

01085
1ej - Vol. 1

C A C A X T L A
EL LUGAR DONDE MUERE LA LLUVIA EN LA TIERRA

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA

SONIA LOMBARDO PEREZ SALAZAR

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS DE POST-GRADO
DIVISION DE ESTUDIOS DE POST-GRADO
MEXICO, 1985

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

I N D I C E

INTRODUCCION

Objetivos

Metodología

Forma de Exposición

1. MURALES DE LA SUBESTRUCTURA DEL EDIFICIO B

- El estado de conservación y la técnica pictórica
- El lenguaje de las formas
- El lenguaje visual, los motivos pintados
- El lenguaje social
- El lenguaje simbólico

2. LOS MURALES DEL EDIFICIO A

- El estado de conservación y la técnica pictórica
- El lenguaje de las formas
- El lenguaje visual, los motivos pintados
- El lenguaje social
- El lenguaje simbólico

3. LA IDENTIDAD

4. CACAXTLA EN EL PROCESO HISTORICO

5. INVENTARIO DE MOTIVOS

6. FOTOS

7. FIGURAS

A P E N D I C E S

1. Fechas de Carbono 14 - Joaquín Ruiz
2. La Escritura y el Calendario - Carolyn Baus
3. Armas en las Pinturas - Carolyn Baus
4. Los Murales: Una perspectiva Biológica - Oscar Polaco

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

Objetivos

Desde hace varios años me ocupo del estudio de la pintura mural maya. En ese trabajo ha sido constante la preocupación de encontrar un método con el cual se pueda llegar a una interpretación de su significado, que supla la carencia de textos que por lo general existe respecto a los temas específicos de las pinturas. También ha sido una preocupación el poder hacer una historia de la pintura prehispánica, en la que se explique el papel que juega la producción pictórica en el contexto social de los grupos que la producen y de los grupos a los cuales va dirigida, así como el lugar que ocupan éstos en el proceso histórico general.

Una amplia historiografía sobre la pintura mural que se remonta al tercer tercio del siglo pasado -en que la antropología incluye en sus estudios a la pintura mural-, hace posible ahora abordar el problema con otro enfoque. A los valiosos trabajos monográficos que fueron pioneros, como el de Ann Axtel Morris en The Temple of the Warriors at Chichen Itza, se han agregado otros como los de Villagra Caletti y Tatiana Proskouriakoff sobre Bