marta Foncerrada utiliza los fragmentos de "Las pinturas realistas" de Tetitla y algunas figurillas de barro con rasgos físicos individualizados como evidencia de los esfuerzos de algunos artistas por incorporar la figura humana como motivo primordial de la composición pictórica. FONCERRADA de Molina, Marta, *Cacaxtla: La iconografía de los...op., cit.*, pág. 92.

pleno.²³ Además, la autora pone de manifiesto que las estrictas normas de representación artística de la gran metrópoli pudieron ser otra limitante, a pesar de la libertad de culto evidenciada en los contextos arqueológicos de los barrios con elementos culturales propios de los grupos humanos foráneos.²⁴ Destacando así el carácter cosmopolita de Teotihuacan, la autora considera que la definición estilística de Cacaxtla es resultado de las situaciones culturales exclusivas del Altiplano Central y el matiz maya proviene en buena medida, de grupos mayas asentados en Teotihuacan.²⁵

Como se verá más adelante en la exposición de otros trabajos que abordan las expresiones plásticas en Cacaxtla, Marta Foncerrada busca de manera metódica, explicar el origen de un estilo ecléctico en los dos conjuntos murales que analiza. Sin embargo, llama la atención que lejos de centrarse solamente en el origen maya de estas expresiones, apuesta más por el repertorio de figuras teotihuacanas con influencias mayas, resignificado en este sitio Epiclásico. También es importante considerar que las últimas fases de asentamiento teotihuacanas corresponden, como se verá en el capítulo 4, con los primeros asentamientos de Cacaxtla. En ese sentido, se puntualiza que este trabajo busca retomar el señalamiento de la autora y explorar en el desarrollo de la imaginería de Teotihuacan, algunas respuestas sobre la expresión de Cacaxtla conjugando los nuevos datos aportados por la arqueología y la iconografía.

En 1978, el investigador George Kubler reconoce la presencia de un estilo Maya y un estilo Teotihuacano en los motivos iconográficos presentes en la pintura mural de Cacaxtla. El autor sostiene que Cacaxtla fue diseñada para expresar una unificación sincrética entre los puntos de vista políticos y religiosos de la época.²⁶

²³ FONCERRADA de Molina, Marta, *Cacaxtla: La iconografía de los...op., cit.*, pág. 87

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.*, pág. 88.

²⁶ KUBLER, George, "Eclecticism at Cacaxtla" en Merle Greene Robertson (ed.), *Third Palenque Round Table Series*, 5 vols., Austin, University of Texas Press, 1978, vol. V: p. 172.

Para justificar su propuesta comenta que seguramente hubo artistas que tenían contacto con la plástica temas eclécticos, resultado de los movimientos de población y la reconfiguración de conceptos y valores simbólicos que se dieron durante el Epiclásico para el Altiplano Central o el Clásico Tardío en el Área Maya, o sea tras la caída de Teotihuacan y el colapso de la sociedad Maya del Clásico. Por esta razón, los artistas tuvieron que lograr un espíritu de unión y metas comunes. Las similitudes con el área maya particularmente refieren a motivos como la barra bicéfala que sujeta el Hombre-Ave y que tanto el mural del Hombre-Ave como el del Hombre Felino, que él nombra paneles de la pared norte y sur, le recuerdan a las escenas conmemorativas mayas principalmente de sitios como Palenque, Yaxchilan o Tikal. Por su parte, los marcos o cenefas le recuerdan a las pinturas murales de Teotihuacan. Además, menciona que el Mural de la Batalla es muy similar a los presentes en Bonampak y Mulchic por el contenido bélico. Sugiere también la ausencia de inscripciones jeroglíficas mayas y que se pueden revelar al menos ocho modalidades distintas en las figuras del Mural del Hombre Ave y Hombre Felino. En ese mural, el autor ve elementos teotihuacanos, de Xochicalco y oaxaqueños pero no menciona alguno en particular, lo cual vuelve confusa su interpretación.

Conviene señalar en este punto que tanto Marta Foncerrada como George Kubler, destacan la similitud de las imágenes presentes de dos grupos étnicos principales: Teotihuacan y el Área Maya. Sin embargo, se considera que para este momento, los resultados de su interpretación están basados solamente en la composición escénica de los murales, dejando de lado los primeros informes arqueológicos, resultado del Proyecto Arqueológico de Cacaxtla, además de no tomar en cuenta el panel de estuco y la Urna 1, encontrados durante las exploraciones de la Plaza B.

Considerando esta faltante, uno de los primeros aportes sustentados en datos arqueológicos sobre los murales son los publicados en el año de 1981 por la investigadora Diana López de Molina, quién se encargó de difundir los resultados

preliminares de la cronología del sitio. En esta investigación, la autora comenta que arqueólogos como Pedro Armillas ya detectaban una relación entre Cacaxtla y fases tardías de Teotihuacan,²⁷ sin embargo, no deja en claro cuál es esa relación. Además, propone que la ubicación cronológica del sitio es en el periodo Clásico Medio o Tardío, coincidiendo con el periodo de la caída de Teotihuacan y el surgimiento de otros centros como Xochicalco y Tajín; y sustenta sus conclusiones a partir de los resultados obtenidos mediante análisis de radiocarbono: 755 ± 75 de un dintel de madera del Edificio A; 744 ± 91 pozo 8 Capa XVIII (subestructura Edificio B) y 649 ± 12 Capa X.²⁸ En ese sentido, la cronología propuesta es una buena aproximación a lo que más tarde, nuevos descubrimientos irían esclareciendo sobre la cronología. No obstante, tras casi cuarenta años de la publicación de estos resultados, ya se realizó la recalibración de estas fechas con resultados aún más tempranos, mismos que serán tratados más adelante. En mi opinión, y considerando que tanto el Edificio B como el A son construcciones que están sobre las fases más tempranas y no exploradas actualmente del Gran Basamento, no es descartable la hipótesis de que el desarrollo del sitio coincidiera con la caída teotihuacana.

Mientras las investigaciones por parte del proyecto arqueológico de Cacaxtla continuaban, y aún no eran descubiertos los murales que posteriormente serían conocidos como los murales del Templo Rojo y los murales del Templo de Venus, las discusiones y propuestas para explicar la presencia en Cacaxtla de imágenes que visualmente son similares a las de otros sitios del Área Maya y del Altiplano Central, se fundamentaban tomando en cuenta el Mural de la Batalla; los murales

²⁷ LÓPEZ de Molina, Diana, "Un informe preliminar sobre la cronología de Cacaxtla" en Evelyn Child Rattray, Jaime Litvak King *et al.*, *Interacción cultural en México Central*, Ciudad de México, UNAM, 1981, p. 170.

²⁸ *Ibid.*, p. 171-173.

del Hombre-Ave y Hombre-Felino con sus respectivas jambas;²⁹ los resultados del análisis de ¹⁴C y los avances en el análisis cerámico.

En 1983 fue publicado un artículo en la revista de Estudios de Cultura Maya, que expone un análisis estilístico de los murales de Cacaxtla. El autor, Stanley L. Walling Jr., propone una discusión centrada en examinar el estilo general de los murales considerando la estructura o soporte de las representaciones, la naturaleza y profundidad en las formas de elaboración de la escena y su composición espacial.³⁰ Para el análisis solo considera el Mural de la Batalla y los Murales del Hombre-Ave y Hombre-Felino con sus respectivas jambas y los compara con algunos murales cronológicamente ubicados entre el Clásico y Posclásico mesoamericano y provenientes de sitios en el Área Maya como Bonampak, Chichen Itza, Tzula, Uaxactun, Chacmultun, Tulum y Santa Rita; y del Altiplano Central solo con murales de Teotihuacan.³¹

Por otro lado, retoma las propuestas de algunos investigadores como Marta Foncerrada, acerca de que los murales de Cacaxtla representan el trabajo y estilo de artistas del Altiplano Central. La similitud con imágenes del Área Maya sería entonces una ligera influencia del arte y patrones estilísticos de esa región, pues no se encontraron glifos mayas en los murales. Además, el autor pone a consideración el hecho de que los murales deben ser explicados en un contexto propio del Altiplano Central y considera que en realidad solo tuvieron significado para la gente de esta región, motivo por el cual no hay glifos del sistema de registro maya; asimismo, el estilo de los murales de Cacaxtla es, al menos hasta ese momento, la única evidencia de la cultura Maya en este sitio tlaxcalteca.³² El

²⁹ Se retoma la definición que tiene el vocablo jamba según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2013): f. Arq. Cada una de las dos piezas labradas que, puestas verticalmente en los dos lados de las puertas o ventanas, sostienen el dintel o el arco de ellas.

³⁰ WALLING Jr., Stanley L. "A stylistic analysis of the Cacaxtla Murals" en *Estudios de Cultura Maya* vol. XIV, Ciudad de México, UNAM, 1982, p. 205.

³¹ *Ibid.*, p. 209.

³² *Ibid.*, pp. 209-210.

contexto propio al que hace referencia tiene que ver con la situación particular que sucedía en el Altiplano Central tras la caída de Teotihuacan, los movimientos de población, así como la inestabilidad social reflejada en los cambios que se han detectado para este periodo de tiempo conocido como Epiclásico.

Después de una breve comparación de algunos elementos de los murales de Cacaxtla con otros murales mesoamericanos, el autor concluye tres aspectos importantes. En primer lugar considera que incluso si el contacto entre el Área Maya y Cacaxtla se dio de manera indirecta, serían visibles los efectos de su influencia en más elementos culturales del sitio como tipos cerámicos del área maya, sistema de escritura maya, cuenta larga en el calendario, entre otros. El autor propone que en realidad, el o los pintores de los murales en Cacaxtla pudieron tener un amplio conocimiento de las tradiciones artísticas del Área Maya, especialmente de Yucatán, quienes trabajaron un periodo corto de tiempo en Cacaxtla y no influenciaron otras expresiones culturales.³³ En segundo lugar, destaca el hecho de que los motivos señalados como indicativos de un contacto entre Cacaxtla y el Área Maya son mayoritariamente iconográficos y no de estilos distintivos de pintura o formas de manufactura.³⁴ Y tercero y último punto, el autor piensa que la pintura mural de Cacaxtla sí podría considerarse dentro de una tradición estilística Maya, por la forma en que está representada la figura humana respecto al resto de la estructura general de los murales a diferencia de la tradición estilística del Altiplano Central.³⁵ En otras palabras, la predominancia o jerarquización en la representación de la figura humana en conjunto con otros elementos como topónimos, antropónimos y, en algunos casos, numerales y/o signos calendáricos.

³³ *Ibid.*, pp. 210-211.

³⁴ *Ibid.*, p. 211.

³⁵ *Ibid.*, pp. 212-213.

En concordancia con la investigación de Walling, es cierto que, de haber existido una presencia directa de grupos mayas en esta región, habría más evidencia de su paso y no solo en un caso concreto como la pintura mural. Al respecto vale la pena mencionar que los estudios de cerámica realizados a la fecha descartan la evidencia de cerámica maya y resaltan que hay pocos tipos cerámicos de otras áreas culturales.

El autor menciona el hecho de que, desde su punto de vista y tras analizar las formas de representación de la figura humana, el uso del espacio, la profundidad y la proporción entre lo que él llama la tradición estilística maya y la tradición estilística del centro de México, no queda duda que los murales de Cacaxtla están dentro de la tradición estilística maya. Concluye que probablemente se trate de pintores entrenados específicamente en esa tradición pues la forma en que están compuestos los murales en Cacaxtla denota un íntimo conocimiento de las normas plásticas. Sin embargo, el tema que deja abierto a investigación es la manera de definir y documentar en la arqueología, en la etnohistoria y en la historia del arte cuáles fueron los mecanismos culturales para transmitir estos estándares estéticos además de los propósitos comerciales.³⁶ En otras palabras, sus conclusiones, por el momento, están basadas en la pura similitud visual de algunas imágenes presentes en el Área Maya y el Altiplano Central. Además, considero que asumir la pertenencia de una obra a una tradición plástica particular, implicaría realizar un análisis de los aspectos formales, figurativos, temáticos, glíficos, numérico-calendáricos. Una mayor correspondencia de la obra con los elementos considerados “típicos” o diagnósticos de determinada tradición permitiría su caracterización. No obstante, para el caso de Cacaxtla, parece que nos estamos enfrentando a una nueva tradición que surge de la tradición estilística maya y teotihuacana, que además combina otros elementos cuyo origen puede estar en la Costa del Golfo o en Oaxaca.

³⁶ *Ibid.*, p. 218.

Años más adelante, investigadores como Marta Foncerrada y Sonia Lombardo resaltarán algunas de las afirmaciones hechas por Walling. Sin embargo, nuevamente no está del todo claro a qué refiere cuando hace mención de un "estilo Maya" o de un "estilo del Altiplano Central", en primer lugar porque dentro del Área Maya hay muchas formas de representación que incluyen no solo la proporción humana y la profundidad y en segundo, no queda claro si solo refieren al estilo del Altiplano Central como el propio difundido por Teotihuacan y de ser así, qué es lo teotihuacano en términos de la plástica prehispánica para el Clásico mesoamericano y cuáles de esos rasgos están presentes en la plástica de Cacaxtla. Este último señalamiento es uno de los puntos de partida para la realización de esta tesis.

Durante ese mismo año, el investigador Jacinto Quirarte publica un estudio con el objetivo de explicar el posible origen de las influencias foráneas en los murales de Cacaxtla, particularmente aquellas que pudieran provenir del Área Maya. El investigador en un primer momento plantea la dificultad de establecer la manera en que se transmitieron las influencias foráneas y reconoce que en ese momento se contaba con poca información sobre las exploraciones arqueológicas en el sitio pues hacía pocos años que había empezado las investigaciones como para llegar a conclusiones contundentes.³⁷ Su planteamiento general parte de cuestionamientos relacionados al contacto entre Cacaxtla y el Área Maya, y se pregunta si la similitud de las imágenes se debe a objetos portables provenientes de algún sitio Maya; o por la presencia de artistas foráneos o bien, la presencia de artistas locales que tuvieron contacto con el arte maya.³⁸ El autor considera solo el Mural del Hombre Ave, el Mural del Hombre-Felino, y el Mural de la Batalla para su análisis. Por cada mural, hace una descripción de las figuras que componen la escena, posteriormente realiza una identificación de lo que él llama "motivos iconográficos"

³⁷ QUIRARTE, Jacinto, "Outside Influence at Cacaxtla" en Arthur G. Miller (ed.), *Highland-lowland interaction in Mesoamerica: interdisciplinary approaches. A conference at Dumbarton Oaks*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1983, p. 201.

³⁸ *Ibid.*, pp. 201-202.

que considera son originarios de otras áreas culturales por similitud con otros presentes en cerámica, pintura mural o escultura de diferentes sitios del Área Maya y, por último, realiza una breve discusión por mural, presentado sus conclusiones preliminares.

Las conclusiones generales podrían resumirse en las interpretaciones que hace el autor sobre los valores simbólicos atribuidos a los personajes representados. En su opinión los Murales del Hombre-Ave y del Hombre-Felino están directamente relacionados con los aspectos duales del monstruo de la tierra y las actividades del inframundo, pues los considera deidades o figuras históricas divinizadas que portan artefactos que se asocian con este espacio del cosmos como la barra bicéfala, la pintura corporal negra, la concha con un personaje saliendo que tiene una de las jambas, la representación del Dios de la Lluvia y las fauces pintadas en la puerta del Edificio A del Gran Basamento.³⁹ Su interpretación la fundamenta en las representaciones provenientes de las tierras altas mayas en donde algunas vasijas tienen personajes pintados de negro con una deidad/personaje saliendo en una concha.⁴⁰ Es curioso mencionar que la autora Marta Foncerrada, en el artículo comentado anteriormente, identifica hombres saliendo de una concha/caracol en los murales de Tetitla en Teotihuacan y también considera que son un elemento que indica influencia del Área Maya en el Altiplano Central; sin embargo, se considera un argumento que aún necesita analizarse pues este tipo de representaciones también están presentes en la Costa del Golfo, específicamente en la pintura mural del Tajín,⁴¹ lo cual indicaría que su origen debe rastrearse o reconocerse como un reflejo de una ideología común a ese momento.

Acerca del Mural de la Batalla, considera que la representación de cautivos con poca ropa, la forma en que están pintadas las manos de los personajes y su

³⁹ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁴¹ PASCUAL Soto, Arturo, Comunicación personal, 2015.

posición, la representación de la parafernalia y los accesorios corporales como orejeras y narigueras tubulares, y los yelmos son similares a algunos presentes en sitios mayas como Mul-Chic y Yaxchilan. Sin embargo, la representación de personajes vencidos y con poca ropa no es exclusivo del Área Maya; en épocas anteriores en Monte Albán están los conocidos Danzantes que muestran clara señal de mutilación genital y no tienen vestimenta alguna, lo que denota su carácter de cautivos o sacrificados.

También es importante destacar que el autor es muy enfático sobre el uso de recursos visuales provenientes de alguna tradición artística del Área Maya, difundidos muy probablemente mediante los motivos gráficos en las vasijas que transportaron los artistas o mayas mexicanizados.⁴² Al respecto, el autor retoma el término de "mayas mexicanizados" de Marta Foncerrada, quien los entiende como un grupo de comerciantes Putunes con una constante interacción entre el Altiplano Central, el Área Maya y la Costa del Golfo.⁴³ A diferencia de los Murales del Hombre-Ave y el Hombre-Felino, sobre el Mural de la Batalla el autor no hace mención de algún posible valor simbólico, solo se apega a las similitudes visuales entre éste y los presentes en los sitios mayas aquí mencionados.

Para el año de 1985, el investigador Donald Robertson también hace un análisis a partir del "estilo" y considera que antes de poner a los murales en un "contexto significativo"⁴⁴ debemos responder una serie de preguntas relacionadas con el "estilo" y el o los recursos usados en él, para intentar explicar un posible origen de los autores que realizaron los murales, además de compararlos con otros presentes en el Área Maya y en el Altiplano Central.⁴⁵ El autor, al igual que los que fueron comentados anteriormente, solo compara el Mural del Hombre Ave y el

⁴² QUIRARTE, *op. cit.*, p. 219.

⁴³ FONCERRADA de Molina, Marta, "Mural Painting in Cacaxtla and Teotihuacan..." *op. cit.*, p. 194.

⁴⁴ ROBERTSON, Donald, "The Cacaxtla Murals" en Merle Greene Robertson (ed.), *Fourth Palenque Round Table*, San Francisco, California, The Pre-Columbian Art Research Institute, 1985, pp. 291. El autor utiliza el término "meaningful context".

⁴⁵ *Idem.*

Mural del Hombre Felino con sus respectivas jambas, así como el mural de la Batalla.

Durante su análisis, Robertson reconoce que el "estilo" puede ser definido como el tratamiento de la línea, la forma humana, el espacio y la composición. En ese sentido, considera por ejemplo, que el o los pintores de estas obras están usando una línea con una gran riqueza y variedad, lo que ayudó en gran medida a crear dinamismo y formas en tercera dimensión, similar a lo que se ha visto en la cerámica, pintura mural y manuscritos con pintura en el área Maya.⁴⁶ Las conclusiones generales del análisis comparativo que realiza apuntan hacia una filiación de las imágenes de Cacaxtla más apegada a la tradición pictórica del Área Maya que a otras del Altiplano Central y considera así que los artistas en Cacaxtla plasmaron a los individuos usando estándares mayas de representación similares a los presentes en las estelas mayas⁴⁷ sin embargo, no menciona alguna en particular. Estos estándares refieren al uso del espacio y la proporción humana, el trazo de líneas gruesas y delgadas para dar profundidad y dinamismo a la figura en la escena, principalmente en el Mural de la Batalla. Ante la similitud de éstos en Cacaxtla, se pregunta cómo podemos explicar la existencia de pinturas o representaciones con este gran parecido.⁴⁸ En respuesta a su pregunta, considera que contrastar los estilos entre las representaciones plásticas del Altiplano Central y los del Área Maya con el estilo en Cacaxtla, solo refuerza el hecho de que son un ejemplo de un verdadero estilo Maya en el Altiplano Central y que fueron transmitidos por algún grupo de artistas provenientes de la elite Maya, ya sea por iniciativa del gobierno de Cacaxtla o bien, por iniciativa de alguna ciudad Maya.⁴⁹

La manera en que fueron transportados los diseños propone el autor que pudo haber sido a través de "patrones" o dibujos hechos en objetos portables, como el

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 291-294.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 294.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 296.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 299-300.

papel; o bien, a través de la memoria y el compartir ideas de los artistas mayas, o con un gran conocimiento de las tradiciones estilísticas mayas.⁵⁰

Al respecto, cabe mencionar que no expone haber encontrado evidencia arqueológica de estos objetos portables y vale la pena recordar que, como ya comentaron algunos autores expuestos aquí previamente, la evidencia de esa influencia de gente Maya pudo haber sido más formal y/o conceptual, usando como argumento la similitud visual entre las expresiones plásticas de Cacaxtla y las del Área Maya.

Tanto Donald Robertson, como Jacinto Quirarte y Stanley Walling, a mi parecer, muestran una tendencia a destacar la influencia maya en Cacaxtla sin profundizar en la influencia del altiplano central. Además, en sus estudios se sigue sin considerar las otras expresiones plásticas de Cacaxtla.

En el año de 1986 el INAH en colaboración con el gobierno del estado de Tlaxcala, publican una de las obras más importantes que se conocen sobre la arqueología de Cacaxtla y uno de los primeros estudios sistemáticos sobre las pinturas murales. Se hace referencia al libro titulado "Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra" que concentra un trabajo colectivo de los investigadores Diana López y Daniel Molina, Sonia Lombardo y otros.

En la primera parte del libro, escrita por Diana López y Daniel Molina, hay un resumen sobre la evidencia arqueológica del Gran Basamento y las condiciones en las que se encontraron el Mural del Cuarto de la Escalera, el Mural de la Batalla y los Murales del Hombre-Ave y el Hombre-Felino. Ambos autores critican que el interés general que ha despertado Cacaxtla en la comunidad arqueológica ha llevado a elaborar hipótesis que pretenden desentrañar el desarrollo social de este sitio solamente a partir de los murales pues, en su opinión, ellos solos no son

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 300-301.

evidencia suficiente para explicar el proceso histórico de los habitantes del lugar.⁵¹ En esta investigación se pone especial énfasis en esta crítica pues efectivamente, no solo los murales pueden dar pistas sobre el desarrollo social del sitio, también se encuentran otros elementos culturales que en conjunto coadyuvan al entendimiento de Cacaxtla y su papel en la región. Ése es uno de los objetivos de este trabajo.

Volviendo a los autores, en buena parte de su introducción exponen que, desde su punto de vista, Cacaxtla tuvo una larga secuencia habitacional prehispánica desde el Preclásico hasta el Posclásico y que esta observación ya había sido notada por investigadores como Armillas, Abascal, García Cook y otros;⁵² sin desconocer los respectivos periodos de cambio que seguramente tuvo como su apogeo, desplazamiento de centros de poder, abandonos, etc.⁵³

La cronología que proponen está basada en la secuencia cultural establecida por García Cook para el estado de Tlaxcala como parte de las investigaciones de la Fundación Alemana para la Investigación Científica (FAIC). Establecen para Cacaxtla y otros sitios como Xochitécatl y Mixco, un máximo desarrollo de los centros cívico-religiosos que abarca del 250 al 600 d.C., y un abandono dos siglos después.⁵⁴ Sus propuestas cronológicas coincidirían con las últimas fases de ocupación teotihuacana.

Se considera pertinente recordar aquí que para este momento seguían sin descubrirse los Murales del Templo Rojo y el Templo de Venus por lo que su estudio solo considera los murales del Edificio A y el Mural de la Batalla. El

⁵¹ LÓPEZ de Molina, Diana y Daniel Molina "La arqueología" en Sonia Lombardo, Diana López de Molina *et al.*, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, Estado de Tlaxcala, Ciudad de México, INAH-Gobierno del Estado de Tlaxcala-ITC, 1986, p. 13.

⁵² Además de estar confirmado por los ajustes de radiocarbono hechos por la investigadora Claudia Brittenham y explicados en este trabajo en el capítulo 4.

⁵³ LÓPEZ de Molina, Diana y Daniel Molina, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

contexto en el que se encontraron las pinturas y su contenido temático es descrito detalladamente y en orden cronológico de la siguiente manera:

La subestructura del Edificio B o Mural de la Batalla: Para Diana López y Daniel Molina queda claro que se trata de dos etnias con un evidente grupo vencedor y otro sometido y se diferencian claramente en un sinnúmero de rasgos. El grupo vencedor presenta tocados sencillos de pluma, la piel de felino como distintivo en varias piezas de su atuendo, utilizan escudos redondos, cuchillos de obsidiana, lanzas y *atlatl* además de que el grupo con tocado de ave tiene deformación craneana. A pesar de identificar esta diferencia, no mencionan algún rasgo étnico particular para la gente del Altiplano o para la gente del sureste o del Golfo. Para los autores el Mural de la Batalla tiene un carácter de relato y de exaltación. Al estar a la vista de todos los que ingresan a la plaza principal es probable que impactara a los lugareños o visitantes. Los autores también consideran que la plaza debió ser de uso restringido pues el cupo máximo hipotético de 400 o 500 personas, sin mencionar otro argumento que apoye esta idea. Su opinión es que no solo están resaltando un hecho histórico particular, sino que tiene más un contenido mítico remarcado por la dicotomía guerreros-jaguar y guerreros-ave. Para los autores, de alguna manera el enfrentamiento de contrarios (gente del Altiplano contra gente del sureste o del Golfo) marcaría el surgimiento de una síntesis de dioses, hombres y culturas.⁵⁵ No obstante, esa afirmación pareciera estar permeada solo por las características generales identificadas para el Epiclásico y no ser una respuesta a las interrogantes que plantea un sitio arqueológico como Cacaxtla.

Basados en la secuencia constructiva, los autores proponen que la antigüedad de las pinturas es del 650 d.C. aproximadamente; además, en estos momentos la arquitectura, la pintura y el relieve revalidan la confluencia de elementos de

⁵⁵ *Ibid.*, p. 41.

diversas partes de Mesoamérica que ya aparecían desde la etapa anterior.⁵⁶ En el capítulo 4 se abordará de manera más amplia la postura establecida en este trabajo sobre la cronología de las pinturas murales así como el resto de las pinturas encontradas en el Gran Basamento.

El pórtico del Edificio A: El mural en el interior de este edificio fue pintado sobre un aplanado de lodo (como el Cuarto de la Escalera).⁵⁷ En la entrada del edificio están los murales que los autores consideran son los que mejor representan la problemática artística del sitio, personajes y elementos mayas, más personajes, elementos y glifos del altiplano.⁵⁸ Los autores piensan que pueden ser sacerdotes gobernantes. En las jambas hay dos personajes pintados sobre fondo azul que tal vez refieran a acompañantes que salen de la banda acuática en sí. Ambas jambas aluden al agua y a la vida vegetal. Es en estas jambas donde al parecer de los autores se acentúa más ese encuentro y unión entre el Altiplano y el Sureste. La Jamba Norte tiene un personaje jaguar con una vasija Tlaloc, según ellos a todas luces teotihuacana, y un tocado que recuerda elementos mayas; el glifo a sus pies es claramente del altiplano. Tanto el danzante como el pequeño son de clara filiación maya y sin embargo, los dos numerales que les acompañan son de un tipo que corresponde al altiplano.⁵⁹ A pesar de que los autores hacen todas estas afirmaciones, no explican bien qué elementos utilizan como referencia para sus comparaciones, lo que deja un poco inconclusa su interpretación. Los dos autores consideran que estos murales fueron pintados probablemente hacia 750 d.C. y corresponden a un momento de apogeo, para ser posteriormente cubiertos.⁶⁰

Por último, comentan también los restos de mural ofrendados en el Patio Hundido. Corresponden, según los autores, a una de las dos últimas etapas constructivas del

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 43.

sitio. Junto a esos restos se encontraban depositados también los fragmentos de un gran relieve policromado en barro crudo del cual se rescataron fragmentos de caracoles, mazorcas de maíz, secciones de serpiente emplumada, etcétera; que tienen similitud con las imágenes de los murales del Edificio A.⁶¹

En esa misma obra, la investigadora Sonia Lombardo expone los resultados del análisis sistemático de la forma pictórica realizado a los murales de la Batalla, el Mural del Hombre-Ave y el Mural del Hombre-Felino a través de una serie de categorías que define a partir de la metodología propuesta por Santos Ruíz en 1971 y el método de la Historia del Arte propuesto por Erwin Panofsky.⁶²

Las categorías de la forma que utiliza como base para el análisis son la "figura", percibida como una estructura dada por los campos de color y sus características de continuidad, homogeneidad y cohesión. Además se incluyen las categorías de línea, superficie, volumen, textura y color. También está el "orden" que "[...] refiere al ordenamiento general que rige a las figuras dentro de las pinturas y que le confiere unidad [...]";⁶³ además tiene relación con la distribución de las figuras en el espacio pictórico determinada por el número de divisiones que presenta o bien por una estructura que define las relaciones de estas figuras entre sí.⁶⁴ Esa relación es definida en tres rangos denominados "totalidad", "todo" y "elemento";⁶⁵ y por último la "métrica", que trata básicamente de las medidas de las figuras en dos aspectos: "la dimensión" refiriendo a su relación con las medidas de la realidad y "la proporción" que indica la relación entre dos medidas de cualquier objeto o representación.⁶⁶

⁶¹ *Idem.*

⁶² LOMBARDO, Sonia, "La Pintura" en Sonia Lombardo, Diana López de Molina, *et. al., Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, Estado de Tlaxcala, Ciudad de México, INAH-Gobierno del Estado de Tlaxcala-ITC, 1986, p. 211.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 212.

En primer lugar, la autora comienza con la descripción de las técnicas pictóricas en el Mural de la Batalla. Desde su perspectiva, considera que la preparación del muro para la pintura se compone de tres capas superpuestas: un aplanado mortero de color gris que está colocado sobre los materiales arquitectónicos con la finalidad de regularizar la superficie; un enlucido blanco de material más fino sobre el que se distribuyó la capa pictórica que sería la última.⁶⁷ En ese sentido, esta descripción es importante para posteriormente comprar la técnica pictórica del Templo Rojo, El Templo de Venus, El Cuarto de la Escalera y corroborar si hay una misma técnica pictórica o hay una combinación de técnicas durante la elaboración de los murales. Siguiendo con su análisis, la autora identifica que hay un dibujo preparatorio en el Mural de la Batalla, hecho con líneas rojas que delimitan la figura y posteriormente sirvieron de guía para la realización del mural. Ella los llama primeros trazos y es aquí donde la autora considera que no hay duda sobre la presencia de varios pintores, al menos en el Mural de la Batalla.⁶⁸ Esta teoría sería años más tarde confirmada por la historiadora del arte Claudia Brittenham.⁶⁹

En la opinión de la investigadora Sonia Lombardo, las formas en el Mural de la Batalla son frecuentemente "naturalistas" y lo considera una ventaja pues así es más fácil la identificación de lo que está representado. Sin embargo, también considera que al estudiar a detalle los motivos, se mezcla una representación visual con una conceptual y lo ejemplifica con la forma en que están pintados algunos picos de los pájaros de los tocados donde algunos aparecen de forma lateral y otros en forma frontal.⁷⁰

Sobre el lenguaje de las formas, se da cuenta de cómo hay dos escenas principales, la del talud Este y la del talud Oeste. En ambas escenas describe

⁶⁷ *Ibid.*, p. 214.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Cf. BRITTENHAM, Claudia, "Los pintores de Cacaxtla" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., II tomos, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V tomo II: pp. 302-317.

⁷⁰ LOMBARDO, Sonia, "La pintura"... *op. cit.*, p. 214.

brevemente las figuras usando sus categorías de análisis y llega a conclusiones preliminares; por ejemplo clasifica a los personajes en dos: los que aparecen de pie o que ocupan todo lo alto del talud y los que están en posición de caídos. En su análisis de proporciones concluye que ésta es $\sqrt{2}$ (1.41 cm) y en comparación con el análisis previamente realizado en Bonampak por la autora, menciona que es la misma, motivo por el cual asume que las proporciones de Cacaxtla corresponden con las de la tradición Maya.⁷¹ Sin embargo, vale la pena mencionar que no es suficiente considerar este solo ejemplo, que además también es un caso excepcional del Área Maya, como el referente para definir la tradición Maya en cuanto a pintura mural se refiere, principalmente si consideramos que se trata de un área cultural en donde el repertorio plástico es tan vasto; por otro lado es necesario contrastar los análisis realizados en los otros murales de Cacaxtla, al menos el del Hombre-Ave y el Hombre-Felino con sus respectivas jambas que eran los que estaban liberadas hasta ese momento, para hacer una afirmación de este tipo. Respecto al color y la gama, menciona básicamente cinco: azul maya, rojo siena tostado, amarillo ocre, negro y blanco y, de igual manera, considera que los colores se apegan al colorido de los elementos pintados tienen en la realidad.⁷² También considera que el color fue aplicado de manera homogénea y no hay sombreado o efectos de profundidad pues éste fue logrado por la superposición de planos.⁷³

Otro aspecto a resaltar es lo que la autora reconoce como un “deliberado matiz realista” destacando la banda color terracota interpretada por ella como la tierra y, en contraste con la pintura maya del Clásico en donde los personajes se colocan entre bandas en donde la franja superior alude a la banda celeste y la banda inferior a la tierra, desarrollándose las escenas entre éstas; el Mural de la Batalla no tiene una banda que aluda al plano celeste⁷⁴ a pesar del parecido visual entre la

⁷¹ *Ibid.*, p. 218.

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibid.*, p. 220.

⁷⁴ *Idem.*

pintura mural del Área Maya y la pintura mural de Cacaxtla. Este aspecto es considerado por la autora como una modalidad que caracteriza a la pintura mural de Cacaxtla, al menos en lo que respecta a este ejemplo. Cabe mencionar también que para este momento aún no se consideraban dentro de su estudio los murales del Templo Rojo y el Templo de Venus.

Después del análisis de la autora sobre los atributos de cada uno de los personajes, concluye que se trata de un enfrentamiento entre dos grupos étnicos: uno asociado con animales felinos y el otro asociado con las aves. Los felinos resultan vencedores y son considerados por la autora como diestros en las artes de la guerra, vestidos de manera sencilla con pieles y, según ella, sus rasgos físicos se asemejan más a etnias del Altiplano Central; el grupo de las aves, por su parte, son el grupo vencido, están vestidos con sofisticados afeites, ricos plumajes y joyas de jade con rasgos identificados como mayoide y con lo que la autora llama un gran refinamiento cultural.⁷⁵

Por su parte, en el grupo mayoide o el asociado con las aves del Mural de la Batalla, destaca la presencia del personaje principal identificado por la autora como un *Halach Uinic*, máxima autoridad civil, militar y religiosa que a pesar de estar vencido, se presenta de acuerdo a la iconografía de la pintura maya del Clásico.⁷⁶ Toda su vestimenta, las plumas y joyas que lleva en conjunto con su postura –de frente, de pie y ocupando un gran espacio– además del mascarón de jade, son objetos que la autora considera de una larga tradición mágico religiosa mesoamericana vinculada al culto.⁷⁷ Sin embargo, no indica qué tipo de culto es al que ella refiere.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 224.

⁷⁷ *Idem.*

Respecto a los individuos de la otra filiación étnica, uno de los elementos que toma en cuenta la autora es lo descrito en las fuentes históricas del siglo XVI, en donde se menciona que Cacaxtla fue el lugar donde habitaron los Olmeca-Xicallanca. En ese sentido, y siguiendo una hipótesis acerca de la composición étnica de este grupo, o sea un grupo mixteco-popoloca-nahua con una cultura muy "nahuatlizada", que la autora relaciona directamente con Teotihuacan.⁷⁸

En ese contexto, la autora considera que los personajes del Mural de la Batalla son dos grupos étnicos relacionados con los conocimientos y la religión que propicia la agricultura, la guerra y vincula a dos deidades: Quetzalcoatl con los mayas y Tlaloc con los nahuas en su advocación de jaguar como señor de la tierra.⁷⁹ Su hipótesis es que en la actividad comercial entre el área maya y el altiplano de México, del Clásico Tardío, están involucradas la serpiente emplumada o Quetzalcoatl y el jaguar como advocación de Tlaloc y, a pesar de que la evidencia de una batalla entre mayas y nahuas no se registra en las fuentes históricas, considera que la evidencia material da cuenta de relaciones con la Costa del Golfo, el área de los Tuxtles en Veracruz y con Campeche; esta evidencia la orilla a no descartar la idea de que dos cultos distintos hubieran tenido un enfrentamiento y que éste se ve representado en el Mural de la Batalla.⁸⁰

Casi para finalizar esta parte del análisis, la autora realiza una comparación con algunos elementos mismos que sintetiza en una tabla (ver tablas 2.1 y 2.2), por ejemplo menciona que los atuendos de ave y los atuendos de jaguar existen en la iconografía teotihuacana; en ese sentido refiere a dos conjuntos murales para exponer su comparación: Los presentes en el palacio de Zacuala en Teotihuacan y ubicados cronológicamente por Clara Millon entre 500-600 d.C. y, el conjunto mural de la Zona 5ª, pórtico 19 enmarcado por una serpiente emplumada y

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 225.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 225-226.

ubicado cronológicamente hacia el 600 d.C. Según ella, en relación con la pintura mural de Teotihuacan, hay elementos clave en el Mural de la Batalla que aparecen en la pintura teotihuacana como un complejo iconográfico: sacerdote-ave, sacrificio (representado por el corazón sangrante) y serpiente emplumada. Ambas representaciones son consideradas como prototipos teotihuacanos (o por lo menos contemporáneos a Teotihuacan) que presentan la misma iconografía de los murales de La Batalla de Cacaxtla.⁸¹

La batalla representada en este mural es, desde su perspectiva, religiosa. En ella pueden reconocerse algunos elementos que en la cultura maya eran costumbres comunes. De ejemplo menciona que hay algunos personajes que están desnudos y que van a ser víctimas; a éstas se les untaba en el cuerpo con un unguento azul entre los mayas, el que iba a ser sacrificado a Quetzalcoatl llevaba adornado el pelo con cuentas alargadas en forma de canutillo como lo lleva uno de los personajes principales de los mayas en el talud oriental.⁸²

En su opinión en el Mural de la Batalla se hace evidente que el grupo que realizó los murales había asimilado e interiorizado costumbres y prácticas sociales de dos culturas: la maya y la nahua, construyendo su propia cultura.⁸³ Sin embargo, hay muchas discusiones aún sobre si los nahuas estuvieron presentes en el área desde el Clásico y Epiclásico. En este trabajo es un aspecto que no se va a discutir a profundidad, sin embargo, vale la pena ir adelantando que no se está considerando a un grupo étnico en particular para referirnos tanto a los habitantes teotihuacanos como a los de Cacaxtla. En la siguiente tabla se exponen las comparaciones que la autora realizó y los lugares de origen donde identificó las similitudes entre las tradiciones maya y teotihuacana con la tradición de Cacaxtla.

⁸¹ *Ibid.*, p. 226.

⁸² *Idem.*

⁸³ *Ibid.*, p. 228.

Comparación de rasgos mayas y teotihuacanos en el Mural de la Batalla.		
Elemento a comparar	Maya	Teotihuacano
Espacio de registro	Mulchic	
Agrupamiento en formas opuestas que convergen en un eje	Bonampak	
Jerarquía de elementos por amplitud del espacio que ocupa	Bonampak	
Proporciones del espacio de los elementos	Bonampak	
Proporciones del espacio de los agrupamientos	Bonampak	
Superficies de formas abiertas, orgánicas	Bonampak	Tetitla Cuarto 2
Colores Planos	Bonampak	Plataforma de las Volutas
Textura Lisa	Bonampak	Zacuala, Pórtico 1 Mural 1
Volumen por superposición de Planos	Bonampak	
Volumen por redondez de las líneas y formas	Bonampak	
Línea negra o roja de contorno	Bonampak	Tepantitla Cuarto 2, Mural 2
Línea Caligráfica y libre	Mulchic	
Figura humana como motivo principal	Bonampak	
Figura humana naturalista	Bonampak	
Franja como piso con función locativa	Mulchic	
Fondo azul maya con función locativa	Bonampak	
Guerrero Jaguar		Zacuala, Pórtico 1
Sacerdotes Pájaro		Zona 5A, Pórtico 19
Batalla	Bonampak	
Capa Larga	Yaxchilan (Estelas)	
Faldilla	Bonampak	Tetitla, Pórtico 1 Mural 3
Cornisa de piel de jaguar	Bonampak	
Tobilleras de cintas anudadas	Mulchic	
Sandalias con Talonera		Tepantitla, Cuarto 8, Mural 1
Medias Estrellas		Zona 5A Pórtico 22
Escudos Cuadrados		Zacuala Pórtico 1, Mural 1
Escudos redondos con adorno de plumas		Tetitla, Cuarto 12
Vírgulas de la palabra		Zacuala, Pórtico 1, Mural 1
Rostro con nariz aguileña	Bonampak	
Deformación craneana	Bonampak	
Ojos estrábicos	Bonampak	
Nariguera de barra	Seibal (Estelas)	
Pectoral de mascarón	Bonampak	
Tocado de Ave	Mulchic	Zona 5A Pórtico 19
Posiciones simbólicas de las manos	Bonampak	
Posición de pie, con el cuerpo	Bonampak	

de frente y el rostro de perfil de sacerdote		
Posición de vencedor y vencido formando un triángulo	Bonampak	
Corazones sangrantes		Zona 5A Pórtico 19
Tlaloc		Zacuala Pórtico 9, Mural 8
Vírgula de la palabra		Zacuala, Pórtico 1, Mural 1
Jeroglíficos		Tetitla, Pórtico 2, Mural 1

Tabla 2.1 Comparación de rasgos Mayas y Teotihuacanos con el Mural de la Batalla hecha por Sonia Lombardo. Cabe mencionar que la autora reconoce que solo menciona un ejemplo pero no descarta que pueda haber muchos más. Tomado de: LOMBARDO, Sonia, "La pintura" en Sonia Lombardo, Diana López de Molina, Daniel Molina *et al.*, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, Estado de Tlaxcala, México, INAH-Gobierno del Estado de Tlaxcala-ITC, 1986, p. 227.

Finalmente, para ella es notorio que a pesar de que el Mural de la Batalla entra en los "cánones estéticos" de representación en la pintura mural maya, no tiene los cartuchos de escritura maya del Clásico; observación que ya ha sido previamente notada por algunos investigadores aquí tratados. Para ella los glifos del Mural de la Batalla se afilian a tres sistemas de registro gráfico: el nahua del Altiplano Central, el de la Mixteca y el de Xochicalco en Morelos con una predominación del grupo nahua, lo que le hace suponer que estos murales iban dirigidos a grupos de habla náhuatl.⁸⁴

Posteriormente, la autora comienza con el análisis de los Murales del Hombre-Ave y Hombre-Felino con sus respectivas Jambas. En primer lugar menciona que la preparación de la superficie es similar a la que describió para el Mural de la Batalla: una primera capa de aplanado calizo color gris y encima una blanca mucho más fina sobre la que se aplicó la capa de pigmentos.⁸⁵ La conformación de los murales está dividida por dos paneles y dos jambas pintadas en una misma etapa y posteriormente se agregó un relieve de barro que cubrió una parte de la pintura.⁸⁶ Tantos en los paneles como en las jambas está representada la figura humana y, en opinión de la autora son "naturalistas".

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 230.

⁸⁶ *Idem.*

Por su parte, las superficies de color son lisas y las cenefas son más geometrizadas, creando triángulos con las líneas diagonales que lo componen.⁸⁷ Además, los colores que usaron son los mismos que están presentes en el Mural de la Batalla: azul, amarillo, rojo negro y blanco; la única diferencia que ella detecta está en el uso de color rojo como fondo; en las jambas también detecta un color verde claro que hace destacar los objetos portados por los personajes.⁸⁸

Respecto a la "lectura" de los murales y sus jambas, la autora considera que probablemente formaron una unidad; es decir, su interpretación debió estar unida por algún diseño que se perdió al caerse el dintel que cerraba el diseño alrededor de la puerta formando un marco.⁸⁹ Por lo tanto, una característica que destaca en estos murales a diferencia del Mural de la Batalla, es que su disposición está en función de los elementos arquitectónicos y se integra a ellos, a pesar de las diferencias entre sus dimensiones, el color de fondo, la disposición, las combinaciones de color, etc.⁹⁰

Toda la concepción de un orden con cierta jerarquía que puede verse en este grupo de murales, difiere del presente en el Mural de la Batalla, y por lo tanto considera que no es parecido al característico de la pintura maya, más bien su afinidad es con la pintura teotihuacana, principalmente por adaptar los elementos y tratar de resaltar las formas arquitectónicas, ya sean pilares, tableros, taludes, zoclos, muros o puertas. En ese sentido la jerarquización de los elementos es según su importancia y se manifiesta tanto en la estructura como en las dimensiones y la posición.⁹¹ Por todo lo anterior, la autora sostiene que estamos frente a una combinación de dos tradiciones pictóricas: la maya y la teotihuacana; y destaca que lo más importante es que a pesar de existir rasgos de ambas

⁸⁷ *Ibid.*, p. 231.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 232.

⁹¹ *Idem.*

tradiciones, no se perciben aglutinados o yuxtapuestos, más bien están plenamente integrados creando una nueva forma que califica de coherente y unitaria.⁹² Estas aseveraciones podrán ser afirmadas o refutadas con el análisis que aquí se propone, con la búsqueda de correlatos entre Cacaxtla y Teotihuacan, pues hasta el momento y como se verá aún más adelante, los estudios hechos previamente están enfocados más al evidente parecido con la plástica maya.

Respecto a lo que denomina ella como el lenguaje visual, inicia con la descripción de los dos personajes de los murales del Hombre-Ave y Hombre-Felino.

Comparación de rasgos mayas y teotihuacanos en los murales de la fertilización de la tierra (O Mural del Hombre-Ave y Mural del Hombre-Felino).		
Elemento a comparar	Maya	Teotihuacano
Paneles a los lados de la puerta		Tepantitla, Cuarto 2
Cenefa con motivos acuáticos		Tepantitla, Mural 6
Cenefa con campos de cultivo y canales		Tepantitla, Mural 6
Agrupamientos diferentes en forma y dimensión		Tepantitla, Mural 6
Fondo rojo siena tostado		Tepantitla, Mural 6
Serpiente Emplumada		Tepantitla, Cuarto 2
Posición de vencedor y vencido formando un triángulo	Bonampak	
Mascarón con fauces alrededor de la puerta	Arquitectura estilo chenes	
Línea negra o roja de contorno	Bonampak	Tepantitla, Cuarto 2, Mural 2
Línea caligráfica	Mulchic	
Superficies abiertas, orgánicas	Bonampak	
Colores Planos	Bonampak	Plataforma de las Volutas
Textura lisa	Bonampak	Plataforma de las Volutas
Volumen por superposición de planos	Bonampak	Tetitla, Pórtico 1, Mural 1
Volumen por redondez de las líneas y formas	Bonampak	
Figura humana naturalista	Bonampak	
Nariz aguileña	Bonampak	
Pintura corporal negra	Uaxactún (Vaso)	
Ojos estrábicos	Bonampak	
Faldilla	Bonampak	Tetitla, Pórtico 1, Mural 3
Cinturón con adorno en forma de X	Bonampak	

⁹² *Idem.*

Capa de plumas	Copán (Vaso)	
Barra ceremonial	Copán (estelas)	
Mascarón de cabeza serpentina	Copán	
Personaje Tigre		Tetitla, Cuarto 12, Mural 7
Personaje Águila		Mural de procedencia desconocida
Animales Acuáticos		Tepantitla, Mural 6
Planta de varios productos		Tepantitla, Cuarto 2, Mural 6
Puerta de mascarón	Chicanna (arquitectura)	
Fondo azul maya	Bonampak	
Dimensión de la figura humana	Bonampak	
Hombre saliendo de caracol	Altun Ha (Vaso)	
Vasija Tlaloc		Fragmento colección de Josué Sáenz
Cetro de serpiente		Fragmento colección de Josué Sáenz
Planta que emerge del ombligo de piel de tigre		Zona 5A, Pórtico 3
Animales con ceja		Tetitla, Fragmento

Tabla 2.2. Comparación de rasgos mayas y teotihuacanos con el Mural de la Fertilización de la Tierra (O Mural del Hombre-Ave y Mural del Hombre-Felino) hecha por Sonia Lombardo. Cabe mencionar que la autora reconoce que solo menciona un ejemplo, pero no descarta que pueda haber muchos más. Tomado de: LOMBARDO, Sonia, "La pintura" en Sonia Lombardo, Diana López de Molina, Daniel Molina *et al.*, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, Estado de Tlaxcala, México, INAH-Gobierno del Estado de Tlaxcala-ITC, 1986, p. 234.

Respecto a las tablas elaboradas por Sonia Lombardo, se destaca que hay una comparación de diversos aspectos, temáticos, formales y signos numéricos y glifos en un mismo nivel sobre los dos conjuntos murales que analiza. Al haber realizado el análisis de esta forma, se omiten algunos matices respecto a qué contenido es el que tiene continuidad o correlación en Cacaxtla con el área Maya y Teotihuacan. Por ejemplo, no se está considerando la temporalidad tan amplia que existe en el desarrollo plástico de las pinturas murales teotihuacanas y las diferencias en su elaboración y contenido temático como años más tarde, analizaría la misma autora en un artículo referente al estilo en la pintura mural teotihuacana.⁹³ Asimismo, se pierden esos matices en la amplia temporalidad y la vasta región que abarca la subárea cultural del área Maya, su cronología y la variedad de estilos y temas abordados en los distintos sitios arqueológicos explorados hasta ese momento. En

⁹³ Cf. LOMBARDO, Sonia, "El estilo teotihuacano en la pintura mural" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols., II tomos, Ciudad de México, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, vol. I, tomo II: pp. 3-64.

ese sentido, esta tesis retomará algunos de los elementos que la autora comparó, particularmente con Teotihuacan, a fin de darle otra estructura al análisis comparativo que diferencie entre contenido formal figurativo, temático, glífico y numérico-calendárico. Al respecto de las categorías de análisis se hablará en los capítulos 3 y 5 de esta tesis.

Retomando los trabajos revisados para este apartado, es importante mencionar que en el año de 1984 se lleva a cabo el proyecto de Mecánica de Suelos bajo la dirección de Rosalba Delgadillo y Andrés Santana, con el fin de aportar datos que coadyuven con la colocación de la techumbre metálica. La propuesta del proyecto consistió en hacer varios pozos estratigráficos en el patio o Gran Plaza del Gran Basamento y en la periferia del mismo. Durante esas exploraciones se encontraron de manera fortuita los murales del Templo Rojo que no se excavaron en su totalidad hasta el año de 1988. También fue durante este proyecto que se encontró otra de las Urnas que se analizarán en este trabajo. Al término de ese proyecto, inició la construcción de la techumbre en el año de 1985 y como parte de las excavaciones hechas para la colocación de las columnas que actualmente la sostienen, se encontraron los murales del Templo de Venus y unas esculturas antropomorfas de barro crudo policromadas. Es importante hacer mención de estos hallazgos pues a raíz de ellos se realizan nuevas interpretaciones sobre las expresiones plásticas en Cacaxtla con especial énfasis en la continuidad del contenido temático de las pinturas así como los estudios en aspectos formales de su composición.

Retomando los nuevos hallazgos, otros autores han realizado las más recientes investigaciones que tratan de explicar de manera integral el desarrollo plástico de Cacaxtla considerando manifestaciones en soportes como cerámica, barro y piedra.

Es así que Debra Nagao, por ejemplo, considera que a pesar de la gran cantidad de expresiones plásticas en diversos soportes que existe en Cacaxtla, no forman

un corpus cohesivo de la práctica artística y más bien parece una búsqueda de identidad visual a través de la experimentación plástica.⁹⁴ Entre esas experimentaciones plantea conexiones escultóricas con Teotihuacan principalmente con dos aspectos: la imagen del Dios de las Tormentas y los Once Señores de Cacaxtla.⁹⁵ Al respecto vale la pena comentar que el conjunto escultórico de los Once Señores de Cacaxtla fue encontrado hasta 1999. Muchos trabajos aún no tomaban en cuenta esas esculturas salvo algunas investigaciones, principalmente las de Francisco Rivas y Claudia Michetti,⁹⁶ Claudia Brittenham y Debra Nagao,⁹⁷ Andrew Turner⁹⁸ y el que escribe esta tesis. Es de notarse además, que los autores mencionados y yo coincidimos en el hecho de que este conjunto escultórico tiene conexiones con Teotihuacan por varios aspectos. Debra Nagao considera que los principales son el tocado de mariposa, el tocado de jaguar, las máscaras de Tlaloc y la mano emblema; sin embargo, indica que también muestran diferencias significativas en detalles de iconografía y particularmente en su fisonomía.⁹⁹ Sobre la imagen del Dios de las Tormentas o Dios de la Lluvia, la autora nota que su imagen es transformada y combinada con otras tradiciones visuales a pesar de que el origen de la deidad esté en la gran Metrópolis.

También es importante agregar que sobre la ausencia de un corpus cohesivo de expresiones plásticas de Cacaxtla que señala la autora, difiero un poco pues al menos, en lo que respecta a los Once Señores de Cacaxtla, las urnas encontradas en el gran Basamento y las bandas acuáticas en la pintura mural, se puede notar

⁹⁴ NAGAO, Debra, *An interconnected World? Evidence of interaction in the Arts of Epiclassic Cacaxtla and Xochicalco, Mexico*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía, Nueva York: Columbia University, edición a cargo de la autora, 2014, p. 113.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁶ Cf. RIVAS, Francisco y Claudia Michetti, "Iconografía y simbolismo de los once señores de Cacaxtla, Tlaxcala" en *Memorias del Coloquio Internacional Cacaxtla, a sus treinta años de investigación*, Ciudad de México, INAH, CONACULTA, 2006, pp. 441-465.

⁹⁷ Cf. BRITTENHAM, Claudia y Debra Nagao, "Cacaxtla Figural Ceramics" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVI, No. 104, Ciudad de México, UNAM, 2014, pp. 55-96.

⁹⁸ Cf. TURNER, Andrew, *Cultures art he crossroads: art, religión and interregional interaction in Central Mexico AD. 600-900*, tesis para obtener el grado de doctor en Antropología, California EEUU, University of California, Riverside, 2016.

⁹⁹ NAGAO, Debra, *op. cit.*, p. 120.

una continuidad en contenido temático que abarca varios años. Por ejemplo, la autora no considera las tres urnas que actualmente han sido descubiertas, solo considera dos. De las tres que se tienen actualmente y que se consideran en este trabajo, hay mínimo una distancia de cien años entre dos de ellas y posiblemente la tercera tenga menos tiempo de antigüedad, aspecto notado por Claudia Brittenham. Por su parte, las esculturas de los Once Señores parecen no ser las únicas, pues durante las excavaciones en el Gran Basamento se han encontrado fragmentos de barro con la forma de las volutas, los yelmos y las bases; todas ellas también cubiertas de estuco, lo que podría indicarnos la elaboración de más esculturas de este tipo. Finalmente, sobre las bandas acuáticas, en la parte inicial de las tres etapas de pintura del Templo Rojo, en las fases más tempranas exploradas hasta ahora de la pintura mural, se pueden apreciar tanto la cenefa de serpiente emplumada como la cenefa acuática con los mismos elementos con los que aparecería en las últimas etapas de pintura, es decir, el Edificio A.

Por otro lado, respecto a la presencia de más elementos que tienen conexión con Teotihuacan, la autora menciona de que los artistas de Cacaxtla parecen no tener familiaridad cercana con los cánones de representación de la Gran Metrópoli, y advierte, al igual que varios de los autores que han estudiado los Once Señores de Cacaxtla, que a pesar de tener elementos que las vinculan con Teotihuacan, estas piezas no deben ser confundidas como piezas de la Gran Metrópoli.¹⁰⁰ Postura con la que estoy de acuerdo, pues, además del compartir algunos elementos con Teotihuacan, también tienen elementos compartidos con Oaxaca y Veracruz. Además, haría falta también realizar más estudios de procedencia de cerámica no solo en los Once Señores, sino también en esculturas cuyo contenido visual y formal se han identificado como típicas de la Gran Metrópoli.

La postura de la autora va encaminada a remarcar la falta de continuidad en el desarrollo artístico de otros soportes, principalmente la escultura en barro y piedra

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 121.

lo que se podría considerar como una diferencia marcada con Xochicalco, sitio que es contemporáneo a Cacaxtla. Además, en su opinión, parece haber una disposición a recurrir a diversas fuentes de inspiración para el contenido iconográfico empleando un estilo local.¹⁰¹ Al respecto vale la pena destacar que la autora entiende como estilo todos los aspectos formales de elaboración de la obra. También piensa que varias de las citas en la expresión plástica de Cacaxtla, hacen referencia al contenido temático teotihuacano o elementos encontrados en la Gran Metrópoli así como al área Maya meridional, sin embargo, en cuestiones de estilo las conexiones con Teotihuacan son pocas.¹⁰² Además, considera que el representar la fisonomía humana más acorde al estilo maya, es un cambio deliberado que busca romper con la tradición plástica de Teotihuacan; sumado a esto también destaca que en realidad el contenido temático de los murales es maya y que el uso de elementos gráficos Teotihuacanos se debe a que al ser conocidos en el Altiplano Central, permiten al espectador no sentirse ajeno con el mensaje visual en los nuevos esquemas plásticos.¹⁰³ Algo similar es propuesto por Juliette Testard, como resultado de la comparación del contenido temático de varias manifestaciones plásticas de Cacaxtla-Xochitécat y otros sitios contemporáneos.¹⁰⁴

Respecto al uso de diversos colores en la pintura mural, la autora sugiere que un número pequeño de minerales coincide con los usados en Teotihuacan en sus fases Tlamimilolpa a Metepec (200-750 d.C.), mientras que la mayoría en realidad sí coinciden con los materiales usados en el área Maya lo que en su opinión, denota un especial conocimiento sobre la tecnología maya pero adaptada a las condiciones de Cacaxtla.¹⁰⁵ Además de las menciones sobre el parecido de los

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 125-126.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 127, 188-189.

¹⁰⁴ TESTARD, Juliette, "Expressionnisme et naturalisme à Cacaxtla-Xochitecatl et Xochicalco (Mexique): Une approche des interactions culturelles pendant l'Épiclassique" en *Archeo Doct. Adoption et adaptation* No. 5, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, pp. 111-139.

¹⁰⁵ NAGAO, Debra, *op. cit.*, p. 185.

materiales del color con el área Maya, también destaca las similitudes en estilo pues la representación de la figura humana tiene variedad de movimiento y poses más activas; el cuerpo tiene fluidez; hay superposición de figuras; hay doble contorno para ciertos detalles corporales; sensibilidad en la representación del cuerpo; ejes a menudo establecidos por líneas diagonales y representaciones con proporciones corporales.¹⁰⁶

Por la parte teotihuacana, Debra Nagao considera que los elementos recuperados en la plástica de Cacaxtla son: el glifo Ojo de Reptil, el signo de trapecio-rayo, el motivo sangrante trilobulado, la imagen del Dios de las Tormentas y, en idea pero no en apariencia, las bandas acuáticas y el borde de serpiente emplumada.¹⁰⁷

Finalmente, la autora sostiene que en realidad hay una serie de temáticas que no tenían equivalencia en el Altiplano Central y, específicamente en Teotihuacan. Esta categoría que denomina iconográfica, está basada seguramente en el método de Erwin E. Panofsky y se ve reflejada en escenas de batalla, en el enfoque en figuras individuales cargadas de insignias e identificadas por glifos, en la relación maíz-ser humano, en los escalones con prisioneros, en las representaciones del mundo acuoso y en el uso de las bandas acuáticas en la composición formal.¹⁰⁸

En lo que respecta al sistema de numeración y glífico en Cacaxtla, la autora considera que ambos tienen que ver con Oaxaca, más que con el Altiplano Central; y que el uso de ambos sistemas tiene que ver con la flexibilidad característica de las tradiciones que empiezan a gestarse durante el Epiclásico pero que no llegaron a consolidarse y estandarizarse como sucedió en Teotihuacan.¹⁰⁹

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 186-187.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 189.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 189.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 200.

Ante toda esta complejidad de sistemas incipientes de representación que reúne diversos sistemas y estilos de diversas zonas, la autora concluye que la forma de entender a Cacaxtla es como una entidad híbrida que utilizó elementos que fueron seleccionados, reinterpretados, reutilizados, re combinados y reformulados para darles un nuevo significado que no necesariamente puede estar conectado con el contexto original.¹¹⁰ En la búsqueda de correlatos con Teotihuacan, es probable que los resultados sirvan para coadyuvar a ese entendimiento y el uso de los elementos que retoma.

Además, después de analizar lo que se ha estudiado sobre la cerámica y la obsidiana, la autora concluye que la cerámica maya no está presente y que algunas piezas recuerdan a ciertos tipos y piezas de Teotihuacan pero como imitaciones locales;¹¹¹ no obstante, se menciona en otro trabajo la presencia de una vasija de tipo maya encontrada cerca de Xochitecatl, misma que se desconoce y los estudios encabezados por Mari Carmen Serra no la consideran, al menos hasta donde tengo conocimiento. Asimismo, aún faltan estudios químicos para determinar la procedencia de esos tipos cerámicos y corroborar si efectivamente su producción es solo local.

La autora que tiene mucha afinidad con las propuestas de Debra Nagao en varios aspectos es Claudia Brittenham, quien también ha dedicado varias investigaciones al problema estilístico de Cacaxtla y con interesantes aportes.

Por ejemplo, en los dos análisis realizados por la autora, concluye que en realidad la pintura mural de Cacaxtla puede considerarse como una tradición plástica que tiene cohesión como un símbolo de identidad local durante el Epiclásico y que no debe confundirse como un trabajo del Área Maya o cualquier otra área de

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 206.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 319.

Mesoamérica.¹¹² No obstante, reconoce que no es la misma forma de la figura humana en el Templo de Venus, el Templo Rojo, el Mural de la Batalla o el Edificio A, donde se aprecia una rica diversidad de figuras, resultado, según su propuesta, del contexto arquitectónico, la cronología de las mismas o bien, el objetivo que tengan y pone de ejemplo la diferencia de estilo entre la banqueta de los cautivos y el Templo Rojo pues son formas deliberadas de diferenciar entre los otros y la gente de Cacaxtla.¹¹³ Esta propuesta tiene sentido, sobre todo si consideramos que quien bajaba de las escaleras, lo hacía hacia un espacio público que ahora está cubierto por las últimas etapas constructivas. Siguiendo con la autora, reconoce que las pinturas están basadas en varias tradiciones de toda Mesoamérica y retoma las propuestas hechas por Donald Robertson ya comentadas, sobre la posibilidad de que tuvieran acceso a patrones o dibujos hechos en materiales perecederos y provenientes de otras áreas culturales que le eran contemporáneos a Cacaxtla; no obstante, también percibe que el contenido en los murales era nuevo y no una reelaboración de modelos ya probados,¹¹⁴ o como mencionan varios de los autores aquí citados, vistos en otros sitios del Altiplano Central.

También se destaca que la autora reconoce que cada mural tuvo modificaciones y restauraciones durante su tiempo de exhibición, pone de ejemplo los tres periodos de modificación del Templo Rojo, los glifos añadidos al Mural de la Batalla y las modificaciones que tuvo el Edificio A.¹¹⁵

Las investigaciones que ha realizado Claudia Brittenham son importantes para esta tesis pues, además de la identificación realizada de las distintas fases de elaboración de las pinturas murales, identifica algunas figuras, temas y glifos que podrían considerarse propios tanto del Área Maya como de Teotihuacan. La

¹¹² BRITTENHAM, Claudia, *The Murals of Cacaxtla. The Power of Painting in Ancient Central Mexico*, Austin, Texas Press, 2015, p. 218.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 218-219.

utilidad del trabajo de esta autora para esta investigación radica en el hecho de detectar una continuidad y evolución en el desarrollo de la pintura mural y su relación con otras de las piezas presentes en el sitio arqueológico. En ese sentido, por ejemplo, la autora reconoce un desarrollo que va de pinturas con menos elementos a aquellas más elaboradas.¹¹⁶ Y una similitud entre las esculturas antropomorfas de barro crudo policromadas con las figuras humanas en los murales, así como las diferencias entre el estilo de los Once Señores de Cacaxtla y las tres Urnas policromadas con tapa encontradas en diversos momentos de la excavación en el Gran Basamento.¹¹⁷

La autora considera que Cacaxtla siguió con las tradiciones de larga duración respecto a la pintura mural pero sintetizó varios estilos y temas en ellas; además los datos parecen indicar que no fue una ciudad con muchos habitantes o con una influencia más allá del asentamiento.¹¹⁸ Al respecto considero que vale la pena preguntarse por qué esta síntesis de estilos presente en Cacaxtla no ha sido registrada arqueológicamente en su vecino Xochitecatl. Asimismo hago hincapié que no es objetivo de este trabajo abordar esta temática, sin embargo, se deja de manifiesto que es una vía de análisis para seguir conociendo la dinámica entre ambos asentamientos.

La autora también comenta que los artistas de Cacaxtla estuvieron pendientes de formas y simbolismos que pudieran ser leídos en múltiples formas para sugerir nuevos significados cuyo mensaje fuera local, pero también cosmopolita, reflejando un contacto histórico intenso que implica una gran sofisticación por parte de los artesanos antiguos.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 219.

¹¹⁷ Sobre el tema en particular de los Once Señores de Cacaxtla se puede consultar el trabajo de Claudia Brittenham y Debra Nagao: BRITTENHAM, Claudia y Debra Nagao, "Cacaxtla Figural Ceramics" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVI, No. 104, Ciudad de México, UNAM, 2014, pp. 55-96.

¹¹⁸ BRITTENHAM, Claudia, *The murals...*, *op. cit.*, p. 219.

Es importante mencionar que tanto en los trabajos anteriores como en este, una gran limitante es realizar análisis comparativos excluyendo a las expresiones plásticas de Xochitécatl. Es importante mencionar esta limitante pues, en concordancia con la propuesta de Mari Carmen Serra Puche y Jesús Carlos Lazcano Arce, tanto Cacaxtla como Xochitécat fueron contemporáneos y debe considerarse su relación como un conjunto social y no como grupos enemigos. En ese sentido, se adelanta aquí que una vía futura de investigación tiene que ver con un análisis que incluya las figurillas femeninas del Xochitécatl para coadyuvar al entendimiento de la relación entre ambos sitios.

Asimismo, estoy de acuerdo con la idea de la adaptación local de diversos sistemas de registro gráficos que pueden o no tener el mismo sentido otorgado en su región de origen, sea esta el Altiplano Central, el área Maya, la Costa del Golfo o Oaxaca como mencionan particularmente las dos últimas autoras. Sin embargo, esta tesis tiene como fin analizar, mediante la búsqueda de correlatos con la plástica Teotihuacana, qué de ese sistema están representando y reconfigurando y en qué nivel: formal, figurativo, temático, glífico o numérico-calendárico. Además, se incluye a este estudio una escultura en piedra recién descubierta y un brasero con elementos del dios de lluvia. En ese sentido, este trabajo es una mirada centrada principalmente en comparar la plástica teotihuacana con la plástica de Cacaxtla para complementar los trabajos antes mencionados.

Capítulo 3. Marco teórico, metodología y corpus de estudio.

Esta investigación está circunscrita en la corriente teórica de la Arqueología Contextual. Esta corriente surgió en los años ochenta del siglo XX como respuesta crítica a las corrientes positivistas y materialistas de la Arqueología Procesual¹¹⁹ y forma parte de una serie de posturas teóricas que en conjunto se denominan como Arqueología Postprocesual.¹²⁰ Se considera pertinente utilizar esta corriente teórica pues da cabida a una metodología que se ajusta al estudio de la plástica de Cacaxtla en sus distintos soportes sin dejar de lado su desarrollo sociohistórico. Considerar este desarrollo, permite: a) comparar la plástica de Teotihuacan y Cacaxtla de manera sistemática y b) realizar un análisis del desarrollo propuesto para el sitio y así, entender e inferir los correlatos entre ambos. El desarrollo tanto de los conceptos teóricos que guiarán esta investigación, así como su metodología, serán explicados a lo largo de este capítulo.

La arqueología contextual

El investigador Ian Hodder, que puede ser considerado como el principal representante de esta posición teórica, concibe a la cultura material como un "texto" que se puede leer, siempre ubicado en momentos sociohistóricos concretos.¹²¹ Bajo esta afirmación, Hodder se pregunta entonces cómo es posible que el arqueólogo pueda "leer" los significados culturales del pasado y la respuesta a esta pregunta, según él, es a través del "contexto". La noción de contexto que Hodder retoma proviene del latín "contextere", que significa tramar, entrelazar y/o conectar¹²² y considera así que el estudio de la cultura material debe conectar o entrelazar a los objetos con diversos aspectos para conocer su función y

¹¹⁹ HERNANDO, Almudena, *Arqueología de la identidad*, Madrid, AKAL, 2002, p. 38.

¹²⁰ HERNANDO, Almudena, "Enfoques teóricos en Arqueología" en revista *SPAL* No. 1, España, Universidad de Sevilla, 1992, p. 23.

¹²¹ HODDER, Ian, *Interpretación en Arqueología*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 137-138.

¹²² *Ibid.*, p. 134.

significado. Esos aspectos que Hodder considera deben entrelazarse al momento de estudiar a la cultura material son la temporalidad, el espacio, la unidad de deposición y la tipología.¹²³ Es decir, los aspectos fundamentales que le dan sentido a la cultura material pues incluyen tanto el contexto arqueológico donde se encontró el artefacto, el sitio arqueológico de procedencia, la cronología de posible uso del objeto y los elementos plásticos que denotan su uso y significado y que además lo hacen similar o diferente en comparación a otros objetos. El analista de la cultura material debe entrelazar estos aspectos a fin de poder entender el sentido de la misma. Realizar un análisis que considere ese entrelace, permite al arqueólogo detectar una serie de prácticas institucionalizadas de los grupos humanos que regulaban los conceptos públicos y sociales que se ven reflejados tanto en la producción, recepción y transmisión de la cultura material. Estos conceptos se hacen visibles al arqueólogo debido a que siguen una rutina, esquemas o normas de representación en un tiempo y espacio determinado. Es así que estos convencionalismos permiten estudiar a la cultura material de las sociedades del pasado a partir de semejanzas y diferencias con otros materiales.

En ese sentido, lo que se busca en este trabajo es conocer qué de los elementos plásticos teotihuacanos usados como medio de expresión de una serie de creencias religiosas y políticas, tienen correlatos con Cacaxtla. No está de más recordar que los inicios de asentamiento de este sitio tlaxcalteca fueron previos a la caída teotihuacana, y que su máximo esplendor pudo haber estado relacionado con la caída de la gran urbe y los cambios ideológicos y políticos que se suscitaron durante el periodo Epiclásico en el Altiplano Central. Otra de las razones para utilizar esta corriente teórica es que pone de manifiesto la utilidad de considerar los datos arqueológicos relacionados con la temporalidad, el espacio, la unidad de deposición o contexto arqueológico y la tipología o estilo de la plástica de Cacaxtla, para poder compararla con la plástica teotihuacana y, mediante la búsqueda de

¹²³ *Ibid.*, p. 139.

semejanzas y diferencias, identificar correlatos plásticos en distintos niveles entre ambos sitios.

Además, el autor expone que la cultura material tiene diversos tipos de significados que en su conjunto permiten la lectura del objeto en su contexto y acceder a uno o varios de sus significados. Éstos son:

- Significado del objeto a partir de su papel en el mundo: Es decir, cómo el objeto es usado y cómo transmite información acerca de las características sociales y religiosas a raíz de un análisis tecnológico y funcional. Es aquí donde la producción, recepción y transmisión del objeto tienen lugar y puede ocurrir en varias escalas espaciales y temporales de manera simultánea.¹²⁴
- Significado del objeto por su pertenencia a un código: Es decir, los objetos forman parte de un conjunto o una estructura y su significado particular depende del lugar que tenga dentro del código. Considera entonces que ese código se comparte a través de una red de relaciones entre el o los objetos de estudio con otros en un tiempo y espacio.¹²⁵
- Contenido del significado. Tiene dos componentes, el momento sociohistórico particular en donde el objeto tiene un contenido "simbólico" particular y el entorno del estudioso del objeto y la relación entre éste y las interpretaciones que son hechas a partir de los datos arqueológicos.¹²⁶

En este trabajo, se considerarán dos de los tipos de significado explicados por Ian Hodder que son el significado del objeto por su papel en el mundo y por su

¹²⁴ HODDER, Ian, "The contextual analysis of symbolic meanings" en Ian Hodder (ed.), *The archaeology of contextual meaning*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1987, pp. 1-2.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Idem.*

pertenencia a un código. En ese sentido, y a fin de dar más detalles sobre los elementos que serán usados para el análisis de las manifestaciones plásticas a estudiar en esta investigación, considero pertinente utilizar el término de “forma simbólica”. La importancia de este término radica en que da cabida a lo previamente expuesto por Ian Hodder, además de explicar mediante una serie de conceptos, las nociones de tiempo, espacio, producción, recepción y transmisión de la cultura material con elementos gráficos.

Cabe aclarar que el término es definido por el sociólogo estadounidense John B. Thompson, quien parte de supuestos que están basados en una concepción simbólico-estructural de la cultura, y considera así que las formas simbólicas son: “...las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos - en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente, en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben...”¹²⁷ En segundo lugar, menciona que las formas simbólicas tienen las siguientes características:

- Son de carácter intencional, es decir, son expresiones de un sujeto y para un sujeto. Éstas son producidas por un sujeto con ciertos objetivos y busca expresarse para uno o varios sujetos quienes al recibir e interpretar la forma simbólica la perciben como un mensaje.¹²⁸
- Son de carácter convencional ya que la producción, construcción o empleo de las formas simbólicas, así como su interpretación, son procesos que implican típicamente la aplicación de reglas y convenciones. Las reglas y su uso no son necesariamente conscientes y las de codificación y

¹²⁷ THOMPSON, John B., *Ideología y cultura moderna. Teoría y Crítica social en la era de la comunicación de masas*, Ciudad de México, UAM, 1998, p. 197.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 205-208.

decodificación no siempre coinciden o coexisten. Además, el estilo se considera como una de las reglas o convenciones.¹²⁹

- Son de carácter estructural, las formas simbólicas son construcciones que presentan una estructura articulada. Se componen de elementos que guardan entre sí determinadas relaciones y comprenden una estructura que se puede analizar de manera formal.¹³⁰
- Son de carácter referencial, las formas simbólicas son construcciones que típicamente representan algo o dicen algo acerca de algo.¹³¹
- Son de carácter contextual. Las formas simbólicas se insertan siempre en contextos y procesos socio-históricos específicos en los cuales y por medio de los cuales se producen y reciben.¹³²

Además, se hace hincapié en la importancia de considerar que las formas simbólicas requieren una interpretación, por lo tanto en este trabajo se asume que son portadoras de significado y este significado puede ser en cualquiera de los tres niveles expuestos por Ian Hodder. En ese sentido, considerar solo los dos niveles de significado relacionados con la función del objeto y con su papel en el código me permite poner especial atención en el objeto a analizar, su descripción, su función y su similitud visual con el objeto a comparar de la plástica teotihuacana. Por el momento no es mi objetivo indagar en el tercer tipo de significado explicado por Hodder, pero no se descarta esta vía para futuras investigaciones centradas en el tercer tipo de significado integrando los dos previamente estudiados aquí.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 208-210.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 210-213.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 213-216.

¹³² *Ibid.*, p. 216.

Sobre el uso del término "formas simbólicas" para referirme a los objetos arqueológicos con elementos gráficos, ha sido tema de debate desde un trabajo anterior en donde también utilicé el término para referirme a la cultura material. El principal argumento en contra de su aplicación, es la imposibilidad de considerar en la cultura material la presencia de las características de las formas simbólicas como categorías de estudio por la distancia temporal entre las sociedades a estudiar y los analistas de la cultura. Al respecto, pongo de manifiesto que, cualquier objeto con elementos gráficos, sea arqueológico o contemporáneo tiene las características descritas por Thompson para las formas simbólicas y, atendiendo a la distancia temporal, se considera que los postulados de Hodder coadyuvan en la sistematización de la información para entender a la cultura material del pasado, sus distintos sentidos y niveles de significado. En ese sentido es pertinente utilizar esa terminología pues también se considera que los objetos arqueológicos, particularmente los que tienen elementos gráficos, son manifestaciones culturales significativas. Éstos fueron utilizados comúnmente para la representación de ideas religiosas o políticas debido al poder de dominación ideológica que tiene la comunicación gráfica.¹³³ Su estudio ha permitido inferir algunos medios a través de los cuales los individuos se comunicaron entre sí y compartieron sus ideas, concepciones y creencias.¹³⁴ En ese sentido, el análisis de la cultura material debe tomar en cuenta no solo al objeto como parte de una tipología, o un número más en las estadísticas del informe de campo; sino que también debe interpretarse la forma en que el objeto se produce, se trasmite y se recibe dentro de una sociedad pues, en concordancia con lo expuesto por Thompson, considero que el papel del arqueólogo, y en general de cualquier analista de la cultura, debe ser no solo clasificar o cuantificar, más bien, el investigador debe tener la sensibilidad de un intérprete que busque descifrar patrones de significado, identificar los distintos matices de sentido y de este modo

¹³³ SÁNCHEZ, Jesús, "Aproximación al uso de los conceptos signo, estilo, carácter y tipo en arqueología" en *Arqueología* No. 34, Segunda Época, Septiembre-Diciembre, Ciudad de México, INAH, 2004, p. 126.

¹³⁴ *Idem.*

hacer clara –en medida de lo posible– una forma de vida que fue por sí significativa para quienes la vivieron.¹³⁵

El corpus seleccionado para este estudio corresponde a una manifestación cultural significativa y tiene elementos gráficos que pueden ser comparados con la plástica teotihuacana. Estos objetos ponen de manifiesto una serie de convencionalismos plásticos que sirvieron durante el desarrollo de Cacaxtla para la transmisión de ideas a las personas a las que iba dirigido el mensaje y se vieron legitimadas a través de su función y uso. Asimismo, estos convencionalismos plásticos siguieron códigos y normas de representación que funcionaron durante el periodo de tiempo en particular en que estaban en uso los objetos. En ese sentido, el investigador Ian Hodder propone que un análisis contextual implicará constantes movimientos entre los conceptos a utilizar y los datos aportados por la temporalidad, el espacio, la unidad de deposición y la tipología, pues un enfoque de este tipo implica la construcción de interpretaciones a partir de las semejanzas y diferencias que pudiesen existir entre los datos.¹³⁶ Por esta razón el estudio arqueológico debe ser de tipo hermenéutico porque implica la comprensión de un mundo no como un sistema físico, sino como un objeto que es resultado del pensamiento y de la acción humana.¹³⁷ Además, se puede hablar de los arqueólogos como hermeneutas pues "...son actores que, aún con sus prejuicios, se hallan dispuestos a interpretar al Otro, aunque éste se halle distante, en el pasado."¹³⁸

Metodología: La hermenéutica profunda

El sociólogo John B. Thompson retoma un término de la tradición hermenéutica para el estudio de las formas simbólicas que es utilizado en la investigación y que

¹³⁵ THOMPSON, John, *op. cit.*, p. 197.

¹³⁶ HODDER, Ian, "Interpretación en..." *op. cit.*, p. 160.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹³⁸ CARBONELLI, Juan Pablo, "La interpretación en arqueología, pasos hacia la hermenéutica del registro" en *Prometeica: Revisa de Filosofía y Ciencias*, Año II, Núm. 5, Argentina, 2011, p. 15.

guía el contenido de los capítulos de este trabajo. La <<hermenéutica profunda>> es un marco metodológico pensado para el estudio de las formas simbólicas que “pone en relieve el hecho de que el objeto de análisis es una construcción simbólica significativa que requiere una interpretación”.¹³⁹

En la hermenéutica profunda desarrollada por John B. Thompson, se propone el realizar un análisis a las formas simbólicas sin dejar de lado su contexto y sus procesos socio-históricos y socialmente estructurados. Menciona que la interpretación requiere de un nivel metodológico que dé la libertad de usar métodos particulares de análisis y al mismo tiempo dé cuenta de las limitantes en la investigación. El marco metodológico de la hermenéutica profunda permite no caer en suposiciones acerca de un análisis exhaustivo de las formas simbólicas en términos de las condiciones socio-históricas de su producción y recepción, pero de igual forma, sin suponer que uno puede interpretar las características y consecuencias de las formas simbólicas prestando atención nada más a ellas, sin hacer referencia a las condiciones socio-históricas en las cuales se producen y reciben tales formas simbólicas.¹⁴⁰

En otras palabras, no es posible realizar un análisis al corpus seleccionado sin considerar el tiempo y espacio en que fueron producidas e interpretadas, además de permitir flexibilidad en la integración de métodos y técnicas que se adapten a las características particulares de las formas simbólicas a estudiar. Por lo tanto, se proponen tres niveles de análisis de acuerdo al marco metodológico de la hermenéutica profunda para la búsqueda de correlatos entre la plástica de Cacaxtla y la de Teotihuacán, los cuales son:

Primer nivel: Análisis socio-histórico.

¹³⁹ THOMPSON, John B., *op. cit.*, p. 396.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 123-124.

El objetivo del análisis socio-histórico consiste en recabar la información respecto de las condiciones sociales e históricas de la producción, la circulación y la recepción de las formas simbólicas que va a depender de las características particulares de la investigación.¹⁴¹

Este nivel de análisis corresponde al capítulo 4 de esta tesis. Se propuso como objetivo realizar una revisión sobre el final del periodo Clásico e inicios del Epiclásico. En primera instancia el análisis toma en consideración la cronología propuesta para Teotihuacan y su desarrollo como gran metrópoli del centro de México. Es aquí, además, donde se discuten las propuestas cronológicas de Cacaxtla y las implicaciones que éstas tienen para considerar la presencia de elementos teotihuacanoides, éstos últimos entendidos como elementos plásticos de diversos soportes de manufactura local que se asemejan en forma, figuras, temas y glifos a los presentes en Teotihuacan; esta información puede ser reforzada en un futuro si se realizan análisis de tipo químico para determinar procedencias de objetos cerámicos, y así proponer si son directamente importados de Teotihuacan a Cacaxtla o solo manufactura local. No obstante, este trabajo no tiene como objetivo realizar un estudio de este tipo y solo se basará en comparaciones visuales.

Segundo nivel. Análisis formal o discursivo.

Debido a que las formas simbólicas presentan una estructura articulada exigen un segundo nivel de análisis. Este nivel consiste en la búsqueda de reglas y convenciones que estuvieron a disposición de la sociedad que elaboró las formas simbólicas, las cuales son productos contextualizados y en virtud de sus rasgos estructurales, "dicen" algo acerca de algo.¹⁴² Este nivel de análisis corresponde a la identificación de elementos teotihuacanoides en la plástica de Cacaxtla.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 409.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 412-420.

Para la realización de este nivel de análisis se consideró pertinente utilizar la propuesta metodológica desarrollada por Erwin Panofsky para el estudio del contenido o significado de las obras de arte. En esta metodología, Panofsky propone tres niveles de análisis que consisten en:

1. Análisis pre-iconográfico:¹⁴³ Se trata de la enumeración y/o descripción de motivos; de la identificación de formas, líneas y color, así como de representaciones de objetos naturales tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc. El autor destaca que entiende por motivos las formas puras o portadoras de significados primarios o naturales.
2. Análisis iconográfico:¹⁴⁴ Se ocupa de las imágenes, historias y alegorías. Presupone la familiaridad con temas o conceptos específicos. Para este nivel, el analista debe relacionar las combinaciones de motivos (composiciones) con temas o conceptos pues son portadores de un significado secundario o convencional y pueden ser llamados imágenes; la combinación de imágenes pueden conformar las historias y alegorías.
3. Análisis iconológico:¹⁴⁵ Es la interpretación de las formas puras, de los motivos, de las imágenes, de las historias y de las alegorías como manifestaciones simbólicas y aparece más como síntesis que como análisis.

Para la aplicación de esta metodología en el estudio de las expresiones plásticas prehispánicas, es importante mencionar que no se ha obviado que fue diseñada para expresiones plásticas cuyo momento sociohistórico de producción, recepción y transmisión, tiene otro tipo de fuentes de información para sus interpretaciones, particularmente documentos escritos. Esto, para el estudio de las expresiones plásticas prehispánicas del periodo Clásico y Epiclásico, puede ser visto como una

¹⁴³ PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 15, 18-20.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 16, 21.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 17, 23

limitante; atendiendo a ella, es que tienen pertinencia los postulados de Ian Hodder pues complementan la metodología de Panofsky para ser usada en el estudio de objetos arqueológicos que no cuentan con fuentes de documentación escrita. Además, la flexibilidad de la hermenéutica profunda permite no solo la adaptación de otro método particular que es requerido por la naturaleza de los objetos de estudio de esta tesis, sino también pone de manifiesto la importancia de no dejar de lado las condiciones socio históricas de producción de los objetos a estudiar. Considerando lo anterior, la aplicación del método de Panofsky se hizo de la siguiente manera:

Para el análisis preiconográfico, fue importante dejar en claro dos conceptos de los que se desprenden unidades analíticas con el fin de sistematizar el proceso de comparación entre la plástica de los sitios arqueológicos considerados en esta tesis. Estos conceptos guardan estrecha relación con los postulados de la arqueología contextual, la hermenéutica profunda y el nivel de análisis de Panofsky aquí propuesto. En ese sentido, se asume que la plástica de Cacaxtla tiene:

1. Estructura: Como se ha mencionado en esta tesis, los objetos arqueológicos son considerados formas simbólicas que tienen una estructura que puede ser analizada de manera formal. En ese sentido, se entiende por estructura como el orden o conjunto organizado de un objeto que los diferencia de otros no solo en un espacio sino también en el tiempo.¹⁴⁶
2. Estilo:¹⁴⁷ Se entiende como la forma en la que algo está hecho. Es la apariencia superficial de la estructura y responde a esquemas culturales y sociales desarrollados, es decir, el carácter convencional de una forma simbólica. El estilo refiere a los aspectos particulares de la idiosincrasia de los individuos y permite identificar en un análisis comparativo, si los objetos de grupos adyacentes al que pertenece nuestro objeto de estudio, tienen

¹⁴⁶ HODDER, Ian, "The contextual analysis of..." *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 4.

estructuras similares o no. En este caso, la existencia de correlatos entre Cacaxtla y Teotihuacan.

A partir de ambos conceptos, considerados como los aspectos estructurales de la plástica de ambos sitios, y siguiendo con los postulados teóricos aquí tratados, es que se proponen los siguientes aspectos como unidades analíticas:

- Aspectos formales: Pueden considerarse como aquellos elementos que, en palabras de Fernando Zamora, "...son a la imagen lo que los átomos a la materia".¹⁴⁸ Los elementos que comúnmente se consideran en el estudio de las obras plásticas son: el punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, la escala o proporción, la dimensión y el movimiento.¹⁴⁹ Sin embargo, como no es objetivo de este trabajo realizar una descripción meticulosa de esos elementos formales que conforman a la plástica de Cacaxtla, se consideró pertinente usar la tipología de Jacques Aumont. En ese sentido, la clasificación considera dentro de los aspectos formales los siguientes elementos:
 - Elementos plásticos: la superficie misma de la imagen y su organización compositiva.¹⁵⁰ Al respecto de la organización compositiva, se retoma la definición de Tatiana Valdez Bubnova, quien considera que es "...la manera en que entran en combinación los elementos que conforman la totalidad de una obra, la cual puede ser, por ejemplo, arquitectónica, pictórica, gráfica o escultórica".¹⁵¹

¹⁴⁸ ZAMORA Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Ciudad de México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007, p. 130.

¹⁴⁹ DONDIS, Donis A, *Sintaxis de la imagen, Colección Comunicación Visual*, Barcelona, Gustavo Gili Editorial, 1976 [1973], pp. 53-81; citado en Zamora Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Ciudad de México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007, p. 130.

¹⁵⁰ AUMONT, Jacques, *La imagen*, Buenos Aires, Paidós, 1992 [1990] citado en Zamora Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Ciudad de México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007, p. 130.

¹⁵¹ VALDÉZ, Bubnova, Tatiana, "La interpretación del Objeto Dinámico y el Objeto Inmediato en algunas clases de imágenes de la plástica teotihuacana" en *Estudios Mesoamericanos. Revista del*

- Tamaño: Esta cualidad puede variar según el encuadre que se realice (desde un gran acercamiento hasta un plano general).¹⁵² Al respecto, no solo se considera como aspecto formal el tamaño o medidas de la plástica de Cacaxtla, sino también la proporción del objeto o la imagen respecto a lo que haga referencia. Este elemento guarda relación con los aspectos figurativos que serán descritos más adelante.
- Marco: Se refiere a la delimitación que tiene físicamente la imagen, definida por el mismo soporte en el que se presenta la obra.¹⁵³
- Soporte: Esencialmente no hay imagen sin soporte.¹⁵⁴ En ese sentido, este aspecto es de vital importancia pues no solo se considera a la materia prima con o sobre la que se elaboró el elemento plástico sino también, es el aspecto formal que en este trabajo permite una clasificación de análisis en tres grandes grupos: pintura mural, cerámica y lítica.

Como ya se mencionó, Panofsky también señala que en el nivel preiconográfico se deben enumerar y/o describir los objetos naturales presentes en la obra plástica a estudiar. En ese sentido se considera como unidad analítica los:

- Aspectos figurativos: Para su definición, se retoman y adecuan las palabras de Tatiana Valdéz Bubnova quien originalmente define una de las tres clases compositivas que propone para la plástica teotihuacana. En este trabajo se entienden como aspectos figurativos a las relaciones de semejanza, culturalmente construidas, entre los motivos y sus supuestos referentes del *paisaje cultural*, es decir, aquellos aspectos del entorno

Programa de Posgrado en Estudios Mesoamericanos, nueva época, no. 10, Ciudad de México, UNAM, p. 25.

¹⁵² AUMONT, Jacques, *La imagen...* citado en Zamora Aguilar...*op. cit.*, p. 130.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Idem.*

natural que generaron respuestas plásticas a sus creadores¹⁵⁵ y que en términos de Panofsky se considerarían como el *significado fáctico*, es decir la identificación de formas visibles con ciertos objetos conocidos por la experiencia práctica del analista de las obras plásticas.¹⁵⁶ Este aspecto implicaría la identificación de figuras humanas, figuras zoomorfas, objetos y otros.

Hasta este punto, se cumplió con el primer nivel de Panofsky, pues se realizó la descripción detallada de los aspectos formales y figurativos que conforman el análisis preiconográfico. Para continuar con este método, se procedió con el segundo nivel de análisis, es decir el iconográfico. Considerando que este nivel presupone la familiaridad con temas o conceptos específicos, y además implica la identificación de las relaciones entre los elementos formales y figurativos descritos previamente, se proponen como unidades analíticas de este nivel los siguientes aspectos:

- Aspectos temáticos: En términos generales se entienden como las historias o alegorías a las que está haciendo referencia la obra plástica a analizar y se relaciona con los aspectos formales y figurativos que se enlisten y describan en el primer nivel de análisis. Panofsky menciona que debe haber familiaridad con temas o conceptos específicos que son además un significado secundario o convencional. En ese sentido, para usar este aspecto como unidad analítica en un análisis comparativo entre dos sociedades prehispánicas mesoamericanas con elementos culturales similares pero con diferentes desarrollos sociohistóricos, considero pertinente retomar dos conceptos que ayudan a la explicación de correlatos temáticos entre Cacaxtla y Teotihuacan: tradición y núcleo duro.

¹⁵⁵ VALDÉZ, Bubnova, Tatiana, "La interpretación del..." *op. cit.*, pp. 29 y 33.

¹⁵⁶ PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 13.

- Tradición: Es un proceso histórico dinámico y cambiante durante el que se producen, reciben y transmiten ideas de manera inconsciente e involuntaria así como de manera consciente e intencionada con una doble carga de conservación y progreso y que tiene varias finalidades, entre ellas, preservar a) la identidad dentro de un mismo grupo social; b) la diversidad de ese grupo frente a otros y c) su cultura a través del tiempo.¹⁵⁷
- Núcleo duro: “[...] complejo articulado de elementos culturales, sumamente resistentes al cambio, que actuaban como estructurantes del acervo tradicional y permitían que los nuevos elementos se incorporaran a dicho acervo con un sentido congruente en el contexto cultural.”¹⁵⁸

Considerar ambos conceptos para definir los aspectos temáticos como unidad analítica, tiene que ver con la similitud de manifestaciones culturales entre varios grupos humanos durante todo el desarrollo mesoamericano y que fue lo que llevó en su momento a Kirchhoff a proponer el concepto de Mesoamérica. Bajo esa premisa, se considera que no hay una distancia ni espacial ni temporal tan amplia entre Cacaxtla y Teotihuacan como para desestimar un análisis comparativo entre la plástica de los dos sitios y concluir apresuradamente que éste no aportaría datos importantes sobre ambos asentamientos. Además, la similitud entre las concepciones y creencias que se manifiesta a través de los objetos arqueológicos, tiene elementos de larga duración, así como elementos más susceptibles al cambio. Esto ha permitido considerar de manera generalizada entre la comunidad académica, a Mesoamérica como una super-área cultural con un

¹⁵⁷ HERREJÓN Peredo, Carlos, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos” en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 59, vol. XV, Zamora, Michoacán, 1994, pp. 135-149.

¹⁵⁸ LÓPEZ Austin, Alfredo, “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana” en Johanna Broda, Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Ciudad de México, CONACULTA, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 59.

bagaje ideológico común que da sentido a las similitudes entre las manifestaciones culturales de muchos de estos grupos. Esto desde luego no implicaría omitir que así como comparten elementos, también tienen muchos otros que nos hacen diferenciarlos unos frente a otros. El conocimiento de los estudios de los grupos humanos mesoamericanos permitiría entonces tener familiaridad con las historias y las alegorías presentes en la plástica de Cacaxtla y Teotihuacan, tal y como menciona Panofsky para el estudio iconográfico y así estar en posibilidad de identificar los aspectos temáticos.

- Aspectos numérico-calendáricos y escriturarios: Como parte del análisis iconográfico y en complemento a la identificación de aspectos temáticos, se consideró tomar en cuenta a los elementos numérico-calendáricos y escriturarios pues, en el corpus seleccionado para el análisis comparativo entre Cacaxtla y Teotihuacan encontramos algunos que podrían corresponder con cualquiera de estos aspectos. Aunque existen discusiones acerca de la presencia de uno o varios sistemas de escritura en Mesoamérica, es innegable que la relación entre las imágenes y la escritura es parte de un sistema de comunicación visual que sirvió a estos grupos humanos para comunicarse y transmitir aspectos culturales tan importantes como su religión, su pensamiento político y el registro del tiempo. Entre esas representaciones se consideran aquí aquellas que tienen que ver con nombres de individuos, narraciones de diversos tipos, nombres de lugares, calendarios y números. En ese sentido, es que se consideran las siguientes categorías para la identificación de estos aspectos:
 - Elementos numérico-calendáricos: La representación de los números en Mesoamérica fue mediante el uso de formas geométricas, específicamente barras y puntos. Los valores asignados son 5 para una barra y 1 para un punto. La combinación de estas formas fue usada en los dos sistemas numérico-calendáricos mesoamericanos: el

maya y el de las otras áreas mesoamericanas. Sin embargo, hay una diferencia sustancial respecto a las normas de representación. Por ejemplo, en el sistema maya utilizaron otro signo cuyo sentido era de "completamiento", muy similar al valor que actualmente le asignamos al "0"; este signo en conjunto con las barras y puntos, se registraban en columnas seccionadas y cuya parte más baja tenía el valor de unidades (del 1 al 19) e iba en aumento conforme más arriba en la columna se representara el numeral.¹⁵⁹ Esto les permitió crear con el 0, el 1 y el 5, números de distintos valores pues dependiendo de la posición que ocupaban en la columna su valor iba aumentando de 20 en 20. Por su parte, el uso del otro sistema de numeración, no utilizaba el sistema posicional en columnas y tanto las barras como los puntos conservaban su valor de 5 y 1 respectivamente. A pesar de esta diferencia, ambos sistemas con sus distintas tradiciones estaban estrechamente ligadas con un sistema calendárico de 20 nombres de días combinados con 13 coeficientes numéricos resultando en una secuencia fija y repetitiva de 260 días. A estos sistemas calendáricos se les conoce en el Posclásico como *tonalpohualli* para los mexicas, y *tzolk'in* para los mayas. Bajo esta idea, los investigadores Christophe Helmke y Jesper Nielsen¹⁶⁰ consideran que en el Altiplano Central, entre el Clásico y el Epiclásico, que son los periodos que aquí interesan, hay una continuidad en las normas de representación numérico-calendárica pues los números eran escritos debajo de los signos calendáricos y también destacan que "...los números eran registrados, usando puntos para un dígito sencillo, los cuales se alinean en filas de cuatro, y barras para

¹⁵⁹ AYALA Falcón, Maricela, "La escritura, el calendario y la numeración" en Linda Manzanilla, Leonardo López Luján, *Historia Antigua de México*, 4 vols., Ciudad de México, INAH, IIA-UNAM, Porrúa, 2001, vol. 4: pp. 165-166.

¹⁶⁰ HELMKE Christophe, Jesper Nielsen, "La escritura jeroglífica de Cacaxtla" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V, tomo II: p. 387.

representar el número 5, que en combinación eran utilizados para formar números del 1 al 19.”¹⁶¹ Por lo tanto, se consideró fecha calendárica todos aquellos signos que tengan numerales debajo de ellos.

- Elementos escriturarios: Al igual que los sistemas numérico-calendáricos, es notoria la presencia de dos grandes grupos de escritura: el sistema maya y el usado en el resto de Mesoamérica y para los fines que aquí interesan, el usado en el Altiplano Central. El sistema gráfico que predominó en esta área durante el Clásico fue el usado por los teotihuacanos y se presentaron variantes de ese sistema en los sitios Epiclásicos cuyo apogeo fue después de la caída de la gran urbe. La identificación de estos elementos se verá apoyada con el estudio de las normas y características identificadas para el sistema gráfico de Teotihuacan, que ha sido más estudiado, y para el de Cacaxtla, con menos estudios pero no por eso ignorado. En muchos sentidos, estas unidades guardan relación con los aspectos numérico-calendáricos por lo que su identificación y estudio contempla ambos aspectos.

Hasta este punto se cumpliría con lo propuesto por Panofsky y el nivel iconográfico. No obstante, no se procedió con el nivel iconológico pues considero no estar en posibilidades de realizar un análisis de este tipo por la distancia temporal entre uno como investigador y el momento sociohistórico de las expresiones plásticas de estudio.

Antes de pasar al último nivel de análisis de la hermenéutica profunda, considero importante mencionar que también se asume que la plástica de Teotihuacan tiene una estructura y un estilo con todos los aspectos previamente explicados. Esos aspectos han sido definidos con el propósito de caracterizar a la plástica de

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 387-389.

Teotihuacan. En ese sentido, fue fundamental para este trabajo revisar qué se ha dicho sobre diversos elementos de la plástica Teotihuacana para así llegar a una definición de qué elementos presentes en la plástica de Cacaxtla se pueden considerar como teotihuacanoides, sin por eso asumir o determinar un contacto directo entre ambos sitios o bien, una herencia plástica directa.

Para realizar esta labor se ha tomado en cuenta que:

- a) Teotihuacan tiene una amplia cronología propuesta, lo cual implica también considerar las diferencias estilísticas y su desarrollo socio-histórico discutido en el capítulo 4 de esta tesis.
- b) No hay consenso generalizado sobre la cronología teotihuacana.
- c) A nivel general, tampoco hay consenso sobre los elementos que podrían considerarse diagnósticos en los rasgos plásticos cuyo origen pudo estar o no en Teotihuacan.¹⁶²

No obstante, en atención al último punto, y en concordancia con lo señalado por Tatiana Valdez en su estudio sobre la plástica teotihuacana, considero que si bien no hay consenso sobre los rasgos plásticos cuyo origen estuvo en Teotihuacan, sí se pueden caracterizar las formas compositivas de la plástica teotihuacana considerando que los contextos plásticos de la metrópoli tienen una integración visualmente estereotipada de elementos gráficos; la relación que se establece entre dichos elementos por lo tanto, también es estereotipada.¹⁶³ Esto respondería a la “estructura” señalada como característica de las formas simbólicas y que en términos de la plástica teotihuacana: “... permite hacer referencia de un sintagma –una combinación de elementos copresentes en una composición plástica

¹⁶² FILLINI, Agapi, *El sistema-mundo teotihuacano y la cuenca de Cuitzeo, Michoacán*, Michoacán, México, El Colegio de Michoacán, 2010, p. 25.

¹⁶³ VALDEZ Bubnova, Tatiana, *Teotihuacan: entre imagen gráfica y escritura. Una perspectiva desde La Ventilla*, tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios Mesoamericanos, Ciudad de México, UNAM, 2007, p. 122-123.

determinada, en la que elementos reconocidos en la cadena sintagmática presuponen la presencia de otros (en una relación de selección), o en la que dos o más elementos compositivos se presuponen de manera recíproca (en relaciones de solidaridad)”¹⁶⁴ Por lo tanto, considero que el reconocimiento de la integración y la relación estereotipada en un contexto plástico permite, con sus respectivas limitantes, caracterizar no solo los elementos gráficos distintivos de Teotihuacan, sino también la forma compositiva en que se están usando y si esta última es reproducida por otras sociedades mesoamericanas contemporáneas o posteriores a la gran urbe. En ese sentido es que se expone esta breve revisión crítica sobre los estudios que buscan caracterizar a la plástica teotihuacana presentada de acuerdo a las unidades de análisis aquí propuestas y que permitieron llegar a la postura que se utilizó en esta tesis sobre lo “teotihuacanoide” en Cacaxtla.

Características de la plástica teotihuacana:

El investigador Hasso von Winning realizó una de las más vastas clasificaciones sobre las imágenes de la plástica teotihuacana, destacando que se caracteriza por innumerables combinaciones de figuras y signos sin una intención naturalista.¹⁶⁵ La clasificación la dividió en cuatro grandes grupos que denomina repertorio iconográfico: configuraciones antropomorfas, configuraciones zoomorfas, configuraciones compuestas y como atributos a los signos y glifos.

Siguiendo con el autor, la caracterización de la plástica teotihuacana la hace basado en descripciones del corpus que estudia y se trata más de una enumeración de rasgos y significados que un estudio explicativo de las características de la plástica de la gran urbe. Sin embargo, su estudio es de gran importancia pues sintetiza y organiza un vasto y amplio corpus de expresiones que

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 123.

¹⁶⁵ WINNING, Hasso von, *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*, 2 vols, Ciudad de México, UNAM, 1988, vol. 1, pp. 59-63.

abarca no solo la pintura mural sino también otras expresiones en cerámica y lítica. Es así que la categoría de formas humanas las divide en: a) dioses, caracterizados por los atributos diagnósticos que se combinan con insignias y otros motivos que determinan su naturaleza; b) los sacerdotes que en su opinión tienen la cualidad de ser la personificación del dios, a estas figuras las identifica por insignias, atavíos, por estar representados siempre de perfil, con una bolsa para el incienso, con las manos llenas de agua o semillas y con huellas de pies adelante indicando la acción de caminar; c) las otras figuras humanas las identifica por ser personajes que portan armas o vestimenta más sencilla como el braguero o tocados sencillos; d) finalmente las figuras asociadas a imágenes de cultos o rituales que son aquellas compuestas por rasgos antropomorfos combinados con otros elementos o motivos, se trata de figuras frontales que pueden considerarse ídolos o iconos.

El segundo grupo es el de las figuras de animales. Este grupo lo divide por tipos de animales iniciando con los felinos y las serpientes considerando que tienen carácter supernatural, siguen el búho y la mariposa indicando que aparecen en contextos como metáforas o conceptos y suelen representarlos en incensarios; continúa nombrando algunas aves que se distinguen por rasgos icónicos como el color de las plumas, garras o picos; menciona también a perros o coyotes alternando en procesiones con el jaguar; destaca una gran variedad de conchas y caracoles y, agrega en este grupo sin justificación a las plantas y flores.

Finalmente, a los signos y glifos los define como unidades gráficas no decorativas y convencionales, que siguen un patrón. En ese sentido, considera que la facilidad de su desciframiento es por si este se asemeja a un objeto conocido o si fue identificado en estudios previos. Esto le permitió también definir a los glifos como aquellos que están enmarcados por una especie de cartuchos y tienen un mensaje; aquí considera su carácter de calendáricos con la característica de ser acompañados con numerales. La pertinencia del trabajo de von Winning para esta

investigación radica en la minuciosa división que hizo del vasto corpus que analizó para el apoyo de las comparaciones visuales además de servir como guía por las caracterizaciones realizadas por los demás autores aquí tratados.

Otro autor que ha trabajado en la caracterización de la plástica teotihuacana fue Arthur G. Miller en su obra, "The Mural Painting of Teotihuacan".¹⁶⁶ Este trabajo tiene un objetivo de carácter formal más que simbólico y es el mismo autor quien destaca los siguientes elementos formales como típicos de la pintura mural y que en mi opinión, también son pertinentes para considerarlos en varios de los soportes que componen a la plástica teotihuacana. Es así que el autor enumera los siguientes aspectos como característicos de la plástica teotihuacana:

- Figuras de perfil y en procesión (processional profile figures): Esta categoría incluye figuras humanas usando parafernalia ritual y muy elaborada e indicando dirección hacia el interior de algún cuarto o bien hacia un patio. Esta categoría también incluye figuras de animales (con características antropomorfas) alternadas sin una dirección lineal.
- Figuras de frente o frontales (frontal or head-on figures): Se muestran como figuras frontales tanto antropomorfas como zoomorfas. En esta categoría entran figuras que consiste en las cabezas sin cuerpo de "Tlaloc" y animales que no parecen con otros motivos que describan o sustituyan a un torso.
- Figuras centrales confrontadas por figuras de perfil a los costados (Central frontal figure with confronting profile figures on either side): Este grupo incluye figuras de frente o frontales combinadas con figuras vista de perfil a los costados y en dirección a la figura central o alejándose de ella. Sin embargo, el autor señala que salvo una excepción, no encuentra una procesión de animales confrontando a una figura central.

¹⁶⁶ MILLER, Arthur G, *The Mural Painting of Teotihuacan*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1973, pp. 19-23.

- Escenas (Scenes): Se refiere a elementos más pequeños que los primeros tres descritos. Incluye figuras humanas, formas naturales no humanas y no animales y algunas formas grotescas.
- Imágenes heráldicas (Heraldic images): Son imágenes aglutinadas entre formas naturales y formas hechas por el hombre que deben haber sido familiares a los antiguos teotihuacanos pues son cargadores de ideas y conceptos. Los motivos de este grupo están compuestos por elementos complejos que no son comúnmente reconocibles por nosotros como un objeto de la naturaleza. Éstas pueden estar como motivo principal o en los bordes que delimitan el mural.
- Motivos naturales (Natural motifs): Corresponden a las formas naturales y que son entendibles para el especialista. Esto incluye figuras humanas y figuras de animales éstas últimas en bordes o en el piso.
- Parafernalia ritual (Ritual paraphernalia): Se trata de objetos rituales que comúnmente son considerados como un accesorio y que en ciertos murales forman parte importante como tema o como diseño ya sea en la totalidad de la escena o en los bordes.
- Motivos arquitectónicos (Architectural motifs): Se refiere a murales que se parecen a elementos arquitectónicos más que otra cosa.

Por su parte el autor George Kubler, también hace una serie de anotaciones respecto a lo que él considera que son elementos que caracterizan a la plástica teotihuacana¹⁶⁷ en ese sentido, se destaca que el autor considera un análisis de tipo lingüístico destacando la forma en que uno o varios tipos de presentaciones se relacionan, por lo tanto, examina los elementos de la plástica teotihuacana como si fueran sujeto, adjetivo y verbo, destacando que cada elemento de la plástica teotihuacana debe ser examinado de acuerdo a su función gramatical. Bajo esa propuesta, el autor considera que la mayor parte de motivos son usados como

¹⁶⁷ KUBLER, George, "The Iconography of the Art of Teotihuacan", en *Studies of Pre-Columbian Art and Archaeology*, No. 4, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1967, pp. 1-40.

expresiones nominales para describir seres, sustancias y conceptos. En segundo lugar considera que los siguientes motivos más numerosos son los adjetivos pues describen rangos y cualidades. Finalmente identifica verbos relacionados con operaciones y acciones. En la opinión del investigador, la intención de los autores fue buscar una letanía o liturgia más que una narrativa, en donde los nombres de las deidades y las peticiones eran dichas mediante abundantes sustantivos y adjetivos y pocos verbos. No obstante vale advertir que pese a que Kubler tiene excelentes aportes sobre la caracterización de la plástica teotihuacana y las formas en que se presenta, en lo que respecta a lo que él llama los grupos iconográficos no propone una explicación sobre las formas en que éstos se combinan y tampoco distingue entre elementos que puedan servir como numérico-calendáricos o escriturarios.

Dicho lo anterior, la propuesta del investigador identifica los siguientes grupos de formas gráficas:

- Sustantivos y adjetivos (Noun and adjective): Para el autor muchas formas ocupan ambas posiciones gramaticales. El uso nominal ocurre cuando propiedades sustantivas son usadas en una figura de culto, y si esta es usada como tocado es entonces un adjetivo. El ejemplo que da el autor es el de las fauces del jaguar, la lengua bífida y los ojos de aves.
- Rango (Rank): Las formas pueden ser principales o accesorios en rango, y la misma forma puede ocupar diferentes posiciones. Cuando el sentido de la forma es nominal están en uso como rango principal con diferentes grados de importancia, mientras que cuando es un uso adjetival, las formas son accesorios y aparecen conforme se necesiten en varias formas.
- Simple y compuesto (Simple and compound): El autor divide estas dos formas en las que destaca que las figuras simples son aquellas que tienen rango menor, están asociadas a posiciones accesorias, secundarias o subordinadas y son poco comunes frente a las formas compuestas. Estas

últimas las considera comunes, portadoras de significados dentro del mismo esquema y más asociadas con lo sobrenatural.

- De frente y de perfil (frontal and profile): En concordancia con lo propuesto por Miller, Kubler también considera que las figuras frontales tienen mayor rango que las figuras de perfil. Su argumento es que las figuras frontales son más grandes y elaboradas que las de perfil. Además, las figuras de frente también se presentan flanqueadas por figuras de perfil. En ambos casos las figuras pueden ser antropomorfas y zoomorfas.
- Alternancia y polimorfismo (Alternation and polymorphism): Se refiere a las formas alternadas doblemente, repetidas y en aspectos cuádruples y quintuples. El autor considera que comúnmente aparecen en los recipientes cilíndricos y en los marcos de los murales. La alternancia corresponde a muchos significados, la principal posibilidad es que una forma preceda, implique, cause o gobierne a las otras, en especial si la forma fue pensada para ser entendida en una especie de relación sucesiva. O, por el contrario, si la intención es una relación sucesiva las formas serán contrastantes o similares, extensivas o inclusivas en la relación que los objetos tengan.
- Marcos y bordes (Frame and borders): Los marcos que suelen rodear y delimitar el mural, son considerados formas adjetivales que califican lo que hay dentro de ellos, es decir el marco del panel establece el tipo de espacio que se representa.
- Grupos iconográficos (Iconographic clusters): Finalmente, para el autor, el arte teotihuacano tiene pocos temas que son agrupados en humanos, animales, signos y compuestos. En su opinión, la distinción de las combinaciones entre ellos es fácil de distinguir proponiendo las siguientes:
 - El grupo del Dios de la Lluvia, siendo el más común con cinco o seis variantes en la representación de la deidad como reptil, jaguar, estrella marina, flor, y con elementos guerreros. Asociado con anteojeras las figuras son la serpiente emplumada, quetzal, mariposa, jaguar y perro/coyote. Estas representaciones son

comunes en paredes de una habitación, como si fuera un lugar especial para solicitar el agua. Además, destaca que en algunas vasijas, la forma abreviada del Dios de la Lluvia.

- El grupo del complejo mariposa: Común en braseros y en vasijas cilíndricas y trípodes. El Ojo de Reptil, formas de flores, montañas y cabezas del Dios de la Lluvia son generalmente asociados
- La figura del búho, generalmente con flechas y escudos como emblemas con un sentido guerrero
- El esquema compuesto donde se representa un objeto de culto al centro y flanqueado por adoradores de perfil que pueden ir hacia el centro de la figura o hacia afuera. Este tipo también fue descrito por Miller.

Valdría la pena agregar aquí que también debería considerarse que en las figuras antropomorfas y las zoomorfas, no se representan rasgos del rostro que permitan identificar individualidad; tampoco se presta mucha atención al detalle de las extremidades pudiendo no corresponder a su posición anatómica. También valdría la pena destacar que las dimensiones en que se representan las figuras no corresponden a las proporciones naturales de lo que se representa.¹⁶⁸

Por otro lado, Clara Millon también tiene una propuesta sobre las asociaciones de elementos gráficos en la plástica teotihuacana, particularmente con glifos antroponímicos. En su trabajo, la autora estudia los murales de Techinantitla, en especial los tocados de borlas como insignias que indican la pertinencia a un grupo social, la asociación de quien lo usa con una institución, y atributos de liderazgo o al menos muy alto rango.¹⁶⁹ Uno de los puntos que la autora destaca como inusual

¹⁶⁸ YANAGISAWA, Saeko, *Los antecedentes de la tradición Mixteco-Puebla en Teotihuacan*, tesis para obtener el grado de maestra en historia del arte, Ciudad de México, UNAM, 2005, pp. 25-34.

¹⁶⁹ MILLON, Clara, "A reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia" en Kathleen Berrin (ed.) *Feathered Serpents and Flowering Trees*, Seattle, University of Washington Press, 1998, pp. 114-133.

en estos murales es la presencia de glifos que acompañan a las figuras de los murales y puestos frente a cada una de ellas. La propuesta de la autora va en relación a reconocer que esta combinación, es decir, glifos frente a las figuras de perfil, es recurrente en la plástica teotihuacana y por lo tanto su propuesta en relación a la caracterización de la misma es definir que los glifos que están frente a una figura son una forma de calificar y nombrar a las figuras que anteceden.

Uno de los trabajos más extensivos e importantes sobre la plástica teotihuacana es el de James Langley, quien considera que el sistema de comunicación gráfica usado en Teotihuacan, era en su mayoría simbólico, con signos similares a los usados en los sistemas Zapoteco y Maya.¹⁷⁰ Bajo esta línea, Langley estudió los contextos en los que se dieron ciertas combinaciones de signos, mismos que definió como de notación, es decir, un sistema de signos que funcionan como la vía por la que se transporta información sin definirlo necesariamente como un sistema de escritura.¹⁷¹

Para caracterizar al sistema de notación teotihuacano, Langley tomó en cuenta que el corpus gráfico teotihuacano es complejo y con múltiples variaciones en su uso y representación por lo que definió los siguientes criterios de selección para los signos:

- Deben ser compactos, autocontenidos y representarse con base en formas estandarizadas y convencionales.
- Deben estar separados de su contexto natural.
- Debe formar parte de un patrón visual compatible con la transmisión de mensajes verbales.

¹⁷⁰ LANGLEY, James C., *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period*, Oxford, England, B.A.R, 1986, p. 11.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 12.

No obstante, es necesario realizar una serie de observaciones, por ejemplo Langley no establece si la definición de las convenciones, además de identificarlas por el contexto de los signos, fue apoyada por otros aspectos formales como el tamaño, color, etc. De igual forma no hay una definición de lo que él entiende como contexto natural, sin embargo, se sobreentiende el carácter referencial al mundo natural y cómo algunos signos, al ser representados en el contexto natural, refuerzan esta característica; bajo esa idea, toma como criterio que los signos figurativos en los contextos naturales no deben considerarse de notación. El no establecer una definición de este contexto, causa cierta confusión sobre si el contexto natural considera animales u objetos creados por el hombre. Al respecto se retoma su ejemplo de la cruz formada por el atado de las sandalias y la cruz de San Andrés. En el primer caso, no se puede considerar como un signo de notación porque la cruz formada por el nudo es parte del "contexto natural" de las sandalias mientras que la Cruz de San Andrés denota otro tipo de contexto.¹⁷² No obstante, y como punto fuerte de su investigación, es el hecho de que su estudio es contextual y, la distinción entre distintos signos se basó en la repetición de su representación en los contextos de la plástica teotihuacana.

Al ser la frecuencia de combinaciones de signos lo que ayudó a Langley a detectar signos de notación, también identificó tres tipos de contextos en donde estas combinaciones ocurrían:

- Contexto de representación: Es el contexto donde los elementos son reconocibles y forman parte del mundo real, es aquí donde se da un marco de referencia acerca de los signos que pueden ser relacionados y referenciados con el mundo real para entender su naturaleza; estos pueden ser signos calificativos, nombres o descripciones de las imágenes con las que estén asociadas.¹⁷³

¹⁷² *Ibid*, p. 13.

¹⁷³ *Ibid*, p. 49.

- Contexto estructural: Se refiere a signos que aparecen con el mero fin decorativo. Delimitan el espacio en el que los otros motivos aparecen y raras veces constituyen el fondo de los mismos. Los signos de estos contextos suelen ser simples y repetitivos y rara vez exceden dos o tres signos.¹⁷⁴
- Contexto semiótico: Se refiere al espacio en donde se combinan el signo y la imaginería visual. Aquí los signos guardan una estructura que se configura semióticamente. Incluye por ejemplo símbolos de la serpiente emplumada, glifos Ojo de Reptil y el grupo de los cuatro elementos, entre otros.¹⁷⁵

Al respecto se destaca que, en palabras de Tatiana Valdez, "...uno de los mayores aportes de Langley es que observa distintas convenciones y reglas, conjuntos recurrentes de signos y patrones de asociación estables entre ellos. Su trabajo es principalmente formal pues procuró evitar proponer valores a las imágenes congruentes con una definición de escritura, entendida como representación gráfica de la lengua. No hay una lectura literal, sino la comprensión de conjuntos de signos."¹⁷⁶ Por esta razón, el trabajo de Langley sirve en apoyo a las observaciones hechas anteriormente para la especificación de las características de la plástica teotihuacana considerando el catálogo de signos de notación y los contextos señalados en los que aparecen.

Finalmente, otra investigadora que recientemente ha trabajado sobre la caracterización de la plástica teotihuacana es Tatiana Valdez Bubnova. Ella se apoya y complementa en buena medida el estudio de Langley para identificar grafemas teotihuacanos y los contextos en los que éstos aparecen. De entre los

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 87.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 97.

¹⁷⁶ VALDEZ Bubnova, Tatiana, *Los grafemas teotihuacanos. Relaciones entre nombres propios y contextos entre los años 250 y 600 d.C.* ,tesis para obtener el grado de doctora en Estudios Mesoamericanos, Ciudad de México, UNAM, 2011, p. 20.

muchos aportes que tiene su trabajo, se destacan para esta investigación la definición de tres clases compositivas de la plástica bidimensional teotihuacana:

- Clase compositiva A o icónica: "Los signos muestran cualidades y rasgos atribuidos al objeto o referente por medio de recursos plásticos convencionales determinados culturalmente"¹⁷⁷
- Clase compositiva B o simbólica: "La combinatoria de componentes se rige por leyes y convenciones que norman a codificación y decodificación de la imagen, que no se basan en principios de semejanza culturalmente instituidos. La referencia depende de distintos códigos de asociación de signos visuales con sus objetos".¹⁷⁸
 - "Las relaciones entre componentes refieren a los objetos que denotan en un nivel primer de análisis, por medio de convenciones compositivas que conservaron en las escrituras prehispánicas del México Central"¹⁷⁹
 - "No es posible reconocer que las combinaciones de unidades compositivas denotan, en un primer nivel de codificación de su combinatoria, un referente mitológico ni del mundo natural construido mediante los recursos de la plástica figurativa teotihuacana. Es decir, en la composición no hay coherencia icónica evidente"¹⁸⁰
- Clase compositiva C o mixta: "Combinaciones entre las dos clases antes descritas. Composiciones que pueden presentarse a modo de escenas o de sinécdoque –la parte por el todo-, en combinación con elementos compuestos de la manera descrita en la Clase B"¹⁸¹

¹⁷⁷ *Ibid. pp. 37-39*

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ *Idem.*

Analizando las propuestas anteriores, se considerará como un elemento teotihuacanoide cuando se detecten uno o más elementos de los que a continuación se describen:

- Cuando las figuras se presenten repetidas, de perfil, esquematizadas¹⁸² y en actitud de procesión.¹⁸³
- Cuando las figuras sean visualmente parecidas ya sea por sus rasgos es decir el rostro, vestimenta, objetos, parafernalia, etc., a los presentes en el corpus estudiado por los investigadores previamente expuestos.
- Cuando los glifos¹⁸⁴ se presenten frente a alguna figura con funciones nominales.
- Cuando algún glifo entre en combinación con alguna figura para indicar alguna acción. Por ejemplo las huellas de pies debajo de figuras humanas para denotar la acción de caminar.
- Cuando los glifos tengan numerales en la parte de abajo y correspondan con el corpus calendárico que ha propuesto Javier Urcid,¹⁸⁵ basando en el elaborado previamente por Alfonso Caso para Teotihuacan.
- Cuando la combinación de cualquiera de los rasgos aquí mencionados denote una temática ya identificada para la plástica teotihuacana. Por ejemplo, la presencia de alguna de las órdenes militares o bien, la presencia del Dios de las Tormentas.

Con todo lo anterior, considero que se tuvieron las herramientas necesarias para la realización del segundo nivel de análisis de análisis de la hermenéutica profunda apoyado por el método de Panofsky.

¹⁸² Entiendo por esquematizadas a la acción de representar una cosa sin considerar los matices que distinguen a una cosa frente a otra y dando prioridad a la representación de sus características generales y esenciales.

¹⁸³ Retomo la definición de procesión de la Real Academia Española: Hilera o conjunto de hileras de personas o animales realizando un acto de ir ordenadamente de un lugar a otro con algún fin público y solemne, frecuentemente religioso.

¹⁸⁴ Entiendo como glifo a aquella unidad gráfica mínima dentro de una forma compositiva.

¹⁸⁵ URCID, Javier, "Scribal Traditions from Highland Mesoamerica (300 1000 AD) en Deborah L. Nichols y Christopher A. Pool, (eds.) *The Oxford Handbook of Mesoamerican Archaeology*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 855-868.

Tercer nivel: Interpretación.

Este último nivel de análisis busca examinar, separar, deconstruir, revelar patrones de significados y recursos que constituyen una forma simbólica y que operan en ella para dejarlas expuestas. La interpretación implica un nuevo movimiento del pensamiento: procede por síntesis y por la construcción creativa de un significado posible dando como resultado la integración de los dos niveles de análisis anteriores.¹⁸⁶

Este último nivel, correspondiente al capítulo 6 de esta tesis, consiste entonces en la integración de los resultados de los dos niveles de análisis anteriores. Es así que se presentó en principio la identificación de los elementos considerados como teotihuacanoides de la plástica de Cacaxtla. De igual forma, se integraron la cronología de Cacaxtla, las expresiones plásticas aquí estudiadas y se propuso de manera tentativa, una cronología relativa acorde tanto a los resultados de la búsqueda de correlatos con Teotihuacan, como con las circunstancias sociohistóricas de producción, recepción y transmisión de estos objetos.

Corpus de estudio.

Cacaxtla, como ya se mencionó es generalmente reconocido por la pintura mural que se encontró en el Gran Basamento pero a lo largo de 40 años, se han hallado otro tipo de expresiones plásticas cuyo soporte es de otros materiales como el barro, la piedra e incluso el estuco y divididos por el tipo de objeto del que se trate. Este apartado hace referencia a qué de los elementos plásticos de Cacaxtla se consideraron como el corpus de análisis. Esta exposición se hará considerando el soporte plástico es decir si se trata de pintura mural, cerámica o lítica. También se deja expuesta la nomenclatura que se usará a lo largo de toda la investigación.

¹⁸⁶ THOMPSON, John B, *op. cit.*, pp. 420-423.

Pintura mural.

Los criterios para la selección del corpus de la pintura mural radican en que son los conjuntos mejor expuestos y mejor conservados. Por ejemplo, los murales del Edificio A, específicamente los del interior, se encuentran en mal estado de conservación y apenas son visibles. Por otro lado, en los murales del templo Rojo se ha detectado que tienen varias etapas, no obstante solo se considerará la que actualmente se encuentra expuesta para el análisis sin por esto ignorar la información disponible sobre su elaboración. La nomenclatura que se usará será la siguiente:

- Mural del Hombre-Felino del Edificio A (Figura 3.1)
- Mural del Hombre-Ave del Edificio A (Figura 3.2)
- Jamba Norte del Edificio A (Figura 3.3)
- Jamba Sur del Edificio A (Figura 3.4)
- Mural de la Batalla del Edificio B
 - Talud Este del Mural de la Batalla
 - Talud Oeste del Mural de la Batalla
- Templo Rojo
 - Mural Este del Templo Rojo (Figura 3.5)
 - Mural Oeste del Templo Rojo (Figura 3.6)
 - Banqueta de los Cautivos del Templo Rojo (Figura 3.7)
- Templo de Venus (Figura 3.8)
 - Mural del personaje masculino del Templo de Venus
 - Mural del personaje femenino del Templo de Venus



Figura 3.1 Mural del Hombre-Felino. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: R. Alvarado y P. Peña 2010



Figura 3.2 Mural del Hombre-Ave. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez 2010



Figura 3.3 Jamba Norte Edificio A. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: R. Alvarado y P. Peña 2010



Figura 3.4 Jamba Sur Edificio A. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez 2010

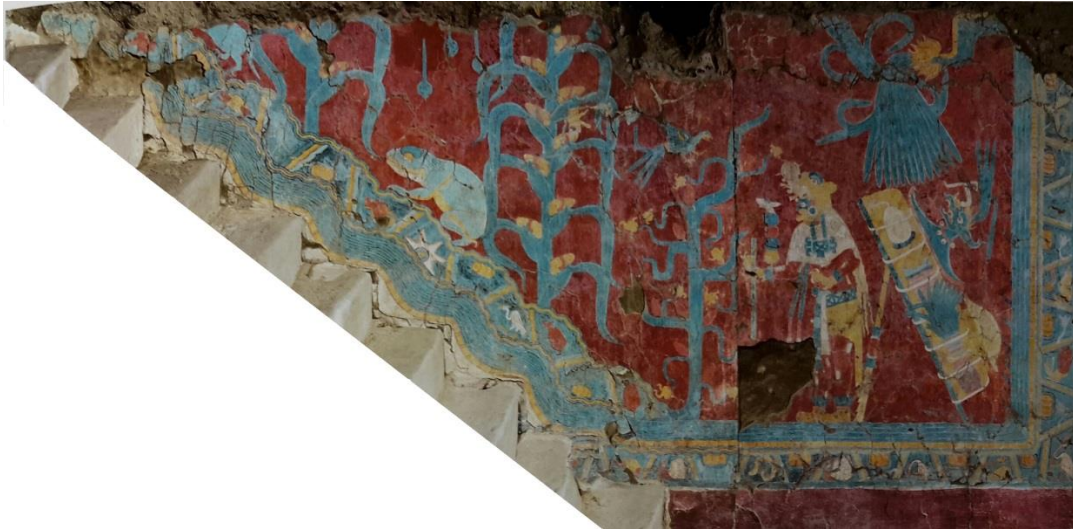


Figura 3.5. Foto del Mural Este. Templo Rojo. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto de R. Alvarado y P. Peña 2008.



Figura 3.6. Foto del Mural Oeste. Templo Rojo. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto de R. Alvarado y P. Peña 2008.



Figura 3.7. Fotos de la parte superior e inferior de la banqueta. Archivos del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto superior de R. Alvarado y M. J. Chávez 2008; foto inferior de R. Alvarado y P. Peña 2008.



Figura 3.8. Fotografía de los dos murales del Templo de Venus. A la izquierda está el Mural del Personaje Femenino y a la derecha el Mural del Personaje Masculino. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto de R. Alvarado y T. González 2011.

Cerámica

Para la elección del corpus de piezas cerámicas se consideraron aquellas con elementos plásticos que tienen combinación de elementos temáticos, figurativos y numérico-calendáricos. Sin embargo, no se tomaron en cuenta aquellas piezas que representan solo figuras humanas pero serán retomadas para fines comparativos o referenciales. Asimismo, se descartaron los paneles de barro colocados en el Edificio A, pues la evidencia indica que fueron añadidos tiempo después de la configuración plástica original del templo y, particularmente, de las pinturas murales. Antes de enumerar las piezas seleccionadas, vale la pena resaltar que la información acerca del contexto en que se encontraron será detallada en el capítulo 5 de esta tesis. Se advierte también que la información disponible

respecto a los estudios de estas piezas cerámicas y sus contextos es menor, en comparación con la información actualmente disponible de la pintura mural. Esto podría dar la impresión de un tratamiento poco equitativo en cuanto a la información aquí tratada, sin embargo responde totalmente a la cantidad de información disponible. Las piezas seleccionadas son las siguientes:

- Los Once Señores de Cacaxtla (nomenclatura basada en la agrupación de mi tesis de licenciatura¹⁸⁷)
 - Esculturas A, B y K (Figura 3.9)
 - Esculturas C, D y E (Figura 3.10)
 - Escultura F (Figura 3.11)
 - Esculturas G y H (Figura 3.12)
 - Esculturas I y J (Figura 3.13)
- Sacerdote del Dios de la Lluvia de Cacaxtla (Figura 3.14)
- Recipientes polícromos con tapa (Figura. 3.15)
 - Recipiente 1
 - Recipiente 2
 - Recipiente 3
- Recipiente polícromo sin tapa y fragmentado (Figura 3.16)
- Incensario con elementos del Dios de la Lluvia (Figura 3.17)

¹⁸⁷ MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, *Interpretación iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla*, tesis de licenciatura para obtener el grado de licenciado en arqueología. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, edición a cargo del autor, 2013.



Figura 3.9. Esculturas A, B y K. Fotos de Martínez 2013.



Figura 3.10. Esculturas C, D y E. Fotos de Martínez 2013.



Figura 3.11. Escultura F. Foto de Martínez 2013.



Figura 3.12. Esculturas G y H. Fotos de Martínez.



Figura 3.13. Esculturas I y J. Fotos de Martínez 2013.

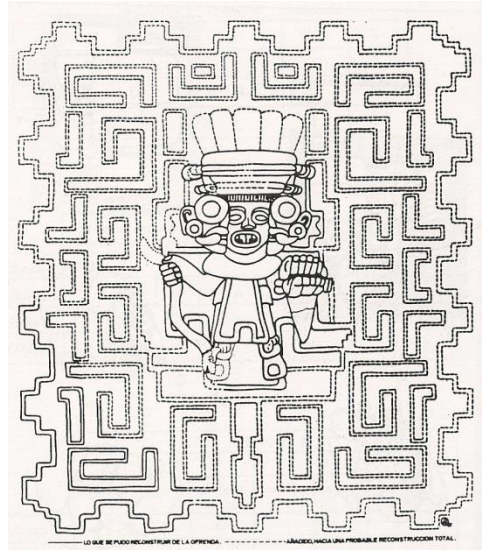


Figura 3.14. Foto de R. Delgadillo 2006 y dibujo de la reconstrucción de R. Jiménez 1981 de la Escultura de Barro Almenada



Figura 3.15. Las tres vasijas policromadas con tapa encontradas en Cacaxtla. Fotografías del autor.



Figura 3.16. Foto del recipiente policromo sin tapa y fragmentado. Foto de R. Delgadillo s/f.



Figura 3.17. Foto del incensario con elementos del Dios de la Lluvia. Foto de R. Delgadillo s/f.

Lítica

Finalmente, se consideraron las dos esculturas de piedra conocidas en Cacaxtla con elementos plásticos que son pertinentes de comparar con la plástica teotihuacana. Estas son:

- Escultura con tocado del año (Figura 3.18)
- Escultura con glifo Ojo de Reptil (Figura 3.19)



Figura 3.18. Escultura de piedra con glifo del año. Foto de M. Martínez 2015.



Figura 3.19. Fotografía y dibujo de la escultura con glifo Ojo de Reptil de Cacaxtla. Fotografía Martínez 2016, dibujo cortesía de Pedro Cahuatzin 2018.

Capítulo 4. Cacaxtla: ubicación geográfica y temporal

Como se presentó en el marco teórico, este capítulo corresponde al primer nivel de análisis de la hermenéutica profunda. Se enfatiza nuevamente que desde la arqueología contextual, se ha hecho hincapié en trabajar con el análisis de las condiciones socio-históricas de producción, recepción y transmisión de los objetos que estudiamos. En este caso en particular, al ser varias expresiones plásticas obtenidas de Cacaxtla pero de diversas unidades de deposición o contextos arqueológicos, se hace un análisis que contemple el desarrollo prehispánico de Cacaxtla, sus periodos de ocupación y una descripción de las etapas constructivas del Gran Basamento y sus alrededores. Al ser las fuentes de información sobre los objetos a estudiar, este análisis es fundamental para entender no solo sus temporalidades sino también los cambios y continuidades formales, temáticas y figurativas en el desarrollo plástico del sitio, en comparación con la plástica teotihuacana. Asimismo, se explica brevemente el desarrollo y la cronología de Teotihuacan, para entender los motivos por los cuáles pudieron existir los correlatos entre ambas plásticas. El modo de presentación de todo este capítulo inicia con un panorama general sobre el periodo Clásico, incluyendo el desarrollo de Teotihuacan. Posteriormente, se exponen las propuestas cronológicas de Cacaxtla y las discrepancias existentes sobre ella. Finalmente, se explicarán las etapas constructivas del Gran Basamento incluyendo la propuesta de exposición de las pinturas murales. Toda la información será contrastada con el análisis obtenido en el segundo nivel según la metodología planteada y expuesta en el marco teórico, para contrastarla y llegar a conclusiones que se presentarán en el sexto capítulo.

Antes de comenzar con este capítulo, se presenta un cuadro comparativo de las diferentes cronologías propuestas para Cacaxtla así como las cronologías propuestas para Cholula y Teotihuacan. Esta tabla será referenciada a lo largo de este capítulo.

Cronología /Región		Valle Puebla-Tlaxcala				Valle de México	
		García Cook (1973; 1995; 2013)	Andrés Santana (2011)	Mari Carmen Serra Puche/ Jesús Carlos Lazcano (2004; 2011; 2012)	Plunket/ Uruñuela (1998); Müller (1978)	G. Cowgill (2008)	
Años	Horizontes	Cronología de Tlaxcala	Cacaxtla	Xochitecatl-Cacaxtla	Cholula	Teotihuacan	
d.C.	1521	Colonia	Tlaxcala	Abandono			
	1500	Postclásico Tardío					
	1400						
	1300						
	1200	Postclásico Temprano					
	1100						
	1000						
	950						
	900		Epiclásico (Clásico Tardío)	Texcalac	Invasiones y lucha por el territorio	Atoyac	
	800						
	700						
	650	Clásico Temprano	Tenanyecac	Máximo desarrollo	Primer Abandono	Cholula IIIA	Metepec
	600						
	550						
	500						
	450						
	400						
	350						
	300						
	225						
200							
150	Formativo Tardío	Tezoquipan		Zahuapan	Cholula I	Miccaotli	
100							
0							
100							
150							
200							
300							
400							
450							
500						Formativo Medio	Texoloc
600							
700							
800							
900							
1000	Tlatempa						
1100							
1200							
1250							
1300		Formativo Temprano	Tzompantepec				
1400							
1500							
1600							
1700							

Tabla 4.1. Tabla cronológica comparativa de Cacaxtla, Xochitécatl, Cholula y Teotihuacan basado en varios autores arriba citados. Cuadro basado en Serra 2011 y modificado por el autor.

Teotihuacan y el periodo Clásico mesoamericano.

El período Clásico comprende del 200 al 600/750 d.C. (ver tabla cronológica 4.1) y es considerado como una época de esplendor en múltiples aspectos culturales de las sociedades mesoamericanas.¹⁸⁸ Se dan cambios importantes en las artes, la arquitectura, el comercio, el calendario, la escritura. También se diversifica la estructura social de estos grupos y se fortalecen las tradiciones culturales que sentarían las bases del periodo Posclásico.¹⁸⁹

Como ya se comentó, este periodo se caracteriza por el control ideológico, político y económico de Teotihuacan. Su influencia se ha detectado en varios de los asentamientos que le fueron contemporáneos y posteriores. Es probable que ésta haya sido resultado del vínculo con otras grandes capitales a través del control de las redes de interacción cultural ya establecidas.

La ciudad de Teotihuacan representa el primer desarrollo urbano de gran magnitud en Mesoamérica. Fue una ciudad con características propias; estuvo ubicada en un punto estratégico que le sirvió para el control y distribución de diversos productos como la obsidiana y bienes suntuarios.

El asentamiento fue planificado de acuerdo a su concepción del cosmos, lo que se ve reflejado en sus espacios arquitectónicos.¹⁹⁰ Desde fases muy tempranas toda la ciudad está organizada en una retícula ortogonal que dividía a la ciudad en cuatro grandes sectores. Tiene construcciones públicas y administrativas localizadas a los costados de la Calzada de los Muertos; cuenta también con conjuntos habitacionales multifamiliares así como varios barrios de artesanos y extranjeros (como el barrio

¹⁸⁸ LÓPEZ Austin, Alfredo y Leonardo López Luján, *El pasado indígena*, México, FCE, 1998, p. 114.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹⁰ MANZANILLA, Linda, "El Estado teotihuacano", en *México Antiguo. Antología*, vol. 2, Ciudad de México, Editorial Raíces, CONACULTA-INAH, 2001, p. 21.

oaxaqueño y el de los comerciantes de la Costa del Golfo),¹⁹¹ por lo que es considerada también como una ciudad de carácter multiétnico.

Comprender la organización y la unificación de este abanico étnico en cuanto a su política y religión, ha sido tema de diversos debates sin llegar aún a un consenso. Las expresiones plásticas en Teotihuacan muestran un ideal social marcado por la estandarización y la ausencia de rasgos individuales sin referencias claras a linajes, glorificación de hazañas, o de sometimiento a otros pueblos.¹⁹² Por lo tanto, se ha propuesto que Teotihuacan usó un modelo sociopolítico que aglutina diferentes etnias bajo un gobierno común.¹⁹³ Es decir, el desarrollo de un sistema cultural que se caracterizó por la apropiación de diversos elementos además de los propios desarrollados en la metrópoli.

Además, la evidencia arqueológica indica que existieron clases sociales especializadas en actividades religiosas, administrativas y comerciales;¹⁹⁴ lo que, en opinión de Natalia Moragas, propició la superación del modelo del dios patrono de cada grupo étnico para dar paso al modelo de un dios patrono territorial; sin embargo, la investigadora considera que no queda claramente definido cuántas etnias influyeron para lograr esta nueva organización política, social y religiosa.¹⁹⁵ Además, la autora destaca que aún no se descifra si se trata de una deidad en particular o bien, si es una idea, un símbolo, un concepto representado en la plástica teotihuacana o un elemento natural como el agua o la cueva.¹⁹⁶ Al respecto de la organización multiétnica de Teotihuacan, vale la pena destacar la opinión de los investigadores Leonardo López Austin y Leonardo López Luján, quienes consideran que:

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁹² MORAGAS Segura, Natalia, *Dinámica del cambio cultural en Teotihuacan durante el Epiclásico (650 – 900 d.C.)*, Tesis para obtener el grado de doctora en historia, Universitat de Barcelona, Barcelona, edición a cargo de la autora, 2003, p. 283.

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 239.

¹⁹⁵ LÓPEZ Austin, Alfredo y Leonardo López, *Mito y realidad de Zuyuá. Serpiente Emplumada y las transformaciones Mesoamericanas del Clásico al Posclásico*, México, COLMEX, FCE, 1999, pp. 42-43.

¹⁹⁶ MORAGAS Segura, *op. cit.*, p. 239.

“...la composición multiétnica requería el cumplimiento de dos condiciones: la primera, la necesidad de conservar el principio de autoridad de los diversos <<hermanos mayores>> representantes de los respectivos dioses patronos de cada una de las unidades que se aglutinaban; la segunda, la necesidad de construir un órgano colectivo de gobierno supraétnico, que, sin desconocer la legitimidad de los gobiernos étnicos y su fundamento religioso, se amparara bajo la protección divina de un dios patrono globalizador.”¹⁹⁷

Es así que el investigador López Austin propone cuatro formas en que Teotihuacan ejerce su poder: el interno, el ejercicio en su inmediata periferia, las influencias sobre otras culturas mesoamericanas y el establecimiento de enclaves en territorios alejados como Matacapan o Kaminaljuyú.¹⁹⁸ Definir cómo estableció Teotihuacan su control político ha sido tema de diversos debates. La explicación que se retoma para esta investigación, estaría relacionada con la propuesta de la investigadora Linda Manzanilla, quien considera que sí había estos “hermanos mayores” como le llaman Alfredo López y Leonardo López, pero estaba dividido por cuatro grandes grupos; y que en realidad se trata un gobierno corporativo.¹⁹⁹

Acerca de la distribución de la multiétnicidad en la ciudad, es muy probable que estuvieran divididos por actividades de producción. La organización del trabajo estaría a cargo de linajes con diversos dioses patronos, lo que debió favorecer el desarrollo de un sistema jerarquizado de producción y control de determinados productos y/o técnicas de trabajo. Esto explicaría, en buena medida, los espacios específicos para

¹⁹⁷ LÓPEZ Austin, *et al.*, *Mito y realidad de Zuyuá...*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁹⁸ MORAGAS Segura, *op. cit.*, p. 239.

¹⁹⁹ MANZANILLA, Linda, “Agrupamientos sociales y gobierno en Teotihuacan, Centro de México” en Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León, María del Carmen Martínez (coords.), *Reconstruyendo la ciudad maya. El urbanismo en las sociedades antiguas*, Valladolid, España, Sociedad Española de Estudios Mayas, 2000, pp. 461-482.

los extranjeros así como los talleres establecidos en la ciudad.²⁰⁰ La expansión de Teotihuacan, tanto dentro como fuera de la ciudad, convertiría a los jefes de estos linajes en una élite por ser los representantes de un grupo étnico que además es productivo.²⁰¹

No obstante, se destaca que en las expresiones plásticas de Teotihuacan, las élites no figuran como personajes individuales, más bien aparecen de manera repetida, en procesiones, realizando rituales y como humanos o animales, haciendo referencia, en su mayoría, a tres grupos en particular: a los dioses, a los sacerdotes y a los guerreros. Pareciera que esta repetición en conjunto con todo el sistema de comunicación visual usado en Teotihuacan busca ser representativo y comprensible para todos o para parte de la sociedad mesoamericana, especialmente si consideramos su carácter multiétnico.²⁰² Quizá esta fue la razón que facilitó la apropiación, la dominación y la reinterpretación ideológica teotihuacana en los diferentes asentamientos que le fueron contemporáneos y posteriores. Arqueológicamente, la influencia teotihuacana quedó evidenciada en las similitudes arquitectónicas y en las expresiones plásticas tanto importadas como reproducidas localmente, encontradas fuera del valle de México. Algunos ejemplos están en áreas como la Costa del Golfo, en Oaxaca y en el área Maya. Es comúnmente aceptado que Teotihuacan importó de estas áreas materiales destinados a las actividades religiosas y a la elaboración de objetos lujosos para consumo de los grupos dominantes; estos materiales funcionaron como transmisores de ideas a través de su plástica y su uso, de esta forma las elites de otros asentamientos legitimaban su prestigio y conservaban su poder.²⁰³

²⁰⁰ MORAGAS Segura, *op. cit.*, p. 240.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 240.

²⁰² *Idem.*

²⁰³ CABRERA Castro, Rubén, "Teotihuacan. Nuevos datos para el estudio de las rutas" en Evelyn Rattray Childs (ed.), *Rutas de intercambio en Mesoamérica. III coloquio Pedro Bosch-Gimpera*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, 1998, pp. 58-59.

Aún no se ha precisado hasta qué punto influyó la imposición militar, pero se estima que entre las fases Xolalpan (350-550 d.C.) y Metepec (550-650 d.C.) (ver tabla cronológica 4.1) Teotihuacan alcanza su máxima presencia en otras regiones de Mesoamérica. (Figura 4.1) Por ejemplo, se han encontrado en Copán, Honduras y en Kaminaljuyú, Guatemala, representaciones de personajes ricamente ataviados con elementos gráficos similares a los teotihuacanos. También en Cholula, Puebla, en Monte Albán, Oaxaca y en Maticapan, Veracruz, encontramos elementos arquitectónicos y plásticos que sugieren una influencia de los teotihuacanos hacia estos grupos.²⁰⁴ Aún es tema de estudio si esta influencia fue por la imposición militar o como estrategia de élites locales para legitimarse, no obstante es innegable la influencia que se ejerció por parte de los teotihuacanos durante el periodo Clásico tal y como podemos apreciar en el mapa siguiente:

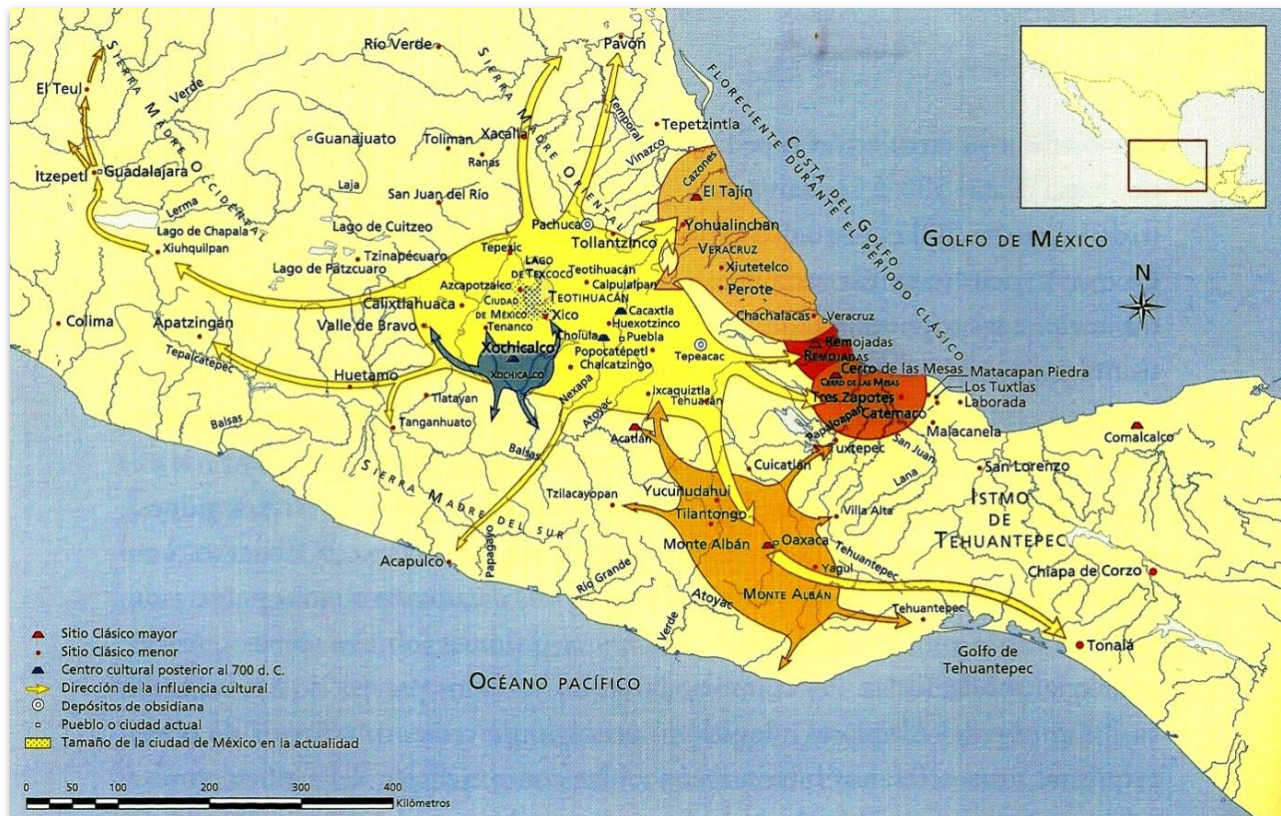


Figura 4.1. Mapa del área territorial donde se ha detectado la influencia política, comercial y militar de Teotihuacan. Tomado de FLORESCANO, Enrique, *Los orígenes del poder en Mesoamérica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 46, figura IV.17.

²⁰⁴ MATOS Moctezuma, Eduardo, *Teotihuacan*, Ciudad de México, FCE, COLMEX, 2009, p. 59.

Las evidencias de una relación con el área maya son diversas. Por ejemplo, se sabe de la presencia de gobernantes enterrados al estilo teotihuacano en Copán con una ofrenda de vasijas al estilo teotihuacano;²⁰⁵ o bien, en Kaminaljuyú hay estelas en las que se ven personajes ataviados con elementos propios teotihuacanos,²⁰⁶ y algunos edificios con el estilo arquitectónico de talud y tablero teotihuacano.²⁰⁷ Otro ejemplo es la ofrenda que se encontró en Tikal en el entierro 10; se trata de un vaso cilíndrico decorado con una procesión de posibles guerreros teotihuacanos y la representación de dos edificios con talud tablero.²⁰⁸ (Figuras 4.2 y 4.3)

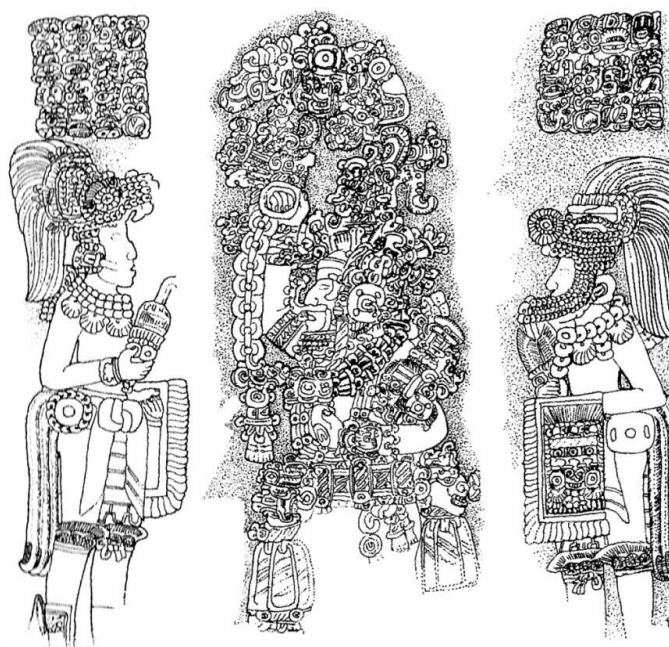


Figura 4.2. Frente y costados de la Estela 31 de Tikal, que muestran a *Siyaj Chan K'awil*, rey de Tikal, flanqueado por dos retratos de su padre *Nun Yax Ajiin*, quien aparece con atuendo teotihuacano. Su tocado es una copia de la Serpiente de la guerra de Teotihuacan. En su mano izquierda lleva un escudo con la imagen de Tláloc y en la derecha sostiene un *átlatl*, artefacto de guerra del México Central. Tomado de FLORESCANO, Enrique, *Los orígenes del poder en Mesoamérica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 46, figura IV.17.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 78.

²⁰⁶ A pesar de que el tablero-talud teotihuacano tuvo sus orígenes probablemente en el sitio arqueológico de Tlalancaleca en Puebla, se considera en este trabajo como un elemento diagnóstico de Teotihuacan pues su población fue la que apropió este elemento cultural y lo difundió en la Mesoamérica del periodo Clásico con un sentido muy similar al usado en la gran metrópoli. Ver: GENDROP, Paul, "El tablero-talud en la arquitectura mesoamericana", *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, No 2, Ciudad de México, UNAM, 1984, pp.5-28.

²⁰⁷ MATOS Moctezuma, *op. cit.*, p. 78.

²⁰⁸ *Idem.*

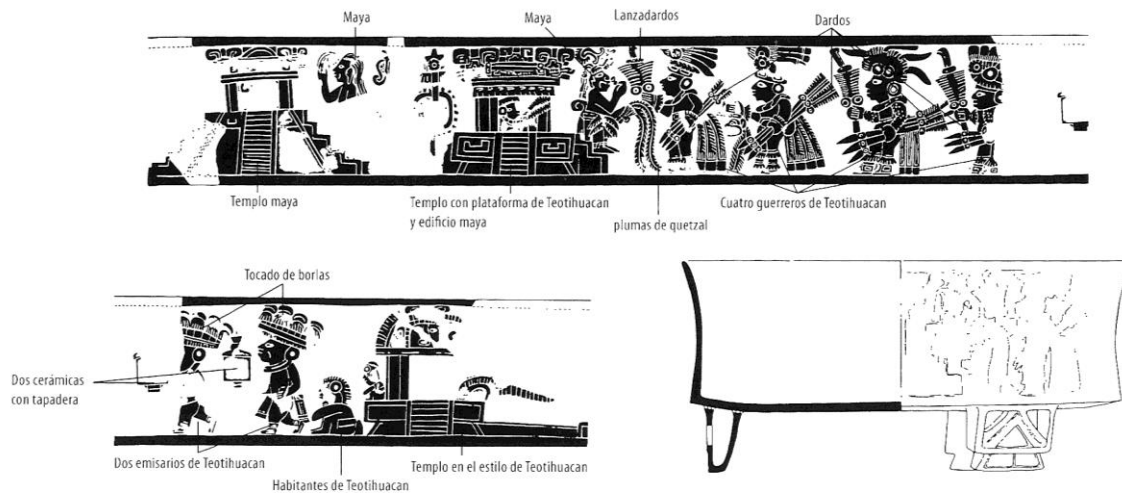


Figura 4.3. Vaso de Tikal que muestra el arribo a un edificio maya de cuatro guerreros teotihuacanos acompañados por dos personajes con el tocado de borlas que identifica a los dirigentes. Tomado de FLORESCANO, Enrique, *Los orígenes del poder en Mesoamérica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 46, figura IV.17.

En el caso de la Costa del Golfo, en sitios como Matacapán y otros en el área cultural identificada como la Mixtequilla sobresale la presencia de grupos cerámicos similares a los teotihuacanos,²⁰⁹ incluso los investigadores Ponciano Ortíz y Robert Santley han propuesto que Matacapán era un enclave Teotihuacano y lugar de paso en la ruta comercial que llegaba hasta Guatemala.²¹⁰

Por su parte, el sitio de Monte Albán muestra evidencias de sus relaciones con Teotihuacan, con piezas cerámicas importadas además de una producción local que imita este estilo. También existen lápidas que representan personajes teotihuacanos (figura 4.4) y en paralelo se establece el barrio de esta filiación étnica en la gran metrópoli.²¹¹

²⁰⁹ ORTIZ, Ponciano y Robert Santley, "Matacapán: un ejemplo de enclave teotihuacano en la Costa del Golfo" en Rosa Brambila y Rubén Cabrera (coords.), *Los ritmos de cambio en Teotihuacan: Reflexiones y discusiones de su cronología*, Ciudad de México, INAH, 1998, pp. 377-460.

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ MATOS Moctezuma, *op. cit.*, p. 77

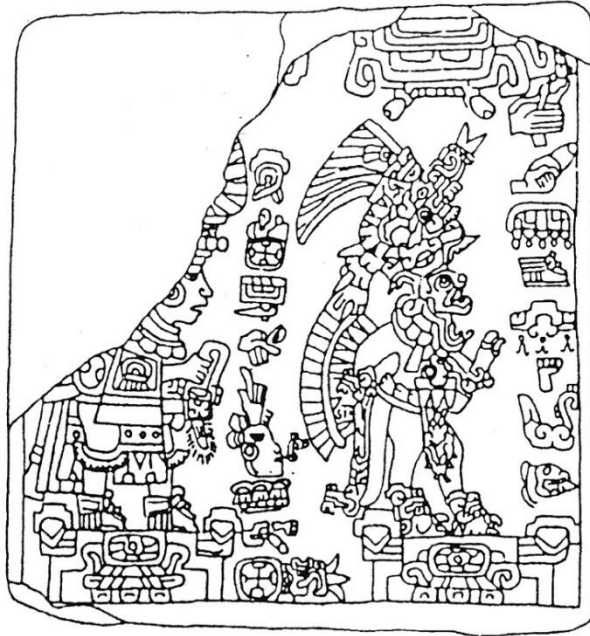


Figura 4.4 Dibujo de la Lápida de Bazan encontrada en Monte Albán. Se ven dos personajes de perfil y el de la derecha porta un atuendo de jaguar muy elaborado y atrás de él un personaje vestido al estilo teotihuacano. Dibujo tomado de WINTER, Marcus, "Monte Alban and Teotihuacan" en Evelyn Childs Rattray (ed.), *Rutas de intercambio en Mesoamérica. III Coloquio Pedro Bosch Gimpera*, Ciudad de México, IIA-UNAM, 1998, p. XX, figura X.

A pesar de estas estrechas relaciones y la compleja organización sociopolítica y comercial que alcanzó Teotihuacan, entre los años 650–750 d.C., (ver tabla cronológica 4.1) la ciudad entra en decadencia hasta ser abandonada completamente. Se han propuesto diversas hipótesis sobre la caída de esta gran urbe, muchas de ellas basadas en la evidencia encontrada en la ciudad que apuntan a un final muy violento para Teotihuacan. Restos de cenizas y edificios quemados hacen pensar en incendios y disturbios así como la evidencia de pisos rotos y pozos de saqueo que se realizaron en la época prehispánica.²¹²

El periodo Epiclásico y el reajuste mesoamericano.

Para el 600/650 d.C. se considera que inicia el periodo Epiclásico en el Altiplano Central, momento cronológico en el que Cacaxtla alcanza su máximo desarrollo. Con

²¹² *Ibid.*, p. 138.

la pérdida de la hegemonía política y económica que había alcanzado Teotihuacan durante el Clásico, las redes de intercambio se fragmentaron provocando cambios en muchas sociedades mesoamericanas. Las caídas de grandes ciudades como Tikal y Kaminaljuyú en el área Maya; Maticapan en la Costa del Golfo y Monte Albán en Oaxaca están relacionadas con la decadencia teotihuacana. Desde luego, dicha inestabilidad social y cultural propició importantes movimientos de población hacia los asentamientos ubicados en la periferia del sitio; por lo tanto el reacomodo demográfico hizo posible el desarrollo de pequeños centros rectores como Cacaxtla en el Valle Poblano-tlaxcalteca, Xochicalco en Morelos, Teotenango en el Valle de Toluca y Tajín en la Costa del Golfo. La nueva dinámica cultural de los grupos crecientes se caracterizó por una constante lucha por el control regional, sin lograr reintegrar el orden alcanzado por la sociedad teotihuacana.²¹³

Hubo cambios políticos importantes resultado de una constante inestabilidad y un incremento en las luchas por la dominación regional. Las nuevas dinámicas de interacción y control por parte de los nuevos grupos se ven reflejadas en las construcciones de tipo defensivo y en la predominancia de temas bélicos y militares en los sistemas de comunicación visual. En consecuencia, las doctrinas religiosas se ven permeadas en la nueva ideología que sentaría las bases del Postclásico mesoamericano.²¹⁴

En palabras de los investigadores Alfredo López Austin y Leonardo López Luján el Epiclásico se desarrolla de una manera aun no comprendida:

“[...] se encadenan [...] el Altiplano Central, la Costa del Golfo, la península de Yucatán y probablemente los territorios que hoy día ocupan Chiapas y Guatemala. Mesoamérica se convierte entonces en un enorme crisol donde entran en contacto y se fusionan pueblos étnica y culturalmente distintos.

²¹³ LÓPEZ Austin, *et al.*, *El pasado...*, *op. cit.*, pp. 173-178.

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 178-181.

Los agricultores liberados de los yugos centralizadores, vuelven la espalda a sus lugares de origen para asentarse no muy lejos en tierras más benignas. Por su parte, los artesanos especializados en la producción de bienes de prestigio tienden a recorrer distancias mucho mayores en busca de elites que puedan auspiciar sus actividades. A estos movimientos se suman los de comerciantes, guerreros, sacerdotes y gobernantes pertenecientes a grupos étnicos cuyo papel en la historia mesoamericana sería decisivo. Los nonoalcas, los olmecas-xicalancas y los itzaes son solo algunos de ellos”²¹⁵.

Entre todos los movimientos de población y las nuevas dinámicas culturales surgen los sitios característicos del Epiclásico, entre ellos Cacaxtla. Los nuevos asentamientos se caracterizan por un rápido proceso de gestación y construcciones de carácter defensivo, ubicadas en puntos estratégicos con el objetivo de dominar amplias extensiones. Ahora es evidente la agrupación de distintas etnias en los nuevos asentamientos, como resultado, sus expresiones culturales son de carácter ecléctico y los habitantes, especialmente los del centro de México, adoptan, combinan e incluyen nuevos contextos simbólicos.²¹⁶

Todas estas particularidades culturales distintivas del Epiclásico son comunes a todos los asentamientos de la época. Por lo tanto el sitio de Cacaxtla no es la excepción, debido que a nivel regional los procesos sociales en esta época se dieron con ciertas especificidades.

La denominación Cacaxtla no es el nombre prehispánico de este sitio arqueológico, y el original es desconocido, como sucede con varios de los sitios arqueológicos de México. Se le dio el nombre de Cacaxtla por los registros hechos por José María Cabrera en su obra “Estadística de la Municipalidad de Nativitas...”, en donde expone

²¹⁵ *Ibid.*, p. 179.

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 181-189.

que el sitio debió llamarse Cacaxtlan o Cacaxtla porque la población suponía que el jefe de la región era *Cacaxtli*.²¹⁷ La palabra Cacaxtla puede traducirse como el lugar de los *cacaxtles* o lugar de canastos usados por los comerciantes para llevar sus mercancías.

El sitio arqueológico de Cacaxtla “[...] se localiza en el estado de Tlaxcala [...] en la parte central montañosa del Xochitécatl-Atlachino y San Miguel; conjugándose con la arquitectura popular de San Miguel del Milagro, Capula, Xochitécatl y Santana Apolonia. A este conjunto se le denomina complejo Atlachino-Nativitas-Xochitécatl”,²¹⁸ o también bloque Xochitécatl-Nativitas-Nopalucan. El bloque está al Suroeste del estado y se encuentra sobre un macizo tectónico que sobresale como una isla, pues está rodeado por planicies que forman parte del valle tlaxcalteca.²¹⁹ Este valle se distingue por ser uno de los corredores naturales que comunican la cuenca de México, la región del Balsas, la costa del Golfo y las sierras y valles centrales de Oaxaca.²²⁰

El bloque tectónico sobresale como una isla en el valle y se conforma por un grupo de cerros que se ubican a más de 2250 metros sobre el nivel del mar. Cuenta con características ambientales favorables para que los asentamientos humanos se desarrollen.

La región cuenta con tres tipos de suelo, *cambisoles* o suelos con horizontes de tepetate; *gleysoles*, caracterizados por constituir sedimentos aluviales influenciados por aguas subterráneas poco desarrollados y profundos; y *fluvisoles*, que

²¹⁷ CABRERA, José María “Estadística de la Municipalidad de Nativitas, conforme a las instrucciones dadas para la general del territorio de Tlaxcala” en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (compiladores) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Cacaxtla*, 2 vols., Ciudad de México, Gobierno del Estado de Tlaxcala/INAH, 1995, vol.1: pp. 18-46.

²¹⁸ VERGARA B. Sergio de la L. “Prólogo”, en *Cacaxtla. Proyecto de investigación y conservación*, Tlaxcala, Ciudad de México, Gobierno del Estado de Tlaxcala-INAH, 1990, p. 11.

²¹⁹ PIÑA Chan, Román, *Cacaxtla. Fuentes históricas y pinturas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 13.

²²⁰ SERRA Puche, Mari Carmen y Jesús Carlos Lazcano Arce, *Vida cotidiana. Xochitécatl-Cacaxtla. Días, años, milenios*, Ciudad de México, UNAM-IIA, 2011, p. 22.

comprenden sedimentos aluviales poco desarrollados y profundos. El bloque tectónico se encuentra entre dos de los ríos más importantes del valle poblano-tlaxcalteca: el Atoyac y el Zahuapan. Con sus crecidas anuales los suelos se enriquecen con limos fértiles, aspecto que favoreció el desarrollo de la agricultura desde épocas tempranas. Al norte del bloque existía, hasta finales del siglo XIX, una laguna alimentada por agua de lluvia y favorecida por la poca profundidad del nivel freático en la zona, lo que propició el desarrollo de un ambiente lacustre, el cual, junto con el manantial de Tzopiloatl, vinculado a San Miguel del Milagro, sirvieron para satisfacer las necesidades de los antiguos habitantes de la región.²²¹

Los estudios arqueológicos dan cuenta de algunas de las especies de plantas y animales presentes en esta región durante su desarrollo. Aunado a esto, la presencia de restos óseos de animales en contextos arqueológicos de la zona, determinan la presencia de peces, anfibios, reptiles aves y mamíferos.²²²

El asentamiento prehispánico de Cacaxtla al parecer forma parte de un complejo arqueológico que incluye otros sitios de distintas jerarquías, principalmente Xochitecatl y Mixco Viejo. Xochitecatl es de hecho el sitio arqueológico más próximo a Cacaxtla y con toda seguridad, podemos hablar de que se trata de un mismo asentamiento, por lo que se ha propuesto denominarlo Xochitecatl-Cacaxtla.²²³ En comparación con otros sitios arqueológicos cronológicamente contemporáneos del estado de Tlaxcala, se ha considerado que Xochitecatl-Cacaxtla es mencionado en las fuentes históricas de finales del siglo XVI, por el cronista Diego Muñoz Camargo en su obra Historia de Tlaxcala. El fragmento que parece hacer mención del sitio dice lo siguiente:

²²¹ SANTANA Sandoval, Andrés, *El santuario de Cacaxtla*, Ciudad de México, Trillas, 2011, pp. 33-38.

²²² SERRA Pucho, et al., *Vida cotidiana...*, *op. cit.*, pp. 30-36.

²²³ *Ibid.*, pp. 37-47.

"[...] hicieron su asiento y fundación donde está ahora el pueblo que llaman de Santa María de la Natividad y, en Huapacalco, junto a una ermita que llaman de Sta Cruz, que los naturales llaman Texoloc, y Mixco y Xiloxochitla, donde está la ermita de Sn Francisco, que por medio destas dos ermitas pasa el rio que llaman de Atoyac, que baja de las vertientes de la Sierra Nevada de Huexotzinco. Y aquí, en este sitio hicieron los Ulmecas su principal asiento y población, como el día de hoy nos lo manifiestan las ruinas de sus edificios, que según las muestras fueron grandes y fuertes; y ansí las fuerzas y barbacanas, al barrandas, fosas y baluartes, muestran indicios de haber sido la cosa más fuerte del mundo, y ser obrada por mano de innumerables, y gran copia de gentes la que vino á poblar, porque donde tuvieron su principal asiento y fortaleza es un cerro ó peñol que tiene casi dos leguas de circuito, y en torno de este peñol, por las entradas y subidas, antes de llegará lo alto de él tiene cinco albarradas y otras tantas cavas y fosas de más de veinte pasos de ancho, y la tierra sacada de esta fosa servía de bastión o muralla de un terraplano muy fuerte, y la hondura de las dichas cavas debía de ser de gran profundidad."²²⁴

Este fragmento de la obra del cronista se ha considerado comúnmente como la primera descripción que hace referencia tanto al sitio como a sus antiguos habitantes. No obstante, autores como Andrés Santana Sandoval,²²⁵ Aurelio López Corral,²²⁶ y Juliette Testard²²⁷ consideran que en realidad no se puede asegurar que el grupo étnico de los Olmecas-Xicallancas fundó Cacaxtla o que hayan llegado a la zona para el periodo cronológico establecido como menciona el cronista. Conuerdo con esta

²²⁴ MUÑOZ Camargo, Diego, *Historia de Tlaxcala*, Ciudad de México, Innovación, 1979, pp. 19-21.

²²⁵ Cf. SANTANA, Sandoval, Andrés, *El santuario de Cacaxtla*, Ciudad de México, Trillas, 2011.

²²⁶ LÓPEZ Corral, Aurelio, "Los Olmecas Xicallancas y su presencia en Cacaxtla, Tlaxcala", ponencia presentada en el marco del 40 Aniversario del descubrimiento de Cacaxtla, Tlaxcala, 2015.

²²⁷ TESTARD, Juliette "Arqueología, fuentes etnohistóricas y retóricas de legitimación: un ensayo reflexivo sobre los olmecas xicalancas" en *Anales de Antropología* 5 (2), Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, 2017, pp. 142-153.

opinión, y, en particular, de las reflexiones de Juliette Testard destaco los siguientes puntos: en primer lugar no es la única fuente histórica que menciona a los Olmecas-Xicallancas, y se debe considerar que hay algunas contradicciones entre las otras fuentes que los mencionan;²²⁸ asimismo, arqueológicamente no se ha logrado un consenso sobre el tipo de materiales o expresiones plásticas que puedan considerarse como distintivos o particulares de este grupo.²²⁹

Las primeras exploraciones formales en el sitio iniciaron durante la segunda mitad del Siglo XIX. José María Cabrera, en su trabajo "Estadística de la municipalidad de Nativitas" hace un registro detallado del sitio arqueológico y extiende su estudio a todo el Bloque. Esto le permite recabar que la población contemporánea de ese entonces se refería al sitio como Cacaxtla.²³⁰ Al respecto nos menciona:

"Tanto por la tradición como por los vestigios que existen, se reconocen las grandes poblaciones que había en las alturas de la colina antes de la invasión española: aún se ve esta colina en toda su extensión coronada de restos de los templos antiguos de la gentilidad; [...] se ven los vestigios de la ciudad de Cacaxtlan, origen de los que fundaron a Tlaxcalan; fue punto fortificado de los fosos, muros y subterráneos que aún existen [...]. La población de Xochitecatitlán supone que tuvo por jefe a Xochitecatl y Cacaxtla a Cacaxtli, lo que puede ser equívoco porque son nombres más bien por los lugares que propios de hombres."²³¹

En lo que respecta a la descripción de José María Cabrera, se sabe que efectivamente se trata de Cacaxtla por el detallado registro del entorno que corresponde con el contemporáneo. En el siglo XIX Hubert Bancroft menciona a Cacaxtla en su obra "The

²²⁸ *Ibid.*, pp. 143-145.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 148-149.

²³⁰ GARCIA Cook, Ángel y Beatriz Leonor Merino Carrión, "Introducción" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (compiladores) y Lorena Mirambell Silva (coord.) *Antología de Cacaxtla*, vol. 1, Ciudad de México, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, pp. 39-40.

²³¹ CABRERA, José María, "Estadística de la Municipalidad de Nativitas...", *op. cit.*, pp. 39-40.

Native Races", como uno de los siete sitios arqueológicos existentes en el área que actualmente ocupa el estado de Tlaxcala. El sacerdote católico Aquiles Gerste, también escribe sobre Cacaxtla en 1887, y da razón de diversos elementos arqueológicos como piedras de sacrificios, algunas figurillas y dos altares. Para finales de este siglo y principios del siglo XX, algunos historiadores como Del Paso y Troncoso (1893), Galindo y Villa (1897), y Seler (1904), por mencionar algunos, escriben sobre Cacaxtla o mencionan elementos de la región.²³² Es para 1941 que Pedro Armillas²³³ realiza por primera vez un levantamiento topográfico, por lo que podría considerarse el primer estudio sistemático en la zona. Como parte de este trabajo, Armillas también reporta la presencia de otros sitios como Mixco Viejo y algunas terrazas alrededor de Xochitecatl-Cacaxtla.

Durante los años 60's, la Fundación Alemana para la Investigación Científica (FAIC), se propuso como objetivo entender toda la dinámica regional del estado de Tlaxcala y Puebla y como parte de su trabajo estaba incluida la región del suroeste de Tlaxcala. Luego de varios años de estudio, y apegados al proyecto Arqueológico Puebla-Tlaxcala bajo la dirección del investigador Ángel García Cook, se propone la cronología del desarrollo cultural prehispánico del estado de Tlaxcala. Dicho proyecto dio como resultado el establecimiento de una secuencia cultural de población sustentada en datos arqueológicos provenientes de reconocimientos de superficie y pozos de sondeo estratigráficos en sitios estratégicamente seleccionados; los datos obtenidos por ambas fuentes fueron fundamentados cronológicamente por una serie de dataciones mediante el empleo de ¹⁴C.²³⁴ Esta cronología quedó definida de la siguiente manera: Fase I Tzompantepec de (¿?) a 1200 a.C.; Fase II Tlatempa de 1200 a 800 a.C.; Fase III Texoloc de 800 a 300 a.C.; Fase IV Tezoquipan 300 a.C. a

²³² GARCIA Cook, Ángel y Beatriz Leonor Merino Carrión, "Introducción", *op. cit.*, p. 12.

²³³ ARMILLAS, Pedro, "Cacaxtla, Xochitecatl y otros lugares de la zona arqueológica del suroeste de Tlaxcala" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.) *Antología de Cacaxtla*, vol. 1, Ciudad de México, Tlaxcala Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, pp. 68-72.

²³⁴ GARCÍA Cook, Ángel, "Una secuencia cultural para Tlaxcala" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala*, 2 vols., México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995; vol. II: pp. 57-89.

100 d.C.; Fase V Tenanyecac 100 a 600 d.C.; Fase VI Texcalac de 600 a 1000 d.C. y Fase VII Tlaxcala de 1000 a 1519 d.C.²³⁵ Los nombres de cada fase corresponden a la cultura material que predominó en alguno de los municipios del actual estado de Tlaxcala (Ver tabla cronológica 4.1).

Posteriormente, el 13 de septiembre de 1975 se descubrieron de manera fortuita los restos de un muro pintado de rojo con la efigie de un hombre ataviado de pájaro, parado sobre una serpiente cubierta de plumas azules²³⁶ en el sitio arqueológico de Cacaxtla. El hallazgo rápidamente llamó la atención de la comunidad académica y ese mismo año, la FAIC en conjunto con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), comisionaron a los investigadores Rafael Abascal, Diana Zaragoza y Patricio Dávila, para realizar la primera excavación en el sitio, así como la primera calca del Hombre-Ave del edificio A.²³⁷

Más tarde, el INAH comisionó a los arqueólogos Diana López y Daniel Molina a realizar el proyecto de salvamento y protección; y debido a la importancia de los hallazgos se convirtió en un proyecto mayor, por lo que se encomendó al entonces Centro Regional Puebla–Tlaxcala del INAH²³⁸ la realización de las investigaciones arqueológicas, dando así inicio a la primera temporada de campo y a una serie de estudios que giran en torno a este sitio.

El descubrimiento de la pintura mural en Cacaxtla hizo que los especialistas desarrollaran proyectos de restauración y conservación en el sitio. Además, para coadyuvar a la preservación de las pinturas *in situ* así como disminuir el deterioro de las cubiertas de estuco y los relieves de barro crudo; se decidió colocar una

²³⁵ GARCÍA Cook, Ángel, "La arqueología en Tlaxcala: reseña bibliográfica" en *Comunicaciones* (suplemento) No. X, Puebla, FAIC, 1988, p. 28.

²³⁶ FONCERRADA de Molina, Marta, *Cacaxtla, la iconografía...*, *op. cit.*, p. 1.

²³⁷ DELGADILLO Torres, Rosalba, "Síntesis de trabajos arqueológicos en el área y zona arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala" en *Memorias del Coloquio Internacional Cacaxtla, a sus treinta años de investigación* (Documento en PDF), Ciudad de México, INAH, CONACULTA, 2006, p. 585.

²³⁸ MOLINA Feal, Daniel, *ensayo inédito*, 1986, pp. 1-19. Ubicado en la biblioteca Jorge Angulo del Museo Regional de Tlaxcala.

techumbre metálica que cubriría el Gran Basamento. La propuesta fue duramente criticada por la comunidad académica, no obstante la construcción inició en el año de 1987 a cargo del centro INAH Tlaxcala y la Secretaria de Educación Pública del Estado.²³⁹

Cronología de Cacaxtla.

Actualmente, por las particularidades que presenta la región del bloque Xochitécatl-Nativitas-Nopalucan, y siguiendo la cronología propuesta por García Cook para el estado de Tlaxcala, el arqueólogo Andrés Santana Sandoval propone agrupar el desarrollo social, esto es, la ocupación desarrollo y abandono del Suroeste de Tlaxcala en tres periodos: el primero llamado "los primeros asentamientos" y conformado por las tres primeras fases cronológicas: Tzompantepec (1700 a 1200 a.C.), Tlatempa (1200 a 800 a.C.) y Texoloc (800 a 300 a.C.); el segundo denominado "Máximo desarrollo de Cacaxtla", conformado por las siguientes dos fases culturales: Tezoquipan (300 a.C-100 d.C.) y Tenanyecac (100 a 650 d.C.), y el tercero nombrado "Invasiones y lucha por el territorio", conformado por la última fase cultural, Texcalac (650 a 1100 d.C.).²⁴⁰

La cronología propuesta por García Cook, así como los arreglos hechos por Santana pueden contrastarse, sin embargo, con el planteamiento que, para la región, han hecho Mari Carmen Serra Puche y Jesús Carlos Lazcano,²⁴¹ quienes aseguran que en realidad hubo dos momentos de ocupación y dos de abandono en el bloque. La primera ocupación está dividida en dos fases, una llamada "Ocupación Pre-Zahuapan" y "Ocupación Zahuapan" cuyo desarrollo fue entre los 1700- 800 a.C. y 800 a.C. y 200 d.C. respectivamente; hubo un primer abandono entre los años 100/200 d.C. y

²³⁹ DELGADILLO Torres, Rosalba, "Síntesis de trabajos...", *op. cit.*, p. 586.

²⁴⁰ SANTANA Sandoval, Andrés, *op.cit.*, pp. 39-63.

²⁴¹ SERRA *et al.*, *Vida cotidiana...*, *op. cit.*, pp. 48-67.

600/650 d.C., y una segunda ocupación, denominada "Ocupación Atoyac", entre los años 650 y 900 d.C., y un segundo abandono a partir de los años 900/1000 d.C.

Al comparar las fechas establecidas por ambos grupos de investigación se hace evidente una discrepancia entre ambas posturas, sin embargo, ambas coinciden en que el máximo desarrollo de Cacaxtla se dio entre los años 600/650 y 900/1000 d.C. La etapa cronológica de desarrollo así fijada cobra interés para esta investigación, pues, al parecer, es el momento en el que fueron realizados sobre las paredes del sitio arqueológico los murales polícromos, como proponen diversos investigadores.

Sin embargo, vale la pena discutir brevemente los puntos que han llevado a proponer dichas cronologías. En primer lugar, cabe mencionar que las investigaciones encabezadas por el equipo de la investigadora Mari Carmen Serra Puche están sustentadas principalmente por excavaciones hechas en Xochitecatl, una temporada de excavación en Cacaxtla (específicamente en la plaza de los Tres Cerritos) e investigaciones en la periferia de ambos sitios de los que obtuvo dataciones por ¹⁴C. Por otro lado, la propuesta cronológica de Andrés Santana está basada en el desarrollo cultural propuesto por García Cook, misma que está fundamentada en las excavaciones realizadas a partir de mediados de los años 70 en el Gran Basamento y fechas de ¹⁴C.

Al respecto, considero que es necesario replantearse ambas posturas pues en primer lugar, no queda claro cuál fue el tipo de relación que hubo entre el asentamiento de Cacaxtla y el de Xochitecatl; en segundo lugar hay una discrepancia de cinco siglos en los que supuestamente fue abandonada la región lo que parece ser resultado del no esclarecimiento de la relación entre Xochitecatl y Cacaxtla y del poco conocimiento sobre el papel que jugaron en la dinámica existente entre sus vecinos Teotihuacan y Cholula; en tercer lugar, valdría la pena plantearse lo siguiente, si la región fue abandonada, qué evidencias materiales hay sobre la movilidad de la gente y su paradero y, finalmente, se ha desacreditado la presencia de elementos Teotihuacanos

en Cacaxtla pues, tanto para la investigadora Mari Carmen Serra como para Andrés Santana el máximo apogeo del sitio fue durante el 600/650 d.C., periodo en el que Teotihuacan ya había perdido su dominio y por lo tanto se invalida considerar que haya existido una influencia artística directa o indirecta de la gran urbe en Xochitecatl-Cacaxtla.

En este apartado, se pretende desglosar cada fase cultural tomando como base la cronología regional propuesta por García Cook y complementada con los datos que para el sitio arqueológico han aportado investigadores como Rafael Abascal, Diana López y Daniel Molina, Andrés Santana, Rosalba Delgadillo, Mari Carmen Serra y Jesús Carlos Lazcano. Esto permitirá contrastar ambas tendencias respecto a la cronología y llegar a una postura final que permita obtener interpretaciones integrales en esta investigación.

Las fases culturales

Primera Fase.

La primera fase cultural se denomina **Tzompantepec** para García Cook, **Los primeros asentamientos** para Andrés Santana y **Pre-Zahuapan** para Mari Carmen Sera Puche y Jesús Carlos Lazcano, y va de los años 1700 a 1200 a.C. Se caracteriza por el establecimiento de grupos que ya practicaban la agricultura²⁴² y completaban su dieta con la recolección y la cacería.²⁴³ En la parte suroeste del bloque Xochitecatl-Nativitas-Nopalucan, se observa un patrón de asentamiento: “[...] en las parte bajas asentados sobre terrazas del río Atoyac y [...] en la parte aluvial del valle. Son asentamientos que observan un patrón lineal y a su vez concentrado aunque se localizan algunas concentraciones de material en los alrededores de estos

²⁴² De acuerdo a Wilhelm Lauer, el cultivo se llevó a cabo bajo un sistema extensivo de roza, con intercalación de largos periodos improductivos. Véase: LAUER Wilhelm, “Medio ambiente y desarrollo cultural en la región” en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala*, 4 vols., México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, vol. III: pp. 213-240.

²⁴³ GARCÍA Cook, Ángel, “Una secuencia cultural...”, *op. cit.*, p. 62.

sitios".²⁴⁴ La investigadora Mari Carmen Serra Puche considera que el patrón de asentamiento es de tipo aldeano y con un sistema de control de agua además de una domesticación de plantas y animales.²⁴⁵ Por otra parte, se cree que las terrazas fueron reforzadas con bloques de piedra para situar sobre ellas casas-habitación.²⁴⁶ Sin embargo, no se detectó ningún tipo de construcción que pudiera asociarse a usos "cívico-religiosos".²⁴⁷ Por su parte el investigador García Cook y posteriormente el investigador Raziél Mora, proponen la presencia de un culto a la fertilidad debido al hallazgo de unas figurillas estrechamente relacionadas con la agricultura, sin embargo no consideran la existencia de una religión institucionalizada.²⁴⁸ Cabe mencionar que no hay reportes de haber encontrado figurillas pertenecientes a esta secuencia cultural en la región que ahora tratamos.

Las técnicas de manufactura de cerámica son muy similares a las de la fase Purrón y Ajalpan del Valle en Tehuacán, seguramente procedente de lugares situados hacia el sureste o este sin descartar la falta de contactos y relaciones con grupos de la Cuenca de México y otras áreas.²⁴⁹ Las formas representativas son tecomates (tecomates ovoides altos y bajos) y ollas de cuello corto y largo.²⁵⁰ Para el final de esta fase, es evidente la interacción con la Cuenca de México y se refleja en la cerámica blanca y negra principalmente tecomates y cuencos en café claro o bayo encontrados en el bloque. Es importante mencionar que hay similitudes con manifestaciones culturales desde Tamaulipas hasta Guatemala.²⁵¹

²⁴⁴ ABASCAL, Rafael, Patricio Dávila et al., "La Arqueología del Sur-Oeste de Tlaxcala (Primera parte)" en Revista *Comunicaciones No. II*, México, FAIC, 1976, p. 3.

²⁴⁵ SERRA et. al., *Vida cotidiana...op. cit.*, p. 51

²⁴⁶ SANTANA, Sandoval, *op. cit.*, p. 39.

²⁴⁷ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 3.

²⁴⁸ MORA, Raziél, "El Preclásico de Tlaxcala: Fases Tzompantepec, Tlatempa y Texoloc" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala* 4 vols., Ciudad de México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, Vol, I: p. 283.

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 3.

²⁵¹ *Idem.*

Segunda Fase.

La siguiente fase cultural se denomina **Fase Tlatempa**, abarca del 1200 a 800 a.C. Andrés Santana sigue considerando esta fase como **Los primeros asentamientos** y el equipo de Mari Carmen Serra también considera que aún se trata de la fase **Pre-Zahuapan**. Se han observado algunos cambios en esta fase cultural respecto a la anterior; para empezar comienza a notarse un incremento de población, evidenciado en la presencia de núcleos habitacionales o aldeas que llegaron a tener de 80 a 200 casas habitación.²⁵² A pesar de continuar el patrón de asentamiento de la fase anterior, es notorio un aumento de grupos humanos en las terrazas del río Atoyac y el río Zahuapan así como en las laderas del bosque.²⁵³ Su dieta continúa siendo a base de la agricultura y es complementada con la caza y recolección.²⁵⁴ La investigadora Mari Carmen Serra *et al.*, consideran que se acentúan las bases para una vida comunal fortalecida constantemente por actividades especializadas como cestería, herramientas para cultivo y algunas redes para la caza.²⁵⁵

Uno de los elementos distintivos de esta fase cultural es el inicio de un control del agua mediante la presencia de canales situados: “[...] al pie del talud de la terraza, y que su función al parecer era la de retener el suelo acarreado por la lluvia [...]”.²⁵⁶ Al respecto del control de agua, coinciden los tres grupos de investigadores sobre el inicio de esta tecnología. Por otra parte, se han encontrado numerosos hornos para la cocción de cerámica²⁵⁷, lo que ha sido interpretado como los primeros indicios de la especialización de algunos sectores de la población. Aumenta también la presencia de varias orejeras con gran variedad de formas, acabados de superficie, color, pasta y decoración²⁵⁸ lo que quizá pueda referir a las primeras formas de estratificación social. También es notorio un cambio en el ámbito religioso, ya que aparecen

²⁵² GARCÍA Cook, Ángel, “Una secuencia cultural ...”, *op. cit.*, p. 63.

²⁵³ SANTANA, Sandoval, *op. cit.*, p. 41.

²⁵⁴ GARCÍA Cook, Ángel, “Una secuencia cultural ...”, *op. cit.*, p. 63.

²⁵⁵ SERRA *et al.*, *Vida cotidiana...op. cit.*, p. 53

²⁵⁶ MORA, Raziél, “El Preclásico de Tlaxcala: Fases Tzompantepec...”, *op. cit.*, p. 284.

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 5.

indicios de: “<<cultos>> más elaborados –evidenciados tanto por sus figurillas como por los recipientes a manera de tapas de brasero, <<tejones>>- [...] lo cual implica la presencia de <<sacerdotes>>, de agricultores y de artesanos”,²⁵⁹ además de contar con las primeras figurillas femeninas modeladas, probablemente relacionadas con un culto a la fertilidad.”²⁶⁰

La cerámica distintiva de esta fase es de tipo blanco muy parecida a la que se encuentra en el Valle de Tehuacán, además de tener relación con las cerámicas blancas del centro de Veracruz,²⁶¹ de la Huasteca, Chiapas y con las fases Arbolillo, Tlatilco inferior, Zacatenco inferior y Copilco de la Cuenca de México. Las formas más abundantes son tecomates, ollas, cajetes bajos de bordes convergentes y cajetes abiertos²⁶² con decoraciones (esgrafiada, excavada y otras) que asemejan al material de Huejotzingo.²⁶³ Por lo tanto investigadores como García Cook, Abascal, Raziel Mora y Santana concluyen que esta región tuvo relaciones con la Cuenca de México, Valle de Tehuacán, Costa del Golfo, Región Central de Veracruz, Tabasco, Costa y Centro de Chiapas y Guatemala.

Tercera Fase.

La siguiente fase se denomina **Fase Texoloc**, comprende los años 800 a 300 a.C. Para Mari Carmen Serra Puche *et al.*, ya hay un cambio de fase denominada **Zahupan** y todavía es parte de la fase **Los primeros asentamientos** para Andrés Santana. Esta fase se caracteriza por un importante incremento en la población, y se ve reflejado en la cantidad de asentamientos registrados en la región. Todos ellos conservan sus patrones lineales y concentrados, sin embargo, es evidente la

²⁵⁹ GARCÍA Cook, Ángel, “Tlaxcala: poblamiento prehispánico” en Ángel REVISAR EL USO DE LA COMA García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala* 4 vols., Ciudad de México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, vol. III: p. 195.

²⁶⁰ SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 42.

²⁶¹ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 6.

²⁶² SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 42.

²⁶³ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 6.

agrupación de asentamientos alrededor de pequeñas plataformas²⁶⁴ o pequeños núcleos de producción alfarera ubicados en las laderas y sobre el bloque razón por la cual hay bastantes obras de terracedo, cuya función es el control de agua-erosión para habitación-cultivo.²⁶⁵ Se construyen los primeros depósitos de agua y las primeras represas de riego-control. Por otra parte, se distinguen diferencias en el tamaño de los poblados; 'las mayores dimensiones se localizan sobre el bloque o en las partes bajas, mientras que los pequeños se ubican en el valle'²⁶⁶ La base de su dieta sigue siendo la producción agrícola, la caza y la pesca además de intensificar el comercio.

Inician nuevas actividades artesanales, así como las herramientas para llevarlas a cabo. Evidencia de éstas son los sellos o pintaderas de barro, malacates del mismo material y azadas que son implementos de forma cuadrangular elaborados en piedra que sirven para desfibrar la penca del maguey; estos últimos han sido considerados como el inicio de esta larga tradición.²⁶⁷ Se continúa con la elaboración de orejeras sólidas cortas y caladas cortas, implicadas probablemente en el intercambio comercial desde la fase anterior.²⁶⁸

Cabe destacar la presencia de los primeros centros ceremoniales evidenciados en construcciones de tierra con recubrimientos de piedra y en algunos casos con presencia de estuco.²⁶⁹ Al respecto, la investigadora Mari Carmen Serra *et al.*, proponen que es entre el 750-350 a.C. que inicia la edificación de los edificios que actualmente conforman a Xochitecatl que son los edificios de la Espiral y la Serpiente, y la Pirámide de las Flores;²⁷⁰ además, también consideran que Xochitecatl pudo

²⁶⁴ SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 42.

²⁶⁵ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 7.

²⁶⁶ SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 43.

²⁶⁷ GARCÍA Cook, Ángel, "The historical importance of Tlaxcala" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala* 4 Vols., Ciudad de México, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, vol. III: p. 335.

²⁶⁸ SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 44.

²⁶⁹ MORA, Raziél, "El Preclásico de Tlaxcala: Fases Tzompantepec...", *op. cit.*, p. 289.

²⁷⁰ SERRA Puche, Mari Carmen, *Xochitécatl*, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, 2012, p. 56.

haberse convertido en una capital regional con fuerte influencia en el Valle de Tlaxcala al norte y desde luego parte del Bloque.²⁷¹ Sus prácticas religiosas siguen estando relacionadas a la fertilidad, evidenciadas con la producción de figurillas femeninas, aparte sobresale también el culto a una deidad semejante a "Huehuetéotl"²⁷² y la elaboración de braseros zoomorfos.²⁷³

La cerámica de esta fase continúa siendo blanca y en algunos casos negra, no obstante, la cerámica distintiva es de color café y negro superficial. La diferencia de pasta demuestra que algunas se tratan de variaciones locales.²⁷⁴ Las formas distintivas son los cajetes de fondo plano, botellones, así como las vasijas fitomorfas y antropomorfas, además de algunos cajetes de silueta compuesta. Los materiales cerámicos aquí encontrados muestran nuevamente una estrecha relación con el Valle de Tehuacán, la Cuenca de México, el Valle de Morelos, la Costa Central del Golfo de México, Chiapas²⁷⁵ y Guerrero.²⁷⁶

Cuarta Fase.

La siguiente fase cultural se denomina **Tezoquipan-Nopalucan**, y comprende entre los años 300 a.C. y 100 d.C. Andrés Santana considera que esta fase es cuando inicia el **máximo desarrollo de Cacaxtla** pues según él hay evidencia de que es a partir del 350 a.C. que empieza a ser habitado el sitio y los inicios de su expansión hasta llegar a su momento de mayor dominio y expansión. No obstante Mari Carmen Serra *et al.*, consideran que todavía están dentro de la fase **Zahuapan** lo que implica en realidad un apogeo para Xochitécatl. Probablemente, esta fase cultural es de suma importancia para el bloque, sobre todo por el incremento de población en la región, punto en el que coinciden la mayoría de los investigadores. Es notoria la construcción de terrazas sobre el cerro de Xochitécatl, especialmente en sus laderas norte, sur y

²⁷¹ *Ibid.*, p. 57.

²⁷² GARCÍA Cook, Ángel, "Una secuencia cultural...", *op. cit.*, p. 67.

²⁷³ SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 45.

²⁷⁴ GARCÍA Cook, Ángel, "Una secuencia cultural...", *op. cit.*, p. 69.

²⁷⁵ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 8.

²⁷⁶ SERRA, *Xochitecatl*, *op. cit.*, p. 57.

suroeste, desapareciendo en buena medida las pequeñas aldeas aisladas asentadas en el Valle.²⁷⁷ Además, dentro de las subfases propuestas para Xochitecatl, se podría hablar de la denominada “La primera edificación” en donde también reportan un incremento demográfico, jerarquización compleja de sitios a nivel regional y modificaciones a los edificios de La Espiral, elevación de la Plaza Central, construcción del Basamento de los Volcanes y una subestructura en el Edificio de la Serpiente; la instalación de una tina monolítica frente a la Pirámide de las Flores así como modificaciones a la fachada principal de este edificio.²⁷⁸

El patrón de asentamiento es similar al anterior, siendo lineal concentrado y circular concentrado y con preferencia a construir sus edificaciones en los lugares altos del Bloque²⁷⁹ y en puntos estratégicos. Además, muchas de estas construcciones consisten en grandes terrazas y plataformas, combinándolas con estructuras piramidales elevadas en la mitad o extremos, aprovechando los recursos y creando, con pocos elementos constructivos, plazas abiertas, cerradas, conjuntos habitacionales y residenciales, así como algunas áreas de cultivo.²⁸⁰ Otro de los elementos distintivos de esta fase cultural son los principios de urbanismo; se sientan las bases de los surgimientos de diferentes ciudades o grandes poblaciones, todas ellas agrupadas en aldeas y dispuestas en torno a grandes estructuras ceremoniales, algunas de tipo “residenciales”,²⁸¹ lo que denota una planeación: “[...] de los accesos, espacios abiertos y cerrados, drenajes y depósitos de agua [...]”.²⁸²

Por otro lado, cabe destacar que su dieta continúa siendo a base de la agricultura, y debido al gran aumento de población es evidente la especialización en los sistemas de cultivo por lo que se considera que “[...] el regadío artificial está en pleno apogeo

²⁷⁷ SANTANA, Sandoval, *op. cit.*, p. 46.

²⁷⁸ SERRA, *Xochitecatl, op. cit.*, pp. 57-58.

²⁷⁹ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 11.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

²⁸¹ GARCÍA Cook, Ángel, “Una secuencia cultural...”, *op. cit.*, p. 69.

²⁸² SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 47.

[...]”²⁸³ además de lograrse el desarrollo de técnicas intensivas de cultivo y específicamente camellones.²⁸⁴

Todos los investigadores coinciden en que para esta fase cultural ya existan cuatro clases sociales bien definidas: sacerdotes, artesanos, comerciantes y campesinos.²⁸⁵ Por ejemplo, para Xochitecatl Mari Carmen Serra ha detectado talleres de producción especializada en obsidiana y cerámica.²⁸⁶ Su consolidación se demuestra por la existencia de estructuras de uso ceremonial, centros planificados, y un sacerdocio organizado en torno al culto a deidades ya definidas e identificadas como Huehuetéotl o Tláloc,²⁸⁷ además de continuar las representaciones de figurillas femeninas asociadas a la fertilidad.

La cerámica de esta fase cultural es muy similar a la fase anterior predominando los acabados de superficie negro y café. Las formas continúan siendo los platos, cajetes similares a los del tipo “Coatepec Blanco” del Valle de Tehuacán, destacando los cajetes de silueta compuesta, blanco sobre rojo con decoración incisa y esgrafiada a base convexa, y en algunos casos con soportes cónicos, tanto sólidos como huecos, de domo o de pedestal a veces calados.²⁸⁸ Las relaciones más importantes se dan con la Cuenca de México, especialmente con el sitio de Cuicuilco y Tezoquipan,²⁸⁹ dada la presencia de los cajetes de silueta compuesta rojo sobre blanco, y de cajetes de incisión cuneiforme en la base. El comercio con la Costa del Golfo es evidente mediante la presencia de cajetes de silueta compuesta con decoración blanco sobre

²⁸³ LAUER, Wilhelm, “Medio ambiente y desarrollo...”, *op. cit.*, p. 229.

²⁸⁴ Los camellones son grandes rectángulos de terreno cultivable rodeados por agua que por ser tan angostos se encuentran húmedos todo el año. ABASCAL, Rafael, *et al.*, “La Arqueología del Sur-Oeste...”, *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁵ GARCÍA Cook, Ángel, “The historical...”, *op. cit.*, p. 355.

²⁸⁶ SERRA *et. al.*, *Vida cotidiana...*, *op. cit.*, p. 60.

²⁸⁷ SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 48.

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ DÁVILA C., Patricio, “La fase Tezoquipan (Protoclásico) de Tlaxcala” en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala* 4 vols., Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, vol. I: p. 296.

rojo, semejantes a los de la región del Pánuco, mientras que la relación con el occidente de México se refleja en la cerámica y las figurillas con rasgos comunes.²⁹⁰

Hasta este punto del desarrollo cronológico los tres investigadores y sus respectivos grupos de investigación coinciden en varios puntos como el incremento y especialización de la población, la construcción de edificios y su constante crecimiento y el dominio que tiene en la región como centro de recepción y distribución de recursos. Sin embargo, la principal discrepancia es precisamente en los inicios de la siguiente fase cultural. Para el equipo de la investigadora Mari Carmen Serra *et al.*, es el momento en el que ocurre el primer abandono en toda la región por la erupción del volcán Popocatepetl y, en contraste, Ángel García Cook, Rafael Abascal *et al.*, y Andrés Santana proponen que la región siguió habitada. En ese sentido vale la pena ser un poco más específicos en los datos aportados para este momento para llegar a una conclusión que incluya los puntos fuertes de cada propuesta y, de alguna manera, dejar en evidencia la necesidad que requiere replantearse la cronología del bloque Xochitecatl-Nativitas-Nopalucan.

Quinta Fase.

La siguiente fase se denomina **Tenanyecac-Atlachino**. Andrés Santana la considera todavía parte de la fase **máximo desarrollo** de Cacaxtla y, como ya se mencionó, Mari Carmen Serra *et al.*, la consideran **el primer abandono**. Esta fase comprende de los años 100 a 650 d.C. Primero se desarrollará la propuesta de Mari Carmen Serra *et al.*, y posteriormente lo propuesto por García Cook y Andrés Santana.

La directora del proyecto Xochitecatl, propuesto entre 1993 y 1994, o sea más de 10 años después del descubrimiento de los murales de Cacaxtla, tuvo como objetivos buscar entender la dinámica cultural del sitio prehispánico, reconstruir los modos de vida y patrones de conducta cotidiana durante diversas fases de ocupación y la

²⁹⁰ SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 48.

recuperación de los vestigios de actividad humana.²⁹¹ Desde entonces este equipo de investigación ha dedicado parte de su trabajo al entendimiento de la región, principalmente del asentamiento de Xochitecatl y las terrazas alrededor de éste y Cacaxtla. Sin duda alguna sus resultados han aportado datos importantes para el entendimiento del desarrollo prehispánico en la región, además de considerar un aspecto que estuvo bastante olvidado por la arqueología mesoamericana: la vida cotidiana.

Para este momento cronológico que abarca entre el 100/200 d.C. y el 600/650 d.C., Mari Carmen Serra *et al.*, proponen que hubo un abandono general en toda la región por la erupción de tipo pliniano²⁹² del Popocatepetl, una de las tres erupciones más violentas registradas y datadas por ¹⁴C que tuvo este volcán. La que aquí nos interesa ocurrió, según los datos aportados por el investigador Claus Siebe *et al.*, en un rango que va del 800 a.C. al 200 d.C. de acuerdo las muestras y resultados contenidos en la tabla 4.2. Los investigadores consideran que las tres erupciones fueron similares en magnitud y en el patrón de las secuencias eruptivas.²⁹³ Como parte de las consecuencias de estas erupciones, se supone que se generaron tormentas con lluvias torrenciales que provocaron la formación de lahares o corrientes de lodo y ceniza, con una consistencia y fluidez similar a la del concreto mojado que bajaron por las laderas del Popocatepetl y del Iztaccíhuatl e inundaron toda la cuenca de Puebla drenada por el río Atoyac, afectando los valles de Atlixco y Cuautla dejándolos destruidos e inservibles para la agricultura por muchos años, lo que pudo ocasionar el abandono de asentamientos como Cholula y Xochitécatl-Cacaxtla.²⁹⁴

²⁹¹ SERRA Puche, Mari Carmen, Jesús Carlos Lazcano A *et al.*, *Cerámica de Xochitécatl*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2004, p. 15.

²⁹² Son un tipo de erupción que tiene como principal característica la formación de una enorme columna eruptiva constituida por una mezcla de fragmentos de magma ricos en gases, que ascienden formando un chorro vertical y que alcanzan alturas estratosféricas. Tomado de: SIEBE, Claus, José Luis Macías Vazquéz *et al.*, "La destrucción de Cacaxtla y Cholula: un suceso en la historia eruptiva del Popocatepetl" en *Ciencias* No. 41, Ciudad de México, UNAM, 1996, pp. 39-40.

²⁹³ SIEBE, Claus, José Luis Macías Vazquéz *et al.*, "La destrucción de Cacaxtla y Cholula: un suceso en la historia eruptiva del Popocatepetl" en *Ciencias* No. 41, Ciudad de México, UNAM, 1996, p. 41.

²⁹⁴ *Idem.*

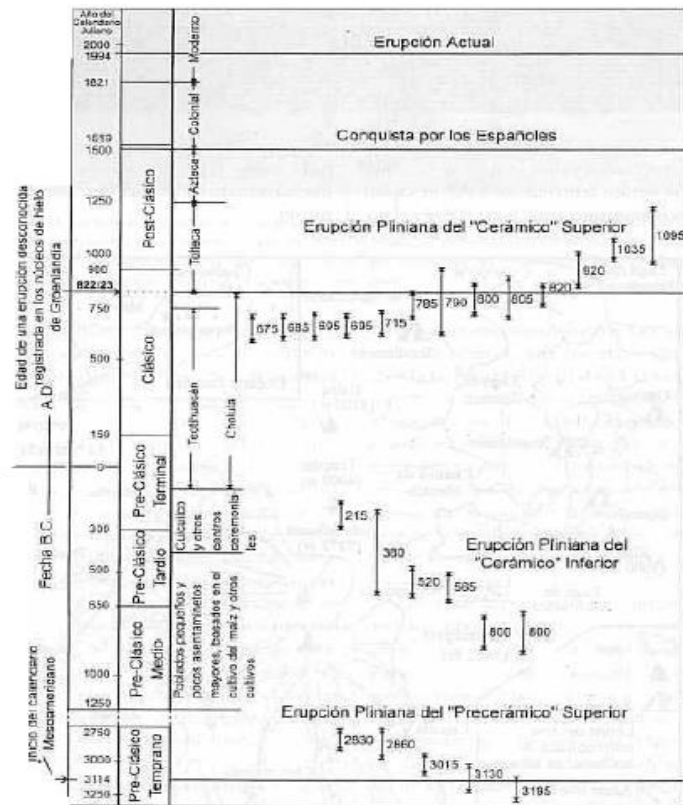


Tabla cronológica 4.2. Fechas de ¹⁴C correspondientes a los depósitos piroclásticos producidos por las últimas tres erupciones plinianas del Popocatepetl. Tomado de: SIEBE, Claus, José Luis Macías Vazquéz *et al.*, "La destrucción de Cacaxtla y Cholula: un suceso en la historia eruptiva del Popocatepetl" en *Ciencias* No. 41, Ciudad de México, UNAM, Enero-Marzo 1996, p. 41.

Sin embargo, considero pertinente hacer las siguientes observaciones a fin de reformular las interpretaciones con base en estas evidencias y, de este modo, remarcar la necesidad de repensar la cronología del bloque Nativitas-Xochitecatl-Nopalucan. En primer lugar, tomando en cuenta el hecho de que tanto Siebe *et al.*, como Serra *et al.*, sostienen que las tres erupciones fechadas por ¹⁴C, principalmente las que ocurrieron entre el 800 a.C. – 200 d.C. (Ver tabla cronológica 4.2), fueron similares en intensidad y con las mismas consecuencias, se pensaría que además del abandono de Xochitecatl-Cacaxtla, su vecino Cholula que se encuentra a una distancia similar del volcán, debió tener las mismas afectaciones y en consecuencia un abandono. Esto debió registrarse de manera similar a lo que reportan para Xochitecatl-Cacaxtla, con ausencia de materiales, gran cantidad de ceniza volcánica y los lahares en los estratos. No obstante, las investigadoras Gabriela Uruñuela y

Patricia Plunket²⁹⁵, María del Carmen Solanes²⁹⁶ y el investigador Ángel García Cook,²⁹⁷ reconocen que es durante este periodo que en realidad se da el apogeo de Cholula y, que no es sino hasta el 650 d.C. que se registra en el sitio una decadencia.

Parte de los argumentos dados por Mari Carmen Serra *et al.*, son que a pesar de no haber evidencia de destrucción en la parte alta donde se ubica el centro ceremonial de Xochitecatl, hay una ausencia de materiales diagnósticos del periodo Clásico.²⁹⁸ Además, sostienen que no hay presencia de elementos Teotihuacanos o de Cholula y también que no hay dataciones por ¹⁴C en Xochitecatl y en las terrazas alrededor de Xochitecatl-Cacaxtla para definir una ocupación en el periodo Clásico.²⁹⁹ No obstante algunos tipos cerámicos de Xochitécatl sí tienen su correlato con tipos del periodo Clásico tal y como se reporta en su publicación titulada la "Cerámica de Xochitécatl".³⁰⁰

En contraste, para este momento, investigadores como García Cook, Rafael Abascal *et. al.*, Rosalba Delgadillo y Andrés Santana, proponen que en realidad la región va a la par con el surgimiento de los grandes centros urbanos, principalmente con sus vecinos Teotihuacán y Cholula, lo cual trae consigo una centralización del poder (económico, político y religioso)³⁰¹ y un estancamiento cultural en el Bloque Nativitas-Xochitecatl-Nopalucan.³⁰² Por la ubicación natural del Bloque, se convirtió en una

²⁹⁵ PLUNKET Nagoda, Patricia, Gabriela Uruñuela *et al.*, "Cholula en tiempos de Cacaxtla. El péndulo del Poder" en *Arqueología Mexicana*, vol. XIX Número 117, Ciudad de México, Editorial Raíces, Septiembre-Octubre 2012, pp. 58-63.

²⁹⁶ SOLANES Carraro, Ma. del Carmen, "Cholula" en *Arqueología Mexicana*, vol. III Número 13, Ciudad de México, Editorial Raíces, Mayo-Junio 1995, pp. 24-30.

²⁹⁷ GARCÍA Cook, Ángel, "Cruce de caminos. Desarrollo histórico de la región poblano-tlaxcalteca" en *Arqueología Mexicana*, vol. III, número 13, Ciudad de México, Editorial Raíces, Mayo-Junio 1995, pp.12-17.

²⁹⁸ SERRA Pucho, Mari Carmen, *Xochitecatl, op. cit.*, p. 68.

²⁹⁹ SERRA Pucho, Mari Carmen, Jesús Carlos Lazcano, *Vida cotidiana...*, *op. cit.*, pp. 61-62.

³⁰⁰ SERRA Pucho, Mari Carmen, Jesús Carlos Lazcano A *et al*, *Cerámica de Xochitécatl, op. cit.*, p. 15.

³⁰¹ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 15.

³⁰² GARCÍA, Cook, Ángel, "El Epiclásico en la región poblano-tlaxcalteca" en *Paris Monographs in American Archaeology 30*, Oxford, Inglaterra, Archaeopress, 2013, p. 5.

zona de paso y por lo tanto de intercambio.³⁰³ Los investigadores Alfredo López Austin y Leonardo López Luján indican que una de las zonas de paso iba de Teotihuacán a Tehuacán y Oaxaca pasando por el valle poblano tlaxcalteca.³⁰⁴

A nivel regional, hubo un incremento en el número de asentamientos registrados en las partes altas del bloque, por lo que muchos de los sitios ubicados a las laderas del mismo y en los valles comenzaron a situarse alrededor de los sitios mayores, lo que causó un reacomodo de población haciendo que sitios como Xochitecatl y Sta. Anita Nopalucan se establecieran como centros urbanos bien definidos por el número y tamaño de estructuras ceremoniales y residenciales.³⁰⁵ Esta preferencia pudo deberse quizá a los lahares que llegaron como consecuencia de la primera erupción pero, que no provocaron el abandono total del sitio por un lado y, además, los lahares afectaron las zonas bajas del valle poblano-tlaxcalteca pero todas las terrazas en las partes altas del Bloque no sufrieron modificaciones y tal vez pudieron ser usadas además de vivienda, como zonas de cultivo.

Comienza a hacerse notoria la población que posteriormente conformaría al sitio de Cacaxtla.³⁰⁶ Estos reacomodos de población, en torno a los sitios mayores, hacen suponer una centralización del poder político y religioso bien definida. Sin embargo, el investigador Andrés Santana considera que este poder estaba condicionado por las redes de intercambio comercial entre Teotihuacan y Cholula,³⁰⁷ quizá por esta razón se inicia un patrón de carácter defensivo en estos sitios, además la presencia de templos en donde habitaba la gente importante de la época y es posible que los fosos en Cacaxtla hayan sido construidos a finales de esta fase.³⁰⁸

³⁰³ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 15

³⁰⁴ LÓPEZ Austin *et al.*, *El pasado...*, *op. cit.*, p. 125.

³⁰⁵ *Idem.*

³⁰⁶ SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 51.

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ GARCÍA Cook, Ángel y Rafael Abascal M., "El clásico de Tlaxcala, Fase Tenanyecac" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala* 4 vols., Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, vol. I: p. 305.

Por otro lado, hay evidencias de una continuidad en los sistemas de cultivo intensivos y es notorio un incremento en los terrenos terrazados que tienen canales en combinación con represas, creando así verdaderos sistemas hidráulicos, por lo tanto el control de agua-erosión, irrigación y sistemas de cultivo siguen desarrollándose igual que en la fase anterior.³⁰⁹ Esto contrasta con la información que aportaron Mari Carmen Serra *et al.*, nuevas investigaciones podrían esclarecer la información al respecto.

Los asentamientos establecidos en esta región en comparación con el gran avance evidenciado para la fase anterior y la presencia de una marcada diferenciación social, son elementos que podrían interpretarse como un fenómeno de estancamiento cultural.³¹⁰ Además, es probable que sea a finales de esta fase que surja un sector social dedicado a la milicia.³¹¹

Durante finales de esta fase y durante la siguiente, el trabajo artesanal alcanzó un alto nivel de especialización, producto del conocimiento de materias primas y que fueron encontradas en excavaciones realizadas en el Gran Basamento, como la obsidiana, misma que llegó a la región como resultado del comercio con Teotihuacán, produciéndose cuchillos, puntas de proyectil y raspadores; o la elaboración de figuras de barro a las que se les aplicó policromía; el hueso fue otra materia prima para producir punzones, perforadores, agujas y espátulas; con la concha fabricaron numerosos objetos ornamentales. Es así que mediante estos artefactos podemos inferir que la actividad de los artesanos era de tiempo completo.³¹²

Es probable que la elaboración de los grandes murales policromos encontrados en Cacaxtla haya sido al final de esta fase cultural y durante los inicios de la siguiente; su importancia radica en la fuerte carga simbólica de éstos, así como ser una

³⁰⁹ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 16.

³¹⁰ GARCÍA Cook, Ángel y Rafael Abascal M., "El clásico de Tlaxcala...", *op. cit.*, p. 306.

³¹¹ SANTANA, Sandoval, *op. cit.*, p. 52.

³¹² *Ibid.*, pp. 51-55.

evidencia más de los contactos establecidos con la tradición pictórica de Teotihuacán y la escultura de Xochicalco.³¹³

La cerámica en comparación con la fase anterior continúa con las mismas características solo en sus inicios, después se vuelve tosca, monocroma y de mal acabado, sin embargo, existen algunos ejemplares de mejor calidad pero siempre de importación y de evidente influencia de occidente al inicio de esta fase, o bien procedentes de Teotihuacán o del Golfo hacia los momentos tardíos. Lo mismo sucede con las figurillas³¹⁴. Aspecto con el que coinciden los resultados de Mari Carmen Serra *et al.*, pues también reportan poco material del periodo Clásico pero de tipo burdo y muy sencillo.³¹⁵ De hecho Mari Carmen Serra reporta cerámicas para Xochitecatl que están relacionadas con otros tipos cerámicos propios de sitios relacionados con el Clásico. Algunos de estos tipos son: Naranja Granular relacionado con cerámicas del Formativo Tardío en Guerrero y algunos tipos en la cuenca de México y que en Teotihuacan aparecen durante el Protoclásico y su presencia se prolonga hasta el Clásico Medio.³¹⁶ El tipo Flores rojo interior café exterior que se relaciona con el valle Puebla-Tlaxcala y corresponde a esta fase cultural para García Cook y según Serra *et al.*, para la región solo está reportada del 650 a 950 d.C.³¹⁷ Por otro lado el tipo Pasillo café pulido³¹⁸ que se relaciona con tipos cerámicos de Teotihuacan durante el Clásico, en Cacaxtla es reportado como material muy abundante por Diana López y Daniel Molina, Serra *et al.*, consideran que solo está presente del 650 al 950 d.C.³¹⁹ Un aspecto interesante de este tipo es que tiene formas de vaso tipo Tláloc y un brasero con elementos que podrían considerarse teotihuacanoides.

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ GARCÍA Cook, Ángel y Rafael Abascal M., "El clásico de Tlaxcala...", *op. cit.*, p. 306.

³¹⁵ SERRA Pucho, Mari Carmen, Jesús Arce Lazcano *et. al.*, *Cerámica de Xochitecatl*, *op. cit.*, p. 100.

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ *Ibid.*, p. 125.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 128.

Por último hay una marcada continuidad respecto a las relaciones con el occidente de México, la Cuenca y el área de Tehuacán al inicio de la fase y con la Cuenca y el Golfo para sus momentos más tardíos además con áreas lejanas como Oaxaca, o regiones vecinas como Cholula y Teotihuacán con la cual comparte varios elementos.³²⁰ En este punto, cabe mencionar que no se menciona específicamente cuáles son esos elementos compartidos lo que dificulta esclarecer la relación que pudieron tener estos sitios con la región.

Sexta Fase.

La siguiente fase dentro de esta división cronológica se denomina **Texcalac**, para Andrés Santana es el momento de **Invasiones y lucha por el territorio** y para Mari Carmen Serra *et al.*, es el momento de la segunda ocupación y la denominan **Atoyac**. Comprende de los años 650 a 950/1100 d.C. y se caracteriza por una serie de cambios que vienen a repercutir no solo en el Bloque sino en toda Mesoamérica, a partir de la decadencia económica-política-religiosa de Teotihuacán, la cual se ve reflejada en una serie de cambios tanto en el patrón de asentamiento como en algunos elementos culturales del área que aquí tratamos así como en el resto de Mesoamérica.

Se ha considerado que el fenómeno cultural que ocurre en la zona puede tomarse como un resurgimiento del Bloque y se agudizan varios de los procesos que se habían iniciado en la fase anterior, principalmente dos: la ruralización y la centralización.³²¹ Sin embargo, en esta fase cultural es evidente la presencia de un sistema constructivo que considera obras de fortificación para sus estructuras tal y como está evidenciado en Cacaxtla, además de sitios como Xochitecatl y Atlachino, donde profundos fosos atraviesan los cerros transversalmente uniendo barrancas, las cuales son pequeñas estructuras para un control de paso.³²²

³²⁰ GARCÍA Cook, Ángel y Rafael Abascal M., "El clásico de Tlaxcala...", *op. cit.*, p. 306.

³²¹ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 17.

³²² *Idem.*

El cultivo se hace intensivo y se cree que se utiliza la mayor parte del terreno disponible usando las técnicas descritas en las otras fases culturales.³²³ El comercio al inicio de esta fase es importante y evidente por la gran cantidad de productos foráneos y materias primas, principalmente la obsidiana, piedras verdes y caracoles.³²⁴

Es muy probable que la organización social continúe de la misma forma que en la fase anterior, sin embargo por los cambios y las continuas luchas por el territorio hacia la parte final de la fase, además del sistema fortificado de construcción, se considera que la clase social militar tuvo mayor relevancia. Por otra parte, la religión tomó nuevos horizontes, ya que con la llegada de otras tradiciones culturales, producto de los nuevos movimientos de población que se dieron a mediados de esta fase, posiblemente se haya iniciado el culto a deidades como Camaxtli, Tezcatipoca y Xipe.³²⁵ Es también aquí que aparecen las manifestaciones de figurillas femeninas como ofrendas en el centro ceremonial de Xochitecatl que además están relacionadas con las distintas etapas de la vida de la mujer.³²⁶

En lo que respecta a la cerámica, hay presencia de orejeras alargadas-cilíndricas y semi huecas, además de cerámicas de pasta fina color blanco y naranja de la región sur del Golfo; por otra lado, se hace evidente el contacto con el área maya, reflejado en la cerámica de los grupos Anaranjado Fino y Plumbate. Algunos tipos cerámicos provienen de la costa de Campeche.³²⁷ Destaca además la presencia de figurillas modeladas y con decoración de pastillaje, en muchos casos estas figurillas presentan

³²³ GARCÍA Cook, Ángel, "Las fases Texcalac y Tlaxcala o posclásico de Tlaxcala" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala*, 4 Vols., Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, pp. 311-320.

³²⁴ SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 57.

³²⁵ *Ibid.*, p. 58.

³²⁶ SERRA Puche, Mari Carmen, *Xochitecatl*, *op. cit.*, pp. 109-130.

³²⁷ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 18.

limado de dientes y una capa de estuco o están policromadas.³²⁸ Otros elementos presentes para dicha fase cultural son los artefactos en hueso, concha, placas de jade y algunos cráneos decorados con mutilación dentaria en forma de "T".

Es notoria la influencia de diversas áreas culturales de Mesoamérica, quizá resultado de los diferentes movimientos de población y reacomodos causados por la caída de Teotihuacán; influencia que se ve reflejada en la cerámica, la pintura mural, la arquitectura, las esculturas y las figurillas³²⁹.

Es en este periodo es cuando al parecer se pintaron la mayoría de las pinturas murales de acuerdo a las discusiones existentes acerca de su elaboración. Al respecto, y en apoyo a lo discutido previamente acerca de la discrepancia cronológica entre los grupos de investigadores, la investigadora Claudia Brittenham en su tesis doctoral, discute las cronologías de los conjuntos arquitectónicos y de las pinturas murales datadas por ¹⁴C (Ver tabla 4.4) y propone algunos ajustes, además de hacer la calibración de los resultados de radiocarbono hechos en los años 70.

La autora resalta varias problemáticas además de necesidad de calibrar los resultados de ¹⁴C, como por ejemplo que muchas de las fechas propuestas se hicieron antes del descubrimiento de los murales del Templo Rojo, el Templo de Venus y el pozo 11-A; además, comenta que pocas de las cronologías toman en cuenta las distintas modificaciones en la pintura del Templo Rojo y el Edificio A.³³⁰ Llega a estas conclusiones a raíz de realizar un cuadro comparativo de las distintas propuestas realizadas acerca de la posible fecha de elaboración de los distintos conjuntos murales tal y como se muestra en la tabla 4.4

³²⁸ *Idem.*

³²⁹ SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 59.

³³⁰ BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting Tradition: Art and Identity in Epiclassic Mexico*, Tesis de doctorado para obtener el grado de Doctora en Filosofía, Universidad de Yale, New Heaven, EEUU, Edición a cargo de la autora, 2008, p. 200.

	López de Molina y Molina Feal 1986	Lombardo de Ruiz 1986	Foncerrada de Molina 1982	García Cook 1986, 2013	Uriarte 1999	Santana Sandoval, 1990, 2011	G. Stuart 1992	Serra Puche et Al.	Reyes Zepeda, s/f	Moreno Juárez et. al., 2005.
Edificio A	750	750 (los murales) 800 (paneles de barro)	850	700-750	800	Post 755	790	700-800	750	750-755
Mural de la Batalla	650		750-800	650	650	744-792		650-700	740	755-760
Cuarto de la Escalera	Pre-650			600					600	740-750
Templo Rojo					700				650 (corredor) 750 banqueta	740-750
Templo de Venus					700				600	740-750
Pozo 11-A										700-720
Abandono						800		950	950	

Tabla 4.4. Propuestas sobre la cronología de las pinturas murales expuestas en diferentes momentos de investigación en el sitio. Tomado de: BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting Tradition: Art and Identity in Epiclassic Mexico*, Tesis de doctorado para obtener el grado de Doctora en Filosofía, Universidad de Yale, New Heaven, EEUU, Edición a cargo de la autora, 2008, p. 200.

De igual forma, la autora hace énfasis en que no todos los murales son contemporáneos (Ver tabla 4.4) y que lo que está visible es solo un fragmento del dinamismo con el que se desarrolló el grupo humano que construyó el Gran Basamento y los respectivos momentos históricos correspondientes a varias etapas de construcción.

Muestra	Localización	Edad en radiocarbono	Rango datado en 1 sigma	Rango recalibrado en 1 sigma (d.C.)	Rango recalibrado en 2 sigmas (d.C.)
1 (UM 1040)	Dintel de la Edificio A	1205 + 75 AP	680-830	649-894	691-975
2 (UM 1041)	O' 2 1.II	1180 + 65 AP	709-875	773-961	688-985
3 (UM 1042)	Pozo 12 1.X	1350 + 90 AP	556-742	606-773	535-931
4 (UM 1043)	Pozo 8 1.XVIII	1220 + 70 AP	653-835	694-886	665-968
5 (UM 1044)	A 4 1.II	1450 + 110 AP	414-638	436-672	376-789
6 (UM 1045)	Pozo 14 1 IV	1755 + 100 AP	91-297	139-391	63-469
7 (UM 1046)	Pozo 3 1. VII	1745 + 120 AP	98-344	135-410	25-558
8 (UM 1047)	Pozo 9 1.II	1640 + 120 AP	245-507	257-543	135-632

Tabla 4.5. Comparación de las fechas de radiocarbono con los datos calibrados originalmente y la recalibración con 1 y 2 sigma hecha por Claudia Brittenham. Las fechas de rango datado en 1 sigma vienen de la investigadora Sonia Lombardo expuestas en 1986 en el libro *Cacaxtla*, el lugar donde muere la lluvia en la tierra. Tomado de: BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting Tradition: Art and Identity in Epiclassic Mexico*, Tesis de doctorado para obtener el grado de Doctora en Filosofía, Universidad de Yale, New Heaven, EEUU, Edición a cargo de la autora, 2008, p. 239.

A fin de buscar datos que den más pistas sobre la cronología del sitio, la investigadora analiza las interpretaciones dadas a partir del estudio cerámico encontrado en el Gran Basamento y al respecto concluye lo mismo que otros investigadores como Rafael Abascal, Diana López y Daniel Molina, Andrés Santana Sandoval y Mari Carmen Serra Puche y Jesús Lazcano: hay evidencia de cerámica que data del Preclásico Tardío y hasta el Posclásico Temprano con especial énfasis en cerámicas del Epiclásico. Cerámicas variantes del complejo Coyotlatelco son reportadas, algunas rojo sobre bayo y café pulido, ubicadas cronológicamente entre el 650-800 d.C. y algunas entre el 700-900 d.C.³³¹ Además de la cerámica, la autora sintetiza en un cuadro las muestras de radiocarbono obtenidas en el Gran Basamento

³³¹ *Ibid.*, pp. 224-228.

y en las inmediaciones de Cacaxtla (Tabla 4.5) y compara las fechas originales y las obtenidas con la recalibración que ella hizo. En sus resultados, las muestras 6, 7 y 8 (ver tabla 4.5) vienen de las partes más bajas de los pozos de sondeo hechos al oeste, este y sur del Gran Basamento, son fechas más tempranas respecto a lo que se había sugerido, por lo que apoya la hipótesis de que la ocupación de este sitio comenzara en periodos más tempranos, tal como lo reconocen el grupo de investigadores que van con la tendencia de Garcia Cook y Andrés Santana. La autora expone también la discrepancia cronológica señalada anteriormente pero, en pleno reconocimiento a los años de estudio que ha dedicado Mari Carmen Serra Puche al sitio arqueológico de Xochitecatl, Claudia Brittenham considera que la ocupación de Cacaxtla difiere sustancialmente con la de Xochitecatl y que además de ser un tema que debe investigarse con mayor profundidad, infiere que las áreas residenciales de Cacaxtla se mantuvieron ocupadas desde el Preclásico Tardío como sugieren Rafael Abascal, Diana López de Molina, Daniel Molina, García Cook, Andrés Santana, mientras que Xochitecatl fue abandonado durante el Clásico Temprano tal como sugiere Mari Carmen Serra y Jesús Lazcano Arce. Las muestras, 1, 2, 3, 4 y 5 (ver tabla 4.5) vienen de las exploraciones hechas en el Gran Basamento y son usadas por la investigadora para proponer las posibles fechas en las que se realizaron los murales, aspecto que coincide con esta etapa cronológica.

De acuerdo al investigador Andrés Santana, con la decadencia de Teotihuacán como centro de control político, llega al territorio poblano-tlaxcalteca el grupo de los Olmeca-Xicalanca, que según la crónica de Diego Muñoz Camargo se establecieron en Tenanyecac, Xochitecatl, Nativitas, Mixco y Xiloxochitla, e hicieron de Cacaxtla su principal asiento y población. Posteriormente arriban los toltecas-chichimecas y los desplazan del bloque y de Cholula, para asentarse finalmente en los cerros blancos, al norte haciendo de Tepeticpac, su principal fortificación,³³² provocando así el abandono del bloque durante los últimos momentos de esta fase y principios de la siguiente.

³³² *Ibid.*, p. 56.

Retomando también los datos aportados por el grupo de Serra Puche *et al.*, es durante finales de esta fase que se da la tercera erupción de tipo pliniano del Popocatepetl entre el 650-1000 d.C. Curiosamente para este momento Cholula sí es abandonado y se considera que este abandono si tuvo totalmente que ver con la erupción pues se han encontrado edificios en Cholula cubiertos con capas de lahares. También Patricia Plunket, Gabriela Uruñuela y Ladrón de Guevara consideran que esta erupción desestabilizó aún más el frágil orden político y económico de Cholula provocando un abandono.³³³ Este evento y los movimientos de población pudieron ser parte de los motivos que permitieron el dominio regional a Cacaxtla en el 600-800 d.C. y, posteriormente para el 900-1000 d.C., Cacaxtla es abandonada y a finales del siglo IX Cholula vuelve a resurgir como centro rector. Este breve apogeo pudo haber sucedido como consecuencia de diversos factores, por ejemplo la caída de Teotihuacan y los múltiples reacomodos demográficos e ideológicos en conjunto con la erupción que pudo haber afectado más a Cholula, obligó a la gente a moverse a zonas menos afectadas y una de éstas pudo ser Xochitecatl-Cacaxtla.

Séptima Fase.

Por último, y en este punto concuerdan todos los investigadores que es la última fase cultural Denominada **Fase Tlaxcala**, Andrés Santana lo denomina **Abandono** y Mari Carmen Serra *et al.*, lo consideran el **segundo abandono** y comprende del 1100 a 1519 d.C. e inicia, según los investigadores, con la expulsión de los Olmecas Xicalancas y las continuas luchas de los señoríos de Cholula y Huejotzingo contra los nuevos grupos que se fueron estableciendo en el territorio tlaxcalteca, el Bloque Xochitecatl-Nativitas-Nopalucan fue abandonado paulatinamente hasta que perdió toda la importancia que alguna vez alcanzó,³³⁴ quedando solo tres asentamientos dispersos.³³⁵ Debido a que su ubicación está entre Cholula, Huejotzingo y los señoríos

³³³ PLUNKET Nagoda, Patricia, Gabriela Uruñuela *et al.*, "Cholula en tiempos..." *op. cit.*, p. 62.

³³⁴ SANTANA Sandoval, *op. cit.*, p. 60.

³³⁵ *Idem.*

tlaxcaltecas,³³⁶ el investigador García Cook lo denomina "tierra de nadie", sin embargo el poder en la región debió haber sido ejercido por los últimos.³³⁷ Cabe destacar que es en este momento cuando surge el sitio arqueológico de Tepeticpac en Tlaxcala y el resurgimiento de Cholula.³³⁸ El bloque Xochitecatl-Nativitas-Nopalucan vuelve a ser poblado de forma significativa hasta el siglo XVI debido al potencial económico del área.³³⁹

Los contextos: El Gran Basamento y sus alrededores.

Un aspecto importante a considerar durante el estudio de las distintas expresiones plásticas presentes en un sitio arqueológico, consiste en revisar los espacios a los que pertenecen los contextos arqueológicos en los que se han encontrado. En ese sentido, vale la pena comentarlos además de revisar las etapas constructivas del Gran Basamento, donde las pinturas aún se encuentran *in situ* y sin duda forman parte de su configuración espacial y simbólica. Hacer esta revisión permite apoyar la idea de repensar la cronología pues se hace evidente una superposición de estructuras en distintos momentos del desarrollo cultural del sitio.

El Gran Basamento

El lugar en donde fue edificada la principal estructura arquitectónica de Cacaxtla se conoce como Gran Basamento. Es un conjunto de plataformas superpuestas que en conjunto miden aproximadamente 120 m de altura y 200 x 110 m a los lados en la parte inferior o la que sirve de base, mientras que la plataforma superior mide 152 x 65 m.³⁴⁰ Cacaxtla tiene la particularidad de no presentar un crecimiento homogéneo y, por varios estudios arquitectónicos hechos por investigadores como Diana López y

³³⁶ GARCÍA Cook, Ángel, "Una secuencia cultural...", *op. cit.*, p. 79.

³³⁷ ABASCAL, Rafael, *op. cit.*, p. 21.

³³⁸ *Idem.*

³³⁹ *Idem.*

³⁴⁰ LUCET, Geneviève, "Arquitectura de Cacaxtla..." *op. cit.*, vol. V Tomo II: p. 23.

Daniel Molina,³⁴¹ Sergio de la I. Vergara y Andrés Santana³⁴² y recientemente Geneviève Lucet³⁴³ y Claudia Brittenham,³⁴⁴ se sabe que se clausuraban las estructuras, proceso que podía consistir en tapar los murales cuidadosamente como quedó evidenciado en la clausura del Mural de la Batalla, o en el depósito de ofrendas como es el caso de las urnas enterradas en la Plaza Norte; posteriormente se bloquean los acceso a los edificios con bloques de tepetate sin trabajar y, una vez hecho esto, se colocaba tierra al interior como al exterior hasta cubrir totalmente los muros para que pudieran soportar el peso de las nuevas construcciones bajo el supuesto de que los edificios cambiaron su función y uso.

Toda la construcción del Gran Basamento parece estar ubicada sobre un cerro artificial construido a partir de rellenos que no son parejos y, por lo que reporta la investigadora Geneviève Lucet, los estudios geofísicos registran que algunos rellenos tienen 5 m de profundidad en promedio, lo que implicaría que buena medida de la altura actual del cerro corresponde a la superposición de estructuras a diferencia de Xochitecatl que está construido directamente sobre un volcán.³⁴⁵ A continuación, se presenta un plano visto en planta con tres perfiles del Gran Basamento como se encuentra actualmente. Fue interesante el trabajo de investigación realizado por Geneviève acerca del levantamiento del plano pues permite conocer mejor la dinámica espacial y las particularidades arquitectónicas que tiene el basamento. Este desarrollo será explicado a lo largo de este apartado tomando como referencia en varias ocasiones el siguiente plano:

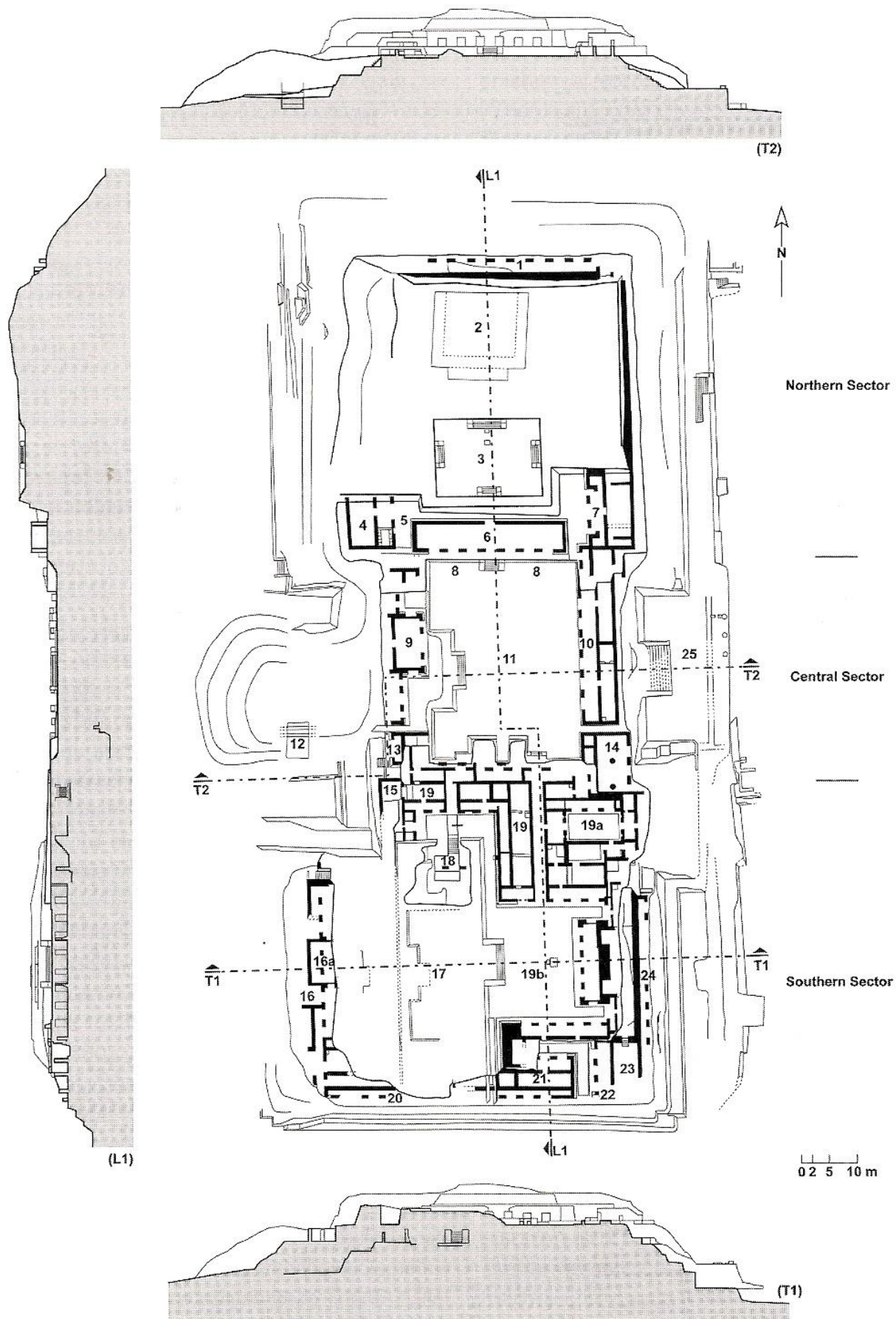
³⁴¹ LÓPEZ de Molina, Diana y Daniel Molina "La arqueología", *op. cit.*

³⁴² VERGARA B. Sergio de la I y Andrés Santana, "Sistematización de la información arquitectónica de Cacaxtla 1975-1989" en *Cacaxtla. Proyecto de Investigación y Conservación*, Ciudad de México, CONACULTA, INAH, 1990, pp. 35-44.

³⁴³ LUCET, Geneviève, "Arquitectura de Cacaxtla, lectura del espacio" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013.

³⁴⁴ BRITTENHAM, Claudia, *The murals...*, *op. cit.*

³⁴⁵ LUCET, Geneviève, "Arquitectura de Cacaxtla..." *op. cit.*, vol. V Tomo II: p 25



Nomenclatura de los espacios que conforman el Gran Basamento

1. Galería Norte	10a. Superestructura del Edificio D	19a. Patio de los Rombos
2. Montículo Y	11. Plaza Norte	19b. Patio de los Altares
3. Patio Hundido	12. Estructura teotihuacana	19c. Pórtico A
4. Edificio C	13. Cuarto Oeste	19d. Pórtico B
4a. Las Conejeras	14. Edificio de las columnas	20. Galería Sur
5. Pasillo de los tableros	15. La Celosía	21. Edificio F
6. Edificio B	16. Conjunto de Venus	22. Pórtico F
7. Edificio A o de las Pinturas	16a. Templo de Venus	23. Cuarto de la Escalera
8. Talud de la Batalla	17. Pirámide Sur	24. Galería Oeste
9. Edificio E	18. Templo Rojo	25. Plaza de la Escalera Este
9a. Superestructura del Edificio E	18a. Pasillo del Templo Rojo	
10. Edificio D	19. El Palacio	

Tabla 4.3. Plano con la nomenclatura asignada a los espacios que conforman el Gran Basamento y la ubicación de los espacios en donde se encuentran las pinturas murales. Tomado de: LUCET, Geneviève, "Arquitectura de Cacaxtla, lectura del espacio" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla, V vols.*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; Vol. V, tomo II: p. 29.

La superposición de estructuras con rellenos tan altos, resulta ser una de las características más peculiares del sistema constructivo del Gran Basamento. Es esta peculiaridad la que ha mantenido enterradas aún varias estructuras dificultando el entendimiento de la dinámica espacial y simbólica del basamento. Para resolver esta problemática, se tendrían que remover varias de las estructuras que están actualmente en la superficie y así conocer no solo las primeras fases de construcción sino también esclarecer los periodos más tempranos de ocupación y las implicaciones culturales que tuvo cada etapa constructiva en conjunto con la pintura mural y otras expresiones plásticas. Una de las evidencias acerca de estas estructuras al interior del Gran Basamento es la denominada Estructura teotihuacana, ubicada del lado poniente del Gran Basamento y que consiste en un talud-tablero con relieves que ha sido considerados como teotihuacanos.³⁴⁶ (Ver figuras 4.5, 4.6 y 4.7)



Figura 4.5. Fotografía de la Estructura teotihuacana. Tomada de: MARTÍNEZ, 2015.

³⁴⁶ *Ibid.*, p 23



Figura 4.6. Detalle del relieve que forma parte de la Estructura teotihuacana. Tomada de: Archivo Fotográfico del Sitio Arqueológico de Cacaxtla, s/a.

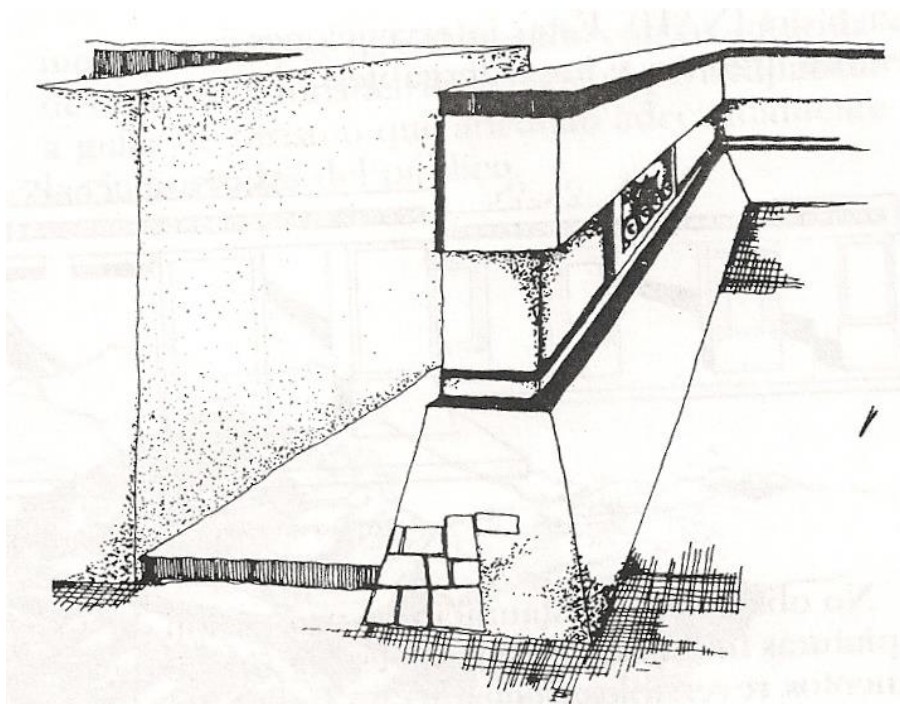


Figura 4.7. Dibujo, reconstrucción hipotética de la Estructura teotihuacana en Cacaxtla. Tomada de: VERGARA B. Sergio de la I. "Conservación arquitectónica del sitio arqueológico de Cacaxtla" en *Proyecto de Investigación y Conservación*, Ciudad de México, CONACULTA, INAH, 1990, p. 23.

A pesar de no tener mucha información acerca de la configuración espacial de esta estructura así como de las implicaciones simbólicas de la misma, las otras han sido

mejor estudiadas y es a partir de los estudios a los rellenos así como los realizados en las huellas de cambios y continuidades en los edificios, que se han propuesto cuáles fueron contemporáneos entre sí. Se hará una breve explicación sobre aquellas que jugaron un papel importante en determinados momentos de desarrollo cultural de Cacaxtla y, además, se prestará especial atención en aquellos espacios en los que se ha encontrado pintura mural o alguna de las expresiones plásticas que se considerarán para este trabajo.

La configuración arquitectónica del Gran Basamento básicamente fue diseñada para llevarse a cabo de manera privada y no al exterior como sucede con las grandes plazas en otros sitios mesoamericanos. Es un conjunto que tiene accesos limitados sin acceso visual entre ellos y que en realidad solo hay algunos caminos que comunican entre sí a los distintos espacios que lo conforman. Generalmente el sitio ha sido dividido en tres conjuntos sin embargo, la configuración propuesta por la investigadora Geneviève Lucet considera que en realidad no se trata de tres conjuntos sino de uno solo y que puede ser dividido en sectores: sector norte, sector centro y sector sur,³⁴⁷ propuesta compartida en esta investigación (Ver tabla 4.3).

El Sector Norte

Es el área que se divide justo en el talud del Mural de la Batalla y se conforma por los Edificios A, B, C e Y; además del Patio Hundido, Las Conejeras y el Pasillo de los Tableros. (Ver tabla 4.3).

El Edificio A es el que alberga actualmente a los murales del Hombre-Ave, Hombre Jaguar, las Jambas Norte y Sur. Este edificio ha tenido por lo menos cuatro modificaciones identificadas, adquiriendo mayor importancia en sus últimas fases constructivas a diferencia de su "gemelo" el Edificio C que tuvo otro uso. La

³⁴⁷ *Ibid.*, p 27

propuesta principal es que este lugar tuvo un uso íntimo probablemente reservado al culto.³⁴⁸

El Patio Hundido es correspondiente a las últimas etapas constructivas y está superpuesto sobre las estructuras A, B y C. Además tuvo varios edificios alrededor suyo pero se desconoce mucho sobre la configuración arquitectónica pues se conservan escasas huellas de sus pisos.³⁴⁹ Por su parte el montículo Y también es de las últimas etapas constructivas del Gran Basamento además de ser el punto más alto. Los especialistas distinguen dos momentos principales el primero es cuando éste y el Patio Hundido estaban en uso, posteriormente se tapó el patio y se modificó el tamaño del montículo. Lamentablemente también está muy afectado por ser la fuente de piedras y materiales que usaron los habitantes contemporáneos de Nativitas y San Miguel del Milagro.³⁵⁰

Por su parte el Edificio B es en realidad un pórtico de seis pilares y una puerta central sobre una plataforma de 15 o 20 cm de altura, lo que lo separa del talud en donde está el Mural de la Batalla. Tiene evidencias de guardapolvos rojos y aún conserva la altura original en cada una de sus columnas. Esta estructura demás quedó enterrada en la plataforma que soporta al Patio Hundido y actualmente se encuentra descubierta como parte de las excavaciones que hicieron los arqueólogos Diana López y Daniel Molina en sus cuatro temporadas de campo. Su función llama la atención pues es un aposento que está frente a la Plaza Norte que forma parte del Sector Centro lo que hace suponer su uso para actividades de tipo grupal o ceremonial. Las investigadoras Claudia Brittenham y Geneviève Lucet consideran que pudo ser una edificación que sirviera como punto de control a los accesos hacia el Edificio A.³⁵¹

³⁴⁸ *Ibid.*, p 33

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁵⁰ *Idem.*

³⁵¹ *Ibid.*, 37.

El Edificio C fue idéntico al Edificio A en algún momento previo a las modificaciones que sufrió este último; además, ambos comparten las mismas medidas, los mismo tableros-talud y los mismos acabados.³⁵² La distinción actual entre ambos corresponde a una modificación en grados de importancia y función, aspecto que se ve reforzado por los murales ya comentados en el Edificio A.

El Sector Centro

Toda la estructura, conocida antes como Plataforma Superior, es una gran plaza al centro delimitada al norte con el talud del Mural de la Batalla, por el Edificio D al Este, el Edificio E al Oeste y el talud a desnivel del palacio sur.³⁵³ Los edificios principales que conforman este sector son el talud del Mural de la Batalla, los Edificios D, E y el de las Columnas, la Superestructura del Edificio D, La plaza Norte, el Cuarto Oeste y, aunque no es parte de la configuración arquitectónica de este sector, al Oeste y parcialmente excavada está la Estructura Teotihuacana (Ver figura 4.5).

El talud del Mural de la Batalla tiene por medidas 1.60 m al Oeste y 1.87 m al Este y marca el límite con el Sector Norte. Es probable que las medidas en la longitud del mural fueran las mismas pero al haber transformaciones en la plaza que se vuelve hundida y los edificios D y E son recubiertos con taludes y nuevos edificios, el mural, particularmente el del lado Oeste obtienen la longitud que podemos apreciar hoy. Estas modificaciones ocurrieron en un periodo de tiempo muy breve lo que implica una vida corta para el mural.³⁵⁴

El Edificio D está conformado por un pórtico con seis pilares y dos cuartos del mismo tamaño. Tienen un guardapolvo blanco del lado del talud además de limitar y cerrar la plaza del lado Este.³⁵⁵

³⁵² *Ibid.*, p 37.

³⁵³ *Ibid.*, p. 44.

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 44-45.

³⁵⁵ *Idem.*

Por su parte, el Edificio E es una construcción con particularidades en su configuración como en su decoración que resaltan en comparación con los otros edificios presentes en Cacaxtla. Además, la construcción de este edificio tiene relación con algunos edificios teotihuacanos en contraste con los otros edificios en Cacaxtla que se asemejan más a los que están en el área maya. Esta similitud se basa en la crujía³⁵⁶ central que sobresale hacia la plaza con respecto al alineamiento de las fachadas laterales.³⁵⁷ Por otro lado, también tiene las particularidades de contar con los taludes más bajos e inclinados en comparación con los otros presentes en Cacaxtla; sus columnas están decoradas con estucos circulares a diferencia de las otras que son lisas o con algún guardapolvos y los pilares de la crujía que sobresale hacia la plaza fueron cubiertos con un bajorrelieve en estuco en donde se ve a un personaje con elementos que a simple vista recuerdan a las formas decorativas mayas.³⁵⁸ Lo interesante en este edificio es por qué decidieron hacerlo tan distinto en comparación a las otras estructuras que siguen un patrón estético homogéneo. Al parecer tenía un significado más importante que el de limitar la plaza por su lado Oeste y por sus condiciones arquitectónicas, además de ocupar un lugar predominante al sobresalir sobre la Plaza Norte, puede ser que jugara un papel en las ceremonias del grupo dominante de la ciudad.³⁵⁹

El Edificio de las Columnas es también un edificio atípico en el Gran Basamento pues está compuesto por una sola crujía y tiene columnas cilíndricas en su interior que soportaron en algún momento la techumbre; es además una estructura que ahora vemos parcialmente pues se encuentra enterrada bajo el relleno del Palacio. Es un edificio que está orientado al exterior del Gran Basamento y sin comunicación con la Plaza Norte por lo que se ha propuesto que en realidad era un lugar para realizar

³⁵⁶ Se retoma la definición que tiene el vocablo crujía según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2013):

f. Arq. Espacio comprendido entre dos muros de carga.

³⁵⁷ LUCET, Geneviève, "Arquitectura de Cacaxtla..." *op. cit.*, vol. V Tomo II: p 46-49.

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ *Idem.*

actividades con personas que no vivían o tenían contacto con la vida interna del Gran Basamento, por lo tanto puede que sea el lugar donde se atendían a las personas de la región o visitantes foráneos.³⁶⁰

El Edificio Sur es en realidad el punto de comunicación entre la Plaza Norte y el Palacio que forma parte del Sector Sur. Es una estructura que tuvo diversas modificaciones para adaptarse a las modificaciones hechas al Palacio. Puede que se tratara al principio de un pórtico que se destruyó al realizarse la extensión de la Plaza Norte al Sur. Su función pudo haber sido la barrera que controla los accesos entre el Sector Centro y el Sector sur.³⁶¹

Plaza Norte. Todo parece indicar que se tiene más claro el proceso de cambio de esta estructura en comparación con las otras. Parece que fue modificada en su altura y forma varias veces pues las escalinatas que están del lado Este del Gran Basamento que son el acceso a esta plaza, tienen un nivel más abajo en etapas constructivas más tempranas, lo que podrían indicar que en algún momento la plaza estuviera al nivel de edificios como el de la Celosía, el Templo Rojo, el Conjunto de Venus y el Edificio F.³⁶² El otro momento de modificación a esta plaza fue cuando se construyeron los Edificios D y E que como podemos apreciarlo ahora y el Mural de la Batalla estaba expuesto como parte de la configuración arquitectónica en ese momento. Posteriormente la plaza y sus edificaciones son cubiertas por plataformas y taludes que sirvieran de soporte a las nuevas construcciones que estarían al mismo nivel que el Edificio A, B y C; finalmente se rellenó la plaza hacia el 792 ± 83 d.C.,³⁶³ además de ser colocadas varias ofrendas, entre ellas dos de las urnas policromas que

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

³⁶¹ *Ibid.*, pp. 49-50

³⁶² *Ibid.*, p. 50.

³⁶³ Fecha reconocida por el dintel de madera encontrado por los arqueólogos Diana López y Daniel Molina y analizada por ¹⁴C.

se tratarán en este trabajo, y se construyeron las escaleras que comunicarían el Sector Centro con el Patio Hundido del Sector Norte.³⁶⁴

El Sector Sur

Finalmente, el último sector que se ubica al sur se conforma por varios edificios como el Templo Rojo, la Celosía, el Conjunto de Venus que incluye el Templo de Venus y sus pinturas murales, la Galería Sur, el Pórtico F, el Cuarto de la Escalera, la Plaza Sur y el Palacio con toda la complejidad arquitectónica que representa en conjunto con el Patio de los Altares, el Patio de los Rombos y una serie de pórticos y edificios que lo delimitaron en distintos momentos del desarrollo constructivo del Gran Basamento.

El Templo Rojo es uno de los edificios que ha tenido varias modificaciones, principalmente su uso como un pasillo que aún es posible observar pero que ha quedado tapado enterrado por el relleno del Palacio y posteriormente pasó a ser una escalera que desemboca en un pórtico en donde también apreciamos pintura mural o la conocida como Banqueta de los Cautivos; este acceso es el que comunica al norte con el Sector Centro y al sur a lo que antes era la Plaza Sur.³⁶⁵ El pasillo que queda como evidencia de su primer momento constructivo tiene un guardapolvo rojo, una cenefa acuática y los restos de una serpiente emplumada que terminaba en su parte sur con un pórtico. A esta misma etapa constructiva corresponderían las pinturas de la Banqueta de los Cautivos.

La Celosía es un elemento decorativo que está presente al lado Oeste del Gran Basamento y que aún no se entiende bien su función y sus dimensiones por estar enterrado en los rellenos que soportan el Palacio. Solo se sabe que se ubica en una esquina que articula un talud y un espacio exterior que comunica con el pasillo del

³⁶⁴ LUCET, Genevieve, "Arquitectura de Cacaxtla..." *op. cit.*, vol. V Tomo II: pp. 50-51.

³⁶⁵ *Ibid.* p. 54.

Templo Rojo.³⁶⁶ Esto quiere decir que ambos edificios fueron contemporáneos y que estaban articulados con la Plaza Sur.

El Templo de Venus es otra estructura que ha pasado por algunas modificaciones, en un principio desembocaba en la Plaza Sur como un pórtico de doce columnas y fue contemporáneo al momento en que el Templo Rojo era solo un pasillo. Posteriormente, cuando se construyó la escalera del Templo Rojo, el pórtico fue cortado en varias secciones y la parte central se transformó en lo que actualmente es el Templo de Venus, momento en el que pintan los murales por los que recibe su nombre.³⁶⁷

La Galería Sur, está al mismo nivel del Templo de Venus, se trata de varias construcciones que cerraban la plaza del lado sur y se articulaban con estructuras del Edificio F formando un edificio largo con varias columnas y con vista al exterior.

El Pórtico F y el Cuarto de la Escalera son dos edificios interconectados en un momento que están colocados al extremo sureste del Gran Basamento. El siguiente momento constructivo de este edificio es cuando deciden separarlos y se construye la escalera en el muro Este del cuarto que se conoce como el Cuarto de la Escalera y que es el que contiene dos pinturas murales enmarcando la puerta y que están hechos sobre una base de lodo lo que ha provocado su rápido deterioro. Los arqueólogos Diana López y Daniel Molina reportan que el piso estaba pintado de rojo, evidencia que actualmente ya no existe.³⁶⁸

La Plaza Sur también pasó por diversas modificaciones hasta quedar parcialmente cubierta, como es posible apreciarla actualmente. Probablemente esta plaza estuvo delimitada al norte por el pórtico del Templo Rojo, al sur con la Galería Sur, el Cuarto

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 62.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 62-63.

de la Escalera y una parte del Edificio F, al Este con el Pórtico F y al Oeste con la columnata que posteriormente sería transformada en su parte central con el llamado Templo de Venus.³⁶⁹ Actualmente buena parte de esta plaza está enterrada por la Pirámide Sur y el Patio de los Altares.

El Palacio está superpuesto en un relleno que cuya profundidad es de 3.70 m sobre el nivel de piso frente al Templo Rojo. Se trata de una serie de recintos, pasillos pórticos y plazas que denotan una complejidad mayor respecto a la dinámica de accesos y restricciones entre estos espacios además de considerar los diversos muros agregados para dividir algunos espacios.³⁷⁰

Patio de los Altares es una plaza que se ubica dentro del complejo arquitectónico del Palacio. Según las evidencias reportadas es probable que antes se extendía hasta la entrada del Templo Rojo, sin embargo, posteriormente se construyen la pirámide sur y el Pórtico A del Sector Sur.³⁷¹

El Patio de los Rombos es también otro espacio abierto pero de carácter privado por estar delimitado por la serie de cuartos que conforman el Palacio, es decir su acceso está restringido. Su nombre lo recibe por la ornamentación de los muros que lo limitan además de tener un bajo relieve que representa un entramado parecido al de la Celosía.³⁷²

Finalmente, la Pirámide Sur fue construida justo al momento de enterrar el Templo Rojo y en una transformación posterior se recubrió también el Templo de Venus. La Pirámide Sur fue construida al Oeste de la Plaza Sur y parte de las escalinatas que permitían su acceso arrancan en medio de ella.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 63.

³⁷⁰ *Ídem.*

³⁷¹ *Idem.*

³⁷² *Ibid.*, pp. 71-72.

Secuencia constructiva del Gran Basamento

Como parte de la investigación de Geneviève Lucet, en la cual se ha basado este pequeño apartado, se expone brevemente la manera en la que se ha propuesto que pudo desarrollarse el proceso constructivo del Gran Basamento, incluyendo la posibilidad de identificar en qué etapas fueron pintadas las pinturas murales y agregadas algunas de las ofrendas consideradas para esta investigación.

Se puede decir que al menos hay 6 etapas constructivas de las cuales la primera, que muy seguramente podrá ser más tardía después de las nuevas exploraciones, pues es la que menos conocemos, por ser la que aún se encuentra enterrada bajo los rellenos que soportan las estructuras que podemos apreciar, como ya se mencionó con la Estructura Teotihuacana. Además, no se debe olvidar que hay subestructuras que aún no han sido exploradas, pues se encuentran bajo los restos actualmente descubiertos del Gran Basamento y que seguramente son de las primeras etapas de asentamiento de Cacaxtla. Por su parte, puede que el pasillo del Templo Rojo y la estructura de la Celosía ya estuvieran en funcionamiento.

La segunda etapa constructiva es cuando se construye el talud donde fue pintado el Mural de la Batalla, el Cuarto de la Escalera y también el Edificio A, cuando aún es gemelo del Edificio C y todavía no tiene las pinturas murales que lo caracterizan. El sitio estaba compuesto por cuatro niveles, siendo el área sur la más baja. Justo en este momento es cuando el Edificio E sobresale en la Plaza Norte en donde se aprecian los bajorrelieves de estilo maya. Considerando las fechas aportadas por algunos investigadores, es probable que este momento esté comprendido entre el 600-700 d.C. (Ver tabla 4.1).

La tercera etapa se caracteriza por una serie de modificaciones constantes, destacando principalmente la cancelación de estructuras como el pasillo del Templo Rojo, el Mural de la Batalla y el Edificio E, integrando ahora la escalera y el nuevo

mural del Templo Rojo, las pinturas murales del Hombre-Ave y el Hombre Jaguar con sus respectivas Jambas y las pinturas del Templo de Venus. Este periodo pudo haber ocurrido entre el 700-800 d.C (Ver tabla 4.1). Es en estos periodos en que se colocan las dos urnas policromadas que se encontraron como ofrenda de cancelación de estos edificios.

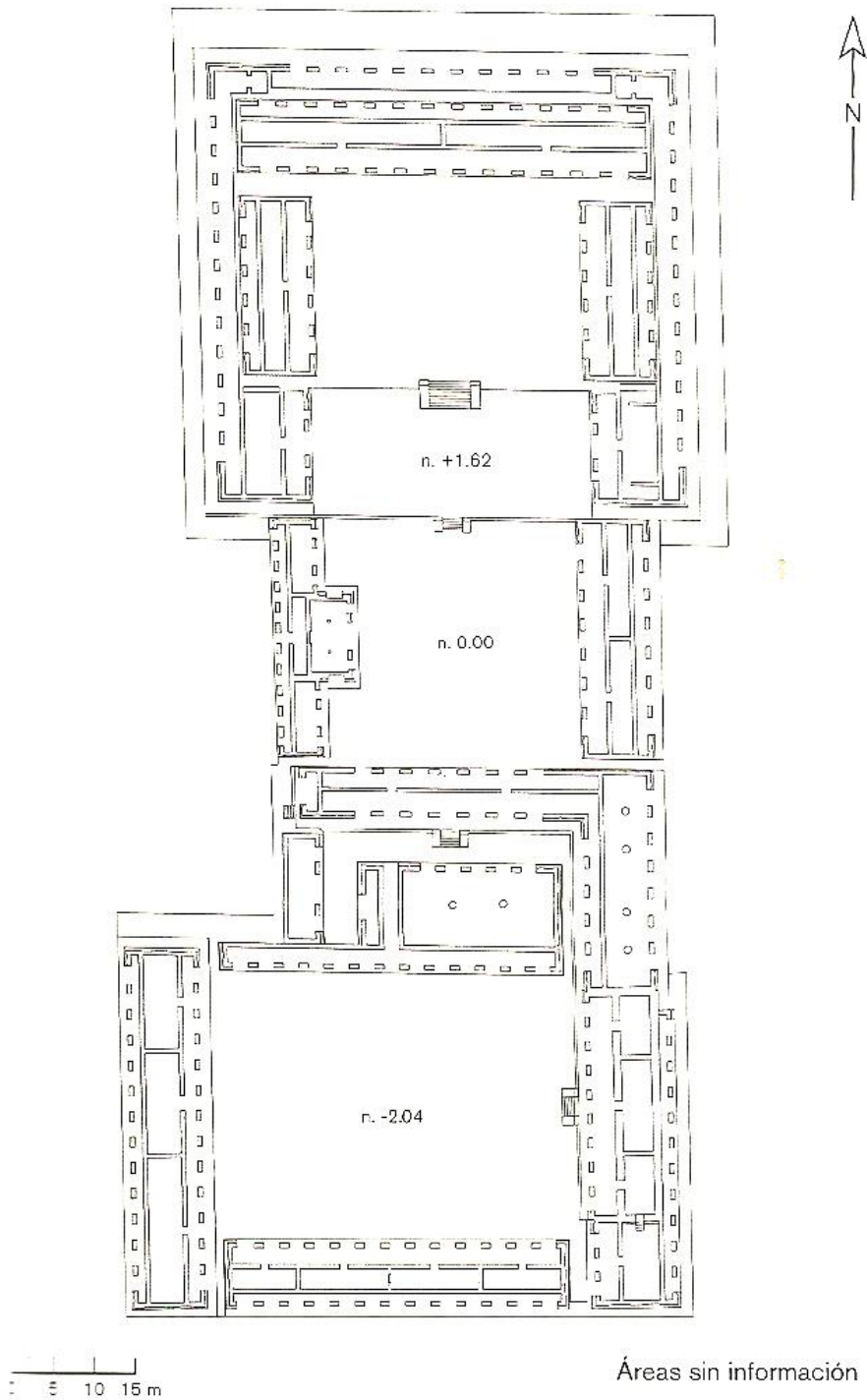


Figura 4.8. Planta hipotética de la segunda etapa constructiva del Gran Basamento. Tomada de: LUCET, Geneviève, "Arquitectura de Cacaxtla, lectura del espacio" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V, tomo II: p. 75.

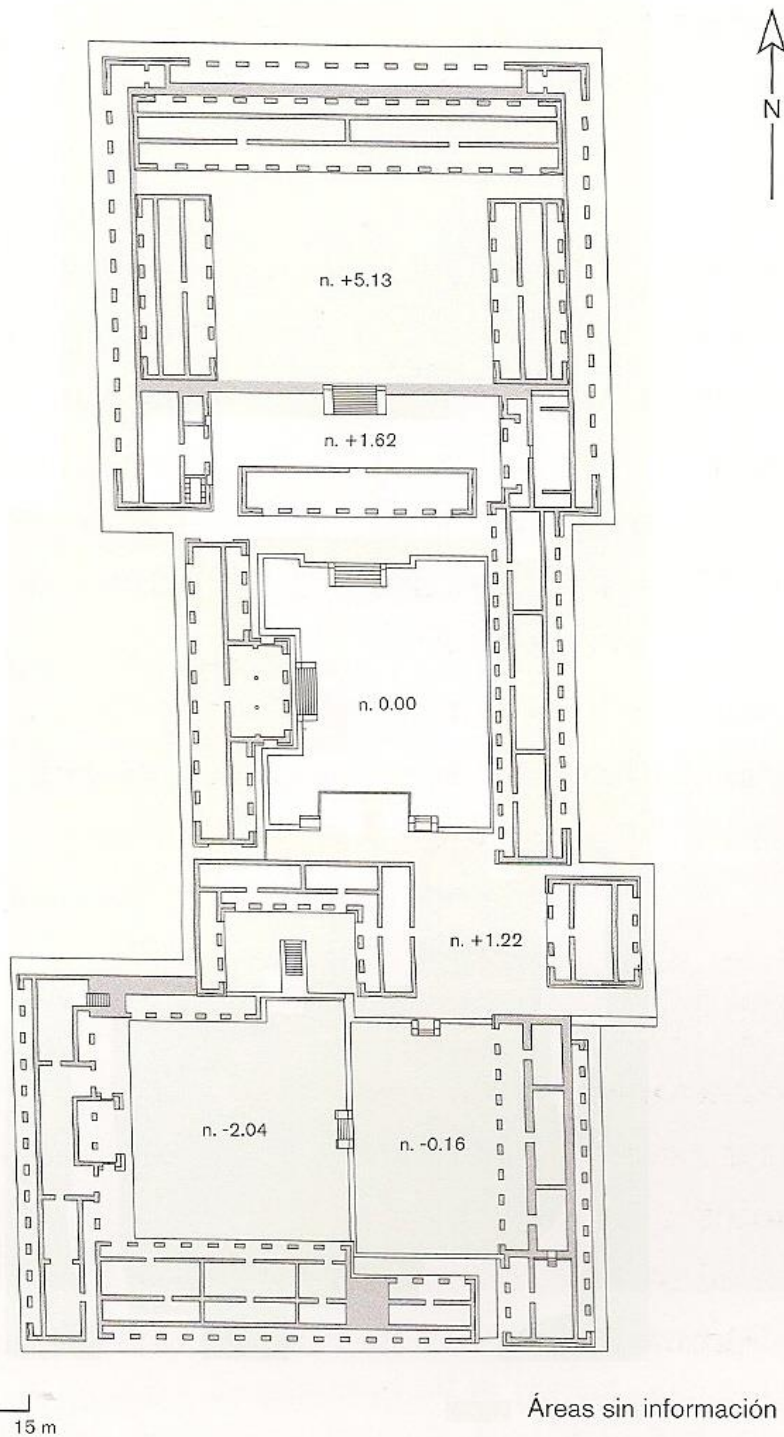


Figura 4.9. Planta hipotética de la tercera etapa constructiva del Gran Basamento. Tomada de: LUCET, Geneviève, "Arquitectura de Cacaxtla, lectura del espacio" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V, tomo II: p. 75.

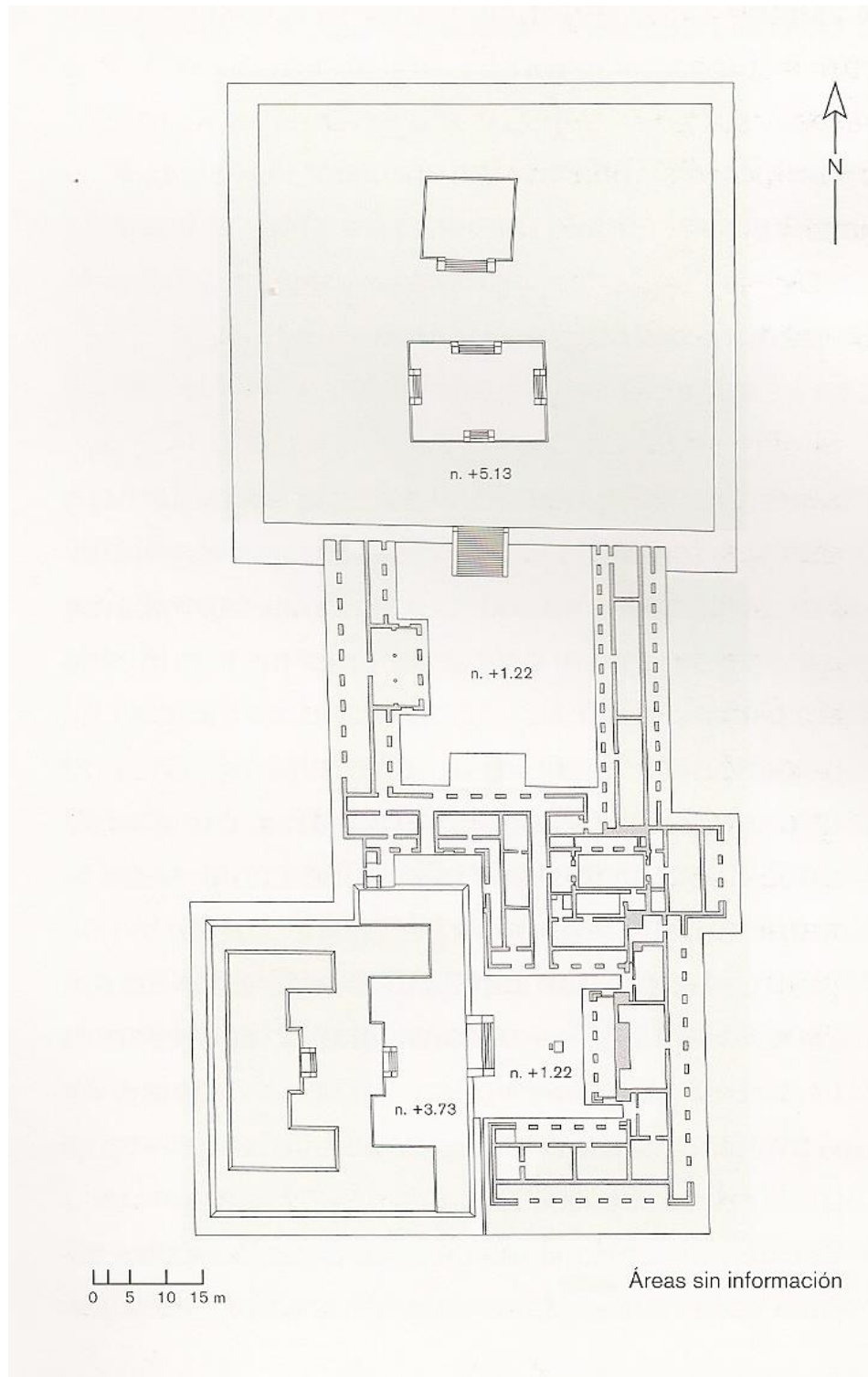


Figura 4.10. Planta hipotética de la cuarta etapa constructiva del Gran Basamento. Tomada de: LUCET, Geneviève, "Arquitectura de Cacaxtla, lectura del espacio" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V, tomo II: p. 75.

La cuarta etapa se caracteriza por la cubierta de los Edificios A, B y C del Sector Norte, se cubre también el Templo Rojo y al parecer solo queda vigente el Templo de Venus. Lucet considera que probablemente algunas de las nuevas estructuras construidas en el Patio de los Altares, pudieran tener representaciones pictóricas en la fachada, evidencia de esto es algunos restos de pintura sin distinguir alguna figura en particular (Ver figura 4.10).

La quinta etapa es de las poco conocidas pues es la que más expuesta estuvo a la intemperie después de que el Gran Basamento fue abandonado.

Capítulo 5. La expresión plástica en Cacaxtla. Propuesta de correlatos con la plástica Teotihuacana.

La expresión plástica en Cacaxtla ha sido principalmente vinculada con varias de las características temáticas de las expresiones plásticas del Área Maya, particularmente con algunos asentamientos ubicados en la región por la que atraviesa el río Usumacinta.³⁷³ El vínculo establecido se ha hecho principalmente con la pintura mural, y como se ha comentado a lo largo de este trabajo, poco se han tomado en cuenta otros materiales presentes en Cacaxtla, para entender la manera en que se conjugaron las características culturales de otras áreas que han hecho de este sitio arqueológico un lugar con un estilo particular. En ese sentido, es importante establecer este tipo de vínculos con otras áreas culturales y, particularmente, con Teotihuacan, que es uno de los objetivos de este trabajo.

Como ya se mencionó en el capítulo 3, el corpus de estudio que se tomó en cuenta incluye diversas expresiones plásticas de Cacaxtla en diferentes soportes como:

- Pintura Mural: Los murales del personaje masculino y femenino del Templo de Venus; mural Oriente y Poniente, así como los Murales de la Banqueta de los Cautivos en el Templo Rojo; el Mural de la Batalla, talud este y talud oeste y los murales del Hombre-Ave, Hombre-Felino con sus respectivas jambas.
- Cerámica: Los Once Señores de Cacaxtla; la Escultura con sacerdote del Dios de la Lluvia de Cacaxtla; tres recipientes policromos con tapa; un recipiente policromo sin tapa y fragmentado y el brasero con elementos del Dios de la Lluvia.

³⁷³ HELMKE, Christophe y Jesper Nielsen, "La iconografía de Cacaxtla bajo la influencia maya: identidad, procedencia y datación" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., III tomos, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V Tomo II: p. 380.

- Piedra: Escultura con tocado del año o "triángulo-trapecio" y escultura con glifo Ojo de Reptil.

En la búsqueda de correlatos con la plástica teotihuacana, se tomaron en cuenta algunas de las expresiones plásticas sin afán de agotar la gran variedad existente. Es decir, solo se hará referencia a algunas composiciones teotihuacanas representativas y a los soportes plásticos con los que se hace la comparación, por ejemplo: en el caso de la pintura mural, algunas muestras se compararán con los murales de Cacaxtla. Se compararán también algunas piezas de la cerámica teotihuacana con cerámica de Cacaxtla y lo mismo será en el caso de las esculturas en piedra. Además, se tomaron en cuenta aspectos temáticos, es decir la relación de las figuras representadas con otros elementos que, en conjunto, expresan una acción. También se tomó en cuenta, en medida de lo posible, el contexto arqueológico en dónde se encontró la expresión plástica a comparar.

Es así, que la comparación con la plástica teotihuacana se hizo de la manera más ordenada posible, para así no comparar solo figuras sin otros elementos factibles de ser comparados. Sirva pues esta breve introducción al lector, para establecer el orden de este capítulo y la manera en que los objetivos de buscar los correlatos teotihuacanos presentes en la plástica de Cacaxtla, se llevaron a cabo.

La pintura mural

La pintura mural de Cacaxtla presenta peculiaridades que han sido comentadas a lo largo de esta investigación. Tanto la arquitectura del Gran Basamento como los diseños pintados tuvieron más de una modificación, tal es el caso del Templo Rojo por mencionar un ejemplo; sin embargo, para este trabajo solo se consideraron los murales actualmente expuestos. De esos murales, los indicios más tempranos corresponden a los del Templo de Venus y el Templo Rojo, ambos de la primera etapa constructiva del edificio que los alberga. Posteriormente los murales de

Templo de Venus son tapados y los murales del Templo Rojo son modificados. Para este momento el Mural de la Batalla ya es está expuesto a la Gran Plaza Central, posteriormente es cubierto con sumo cuidado y el Templo Rojo está en su último momento de exhibición, además de ser elaborados los murales del Edificio A.³⁷⁴

A pesar de que no todos son contemporáneos entre sí, comparten elementos que al parecer fueron constantes en la tradición de los pintores de Cacaxtla, por ejemplo, las cenefas acuáticas conservan muchos elementos desde los primeros indicios de pintura mural en el Gran Basamento, hasta sus etapas más tardías. No obstante, si consideramos que las pinturas fueron hechas entre el 600-900 d.C., se trata de un periodo de tiempo que en comparación con el que tomó el desarrollo de la pintura mural teotihuacana, fue corto; esto permitiría explicar en parte por qué hay motivos constantes y pocas variaciones en los murales de Cacaxtla. Por su parte, la tradición pictórica teotihuacana tuvo un desarrollo más largo y con más variantes como expone Sonia Lombardo.³⁷⁵

Tomé en cuenta, en medida de lo posible y basándome en estudios cuyo objetivo fue explicar el desarrollo de la pintura mural teotihuacana, aquellas pinturas que correspondan a los tiempos más tardíos de Teotihuacan, es decir las fases Xolalpan (300-550 d.C.) y Metepec (550-650 d.C.) pues, es el periodo cronológico en el que Cacaxtla inicia su desarrollo, según lo expuesto en el capítulo 4 de esta tesis.

En la siguiente tabla se comparan las propuestas cronológicas de la pintura mural de Cacaxtla con la pintura mural teotihuacana. En ese sentido, es que se puede

³⁷⁴ Ver capítulo 4 para más detalles sobre la posible temporalidad de las pinturas murales.

³⁷⁵ LOMBARDO, Sonia, "El estilo teotihuacano en la pintura mural" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V Vols., II Tomos, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, vol. I Tomo II: pp. 3-64.

observar como las últimas fases de la pintura mural identificadas por Sonia Lombardo, coinciden con los inicios de la pintura mural teotihuacana.

Cronología /Región		Cronologías comparadas					Comparación de las cronologías propuestas para la Pintura Mural																
		Valle Puebla-Tlaxcala				Valle de México	Valle Puebla-Tlaxcala			Valle de México													
		García Cook (1973; 1995; 2013)	Andrés Santana (2011)	Mari Carmen Serra Puche/ Jesús Carlos Lazcano (2004; 2011; 2012)	Plunket/ Uruñuela (1998); Müller (1978)	G. Cowgill (2008)	Propuestas cronológicas de la pintura mural de Cacaxtla (Varios autores)			Teotihuacan (Fases estilísticas de Sonia Lombardo)													
Años	Horizontes	Cronología de Tlaxcala	Cacaxtla	Xochitecatl- Cacaxtla	Cholula	Teotihuacan																	
d.C.	1521	Colonia	Tlaxcala	Abandono																			
	1500	Postclásico Tardío																					
	1400																						
	1300																						
	1200																						
	1100	Postclásico Temprano			Segundo Abandono																		
	1000																						
	950																						
	900	Epiclásico (Clásico Tardío)	Texcalac	Invasiones y lucha por el territorio		Atoyac	Cholula IV	Coyotlatelco	Pinturas Edificio A (López de Molina 1986; Lombardo 1986; Foncerrada 1982; Cook 1986 y 2013; Uriarte 1999; Santana 1990; Stuart 1992; Serra <i>et. al.</i> , 2011; Reyes Z., <i>s/f</i> ; Moreno <i>et. al.</i> 2005)	Mural de la Batalla (Lombardo 1986; Foncerrada 1982; Santana 1990 y 2011; Stuart 1992; Reyes Z., <i>s/f</i> ; Moreno <i>et. al.</i> 2005)	Templo Rojo y Templo de Venus (Moreno <i>et. al.</i> , 2005) Banqueta Templo Rojo (Reyes Z., <i>s/f</i>)												
	800																						
	750																						
	700																						
	650																						
	600												Clásico Temprano	Tenanyecac	Máximo desarrollo	Primer Abandono	Cholula IIIA	Metepec	Mural de la Batalla (López de Molina 1986; Cook 1986 y 2013; Uriarte 1999; Serra <i>et. al.</i> , 2011)	Templo de Venus. (Reyes Z., <i>s/f</i>)	Corredor del Templo Rojo (Reyes Z., <i>s/f</i>)		4ta fase estilística
	550																						
	500																						
	450																						
	400																						
	350																						
	300																						
250																							
225																							
200																							
150	Formativo Tardío	Tezoquipan			Cholula III	Xolalpan																	
100																							
0																							
100												Formativo Medio	Texoloc			Cholula IIA	Tlamimilolpa					3ra fase estilística	
150																							
200																							
300																							
400																							
450																							
500																							
600																							
700																							
800																							
900	Formativo Temprano	Tlatempa	Los primeros asentamientos		Cholula II	Miccaotli						2da fase estilística											
1000																							
1100																							
1200																							
1250																							
1300													Pre-Zahuapan	Tzompantepec			Cholula I	Tzacualli					1ra fase estilística
1400																							
1500																							
1600																							
1700																							
a.C.	100	Formativo Tardío	Tezoquipan			Proto-Cholula	Patlachique																
	150																						
	200																						
	300																						
	400																						
	450	Formativo Medio	Texoloc																				
	500																						
	600																						
	700																						
	800																						
900	Formativo Temprano	Tzompantepec																					
1000																							
1100																							
1200																							
1250																							

Tabla 5.1 Tabla comparativa de la cronología y dataciones para la pintura mural. Basado en varios autores arriba citados. Cuadro basado en Serra 2011 y Brittenham 2008 y modificado por el autor.

Murales del Templo de Venus

Este templo conserva dos murales realizados cada uno sobre dos pilastras que están al interior de una estructura que luego fue cubierta. (Figura 5.1) Ambas forman parte de un solo conjunto arquitectónico y por el tema presente en los murales es que se les asignó el nombre de Templo de Venus. El espacio arquitectónico estuvo en asociación con una plaza que actualmente se encuentra cubierta.



Figura 5.1. Fotografía frontal de los murales del Templo de Venus. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: R. Alvarado y T. González 2011.

Estos murales son policromos. Tienen un fondo rojo enmarcado por una franja azul a los costados y sobre cada una están dos estrellas de 5 picos cada una con un círculo concéntrico al centro simulando un ojo; y en la parte inferior tienen una cenefa con bandas cruzadas y con elementos acuáticos como moluscos, reptiles, tortugas y garzas.

Al centro de cada pilastra se encuentra un personaje que abarca casi su totalidad. En el personaje del lado izquierdo (Figura 5.2) a pesar de estar más fragmentado, se puede observar parte de un seno, por lo que ha sido identificado como femenino; se aprecia también el abdomen y en la cintura una estrella con 5 extensiones lobuladas, sobre esta un círculo concéntrico similar a un ojo acompañado en su parte inferior por un elemento similar a una ceja. Tiene también una falda amarilla con puntos simulando la piel de algún felino (puede ser jaguar, ocelote u otro) y, finalmente en las piernas se aprecian dos tobilleras.



Figura 5.2. Personaje izquierdo del Templo de Venus. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia; Patricia Peña González; 2008.



Figura 5.3. Personaje derecho del Templo de Venus. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia; Patricia Peña González; 2008.

El otro personaje (Figura 5.3) está mejor conservado, su cabeza tiene un tocado blanco rematado por 6 picos y un ojo con anteojera; porta una orejera azul y un collar de cuentas del mismo color. Ambos brazos los tiene flexionados hacia arriba

y del codo salen plumas azules; con su mano izquierda sujeta otra estrella de 5 picos igual a las que se encuentran sobre las franjas azules de los costados. Al igual que el personaje anterior, porta en la cadera una estrella de 5 extensiones lobuladas con las mismas características; este personaje porta un faldellín también amarillo con puntos negros simulando la piel de algún felino, los pies también tienen brazaletes blancos. No obstante, la principal razón por la que destaca este personaje es la cola de escorpión en la parte trasera.

En la búsqueda de correlatos con la plástica teotihuacana se detectó una correspondencia formal, compositiva y temática con las cenefas acuáticas que acompañan figuras centrales y las estrellas de cinco picos con un círculo concéntrico. En Teotihuacan ambos elementos están presentes en diversos contextos temáticos, en distintos soportes como pintura mural y cerámica, lo que me indicaría que es un elemento de importancia, misma que estaría condicionada por su asociación con otros elementos.

Las estrellas de 5 picos con un ojo al centro están presentes en la pintura mural teotihuacana también asociadas a bandas acuáticas. Hasso von Winning pone de ejemplo los frisos en los murales de Tepantitla.³⁷⁶ De acuerdo a la investigación de Esther Pazstory, estos murales pertenecen a las últimas etapas de ocupación de Teotihuacan, es decir entre las fases Xolalpan y Metepec.³⁷⁷ También, por la configuración arquitectónica, los murales de Tepantitla y en particular el complejo del Tlalocan, que es donde están las bandas acuáticas que aquí nos interesan, están expuestos en el pórtico de un patio central, enmarcando la entrada de dos cuartos interiores. El complejo del Tlalocan, fue así llamado por la temática representada en el mural.³⁷⁸ En él se aprecia a varios personajes realizando diversas actividades además de la relación líquido-fertilidad expuesta en elementos

³⁷⁶ WINNING, Hasso von, *op. cit.*, vol. II: p. 9.

³⁷⁷ PASZTORY, Esther, *The murals of Tepantitla, Teotihuacan*, USA, Garland, 1976, p. 56.

³⁷⁸ CASO, Alfonso, "El paraíso terrenal en Teotihuacan" en *Cuadernos Americanos*, no. 16, Ciudad de México, 1946, pp. 127-136.

fitomorfos creciendo sobre bandas acuáticas, la representación del Dios de las Tormentas, así como la de mariposas, manantiales y arroyos. La investigadora María Teresa Uriarte, considera que la conclusión general de varios autores es que los murales son una alegoría del edén del Dios de las Tormentas.³⁷⁹ Las escenas están enmarcadas y delimitadas por cenefas compuestas por bandas cruzadas, una de ellas tiene estrellas de cinco picos con un círculo concéntrico y la otra tiene moluscos en asociación con el Dios de las Tormentas. (Figura 5.4) Pasztory considera que estas bandas refieren al agua y que siempre se representan con volutas u ojos, además de animales, estrellas y moluscos para enfatizar su carácter acuático.³⁸⁰ Asimismo, señala que la asociación de ojos-agua tiene que ver con la habilidad de los ojos para producir agua.³⁸¹ La investigadora María Teresa Uriarte también reconoce que estas franjas entrelazadas, además de dividir el talud tablero y los muros en donde está representado el mural del Tlalocan, aluden al agua.³⁸² Abascal *et al.*, consideran que los animales saliendo del molusco en las cenefas acuáticas de Cacaxtla son similares a los del mural 2 y 3 del pórtico 2 en Tepantitla³⁸³ lo que indicaría que la idea de un correlato entre los murales teotihuacanos y los de Cacaxtla es posible.

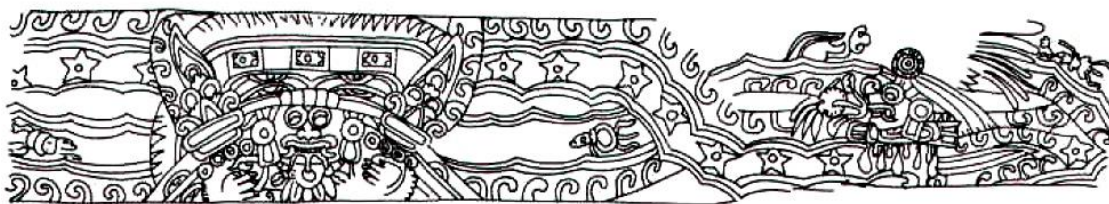


Figura 5.4. Dibujo de los frisos que enmarcan las escenas de los murales de Tepantitla. Pórtico 2, mural 2 URIARTE, María Teresa, "Tepantitla, el juego de pelota" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols., II tomos, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol. I, tomo II.

³⁷⁹ URIARTE, María Teresa, "Tepantitla, el juego de pelota" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, 5 vols., 2 tomos, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, vol. 1 tomo II: p. 252.

³⁸⁰ PASZTORY, *The Murals of...*, *op. cit.*, pp. 138-140.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 145.

³⁸² URIARTE, María Teresa, *op. cit.*, p. 252.

³⁸³ ABASCAL *et al.*, *op. cit.*, p. 34.

La banda acuática que aparece en los murales del Templo de Venus parece estar también delimitando a la escena en la que los personajes representados abarcan la mayoría del mural. Sin embargo, la estrella de 5 picos parece tener otra connotación pues tanto las que están sobre la banda azul como las que aparecen al centro de los personajes no están sobre las bandas acuáticas. También llama la atención que hay clara diferenciación en la figura de la estrella en la cintura de los personajes respecto a las estrellas colocadas a sus costados y en sus manos.

Acerca del significado de la media estrella con el ojo, la autora Ellen T. Baird comenta que en Teotihuacan siempre llevan cinco picos y generalmente se representan con un ojo al centro y pueden encontrarse asociada con otros motivos acuáticos dispersos, o bien cuando se usa para denotar un contexto alusivo al agua, colocada dentro de bandas.³⁸⁴ Sin embargo, también asocia a la estrella para tiempos más tardíos en Teotihuacan con muerte, guerra y sacrificio.³⁸⁵ Su afirmación está basada en la representación del mural 1-2 del pórtico 19 de la Zona 5A o Conjunto del Sol en Teotihuacan, pues se ve a dos personajes ataviados de ave con cuchillos curvos con corazones ensartados y un marco de medias estrellas alrededor de la escena (Figura 5.5).

³⁸⁴ BAIRD, Ellen T., "Estrellas y guerra en Cacaxtla" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.) *Antología de Cacaxtla*, 2 vols., Ciudad de México, Gobierno del Estado de Tlaxcala/INAH, 1995, vol. II: p. 152.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 180.

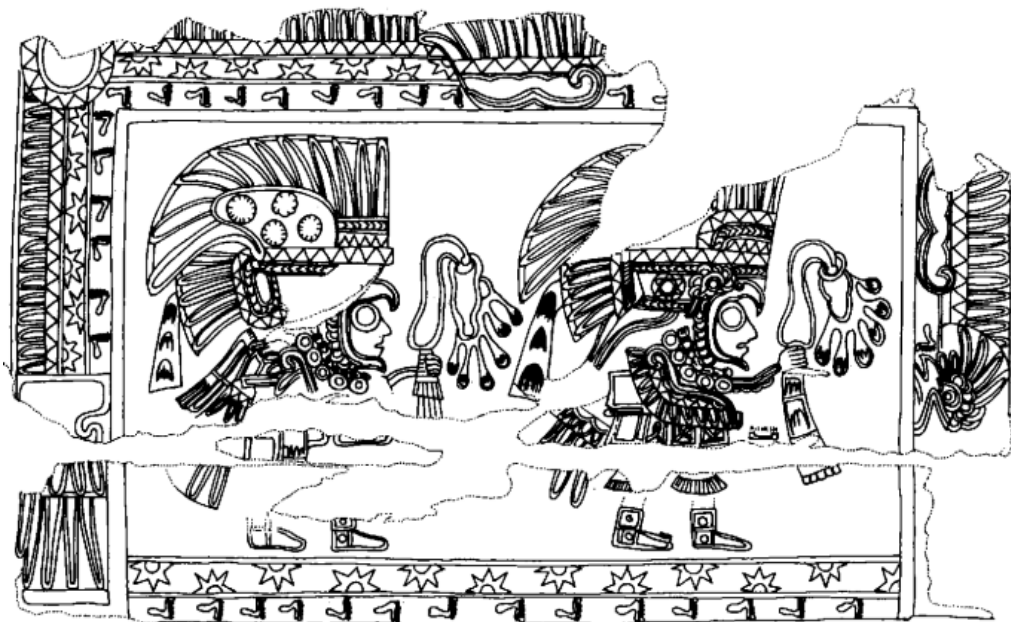


Figura 5.5. Dibujo de los dos sacerdotes ataviados de ave proveniente del pórtico 19, murales 1-2 de la Zona 5A o conjunto del Sol. Tomado de FUENTE de la, Beatriz "Zona 5A. Conjunto del Sol" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols., II tomos, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol. I, tomo I: p. 75.

Considero que esta afirmación sobre la asociación de las estrellas con la guerra no es del todo acertada. Si bien es cierto que la estrella aparece enmarcando a dos personajes realizando un ritual de sacrificio, la escena también tiene una banda con una serpiente emplumada y a otra con huellas de pies. Para empezar, no hay en Teotihuacan referencias explícitas a batallas, salvo figuras armadas y en algunos casos escudos sin personajes que los lleven;³⁸⁶ en segundo lugar, las bandas que enmarcan la escena parecen estar asociadas a la delimitación de un espacio determinado que podría ser el celeste, como notaron Jesper Nielsen y Christophe Helmke,³⁸⁷ idea que se refuerza además con los tocados de ave que portan ambos personajes.

Esto lleva a considerar la posibilidad de que la estrella de 5 picos en Teotihuacan aparece en dos contextos temáticos: uno referido a contextos celestes y otro a

³⁸⁶ VALDEZ, Bubnova, Tatiana, Comunicación personal, 2016.

³⁸⁷ NIELSEN Jesper, Christophe Helmke, "La caída del gran ave celestial: un mito cosmogónico del Clásico Temprano en el México Central" en Nikolai Grube & Ingrid Kummels (eds.) *Teotihuacan: Medios de comunicación y poder en la Ciudad de los Dioses*, en prensa, p. 22.

contextos acuáticos. Como ejemplo de estrellas en contextos celestes están las estrellas sobre aves descendiendo de los murales de la Zona 5A o Conjunto del Sol (Figura 5.6); un ejemplo de estrellas en contextos marinos está en los murales de Tepantitla en el complejo del Tlalocan en donde vemos corrientes de agua con moluscos y estrellas de cinco picos. (Figura 5.7) Y, de acuerdo al investigador Jorge Angulo,³⁸⁸ hay un posible ejemplo de estrellas en contextos terrestres está en los murales de Zacuala, en ellas vemos la representación de un cerro con una estrella de cinco picos en su interior. (Figura 5.8) Leonardo López Luján *et. al.*, en un análisis de la importancia de las estrellas marinas en las sociedades mesoamericanas, consideran que las estrellas en Teotihuacan, refieren al mundo de fertilidad absoluta y de regeneración de la vida pues siempre aparecen en asociación con bandas y animales acuáticos; calificando los trajes de los sacerdotes “dadores” de mantenimiento; sobre animales asociados con el inframundo; asociadas a los rostros del Dios de las Tormentas teotihuacano; o bien, al rededor o en el interior de montañas sagradas que servían de acceso a otros planos del universo.³⁸⁹ Su significado es replicado en otros sitios mesoamericanos, entre ellos, Cacaxtla.

³⁸⁸ ANGULO, Jorge, “Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica” en Beatriz de la Fuente (coord.), La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan, V vols., II tomos, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol. I tomo II: pp. 75-76.

³⁸⁹ LÓPEZ Luján, Leonardo, Francisco Alonso Solís Marín, Belem Zúñiga-Arellano, *et. al.*, “Del océano al altiplano. Las estrellas marinas del Templo Mayor de Tenochtitlán” en *Arqueología Mexicana*, No. 150, Ciudad de México, Editorial Raíces, 2018, p. 74.

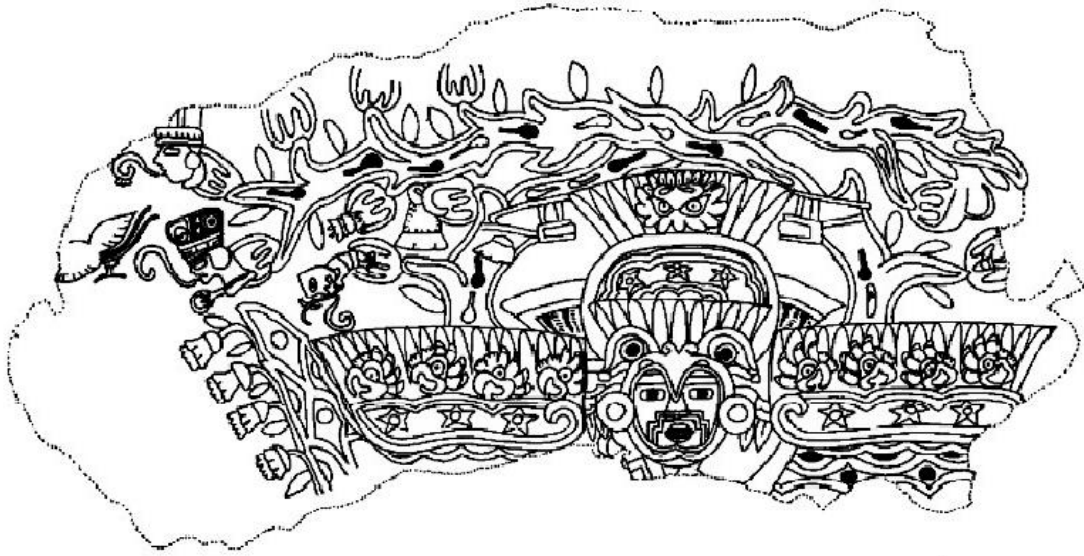


Figura 5.6. Dibujo del ave descendiendo proveniente de la Zona 5A o conjunto del Sol. Tomado de FUENTE de la, Beatriz "Zona 5A. Conjunto del Sol" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan, V vols., II tomos*, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol. I, tomo I: p. 68.



Figura 5.7. Dibujo en el que se aprecian estrellas de cinco puntas asociadas con elementos marinos proveniente del complejo del Tlalocan en Tepantitla. Tomado de ANGULO, Jorge, "Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan, V vols., II tomos*, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol. I, tomo II: pp. 76, Fig. 2.4d.



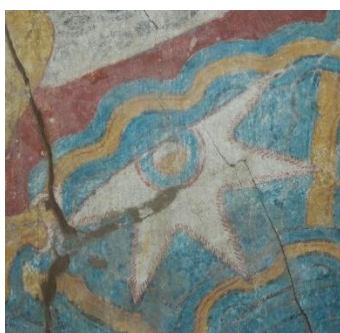
Figura 5.8. Dibujo en el que se aprecia lo que puede ser un cerro y en su interior una estrella de cinco puntas proveniente de los Patios de Zacuala. Tomado de ANGULO, Jorge, "Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan, V vols., II tomos*, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol. I, tomo II: pp. 74. Fig. 2.3c.

Para el caso de la estrella en Cacaxtla, su representación tiene dos variantes: la que tiene los picos en punta y la que tiene los resplandores redondeados. La primera aparece en cuatro contextos temáticos: uno solo en contextos acuáticos

cuyas características son tener líneas rojas en los contornos de los picos y el círculo concéntrico pintado de su contorno de rojo y al centro azul, amarillo y blanco; (Figura. 5.9 y 5.10); el otro aparece en posibles contextos celestes, como proponen Elba Domínguez y Javier Urcid para los Murales del Templo de Venus (Figura 5.11) y tiene el círculo concéntrico pintado de colores azul y negro, sin las líneas rojas en su contorno; el tercer contexto es la estrella en la vestimenta de uno de los personajes principales del Mural de la Batalla, es la única representación en color rojo con el círculo concéntrico de color azul, blanco y negro (Figura 5.12); y finalmente, representada en un glifo cuadrangular con huellas de pies en el mural del Hombre-Ave en el Edificio A, pintada de color blanco con el círculo concéntrico de color azul y negro (Figura 5.13). Por su parte la estrella con resplandores redondeados aparece como posible insignia³⁹⁰ tanto en los murales del Templo de Venus (Figura 5.14) como en el Mural de la Batalla (Figura 5.15).



Figura 5.9. Estrella en las cenefas acuáticas del mural Oriente del Templo Rojo. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, 2008.



a)



b)

Figuras 5.10. a) y b) Estrellas en cenefas acuáticas del mural Poniente del Templo Rojo. Archivos del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Patricia Peña González, 2008.

³⁹⁰ Retomo la definición de insignia hecha por James Langley para Teotihuacan en donde considera que es una forma de mostrar filiación religiosa, profesional o de linaje. Véase: LANGLEY, James C., *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period*, Oxford, England, B.A.R, 1986, p. 69.

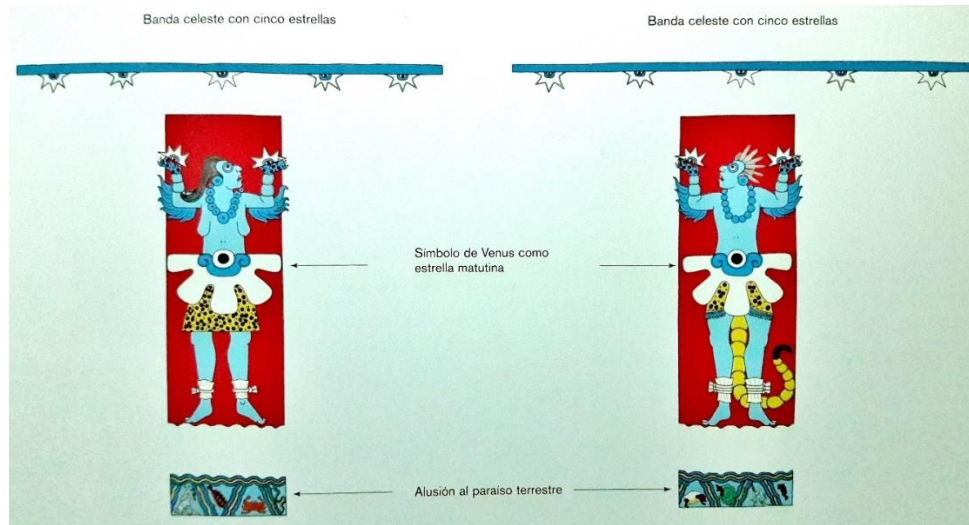


Figura 5.11. Reconstrucción hipotética y despliegue de los murales del Templo de Venus, hecha por Elba Domínguez y Javier Urcid. Imagen tomada de DOMÍNGUEZ, Elba y Javier Urcid, "El ascenso al poder del señor 4 Perro: las pinturas murales del Conjunto 2-sub en Cacaxtla, María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., III tomos, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2013; vol. V, tomo III: p. 585. Fig. 12.34.



Figura 5.12. Estrella que forma parte de la vestimenta del personaje 5 del talud Poniente en el Mural de la Batalla. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, 2008.



Figura 5.13. Glifo cuadrangular que se encuentra en el mural del Hombre-Ave en el Edificio A. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, 2008.



5.14. Acercamiento a la estrella de cinco picos lobulados de los murales del Templo de Venus. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia; Patricia Peña González; 2008.



5.15. Escudo del personaje 19 W con la estrella de cinco picos lobulados. Muro Oriente, Mural de la Batalla. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, 2005.

El uso de la estrella de cinco picos tiene varias connotaciones de acuerdo al contexto temático en que está representada. Para el caso de Teotihuacan, la asociación con el plano celeste depende de las figuras y los rasgos diagnósticos en los que aparece. El ejemplo del pórtico 19 murales 1-2 de la Zona 5A o Conjunto del Sol tiene estrellas en las cenefas que enmarcan la escena como también sucede en los murales del Templo de Venus.

George Kubler considera que estas cenefas y/o marcos funcionan como “adjetivos calificativos” del espacio que están enmarcando.³⁹¹ En ese sentido y siguiendo la propuesta de Elba Domínguez y Javier Urcid³⁹² sobre la reconstrucción del mural del Templo de Venus, se están representando a las estrellas en el plano celeste, al personaje con la estrella de resplandores redondeados en el plano terrestre y a la cenefa acuática como el plano del inframundo, es decir, el uso de la estrella y las cenefas acuáticas, delimita espacios cosmogónicos específicos como sucede con Teotihuacan.

³⁹¹ KUBLER, George, “The iconography of the Art...”, *op. cit.*, p. 8.

³⁹² DOMÍNGUEZ, Elba y Javier Urcid, “El ascenso al poder del señor 4 Perro: las pinturas murales del Conjunto 2-sub en Cacaxtla” en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., III tomos, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013; vol. V tomo III: pp.547-607.

Las cenefas acuáticas en la pintura mural de Cacaxtla tienen varias similitudes en las pinturas murales de Teotihuacan. Ejemplo de esto es la intención de representar a cuadrúpedos dentro de los moluscos, reptiles, aves y las plantas, todas delimitadas por bandas en diagonal. Esto parece ser un elemento que perduró como parte del sistema compositivo de la pintura mural tanto en Teotihuacan como en Cacaxtla. Considerando las etapas estilísticas propuestas por Sonia Lombardo para Teotihuacan, las cenefas acuáticas con diversos animales en su interior, están presentes desde la segunda etapa estilística³⁹³ y se nota un aumento en el ancho de las cenefas, así como un abarrocamiento de las figuras en ellas para la cuarta fase estilística,³⁹⁴ misma que según la autora, corresponde a las últimas etapas cronológicas de Teotihuacan. Esto pudo ocurrir entre la fase Xolalpan y Metepec, es decir, en los primeros inicios de asentamiento en Cacaxtla. Por su parte, en Cacaxtla, el uso de las cenefas acuáticas con diversos animales está presente desde las primeras fases de la pintura mural y no presentan cambios considerables pues siempre se aprecia la división en bandas diagonales, la presencia de moluscos con cuadrúpedos, aves, reptiles y plantas lo que nos indica una continuidad en el uso de este recurso como parte del sistema compositivo de la pintura mural de Cacaxtla. No obstante, si es necesario señalar que estas bandas acuáticas también están presentes con similitudes en el área maya lo que podría considerarse como un elemento cultural con ambigüedades en su origen. A pesar de esta observación, considero importante señalar que solo busco establecer la similitud de las bandas acuáticas teotihuacanas como parte de los objetivos de mi investigación.

Murales del Templo Rojo

Los murales de este templo son excepcionales en el Gran Basamento, pues tuvieron varias modificaciones a lo largo de su elaboración. La investigadora

³⁹³ LOMBARDO, Sonia, "El estilo teotihuacano..." *op. cit.*, vol. I Tomo II: pp. 22-23.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 36.

Claudia Brittenham detecta al menos 3 etapas: la del pasillo, la prolongación del muro Oriente y, finalmente, la etapa de la escalera.³⁹⁵ Sin embargo, para los fines de este trabajo, solo se tomará en cuenta la última etapa en la que son expuestos los murales que actualmente podemos apreciar, pues poco se sabe de los contextos temáticos de las dos primeras etapas. Este templo puede ser dividido en dos partes: la primera, conformada por los murales Oriente y Poniente; y la otra por el mural de la Escalera o Banqueta de los Cautivos.

Este templo tiene un pasillo que desciende con unos escalones que comunican el sector centro con el sector sur de acuerdo a lo ya expuesto en el capítulo 4 de este trabajo. Al final de los escalones se llega a un pórtico justo en donde está la pintura mural de la banqueta de los cautivos, es decir, quien descendía pisaba directamente el mural. Al subir los escalones es probable que se llegara a un espacio porticado y con cuartos cerrados que actualmente está destruido, de acuerdo a la propuesta de Geneviève Lucet también comentada en el capítulo 4, tuvo carácter ritual y limitado a grupos de élite. Este templo delimitaba al norte a la plaza que también estaba en relación con el Templo de Venus antes comentado y que actualmente se encuentra cubierta.

Los murales Oriente y Poniente fueron elaborados respetando la arquitectura del Templo Rojo. En primer lugar, el mural Oriente representa mayor complejidad por los elementos pintados. Fue hecho sobre fondo rojo y delimitado por dos cenefas que se entrelazan en el inicio de la escalera: una acuática con representaciones de aves, moluscos y reptiles; y otra que forma parte del cuerpo de una serpiente emplumada. Ambas delimitan una escena que, descrita de derecha a izquierda, es decir de sur a norte, inicia con un *cacaxtli* cargado con mercancías y colocado justo detrás del personaje identificado como 4 Perro por el glifo frente a él. Este

³⁹⁵ BRITTENHAM, Claudia, "Los pintores de Cacaxtla", en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., II tomos, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V tomo II: pp. 302-317.

personaje está ricamente ataviado, porta un tocado de felino (posiblemente un jaguar) del que sobresale su cabello largo y atado hacia arriba, tiene la parte superior del rostro pintada de azul y la boca abierta con un solo diente que indica que se trata de un anciano. Porta un textil en los hombros del cual caen dos tiras de cuentas azules hacia el frente; también usa un collar de cuentas azules con un pectoral rectangular que al centro tiene dos bandas cruzadas. En la cintura tiene una faja con motivos y color similar al del pectoral, y de ésta cae un faldellín de piel de felino además de portar guantes en manos y pies con las garras de ese animal. Con la mano derecha está sujetando un bastón y caminando en dirección al norte. Frente a él hay tres plantas: la primera corresponde a una mata de cacao que es la única que crece sobre el cuerpo de la serpiente emplumada, en su parte superior se puede apreciar a un ave a punto de postrarse sobre ella. La segunda y tercera planta corresponden a matas de maíz, en ambas, las mazorcas fueron representadas como rostros humanos. Finalmente, entre las últimas dos plantas, hay un sapo de color azul-verdoso que va subiendo sobre la cenefa acuática, más adelante también se aprecian las patas traseras de otro animal que, por lo destruido del mural ya no se puede identificar (Figura. 5.16).

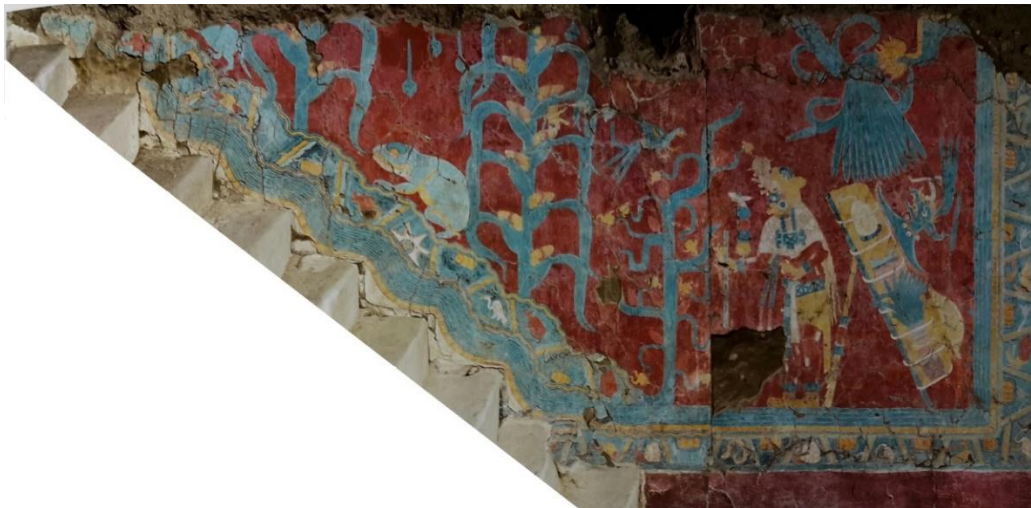


Figura 5.16. Mural Oriente del Templo Rojo. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: R. Alvarado y P. Peña 2008.

Por su parte, el mural Poniente también tiene un fondo rojo, delimitado por las dos cenefas: la acuática con aves, moluscos y reptiles y la que corresponde al cuerpo de la serpiente emplumada. Sobre la cenefa acuática se pueden apreciar, igual de sur a norte, a un sapo amarillo, seguido de una mata de maíz con mazorcas con forma de cabezas humanas, un animal fantástico conformado por un caparazón de tortuga y piel de jaguar y lo que resta de otra mata de maíz con las mismas características que la descrita anteriormente (Figura 5.17).



Figura 5.17. Mural Poniente del Templo Rojo. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: R. Alvarado y P. Peña 2008.

Finalmente, el mural de la Escalera o Banqueta de los Cautivos se compone de dos partes, la superior en la que se representó a dos personajes descarnados y la

inferior donde se puede apreciar una serie de glifos dispuestos de manera horizontal (Figura 5.18 y 5.19).



Figura 5.18. Banqueta de los Cautivos vista desde arriba. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez 2008.



Figura 5.19. Banqueta de los Cautivos vista desde abajo. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez 2008.

Estos murales conservan las cenefas acuáticas en relación a las cenefas de la serpiente emplumada para delimitar espacios y temáticas referentes a la fertilidad y su relación con deidades, con elementos fitomorfos como el maíz y el cacao, así

como con animales fantásticos. Sobre elementos fitomorfos creciendo directamente de bandas acuáticas, un correlato con Teotihuacan está presente en los murales de Tepantitla, pórtico 2, murales 2, 3, 4, 5 y 6 (Figura 5.20). En los murales mencionados, se observa una escena muy variada con personajes antropomorfos realizando diversas actividades y, enmarcando la escena, una cenefa con dos bandas entrelazadas con estrellas, moluscos con cuadrúpedos además de algunas representaciones del Dios de las Tormentas de Teotihuacan. Lo importante a destacar es que en estos murales se pueden observar bandas acuáticas y sobre ellas diversas plantas, similares a lo que tenemos presente en los murales Oriente y Poniente, particularmente los plantíos de maíz y cacao sobre las cenefas.

Como se mencionó anteriormente, los murales de Tepantitla están en un pórtico enmarcando la entrada de dos cuartos interiores y expuestos sobre tableros, taludes y marcos cuyos conjuntos temáticos están relacionados entre sí. Para el caso de Cacaxtla, los murales Oriente y Poniente no están exhibidos hacia el exterior, más bien, por su disposición arquitectónica, parecen "ambientar" el pasillo por el cual se pasa a un espacio particular de carácter restringido y cuyo contenido solo podría ser visto por quien entraba. Sin embargo, el tema de las bandas acuáticas con elementos fitomorfos en ellas es similar entre ambos sitios pues parecen referir a la cualidad fertilizadora del agua.

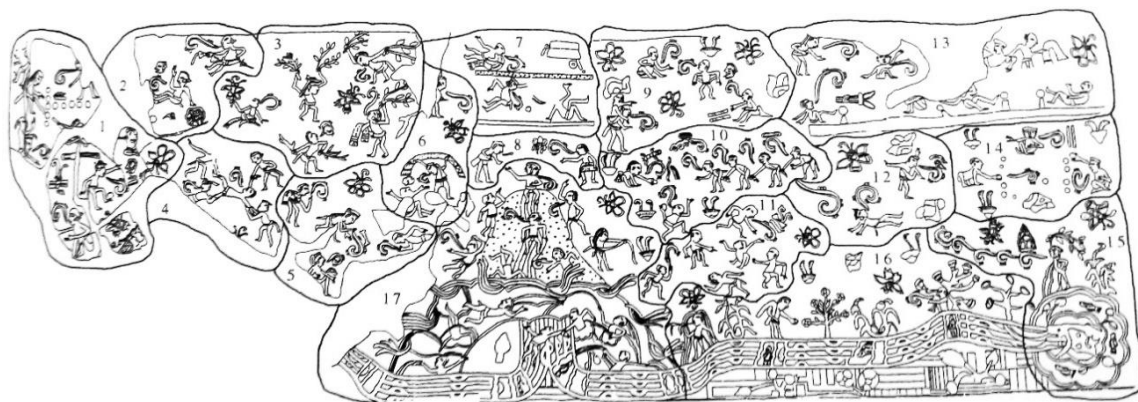
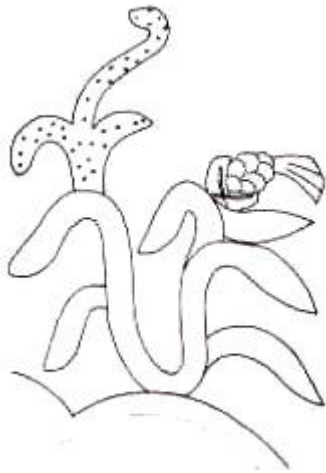


Figura 5.20. Dibujo del mural 3 proveniente del Pórtico 2 en Tepantitla. Nótese la banda acuática en la parte inferior sobre la que crecen elementos fitomorfos. Tomado de URIARTE, María Teresa, "Tepantitla, el juego de pelota" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan, V vols., II, tomos, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol. I, tomo II: p. 233* Fig. 19.

Sobre los tipos de elementos fitomorfos representados en los murales de Tepantitla, Esther Pasztory identifica una variedad muy amplia de plantas, principalmente arbustos con flores, plantas de maíz y algunas plantas exógenas como el cacao.³⁹⁶ Al respecto el investigador Albino Luna, corrobora esta información y también confirma la presencia de plantas de maíz y de cacao creciendo sobre una banda acuática.³⁹⁷ Ambas plantas están también representadas en los murales del Templo Rojo (Figura 5.21). Sin embargo, la diferencia entre ambas representaciones del maíz es que las de Cacaxtla están combinadas con rostros humanos mientras que en Teotihuacan no (Figura 5.21 a y b); por su parte, a pesar de que en ambos sitios representan el cacao, tiene diferencias en su forma de representación (Figura 5.21 c y d).



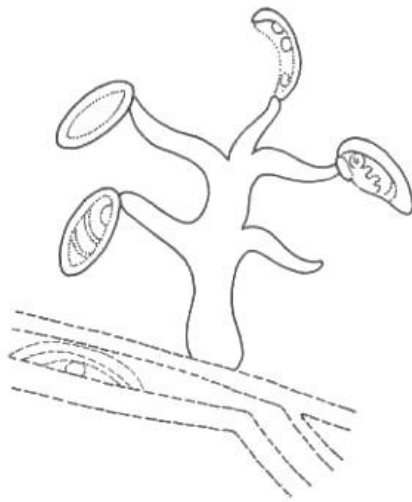
a)



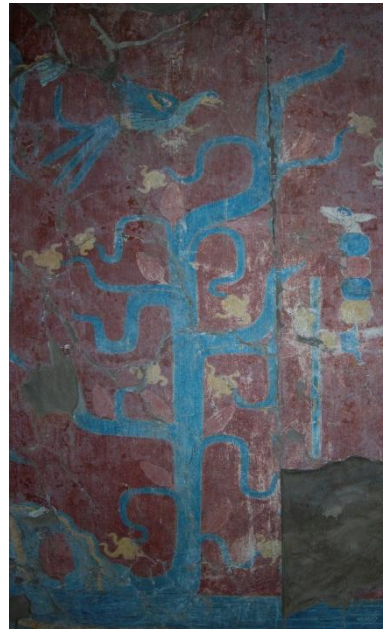
b)

³⁹⁶ PASZTORY, Esther, *The murals of Tepantitla, op. cit.*, pp. 185-187.

³⁹⁷ LUNA, Albino, "La flora representada en la iconografía pictórica" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan, V vols., II tomos, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, vol., I tomo II: p. 384.*



c)



d)

Figura 5.21. Comparación de los tipos de plantas representadas en Tepantitla y el Templo Rojo. Dibujos a y c realizados por Albino Luna y tomadas de: LUNA, Albino, "La flora representada en la iconografía pictórica" en Beatriz de la Fuente (coord.), La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan, V vols., II, tomos, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol., I, tomo II: pp. 379 y 386, Figs. 13 y 23. Imágenes b y d Archivos del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Fotos: Ricardo Alvarado Tapia, 2008.

Por otro lado, otro posible correlato con la plástica teotihuacana es el conjunto temático de los fragmentos presentes en los murales de Techinantitla (Figura 5.22). En ellos vemos a una serpiente como cenefa en la parte superior. De su boca salen chorros de agua con flores y parece estar rociando a los elementos fitomorfos debajo de su cuerpo.



a)



b)



Figuras 5.22. a), b), c) y d) Fragmentos de los murales de Techinantitla actualmente exhibidos en el Young Memorial Museum en San Francisco, California, EEUU. Se destaca la relación de los elementos fitomorfos con la serpiente emplumada como cenefa. Fotografías del autor.

La serpiente en Techinantitla tiene relación con elementos acuáticos tal y como se aprecia en los chorros de agua saliendo de su boca. En ese sentido, vale la pena mencionar que en ocasiones la figura de la serpiente en Teotihuacan aparece representada en asociación con figuras que refieren al ambiente acuático. Su representación como cenefa aparece en Zacuala tal y como reporta Séjourné en el santuario al Este del gran patio.³⁹⁸ Asimismo, Hasso von Winning considera que la Serpiente Emplumada en Teotihuacan tiene relación primordial con el agua o con signos asociados a ella. Además, considera que todas las serpientes en Teotihuacan tienen plumas,³⁹⁹ aspecto que considero erróneo pues hay otras serpientes como las que aparecen en los murales de los Animales Mitológicos o la de la Zona 5A o Conjunto del Sol que aparece rodeada de grecas escalonadas. Lo que resulta particularmente interesante es notar la presencia de la serpiente asociada con bandas acuáticas en pintura mural y en la arquitectura como relieves o esculturas, por ejemplo, en la fachada de la Pirámide de la Serpiente Emplumada donde se aprecia a ésta asociada con moluscos. Retomando lo expuesto por George Kubler sobre considerar a las cenefas y/o marcos como “adjetivos calificativos” del espacio que están enmarcando,⁴⁰⁰ no es raro suponer que de

³⁹⁸ SÉJOURNÉ, Laurette, *Un palacio en la ciudad de los dioses*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002 [1959], p. 33.

³⁹⁹ WINNING, Hasso von, *op. cit.*, vol I, pp. 125-126.

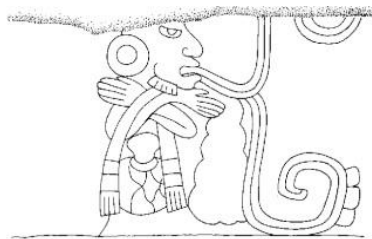
⁴⁰⁰ KUBLER, George, “The iconography of the Art...” *op. cit.*, p. 8.

acuerdo a la posición de la serpiente como cenefa y de las figuras asociadas a ésta se pueda identificar a serpientes en contextos temáticos celestes, terrestres y acuáticos. En el caso particular de Cacaxtla, la asociación de la Serpiente Emplumada con la cenefa acuática cumple la misma función que en los casos expuestos en Teotihuacan, enmarcar una escena y atribuirle un contexto acuático como tema principal.

Por su parte, el anciano identificado como comerciante por el *cacaxtli* detrás de él, no tiene correlato teotihuacano excepto en sellos de cerámica, donde figuran ancianos de perfil apoyados en un bastón. Quizá lo más parecido es la serie de personajes con rasgos del Dios de las Tormentas cargando bultos de maíz en la espalda en los murales de Zacuala, pórtico 3. Sin embargo, es importante mencionar que la figura de personajes ancianos en Teotihuacan está presente en los murales 1-5, cuarto 7 de Tetitla o mural de los Ancianos. Por otro lado, las otras representaciones de gente anciana son las esculturas del dios del Fuego cuyo valor es totalmente distinto del presente en el mural del Templo Rojo. El aspecto común aquí es la forma en que representan la figura del anciano pues tanto las arrugas como la falta de diente en los personajes parece ser un convencionalismo a nivel mesoamericano (Figura 5.23).



a)



b)



c)

Figuras 5.23. Comparación entre dos representaciones de Ancianos de Teotihuacan (a y b) con la representación del anciano de Cacaxtla. Imagen a. Brasero teotihuacano hecho en piedra con la representación de Hueheteotl. Fotografía anónima. Imagen b. Representación de un anciano en la pintura mural de Tetitla en Teotihuacan. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols., II, tomos, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol. I, tomo I: p. 286 Fig. 19.20. Imagen C. Rostro del anciano comerciante presente en el mural Oriente del Templo Rojo en Cacaxtla. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, 2008

No obstante, Séjourné reporta para Zacuala, sellos en cerámica con la representación de lo que ella identifica como “*pochtecas*”.⁴⁰¹ En los sellos se puede observar a un personaje jorobado sujetando un bastón con la mano derecha y la mano izquierda apoyada en la espalda; además, está vestido con un faldellín. A pesar de que estos jorobados no cuentan con un bulto o *cacaxtli* para afirmar con toda seguridad que se trata de un comerciante⁴⁰² como sucede con el anciano del mural del Templo Rojo de Cacaxtla, es probable que el sentido de los jorobados en los sellos teotihuacanos sea representar a uno o bien a un viajero. En ese sentido, puede que si estamos ante un correlato entre ambas figuras. Vale la pena resaltar que por los demás atributos con los que fue representado este anciano, y con base en discusiones en torno a esta figura, es innegable las similitudes con el Dios L del área maya.

Acerca de la banqueta con los cautivos y los glifos que hay en ella, la diferencia respecto al resto de murales en Cacaxtla fue notada por la investigadora Claudia Brittenham quien considera que son más tempranos que la tercera etapa de los murales Oriente y Poniente.⁴⁰³ Sobre la comparación con Teotihuacan, no hay un referente similar de los descarnados o cautivos que están en la parte superior del escalón, así como tampoco lo hay con los glifos que están en el desplante del mismo; sin embargo, es importante mencionar que en la gran urbe sí hay representaciones de descarnados y glifos pero en distintos contextos temáticos. Un correlato que no solo está presente en este conjunto mural sino en los otros de Cacaxtla, es el uso de glifos como registros de antropónimos y topónimos. Por ejemplo, el anciano en el Templo Rojo tiene frente a él un glifo identificado como 4 perro. Este convencionalismo parece tener sus correlatos también en los murales de Techinantitla, donde Clara Millon reconoce que los glifos frente a la procesión

⁴⁰¹ SÉJOURNÉ, Laurette, *Un palacio en la...*, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁴⁰² VALDEZ Bubnova, Tatiana, comunicación personal, 2018.

⁴⁰³ BRITTENHAM, Claudia, *The murals of Cacaxtla... op. cit.*, p. 73

de figuras que aparecen en este conjunto mural, hacen referencia a su nombre o bien a algún atributo que los distingue.⁴⁰⁴ Cabe mencionar que los investigadores Helmke y Nielsen consideran que ambos sitios comparten un sistema dominado por logogramas y sin signos fonéticos obvios.⁴⁰⁵

Tomando en cuenta que todo el Templo Rojo tuvo diversas modificaciones a lo largo del desarrollo de Cacaxtla, es factible pensar en un primer momento, que las representaciones más tempranas tengan sus correlatos con Teotihuacan en contraste con aquellas más tardías. Sin embargo, el uso de la banqueta con la representación de descarnados en Cacaxtla, parece tener una función simbólica relacionada con la humillación por parte de un grupo hacia otro, aspecto que no está presente en la plástica de Teotihuacan.⁴⁰⁶ Aunque en Teotihuacan no se tiene evidencia arquitectónica parecida, en otros sitios del Clásico como Monte Albán en Oaxaca o en el Área Maya es un recurso que sí aparece. Además, vale la pena recordar que la Banqueta de los Cautivos estuvo en asociación a un espacio más o menos público que es la Plaza Sur; es decir quien descendía de las escaleras pisaba la banqueta para acceder a la plaza. Lo que sí está presente en varios edificios teotihuacanos son pinturas en el suelo, como el caso de La Ventilla, donde hay glifos y figuras diversas.⁴⁰⁷

En ese orden de ideas, y considerando que la Banqueta de los Cautivos es el mural más temprano del Templo Rojo, los correlatos son similares en cuanto a sus formas compositivas pero, en aspectos temáticos difieren completamente. Ejemplificando lo anterior podemos mencionar que las figuras descarnadas con los glifos a los lados, y en el piso si tienen algunos correlatos con Teotihuacan, los murales de Techinantitla mencionados anteriormente son un ejemplo del uso de los glifos como antropónimos. De igual forma las figuras pintadas sobre el piso

⁴⁰⁴ MILLON, Clara, "A reexamination...", *op. cit.*, pp. 114-133.

⁴⁰⁵ HELMKE Christophe y Jesper Nielsen, *La escritura jeroglífica...*, *op. cit.*, p. 383.

⁴⁰⁶ VALDEZ Bubnova, Tatiana, comunicación personal, 2018.

⁴⁰⁷ VALDEZ Bubnova, Tatiana, comunicación personal, 2019.

también están presentes en la gran metrópoli. Sin embargo, las escenas asociadas con cautivos no están en Teotihuacan y el sentido de los descarnados en Cacaxtla parece remitir a una temática de humillación o en asociación a alguna deidad de la muerte, aspecto temático que en Teotihuacan aún no se registra como tal a diferencia de lo que ocurre en otras zonas del área Maya o Oaxaca. Por su parte, los glifos de Cacaxtla han sido interpretados como posibles topónimos que hacen referencia a lugares conquistados,⁴⁰⁸ aspecto que, aunque en Teotihuacan también hay presencia de topónimos, no parecen tener esta connotación.

Por otro lado, como ya se mencionó anteriormente, los murales de Cacaxtla usan las cenefas acuáticas como parte de su sistema compositivo y los murales Oriente y Poniente no son la excepción. La relación de estas bandas con animales mitológicos como la serpiente emplumada también está presente en Cacaxtla desde sus momentos más tempranos hasta los más tardíos. El parecido temático relacionado con las matas de maíz y cacao creciendo sobre estas cenefas es un conjunto temático que tiene fuerte similitud con los murales Teotihuacanos.

Mural de la Batalla

El Mural de la Batalla ha llamado mucho la atención por lo explícito del mensaje bélico que es posible apreciar y que además es un tema totalmente ausente en Teotihuacan. El mural fue elaborado sobre el talud del edificio B y estuvo expuesto en la gran plaza central. Es el mural más grande en todo Cacaxtla además de ser el que está ubicado en un área relativamente pública, por lo que es fácil inferir que su intención era ser visible a una audiencia específica y más o menos amplia. Su valor quedó evidenciado al ser tapado con singular cuidado al momento de realizar las modificaciones arquitectónicas en la plaza, el edificio B y los edificios A y C. En este mural se pueden identificar a dos grupos humanos en batalla: los guerrero-ave y los guerrero-felino, figuras ampliamente representadas por distintos grupos mesoamericanos. En esta batalla, el grupo de los guerrero-ave es vencido por el

⁴⁰⁸ DOMÍNGUEZ, Elba y Javier Urcid, *op. cit.*, pp. 561-569.

grupo de los guerrero-felino. Por la complejidad de este mural, solo se describirán aquellos elementos que son factibles de ser comparados con la plástica teotihuacana (Figura 5.24 y 5.25). Para hacer referencia a algún personaje en particular se utilizará la numeración asignada por Marta Foncerrada⁴⁰⁹ y actualizada por Claudia Brittenham.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ FONCERRADA de Molina, Marta, *Cacaxtla. La iconografía de los Olmeca...*, *op. cit.*

⁴¹⁰ BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting...*, *op. cit.*



a) .

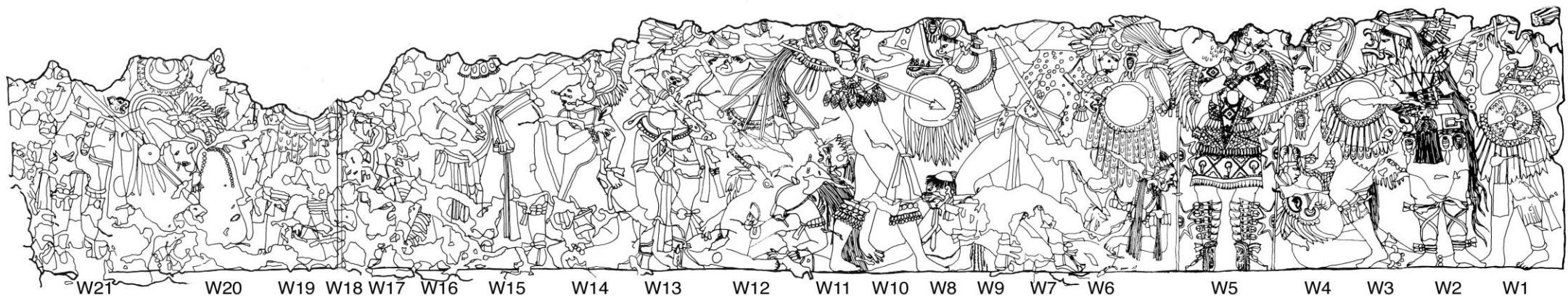


b)

Figura. 5.24. a) Fotografía del talud Oriente del Mural de la Batalla. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, 2005 b) Dibujo del talud Oriente del Mural de la Batalla. Dibujo de Debra Nagao modificado y tomado de BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting Tradition: Art and Identity in Epiclassic Mexico*, Tesis de doctorado para obtener el grado de Doctora en Filosofía, Universidad de Yale, New Heaven, EEUU, edición a cargo de la autora, 2008, p. 363. Fig. 59.



a)



b)

Figura. 5.25. a) Fotografía del talud Poniente del Mural de la Batalla. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, 2005 y b) Dibujo del talud poniente del Mural de la Batalla. Dibujo de Debra Nagao modificado y tomado de BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting Tradition: Art and Identity in Epiclassic Mexico*, Tesis de doctorado para obtener el grado de Doctora en Filosofía, Universidad de Yale, New Heaven, EEUU, Edición a cargo de la autora, 2008, p. 363. Fig. 59.

Hay en varios de los personajes que protagonizan esta bélica escena, elementos que remiten al Dios de la Lluvia pues se identifica su rostro (Figura 5.26-a); o bien su nariz, sus colmillos y su bigotera representados de manera abreviada al frente de los rostros de algunos personajes (Figura 5.26-b y c); o como parte de un cinturón. (Figura 5.26-d). En todos los casos, se pudo identificar que correspondía al Dios de las Tormentas teotihuacano por los rasgos diagnósticos descritos por Pasztory tanto para el Tlaloc A como para el B según su clasificación. Es decir, todos tienen anteojeras rodeando a los ojos, los labios curvados y colmillos. También destacan en esta pintura mural algunos glifos dispuestos en asociación con algunos personajes; los glifos más representados son el 3 venado (Figura 5.27) o el glifo ovalado con tres elementos trilobulados que se encuentra al lado de algunos personajes o como parte de su vestimenta (Figura 5.28). También hay otros glifos como un búho, un círculo con líneas onduladas pintadas del centro a la circunferencia, el tocado del año (trapecio-triángulo), un fémur, una mano sobre una barra rectangular, la cabeza de un ave, un personaje decapitado con chorros de sangre saliendo de su abdomen, un ojo emplumado y el rostro de un personaje con una mano sujetando un elemento alargado hacia arriba (Figura 5.29).



a



b



c



d

Figura 5.26 a) Rostro del Dios de la Lluvia pintado en la espalda del personaje 10 del Muro Oriente del Mural de la Batalla. Llama la atención su tocado triangular y, con una de sus manos hacia al frente, está sujetando un elemento alargado. b) Representación de bigotera, colmillos y nariz, elementos asociados al Dios de la Lluvia pintados frente al Personaje 3 Muro Oriente del Mural de la Batalla. c) Representación de bigotera, colmillos y nariz, elementos asociados al Dios de la Lluvia pintados frente al Personaje 2 Muro Poniente del Mural de la Batalla d) Cinturón con el rostro del Dios de la Lluvia en el Personaje 3 Muro Oriente del Mural de la Batalla. En todos los casos la figura del Dios de la Lluvia aparece asociado a los guerrero-felino. Archivos del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Fotos: Ricardo Alvarado Tapia, 2005.



a



b

Figura 5.27. a) Glifo "Tres Venado" representado en asociación al Personaje 1 del Muro Poniente del Mural de la Batalla. b) El mismo glifo pero ahora representado con los círculos hacia abajo y la cornamenta hacia arriba pintado frente al Personaje 3 del Muro Oriente del Mural de la Batalla.
Archivos del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Fotos: Ricardo Alvarado Tapia, 2005.



a



b



c



d



e



f



Figura 5.28. Representación del glifo "corazón sangrante asociado con: a) Personaje 3 Muro Poniente b) Personaje 7 Muro Poniente c) Personaje 9 Muro Oriente d) Personaje 9 Muro Poniente e) Personaje 10 Muro Oriente f) Personaje 10 Muro Oriente g) Personaje 26 Muro Oriente h) Cinturón con corazones del Personaje 2 Mural Poniente i) Cinturón con corazones del Personaje 3 Muro Oriente j) Corazón con chorros de sangre asociado al personaje 21 del Mural Oriente. Archivos del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Todas las fotos menos la f: Ricardo Alvarado Tapia, 2005. Foto f de Patricia Peña González, 2008



Figura 5.29. a) Búho o lechuga asociada al Personaje 2 Muro Oriente. b) Círculo con numerales asociado al personaje 10 del Muro Oriente c) Tocado del glifo del año (trapezio-triángulo) asociado al personaje 3 Muro Oriente d) Tocado del glifo del año (trapezio triángulo) asociado al personaje 2 del Muro Poniente e) Hueso con manchas rojas asociado al personaje 7 Muro Oriente. f) mano con barra rectangular asociada al personaje 10 Muro Oriente g) cabeza de ave asociada al personaje 26 Muro Oriente h) personaje decapitado y con chorro de sangre en su abdomen asociado al personaje 13 Muro Poniente i) ojo emplumado asociado al personaje 9 Muro Poniente j) Rostro humano con tocado hacia arriba y sujetado por una mano, glifo asociado al personaje 3 Muro Poniente. Archivos del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Fotos a, b, d, h, i y j: Ricardo Alvarado Tapia, 2005. Fotos c, e, f y g de Patricia Peña González, 2008.

El carácter bélico y explícito de este mural no tiene correlato en la plástica teotihuacana pues la forma en que ambos sitios expresaron esta temática es muy distinta. Los correlatos que pueden analizarse aquí son: la presencia de dos órdenes militares, es decir los guerreros-ave y los guerreros-felino como han sido identificados en los murales del Patio Blanco de Atetelco y descritos más adelante; los glifos colocados al frente de personajes con uso nominal y la presencia del Dios de las Tormentas en asociación con guerreros.

Antes de exponer el análisis vale la pena mencionar que la investigadora Claudia Brittenham resalta que los personajes W5 y E6 del Mural de la Batalla portan un *quechquemitl*, vestimenta típica del centro de México a diferencia de los *huipiles* presentes mayoritariamente en el área maya. La investigadora también destaca que este tipo de prenda femenina está presente en las representaciones femeninas de Teotihuacan,⁴¹¹ aspecto ya notado por Laurette Séjourné en algunas figurillas de barro provenientes de Yahualula y de Tetitla;⁴¹² y por Karl Taube en el mural del pórtico 11 de Tetitla.⁴¹³ También destaca que no hay precedente en Teotihuacan o en Cholula de representaciones de batallas.⁴¹⁴

Ya entrando en materia de análisis, los correlatos detectados con la plástica teotihuacana son de carácter temático pues la presencia de guerreros en asociación con el Dios de la Lluvia es un tema recurrente en Teotihuacan así como en asociación con algunos animales. También son de carácter formal compositivo por los glifos y su posición en asociación con los personajes que protagonizan la escena, además de tener un glifo en asociación con signos numéricos en la parte de abajo. Sin embargo, las proporciones con las que están representando a la

⁴¹¹ BRITTENHAM, Claudia, *The murals of Cacaxtla. The Power of...*, op. cit., pp. 136-137.

⁴¹² SÉJOURNÉ, Laurette, *El lenguaje de las formas en Teotihuacan*, Ciudad de México, Técnica Editorial, 1966, p. 212.

⁴¹³ TAUBE, Karl, "The spider Woman" en *Journal of Latin American Lore*, vol. 9 No. 2, UCLA, Los Ángeles, EEUU, 1983, p. 109.

⁴¹⁴ BRITTENHAM, Claudia, *The murals of Cacaxtla. The Power of...*, op. cit., p. 142.

figura humana son totalmente distintas, pues las de Cacaxtla abarcan la totalidad del espacio destinado para la escena mientras que las de Teotihuacan, suelen aparecer formalmente de la siguiente manera: de manera repetida sin distinguir entre individuos o en procesión y rodeadas por otros elementos temáticos como cenefas de distintos tipos, o bien con el uso de vestimentas típicas del centro de México como es el caso de *quechquemiti*.

Si bien en Teotihuacan no hay ninguna representación explícita de un acto de guerra, sí encontramos a los guerreros ataviados con distintos atributos zoomorfos que hacen suponer su filiación con órdenes militares establecidas, además de portar artefactos bélicos propios de este oficio, como el lanza dardos o *atlatl*, así como algunas flechas. También encontramos escenas en donde sacerdotes-guerreros están realizando rituales de sacrificio pues portan cuchillos curvos con corazones ensartados. Al respecto, se ha tratado de identificar la manera en que Teotihuacan expresaba los temas bélicos. Es así que investigadores como Annabeth Headrick concluyeron que los teotihuacanos se abstuvieron de mostrar a los seres humanos en escenas de sacrificio explícito,⁴¹⁵ y en particular con escenas de violencia como lo percibe Clara Millon al describir uno de los murales de Techinantitla en donde se observa a dos cánidos devorando a un venado; ella considera que los pintores prefieren representar a animales en escenas violentas antes de involucrar a figuras humanas en ella⁴¹⁶ (Figura 5.30).

⁴¹⁵ HEADRICK, Annabeth, *The Teotihuacan Trinity. The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*, Texas, EEUU, Austin University Press, 2007, p. 84.

⁴¹⁶ MILLON, Clara, "Coyotes and deer" en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the murals of Teotihuacan*, San Francisco, EEUU, The Fine Arte Museum, 1988 Feathered Serpent, 1988, p. 220.



Figura 5.30. Dibujo de un mural posiblemente de Techinantitla. Se puede apreciar a dos coyotes devorando a un venado con un corazón sangrante. Dibujo de Saburo Sugiyama tomado de MILLON, Clara, "A reexamination of the Teotihuacan tassel headdress insignia" en Kathleen Berrin (ed.) *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the murals of Teotihuacan*, San Francisco, EEUU, The Fine Art Museum of San Francisco, 1988, p. 122 Fig. V.II

Por su parte, Hasso von Winning, identifica que los temas bélicos se expresan a través de la representación de guerreros portando armas, cuchillos curvos con corazones ensartados y ensangrentados.⁴¹⁷ Sin embargo, como ya se comentó en la comparación realizada con las estrellas en páginas anteriores, la temática de estas figuras representadas con armas y cuchillos ensartados parece estar en relación a la realización de rituales y sacrificios en espacios específicos, que pueden ser corazones de cautivos de guerra o la participación de los guerreros en ceremonias de otra índole, como es el caso de los guerreros de Atetelco que serán descritos más adelante. Por lo tanto, los contextos temáticos que podrían remitir a la práctica bélica en Teotihuacan quedan delimitados solo a la representación de personajes ataviados con elementos zoomorfos/geométricos de diversos tipos y con *atlatl*, escudos, discos de pizarra y las herramientas que son consideradas típicas de un guerrero.

Asimismo, el estudio del atavío de los guerreros en la pintura mural, en conjunto con otras investigaciones arqueológicas de entierros de posibles guerreros como los de la Pirámide de la Serpiente Emplumada, han permitido identificar órdenes

⁴¹⁷ WINNING Hasso von, *op. cit.*, Tomo I, pp. 79-80

militares asociadas a coyotes,⁴¹⁸ felinos⁴¹⁹ y aves⁴²⁰ además de una constante asociación temática entre la guerra y la Serpiente Emplumada como señala Saburo Sugiyama.⁴²¹

En ese sentido, se destacan los murales presentes en el conjunto de Atetelco pues, siguiendo con la propuesta de Rubén Cabrera, es probable que jugara un papel fundamental en cuanto al tema del militarismo en Teotihuacan.⁴²² El conjunto de Atetelco consiste en una serie de cuartos, pórticos y patios con altares centrales decorados con pinturas murales que remiten constantemente a la concepción del militarismo en Teotihuacan. En algunas estas pinturas se han identificado una serie de figuras armadas, animales devorando corazones y otros atributos de carácter militar y han sido ubicadas cronológicamente entre el 300-400 d.C. por Rubén Cabrera⁴²³ y entre el 450-600 d.C. por Sonia Lombardo.⁴²⁴ Particularmente se destacan las pinturas del Patio Blanco que es un conjunto arquitectónico con un patio central con adoratorio delimitado al Norte por el pórtico 3, al Este por el pórtico 2 y al Sur por el pórtico 1.

El pórtico 1 tiene cuatro muros con taludes en la parte de abajo seguido de muros rectos hasta el techo y enmarcando la entra al cuarto 1. En cada uno de los cuatro taludes se puede apreciar a dos coyotes representados de perfil enmarcados por una cenefa con la representación de posibles escudos, y tres franjas siendo la

⁴¹⁸ MILLON, Clara, "A reexamination of the Teotihuacan..." *op. cit.*, pp. 121-122.

⁴¹⁹ KUBLER, George, "Jaguar in the valley of Mexico" en Elizabeth P. Benson (ed.), *The cult of the Feline*, Washington D.C, EEUU, Dumbarton Oaks, 1972, pp. 25-26.

⁴²⁰ WINNING, Hasso von, *La iconografía de Teotihuacan*, *op. cit.*, Tomo I, pp. 85-86.

⁴²¹ SUGIYAMA, Saburo, "Rulership, Warfare, and Human Sacrifice at the Ciudadela: an Iconographic Study of Feathered Serpent Representations" en Janet Catherine Berlo (ed.) *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Washington, D.C., EEUU, Dumbarton Oaks, 1992, p. 213.

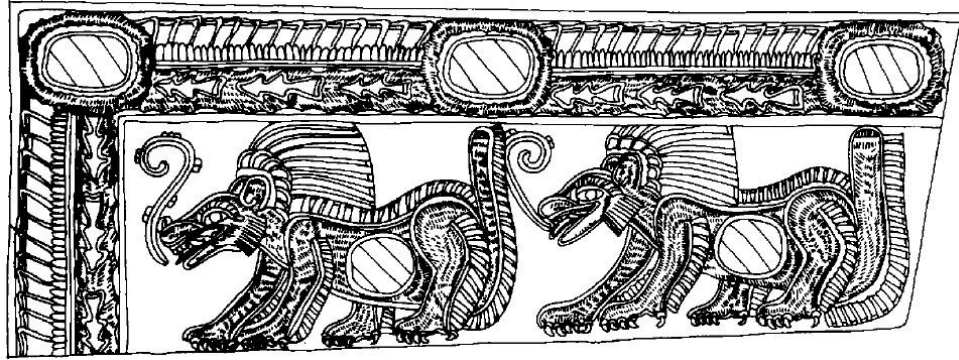
⁴²² CABRERA Castro, Rubén, "La expresión pictórica de Atetelco, Teotihuacan. Su significado con el militarismo y el sacrificio humano" en María Elena Ruíz Gallut (ed.) *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, Ciudad de México, CONACULTA, INAH, UNAM, 2002, p. 141.

⁴²³ CABRERA Castro, Rubén, "Atetelco" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I tomo I: p. 203.

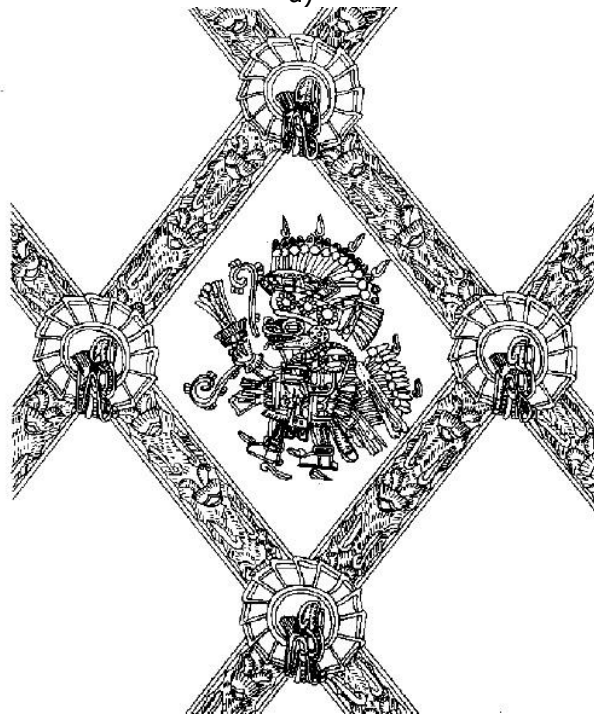
⁴²⁴ LOMBARDO, Sonia, "El estilo teotihuacano en..." *op. cit.*, vol., I tomo II: pp. 34-60.

inferior la que representa la piel del coyote (Figura 5.31a); la intermedia con la representación de posibles plumas pequeñas y la última, plumas más grandes. Los muros superiores están reticulados por gruesas bandas decoradas con pequeñas líneas simulando la piel del coyote que se cruzan formando espacios romboidales con figuras humanas al interior, ataviadas como cánidos que sujetan dardos y lanza dardos con las manos; usan un tocado con una banda rectangular con tres elementos trilobulados, seguido del tocado del año y finalmente rematado con plumas. Además, en cada cruce o unión de las bandas, está la representación de medallones circulares con la cabeza de coyote hacia abajo (Figura 5.31b). A los costados y en la parte superior tiene una cenefa con varias franjas de diferentes diseños: la primera se conforma de varios cuchillos; la segunda de rayas cortas sobre el contorno de la franja y, al centro, figuras similares a plumas; la tercera se conforma de líneas horizontales, cortas y dispuestas paralelamente entre sí rematando con medias lunas, y finalmente la última franja que tiene una sucesión de figuras triangulares; sobre esta cenefa se representaron en intervalos regulares, medallones romboidales concéntricos con motivos diferentes al centro⁴²⁵ (Figura 5.31c).

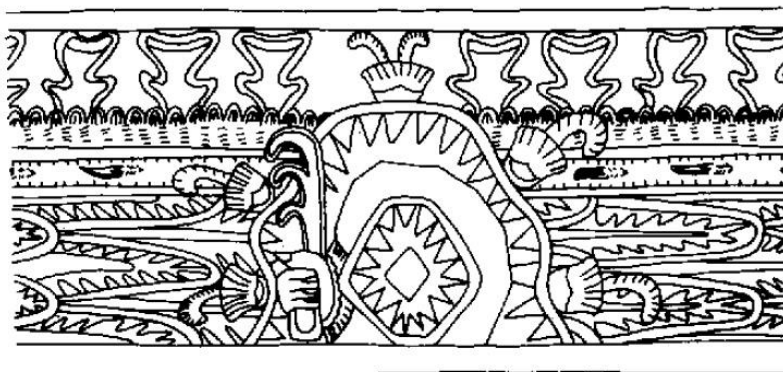
⁴²⁵ CABRERA Castro, Rubén, "Atetelco" *op. cit.*, vol. I Tomo I: p. 207.



a)



b)



c)

Figura 5.31. Dibujos de los murales del Patio Blanco, Pórtico 1 de Atetelco, Teotihuacan. Dibujo a) talud con coyotes; b) franjas entrelazadas con personaje antropomorfo al interior; c) cenefa de los murales. Todos los dibujos tomados de CABRERA Castro, Rubén, "Atetelco" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIIE, 1995, vol. I, tomo I: pp. 203-257 figs. 18.1, 18.2 y 18.3.

El pórtico 2 también tiene las mismas características: cuatro muros con talud rodeando la puerta de acceso al cuarto 2. Los cuatro taludes tienen dos figuras zoomorfas representadas en procesión que han sido identificadas como un coyote emplumado y un felino reticulado emplumado con lengua bífida; ambas figuras tienen una vírgula de la palabra y cerca del hocico una figura trilobulada con tres gotas. La escena está delimitada por una cenefa compuesta de dos bandas entrelazadas: una está reticulada igual que el felino, mientras que la otra tiene la representación de la piel del coyote terminando con el rostro de ése animal y con un corazón sangrante frente a su hocico (Figura 5.32a). Por su parte, los muros superiores están reticulados por bandas entrelazadas que crean rombos dentro de los cuales se representó una figura humana varias veces. Ése personaje central se destaca por el tocado de plumas con un ave de perfil, un gran caracol al centro de su vestimenta del que sale una vírgula de la palabra con tres elementos lobulados, un disco adornado con plumas en la parte trasera y orejeras y máscara bucal con colmillos; porta con su mano un báculo o estandarte (Figura 5.32b). Estos muros también tienen cenefas formadas por tres bandas: la primera de plumas; la segunda de medias lunas y la tercera conformada por la unión de dos bandas entrelazadas, una de ellas tiene cuchillos de obsidiana, mientras que la otra tiene el pelaje del coyote, garras y el rostro del Dios de las Tormentas (Figura 5.32c). Finalmente, la puerta central está delimitada por una franja con la representación de serpientes emplumadas bicéfalas y con tocado rectangular con tres elementos trilobulados; su cuerpo se compone de dos bandas entrelazadas: una con el pelaje del coyote y la otra con cuchillos de obsidiana. De su boca sale una serie de vírgulas de la palabra con corazones en su interior (Figura 5.32d).

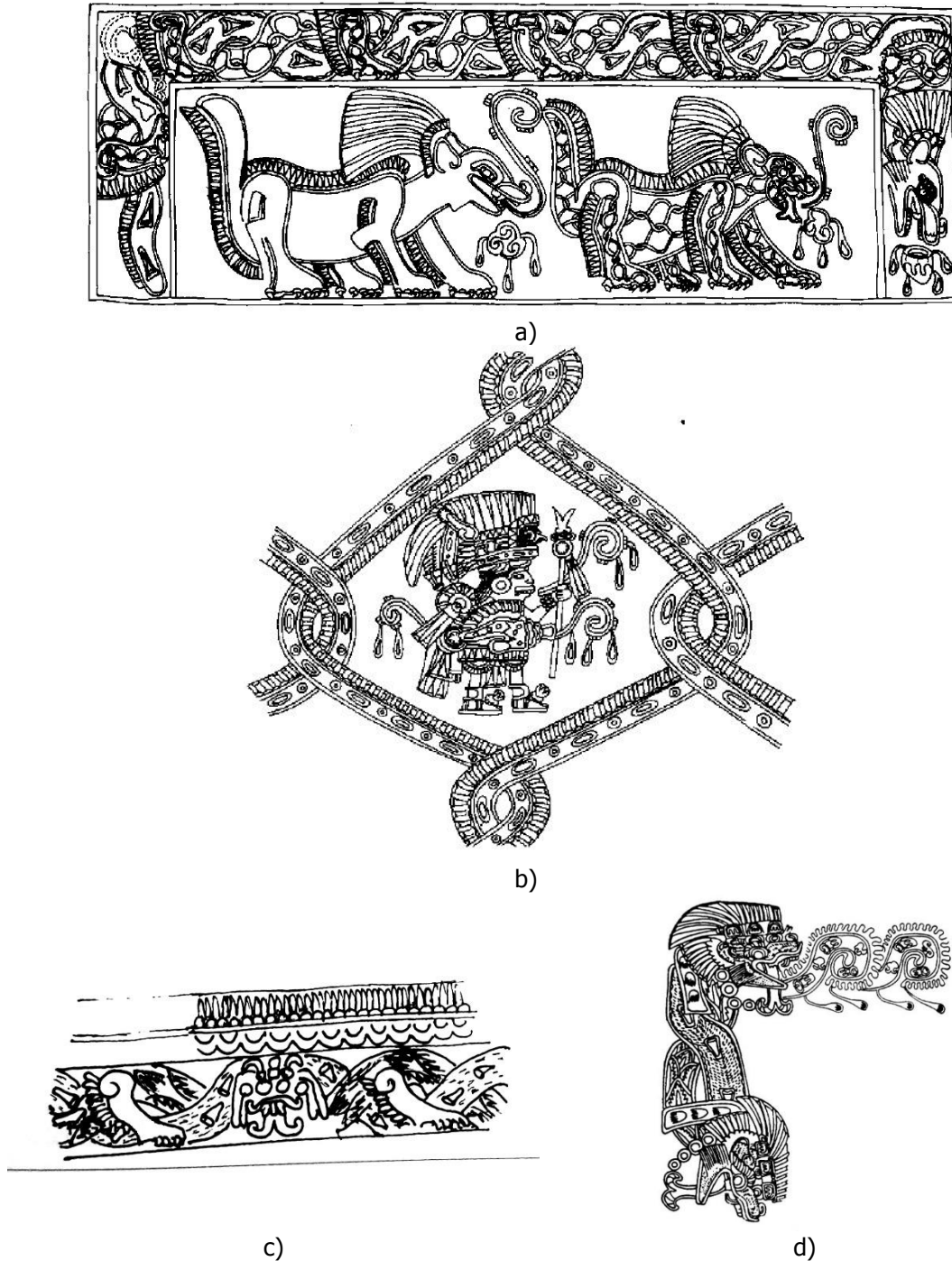
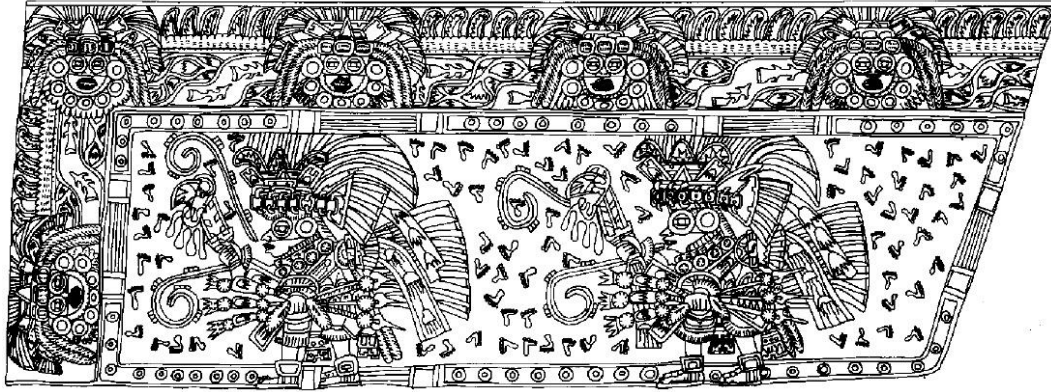


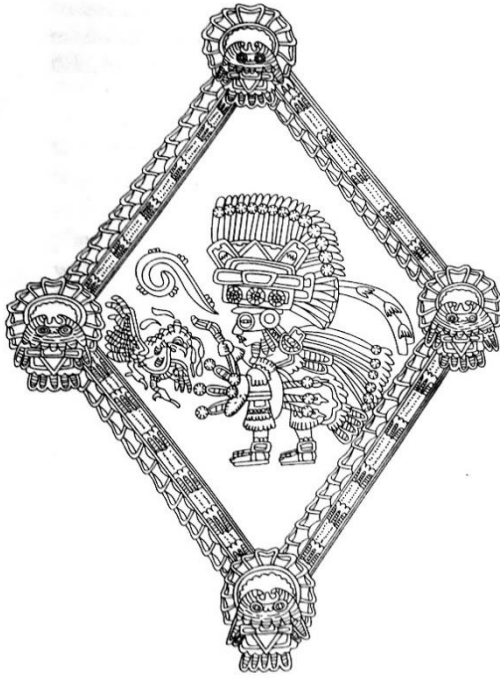
Figura 5.32. Dibujos de los murales del Patio Blanco, Pórtico 2 de Atetelco, Teotihuacan. Dibujo a) talud con coyote y felino reticulado; b) franjas entrelazadas con personaje antropomorfo al interior; c) cenefa de los murales; d) cenefa sobre el marco que delimita la puerta. Dibujos a y b tomados de CABRERA Castro, Rubén, "Atetelco" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I, tomo I: pp. 203-257 figs. 18.4 y 18.5. Dibujos c y d tomados de CABRERA Castro, Rubén, "La expresión pictórica de Atetelco, Teotihuacan. Su significado con el militarismo y el sacrificio humano" en María Elena Ruíz Gallut (ed.) *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, Ciudad de México, CONACULTA, INAH, UNAM, 2002, pp. 137-164 Lamina 2 figs. 2b y 2d.

El pórtico 3 tiene las mismas características arquitectónicas ya comentadas: cuatro muros con talud rodeando la entrada al cuarto 3. El tema central de los taludes es el sacrificio de corazones, allí se presentan dos figuras humanas ataviadas con un tocado de tres cuchillos, seguido de un tocado de plumas con un tocado del año y una barra rectangular con líneas curvas simulando garras; su rostro tiene un antifaz con anteojeras y con una mano tiene tres lanzas sujetadas por un paño y con la otra un cuchillo curvo de obsidiana con un corazón ensartado y sangrante y dos grandes vírgulas de la palabra salen de sus rostros. Ambas figuras están rodeadas de huellas de pies representadas sobre la planta de un edificio identificado por las escalinatas y los círculos concéntricos que lo delimitan, lo que ha hecho suponer que se trata de una danza en un espacio arquitectónico específico. Como cenefa de esta escena está la representación de dos bandas entrelazadas y tres bandas con diferentes diseños: una de las bandas entrelazadas tiene elementos triangulares; la otra tiene figuras romboidales con una especie de mechón o palma; las franjas que siguen son de líneas cortas y horizontales entre sí y una hilera de cuchillos de obsidiana. Sobre las bandas están representados cinco rostros con un tocado de plumas y el signo del año sobre tres medallones que parecen sujetar mechones similares a las representaciones del pelaje del coyote. El rostro tiene también un antifaz con anteojeras y está decorado con un collar de círculos concéntricos (Figura 5.33a). Por su parte, los murales superiores tienen la misma traza que los anteriores: una serie de bandas cruzadas formando espacios romboidales. Las bandas que conforman esta retícula tienen dos franjas con diseños distintos, una tiene diseños compuestos de tres bandas alargadas una sobre otra y la segunda franja tiene diseños de placas superpuestas. Todas las bandas tienen medallones en los cruces o uniones, decorados con aves que portan tocados del año y con el pico y los ojos hacia arriba. En los espacios romboidales se representó a figuras antropomorfas, pero a diferencia de los descritos anteriormente, en esta ocasión hay dos diseños distintos. Los dos muros laterales tienen la representación repetida de un personaje ataviado con un tocado del año

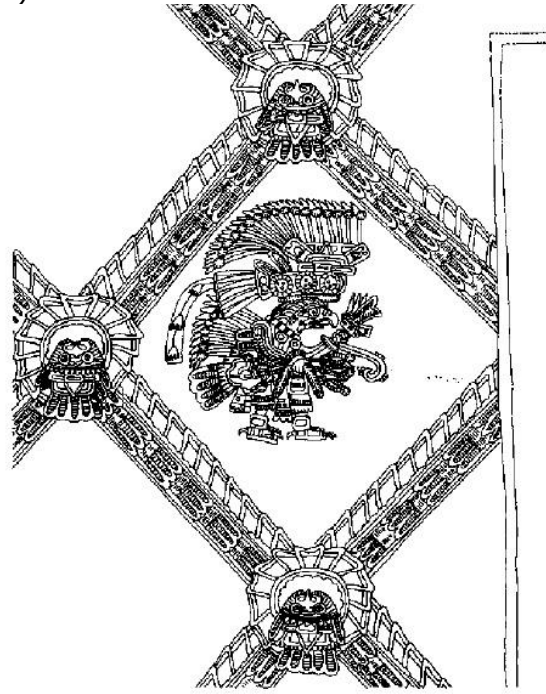
sobre una banda rectangular que tiene tres elementos lobulados. De su tocado salen varas con borlas y remates de plumas. Su rostro tiene un antifaz con anteojeras y sujeta con una mano el paño y tres lanzas y con la otra un elemento rectangular con el que parece pegarle a un ave que está representada justo frente a él. Frente a su rostro tiene una vírgula de la palabra y en su espalda un remate de plumas alargadas que caen hacia atrás (Figura 5.33b). Por su parte, los dos muros frontales tienen la representación repetida de un individuo ataviado totalmente de ave. El tocado es el mismo que el del primer personaje, también está sujetando tres lanzas con el paño y tiene las plumas cayendo hacia atrás en su espalda. La diferencia es que este segundo personaje tiene la cabeza de ave y con la otra mano está sujetando un cetro adornado (Figura 5.33c). La cenefa que está enmarcando a los murales está compuesta por una serie de franjas con plumas, triángulos, círculos concéntricos y cuchillos de obsidiana. En intervalos y sobre estas franjas, hay medallones circulares con cuchillos superpuestos uno sobre otro con conchas marinas alrededor enmarcando la representación de un felino reticulado con plumas, una vírgula de la palabra y un collar de concha marina (Figura 5.33d). Finalmente, la entrada está enmarcada por una serie de medallones con placas superpuestas alrededor y al centro, dos cuchillos curvos de obsidiana.



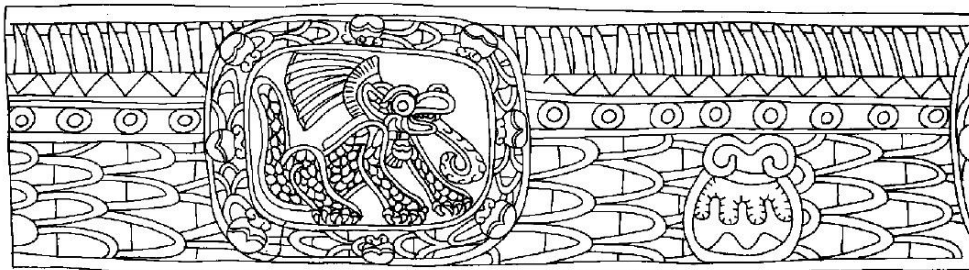
a)



b)



c)



d)

Figura 5.33 Dibujos de los murales del Patio Blanco, Pórtico 3 de Atetelco, Teotihuacan. Dibujo a) talud con personajes realizando un sacrificio; b) franjas entrelazadas con personaje antropomorfo al interior; c) franjas entrelazadas con personajes zoomorfos antropomorfizados al centro; d) cenefa de los murales. Dibujos a, c y d tomados de CABRERA Castro, Rubén, "Atetelco" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I, tomo I: pp. 203-257 figs. 18.7, 18.8 y 18.9. Dibujo b tomado de HEADRICK, Annabeth, *The Teotihuacan Trinity. the Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*, Texas, EEUU, Austin University Press, 2007, p. 78, Fig. 4.9.

Considerando que los murales están sobre edificios de elite asociados con funciones castrenses⁴²⁶ que dan a un patio central, es de suponer que eran visibles a un público particular bastante restringido por tratarse de un complejo habitacional, caso similar a lo que ocurre en Cacaxtla con el talud del Mural de la Batalla que está delimitando el acceso al Sector Norte, así como la entrada al Edificio B del Gran Basamento.

Sobre el contenido temático de los murales de Atetelco, la presencia de guerreros y animales con armas, corazones sangrantes y huellas de pies simulando una danza, indican la asociación de este recinto con el sector militar, así como la estrecha relación del sector militar con rituales de sacrificio. Además, la intención de mostrar ese mensaje en espacios que son visibles como plazas o patios constituye una propaganda político-religiosa dirigida a un grupo o sector social con acceso a estos recintos. En ese sentido, y a pesar de que la expresión del tema bélico en ambos sitios es completamente diferente, parece tener funciones similares.

Por su parte, las figuras de guerreros en Teotihuacan, tienen más representaciones en la pintura mural de complejos habitacionales, asociados con diferentes temporalidades. Por ejemplo, en Atetelco, en el Patio Norte o Patio 3, están los restos de jaguares reticulados portando con el paño lanzas similares a las que vemos en los personajes de los tres pórticos del Patio Blanco. Estas representaciones están ubicadas también sobre un pórtico denominado Pórtico 2 murales 1-4; sin embargo, su deterioro dificulta el conocimiento del contenido temático del mural (Figura 5.34).

⁴²⁶ VALDEZ Bubnova, Tatiana, comunicación personal, 2018.



a)



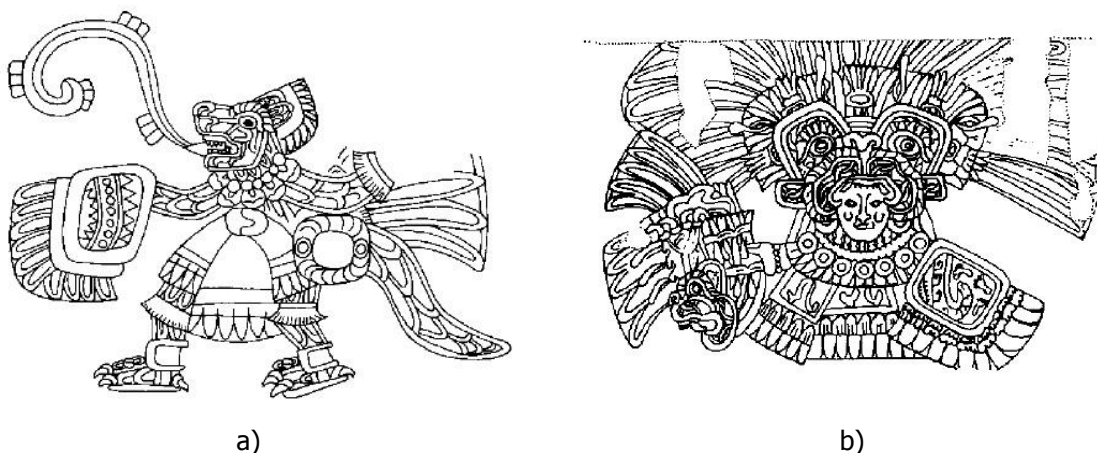
b)

Figura 5.34. Dibujos de guerreros ataviados de felinos reticulados de los murales de Atetelco, pórtico 2 a) mural 1 y b) mural 4. Dibujos de José Francisco Villaseñor tomados de CABRERA Castro, Rubén, "Atetelco" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I, tomo I: pp. 232 y 242 Lámina 50 y 54.

También encontramos guerreros en los murales del conjunto habitacional de Zacuala. Sonia Lombardo, a través del estudio del estilo de la pintura mural, considera que estas pinturas están ubicadas cronológicamente en el periodo Xolapan (450-700 d.C.);⁴²⁷ sin embargo, esta fecha cronológica no coincide con las últimas propuestas cronológicas de Teotihuacan por lo que se prefiere considerar que son pinturas de las etapas tardías de Teotihuacan. Destacan particularmente los presentes en los pórticos 1 y 1a, murales 1—9 (Figura 5.35a). Las pinturas murales fueron pintadas al interior del pórtico y consisten en la representación de

⁴²⁷ LOMBARDO de Ruíz, Sonia, "El estilo teotihuacano...", *op. cit.*, vol. I, tomo II: p. 35.

guerreros-felino con un traje de cuerpo completo, un escudo con una mano y en la espalda un disco de pizarra. Tiene plumas que salen de sus orejas, un collar de conchas y un faldellín; también calza sandalias en las garras. Esta figura es repetida en los muros del pórtico, por lo que su contenido temático es la sola representación del guerrero. En ese mismo complejo, en el pórtico 2 se aprecia la representación de otro guerrero identificado por su escudo con una vírgula y tres huellas de pies en una mano; se trata de un guerrero ataviado con un yelmo compuesto por elementos de ave y felino. El yelmo tiene un largo penacho de plumas y la representación de un felino-emplumado de frente; de sus fauces se ve el rostro del individuo y con su otra mano está sujetando a un felino emplumado descendente. No obstante, lo deteriorado del mural dificulta conocer el contenido temático de los murales del pórtico 2 (Figura 5.35b).



5.35 Dibujos de guerreros presentes en los murales de Zacuala. a) Guerrero-felino con escudo presente en el pórtico 1 y 1a, murales 1-9. b) Guerrero con yelmo de felino-ave, escudo y felino emplumado a su costado. Ambos dibujos tomados de FUENTE, Beatriz de la, "Zacuala" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I tomo I: pp. 321 y 324, fig. 21.1 y 21.3.

Otra representación de humanos ataviados con atributos de animales está presente en la Zona 5 A o Conjunto del Sol de Teotihuacan. También son ubicadas cronológicamente por Sonia Lombardo para la fase Xolapan,⁴²⁸ o bien, para las etapas tardías de Teotihuacan. Este conjunto arquitectónico, también corresponde

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 35.

a un complejo habitacional con patios, corredores, pórticos y patios. Los murales que aquí nos interesan están en el Pórtico 19 que delimita al norte al Patio 3. Estos murales tienen la representación de dos personajes ataviados con un yelmo de ave, uno frente a otro, con un cuchillo curvo con un corazón sangrante ensartado. Esta representación está delimitada por tres cenefas: una que tiene huellas de pies en una sola dirección; otra cenefa con estrellas de cinco picos y, finalmente, otra cenefa con una posible serpiente emplumada. Ambos personajes, son muy similares a las figuras descritas en Atetelco. Sin embargo, no cuentan con elementos de guerrero como el disco de pizarra o el paño para sujetar lanzas (Figura 5.5).

Finalmente, las pinturas presentes en Tetitla, particularmente las presentes el cuarto 12 y 12a, tienen las figuras de felinos reticulados en actitudes antropomofas, pues están arrodillados con escudos presentes en la parte inferior de los murales del cuarto. Además, tienen un tocado muy largo de plumas, dos medallones con bandas entrelazadas en su tocado y un disco de pizarra en su parte trasera. Estos felinos portan un escudo y un báculo con las manos y fueron pintados sobre bandas acuáticas, identificadas por los ojos de agua, así como bandas con huellas de pies que se dirigen al interior de un recinto o templo. Esta escena está delimitada por dos cenefas, una tiene medallones circulares con plumas, y la otra con bandas cruzadas seccionadas con tres círculos concéntricos (Figura 5.36).

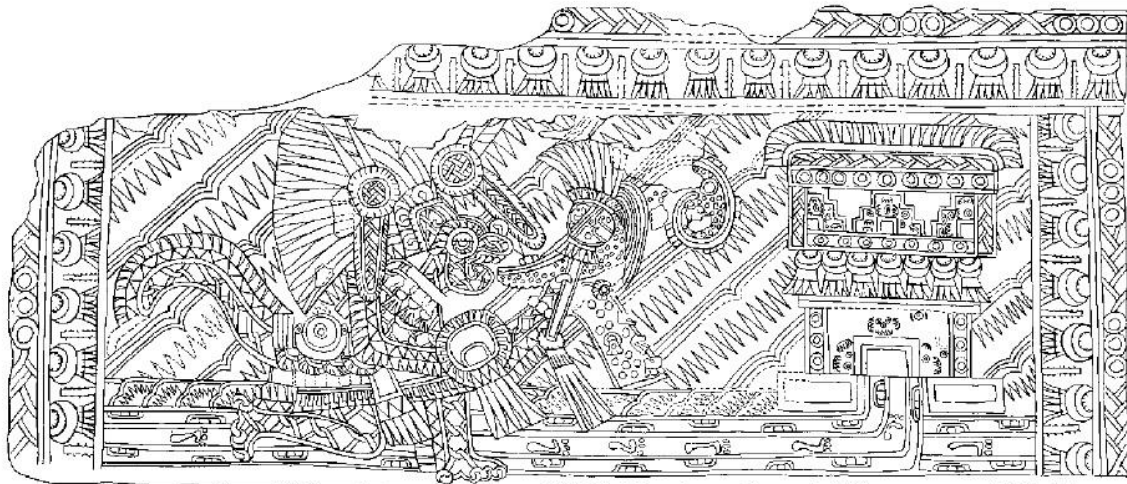
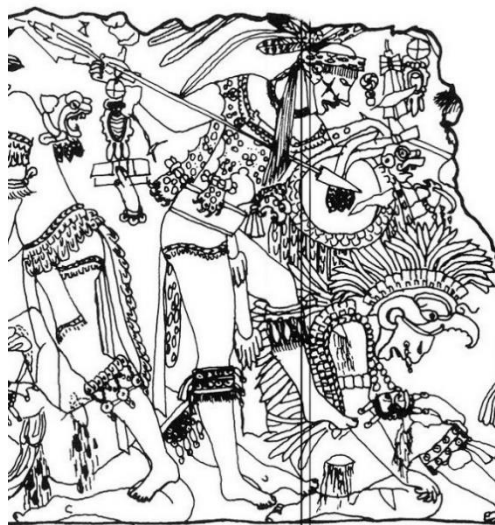


Figura 5.36. Dibujo del Cuarto 12, mural 7 de Tetitla, se aprecia a un guerrero felino arrodillado frente a un templo. Dibujo de Aureliano Sánchez tomado de FUENTE, Beatriz de la, "Tetitla" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIIE, 1995, vol., I tomo I: p. 305, fig. 19.38.

Realizando la comparación de las figuras de guerreros entre el Mural de la Batalla de Cacaxtla y los murales de Atetelco y las otras representaciones de guerreros en Teotihuacan, se concluye que solo comparten la representación de dos de las tres posibles órdenes militares que aparecen representados en los murales de Teotihuacan. Los guerrero-felino y los guerrero-ave. La presencia de la orden militar de los coyotes no está representada de la misma forma; sin embargo, en el Edificio A, de Cacaxtla, específicamente el mural del hombre felino, se aprecia a un personaje ataviado de felino-cánido, aspecto que será comentado en el siguiente apartado.

Respecto a las figuras de ambas órdenes de guerreros, llama la atención que el traje que identifica a las figuras humanas como guerrero-ave o guerrero-felino en el Mural de la Batalla, son muy distintas en comparación con Teotihuacan. Por ejemplo, los guerreros-felino que apreciamos en Cacaxtla, solo portan la piel del animal sobre los hombros y son el grupo vencedor (Figura 5.37a); mientras que en Teotihuacan suelen representar a felinos reticulados con características antropomorfas (como sucede en Atetelco, Zacuala y Tetitla), (5.37b y c) o yelmos con la combinación de distintas características de animales que George Kubler

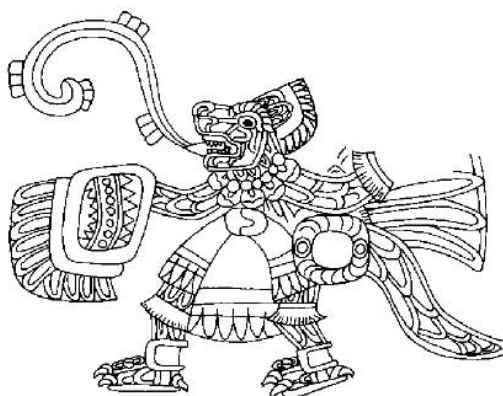
denominó como complejo "jaguar-serpiente-ave"⁴²⁹ en figuras humanas como sucede en los murales de Zacuala (Figura 5.35b).



a)



b)



c)

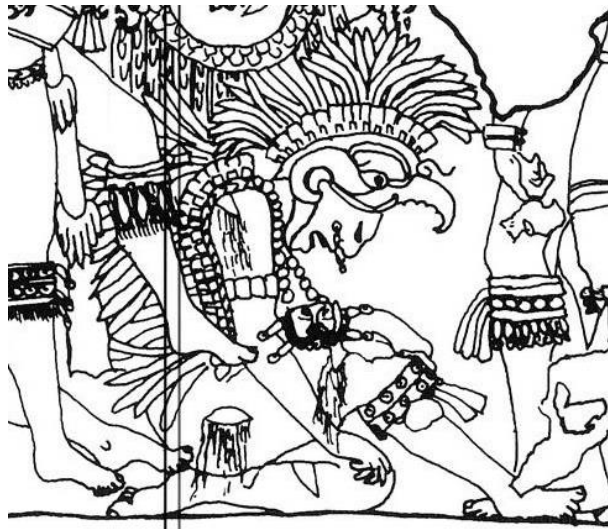
Figura 5.37. Comparación entre un guerrero felino de Cacaxtla, con dos presentes en la pintura mural de Teotihuacan. Figura a) Personaje E10 del muro Este del Mural de la Batalla, dibujo de Debra Nagao tomado de modificado y tomado de BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting Tradition: Art and Identity in Epiclassic Mexico*, tesis de doctorado para obtener el grado de Doctora en Filosofía, Universidad de Yale, New Heaven, EEUU, edición a cargo de la autora, 2008, p. 363. Fig. 59. b) Felino reticulado de Atetelco, tomado de Dibujos de José Francisco Villaseñor tomados de CABRERA Castro, Rubén, "Atetelco" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I tomo I: pp. 232, lám. 50. c) Felino con escudo de Zacuala, FUENTE, Beatriz de la, "Zacuala" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I tomo I: pp. 321 fig. 21.1.

⁴²⁹ KUBLER, George, "Jaguars in the Valley..." *op. cit.*, pp. 27-28.

Por su parte, la orden militar de las aves de Teotihuacan, parece tener poca relación con las figuras de guerreros-ave del Mural de la Batalla pues en su aspecto guerrero, también usan el atuendo completo o aparecen como aves con actitud antropomorfa. Las representaciones que tienen más similitud visual son las que aparecen en la Zona 5-A o Conjunto del Sol; sin embargo, éstas últimas aparecen sin flechas, escudos o discos de pizarra y, por su contenido temático, parecen estar más relacionadas con ritual de sacrificio, efectuado posiblemente por sacerdotes (Figura 5.38). En ese sentido, tanto el complejo "jaguar-serpiente-ave" como las figuras humanas ataviadas de ave en la Zona 5-A parecen tener más correspondencia visual y temática con los Once Señores de Cacaxtla, tema que será comentado más adelante.



a)



b)

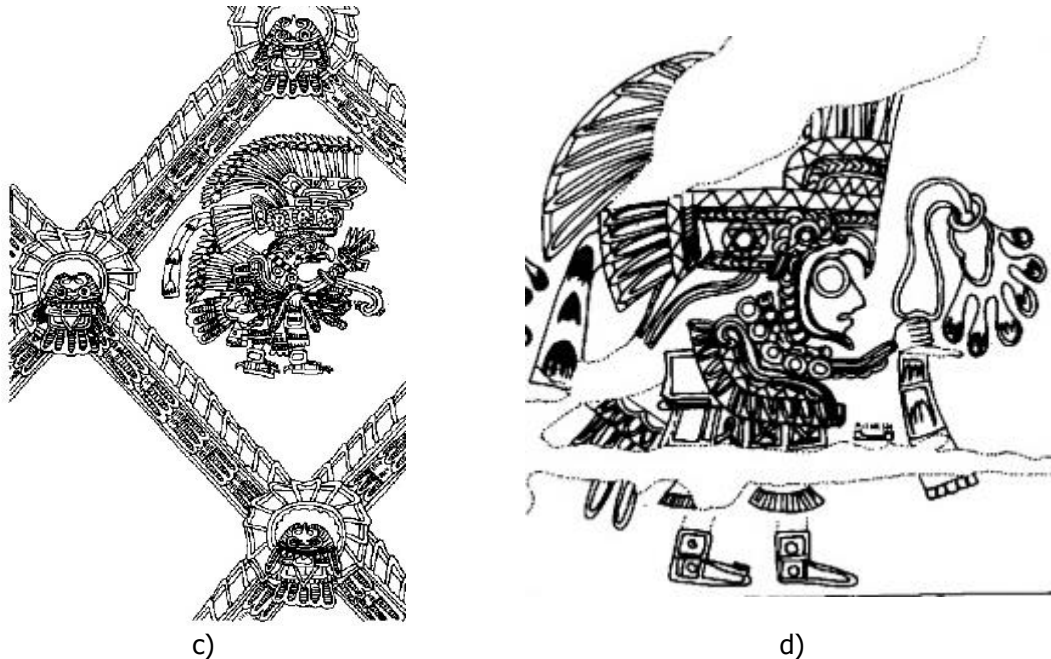


Figura 5.38 Comparación de figuras antropomorfas ataviadas de ave presentes en Cacaxtla y Teotihuacan Dibujo a, personaje E6 identificado como el líder de los guerrero-ave. Dibujo b personaje E11, identificado como guerrero-ave abatido. Ambos dibujos de Debra Nagao tomados de BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting Tradition: Art and Identity in Epiclassic Mexico*, Tesis de doctorado para obtener el grado de Doctora en Filosofía, Universidad de Yale, New Heaven, EEUU, edición a cargo de la autora, 2008, p. 363. Fig. 59. Dibujo c, guerrero ave del Patio Blanco de Atetelco en Teotihuacan tomado de CABRERA Castro, Rubén, "Atetelco" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I tomo I: pp. 203-257 fig. 18.2; Dibujo d personaje con yelmo de ave proveniente de la Zona 5a o Conjunto del Sol tomado de FUENTE de la, Beatriz "Zona 5A. Conjunto del Sol" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols., II tomos, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol., I tomo I: p. 75.

Aparte de las órdenes militares, el otro correlato con la plástica teotihuacana es la relación del Dios de la Lluvia o Dios de las Tormentas como fue nombrado para la gran metrópoli, con figuras de guerreros o los rituales de sacrificio en los que participan.

Esta deidad fue clasificada como Tlaloc A y Tlaloc B por Esther Pasztory.⁴³⁰ En su investigación considera que el Tlaloc A teotihuacano está asociado con la lluvia y que el Tlaloc B se asocia directamente con la guerra, el jaguar y el sacrificio. Hasso

⁴³⁰ PASZTORY, Esther "The iconography of Teotihuacan Tlaloc" en *Studies in pre-Columbian Art and Archaeology*, number 15, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1974, pp. 3-20.

von Winning⁴³¹ retoma esa propuesta y la complementa añadiendo nuevos atributos y figuras, pero igual mantiene la división. No obstante, varios investigadores coinciden en que esta deidad en realidad no podría clasificarse simplemente de esta forma pues han identificado figuras que combinan ambos elementos que eran considerados distintivos tanto del Tlaloc A como del B. Por ejemplo, James Langley considera que los diferentes contextos y elementos que aparecen asociados a esta deidad se deben a que los teotihuacanos en realidad buscaban enfatizar los distintos aspectos que le caracterizan.⁴³² Para el caso de Cacaxtla, las investigadoras Marta Foncerrada⁴³³ y Soltan Paulinyi⁴³⁴ opinan que las representaciones del Dios de la Lluvia en Cacaxtla, reúnen las características tanto del A como del B, principalmente por los atributos faciales. Al respecto, considero que, si bien no hay elementos que distingan al Dios de la Lluvia de Cacaxtla frente al Dios de las Tormentas en Teotihuacan, su presencia en la plástica de Cacaxtla es bastante similar a la señalada por Langley en Teotihuacan. Es decir, se representaba a la deidad con diferentes atributos que le caracterizaran. No obstante, considero que en realidad la imagen del Dios de la Lluvia en Cacaxtla, tiene también múltiples atributos que los habitantes de Cacaxtla utilizaron para enfatizar sus atributos.

Es así que identificamos que la figura del Dios de la Lluvia o Dios de las Tormentas tiene una múltiple variedad de formas y/o contextos igual que en Teotihuacan. En el caso particular del Mural de la Batalla, la deidad aparece en forma de glifo y en

⁴³¹ WINNING, Hasso von, *op. cit.*, tomo I, pp. 75-78 y 93-96.

⁴³² LANGLEY, James C., "Teotihuacan sign clusters" en Janet Catherine Berlo (ed.) *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks*, Washington, D.C, Dumbarton Oaks, 1992.

⁴³³ FONCERRADA de Molina, Marta, "Signos glíficos relacionados con Tláloc en los Murales de la Batalla en Cacaxtla" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* No. 50/1, Ciudad de México, UNAM-IIE, 1982, pp. 30-32.

⁴³⁴ PAULINYI, Zoltán, "Una imagen del Dios de la Lluvia en Cacaxtla y la iconografía teotihuacana" en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, no. 5, Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1991, p. 53.

forma de insignia.⁴³⁵ También aparece pintada en los murales del Edificio A como una vasija y como parte de cuatro esculturas de cerámica, tres pertenecientes al corpus de los Once Señores de Cacaxtla con los elementos de “jaguar-serpiente-ave”, y una como sacerdote con atributos distintivos de la deidad como es el caso de la escultura almenada que trataremos más adelante.

Ahora bien, la representación del Dios de la Lluvia como glifo en asociación con personajes ricamente ataviados tiene su correlato teotihuacano en uno de los murales de la colección del Museo Brooks de Memphis, Tennessee; mismo que se ha propuesto pudo haber pertenecido a los murales del conjunto de Techinantitla.⁴³⁶ Aunque sea parte de varios fragmentos descontextualizados y dispersos en varios museos internacionales así como colecciones privadas, todos comparten el mismo contexto compositivo, además de algunos aspectos formales como el color. Particularmente el mural al que aquí hacemos referencia, tiene la representación de un individuo ricamente ataviado, con un tocado de borlas decorado con plumas, tiene una anteojera en el rostro, un disco de pizarra en la espalda, un faldellín de plumas y un ave hacia arriba en la parte de enfrente. Con una de sus manos sostiene una bolsa sacerdotal y de la otra salen dos vírgulas floreadas con conchas en el interior en dirección hacia arriba y hacia abajo. Frente a esta figura se encuentra la representación del Dios de las Tormentas visto de perfil con un tocado de tres borlas y no cuatro como el individuo atrás de él, sin embargo, ambos tocados son bastante parecidos (Figura 5. 39b).

Clara Millon considera que la presencia del Dios de las Tormentas, además de otros atributos, busca expresar a los espectadores que es miembro de un grupo

⁴³⁵ Retomo la definición de insignia propuesta por Langley en la que considera que una insignia expresa afiliación y ésta puede ser religiosa, profesional o de linaje. LANGLEY, James C., *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic period*, Oxford, England, B.A.R, 1986, p. 69.

⁴³⁶ MILLON, Rene, “Where Do They All Come From? The Provenance of the Wagner Murals from Teotihuacan” en Kathleen Berrin (ed.) *Feathered Serpents and Flowering Trees*, Washington, University of Washington Press, 1988, pp. 78- 113.

social determinado con una o varias instituciones relacionadas con esa deidad⁴³⁷ y su uso jeroglífico posiblemente es nominal. En Cacaxtla no queda tan clara cuál es la intención de representar al Dios de la Lluvia en asociación con los guerreros, pues no se ha distinguido si se están indicando sus nombres, la encomienda de los guerreros a la deidad, o ambos como propone Marta Foncerrada⁴³⁸ (Figura 5. 39 a y b). Por su parte, los investigadores Nielsen y Helmke consideran que la representación del Dios de la Lluvia en el mural de Cacaxtla, está presente como máscara seccionada (figura 5.26 b y c) que es un canon maya pero con antecedentes en Teotihuacan; como parte de la vestimenta en el cinturón (figura 5.16 d), o finalmente como efigie tal y como aparece en las figura 10 del talud Este (Figura 5.26 a y 5.39 a);⁴³⁹ en todos los caso se ha identificado a esta figura por reunir los rasgos diagnósticos mencionados previamente.

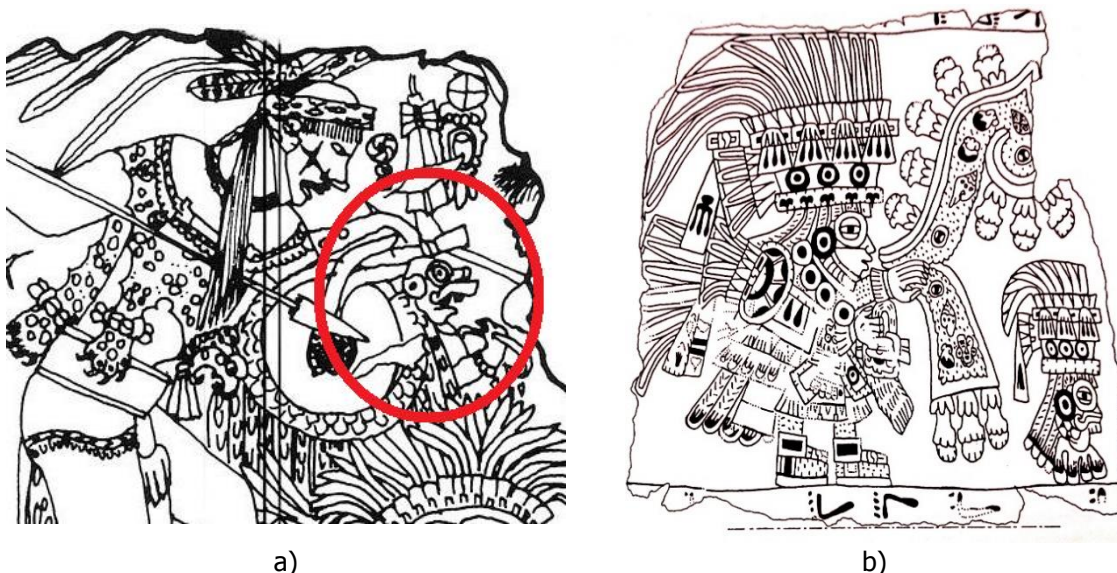


Figura 5.39. a) Dibujo del Mural de la Batalla con el personaje E10 con la representación del Dios de la Lluvia frente a él. Dibujo de Debra Nagao modificado y tomado de BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting Tradition: Art and Identity in Epiclassic Mexico*, tesis de doctorado para obtener el grado de Doctora en Filosofía, Universidad de Yale, New Heaven, EEUU, edición a cargo de la autora, 2008, p. 363. Fig. 59., b) Dibujo del fragmento mural perteneciente a la colección Museo Brooks de Memphis, Tennessee hecho por Saburo Sugiyama y retomado por Clara Millon "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia" en Kathleen Berrin (ed.) *Feathered Serpents and Flowering Trees*, Washington, University of Washington Press, 1988, p. 114.

⁴³⁷ MILLON, Clara, "A Reexamination of the Teotihuacan..." *op.cit.*, p. 114.

⁴³⁸ FONCERRADA de Molina, Marta, "Signos glíficos relacionados..." *op. cit.*, pp. 30-32.

⁴³⁹ HELMKE, Christophe, Jesper Nielsen, "La iconografía de Cacaxtla..." *op. cit.*, vol., V, tomo III: 377-376-373.

Además, otro correlato con la plástica teotihuacana del Dios de las Tormentas es la representación abreviada de la deidad para asociar ya sea a un edificio, templo, individuo, etc., con esta deidad. Por ejemplo, en Teotihuacan encontramos varios personajes usando anteojeras y colmillos que reflejan esta asociación. Algunas variaciones en los colmillos son evidentes tal y como propone el investigador Bruno Daniel, quien considera que la bigotera del Dios de las Tormentas con colmillos hacia abajo y hacia arriba que él denomina bigotera-garra, en Teotihuacan, aparece en tres distintos personajes que parecen mostrar asociación con esta deidad como el mural 2 del pórtico 18 de la Zona 5A o Conjunto del Sol, o bien el pórtico 11 de Tetitla con la diosa del jade (Ver figura 5.40 b), y lo considera el antecedente de la bigotera con colmillos hacia abajo y hacia arriba vistos de perfil que aparecen en el Mural de la Batalla asociado a los personajes E3 Y W2; como figuras de obsidiana también del mismo sitio, así como los que aparecen en la estela 2 de Aguateca o la estela 25 de Yaxchilan.⁴⁴⁰

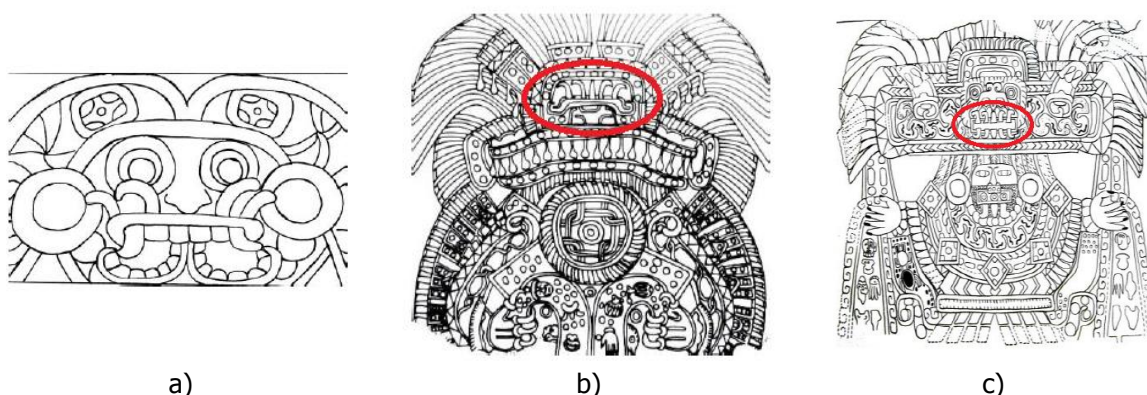


Figura. 5. 40., a) Dibujo proveniente de la pintura mural que queda en el altar central del Patio Pintado en Atetelco, Teotihuacan, destaca la bigotera del personaje central con seis colmillos hacia abajo y cuatro hacia arriba: b) Dibujo del mural dos, pórtico 18 de la Zona 5A o Conjunto del Sol, destaca la bigotera con colmillos hacia abajo y hacia arriba que porta en el tocado esta deidad; c) Dibujo de la Gran Diosa o Diosa del Jade perteneciente al Pórtico 11 de Tetitla, destaca la posible bigotera con colmillos hacia abajo y hacia arriba en el tocado de la deidad. Todos los dibujos fueron tomados de: DÍAZ Pérez, Bruno Daniel, Los rostros de Tláloc en la pintura mural teotihuacana, Tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Mesoamericanos, Ciudad de México, 2015, pp. 55-57.

⁴⁴⁰ DÍAZ Pérez, Bruno Daniel, Los rostros de Tláloc en la pintura mural teotihuacana, Tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Mesoamericanos, Ciudad de México, 2015, pp. 55-57.

El uso abreviado de elementos particulares del Dios de las Tormentas ocurre de manera similar con los glifos al frente de los personajes E3 Y W2 en ambos taludes en donde se aprecia a la deidad abreviada, en asociación directa con cada uno de ellos (Ver figura 5.26 b y c). Además, vale la pena comentar que los glifos del Dios de la Lluvia, así como los otros que aparecen con atributos de esta deidad, solo aparecen en asociación a los gurreros-jaguar que son precisamente el grupo vencedor, aspecto que hace pensar que esta deidad tiene un lugar privilegiado entre los habitantes de Cacaxtla; sin embargo, hace falta indagar más al respecto sobre su papel en la esfera ideológica del sitio.

Por otra parte, la presencia de glifos en asociación con los guerreros aparece recurrentemente en los murales de Techinantitla, en donde se puede ver a los personajes ricamente ataviados con un tocado de borlas, anteojeras, disco de pizarra y bolsas sacerdotales con glifos frente a ellos que pueden estar indicando su nombre o alguna filiación, como notó Clara Millón en su trabajo previamente referido. Para el caso de Cacaxtla, el uso de los glifos parece ser un elemento añadido con posterioridad como notó Claudia Brittenham.⁴⁴¹ Además, estos glifos pueden aparecer frente a un personaje, en la espalda de un personaje o bien entre dos personajes, lo que dificulta un poco definir si su uso es nominal o sugiere la filiación de éste o esos individuos con algún aspecto en particular. Destacan notoriamente los glifos de tres venado, que podrían ser la representación del nombre del guerrero que también aparece en la jamba del Edificio A, pues aparece el asta del venado y bajo ésta tres círculos a manera de numeral. Otro glifo recurrente es el medallón ovalado con elementos trilobulados colgando de él que son interpretados para Cacaxtla como corazones sangrantes por Sonia Lombardo⁴⁴² y Marta Foncerrada.⁴⁴³ Es en Teotihuacan donde Alfonso Caso⁴⁴⁴ y

⁴⁴¹ BRITTENHAM, Claudia, *The murals of Cacaxtla...*, *op. cit.*

⁴⁴² LOMBARDO de Ruiz, Sonia, Diana López de Molina, *et al.*, *Cacaxtla, el lugar donde muere...*, *op. cit.*

Hasso von Winning lo identifican como el escurrimiento de agua, y en algunos contextos remite a la sangre o un corazón cortado transversalmente.⁴⁴⁵

Recapitulando, considero que el correlato más recurrente entre Cacaxtla y la gran metrópoli es la presencia de las órdenes de guerreros de Ave y Jaguar, y particularmente estos últimos en asociación con el Dios de la Lluvia. Aunque la orden de guerreros-coyote ya no está presente en Cacaxtla de manera evidente, es probable que aún siguieran resaltando los atributos de esta especie de cánido como parte de las figuras humanas en este sitio, pues aparece un guerrero felino-coyote en el Edificio A, que será tratado en el siguiente apartado.

La representación del Dios de la Lluvia no solo tiene su correlato con la temática de la guerra en Teotihuacan, pues también aparece representada con otras figuras y en distintos contextos temáticos, lo que hace suponer que también tenía una variedad amplia de representaciones de acuerdo a lo que los antiguos habitantes de Cacaxtla querían representar, tal y como en Teotihuacan.

⁴⁴³ FONCERRADA de Molina, Marta, "Reflexiones en torno a la pintura mural" en Ángel García Cook y Beatriz Leonor Merino (Compiladores), *Antología de Cacaxtla*, vol. 1, México, INAH, 1995, pp. 208-247.

⁴⁴⁴ CASO, Alfonso, *Los calendarios prehispánicos*, Ciudad de México, México, UNAM, 1967.

⁴⁴⁵ WINNING, Hasso von, *op. cit.*, tomo II, p. 8.

El Edificio A

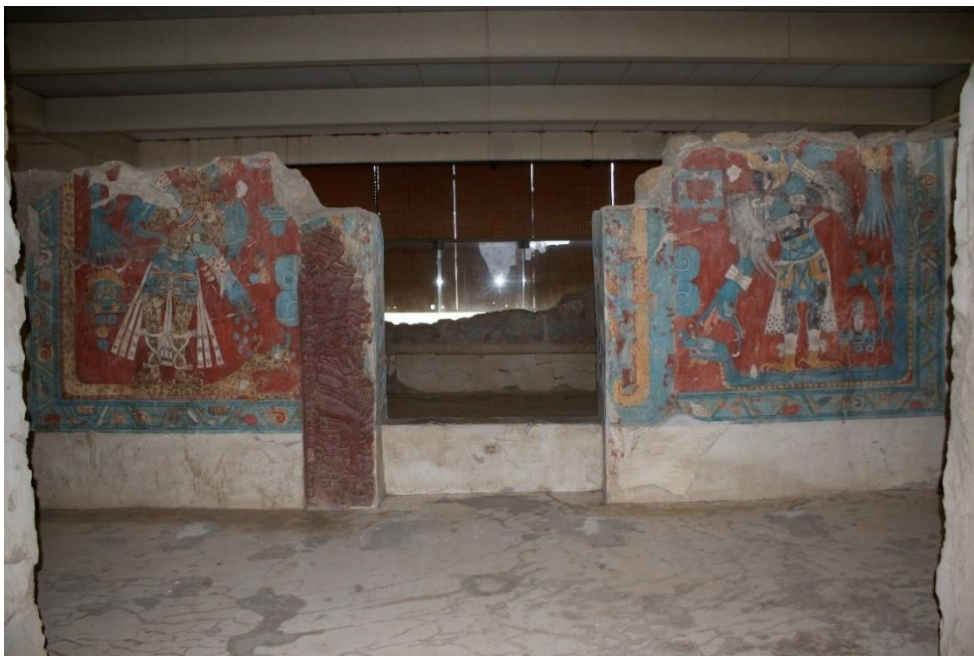


Figura 5.41 Fotografía del conjunto de murales pertenecientes al Edificio A. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, 2008.

En el Edificio A se pueden distinguir 4 murales, los dos frontales y sus respectivas jambas: mural del Hombre-Felino y jamba Norte y mural del Hombre-Ave y Jamba sur. Todos se conjugan con la arquitectura creando una entrada flanqueada por dos personajes al frente y otros dos en las jambas. Estos murales fueron realizados sobre un edificio porticado nombrado el Edificio A y con un cuarto interior también decorado con pinturas que actualmente están muy deterioradas. La configuración arquitectónica que es apreciada actualmente no era la original. Este edificio junto con el Edificio B y el Edificio C fueron cubiertos por la plataforma que conforma el Edificio Y y el Patio Hundido. En ese sentido vale la pena mencionar que probablemente el pórtico donde están los murales del Hombre-Felino y el Hombre-Ave estuvieran proyectados a una plaza central que actualmente está cubierta.⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ LUCET, Geneviève, "Arquitectura de Cacaxtla..." *op. cit.*, vol. V, tomo II: p. XX

Tanto del mural del Hombre-Jaguar y Hombre-Ave fueron pintados sobre un fondo rojo, y delimitados en su parte inferior y en uno de sus extremos con una cenefa acuática similar a las elaboradas en el Templo de Venus y el Templo Rojo. Al centro, como figura sobresaliente se puede observar a un personaje ricamente ataviado que abarca en su mayoría el espacio dedicado al mural.

El mural del Hombre-Felino (Figura. 5.42) está sobre otra cenefa de serpiente-jaguar, a sus costados se identifican tres glifos, 9 Ojo de Reptil a su izquierda y 1 hombre y otro no identificado a su derecha. El personaje está ataviado con un traje hecho de piel de felino (posiblemente un jaguar) aunque el yelmo, por el tipo de hocico y oreja son más alargados que los típicamente achatados usados para representar al jaguar, razón por la cual se considera que se trata de un jaguar-cánido.⁴⁴⁷ Tiene plumas en los hombros, una faja con bandas entrelazadas que sujeta al faldellín con motivos diversos, en los pies tiene garras de jaguar. Con sus manos, también revestidas de garras de jaguar sujeta una barra ceremonial que consiste en lanzas atadas, de las cuales escurren 8 gotas que caen sobre la cabeza de la serpiente-jaguar. En su extremo derecho, se puede apreciar un relieve de barro crudo en donde se aprecia a un personaje sentado con diversos motivos; este relieve fue agregado posteriormente. Por otro lado, la Jamba Norte está pintada sobre un fondo azul y presenta una cenefa con líneas en diagonal pintadas en tonos de azul y rojo en la parte inferior. Igual que el mural del Hombre-Felino, la figura del personaje sobresale en todo el mural y comparte la misma vestimenta de jaguar, pero a diferencia del primer personaje, éste si presenta los rasgos típicos del jaguar en el yelmo. Tiene una faja con bandas cruzadas al centro y un faldellín cuyo amarre central tiene también un diseño en bandas entrelazadas y caracoles a los lados. Con su brazo derecho está vertiendo un líquido de una jarra

⁴⁴⁷ GUERRERO Martínez, Fernando, "La presencia del felino en la pintura mural de Cacaxtla" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V, tomo III: pp. 495-503.

tipo Tlaloc de la que salen gotas azules y, en su mano izquierda está una serpiente con volutas sobre su lomo. De su ombligo sale un elemento fitomorfo que llega hasta sus rodillas. Finalmente, justo en la parte inferior y frente al personaje se puede ver el glifo 7 Ojo de Reptil.

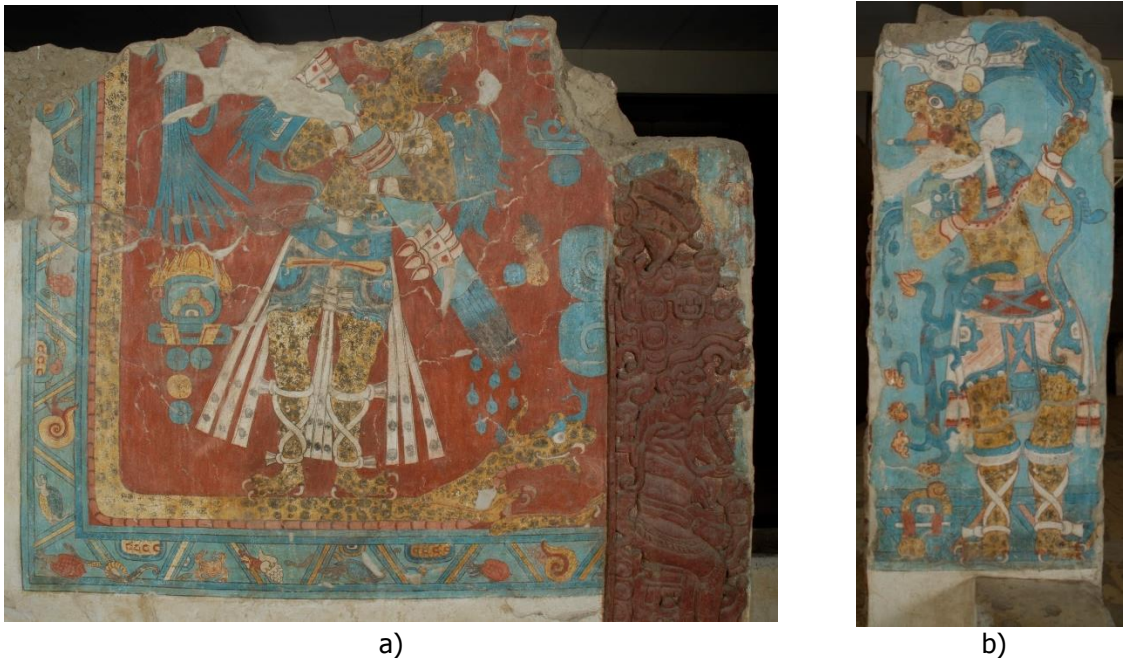


Figura 5. 42 a) Mural del Hombre-Felino (posiblemente un jaguar-coyote), aún conserva el relieve de barro colocado posteriormente; b) Jamba Norte con un personaje ataviado de Felino (posiblemente jaguar) y con una jarra tipo Tlaloc en una mano y una serpiente en la otra. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia y Patricia Peña 2010.

Por su parte el mural del Hombre-Ave (Figura 5.43) tiene una cenefa de serpiente emplumada que además está barbada y sobre la cual está parado el personaje central. Este personaje tiene atrás de él un ave, aparentemente un quetzal devorando un corazón y bajo el ave el glifo 13 pluma; frente a él está un glifo rectangular que en su interior tiene tres estrellas de cinco picos cada una con un círculo concéntrico simulando ojos, parecidos a los presentes en los murales del Templo de Venus. Este glifo tiene en sus extremos inferiores dos manos al centro y una serie de huellas de pie que lo rodean por la parte de afuera. Debajo de él se puede apreciar también un ojo emplumado. El personaje central porta un yelmo de ave, tiene pintura corporal negra y en sus brazos se pueden apreciar las plumas de

color blanco y negro, en la cintura porta una faja con un par de bandas cruzadas al centro y sujetando un faldellín cuyo amarre central también tiene un par de bandas cruzadas. Los pies están revestidos con pies de ave también, a su costado izquierdo se puede apreciar una banda azul con amarillo con dos volutas del lado derecho y puntas redondeadas y cerradas del lado izquierdo, de esta banda crece una mata de maíz, aspecto muy relevante para los habitantes de Cacaxtla pues aparece representado en múltiples soportes además de en otros conjuntos murales. No obstante, se sabe que también había un relieve de barro sobre esta banda similar al mural del Hombre-Felino, pero éste fue removido por los saqueadores que encontraron el mural. Por su parte el mural de la Jamba Sur está hecho sobre un fondo azul y con una cenefa con animales acuáticos en la parte de abajo. La figura humana representada abarca la totalidad del mural, como sucede con la mayoría de las figuras humanas en la pintura mural de Cacaxtla. Su tocado está hecho con el cabello del personaje y círculos concéntricos azules. Tiene pintura corporal negra y un faldellín de piel de felino, rodilleras y sandalias. Con ambas manos sujeta un molusco identificado como *Pleuroploca gigantea*⁴⁴⁸ del que sale un personaje con cabello largo a un costado. Finalmente, en la parte superior izquierda se puede apreciar el glifo 3 venado, también presente en el Mural de la Batalla y en la parte inferior derecha el glifo 7 Ojo de Reptil; al respecto llama la atención que no utilizan la barra para denominar el número 5 como sucede en la Jamba Norte.

⁴⁴⁸ POLACO, Oscar J., *op. cit.*, pp. 531-548.



a)



b)

Figura 5.43 Imágenes correspondientes al Edificio A. a) Mural del Hombre-Ave, ya no conserva el relieve de barro pues se fragmentó durante el descubrimiento del mural; b) Jamba Sur, con un personaje en actitud danzante y con un caracol en sus brazos. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia y M. J. Chávez, 2010.

En la búsqueda de correlatos con Teotihuacan, sobresale nuevamente la representación de figuras humanas ataviadas como Ave y como Felino, pintadas sobre un pórtico que seguramente proyectaba hacia una plaza. Estas figuras ya comentadas en el apartado del Mural de la Batalla, al parecer, tienen sus orígenes en Teotihuacan. Sin embargo, y como se comentó en el apartado anterior, llama la atención que los teotihuacanos tenían órdenes militares de Felino-Coyote-Ave y en Cacaxtla solo encontramos al felino y al ave como órdenes predominantes.



Figura 5.44. Mural del Hombre-Felino-Cánido comparado con el personaje representado en la Jamba Norte del Edificio A. Se destaca la diferencia en la forma del hocico pues, en la primera imagen vemos que está alargado y con las orejas más largas y puntiagudas, mientras que en el otro, se puede ver el hocico achatado y las orejas redondeadas. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Fotos: Ricardo Alvarado Tapia, 2005 y 2008.

No obstante, en el Mural del Hombre-Felino de Cacaxtla, llama la atención que el personaje principal tiene una combinación de Felino-Cánido que en términos de identificación biológica ya fue señalada por Guerrero Martínez.⁴⁴⁹ Se puede aseverar que se trata de una combinación pues en la Jamba Norte, el mismo personaje es representado con un yelmo de felino que tiene las características físicas propias de un jaguar, a diferencia del personaje que aparece en el mural frontal que tiene el hocico más alargado, típico de un cánido pero con la piel amarilla y manchada característica de un jaguar (Figura 5.44). Esta relación entre cánido y jaguar está presente en Teotihuacan, particularmente en Atetelco, Pórtico 2, murales 1-4 en la cenefa del Talud. Como ya se comentó, el contexto temático

⁴⁴⁹ GUERRERO Martínez, Fernando, *op. cit.*, pp. 495-503.

general de esa zona habitacional, está fuertemente vinculado con los guerreros y lo bélico. En la cenefa podemos apreciar al cánido y al felino reticulado, emplumados y entrelazados en una cenefa de forma serpentina que termina con el rostro de un cánido, que está por devorar un corazón sangrante. De igual forma, los dos animales presentes en el talud, identificados como un coyote y un jaguar caminando en procesión, están devorando un corazón sangrante (Figura 5.32a).

Salvo por esta particular representación presente en Cacaxtla, la figura del coyote o algunos de sus atributos, no están representados en algún otro de los soportes plásticos que aquí tratamos. La otra referencia a un cánido es el glifo nominal que aparece frente al personaje principal del Templo rojo, sin embargo, no se ha identificado su especie. En ese sentido, valdría la pena revisar las figurillas encontradas en el Gran Basamento, o realizar estudios de identificación taxonómica de los restos de cánidos que se encontraron en asociación a entierros en diversas partes del Gran Basamento para saber si el Coyote, o alguna otra especie de cánido tuvo más relevancia entre los antiguos habitantes de Cacaxtla. No obstante esta vía de investigación excede los límites de esta investigación.

Por su parte, la figura humana ataviada con atributos de ave en el Mural del Hombre-Ave, además tiene parecido visual con los Guerrero-Ave derrotados en el Mural de la Batalla, por lo tanto, los correlatos que se encontraron son muy similares. Se retoman las representaciones de hombres vestidos de ave están en la Zona 5 A o Conjunto del Sol, Pórtico 19, murales 1-2 ya comentados (Figura 5.5). En esos murales figuran dos personajes vestidos de ave realizando un sacrificio con un cuchillo curvo con un corazón ensartado. También encontramos a estas figuras en el mismo conjunto, en el cuarto 12, murales 1-5 y cuarto 13 murales 1, 4 y 5, donde apreciamos a las aves descendiendo con el pico abierto dejando entrever a un rostro humano (Figura 5.6).

No obstante, siguiendo la idea de que los hombres ave en Teotihuacan, o bien están descendiendo, o realizando algún ritual, llama la atención que en el Mural del Hombre-Ave en Cacaxtla, éste está solo sujetando una barra bicéfala de serpiente y no se aprecia al personaje realizando algún ritual de sacrificio o descendiendo. A un costado del personaje se puede ver a un quetzal devorando un corazón. Éste tiene su correlato teotihuacano en Tetitla, cuarto 27, Pórtico 25, mural 6, en donde se puede apreciar a un ave devorando un corazón. Vale la pena retomar el contexto arquitectónico y temático de este mural, pues la representación de esta ave también aparece asociada a un individuo que por su postura se considera de tipo "maya".⁴⁵⁰ Tetitla en un conjunto habitacional que en opinión de María Elena Ruíz Gallut, ejemplifica bien la restricción con la que algunos conjuntos arquitectónicos en Teotihuacan eran construidos.⁴⁵¹ Al igual que los otros conjuntos retomados en esta investigación, Tetitla se compone de una serie de patios, pórticos, cuartos y corredores cuyos muros fueron recubiertos con pintura mural. Los fragmentos recuperados en las excavaciones que se han llevado a cabo aquí, han sido la base de propuestas de que Tetitla es un conjunto arquitectónico cuyas pinturas murales reflejan la influencia de otras áreas mesoamericanas. Entre ellas, unas figuras denominadas "pinturas realistas" en las que Marta Foncerrada identifica mayor filiación con la pintura mural del Área Maya, por el tratamiento de la figura humana, lo que la llevó a proponer que la influencia maya en Cacaxtla, es en realidad producto de la llegada de gente que habitaba en Teotihuacan después de su colapso.⁴⁵² Esta hipótesis puede ser debatida ampliamente pues aún faltan estudios arqueométricos en restos óseos, cerámica y otros elementos que coadyuven a esclarecer el origen de la gente que habitó en

⁴⁵⁰ FUENTE, Beatriz de la, "Tetitla" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I, tomo I: p. 290.

⁴⁵¹ RUÍZ Gallut, María Elena, *El lenguaje visual de Teotihuacan: un ejemplo de pintura mural en Tetitla*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, Ciudad de México, edición a cargo de la autora, UNAM, 2003, p. 17.

⁴⁵² FONCERRADA de Molina, "Pintura mural en Cacaxtla y cosmopolitismo teotihuacano" en Ángel García Cook y Beatriz Leonor Merino (Comps.), *Antología de Cacaxtla*, 2 vols., Ciudad de México, INAH, 1995 [1978], pp. 303-338.

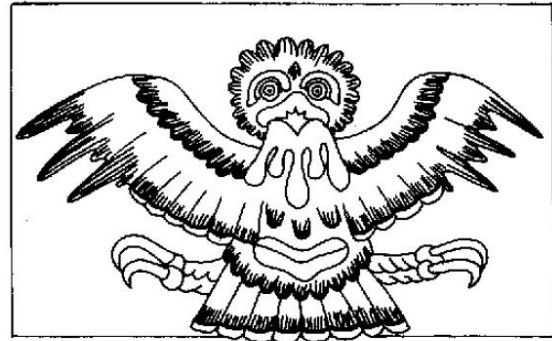
Cacaxtla y así, proponer la manera en la que estilos foráneos se conjugaron en la plástica del sitio.

Sin embargo, y considerando que los murales de Tetitla tuvieron un desarrollo desde fases tempranas hasta las fases tardías de Teotihuacan, particularmente para la fase Metepec (550-650 d.C.) de acuerdo a la propuesta de Sonia Lombardo.⁴⁵³ Considero que la presencia de figuras guerreras similares se debe al contacto con Teotihuacan en su última fase, mismo que pudo ser meramente ideológico y a la coincidencia en el desarrollo de las etapas tempranas de asentamiento de Cacaxtla con las etapas tardías de Teotihuacan, como se ha notado con otras expresiones plásticas en Cacaxtla, como es el caso de los Once Señores de Cacaxtla, en donde se aprecia una serie de guerreros-ave; o bien la presencia de estas figuras en el Mural de la Batalla. Esa relación entre el ave devorando un corazón asociada con un personaje que se considera tiene elementos mayas, es un correlato más a considerarse. Además, ambas figuras aparecen en pórticos que flanquean la entrada a cuartos interiores cuyos accesos están restringidos (Figura 5.45).

⁴⁵³ LOMBARDO, Sonia, "El estilo teotihuacano...", *op. cit.*, vol. I, tomo II: pp. 34-35.



a)



b)

Figura 5.45 Comparación de las aves devorando un corazón. a) Quetzal del Mural del Hombre-Ave de Cacaxtla. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, 2008; b) Dibujo del ave devorando un corazón proveniente de Tepantitla, pórtico 25, mural 6 en Teotihuacan, tomado de FUENTE, Beatriz de la, "Tetitla" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I tomo II: p. 290 figura 19.28.

Por su parte, la serpiente emplumada como el jaguar serpiente sobre los que están el Hombre-Ave y el Hombre-Felino, son figuras que también están presentes en Teotihuacan, aunque no hay ningún individuo sobre ellas, más bien aparecen como parte de las figuras que complementan el contenido temático de los murales en donde fueron representadas. Por ejemplo, la serpiente emplumada en Teotihuacan aparece en un conjunto mural ya comentado presente en la Zona 5 A o Conjunto del Sol, Pórtico 19, murales 1 y 2 (Figura 5.5), en este mural la serpiente forma parte de las cenefas que enmarcan la escena de sacrificio que es llevada a cabo por dos sacerdotes ataviados de ave. Esa misma serpiente, además, aparece en asociación con estrellas de cinco picos y aparece justo sobre los personajes descritos. Esto, como ya se mencionó, podría buscar reforzar el carácter celeste de esta serpiente y en general de toda la escena, caso que entiendo, no sucede en esta ocasión. Por su parte el felino-serpiente aparece como figura similar en Atetelco, Patio Blanco, Pórtico 2, murales 1-4 en la cenefa del talud que también ya fue comentado. Este jaguar también está enlazado con otra

banda y están enmarcando una escena de procesión en donde un jaguar y un cánido están devorando un corazón sangrante. Nuevamente, esta banda aparece solo en la parte de arriba y en asociación con los temas bélicos que tanto caracterizan a Atetelco.

Comparando ambas escenas con la que tenemos aquí presente, resulta difícil establecer un vínculo entre ambas figuras. No obstante, algo en lo que sí tienen relación es en su asociación con órdenes militares, y también el hecho de estar proyectadas hacia un espacio público, delimitando la entrada a algún recinto.

Por otro lado, un aspecto que también debe comentarse es la similitud de algunos glifos con los que están presentes en Teotihuacan. En ese sentido destaca el rectángulo que aparece en el mural del Hombre-Ave. Según Ellen Baird, puede interpretarse al rectángulo que aparece con estrellas como una estructura, las huellas de pies tienen que ver con el andar alrededor de ella, similar a lo que ocurre en el mural con la serpiente emplumada en la cenefa, los pies, las estrellas y los dos guerrero ave en la Zona 5 A o Conjunto del Sol, Pórtico 19, murales 1-2, ya comentado⁴⁵⁴ (Figura 5.5).

Vale la pena dividir la discusión en dos aspectos, por un lado la presencia de las huellas de pies alrededor del rectángulo y, por otra parte, el rectángulo que termina con dos manos en actitud dadivosa.

El uso de las huellas de pies presentes en la pintura mural seguramente representan la manera en se debe realizar algún ritual dentro de un espacio delimitado como sucede en Atetelco, Patio Blanco, Pórtico 3, murales 1-4 sobre el talud del edificio, (Figura 5.33a), en donde apreciamos a dos personajes realizando una ceremonia de sacrificio como lo indican los corazones ensartados en sus cuchillos curvos; las huellas de pies sin orden aparente dentro de un edificio

⁴⁵⁴ BAIRD, Ellen, T. "Estrellas y guerra...", *op. cit.*, vol. 2: p. 180.

delimitando por círculos concéntricos y escalinatas con alfardas indican la acción de danzar.⁴⁵⁵ Por otra parte, las huellas de pies también sirven para indicar el camino que deben seguir el o los personajes, pues las huellas se pintaron sobre posibles caminos que llevan a un lugar determinado, como sucede con el mural de Techinantitla, parte baja del muro oeste donde apreciamos a un personaje ataviado con los elementos propios del Dios de las Tormentas representado de perfil; detrás y al frente de él huellas de pies que indican el camino que sigue durante la ceremonia que realiza; o bien en Tetitla, cuarto 12 mural 7, en donde vemos a un hombre-jaguar arrodillado frente a un templo y sobre una banda acuática y con huellas de pies que se dirigen al templo indicando el camino que el personaje debe seguir (Figura. 5.36).

Las huellas de pies se representaron sobre bandas que delimitan una escena, o sobre una banda que se dirige hacia un edificio, o con personajes específicos. Este es un recurso utilizando en Mesoamérica para indicar una acción efectuada con los pies y que, de acuerdo a su contexto temático, especifica al espectador de la escena la acción a la que se hace referencia. En Cacaxtla, las huellas de pies aparecen en el glifo cuadrangular con las manos en actitud dadivosa en el Mural del Hombre-Ave, y como parte de los collares de dos de las once esculturas de cerámica del corpus de los Once Señores de Cacaxtla, éstas últimas serán tratadas más adelante. Particularmente el glifo cuadrangular, con estrellas de cinco picos y manos en actitud "dadivosa" se ha interpretado como un edificio visto de planta, y nombrado como casa del cielo que en conjunto con las manos se identifica como la acción de "arrojar" para "pronosticar" y las huellas alrededor se interpreta como la acción de rodear.⁴⁵⁶ En vista de que el significado es bastante complejo, solo se destacará el parecido visual con uno de los glifos presente en Teotihuacan, en

⁴⁵⁵ CABRERA, Rubén, "Atetelco" *op. cit.*, vol. I, tomo I: p. 211.

⁴⁵⁶ URCID, Javier y Elba Domínguez "La Casa de la Tierra, la Casa del Cielo: Los murales en el edificio A de Cacaxtla" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., Ciudad de México., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V, tomo III: pp. 632-635.

donde también se observa a un glifo rectangular con dos manos, que además es considerado como un glifo de recinto por Karl Taube.⁴⁵⁷ Se trata de un glifo de Tetitla, pórtico 1 mural 1 (Figura 5.46), donde apreciamos un diseño cuadrado con un par de bandas cruzadas al centro y, al centro, dos manos llamadas “dativasas”. El contexto arquitectónico del glifo es que aparece en un pórtico que delimita un patio central junto al sur. Este pórtico conserva tres fragmentos de pintura mural, uno de ellos es el motivo cuadrangular con las manos que ya comentamos, los otros dos, están asociados con figuras diferentes. Parte de los murales están delimitados por una serie de volutas. Tal parece que el resto de figuras asociadas al glifo que aquí comparamos no tiene un sentido similar al que aparece en el conjunto del Mural del Hombre-Ave, sin embargo, la similitud visual sí debía remarcarse.



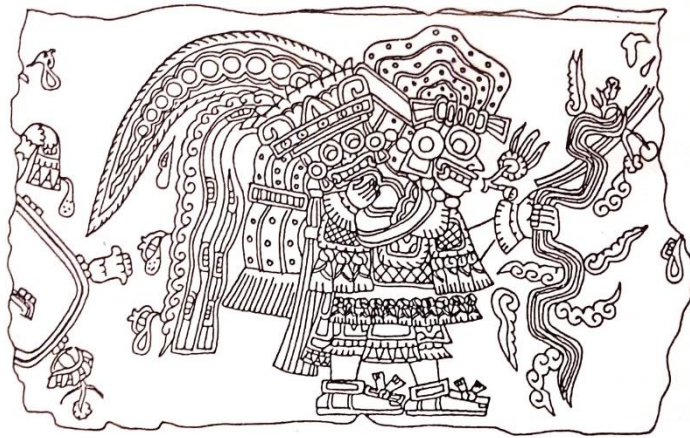
Figura 5.46 Comparación del rectángulo con manos de Teotihuacan con el de Cacaxtla. a) Dibujo del diseño geométrico elaborado por Miller y retomado por Beatriz de la Fuente que se encuentra en Tetitla, pórtico 1, mural 1. Tomado de: FUENTE, Beatriz de la, “Tetitla” en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I tomo I: p. 260 figura 19.1 b) Fotografía del diseño geométrico presente en el Mural del Hombre-Ave. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, 2008.

Las jambas, por su parte, tienen elementos a resaltar, como es el caso de la Jamba al Dios de la Lluvia como son la jarra tipo Tlaloc que porta el personaje

⁴⁵⁷ TAUBE, Karl, “The Writing System of Ancient Teotihuacan” en *Ancient America*, Washington, DC., EEUU, Center for Ancient America Studies, 2000, p. 24.

principal en una mano y una serpiente en la otra, elementos que son distintivos de esta deidad y que aparecen en asociación con el Dios de las Tormentas en Teotihuacan. Un ejemplo es el mural de la Fundación Amparo actualmente exhibido en el museo del mismo nombre⁴⁵⁸ (Figura 5.47a); posiblemente proveniente de Techinantitla, donde se aprecia al Dios de las Tormentas de Teotihuacan con una jarra tipo Tlaloc que está vertiendo agua por un costado mientras que con su otra mano sujeta un elemento serpentino. Toda la escena es bastante similar a la del Hombre-Felino presente en la Jamba Norte, especialmente por la acción de verter una jarra tipo Tlaloc y sujetar con su otra mano una serpiente. Otro ejemplo está en Tepantitla, Pórtico 2, mural 2, donde está la representación del Dios de las Tormentas con dos vasijas a los lados con su rostro como parte de las cenefas que enmarcan la escena de los individuos realizando diversas actividades que fue comentada anteriormente (Figura 5.47b).

⁴⁵⁸ GARCIA Moll, Roberto, "Fundación Amparo/Museo Amparo" en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 2006, vol. I, tomo II: pp. 435-439.



a)



b)



c)

Figura 5.47. Comparación entre el personaje de la Jamba Norte del Edificio A en Cacaxtla con un fragmento de mural probablemente de Techinantitla y con un mural proveniente de Tepantitla, ambos de Teotihuacan; a) y b) Dibujo tomado de LOMBARDO, Sonia, "El estilo teotihuacano en la pintura mural" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols., II Tomos, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol. I tomo II: p. 57. Figura 147; figura c) Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia y Patricia Peña 2010.

Finalmente, el glifo Ojo de Reptil, que aparece en el conjunto mural que aquí tratamos asociado a numerales (Figura 5.48), tiene sus orígenes en la plástica teotihuacana. En la pintura mural teotihuacana aparece raramente representado, sin embargo, un ejemplo del glifo asociado con numerales es el que aparece en la Plaza de los Glifos, donde se aprecia a un personaje y frente a este el glifo Ojo de

Reptil con tres puntos como numerales bajo éste⁴⁵⁹ (Figura 5.49a). No obstante, la representación del mismo glifo es más frecuente en la cerámica teotihuacana, tanto en recipientes como en figurillas y en asociación con otros glifos formando probables combinaciones nominales.⁴⁶⁰ Para el caso específico de Cacaxtla, los investigadores Helmke y Nielsen consideran que sí estamos ante una forma tardía del sistema gráfico teotihuacano para referir a cargadores de año de un calendario del Clásico y, particularmente el glifo 9 Ojo de Reptil que aparece en el Mural del Hombre Ave del Edificio A, está indicando un año de fuego nuevo, por las llamas que aparecen arriba del glifo.⁴⁶¹

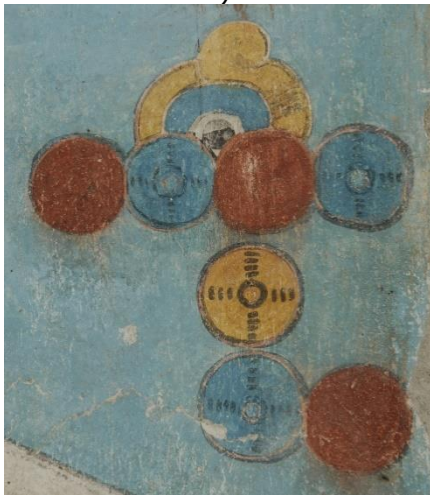
⁴⁵⁹ KING Timothy y Sergio Gómez Chávez, "Avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica de Teotihuacan" en María Elena Ruíz Gallut y Arturo Pascual Soto (eds.) *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memorias de la segunda Mesa Redonda de Teotihuacan*, Ciudad de México, INAH, 2004, p. 239-240.

⁴⁶⁰ VALDEZ Bubnova, comunicación personal, 2018.

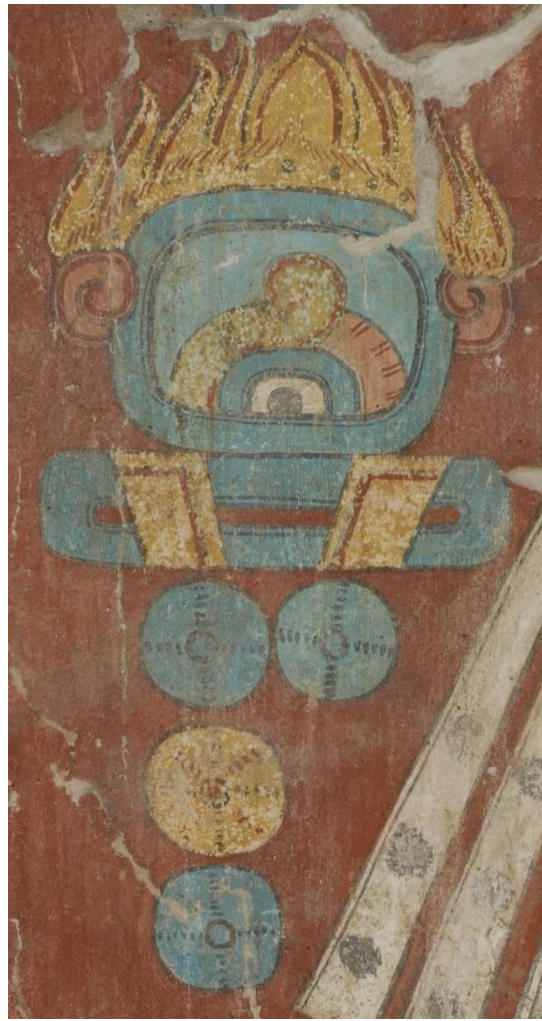
⁴⁶¹ HELMKE Christophe, Jesper Nielsen, "La escritura jeroglífica..." *op. cit.*, p. 400.



a)



b)



c)

Figura 5.48. Distintas representaciones del glifo Ojo de Reptil presentes en Cacaxtla. Imagen a) proveniente de la Jamba Norte Edificio A; imagen b) proveniente de la Jamba Sur, Edificio A; imagen c) proveniente del mural del Hombre Felino, Edificio A. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, 2005 y 2008.

Alfonso Caso, por ejemplo, considera que este glifo en Teotihuacan se relaciona con un día calendárico⁴⁶² y Hasso von Winning⁴⁶³ en respuesta a esta propuesta considera que el glifo no se asocia con ningún número y que aparece mayoritariamente en soportes plásticos cerámicos. Por su parte James C. Langley, considera que hay dos variantes de este glifo, el ya comentado Ojo de Reptil y uno

⁴⁶² CASO, Alfonso, *Los calendarios prehispánicos*, *op. cit.*, pp. 159-162.

⁴⁶³ WINNING Hasso von, *op. cit.*, tomo I, pp. 73-77.

más que retoma de la definición de George Kubler⁴⁶⁴ denominado *Reptil Mouth*; y considera que está en asociación con figuras o bien en contextos abstractos.⁴⁶⁵ Como ejemplos de su presencia en pintura mural, está en Tepantitla, cuarto 5, mural 3 donde aparecen unos círculos que al centro tienen la representación del glifo Ojo de Reptil (figura 5.49b), o bien en Zacuala, patio 13 donde aparece un ave con el glifo como escudo y una corriente de agua; también puede aparecer en el piso como en La Ventilla, sector 2, Plaza de los Glifos, ahí se aprecia el glifo Ojo de Reptil con numerales ya comentado (Figura 5.49c). En el caso de la cerámica, la investigadora Tatiana Valdez considera que aparece “alternando dos unidades visuales discretas, posiblemente algunas de las cuales pueden ser consideradas como glifos”.⁴⁶⁶ Como ya se mencionó, y en concordancia con lo propuesto por Helmke y Nielsen para el caso de Cacaxtla, el glifo que aquí tratamos está en asociación con numerales, por lo que se interpreta como días calendáricos o el nombre de los personajes con los que está asociado, como se verá más adelante, con una escultura de piedra recientemente encontrada en Cacaxtla. En ese sentido, la presencia del glifo sí se puede considerar como indicador de un sistema de registro tardío que retomó parte del sistema de registro teotihuacano.

⁴⁶⁴ KUBLER, George, “The iconography of the Art of...”, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁶⁵ LANGLEY, James C., *Symbolic Notation of Teotihuacan...*, *op. cit.*, p. 108-110.

⁴⁶⁶ VALDEZ Bubnova, Tatiana, *Teotihuacan: entre imagen gráfica y escritura...*, *op. cit.*, p. 96.

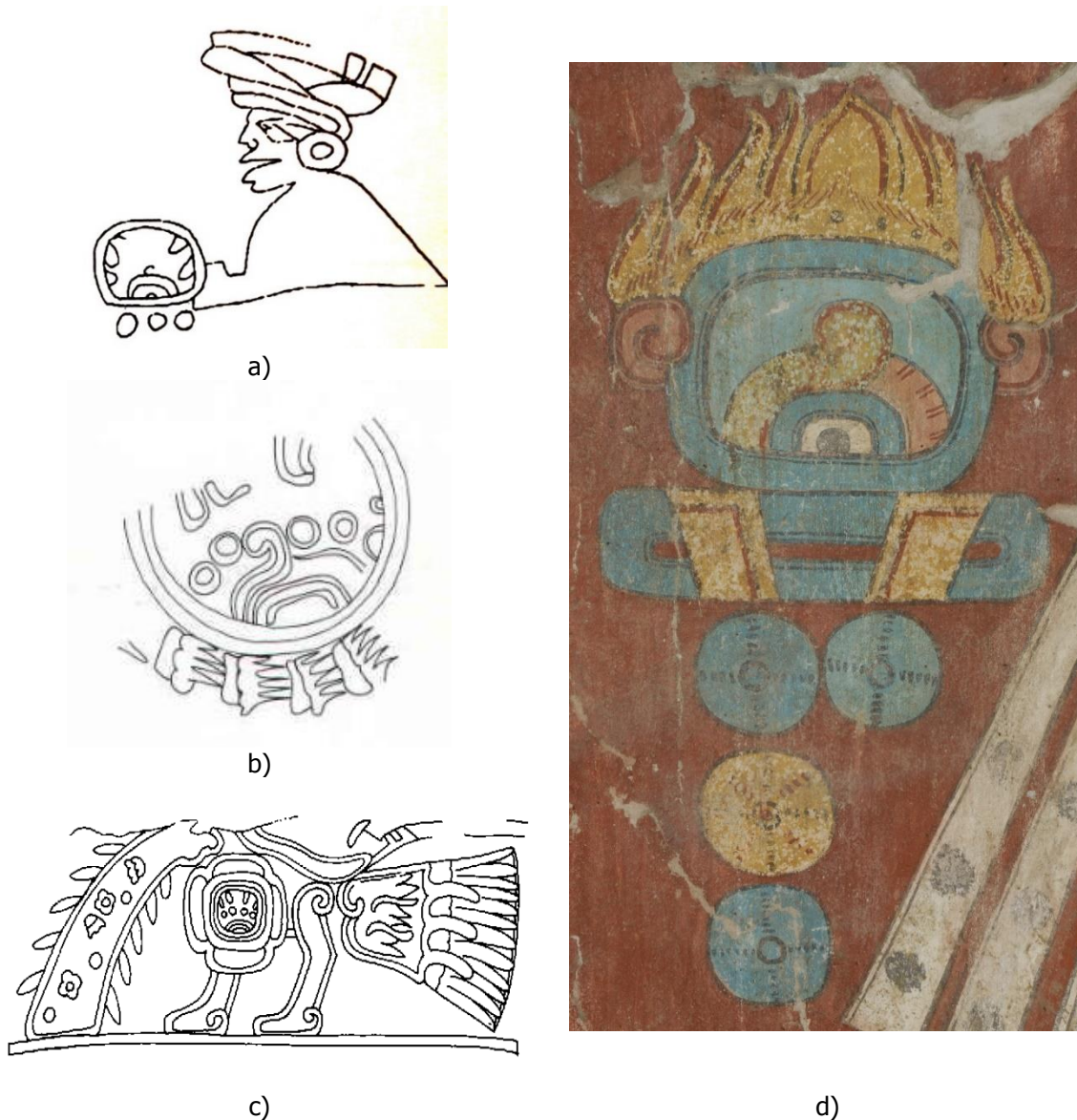


Figura 5.49. Comparación entre uno de los glifos Ojo de Reptil del Edificio A de Cacaxtla y tres tipos de representación del Ojo de Reptil en Teotihuacan; a) Dibujo en el piso de la Plaza de los Glifos en la Ventilla, Teotihuacan. Dibujo tomado de KING Timothy y Sergio Gómez Chávez, "Avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica de Teotihuacan" en María Elena Ruíz Gallut y Arturo Pascual Soto (eds.) *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memorias de la segunda Mesa Redonda de Teotihuacan*, Ciudad de México, INAH, 2004, p. 240, fig. 20; b) Dibujo de los círculos con el glifo Ojo de Reptil al interior presentes en Tepantitla, cuarto 5, mural 3 en Teotihuacan, dibujo tomado de URIARTE, María Teresa, "Tepantitla, el juego de pelota" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols., II Tomos, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol. I tomo II: p. 257 Fig. 88; c) Dibujo de las aves con el glifo Ojo de Reptil en el pecho presente en Zacuala, patio 13 en Teotihuacan, tomado de FUENTE, Beatriz de la, "Zacuala" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I tomo I: pp. 339 fig. 21.8; d) Fotografía del glifo Ojo de Reptil presente en el Mural del Hombre Felino del Edificio A de Cacaxtla. Archivo del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado Tapia, 2008.

Recapitulando, se puede decir que algunos de los correlatos en Cacaxtla con Teotihuacan tienen que ver, al igual que en el Mural de la Batalla, con la presencia de dos de las tres órdenes militares. Sin embargo, como ya se comentó, falta indagar sobre la presencia del cánido en las órdenes militares de Cacaxtla, pues en el mural del Hombre-Ave esta combinación de felino-cánido está presente. Además habrá que esperar a ver cuáles son los resultados que pueden arrojar los análisis taxonómicos de los restos de cánidos encontrados en el Gran Basamento y la posible presencia de los cánidos en las figurillas. Por otro lado, retomando la idea de George Kubler sobre la complementariedad entre el jaguar y del coyote en Teotihuacan,⁴⁶⁷ parece ser algo que también está presente en la representación del Hombre-Felino, cuya intención es resaltar los atributos de ambos tipos de animales, es decir de felino y de cánido.

Cerámica

Los Once Señores de Cacaxtla

Se trata de once esculturas de barro cocido encontradas a 800 metros al este del Gran Basamento en 1998. Fueron reportadas por los dueños del terreno que las encontraron en el jardín de su casa. Las once esculturas fueron encontradas en parejas, con la parte frontal hacia abajo y asociadas a un muro de toba volcánica en lo que parece ser una terraza habitacional.⁴⁶⁸ Todas las esculturas estaban cubiertas con una gruesa capa de estuco, misma que decidieron retirar para ver si encontraban restos de color y además para distinguir los elementos que integraban a las esculturas. Todas miden aproximadamente 40 cm de alto y 25 cm de largo. Solo hay cuatro investigaciones sobre ellas: David Morales en 1999,

⁴⁶⁷ KUBLER, George, "Jaguar in the Valley of...", *op. cit.*, p. 35.

⁴⁶⁸ MORALES Gómez, David, "El rescate de las esculturas de los Once Señores de Cacaxtla en San Miguel del Milagro, Tlaxcala" en Revista *Arqueología* No. 22, segunda época, julio-diciembre, Ciudad de México, INAH, 1999, pp. 157-163.

Francisco Rivas y Claudia Michetti en 2006,⁴⁶⁹ mi tesis de licenciatura en 2013⁴⁷⁰ y las investigadoras Claudia Brittenham y Debra Nagao en 2014.⁴⁷¹ Tanto las ellas como yo coincidimos en el hecho de que para facilitar el estudio de las once esculturas es necesario agruparlas considerando los elementos que son similares. En este trabajo seguiré con la agrupación hecha en mi tesis de licenciatura en la que consideraré los atributos faciales de las esculturas, sus tocados y los accesorios que tienen en común.

Las esculturas A, B y K tienen un tocado trapezoidal rematado con un triángulo con dos bandas cruzadas, exceptuando la escultura B (Figura 5.50b), pues esta parte del tocado se fragmentó; tienen el rostro con los ojos en medio círculo y la boca abierta formando una "O" y portan un faldellín. Las esculturas A y K (Figuras 5.50 a y c) tienen elementos trilobulados mientras que la escultura B aún conserva todo el estuco con el que fueron encontradas y por esta razón no es posible reconocer todos sus elementos.

⁴⁶⁹ RIVAS, Francisco y Claudia Michetti, "Iconografía y simbolismo de los once señores de Cacaxtla, Tlax" en *Memorias del Coloquio Internacional Cacaxtla, a sus treinta años de investigación*, Ciudad de México, INAH, CONACULTA, 2006, pp. 441-465.

⁴⁷⁰ MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, *Interpretación Iconográfica...*, op. cit.

⁴⁷¹ BRITTENHAM, Claudia y Debra Nagao, "Cacaxtla Figural...", op. cit., pp. 55-96.



Figura 5.50 Fotografías del primer grupo de esculturas del corpus de los Once Señores de Cacaxtla; a) Escultura A; b) Escultura B; c) Escultura K, todas ellas de acuerdo a la clasificación establecida previamente por MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, Interpretación iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla, tesis para obtener el grado de Licenciatura en arqueología, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2013, p.75. d) Fragmento de tocado que por sus características puede considerarse como una escultura similar a las de los Once Señores de Cacaxtla además de tener lo que parece ser un tocado de trapecio rayo. e) Fragmento de almena muy similar a las que tienen los Once Señores de Cacaxtla. Este es solo un fragmento de los muchos de este tipo que se encuentran almacenados en las bodegas del sitio y obtenidas, según la información marcada, en el Gran Basamento. Fotografías del autor.

Las esculturas C, D y E tienen un yelmo zoomorfo compuesto con elementos reconocibles de ave, jaguar y serpiente. El rostro de las esculturas C y D (Figura 5.51 a y b) tiene anteojeas y colmillos, mientras que el rostro de la escultura E tiene los ojos en medio círculo y la boca abierta mostrando su mutilación dentaria en forma de "T" (Figura 5.51c). Estas tres esculturas forman un conjunto por compartir el mismo tocado y, además, todas tienen en su mano derecha un elemento fitomorfo, mientras que en la derecha tienen un elemento serpentino.



a)

b)

c)

Figura 5.51 Fotografías del segundo grupo de esculturas del corpus de los Once Señores de Cacaxtla; a) Escultura C; b) Escultura D; c) Escultura E, todas ellas de acuerdo a la clasificación establecida previamente por MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, Interpretación iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla, tesis para obtener el grado de Licenciatura en arqueología, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2013, p.75. Fotografías del autor

La escultura F tiene un yelmo zoomorfo compuesto, usa un faldellín y un cinturón de caracoles; el rostro del personaje tiene los ojos y la boca abierta, permitiendo ver su mutilación dentaria en forma de "T". No sostiene nada con las manos y en la parte de enfrente tiene un elemento que o bien puede ser un ave descendiendo⁴⁷² o un elemento fitomorfo (Figura 5.52).



Figura 5.52 Fotografía de la escultura F de acuerdo a la clasificación establecida previamente por MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, Interpretación iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla, tesis para obtener el grado de Licenciatura en arqueología, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2013, p.75. Fotografía del autor

⁴⁷² MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, *op. cit.*, pp. 211-212.

Por su parte, las esculturas G y H muestran a dos personajes que tienen un tocado de ave, además de portar un faldellín y un cinturón de caracoles. Ambos tienen el rostro y ojos abiertos, un cuchillo de obsidiana en la mano izquierda y en la derecha la escultura G tiene un escudo (Figura 5.53a), mientras que la escultura H tiene una bolsa sacerdotal (Figura 5.53b). Además, las dos esculturas son las únicas que tienen un collar de elementos antropomorfos que simulan pies y sobre ellos un signo en forma de "S" invertida.



Figura 5.53 Fotografías del cuarto grupo de esculturas del corpus de los Once Señores de Cacaxtla; a) Escultura G; b) Escultura H; ambas de acuerdo a la clasificación establecida previamente por MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, Interpretación iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla, tesis para obtener el grado de Licenciatura en arqueología, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2013, p.75. Fotografías del autor

Finalmente, las esculturas I y J son dos personajes que tienen un yelmo zoomorfo compuesto con elementos de ave-jaguar-mariposa y que además tienen una curvatura al frente similar a una probóscide; portan un faldellín y un cinturón de caracoles. Sus rostros tienen los ojos y la boca abiertos, mostrando su mutilación dentaria en forma de "T". No tienen ningún elemento en las manos.



a)



b)

Figura 5.54 Fotografías del cuarto grupo de esculturas del corpus de los Once Señores de Cacaxtla; a) Escultura I; b) Escultura J; ambas de acuerdo a la clasificación establecida previamente por MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, Interpretación iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla, tesis para obtener el grado de Licenciatura en arqueología, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2013, p.75. Fotografías del autor

Las Once Esculturas presentan diversos elementos que visualmente son factibles de ser comparados con la plástica teotihuacana, tanto con la pintura mural como con la cerámica. Este análisis se hará considerando los elementos compartidos por las esculturas, como los tocados, la vestimenta y la figura humana como el rostro y los atributos que denotan el estatus u oficio del personaje representado.

Siguiendo con ese, se orden dividieron los tocados en las siguientes categorías:

- Trapezoidales rematados con un triángulo con dos bandas cruzadas;
- Zoomorfos compuestos por elementos de serpiente-ave-jaguar
- Zoomorfos de ave
- Zoomorfos compuestos por elementos de ave-jaguar-mariposa

De acuerdo a los estudios de investigadores como Claudia Brittenham, Debra Nagao⁴⁷³ y Andrew Turner,⁴⁷⁴ el tocado trapezoidal de los Once Señores no tiene

⁴⁷³ BRITTENHAM, Claudia, Debra Nagao, "Cacaxtla figural..." *op. cit.*

comparación con otras expresiones plásticas en Mesoamérica, salvo excepciones como el presente en las esculturas de terracota de El Zapotal en Veracruz⁴⁷⁵ o bien el tocado de un incensario teotihuacano encontrado en el conjunto residencial de Oztoyahualco;⁴⁷⁶ sin embargo, en mi opinión el tocado trapezoidal sí podría tener correlato con las expresiones plásticas en Teotihuacan como ya señalé en mi tesis de licenciatura.⁴⁷⁷ El tocado de tipo rectangular-trapezoidal presente en tres de los Once Señores de Cacaxtla, es similar a las figurillas de barro identificadas por Laurette Séjourné en Yahualala y Tetitla donde se aprecian con atributos del Dios de las Tormentas cuyos tocados tienen una base rectangular-trapezoidal y rematada por un triángulo y decorado con plumas.⁴⁷⁸ Este tocado también está presente en los murales de Atetelco en Teotihuacan usado por personajes con rostros zoomorfos asociados con la guerra e identificados como coyotes o aves.⁴⁷⁹ Sin embargo, tiene el distintivo de llevar tres o dos círculos lobulados, identificados como corazones sobre la barra rectangular. Por su parte Esther Pasztory, en su estudio sobre los murales de Tepantitla, reconoce que el tocado está asociado con elementos religiosos y también con el Dios de las Tormentas.⁴⁸⁰ También el investigador James Langley, considera que el tocado rectangular-trapezoidal puede tener connotaciones de autoridad, de asociación con el Dios de las Tormentas o bien, como insignia militar.⁴⁸¹ Es curioso que una de las esculturas de los Once Señores también tiene elementos trilobulados muy similares a los presentes en

⁴⁷⁴ TURNER, Andrew, *Cultures art he crossroads: art, religión and interregional interaction in Central Mexico AD. 600-900*, tesis para obtener el grado de doctor en antropología, California EEUU, University of California, Riverside, 2016.

⁴⁷⁵ GUTIÉRREZ Solana, Nelly y Susan K. Hamilton, *Las esculturas en terracota de El Zapotal, Veracruz*, Ciudad de México, UNAM-IIIE, 1977. Figs. 3, 6 y 7.

⁴⁷⁶ MANZANILLA, Linda, Emilie Carreón, "Un incensario teotihuacano en contexto doméstico. Restauración e interpretación" en Linda Manzanilla (coord.) *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco* 2 vols., Ciudad de México, UNAM-IIA, 1993, vol. 2: pp. 876-897. Fig. 490a.

⁴⁷⁷ MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, *op. cit.*

⁴⁷⁸ SÉJOURNÉ, Laurette, *El lenguaje de las formas...*, *op. cit.*, pp. 274-275.

⁴⁷⁹ LOMBARDO de Ruiz, Sonia, "El estilo teotihuacano...", *op. cit.*, pp. 56-57.

⁴⁸⁰ PASZTORY, Esther, *The murals of Tepantitla*, *op. cit.*, pp. 121-125.

⁴⁸¹ LANGLEY, James C., "Teotihuacan Notation in a Mesoamerican...", *op. cit.*, pp. 289-291.

Teotihuacan. Respecto a las dos bandas cruzadas no hay ningún correlato hasta ahora identificado en la gran urbe.

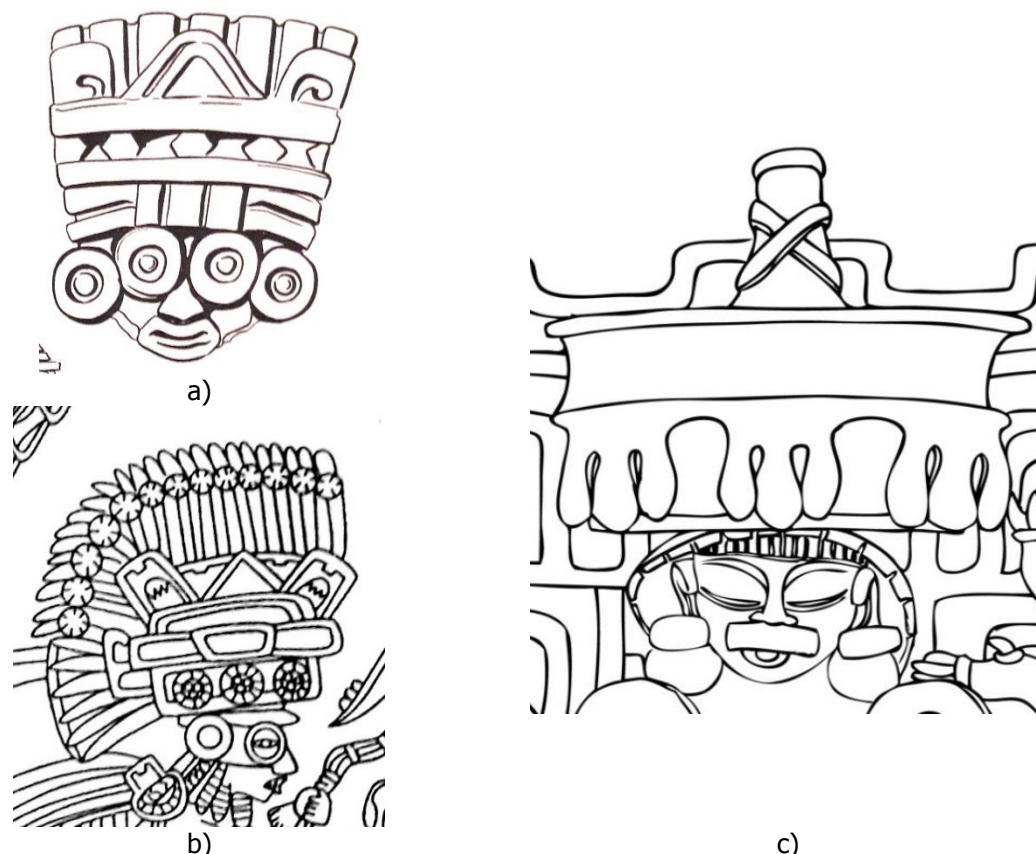


Figura 5.55. Comparación del tocado trapezoidal de una de la escultura A de los Once Señores de Cacaxtla con uno presente en cerámica y otro en pintura mural, ambas de Teotihuacan. Dibujo a) tomado de: SÉJOURNÉ, Laurette, *El lenguaje de las formas en Teotihuacan*, Ciudad de México, Técnica Editorial, 1966, p. 275, fig. 185; Dibujo b) tomado de HEADRICK, Annabeth, *The Teotihuacan Trinity. The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*, Texas, EEUU, Austin University Press, 2007, p. 78, Fig. 4.9; dibujo c) tomado de MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, *Interpretación iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Arqueología, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2013, p. 82 y 84-86 fichas 1A, 2A y 3A.

Probablemente estemos frente a una variación de la representación del signo del año teotihuacano identificado en un primero momento por Alfonso Caso quien propone que sus orígenes están presentes en Monte Albán⁴⁸² y reafirmado años más tarde por los investigadores Helmke y Nielsen;⁴⁸³ no obstante, aún faltan estudios para esclarecer el valor simbólico de este símbolo en Teotihuacan, pues

⁴⁸² CASO, Alfonso, *Los Calendarios Prehispánicos*, Ciudad de México, UNAM, 1967, pp. 177-178.

⁴⁸³ HELMKE Christophe, Jesper Nielsen, "La escritura jeroglífica de Cacaxtla..." *op. cit.*, p. 397.

son ampliamente representados, como ya identificó Hasso von Winning,⁴⁸⁴ en distintos contextos y en asociación con otros glifos. Esclarecer su significado en Teotihuacan permitiría, para el caso de los Once Señores de Cacaxtla, identificar el uso del tocado y la connotación simbólica que tuvo. Además, se han encontrado fragmentos de otras esculturas similares a los Once Señores en las bodegas del sitio y obtenidos directamente del Gran Basamento que muestran un tocado similar al trapecio rayo (Figura 5.50 d y e) y, en cierto sentido, la frecuencia con la que se representó este glifo tanto en la pintura mural como en la cerámica y la lítica como se verá más adelante.

Los tocados zoomorfos son los más representados entre las esculturas de los Once Señores, y hay cuatro cuyos tocados o yelmos presentan una combinación de elementos de "serpiente-ave-jaguar" (Figuras 5.51 y 5.52) identificado por Laurette Séjourné y George Kubler para Teotihuacan⁴⁸⁵ y previamente comentado en esta investigación. En Cacaxtla, este tipo de representación no ha sido definida pues aparece pocas veces, solo en cerámica y generalmente ha sido comparada de igual forma con las presentes en Teotihuacan. Es un yelmo que sí tiene correlatos con Teotihuacan, como prenda y en representaciones de animales fantásticos con la combinación de "serpiente-ave-jaguar". George Kubler, por ejemplo, considera que su uso en Teotihuacan era principalmente por la clase sacerdotal, y los elementos que lo componen están relacionados con los ojos emplumados y las plumas distintivas de las aves; la lengua bífida de las serpientes y las fauces y garras del jaguar,⁴⁸⁶ justo como los tocados que aquí tratamos. En ese sentido, el investigador reconoce que el significado en conjunto pudiera aludir al agua, la tierra y el aire.⁴⁸⁷ O bien tratarse de una combinación cuyo concepto es panmesoamericano.

⁴⁸⁴ WINNING, Hasso von, *op. cit.*, vol., 2: p. 25.

⁴⁸⁵ KUBLER, George, "Jaguars in the Valley...", *op. cit.*, pp. 27-28.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 36.

En cerámica encontramos correlatos en figurillas de cerámica, decoraciones en vasijas y en pintura mural. Por ejemplo, Laurette Séjourné identifica este tipo de decoraciones en su Grupo 6, forma 3, que es un barro naranja presente en Zacuala y Yahualala, cuya forma es un vaso cilíndrico decorado con paneles en bajorrelieve moldeado.⁴⁸⁸ De estos bajorrelieves me interesa destacar aquellos cuyo diseño integra el complejo "jaguar-serpiente-ave" y, aunque no aparecen como yelmos de personajes, si encontramos los mismos elementos distribuidos de forma similar, por ejemplo, las extremidades del jaguar están a los costados, las fauces abiertas dejando ver los colmillos, la lengua bífida hacia abajo y los ojos y el resto de la cabeza emplumados. De igual forma, Séjourné identifica también estos yelmos en figurillas de Zacuala y considera que el origen de esta combinación está en la gran urbe, por lo que los llama "el hombre tigre-pájaro-serpiente teotihuacano".⁴⁸⁹ Por su parte George Kubler considera que este tipo de figurillas son hechas en la fase Metepec (550-650 d.C.), periodo que comprende lo que se consideran los primeros inicios de asentamiento de Cacaxtla.

Este tipo de yelmo está presente también en la pintura mural teotihuacana. Como figura zoomorfa está en la Zona 2. Conjunto de Quetzalpapalotl, Cuarto 3, mural 1 (Figura 5.56 f), vemos a un animal con elementos de jaguar-ave devorando un corazón. La similitud radica en tener las fauces abiertas mostrando los colmillos, las extremidades a los costados y los ojos y cabeza emplumados. También en Zacuala, Pórtico 2, mural 2 se aprecia a una figura frontal con un tocado de jaguar ave con características similares a las esculturas aquí tratadas. Destaca también que al costado del esa figura frontal se observa a un animal descendente, como sucede con dos de las esculturas de los Once Señores de Cacaxtla y una de ellas tiene este tipo de tocado (Ver figura 5.53 a y figura 5.56 h).

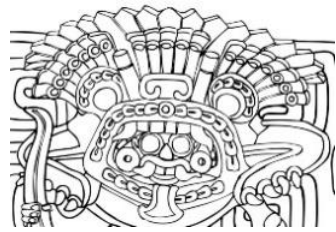
⁴⁸⁸ SÉJOURNÉ, Laurette, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 160-167. Fig. 149.

⁴⁸⁹ SÉJOURNÉ, Laurette, *El lenguaje de las formas...*, *op. cit.*, p. 103.

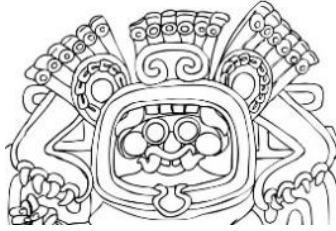
Se ha identificado la representación de un animal completo que no sea como parte de un yelmo o como figura frontal con las fauces, con las garras y con la combinación de jaguar-serpiente-ave; y es el que está en Atetelco, Patio Blanco, Pórtico 2, murales 1-4. Este animal forma parte de la procesión de jaguares y coyotes. El jaguar es el que está emplumado y en la boca tiene una lengua bífida. Frente a él está la representación de un corazón sangrante. En ese sentido, tanto la pintura mural de Atetelco como la que está presente en el Templo de Quetzalpapálotl son ubicados cronológicamente para la cuarta fase estilística de Sonia Lombardo propuesta para Teotihuacan,⁴⁹⁰ mientras que Rene Millon⁴⁹¹ también considera que se trata de la fase Metepec (550-650 d.C.). Fechas que nuevamente coinciden con lo que se considera el inicio de Cacaxtla.

⁴⁹⁰ LOMBARDO, Sonia, "El estilo teotihuacano *op. cit.*, vol., I, tomo II: p. 35.

⁴⁹¹ MILLON, René, "Teotihuacan studies: from 1950 to 1990 and beyond" en Janet Catherine Berlo (ed.), *Art, ideology, and the city of Teotihuacan. A symposium at Dumbarton Oaks*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1992, pp. 419-429.



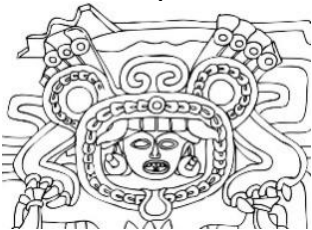
a)



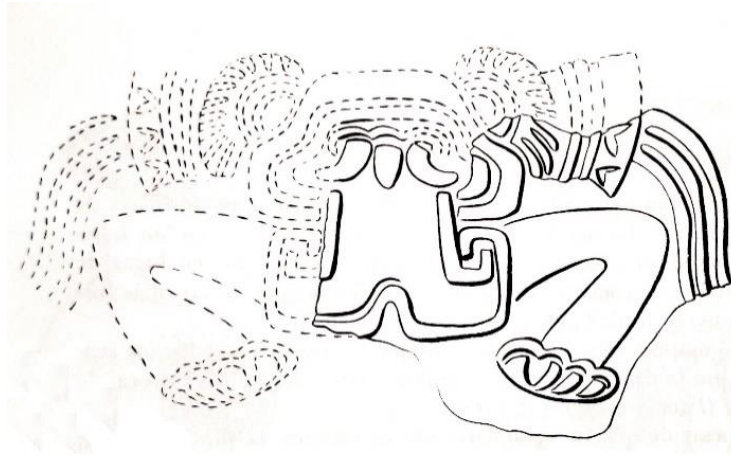
b)



c)



d)



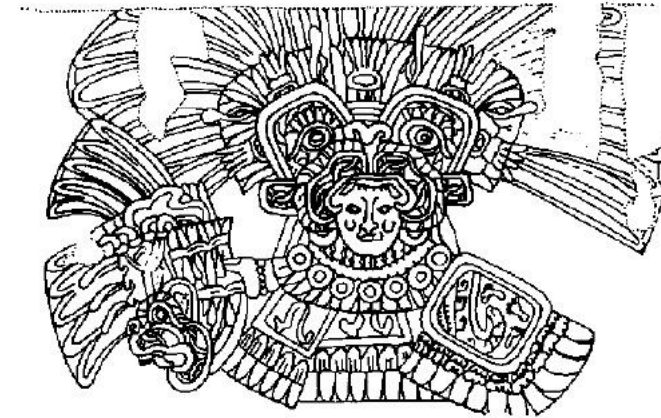
e)



g)



f)



h)

Figura 5.56. Comparación entre los yelmos presentes en cuatro de las once esculturas del corpus de los Señores de Cacaxtla con diferentes representaciones teotihuacanas en soportes de cerámica y pintura mural. Dibujos a, b, c y d Tomados de MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, Interpretación iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Arqueología, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2013, pp. 97, 106, 115 y 124. Dibujo tomado de SÉJOURNÉ, Laurette, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 160-167. Fig. 149; dibujo f tomado de SÉJOURNÉ, Laurette, *El lenguaje de las formas en Teotihuacan*, Ciudad de México, Técnica Editorial, 1966, p. 103, fig. 73; dibujo g tomado de FUENTE, Beatriz de la, "Zona 2. Conjunto del Quetzalpapalotl" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-III, 1995, vol. I, tomo I: p. 124, fig. 13.3; dibujo h tomado de FUENTE, Beatriz de la, "Zacuala" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-III, 1995, vol. I tomo I: p. 324, fig. 21.3.

Hay otras dos esculturas cuyos yelmos son casi iguales a los cuatro anteriormente descritos, pero tienen dos diferencias. En primer lugar, ambas tienen probóscide y en segundo, solo una de ellas tiene elementos de jaguar-serpiente-ave-mariposa (Figura 5.57a), mientras que la otra solo tiene elementos de jaguar-ave-mariposa. La combinación de jaguar-ave-serpiente (Figura 5.57b) es la misma que las cuatro esculturas previamente descritas. Sin embargo, la probóscide en la parte superior de las fauces sí tiene referente con Teotihuacan, lugar donde, además este insecto tiene un papel importante. Según Hasso von Winning en Teotihuacan son frecuentes las figurillas humanas ataviadas con elementos de mariposa en el tocado.⁴⁹² Como ejemplos tenemos las figurillas que reporta Séjourné en Zacuala (Figura 5.58a). Estas figuras son personajes antropomorfos ataviados con tocados zoomorfos en los que se distinguen ojos emplumados, alas de mariposa y la probóscide al centro, justo en medio de los dos ojos.⁴⁹³ También están los cajetes trípodes pintados, en los que se ve a un personaje pintado de perfil con un tocado en donde se aprecia la lengua enroscada o probóscide de la mariposa, además de un ojo emplumado y decorado con más plumas hacia atrás (Figura 5.58b). La mariposa en Teotihuacan, ha sido relacionada con el militarismo y el Dios de las Tormentas,⁴⁹⁴ aspecto que parece tener también este tipo de representación en Cacaxtla⁴⁹⁵ pues parte del corpus de esculturas está relacionado con guerreros y con el Dios de la Lluvia de Cacaxtla. Además, destacan las múltiples representaciones en incensarios tipo teatro donde la figura de la mariposa en todo el conjunto es recurrente, tanto la representación del animal como su representación esquemática como las narigueras. Sin embargo, y como señalan Claudia Brittenham y Debra Nagao, la combinación de mariposa y jaguar como está en Cacaxtla, es algo al parecer no presente en Teotihuacan.⁴⁹⁶

⁴⁹² WINNING, Hasso von, *op. cit.*, vol. 1: p. 117.

⁴⁹³ SÉJOURNÉ, Laurette, *Un palacio en...*, *op. cit.*, p. 86.fig. V.24.

⁴⁹⁴ BERLO, Janet Catherine, "The warrior and the butterfly: central Mexican ideologies of sacred warfare and Teotihuacan Iconography" en Janet Catherine Berlo (ed.) *Text and Image in Pre-Columbian Art*, Oxford, BAR, 1983, p. 84.

⁴⁹⁵ BRITTENHAM, Claudia, Debra Nagao, "Cacaxtla figurative...", *op. cit.*, p. 67. PUNTO

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 67.

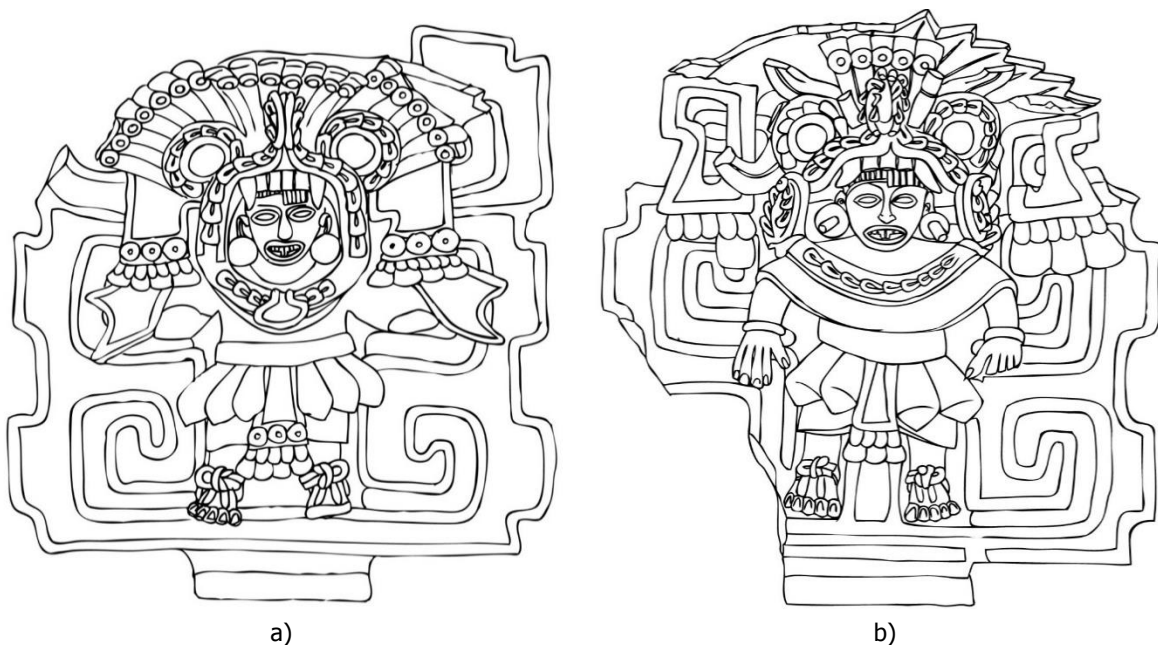
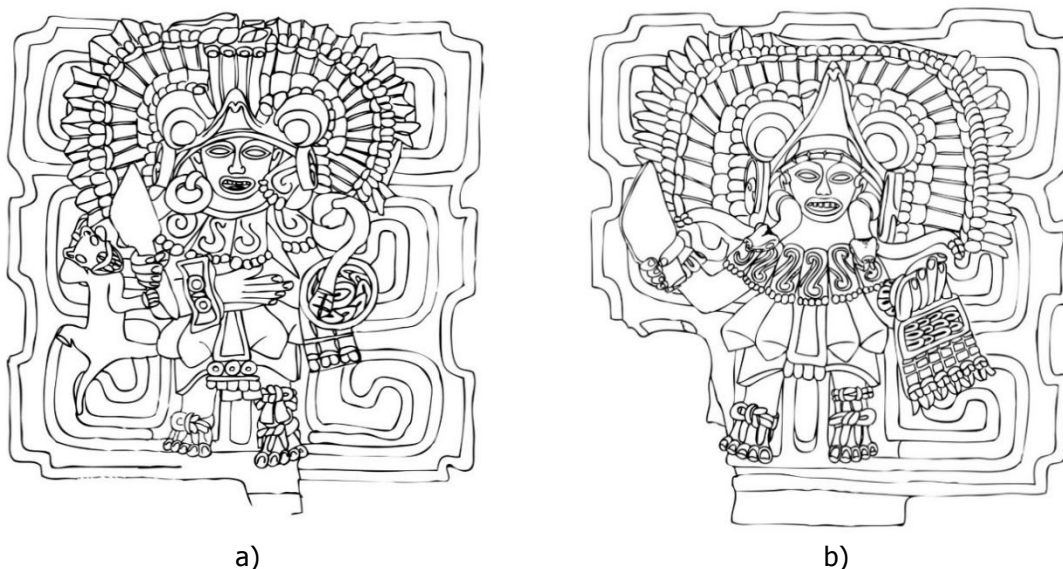


Figura 5.57. Dibujos de las dos esculturas con tocado de jaguar-serpiente-ave-mariposa. Cabe destacar que la única que tiene los cuatro elementos es la escultura del dibujo a mientras que la escultura b solo tiene elementos de jaguar-ave-mariposa. Dibujos tomados de MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, Interpretación iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Arqueología, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2013, pp. 151 y 159.



Figura 5.58. Dibujos de figurillas y de decoración en vasija trípode con tocados de mariposa. Destaca en los tres dibujos la lengua enroscada de la mariposa o probóscide similar a la que portan las dos esculturas de los Once Señores de Cacaxtla. Dibujo a tomado de SÉJOURNÉ, Laurette, *Un palacio en la ciudad de los dioses*, FCE, (2002) 1959, p. 86 fig.V.24., y dibujo b tomado de SÉJOURNÉ, Laurette, *El lenguaje de las formas en Teotihuacan*, Ciudad de México, Técnica Editorial, 1966, p. 190, fig. 130A.

El otro tipo de tocado zoomorfo es el que corresponde a los de ave (Figura 5.59). Solo dos de las once esculturas lo presenta y tienen su correlato con Teotihuacan, en donde existen múltiples representaciones de guerreros con este tipo de atuendo. En la cerámica, los que reporta Laurette Séjourné para Zacuala y Yahualala, con la forma de vaso cilíndrico (Figura 5.60). La decoración de este tipo de forma incluye una variedad de motivos como los del jaguar-ave-serpiente, pero también un yelmo de ave.⁴⁹⁷ Hasso von Winning, destaca que estos personajes sujetan con una mano un cuchillo curvo con un corazón sangrante insertado y derramando sangre, como los sacerdote-guerrero ave encontrados en la Zona 5 A, Conjunto del Sol, pórtico 19, murales 1-2⁴⁹⁸ (Figura 5.5). Toda la escena está enmarcada con cenefas que tienen estrellas, pies y una serpiente emplumada.⁴⁹⁹



a) b)
 Figura 5.59. Dibujos de las dos esculturas con tocado de ave de los Once Señores de Cacaxtla. Dibujos tomados de MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, Interpretación iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Arqueología, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2013, pp. 142 y 151.

⁴⁹⁷ SÉJOURNÉ, Laurette, *Arqueología de Teotihuacan...*, op. cit., pp. 160-167. Fig. 149

⁴⁹⁸ WINNING, Hasso von, op. cit., p. 167.

⁴⁹⁹ FUENTE, Beatriz de la, "Zona 5A, Conjunto del Sol", en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, Instituto de investigaciones Estéticas UNAM, 1995, vol. I, tomo I: pp. 75-76.

De este conjunto, destacan también los murales del cuarto 12-13, murales 1-5 donde se observan representaciones de aves descendentes antropomorfas. La cabeza del ave es un yelmo de la que sale un rostro humano, toda la escena está adornada de ramas con flores, y las alas del personaje principal están adornadas de cabezas de más aves también descendentes⁵⁰⁰ (Figura 5.6).



Figura 5.60. Decoración de los vasos cilíndricos identificado por Laurette Séjourné como un yelmo de ave. Tomado de SÉJOURNÉ, Laurette, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 167 fig. 149.

El investigador John B. Carlson considera que estas representaciones se asocian con el carácter guerrero de Tláloc, pues también aparece junto a estrellas que el mismo autor relaciona con Venus y la guerra; además concuerda von Winning que las aves representadas son búhos y asegura que éstas, en asociación con una mano y armas son el emblema de la guerra en Teotihuacan.⁵⁰¹ Este emblema se relaciona con los periodos de guerra, el sacrificio y la abundancia de la agricultura.⁵⁰² En ese sentido, es probable que algo similar pase en Cacaxtla, pues una de las esculturas que tiene tocado de ave está relacionada con un escudo y además una mano que parece repetida, lo que podría interpretarse como los elementos que en conjunto remiten a la actividad bélica en Teotihuacan.⁵⁰³ A mi parecer, las dos esculturas que tienen este tipo de tocado reúnen muchos

⁵⁰⁰ *Ibid*, pp. 68-69.

⁵⁰¹ CARLSON, John B., "Venus-regulated Warfare and Ritual Sacrifice in Mesoamerica: Teotihuacan and the Cacaxtla "Star Wars" Connection" en *Center of Archaeoastronomy Technical Publication*, No. 7, Maryland, College Park, 1991, pp. 27-28.

⁵⁰² *Idem*.

⁵⁰³ MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, *Interpretación iconográfica...*, op. cit., pp. 218-219.

elementos que aparecen en la pintura mural de Teotihuacan. Por ejemplo, los murales de la Zona 5A o Conjunto del Sol al que se ha hecho referencia previamente, muestra a dos individuos con yelmo de ave, cuchillos sacrificiales y huellas de pies como parte de las cenefas que enmarcan la escena. Estos elementos descritos, también aparecen en las dos esculturas. Además, una de ellas tiene la mano emblema que, nuevamente, en conjunto con el tocado de ave y el escudo remitirían a la guerra en ambos sitios.

Los rostros de las once esculturas, en conjunto con sus atavíos, permiten identificar a quién se está representando pues son los elementos que visualmente dan identidad. Éstos se pueden clasificar en los siguientes grupos:

- Dos rostros sencillos.
- Dos rostros con anteojeras, bigotera y colmillos.
- Tres rostros con los ojos cerrados y la boca abierta en forma de "O".
- Un rostro con los ojos cerrados y la boca abierta dejando entrever su mutilación dentaria en forma de "T".
- Tres con los ojos abiertos y la boca abierta dejando entrever su mutilación dentaria en forma de "T".

Los rostros sencillos refieren a seres humanos. Por su parte, los dos rostros con anteojeras, bigotera y colmillos son muy similares a las representaciones del Dios de las Tormentas teotihuacano, que además en ambos sitios se representan con atributos como la serpiente y los elementos fitomorfos en sus manos. Esta representación sí tiene un correlato en Teotihuacan en múltiples soportes. Empezando por la cerámica, Séjourné reporta figurillas de Tlaloc en Zacuala, éstas se observan con los atributos típicos en el rostro del Dios de las Tormentas, pero destaca una particularmente, que tiene una vasija con los atributos del mismo dios

en una mano y un elemento ondulante en la otra⁵⁰⁴ (Figura 5.61d). De igual forma en Zacuala hay dos vasijas trípodes polícromas que reporta Séjourné; en la primera se ven tres representaciones, y la que aquí importa es la figura central, pues también se observa a un individuo con los atributos del Dios de las Tormentas teotihuacano⁵⁰⁵ (Figura 5.61e); en el segundo se observa a la misma deidad pero con una característica importante, el tocado que porta reúne los elementos de "jaguar-serpiente-ave" muy similar a las esculturas de Cacaxtla y, por otra parte, en sus dos manos tiene dos elementos ondulantes⁵⁰⁶ (Figura 5.61f).

Hay otras figurillas cuyos atributos también son del Dios de las Tormentas de Teotihuacan, que también son reportadas por Séjourné en Yayahuala y Tetitla⁵⁰⁷ con las mismas características. Sin embargo, tanto Laurette Séjourné⁵⁰⁸, como Esther Pasztory⁵⁰⁹ y Hasso von Winning⁵¹⁰ identifican al Dios de las Tormentas en los murales teotihuacanos, asociado a elementos acuáticos, o bien con elementos que denotan la acción de la siembra y la propiciación de fuerzas fecundadoras.

Otros correlatos del Dios de la Lluvia de Cacaxtla en Teotihuacan los encontramos en la pintura mural y es en justo en donde ahí donde se detectó el mayor parecido visual de estas esculturas. Por ejemplo, en relación a los elementos fitomorfos que están sujetando con las manos, hay similitudes con los murales de Techinantitla, en los muros oeste y norte, particularmente el personaje 2 del muro norte en donde vemos al Dios de las Tormentas de perfil portando con una mano una calabaza y una mazorca de maíz y con la otra un elemento ondulante, justo los mismos elementos fitomorfos que portan las dos esculturas de Cacaxtla que aquí tratamos (Figura 5.61g).

⁵⁰⁴ SÉJOURNÉ, Laurette, *Un palacio en la ciudad...*, *op. cit.*, p. 89. Fig. V.29.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 131. Fig. V.80.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 159. Fig. V.115.

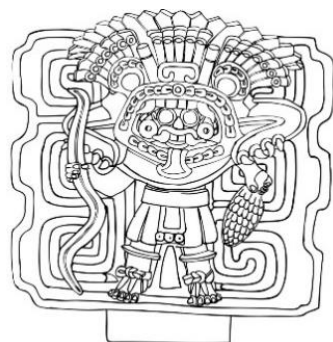
⁵⁰⁷ SÉJOURNÉ, Laurette, *El lenguaje de las formas...*, *op. cit.*, p. 275. Fig. 185.

⁵⁰⁸ SÉJOURNÉ, Laurette, *Un palacio en la ciudad...*, *op. cit.*

⁵⁰⁹ PASZTORY, Esther, "The iconography of Teotihuacan..." *op. cit.*

⁵¹⁰ WINNING, Hasso von, *op. cit.*

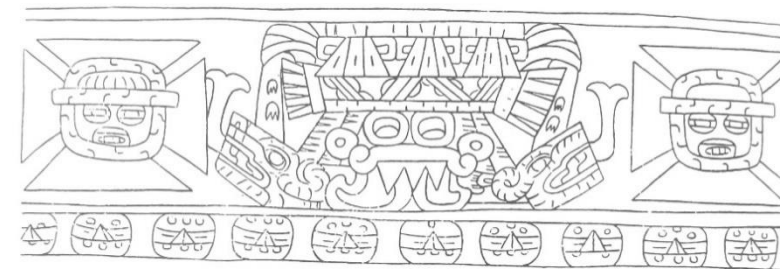
Otra representación del Dios de las Tormentas teotihuacano que también es similar a las esculturas que aquí tratamos es el que está en Zacuala, Pórtico 3, mural 3 (Figura 5.61h). En él se ve a un personaje con los atributos faciales del Dios de las Tormentas sujetando con una mano una bolsa sacerdotal y con la otra, una mazorca de maíz. Como ya se comentó previamente, la representación del Dios de las Tormentas en Teotihuacan tiene rasgos constantes que son claves para su identificación. En Cacaxtla, esta deidad es representada con similitudes visuales a las que aparecen en Teotihuacan, además de compartir aspectos conceptuales como el elemento serpentino representando el rayo; o el maíz y la calabaza como productos que representan la agricultura.



a)



d)



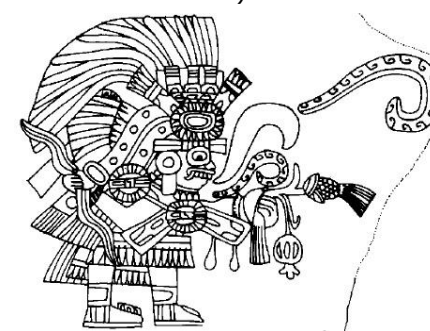
e)



b)



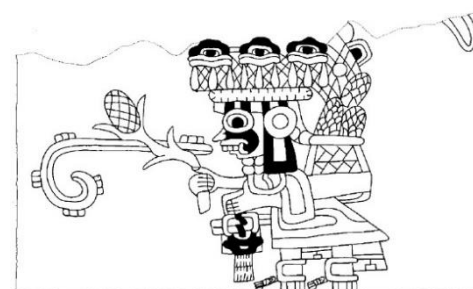
f)



g)



c)



h)

Figura 5.61. Comparación de las tres esculturas del corpus de los Once Señores de Cacaxtla que fueron identificados como el Dios de la Lluvia, con otras representaciones del Dios de las Tormentas de Teotihuacan en distintos soportes. Dibujos a, b y c tomados de MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, *Interpretación iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla*, tesis para obtener el grado de Licenciatura en arqueología, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2013, pp. 97, 106 y 115; Dibujos d, e y f tomados de figurilla tomada de SÉJOURNÉ, Laurette, *Un palacio en la ciudad de los dioses. Teotihuacan*, México, FCE, 2002, p. 89. Fig. V.29, V. 80 y V. 115. Dibujo g., original de Saburo Sugiyama, publicado en Berrin 1988 y retomado por CABRERA, Rubén, "Amanalco, Barrio de las Pinturas Saqueadas, Techinantitla y Tlacuilapaxco" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, Teotihuacan, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol., tomo I: p. 132, fig. 14.2; y dibujo h tomado de FUENTE, Beatriz de la, "Zacuala" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol., I, tomo I: p. 336, fig. 21.4.

Por otro lado, las tres esculturas que tienen los ojos cerrados y la boca abierta en forma de "O" de las esculturas A, B y K de los Once Señores no tienen un correlato al menos con el rostro. En mi opinión⁵¹¹ y en la de Claudia Brittenham y Debra Nagao⁵¹² estas esculturas pueden referir a los antecedentes de la deidad mexicana Xipe-Totec. Los correlatos con Teotihuacan en realidad son pocos, destacan principalmente los glifos trilobulados que encontramos tanto en la iconografía de la gran urbe como en la de Cacaxtla. Sin embargo, sobre el rostro el correlato más parecido pueden ser las figurillas encontradas en Zacuala por Laurette Sejouruné,⁵¹³ de igual forma, en el mismo conjunto habitacional está un fragmento de pintura mural en el Conjunto Noroeste en donde se ve a un personaje con los ojos en media luna y la boca abierta similar a estas esculturas.



Figura 5.62. Dibujo de uno de los fragmentos murales de Zacuala, interpretado como una posible representación de Xipe-Totec. Dibujo tomado de FUENTE, Beatriz de la, "Zacuala" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol., I, tomo I: p. 336 fig. 21.4

⁵¹¹ MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, *Interpretación iconográfica...*, *op. cit.*, pp. 212-222.

⁵¹² BRITTENHAM, Claudia, Debra Nagao, "Cacaxtla figural...", *op. cit.*

⁵¹³ SÉJOURNÉ, Laurette, *Un palacio en la...* *op. cit.*, p.89, fig. V28

También hay una en particular que tiene los ojos cerrados y la boca abierta dejando ver su mutilación dentaria en forma de "T". Sin embargo, no hay correlato en Teotihuacan con este tipo de mutilación dentaria, presente en sitios del área maya o en Monte Albán. Pero, otro aspecto a destacar en esta escultura, además de los atributos del Dios de las Tormentas teotihuacano, el tocado con el complejo jaguar-ave-serpiente, son las flores de cuatro pétalos que tiene como parte del tocado. Este símbolo es ampliamente representado en Teotihuacan, desde tocados en figurillas en cerámica de Yahualala y Tetitla como los que tiene Séjourné;⁵¹⁴ Hasso von Winning también las clasifica, estudia y reporta este tipo de flor de cuatro pétalos como fragmentos de figurillas o como orejera.⁵¹⁵ Es curioso que solo esta escultura tiene esta flor de cuatro pétalos de las once, aunque, es probable que una de las esculturas, la única que queda estucada, tenga también este glifo; sin embargo sería necesario quitar las capas de estuco para aseverarlo. Posiblemente, esta combinación de elementos teotihuacanoides atípicos en esta escultura son una reinterpretación de diversos elementos teotihuacanos copiados en diseño, pero sin mucho entendimiento de su significado, tal y como notaron Claudia Brittenham y Debra Nagao en su estudio de sobre estas esculturas.⁵¹⁶

Finalmente están las dos esculturas con los ojos abiertos y la boca abierta con mutilación dentaria en forma de "T". Al igual que las esculturas anteriores no tienen correlatos en Teotihuacan. Quizá se pueda destacar que además de los tocados con complejo jaguar-ave-serpiente-mariposa en el yelmo de una y el complejo jaguar-serpiente-mariposa en el yelmo de la otra, tienen dos colgantes a los costados con la forma de talud-tablero aspecto también notado por Claudia Brittenham y Debra Nagao,⁵¹⁷ como algunos incensarios tipo teatro. Aspecto con el que estoy de acuerdo pues la representación de la mariposa con el talud-tablero teotihuacano está presente en algunas esculturas en cerámica.

⁵¹⁴ SÉJOURNÉ, Laurette, *El lenguaje de las formas...op. cit.*, p. 66, fig. 42.

⁵¹⁵ WINNING, Hasso von, *op. cit.*, vol. 2: pp. 29-34, fig. 3j.

⁵¹⁶ BRITTENHAM, Claudia, Debra Nagao, "Cacaxtla figural..." *op. cit.*, p. 73.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

Sacerdote del Dios de la Lluvia de Cacaxtla

En este apartado se tratará una escultura de cerámica encontrada en 1981 por el arqueólogo Roberto Jiménez Ovando.⁵¹⁸ El descubrimiento de esta escultura fue en una de las terrazas al oeste del Gran Basamento y, sin dar una justificación concreta, la ubica cronológicamente en el 650 d.C. Además, él encontró esta escultura con la parte frontal invertida y funcionando como tapa de una ofrenda que contenía cuatro cráneos y una escultura de piedra.

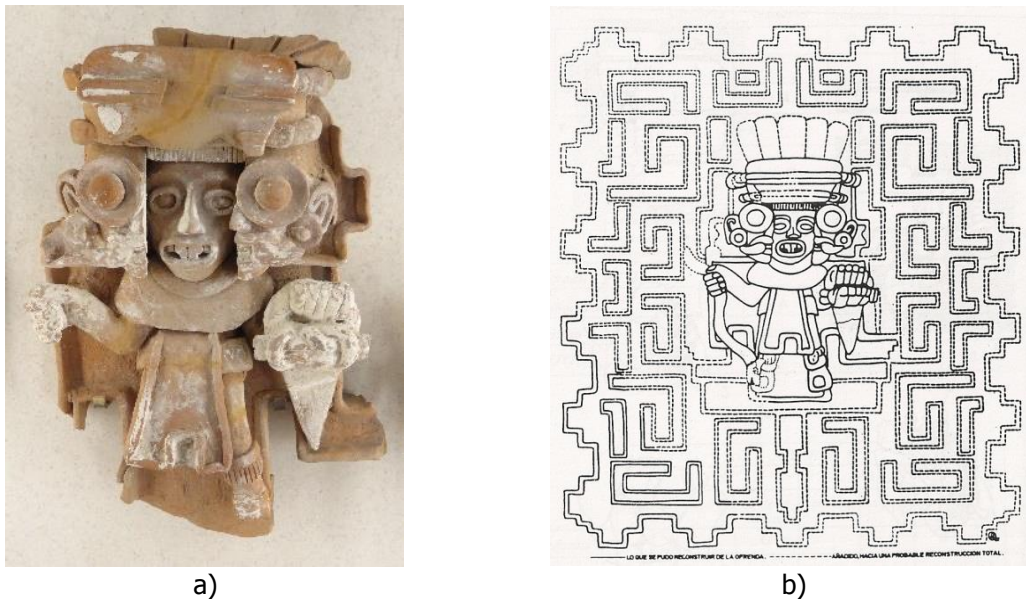


Figura 5.63 Fotografía y dibujo del sacerdote con atributos del Dios de la Lluvia; Fotografía a del autor; dibujo b reconstrucción hipotética hecha por Jiménez Ovando y tomada de JIMÉNEZ Ovando, Roberto, "Entierros humanos prehispánicos en la zona arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino (comps.) y Lorena Mirambell (coord.) *Antología de Cacaxtla*, 2 vols., Tlaxcala, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala-INAH, 1995, vol. 2: p. 128

La escultura es la representación de un personaje con un tocado muy elaborado con una base trapezoidal. En el rostro tiene una máscara dividida en dos partes con anteojeras y colmillos largos, dejando a la vista los ojos y boca que están

⁵¹⁸ JIMÉNEZ Ovando, Roberto, "Entierros humanos prehispánicos en la zona arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino (comps.) y Lorena Mirambell (coord.) *Antología de Cacaxtla*, 2 vols., Tlaxcala, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala-INAH, 1995, vol. 2: p. 128.

abiertos mostrando su mutilación dentaria en forma de "T". El resto del cuerpo tiene un textil en forma de triángulo y lleva sandalias en los pies. En la mano izquierda está sujetando un elemento serpentino, mientras que en la derecha una bolsa sacerdotal con forma de triángulo. La escultura no tiene color, pero llama la atención que se puede ver una capa de estuco sobre ella. La parte de atrás se compone por una serie de volutas bastante fragmentadas.

Esta escultura tiene similitud con dos de las once esculturas antes descritas, pues tienen atributos del Dios de las Tormentas de Teotihuacan, salvo por un detalle en particular, el rostro de la deidad se parte en dos para dejar ver el rostro del personaje que puede ser identificado como sacerdote por la bolsa de copal que tiene en una mano. Su correlato está en Zacuala, pórtico 3, mural 3. En él se ve a un personaje con los atributos faciales del Dios de las Tormentas; sujetando con una mano una bolsa sacerdotal y con la otra, una mazorca de maíz. Es posible que en esta escultura los elementos teotihuacanoides son aquellos que hacen referencia a la deidad (Figura 5.61). Además, ese tipo de bolsa sacerdotal está presente en múltiples representaciones del Dios de las Tormentas teotihuacano, tanto en la pintura mural como en la cerámica.

Recipientes polícromos con tapa

Los tres recipientes con tapa fueron encontrados al interior del Gran Basamento pero corresponden a diferentes etapas constructivas. Han sido poco estudiadas pero resultan dos artículos, uno escrito en 2006 por Rosalba Delgadillo⁵¹⁹ y otro en 2014 por Claudia Brittenham y Debra Nagao.⁵²⁰ Por ejemplo el recipiente de la fotografía 5.64 a fue encontrado a 3.5 m por debajo de la Gran Plaza,⁵²¹ por su parte, el recipiente correspondiente a la fotografía 5.64 b se encontró durante las

⁵¹⁹ DELGADILLO Torres, Rosalba, "Las urnas policromadas de Cacaxtla, Tlax. (estudio preliminar)" en *Memorias del Coloquio Internacional Cacaxtla, a sus treinta años de investigación*, Ciudad de México, INAH, CONACULTA 2006, pp. 466-489.

⁵²⁰ BRITTENHAM, Claudia y Debra Nagao, "Cacaxtla Figural Ceramics...", *op. cit.*

⁵²¹ DELGADILLO Torres, Rosalba, "Las urnas policromadas...", *op. cit.*, pp. 466-489.

primeras exploraciones en el Gran Basamento, específicamente en el relleno del Edificio E que fue cubierto con otro edificio.⁵²² Este recipiente en particular, coincide con la exhibición y posterior cubierta del Mural de la Batalla y la creación de los murales y las jambas del Edificio A.⁵²³ Finalmente, el recipiente de la fotografía 5.64 c se encontró durante las exploraciones realizadas por Guillermo Goñi durante el año 2009; esta vasija se encontró en uno de los pozos hechos en los taludes superiores de la sección noreste del Gran Basamento, es decir en el quinto cuerpo, de abajo hacia arriba, que va de la parte posterior del Edificio A hasta el extremo norte del edificio.⁵²⁴ A pesar de haber una distancia cronológica considerable entre las tres vasijas, evidenciadas por su contexto arqueológico, comparten el mismo contenido temático y formal, pues las tres son de paredes recto-divergentes con base anular y tapa con asa en forma de flor y tienen las mismas proporciones. Mientras que en el aspecto temático, las tres destacan por los siguientes elementos: tienen tres personajes de barro, uno al centro y dos a los lados con atributos y vestimentas parecidas. El personaje central está ricamente ataviado con un tocado de ave, o jaguar-mariposa, un *maxtlatl* o faldellín y un cinturón de caracoles. De sus pies crecen elementos fitomorfos que se extienden a sus lados. Los personajes a los lados solo tienen un *maxtlatl*; según sea el caso, uno puede tener un bastón y otro un caracol como trompeta. Para el caso de dos de los recipientes, tienen la escena compuesta por los tres personajes enmarcada por una serie de círculos concéntricos, solo una de ellas no los tiene. Las tapas son muy sencillas y tienen el asa con forma de flor de cuatro o cinco pétalos y en dos recipientes hay flores muy pequeñas de cuatro pétalos como decoración. Los tres recipientes están policromados y al parecer la técnica de decoración consistió en aplicar una capa de estuco sobre la vasija previamente cocida y posteriormente aplicar distintos colores que sin entrar en mucho detalle son: azul, rojo y amarillo.

⁵²² LÓPEZ de Molina, Diana y Daniel Molina, "Arqueología", *op. cit.*, p. 29.

⁵²³ BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting Tradition...*, *op. cit.*, pp. 198-250.

⁵²⁴ GOÑI Montilla, Guillermo, *Proyecto Cacaxtla. Informe de la Temporada 2008-2009*, Informe, Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Edición a cargo del Autor, Ciudad de México, 2010, p. 40.



Figura 5.64. Las tres vasijas policromadas con tapa encontradas en Cacaxtla. Fotografías del autor.

No hay correlato en Teotihuacan de estas vasijas salvo algunos detalles. Por ejemplo, la tapa con una flor de cuatro o cinco pétalos está presente en Teotihuacan, aunque no tienen un asa con la forma de flor o bien las flores modeladas en la tapa, si hay unas que fueron hechas precocción con sellos también con motivos de cuatro pétalos o pintadas al carbón⁵²⁵ (Figura 5.65).

⁵²⁵ SÉJOURNÉ, Laurette, *Arqueología de Teotihuacan...*, op. cit., p. 53, figs. 29 y 31.

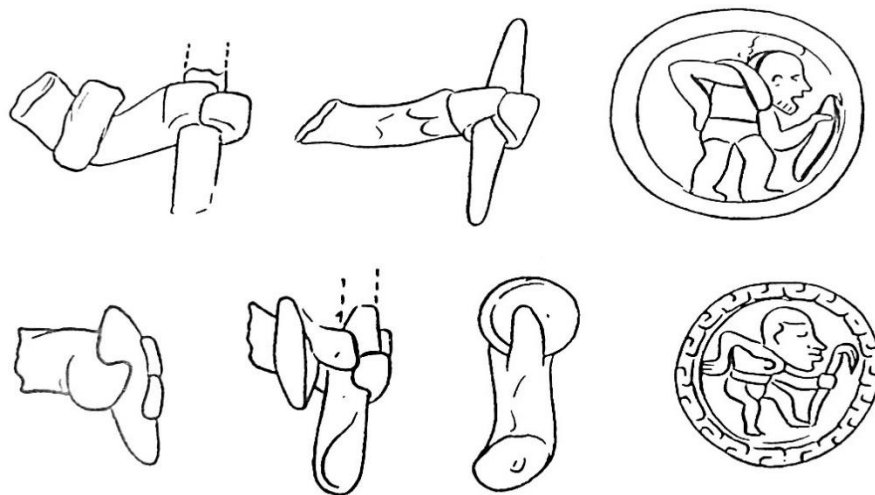


a) b) c) d)

Figura 5.65. Comparación entre el asa de flor de cuatro pétalos de las tres vasijas policromadas de Cacaxtla y una tapa pintada. Dibujo a tomado de SÉJOURNÉ, Laurette, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 53. Fig. 31; fotografías b, c y d del autor.

También hay un par de personajes a los costados con bastones. De éstos también hay posibles correlatos con Teotihuacan. Por ejemplo, Séjourné identifica sellos con personajes que están desnudos, con la cabeza rapada, apoyándose sobre un bastón en actitud de marcha,⁵²⁶ aunque a mi parecer estos personajes en los sellos también se ven ligeramente jorobados, aspecto que no toma en cuenta la investigadora aquí citada (Figura 5.65).

⁵²⁶ SÉJOURNÉ, Laurette, *Un palacio en la ciudad...*, op. cit., p. 81.



a)



b)



c)



d)

Figura 5.65. Comparación de los supuestos *pochtecas* en sellos que reporta Séjourné para Zacuala con los jorobados que aparecen en las tres vasijas policromadas de Cacaxtla. Dibujos a tomados de SÉJOURNÉ, Laurette, *Un palacio en la ciudad de los dioses*, FCE, 2002 [1959], p. 81 fig. V14.

Los tocados de los personajes son bastante similares a los de los Once Señores de Cacaxtla, sin embargo, aquí sí aparecen como tocado y no como yelmo y por la forma de la vasija de Cacaxtla y la colocación de los personajes, los dos jorobados a su costado están caminando en el mismo sentido que el personaje central, es decir al frente.

Recipiente policromo sin tapa y fragmentado

Este recipiente fue encontrado al sureste del Gran Basamento, en uno de los pozos excavados en la terraza sur correspondiente a la ladera de la Barranca de Nacuitlapan.⁵²⁷ Esta vasija se encontró fragmentada y en asociación a otras vasijas de tipo doméstico⁵²⁸ y fue ubicada cronológicamente entre el 650-700 d.C.⁵²⁹ Tiene al centro un personaje modelado. Al parecer fue decapitado intencionalmente pues no se encontraron restos de la cabeza en la excavación. Se trata de un personaje ricamente ataviado con un collar de plumas, un *maxtlatl*, y sandalias. En ambas manos sujeta dos objetos, en la derecha una bolsa sacerdotal triangular y en la izquierda un elemento serpentino. El brasero a los costados tiene dos placas de barro que al centro están decoradas con un círculo concéntrico. Es un recipiente que también está policromado y la técnica usada para pintarla parece haber sido similar al empleado en los recipientes con tapa.

Lo interesante de este recipiente, tiene que ver con los elementos que porta el personaje central, pues son similares a los que tienen otros personajes, tanto en Teotihuacan como en Cacaxtla y que además guardan asociación con el Dios de las Tormentas o el Dios de la Lluvia. Éstos son el elemento serpentino y la bolsa sacerdotal, mismos que aparecen tanto en los murales y la cerámica ya descrita. En ese sentido, considero que estamos no solo ante un correlato entre la plástica de ambos sitios, sino también, refuerza lo expuesto más arriba acerca de la importancia del Dios de la Lluvia para la gente de Cacaxtla (Ver Figura 5.61).

⁵²⁷ DELGADILLO Torres, Rosalba, "Las urnas policromadas de Cacaxtla...", *op. cit.*, p. 481.

⁵²⁸ NÚÑEZ Siller, Roxana Araelli, *Análisis cerámico en la terraza Sur, nivel 3 del sitio de Cacaxtla*, Tlaxcala, tesis para obtener el grado de licenciatura en arqueología, Universidad de las Américas Puebla, edición a cargo de la autora, 1992, pp. 40-47.

⁵²⁹ DELGADILLO Torres, Rosalba, "Las urnas policromadas...", *op. cit.*, p. 482.



Figura 5.66. Vasija fragmentada con la representación de un sacerdote con elementos del Dios de la Lluvia (Fotografía del autor).

Incensario con elementos del Dios de la Lluvia

En este brasero fragmentado, en la parte central se aprecia un rostro que se actualmente solo tiene uno de dos ojos con anteojeras que seguramente tuvo, la nariz tiene una nariguera fragmentada, pero al parecer es de tipo trapezoidal, la boca tiene una serie de bolas de barro y sobre ella un elemento no identificado. A la derecha del brasero en la parte superior, tiene una serie de elementos fitomorfos, que por su forma figurarían mazorcas de maíz (Figura 5.67a). Este incensario fue encontrado en el año 1994 en la plaza de los Tres Cerritos por el equipo de Mari Carmen Serra Puche. Se encontró en el edificio 2, como parte de los rellenos de las etapas constructivas de ese edificio a una profundidad de 4.30 m y en asociación con otras vasijas negras decoradas con esgrafiados y platos rojo sobre bayo.⁵³⁰ No hay ningún estudio referente a esta pieza ni ha sido considerada en otros estudios.

En cerámica de Teotihuacan podemos encontrar correlatos con algunos incensarios. Por ejemplo, el encontrado en los pisos de Xalla por el equipo de la

⁵³⁰ SERRA Puche, Mari Carmen, Ludwig Beutelspacher, *Informe proyecto Cacaxtla 1994*, Archivo Técnico, Ciudad de México, edición a cargo de los autores, 1994, pp. 24-36.

investigadora Linda Manzanilla. En ese incensario se pueden ver figuras del Dios de las Tormentas de Teotihuacan, además de nubes y gotas⁵³¹ (Figura 5.67b); no obstante, no están representados elementos fitomorfos como en este incensario y la representación del Dios de las Tormentas no predomina en todo el incensario. En realidad, los correlatos presentes están de igual forma en la pintura mural, particularmente las cenefas de la Zona 11, Gran Conjunto, cuarto 5, murales 1-7 (Figura 5.67c). En este mural se aprecia a un jaguar reticulado al centro sobre círculos divididos en dos; el jaguar está con la boca abierta de la cual salen chorros de agua identificados por los ojos acuáticos que están sobre ellos; como cenefa se aprecia al Dios de las Tormentas con una flor acuática en la boca y como tocado elementos fitomorfos que asemejan a mazorcas, y a sus costados más ojos acuáticos. Se destaca aquí el uso de las mazorcas como parte del tocado de esta deidad, pues es un caso similar al del incensario que aquí tratamos.

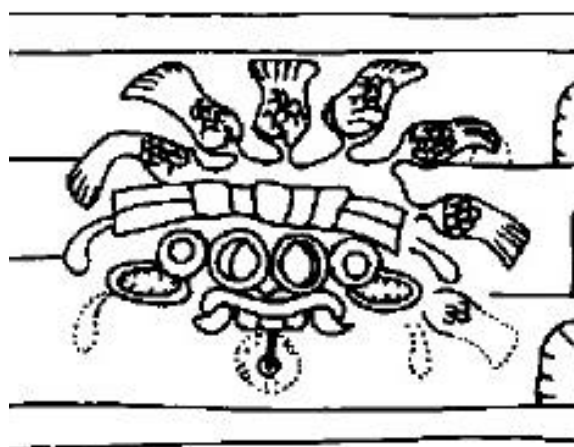
⁵³¹ MANZANILLA, Linda, "Proyecto Teotihuacan: elite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopanazgo" en *Boletín del Consejo de Arqueología*. Consultado en línea: http://consejoarqueologia.inah.gob.mx/wp-content/uploads/2_manzanilla.pdf



a)



b)



c)

Figura 5.67. Comparación del incensario con atributos del Dios de la Lluvia de Cacaxtla con dos soportes plásticos de Teotihuacan. Fotografía a del autor. Fotografía b tomada de MANZANILLA, Linda, "Proyecto Teotihuacan: elite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopanazco" en *Boletín del Consejo de Arqueología*. Consultado en línea: http://consejoarqueologia.inah.gob.mx/wp-content/uploads/2_manzanilla.pdf; dibujo c tomado de CABRERA, Rubén, "Zona 11. Gran conjunto" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol., I tomo I: p. 25, fig. 2.2.

En Cacaxtla no hay ninguna otra pieza similar a esta, en realidad parece ser un caso atípico. Lo teotihuacanoide en ella es prácticamente la representación del Dios de las Tormentas con la flor acuática en la boca. Aspecto que ya se comentó y se reitera su amplia representación en toda Mesoamérica.

Lítica

Escultura con tocado del año

Se trata de una escultura tallada en piedra basáltica encontrada en una de las terrazas que compone el sitio arqueológico de Cacaxtla. Se tiene en realidad muy poca información sobre el contexto de la escultura, pero llama la atención por los elementos que la componen. Se trata de un personaje cuyo tocado está compuesto por una serie de plumas y bajo éstas la combinación de un trapecio y un triángulo superpuestos, es decir el signo de "trapecio rayo". Tiene una diadema con un círculo concéntrico del cual se desprenden más plumas a los costados. Su rostro no presenta mayor ornamentación que dos orejeras y un collar de plumas.

El símbolo de "trapecio rayo" o tocado del año, como ya se comentó para las pinturas murales y las esculturas de los Once Señores de Cacaxtla, es representado en Teotihuacan de distintas formas y en distintos contextos. Como tocado aparece constantemente en figurillas y en pinturas murales. Sobre esta representación en piedra, que además de tener pocos elementos para su asociación con más correlatos teotihuacanos, se puede retomar lo propuesto por el investigador James Langley que ya se comentó, el tocado tiene connotaciones de autoridad, en asociación con el Dios de las Tormentas o como insignia militar.⁵³² Por ahora se desconoce un correlato visual con Teotihuacan que también esté hecho en piedra. Lo teotihuacanoide aquí sería entonces la presencia de este glifo como tocado aludiendo al carácter sacerdotal o militar del personaje. La función de este tipo de esculturas en Cacaxtla, probablemente esté relacionado con la conmemoración de un personaje o figura militar-sacerdotal. Cabe destacar que no hay otra representación similar en Cacaxtla hasta ahora; sin embargo, si se ha

⁵³² LANGLEY, James C., "Teotihuacan Notation in a Mesoamerican Context: Likeness, Concept and Metaphor" en María Elena Ruíz Gallut, *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos*, Ciudad de México, CONACULTA-INAH, 2002, pp. 289-291.

considerado su similitud con las esculturas que años más adelante, durante el periodo Posclásico, representarían a la deidad Camaxtli.



Figura 5.68. Escultura de Cacaxtla con el Glifo del Año como tocado. Fotografía del autor.

Escultura con glifo Ojo de Reptil

Esta escultura fue recientemente descubierta y, por los elementos que presenta, se consideró pertinente incluirla en el análisis de esta tesis. Según el informe de excavación, la escultura se encontró en posición vertical, cubierta de estuco inserta entre los tepetates que integran el talud del tercer cuerpo de la fachada contando del desplante del Gran Basamento hacia arriba.⁵³³ En los informes no se menciona que la escultura se encontrara con materiales asociados y por las fotografías que presentan, parece que se integró la escultura al talud correspondiente a esa etapa constructiva, es decir, se reutilizó como material constructivo. La escultura es de piedra, posiblemente basalto, y es de forma cónica labrada solo en dos tercios,

⁵³³ GOÑI Montilla, Guillermo, "Proyecto Cacaxtla. Temporada 2010", Informe, Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México Edición a cargo del Autor, 2010, p. 9-11.

pues la parte baja es lisa, redondeada y parece corresponder a la base que se empotra para que la escultura esté erguida en algún nicho, piso o base tal y como sucede con algunos otros ejemplos de esculturas de este tipo en Mesoamérica. La parte trasera de la escultura es lisa y sin ningún otro tallado. Sus medidas son 85 cm de alto por 30 cm de ancho en la parte que corresponde al rostro y 25 cm en la base. La escultura es la representación de una figura antropomorfa identificada por el rostro, el torso y ambos brazos. Tiene un tocado zoomorfo del que se distinguen los ojos, las fauces y al centro una probóscide de un díptero, posiblemente una mariposa; tiene además un collar de plumas y con ambas manos, al centro del tórax sujeta un disco con un posible glifo al interior que muy probablemente se trate del glifo Ojo de Reptil. Debajo del disco se observan siete círculos concéntricos tallados más hacia un costado de la escultura. En conjunto el glifo y los círculos dan la fecha calendárica 7 Ojo de Reptil. Toda está cubierta de estuco blanco con algunos restos de lo que pudo ser pintura roja (Figura 5.69 a y b).



a)



b)

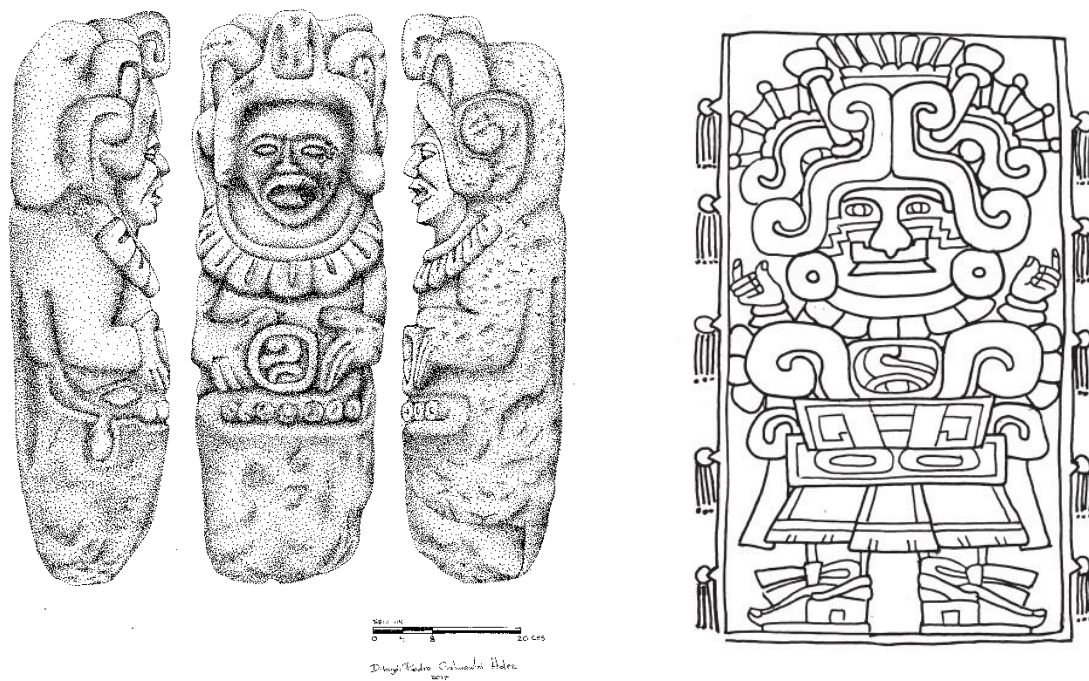
Figura 5.69. a) Fotografía de la escultura en piedra encontrada durante las exploraciones de Guillermo Goñi en el año 2010. Fotografía del autor b) Dibujo de la escultura con glifo Ojo de Reptil de Cacaxtla. Dibujo de Pedro Cahuatzin 2018.

El tocado zoomorfo es similar a los descritos para los Once Señores de Cacaxtla, particularmente el de las dos esculturas con el complejo: jaguar-serpiente-avemariposa. En ese sentido, ya fue discutido cuáles son sus correlatos teotihuacanos en el apartado que corresponde a las once esculturas. Sin embargo, es la única expresión plástica que tiene en su parte central un glifo como es el ojo de reptil. El uso de emblemas centrales es identificado como espejos por Karl Taube⁵³⁴ y considera que estos glifos usados sobre el pecho sí están presentes en la gran urbe. De igual forma Hasso von Winning reconoce que uno de los múltiples usos de estos glifos es en el pectoral de algunas figurillas y en la frente.⁵³⁵ Sin embargo, no hay presencia del glifo en ninguna escultura de piedra. El caso más parecido en todos los sentidos está presente en la placa de Ixtapaluca, misma que ha sido considerada también de tipo teotihuacanoide por el tocado y por el glifo Ojo de Reptil (Figura 5.69b). No obstante, tal y como reporta el investigador Andrew Turner, este tipo de esculturas aparecen en otros sitios de Mesoamérica y parece ser una convención durante el Epiclásico o Clásico Tardío y principios del Posclásico.⁵³⁶

⁵³⁴ TAUBE, Karl A., "The Iconography of Mirrors at Teotihuacan" en Janet Catherine Berlo (ed.) *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Washington, D.C., EEUU, Dumbarton Oaks, 1992, pp. 177-178.

⁵³⁵ WINNING, Hasso von, *op. cit.*, vol. 2: p. 74.

⁵³⁶ TURNER, Andrew, *op. cit.*, pp. 238-242.



a)

b)

Figura 5.70. Comparación entre la escultura con glifo Ojo de Reptil de Cacaxtla, con la placa de Ixtapaluca, Edo. de México. Fotografía a del autor; dibujo b) tomado de Karl Taube después de Berrin y Pasztory en TAUBE, Karl, "Teotihuacan and the Development of Writing in Early Classic Central Mexico" en HILL Boone, Elizabeth y Gary Urton (eds.), *Their Way of Writing. Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 2011, p. 81 fig. 5.3b

Capítulo 6. Resultados.

Este capítulo corresponde al tercer nivel de análisis propuesto por Thompson como parte de la hermenéutica profunda. En este nivel, se debe examinar, separar, deconstruir, revelar patrones de significados y los recursos que constituyen una forma simbólica (cultura material-imágenes prehispánicas) y que operan en ella para dejarlas expuestas. Thompson denominó a este nivel como "interpretación", lo cual implica la construcción creativa de posible significado que procede por síntesis y da como resultado la integración de los dos niveles de análisis anteriores.⁵³⁷ En ese sentido, este capítulo tiene el objetivo de explicar cómo los elementos teotihuacanoides presentes en Cacaxtla, en conjunto con los datos referentes al desarrollo cronológico del sitio, dan cuenta de un proceso de adaptación temática y figurativa en la plástica de Cacaxtla que tiene que ver con las condiciones socio-históricas que se vivieron durante el Epiclásico en el Altiplano Central.

Este capítulo se dividió en dos apartados. El primero aborda las conclusiones acerca de los temas y las figuras que pueden considerarse como teotihuacanoides en la plástica de Cacaxtla. El segundo integra el desarrollo cronológico del Gran Basamento, la información arqueológica de dataciones por ¹⁴C, la propuesta del desarrollo arquitectónico con la pintura mural y las conclusiones preliminares sobre los correlatos identificados con la plástica teotihuacana. En conjunto, me permitieron proponer una cronología tentativa para las expresiones plásticas en la cronología previamente discutida de Cacaxtla. Además, la integración de estos datos da cuenta de los elementos teotihuacanoides que perduraron como parte de las formas compositivas, temáticas y figurativas de la plástica de Cacaxtla.

⁵³⁷ THOMPSON, John, *op. cit.*, pp. 420-423.

Los correlatos identificados entre Cacaxtla y Teotihuacan. Definiendo lo teotihuacanoide.

Después de un análisis comparativo entre la plástica de Teotihuacan y la plástica de Cacaxtla, se identificaron diferentes correlatos principalmente de tipo funcional, figurativo y temático. Llama la atención que la correspondencia entre la plástica de ambos sitios es más evidente en las primeras etapas de asentamiento de Cacaxtla y más difusa o menos presente en las últimas. Además, esta correspondencia tiene más presencia en algunos artefactos de cerámica como los Once Señores de Cacaxtla o el brasero con elementos del Dios de la Lluvia, que en la pintura mural o en los recipientes polícromos con tapas y asas con forma de flor de cuatro pétalos.

Por lo anterior, se presentan parte de los resultados en los siguientes dos apartados:

Como se explicó en el capítulo 3, los correlatos se definieron con base en las combinaciones de cualquiera de los elementos considerados característicos de la plástica teotihuacana. Esto incluye la identificación de personajes o deidades que están presentes en ambos sitios. Después del análisis comparativo, se identificaron algunos correlatos de manera constante y con cambios en la forma de representación. Éstos son la presencia del Dios de la Lluvia, las órdenes de guerreros ave y guerreros jaguar y la proporción en las representaciones antropomorfas.

Respecto al Dios de la Lluvia, está constantemente representado en Cacaxtla. Como vimos en el capítulo anterior su presencia está en la pintura mural y en cerámica. Sin embargo, podemos inferir un poco sobre la importancia de su representación por el contexto en el que fueron encontrados. Por ejemplo, el brasero con elementos del Dios de la Lluvia encontró fragmentado y fuera del

Gran Basamento, mientras que la escultura almenada con el sacerdote y a las dos esculturas de los Once Señores que representan a la deidad, fueron aparentemente desacralizadas: la primera al colocarse boca abajo como parte de una ofrenda con osamentas y las segundas al ser cubiertas con varias capas de estuco y colocadas también boca abajo en otra ofrenda asociada a un muro de toba volcánica. Es posible entonces que esta forma de ofrendar a estos objetos tenga connotaciones que buscan desvincular al sitio con la gran metrópoli, más que con la deidad pues, de acuerdo al análisis realizado, son las esculturas que tienen más correlatos con la plástica del sitio. Sin embargo, la importancia de la deidad continúa siendo expresada en la plástica de Cacaxtla pues la vemos representada también en la pintura mural como efigie asociada a un personaje o bien, su rostro como parte de una vasija en un ritual asociado a la fertilidad. En ese sentido, vale la pena retomar las palabras de la investigadora Debra Nagao quien considera que las imágenes más tempranas del Dios de la Lluvia en Cacaxtla tienen su origen en Teotihuacan⁵³⁸ aspecto con el que estoy de acuerdo. Además, uno de los factores de cambio que se notó en la plástica del sitio al momento de representar a esta deidad está presente en el Mural de la Batalla en donde apreciamos al Dios de la Lluvia de manera abreviada frente a los personajes E3 y W2, similar a lo que ocurre en el área maya, particularmente con el dintel 25 de Yaxchilán, la estela 16 de Dos Pilas o la estela 2 de Aguateca, pero también lo apreciamos como cinturón en el personaje XX del Mural de la Batalla o como efigie en la espalda del personaje XX del mismo mural.

Por su parte, la presencia de dos de las tres presuntas órdenes de guerreros de Teotihuacan en Cacaxtla, pueden considerarse un contexto figurativo que tiene correlatos con la plástica teotihuacana como vimos en el capítulo anterior. No obstante, podemos ver dos diferencias: por un lado, están los guerreros-ave y los guerreros-jaguar con atributos de ave y serpiente que forman parte del corpus de los Once Señores de Cacaxtla cuyo parecido visual con algunos elementos de la

⁵³⁸ NAGAO, Debra, *An Interconnected World?...*, *op. cit.*, p. 205.

plástica teotihuacana quedó evidenciado en páginas atrás. Sin embargo, los otros guerreros que fueron representados en el Mural de la Batalla y el Edificio A tienen los elementos de dos de las tres órdenes de guerreros en Teotihuacan, pero con vestimenta y otros atributos característicos del área maya, lo que en mi opinión representa una continuidad en el imaginario plástico sobre temas militares que remite a estas figuras, pero con nuevas reglas formales de representación y con elementos que sirvieron para adaptarlas a los nuevos contextos simbólicos de la época. En apoyo a este argumento, Debra Nagao considera que la selección de elementos que se conjugaron en estas expresiones “híbridas”, son producto de reinterpretaciones y re combinaciones que buscan dar un nuevo significado que no necesariamente está conectado a su contexto original y que pudo o no ser conocido por los pintores/artesanos.⁵³⁹ Aunado a esta idea, y como ya se puntualizó en el capítulo anterior, la forma de expresar lo bélico en Cacaxtla, dista mucho de lo que está presente en la plástica Teotihuacana; además, en la gran urbe no encontramos a las órdenes militares luchando entre sí.

Finalmente, es importante comentar que la figura de los sacerdotes en Cacaxtla es variada, pues los encontramos en los Once Señores, en la escultura almenada con atributos del Dios de la Lluvia, en los recipientes polícromos con tapa y sin tapa. Estas figuras varían de formas pues están asociadas no solo a deidades como el caso de los Once Señores, sino también guardan relación con el sacrificio y rituales de fertilidad al representar a sacerdotes con cuchillos curvos para el sacrificio así como elementos fitomorfos como la calabaza y el maíz. Los correlatos con Teotihuacan son dos. En primer lugar, la representación de estas figuras de manera impersonal, es decir no se resalta a individuos particulares o gobernantes; y, en segundo, una forma simétrica y esquemática de representación, es decir sus aspectos formales como las volutas, la proporción de la figura humana y el tamaño por mencionar algunas son repetitivas. Este último punto se puede apreciar sobre todo en los recipientes policromados con tapas, pues se encontraron en distintos

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 206.

momentos de construcción del Gran Basamento, lo que hace suponer una tradición que tuvo muchos años de continuidad.

Finalmente, hay un correlato que tiene que ver con aspectos formales figurativos entre ambos sitios: la diferencia de proporciones en la representación de la figura humana. La investigadora Juliette Testard, en una excelente síntesis, plantea que diversos investigadores consideran que las proporciones corporales en Teotihuacan, suelen ser de 2.5 a 4 veces la cabeza mientras que en el área maya estas proporciones van de 5.5 a 7.⁵⁴⁰ En ese sentido es interesante ver un cambio en las representaciones de la figura humana en Cacaxtla. Particularmente en barro y cerámica. Por ejemplo, las proporciones presentes en los Once Señores de Cacaxtla, la escultura almenada con elementos del Dios de la Lluvia y las figuras humanas en los recipientes con tapa, tienen una proporción de 4 veces su cabeza, mismo que coincidiría más con las proporciones teotihuacanas. Por su parte otro tipo de esculturas como las de barro crudo que se encontraron en el Gran Basamento tienen proporciones de 7 veces su cabeza. Aunque estas últimas esculturas no se consideraron en este estudio, vale la pena retomarlas en este apartado pues dan cuenta de esos cambios en las proporciones. Además, como se verá en el siguiente apartado de este capítulo, las proporciones, los elementos figurativos y temáticos y la cronología pueden ayudar a ubicar cronológicamente al corpus de estudio.

Por otro lado, también vale la pena comentar que en Xochitecatl, se encontraron figurillas ubicadas cronológicamente para el 600-650 d.C., y, sin todavía hacer un análisis profundo, se puede inferir que sus elementos formales, figurativos y temáticos tienen correlatos con Teotihuacan en sus últimas etapas. Estas comparaciones también pueden considerarse como la introducción de nuevas formas no solo de representación sino de un cambio en la concepción de cómo se percibían a sí mismos los habitantes de Cacaxtla. Valdría la pena, en trabajos

⁵⁴⁰ TESTARD, Juliette, "Expressionnisme et naturalisme à Cacaxtla...", *op. cit.*, p. 123.

posteriores, considerar un corpus de análisis con las figurillas de Xochitecatl y así, poder aportar pistas que coadyuven al entendimiento de las relaciones existentes entre ambos asentamientos.

Uno de los correlatos formales-temáticos más recurrentes en Cacaxtla es la cenefa acuática usada para delimitar espacios en al menos tres de los conjuntos de pinturas murales, es decir el Templo de Venus, Templo Rojo y Edificio A. Estas cenefas, como se expuso en el capítulo anterior, funcionan como “adjetivos calificativos” del espacio que están enmarcando.⁵⁴¹ En ese sentido, parece que la banda acuática, con estrellas, moluscos y animales acuáticos, dependiendo el lugar en que es colocada remite a un plano con características acuáticas y de fertilidad como sucede en varios de los murales de Teotihuacan ya comentados hojas atrás. Esta temática, relacionada con la fertilidad y muy recurrente en Teotihuacan⁵⁴² formó parte del sistema compositivo de las pinturas murales en Cacaxtla desde las etapas más tempranas del asentamiento pues hay evidencia de bandas acuáticas en el pasillo del Templo Rojo que estuvo en uso antes de las modificaciones que se hicieron en el recinto y en general en el Gran Basamento.

Por su parte, la investigadora Debra Nagao, considera que en realidad el uso de las cenefas acuáticas tiene connotaciones más profundas y que no solo se puede referir a Teotihuacan como su posible origen tal y como señala la investigadora Claudia Brittenham,⁵⁴³ sino que en realidad es una combinación más compleja de elementos teotihuacanos y mayas.⁵⁴⁴ En ese sentido vale la pena mencionar que de acuerdo a la cronología estilística propuesta por Sonia Lombardo para Teotihuacan, las cenefas acuáticas con diversos animales en su interior, están presentes desde las primeras etapas estilísticas y continúan presentes hasta las últimas etapas, que además, coinciden con las primeras fases de asentamiento de

⁵⁴¹ KUBLER, George, “The Iconography of the Art...” *op. cit.*, p. 8.

⁵⁴² TESTARD, Juliette, “Expressionnisme et naturalisme...”, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁴³ BRITTENHAM, Claudia, “The Cacaxtla Painting Tradition...”, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁴⁴ NAGAO, Debra, *An Interconnected World?...*, *op. cit.*, p. 192.

Cacaxtla. Por lo tanto, en este trabajo se considera que efectivamente, el sentido formal y temático de las cenefas acuáticas en Cacaxtla, sí tiene correlato con la plástica de Teotihuacana, y que la forma en que se presenta responde a la propuesta de Debra Nagao sobre el uso de conceptos conocidos de Teotihuacan pero mediados por un estilo Maya.⁵⁴⁵

Parte de los correlatos con Teotihuacan de tipo temático y figurativo identificados en la plástica de Cacaxtla, son los yelmos con elementos de jaguar-serpiente-ave que portan cuatro de las esculturas pertenecientes a los Once Señores de Cacaxtla. Este yelmo combinado con varios elementos de animales fue identificado por George Kubler para Teotihuacan.⁵⁴⁶ En Cacaxtla, este tipo de representación ya no aparece en ningún otro soporte plástico. Por el tipo de esculturas que portan este yelmo, se infiere que su asociación es con la fertilidad por estar en asociación con elementos fitomorfos; sacerdotes por la presencia de bolsas sacerdotales, guerreros por el escudo y los atributos identificados como símbolos de la guerra (mano-búho) y deidades como el rostro del dios de la lluvia. En ese sentido, se destaca nuevamente que George Kubler considera que su uso en Teotihuacan era principalmente por la clase sacerdotal, y los elementos que lo componen están relacionados con los ojos emplumados y las plumas distintivas de las aves; la lengua bífida de las serpientes y las fauces y garras del jaguar⁵⁴⁷ y el significado en conjunto pudiera aludir al agua, la tierra y el aire.⁵⁴⁸

Recapitulando: una propuesta de cronología relativa de las expresiones plásticas

Como ya se comentó, las propuestas cronológicas sobre el desarrollo del sitio están divididas y solo coinciden en que el periodo de abandono del sitio arqueológico se dio durante el 900/1000 d.C. Sin embargo, la discrepancia

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁴⁶ KUBLER, George, "Jaguars in the Valley...", *op. cit.*, pp. 27-28.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

respecto al desarrollo del sitio está por un lado sustentada por investigaciones de Rafael Abascal *et al.*, Ángel García Cook, Diana López, Daniel Molina, Diana López, Andrés Santana y Rosalba Delgadillo, quienes consideran que el bloque de Xochitecatl-Nativitas-Nopalucan se mantuvo habitado ininterrumpidamente desde 1700 a.C. al 900/1000 d.C., con un estancamiento cultural entre el 200-600/650 d.C.; además, a partir del 300 a.C., detectan un patrón de asentamiento que implica el cambio de vivir en las tierras bajas del bloque a las tierras altas del mismo, que es en este momento cuando Cacaxtla empieza a ser habitado.⁵⁴⁹ En contraste, la otra postura liderada por investigadores como Mari Carmen Serra Puche y Jesús Carlos Lazcano, así como Claus Siebe, sostienen que bloque estuvo habitado desde 1700 a.C. hasta la erupción del Popocatepetl entre el 800-200 a.C., lo que ocasionó un primer abandono del 200 al 600/650 d.C.,⁵⁵⁰ pues el evento volcánico provocó la formación de lahares o corrientes de lodo y ceniza que bajaron por las laderas del volcán y afectaron toda la cuenca de Puebla drenada por el río Atoyac dejando la tierra inservible para la agricultura.⁵⁵¹ Posteriormente, durante el 600/650 d.C., el bloque es habitado nuevamente, Cacaxtla es fundado y tiene su máximo desarrollo durante los años siguientes hasta su abandono definitivo en el 900/1000 d.C. asociado a una segunda erupción del Popocatepetl.

La postura que asumo en esta investigación es la integración de ambas propuestas pues se complementan con datos sólidos que coadyuvan al entendimiento del desarrollo de Cacaxtla. Es así que se propone que en realidad sí ocurrió un estancamiento cultural y que éste se debió a múltiples factores. Por un lado, está lo atractivo que debió representar vivir en alguno de los dos asentamientos muy poderosos en ese momento; recordemos que tanto Cholula al sur y Teotihuacan al norte durante el 200-600/650 d.C. están en su apogeo; y, particularmente el Valle

⁵⁴⁹ ABASCAL Rafael, Patricio Dávila, *et al.*, "La arqueología del Sur-Oeste de Tlaxcala..." *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵⁰ SERRA Puche, Mari Carmen, Jesús Carlos Lazcano, *Vida Cotidiana. Xochitecatl-Cacaxtla, op. cit.*, pp. 61-63.

⁵⁵¹ SIEBE, Claus, José Luis Macías Vázquez, Michael Abrams, *et.al.*, "La destrucción de Cacaxtla..." *op. cit.*, p. 41.

de Teotihuacan es un área que está libre del peligro de los volcanes. Por otra parte, la erupción del Popocatepetl tal vez no fue tan catastrófica como se piensa, pues ésta también debió afectar a Cholula y, sin embargo, está en desarrollo en las fechas establecidas para el primer abandono de Cacaxtla. Tal vez la erupción obligó a la gente que vivía en las tierras bajas a habitar ahora las tierras altas, que también son cultivables. Tanto la erupción del Popocatepetl como lo atractivo que resultan las dos ciudades vecinas pudieron provocar una disminución de población, que es interpretada como estancamiento cultural para el primer grupo de investigadores y como abandono para por el segundo grupo. Considerar que sucedió un estancamiento cultural ayudaría a explicar la presencia de expresiones plásticas cuyo contenido temático alude más al periodo Clásico en relación al Altiplano Central que a las influencias del área Maya, que apreciamos a partir del 600/650 d.C. con las pinturas murales. Las expresiones plásticas que se consideraron en este estudio en conjunto con el desarrollo de la pintura mural pueden ayudar a corroborar esta hipótesis.



Figura 6.1. Escultura asociada a la renovación y los ciclos agrícolas de los Once Señores de Cacaxtla (Fotografía del autor)



Figura 6.2. Escultura asociada al Dios de la Lluvia de los Once Señores de Cacaxtla (Fotografía del autor)



Figura 6.3. Escultura que representa a un posible guerrero-sacerdote de los Once Señores de Cacaxtla (Fotografía del autor)



Figura 6.44. Escultura que representa a un guerrero sacerdote ataviado de ave de los Once Señores de Cacaxtla (Fotografía del autor)



Figura 6.5. Escultura que representa a un guerrero sacerdote ataviado con un tocado de ave-serpiente-felino (Fotografía del autor)



Figura 6.6. Escultura que representa a un sacerdote con elementos del Dios de la Lluvia (Fotografía del autor)



Figura 6.7. Recipiente polícromo con tapa con la representación de un sacerdote con tocado de felino-ave-mariposa (Fotografía del autor)



Figura 6.8. Recipiente polícromo con tapa con la representación de un sacerdote con tocado de ave (Fotografía del autor)

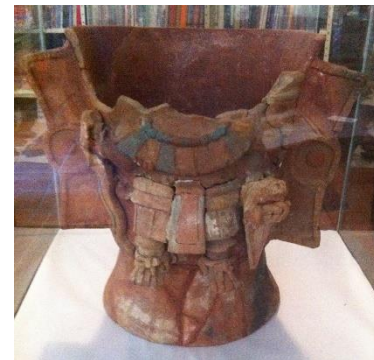


Figura 6.9. Recipiente polícromo sin tapa y fragmentado con la representación de un sacerdote con elementos del Dios de la Lluvia (Fotografía del autor)



Figura 6.10. Escultura antropomorfa policromada de barro crudo (Fotografía del autor)



Figura 6.11. Restos de escultura antropomorfa policromada de barro crudo (Fotografía del autor)



Figura 6.12. Representación de un anciano hecho de barro crudo policromado (Fotografía del autor)

La cronología del Gran Basamento, las pinturas murales y las expresiones plásticas: una propuesta de cronología relativa

Las expresiones plásticas y, particularmente la pintura mural, no pueden ser ignoradas al momento de explicar el desarrollo de Cacaxtla y su papel en devenir histórico mesoamericano. Durante el desarrollo de esta tesis se retomaron algunas de las investigaciones que tuvieron excelentes esfuerzos por ubicar cronológicamente a las pinturas murales, llevadas a cabo por Diana López y Daniel Molina, Sonia Lombardo, Marta Foncerrada, Ángel García Cook, Andrés Santana Sandoval. Sin embargo, los estudios más recientes realizados por Geneviève Lucet⁵⁵² y Claudia Brittenham⁵⁵³ representan las últimas propuestas sobre el desarrollo del sitio y la cronología de las pinturas murales. Con base en ambas investigadoras se integraron las expresiones plásticas consideradas en este estudio, el proceso de elaboración de las pinturas murales y la propuesta de cronología discutida anteriormente, para proponer la cronología relativa de las expresiones plásticas analizadas.

⁵⁵² LUCET, Geneviève, "Arquitectura de Cacaxtla...", *op. cit.*, tomo II: pp. 19-109.

⁵⁵³ BRITTENHAM, Claudia, "The Cacaxtla Painting Tradition...", *op. cit.*

Como ya se mencionó, el basamento tiene varias etapas superpuestas de construcción por lo que conocemos más sobre las últimas y desconocemos mucho sobre los primeros asentamientos. De acuerdo con la propuesta de ambas investigadoras, la estructura más temprana en el sitio es la conocida como talud-teotihuacano⁵⁵⁴ que se encuentra al lado poniente del Gran Basamento (Figura 6.13). No se tiene una fecha tentativa para esta estructura, pero por su profundidad no hay duda de que corresponde a las etapas tempranas del Gran Basamento.

Al respecto se debe retomar que, además de las propuestas sobre los inicios de asentamiento en Cacaxtla para el 350 d.C., comentados previamente en el capítulo correspondiente, Claudia Brittenham realizó la recalibración de ¹⁴C de las 8 muestras de carbón tomadas y datadas en 1975 y éstas indican una ocupación más temprana en las tierras bajas. Las muestras recuperadas vienen de pozos hechos al Este, Oeste y Sur del Gran Basamento y proponen las siguientes fechas:⁵⁵⁵ calib. 63-469 d.C., calib. 25-558 d.C., y calib. 135-632 d.C. Las tres fechas corresponden a las fases más tempranas para el sitio lo que concuerda con lo expuesto previamente sobre los asentamientos ubicados en las tierras bajas. Las otras dataciones por radiocarbono provienen de muestras de carbón tomadas del Edificio A, del edificio B y la Plaza Norte. En promedio arrojan fechas que van del 535-975 d.C. Estas fechas abarcan tanto la elaboración de las pinturas murales como las etapas constructivas estudiadas por Geneviève Lucet.

⁵⁵⁴ Aspecto también notado por Sergio L. Vergara. Ver: VERGARA Verdejo, Sergio de la I., "Conservación arquitectónica del sitio arqueológico de Cacaxtla" en Martín Pérez Zenteno (ed.), *Cacaxtla. Proyecto de Investigación y Conservación*, Ciudad de México: Gobierno del Estado de Tlaxcala, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Regional Tlaxcala, 1990, p. 23.

⁵⁵⁵ BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting Tradition...*, *op. cit.*, pp. 236-245. y BRITTENHAM, Claudia, *The Murals of Cacaxtla...*, *op. cit.*, pp. 221-224.



Figura 6.13. Fotografía de la llamada estructura teotihuacana de Cacaxtla (Fotografía del autor)

En ese sentido, es probable que la estructura teotihuacana corresponda a las fechas previas al 600 d.C. pues, como propone Claudia Brittenham, Cacaxtla pudo afiliarse con Teotihuacan y sus habitantes mostraron los lazos con la gran urbe a través de elementos arquitectónicos y expresiones plásticas que denotan una reformulación de la iconografía teotihuacana en un idioma local,⁵⁵⁶ además, en los años posteriores al 600 d.C. y casi hasta el abandono de Cacaxtla, se identificaron algunos correlatos temáticos y figurativos con la plástica Teotihuacana en la pintura mural y en algunas expresiones plásticas hechas en cerámica.

La elaboración de las pinturas murales más tempranas y conocidas hasta ahora en el Gran Basamento de Cacaxtla corresponde a los años 600-650 d.C. de acuerdo a la propuesta de Claudia Brittenham y son el corredor del Templo Rojo, la Banqueta de los Cautivos y el mural del Pozo 11-A. Es, además, el momento donde empieza a notarse una incorporación de elementos foráneos en las expresiones plásticas de Cacaxtla, pues el tratamiento de la figura humana en el caso de la Banqueta de los

⁵⁵⁶ BRITTENHAM, Claudia, *The Murals of Cacaxtla...*, *op. cit.*, pp. 32-33.

Cautivos tiene proporciones que van más acorde con la plástica maya que con la plástica del Altiplano Central. Probablemente, y basándonos en el análisis realizado sobre las expresiones plásticas, en este momento se realizan las ofrendas de los Once Señores de Cacaxtla, la escultura almenada del sacerdote del Dios de la Lluvia de Cacaxtla y, probablemente, la vasija fragmentada con sacerdote del Dios de la Lluvia. Estos 13 objetos tienen elementos figurativos y temáticos que pueden ser comparados con la plástica Teotihuacana más que con la plástica maya.

Es justo a partir de estas fechas que las expresiones plásticas de Cacaxtla conmemoran un proceso transicional en el arte del Centro de México, como lo llaman Claudia Brittenham y Debra Nagao pues, en su opinión, Cacaxtla busca demostrar su cosmopolitismo y su distancia con Teotihuacan con la incorporación de elementos mayas en su arte público.⁵⁵⁷ Apoyando esta idea, se destaca que es justo en este periodo que se da la caída de Teotihuacan y no es casualidad que los elementos cuyo parecido con la plástica de la gran urbe se reutilizan o se entierran y se ofrendan en los alrededores del Gran Basamento. Un ejemplo de esto es la escultura en piedra encontrada en el tercer cuerpo de la fachada oriente del basamento, con elementos figurativos y temáticos comparables con la plástica teotihuacana. Esta escultura fue reutilizada como material constructivo de las nuevas fases constructivas (Figura 6.14). Además, tenemos como evidencia el incensario encontrado en la plaza de los tres cerritos cuyo contenido temático también puede ser comparado con la plástica teotihuacana pues recuerda a los incensarios tipo teatro (Figura 6.15).

⁵⁵⁷ BRITTENHAM, Claudia, Debra Nagao, "Cacaxtla, Figural...", *op. cit.*, p. 96.



Figura 6.14. Escultura de piedra, con el glifo Ojo de Reptil, encontrada en el tercer cuerpo de la fachada oriente del Gran Basamento (Fotografía del autor)



Figura 6.15. Incensario de Cacaxtla con elementos del Dios de la Lluvia y elementos fitomorfos (Fotografía del autor)

Las siguientes etapas de la pintura mural y de construcciones del Gran Basamento se dieron entre el 650-700 d.C. Es cuando se realiza la primera extensión del Templo Rojo, los murales del Templo de Venus y los murales internos del Edificio A. Todos ellos ahora con elementos que siguen remitiendo a la plástica Maya pues, en el caso del Templo de Venus se observa a dos personajes de los cuales uno tiene una cola de escorpión que refleja un vínculo importante con la plástica maya.

Posiblemente en un periodo de transición entre el 650-700 d.C. se ofrenda la primera vasija policromada con tapa cuya representación tiene al felino-ave-mariposa. Ya para el 700-800 d.C. el Gran Basamento tiene varias modificaciones, primero se construye el talud donde es pintado el Mural de la Batalla y, a la brevedad, es cubierto con sumo cuidado; paralelamente, se incrementa el nivel de la Gran Plaza provocando que el Templo Rojo se modifique ahora con las escaleras que conocemos actualmente y se pinta el *cacaxtli* y el dios viejo comerciante. Es también aquí cuando se elaboran los murales del Edificio A con sus respectivas jambas. Los modelos mayas siguen presentes en el tratamiento de la figura humana en el Mural de la Batalla, así como en algunos elementos de los murales

del Edificio A como la serpiente emplumada con barba o la barra ceremonial que sujetan los dos personajes representados.⁵⁵⁸

En un periodo entre el 750 y el 800 d.C., se ofrenda la segunda vasija policromada con tocado de ave. La similitud de ambas vasijas denota una continuidad en contenido temático y forma que al menos pudo haber durado cien años; además, en estas vasijas también se observa la intención de representar a la figura humana apegada a proporciones distintas en comparación a las que tenemos en objetos como los Once Señores de Cacaxtla, la urna fragmentada o la escultura almenada con la representación de un sacerdote del Dios de la Lluvia.⁵⁵⁹ Es también durante este periodo que se realizan los paneles de barro colocados sobre el Edificio A.

Entre el 800-900 d.C., se cubren todas las pinturas murales por una nueva etapa constructiva y, en el sector norte se construye el Patio Hundido que al poco tiempo sería cubierto. Probablemente este sea el periodo de exposición de las esculturas hechas de barro crudo y policromadas, así como también el momento en el que son destruidas y utilizadas como parte de las últimas etapas constructivas. Además, en estas últimas etapas se colocan una serie de entierros de infantes y cánidos⁵⁶⁰ aspecto asociado con tiempos de crisis generalmente de tipo agrícola en los grupos humanos mesoamericanos. Es interesante destacar que es en este momento que se reporta la segunda erupción del Popocatepetl ya señalada por Claus Siebe y por Mari Carmen Serra y Jesús Carlos Lazcano. El valor simbólico que sigue teniendo la pintura mural es evidenciado al ser ofrendados restos de éstas en el Patio Hundido con sumo cuidado. Tal vez la erupción del volcán propició una nueva crisis insostenible para Cacaxtla. Ya para el 900/1000 d.C., el sitio es abandonado completamente.

⁵⁵⁸ HELMKE, Christophe, Jesper Nielsen, "La iconografía de Cacaxtla...", *op. cit.*, vol., V, tomo III: 363-373.

⁵⁵⁹ BRITTENHAM, Claudia, Debra Nagao, "Cacaxtla, Figural...", *op. cit.*, p. 90.

⁵⁶⁰ LÓPEZ de Molina, Diana y Daniel Molina, "Arqueología", *op. cit.*, p. 23.

Con las evidencias de ^{14}C recalibradas por Claudia Brittenham, la estructura teotihuacana y las expresiones plásticas más tempranas podemos afirmar que es necesario integrar las cronologías del sitio arqueológico propuestas por ambos grupos de investigadores ya mencionados. Se considera que ambas se complementan muy bien para explicar la dinámica social de Cacaxtla. También es necesario indagar más sobre el papel de esta región durante el desarrollo teotihuacano, pues como quedó evidenciado, no permaneció ajena a la influencia del Altiplano Central; aún entre el 650 hasta el 900/1000 d.C., encontramos elementos teotihuacanoides que nos muestran la fuerte influencia artística del sitio conjugada con otro tipo de expresiones plásticas con un estilo propio cuyos temas son característicos del Altiplano Central, pero con apariencia maya.⁵⁶¹ El cambio y la integración de nuevas esferas plásticas se observan tanto comparando las similitudes estilísticas de las expresiones más tempranas que se apegan más a la plástica teotihuacana, con las más tardías cuya proporción en la figura humana es distinta, y visualmente corresponde más con la plástica maya. Esto responde a las nuevas dinámicas sociales que se vivían en Mesoamérica durante el Epiclásico en el Altiplano Central.

⁵⁶¹ BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting...*, op. cit., p. 97.

Capítulo 7. Conclusiones

Este capítulo corresponde al apartado final de la tesis. Mi objetivo aquí es presentar mis conclusiones y comentarios finales acerca de esta investigación. Mi intención es poner especial énfasis en los aspectos que pudieron ser demostrados del planteamiento hipotético inicial, así como aquellos que quedaron inconclusos o no demostrados. Asimismo, se enuncian algunas de las vías posibles de estudio a futuro. Esto con el objetivo de encaminar temas de investigación que puedan enriquecer nuestro conocimiento acerca del sitio arqueológico de Cacaxtla y coadyuvar con el entendimiento de su papel en el devenir histórico mesoamericano.

El primer objetivo de esta tesis consistió en proponer una postura teórico-metodológica que diera cabida a una serie de conceptos y categorías de análisis para llevar a cabo esta investigación. En ese sentido, la arqueología contextual, en apoyo con la hermenéutica profunda, fueron de utilidad no solo por la libertad que esta metodología permite para integrar otros métodos y técnicas que mejor se ajusten a las necesidades de estudio que se presenten, sino por los siguientes motivos: a) considerar la importancia del contexto sociohistórico de producción, transmisión y recepción de los objetos y, por ende, la necesidad de realizar un análisis sobre esas condiciones; b) la enunciación de cuatro aspectos importantes a considerar en el estudio de objetos arqueológicos que son la temporalidad, el espacio, la unidad de deposición, la tipología; c) la integración del método iconográfico de Panofsky en dos de sus tres niveles para reconocer y utilizar los temas, las figuras, la escritura y el sistema numérico calendárico como unidades de análisis en la comparación de la plástica entre ambos sitios y d) la integración de los dos niveles de análisis con el fin de enunciar los elementos teotihuacanos en Cacaxtla y proponer una cronología tentativa que incluye todas las expresiones plásticas aquí tratadas.

Otro de mis objetivos durante la realización de este trabajo consistió en discutir las cronologías del desarrollo sociohistórico de Cacaxtla. Al respecto vale la pena mencionar que la indagación sobre las dos grandes propuestas acerca del desarrollo del sitio, me llevó a asumir una postura que integra los datos de ambas propuestas. No obstante, la integración se vio limitada en algunos aspectos que resultaron en interrogantes acerca de las diferencias tan marcadas entre ambos grupos de investigadores. En ese sentido, considero que nuevas vías de investigación pueden comenzar a raíz de las siguientes preguntas: a) de haberse abandonado el sitio arqueológico de Cacaxtla-Xochitécatl durante 5 siglos por la erupción del popocatepetl durante el 200 a.C. al 200 d.C. como se propone, a dónde se fue la gente que habitó este asentamiento durante las primeras etapas y si es posible rastrear su presencia en otras áreas mesoamericanas mediante estudios arqueométricos o de otra índole; b) Cuál fue el papel que jugaron Xochitécatl y Cacaxtla como centros de administración política, económica y religiosa pues, de haber iniciado el asentamiento de Cacaxtla hasta el año 650, misma fecha que se ha propuesto como el inicio de la elaboración de pinturas murales, habría que considerar que la construcción del Gran Basamento y las modificaciones realizadas en Xochitécatl, implican un dominio ideológico y económico sobre la gente que participa en la construcción de sus edificios; asimismo, la presencia de pintura mural en un edificio podría indicarnos un estatus elevado por parte de las élites de la zona y ambos aspectos, es decir el dominio ideológico y el económico, implican a mi parecer, procesos sociales que debieron iniciar años antes de la elaboración de las mismas pinturas. Continuar con los estudios acerca de las primeras etapas constructivas del Gran Basamento integradas a los estudios realizados en Xochitécatl y su periferia, podrían ayudarnos a aclarar estas interrogantes.

No obstante, considero que ha quedado evidenciado con el análisis de la información disponible, que la propuesta del abandono de la zona durante 5 siglos, utilizada como argumento para refutar la presencia de elementos teotihuacanos

en cualquiera de sus aspectos figurativos, temáticos, escriturarios y numérico calendáricos en la plástica de Cacaxtla, no puede ser sostenida. Esta idea es fundamentada principalmente por los cambios en la elaboración de la plástica, particularmente de la figura humana, que en principio está más apegada a los estándares del periodo Clásico y, posteriormente, mediante la elaboración de la figura humana apegada a estándares distintos y contrastantes que busca romper con las formas del periodo Clásico. La introducción de nuevos elementos como se discutió en páginas anteriores, da cuenta de las rupturas con las conexiones ideológicas difundidas por Teotihuacan pero, sin discontinuar del todo su uso como es el caso de la presencia del Dios de las Tormentas teotihuacano o Dios de la Lluvia de Cacaxtla; el uso de nombres y fechas calendáricas propias del sistema Teotihuacano; el uso de glifos como el tocado del año o "trapecio rayo" por mencionar algunos.

El tercer objetivo consistió en la comparación de la plástica de Cacaxtla con la de Teotihuacan utilizando categorías de análisis y, mediante la comparación visual, definir posibles correlatos plásticos. Los objetivos se cumplieron identificando algunos, entre los que destacan la presencia del Dios de las Tormentas teotihuacano y llamado Dios de la Lluvia para Cacaxtla. Su importancia es notoria al estar presente tanto en cerámica como en pintura mural y en asociación directa con figuras de elite principalmente guerreros-sacerdotes. Otro correlato es la presencia de figuras militares y religiosas como los guerreros ave y guerreros jaguar, que además es un correlato que da cuenta de la continuación de ideas, pero presentadas con diferente aspecto y ahora con nuevos elementos simbólicos. Lo mismo ocurre con algunos glifos principalmente el Ojo de Reptil. Sin embargo, algunas limitantes que se presentaron, y que nuevamente considero posibles vías de estudio para continuar con los aportes en el conocimiento de los habitantes de este sitio, fueron: a) la falta de estudios arqueométricos en las pastas de la cerámica para determinar si hay procedencia foránea, particularmente teotihuacana o bien, si se trata de producción local con la imitación de motivos

foráneos; b) la necesidad de realizar un análisis que busque integrar a las figurillas y otras expresiones plásticas provenientes de Xochitécatl para ampliar el repertorio plástico de ambos sitios y responder de manera integral si tienen o no correlatos con la plástica teotihuacana; c) la necesidad de complementar este análisis con estudios realizados a los elementos de la plástica que quedaron fuera del corpus de esta tesis, es decir, integrar los paneles de barro del Edificio A, el mural del pozo 11-A, las figuras de barro cocido y con policromía así como algunos objetos que se encuentran actualmente albergados en las bodegas del sitio.

Finalmente, el último objetivo fue proponer los correlatos identificados con la plástica entre ambos sitios y cómo se podría ubicar cronológicamente con base en: a) la discusión cronológica de Cacaxtla; b) el desarrollo arquitectónico del Gran Basamento y c) las evidencias arqueológicas tanto de espacio, tiempo, unidad de deposición y tipología. En ese sentido, considero que se logró el objetivo de integrar tentativamente los análisis y resultados de los dos niveles de la metodología propuesta. No obstante, al tratarse de propuestas tentativas, considero que deben tomarse en cuenta las vías de análisis comentadas en este apartado para debatir, refutar, proponer o complementar los resultados aquí presentados.

Considero también que la hipótesis planteada sobre la presencia de correlatos teotihuacanos en la plástica de Cacaxtla como evidencia de una fuerte influencia plástica de este sitio durante sus primeras fases de desarrollo, fue comprobada. Si bien es cierto que no hay una evidencias de una herencia plástica directa entre Teotihuacan y Cacaxtla, sí quedó demostrado con esta tesis, y en apoyo a las ideas presentadas por Debra Nagao y Claudia Brittenham, que hubo en un principio, intenciones de mostrar conexión con la plástica teotihuacana y, posteriormente, incorporar nuevos elementos para demostrar su ruptura con la gran urbe sin perder del todo su repertorio iconográfico del periodo Clásico. Coincido también con la idea de que no hay que considerar a Cacaxtla como el

lugar que solo tomó prestamos plásticos de otros sitios, más bien debemos definir su identidad plástica con base en términos propios, pero con correlatos de diversa índole con otras tradiciones plásticas mesoamericanas. Cacaxtla tiene una forma propia de presentar sus figuras, sus temas, su escritura y su calendario siempre dentro de un marco ideológico con todos sus cambios sociales, aspecto que caracterizó a Mesoamérica entre los periodos Clásico y Epiclásico del Altiplano Central.

Bibliografía

- ABASCAL, Rafael, Patricio Dávila *et al.*, "La arqueología del Sur-Oeste de Tlaxcala (primera parte)" en *Comunicaciones* No. II, Ciudad de México, FAIC, 1976.
- ANGULO, Jorge, "Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols., II Tomos, Ciudad de México, IIE-UNAM, 2006, vol., I tomo II: pp. 141-163.
- ARMILLAS, Pedro, "Cacaxtla, Xochitecatl y otros lugares de la zona arqueológica del suroeste de Tlaxcala" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.) *Antología de Cacaxtla*, vol. 1, Ciudad de México, Tlaxcala Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, pp. 68-72.
- AUMONT, Jacques, *La imagen*, Buenos Aires, Paidós, 1992 [1990]
- AYALA Falcón, Maricela, "La escritura, el calendario y la numeración" en Linda Manzanilla, Leonardo López Luján, *Historia Antigua de México*, 4 vols., Ciudad de México, INAH, IIA-UNAM, Porrúa, 2001, vol. 4: pp. 383-415.
- BAIRD, Ellen T., "Estrellas y guerra en Cacaxtla" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.) *Antología de Cacaxtla*, 2 vols., Ciudad de México, Gobierno del Estado de Tlaxcala/INAH, 1995, vol. II: pp. 140-190.
- BERLO, Janet Catherine, "The warrior and the butterfly: central mexican ideologies of sacred warfare and Teotihuacan Iconography" en Janet

Catherine Berlo (ed.) *Text and Image in Pre-Columbian Art*, Oxford, BAR, 1983, pp. 79-117.

- BRITTENHAM, Claudia, *The Cacaxtla Painting Tradition: Art and Identity in Epiclassic Mexico*, Tesis de doctorado para obtener el grado de Doctora en Filosofía, Universidad de Yale, New Heaven, EEUU, edición a cargo de la autora, 2008.
- _____, "Los pintores de Cacaxtla", en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., II tomos, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol., V tomo II: pp. 266-361.
- _____, *The Murals of Cacaxtla. The Power of Painting in Ancient Central Mexico*, Austin, Texas Press, 2015.
- BRITTENHAM, Claudia y Debra Nagao, "Cacaxtla Figural Ceramics" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVI, no. 104, Ciudad de México, UNAM, 2014, pp. 55-96.
- CABRERA Castro, Rubén, "Atetelco" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I, tomo I: pp. 203-258.
- _____, "La expresión pictórica de Atetelco, Teotihuacan. Su significado con el militarismo y el sacrificio humano" en María Elena Ruíz Gallut (ed.) *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, Ciudad de México, CONACULTA, INAH, UNAM, 2002, pp. 137-164.

- _____, "Teotihuacan. Nuevos datos para el estudio de las rutas" en Evelyn Rattray Childs (ed.), *Rutas de intercambio en Mesoamérica. III coloquio Pedro Bosch-Gimpera*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, 1998, pp. 55-75
- CABRERA, José María "Estadística de la Municipalidad de Nativitas, conforme a las instrucciones dadas para la general del territorio de Tlaxcala", en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coords.), *Antología de Cacaxtla*, 2 vols., Ciudad de México, Gobierno del Estado de Tlaxcala/INAH, 1995, vol.1: pp. 18-46.
- CARBONELLI, Juan Pablo, "La interpretación en arqueología, pasos hacia la hermenéutica del registro" en *Prometeica: Revista de Filosofía y Ciencias*, año II, núm. 5, Argentina, 2011, pp. 5-17.
- CARLSON, John B., "Venus-regulated Warfare and Ritual Sacrifice in Mesoamerica: Teotihuacan and the Cacaxtla "Star Wars" Connection" en revista *Center of Archaeoastronomy Technical Publication*, no. 7, Maryland, College Park, 1991.
- CASO, Alfonso, "El paraíso terrenal en Teotihuacan" en *Cuadernos Americanos*, no. 16, Ciudad de México, 1946.
- _____, *Los calendarios prehispánicos*, Ciudad de México, México, UNAM, 1967.
- DÁVILA C., Patricio, "La fase Tezoquipan (Protoclásico) de Tlaxcala" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala* 4 vols., Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, vol. I: pp. 292-301.

- DELGADILLO Torres, Rosalba, "Las urnas policromadas de Cacaxtla, Tlax. (estudio preliminar)" en *Memorias del Coloquio Internacional Cacaxtla, a sus treinta años de investigación*, Ciudad de México, INAH, CONACULTA 2006, pp. 466-491.
- _____, "Síntesis de trabajos arqueológicos en el área y zona arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala" en *Memorias del Coloquio Internacional Cacaxtla, a sus treinta años de investigación* (Documento en PDF), Ciudad de México, INAH, CONACULTA, 2006, pp. 585-592.
- DÍAZ Pérez, Bruno Daniel, Los rostros de Tláloc en la pintura mural teotihuacana, Tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Mesoamericanos, Ciudad de México, 2015.
- DOMÍNGUEZ, Elba y Javier Urcid, "El ascenso al poder del señor 4 Perro: las pinturas murales del Conjunto 2-sub en Cacaxtla" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., III tomos, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013; vol. V tomo III: pp.547-607.
- DONDIS, Donis A., Sintaxis de la imagen, *Colección Comunicación Visual*, Barcelona, Gustavo Gili Editorial, 1976 [1973], pp. 53-81.
- FILLINI, Agapi, *El sistema-mundo teotihuacano y la cuenca de Cuitzeo, Michoacán*, Michoacán, México, El Colegio de Michoacán, 2010.
- FONCERRADA de Molina, Marta, "Pintura mural en Cacaxtla y cosmopolitismo teotihuacano" en Ángel García Cook y Beatriz Leonor Merino

(comps.), *Antología de Cacaxtla*, 2 vols., Ciudad de México, INAH, 1995 [1978], pp. 303-338.

- _____, "Mural Painting in Cacaxtla and Teotihuacan Cosmopolitanism" en Merle Greene Robertson (eds.), *Third Palenque Round Table Series*, 5 vols., Austin, University of Texas Press, 1978, vol. V: pp. 183-226.
- _____, "Reflexiones en torno a la pintura mural" en Ángel García Cook y Beatriz Leonor Merino (comps.), *Antología de Cacaxtla*, vol. 1, México, INAH, 1995, pp. 208-247.
- _____, "Signos glíficos relacionados con Tláloc en los Murales de la Batalla en Cacaxtla" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* no. 50/1, Ciudad de México, UNAM-IIE, 1982, pp. 23-33.
- _____, *Cacaxtla: La Iconografía de los Olmeca Xicalanca*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1993.
- FUENTE, Beatriz de la, "Tetitla" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, UNAM-IIE, 1995, vol. I, tomo I: pp. 259-312.
- _____, "Zona 5A, Conjunto del Sol" en Beatriz de la Fuente (coord.) *La pintura mural prehispánica en México*, V vols., Ciudad de México, Instituto de investigaciones Estéticas UNAM, 1995, vol. I, tomo I: pp. 59-82.
- GARCIA Cook, Ángel y Beatriz Leonor Merino Carrión, "Introducción" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena

Mirambell Silva (coord.) *Antología de Cacaxtla*, vol. 1, Ciudad de México, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, pp. 11-14.

- GARCÍA Cook, Ángel y Rafael Abascal M., "El clásico de Tlaxcala, Fase Tenanyecac" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala* 4 vols., Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, vol. I: pp. 302-310.
- GARCÍA Cook, Ángel, "Cruce de caminos. Desarrollo histórico de la región poblano-tlaxcalteca" en *Arqueología Mexicana*, vol. III, no. 13, Ciudad de México, Editorial Raíces, Mayo-Junio 1995, pp. 12-15.
- _____, "La arqueología en Tlaxcala: reseña bibliográfica" en *Comunicaciones* (suplemento) No. X, Puebla, FAIC, 1988.
- _____, "Las fases Texcalac y Tlaxcala o posclásico de Tlaxcala" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala*, 4 vols., Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, pp. 311-320.
- _____, "The historical importance of Tlaxcala" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala* 4 vols., Ciudad de México, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, vol. III: pp. 327-381.
- _____, "Tlaxcala: poblamiento prehispánico" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala* 4 vols., Ciudad de México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, vol. III: pp. 192-204.

- _____, "Una secuencia cultural para Tlaxcala" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala*, 2 vols., México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995; vol. II: pp. 57-89.
- _____, "El Epiclásico en la región poblano-tlaxcalteca" en *Paris Monographs in American Archaeology 30*, Oxford, Inglaterra, Archaeopress, 2013.
- GARCIA Moll, Roberto, "Fundación Amparo/Museo Amparo" en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols., tomo II, estudios, México, UNAM, 2006, pp. 435-443.
- GENDROP, Paul, "El tablero-talud en la arquitectura mesoamericana", *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, no 2, Ciudad de México, UNAM, 1984, pp. 5-28.
- GOÑI Montilla, Guillermo, *Proyecto Cacaxtla. Temporada 2010*, Informe, Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México Edición a cargo del Autor, 2010.
- _____, *Proyecto Cacaxtla. Informe de la Temporada 2008-2009*, Informe, Archivo Técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Edición a cargo del Autor, Ciudad de México, 2009.
- GUERRERO Martínez, Fernando, "La presencia del felino en la pintura mural de Cacaxtla" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., México D.F.,

Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V, tomo III: pp. 478-515.

- GUTIÉRREZ Solana, Nelly y Susan K. Hamilton, *Las esculturas en terracota de El Zapotal, Veracruz*, Ciudad de México, UNAM-IIE, 1977.
- HEADRICK, Annabeth, *The Teotihuacan Trinity. The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*, Texas, EEUU, Austin University Press, 2007.
- HELMKE Christophe, Jesper Nielsen, "La escritura jeroglífica de Cacaxtla" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V, tomo II: pp. 382-439.
- _____, "La iconografía de Cacaxtla bajo la influencia maya: identidad, procedencia y datación" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., III tomos, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V, tomo II: pp. 362-381.
- HERNANDO, Almudena, "Enfoques teóricos en Arqueología" en revista *SPAL* No. 1, España, Universidad de Sevilla, 1992, pp. 11-36.
- _____, *Arqueología de la identidad*, Madrid, AKAL, 2002.
- HERREJÓN Peredo, Carlos, "Tradición. Esbozo de algunos conceptos" en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, no. 59, vol. XV, Zamora, Michoacán, 1994, pp. 135-149.

- HODDER, Ian, "The contextual analysis of symbolic meanings" en Ian Hodder (ed.), *The Archaeology of Contextual Meaning*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1987, pp. 1-10.
- _____, *Interpretación en Arqueología*, Barcelona, Crítica, 1994.
- JIMÉNEZ Ovando, Roberto, "Entierros humanos prehispánicos en la zona arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala", en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino (comps.) y Lorena Mirambell (coord.) *Antología de Cacaxtla*, 2 vols., Tlaxcala, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala-INAH, 1995, vol. 2: pp. 122-139.
- KING Timothy y Sergio Gómez Chávez, "Avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica de Teotihuacan" en María Elena Ruíz Gallut y Arturo Pascual Soto (eds.) *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memorias de la segunda Mesa Redonda de Teotihuacan*, Ciudad de México, INAH, 2004, pp. 201-244.
- KOONTZ, Rex, "Investiture and violence at El Tajín and Cacaxtla" en *Blood and Beauty. Organized Violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America*, Heather Orr, Rex Koontz (eds.), Wisconsin, EEUU, Cotsen Institute of Archaeology Press, 2009, pp. 73-95.
- KUBLER, George, "Eclecticism at Cacaxtla" en Merle Greene Robertson (ed.), *Third Palenque Round Table Series*, 5 vols., Austin, University of Texas Press, 1978, vol. V: pp. 163-226.

- _____, "Jaguar in the Valley of Mexico" en *The cult of the feline. A conference in Pre-columbian Iconography*, Elizabeth P. Benson (ed.), Washinton, DC. Dumbarton Oaks Research, Library and Collections, Trustees for Harvard University, 1972.
- _____, "The iconography of the Art of Teotihuacan" en *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* No. 4, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1967.
- LANGLEY, James C., "Teotihuacan Notation in a Mesoamerican Context: Likeness, Concept and Metaphor" en María Elena Ruíz Gallut, *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos*, Ciudad de México, CONACULTA-INAH, 2002, pp. 275-302.
- _____, "Teotihuacan Sign Clusters" en Janet Catherine Berlo (ed.) *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan. A simposium at Dumbarton Oaks*, Washington, D.C, Dumbarton Oaks, 1992, pp. 247-280.
- _____, *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*, Oxford, England, B.A.R, 1986.
- LAUER Wilhelm, "Medio ambiente y desarrollo cultural en la región" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala*, 4 vols., México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, vol. III: pp. 213-240.
- LOMBARDO, Sonia, "El estilo teotihuacano en la pintura mural" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México*.

Teotihuacan, V vols., II tomos, Ciudad de México, UNAM-IIE, 2006, vol. I, tomo II: pp. 3-64.

- _____, "La Pintura" en Sonia Lombardo, Diana López de Molina, *et. al.*, *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, Estado de Tlaxcala, Ciudad de México, INAH-Gobierno del Estado de Tlaxcala-ITC, 1986, pp. 210-244.
- LÓPEZ Austin, Alfredo y Leonardo López Luján, *El pasado indígena*, México, FCE, 1998.
- _____, *Mito y realidad de Zuyuá. Serpiente Emplumada y las transformaciones Mesoamericanas del Clásico al Posclásico*, México, COLMEX, FCE, 1999.
- LÓPEZ Austin, Alfredo, "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana" en Johanna Broda, Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Ciudad de México, CONACULTA, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 47-65.
- LÓPEZ Luján, Leonardo, Francisco Alonso Solís Marín, Belem Zúñiga-Arellano, *et. al.*, "Del océano al altiplano. Las estrellas marinas del Templo Mayor de Tenochtitlán" en *Arqueología Mexicana*, no. 150, Ciudad de México, Editorial Raíces, 2018, pp. 68-76.
- LÓPEZ de Molina, Diana y Daniel Molina "La arqueología" en Sonia Lombardo, Diana López de Molina *et al.*, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, Estado de Tlaxcala, Ciudad de México, INAH-Gobierno del Estado de Tlaxcala-ITC, 1986, pp. 11-76.

- _____, "Un informe preliminar sobre la cronología de Cacaxtla" en Evelyn Child Rattray, Jaime Litvak King *et al.*, *Interacción cultural en México Central*, Ciudad de México, UNAM, 1981, pp. 170-172.
- LUCET, Geneviève, "Arquitectura de Cacaxtla, lectura del espacio" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; vol. V, tomo II: pp. 19-109.
- LUNA, Albino, "La flora representada en la iconografía pictórica" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols. II tomos, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, vol. I, tomo II: pp. 516-527.
- MAGALONI Kerpel, Diana, *Metodología para el análisis de técnica pictórica mural prehispánica: el Templo Rojo de Cacaxtla*, Ciudad de México, INAH, 1991.
- MANZANILLA, Linda, "Agrupamientos sociales y gobierno en Teotihuacan, Centro de México" en Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León, María del Carmen Martínez (coords.), *Reconstruyendo la ciudad maya. El urbanismo en las sociedades antiguas*, Valladolid, España, Sociedad Española de Estudios Mayas, 2000, pp. 461-482.
- _____, "El Estado teotihuacano" en *México Antiguo. Antología*, vol. 2, Ciudad de México, Editorial Raíces, CONACULTA-INAH, 2001.
- _____, "Proyecto Teotihuacan: elite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopancazco" Artículo para el *Boletín del Consejo de Arqueología*.

Consultado en línea: http://consejoarqueologia.inah.gob.mx/wp-content/uploads/2_manzanilla.pdf

- MANZANILLA, Linda, Emilie Carreón, "Un incensario teotihuacano en contexto doméstico. Restauración e interpretación" en Linda Manzanilla (coord.) *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco 2*, vol., Ciudad de México, UNAM-IIA, 1993, vol. 2: pp. 876-897.
- MARTÍNEZ Lara, Mario Raúl, *Interpretación iconográfica de los Once Señores de Cacaxtla*, tesis de licenciatura para obtener el grado de licenciado en arqueología. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, edición a cargo del autor, 2013.
- MATOS Moctezuma, Eduardo, *Teotihuacan*, Ciudad de México, FCE, COLMEX, 2009.
- MILLER, Arthur G., *The Mural Painting of Teotihuacan*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1973.
- MILLON, Clara, "A reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia" en Kathleen Berrin (ed.) *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacán*, Seattle, University of Washington Press, 1998, pp. 114-133.
- _____, "Coyotes and deer" en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, EEUU, The Fine Arts Museum, 1988 Feathered Serpent, 1988, pp. 195-228.

- MILLON, René, "Teotihuacan studies: from 1950 to 1990 and beyond" en Janet Catherine Berlo (ed.), *Art, ideology, and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks*, Washington, D.C, Dumbarton Oaks, 1992, pp. 419-429.
- _____, "Where Do They All Come From? The Provenance of the Wagner Murals from Teotihuacan" en Kathleen Berrin (ed.) *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan* Washington, University of Washington Press, 1988, pp. 78- 113.
- MOLINA Feal, Daniel, *ensayo inédito*, 1986, pp. 1-19. Ubicado en la biblioteca Jorge Angulo del Museo Regional de Tlaxcala.
- MORA, Raziél, "El Preclásico de Tlaxcala: Fases Tzompantepec, Tlatempa y Texoloc" en Ángel García Cook, Beatriz Leonor Merino Carrión (comps.) y Lorena Mirambell Silva (coord.), *Antología de Tlaxcala* 4 vols., Ciudad de México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1995, vol. I: pp. 281-291.
- MORAGAS Segura, Natalia, *Dinámica del cambio cultural en Teotihuacan durante el Epiclásico (650 – 900 d.C.)*, Tesis para obtener el grado de doctora en historia, Universitat de Barcelona, Barcelona, edición a cargo de la autora, 2003.
- MORALES Gómez, David, "El rescate de las esculturas de los Once Señores de Cacaxtla en San Miguel del Milagro, Tlaxcala" en Revista *Arqueología* No. 22, segunda época, julio-diciembre, Ciudad de México, INAH, 1999, pp. 157-163.
- MUÑOZ Camargo, Diego, *Historia de Tlaxcala*, Ciudad de México, Innovación, 1979.

- NAGAO, Debra, *An interconnected World? Evidence of interaction in the Arts of Epiclassic Cacaxtla and Xochicalco, Mexico*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía, Nueva York: Columbia University, edición a cargo de la autora, 2014.
- SUGIYAMA, Nawa, Saburo Sugiyama, Verónica Ortega y William Fash, "¿Artistas mayas en Teotihuacan?" en *Arqueología Mexicana*, no. 142, Ciudad de México, Editorial Raíces, 2016, p. 8.
- NIELSEN Jesper, Christophe Helmke, "La caída del gran ave celestial: un mito cosmogónico del Clásico Temprano en el México Central" en Nikolai Grube, Ingrid Kummels (eds.) *Teotihuacan: Medios de comunicación y poder en la Ciudad de los Dioses*, en prensa.
- NÚÑEZ Siller, Roxana Araelli, *Análisis cerámico en la terraza Sur, nivel 3 del sitio de Cacaxtla*, Tlaxcala, tesis para obtener el grado de licenciada en arqueología, Universidad de las Américas Puebla, edición a cargo de la autora, 1992.
- ORTIZ, Ponciano y Robert Santley, "Matacapán: un ejemplo de enclave teotihuacano en la Costa del Golfo", en Rosa Brambila y Rubén Cabrera (coords.), *Los ritmos de cambio en Teotihuacan: Reflexiones y discusiones de su cronología*, México, INAH, 1998, pp. 377-460.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

- _____, "The iconography of Teotihuacan Tlaloc" en *Studies in pre-Columbian Art and Archaeology*, no. 15, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1974, pp. 3-20.
- _____, *The murals of Tepantitla, Teotihuacan*, EEUU, Garland, 1976.
- PAULINYI, Zoltán, "Una imagen del Dios de la Lluvia en Cacaxtla y la iconografía teotihuacana" en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, no. 5, Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1991, pp. 53-66.
- PIÑA Chan, Román, *Cacaxtla. Fuentes históricas y pinturas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PLUNKET Nagoda, Patricia, Gabriela Uruñuela *et al.*, "Cholula en tiempos de Cacaxtla. El péndulo del Poder" en *Arqueología Mexicana*, vol. XIX, no. 117, Ciudad de México, Editorial Raíces, Septiembre-Octubre 2012, pp. 58-63.
- POLACO, Oscar J. "Los murales: una perspectiva biológica" en Sonia Lombardo de Ruiz, Diana López de Molina *et al.* *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, Estado de Tlaxcala, Ciudad de México, INAH-Gobierno del Estado de Tlaxcala-ITC, 1986, pp. 531-536.
- QUIRARTE, Jacinto, "Outside Influence at Cacaxtla" en Arthur G. Miller (ed.), *Highland-Lowland Interaction in Mesoamerica: Interdisciplinary Approaches. A conference at Dumbarton Oaks*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1983.

- RIVAS, Francisco y Claudia Michetti, "Iconografía y simbolismo de los once señores de Cacaxtla, Tlax" en *Memorias del Coloquio Internacional Cacaxtla, a sus treinta años de investigación*, Ciudad de México, INAH, CONACULTA, 2006, pp. 441-465.
- ROBERTSON, Donald, "The Cacaxtla Murals" en Merle Greene Robertson (ed.), *Fourth Palenque Round Table*, San Francisco, California, The Pre-Columbian Art Research Institute, 1985, pp. 291.
- RUÍZ Gallut, María Elena, *El lenguaje visual de Teotihuacan: un ejemplo de pintura mural en Tetitla*, tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, Ciudad de México, edición a cargo de la autora, UNAM, 2003, p. 17.
- SÁNCHEZ, Jesús, "Aproximación al uso de los conceptos signo, estilo, carácter y tipo en arqueología", en *Arqueología* No. 34, Segunda Época, Septiembre-Diciembre, Ciudad de México, INAH, 2004, pp. 123-148.
- SANTANA, Sandoval, Andrés, *El santuario de Cacaxtla*, Ciudad de México, Trillas, 2011.
- SÉJOURNÉ, Laurette, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- _____, *El lenguaje de las formas en Teotihuacan*, Ciudad de México, Técnica Editorial, 1966.
- _____, *Un palacio en la ciudad de los dioses*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002 [1959].

- SERRA Puche, Mari Carmen y Jesús Carlos Lazcano Arce, *Vida cotidiana. Xochitécatl-Cacaxtla. Días, años, milenios*, Ciudad de México, UNAM-IIA, 2011.
- SERRA Puche, Mari Carmen, Jesús Carlos Lazcano A., *et. al.*, *Cerámica de Xochitécatl*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2004.
- SERRA Puche, Mari Carmen, Ludwig Beutelspacher, *Informe proyecto Cacaxtla 1994*, Archivo Técnico, Ciudad de México, Edición a cargo de los autores, 1994.
- SERRA Puche, Mari Carmen, *Xochitécatl*, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, 2012.
- SIEBE, Claus, José Luis Macías Vazquéz *et. al.*, "La destrucción de Cacaxtla y Cholula: un suceso en la historia eruptiva del Popocatepetl" en *Ciencias* No. 41, Ciudad de México, UNAM, 1996, pp. 36-45.
- SOLANES Carraro, Ma. del Carmen, "Cholula" en *Arqueología Mexicana*, vol. III, no. 13, Ciudad de México, Editorial Raíces, Mayo-Junio 1995, pp. 24-30.
- SUGIYAMA, Saburo, "Rulership, warfare, and human sacrifice at the Ciudadela: an iconographic study of Feathered Serpent Representations" en Janet Catherine Berlo (ed.) *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Washington, D.C., EEUU, Dumbarton Oaks, 1992, pp-205-230.
- TAUBE, Karl A., "The Iconography of Mirrors at Teotihuacan" en Janet Catherine Berlo (ed.) *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Washington, D.C., EEUU, Dumbarton Oaks, 1992, pp. 169-204.

- _____, "The spider Woman" en *Journal of Latin American Lore* vol. 9, no. 2, UCLA, Los Ángeles, EEUU, 1983, p. 107-189.
- _____, "The Writing System of Ancient Teotihuacan" en *Ancient America*, Washington, DC., EEUU, Center for Ancient America Studies, 2000.
- TESTARD, Juliette, "Arqueología, fuentes etnohistóricas y retóricas de legitimación: un ensayo reflexivo sobre los olmecas xicalancas" *Anales de Antropología*, 5 (2), Ciudad de México, UNAM, 2017, pp. 142-153.
- _____, "Expressionnisme et naturalisme à Cacaxtla-Xochitecatl et Xochicalco (Mexique): Une approche des interactions culturelles pendant l'Épiclassique" en *Archeo Doct. Adoption et adaptation* No. 5, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, pp. 111-139.
- THOMPSON, John B., *Ideología y cultura moderna. Teoría y Crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM, 1998.
- TURNER, Andrew, *Cultures art he crossroads: art, religión and interregional interaction in Central Mexico AD. 600-900*, tesis para obtener el grado de doctor en antropología, California EEUU, University of California, Riverside, 2016.
- URCID, Javier y Elba Domínguez "La Casa de la Tierra, la Casa del Cielo: Los murales en el edificio A de Cacaxtla" en María Teresa Uriarte, Fernanda Salazar Gil (coords.) *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla*, V vols., Ciudad de México., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013; Vol. V Tomo III: pp. 608-675.

- URCID, Javier, "Scribal Traditions from Highland Mesoamerica (300 1000 AD) en Deborah L. Nichols y Christopher A. Pool (eds.) *The Oxford Handbook of Mesoamerican Archaeology*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 855-868.
- URIARTE, María Teresa, "Tepantitla, el juego de pelota" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*, V vols., II tomos, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, vol. I, tomo II: pp. 227-290.
- VALDEZ Bubnova, Tatiana, *Los grafemas teotihuacanos. Relaciones entre nombres propios y contextos entre los años 250 y 600 d.C.*, tesis para obtener el grado de doctora en Estudios Mesoamericanos, Ciudad de México, UNAM, 2011.
- _____, *Teotihuacan: entre imagen gráfica y escritura. Una perspectiva desde La Ventilla*, tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios Mesoamericanos, Ciudad de México, UNAM, 2007.
- _____, "La interpretación del Objeto Dinámica y el Objeto Inmediato en algunas clases de imágenes de la plástica teotihuacana" en *Estudios Mesoamericanos. Revista del Programa de Posgrado en Estudios Mesoamericanos*, nueva época, no. 10, Ciudad de México, UNAM, pp. 25-37.
- VERGARA B., Sergio de la I y Andrés Santana, "Sistematización de la información arquitectónica de Cacaxtla 1975-1989" en *Cacaxtla. Proyecto de Investigación y Conservación*, Ciudad de México, CONACULTA, INAH, 1990, pp. 35-44.

- VERGARA B., Sergio de la L. "Prólogo", en *Cacaxtla. Proyecto de investigación y conservación*, Tlaxcala, Ciudad de México, Gobierno del Estado de Tlaxcala-INAH, 1990, pp. 11-16.
- _____, "Conservación arquitectónica del sitio arqueológico de Cacaxtla" en Martín Pérez Zenteno (ed.), *Cacaxtla. Proyecto de Investigación y Conservación*, Ciudad de México: Gobierno del Estado de Tlaxcala, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Regional Tlaxcala, 1990, pp. 21-26.
- WALLING Jr., Stanley L. "A stylistic analysis of the Cacaxtla Murals" en *Estudios de Cultura Maya*, vol. XIV, Ciudad de México, UNAM, 1982, pp. 205-223.
- WINNING, Hasso von, *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*, 2 vols., Ciudad de México, UNAM, 1988.
- YANAGISAWA, Saeko, *Los antecedentes de la tradición Mixteco-Puebla en Teotihuacan*, tesis para obtener el grado de maestra en historia del arte, Ciudad de México, UNAM, 2005.
- ZAMORA Aguilar, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Ciudad de México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007.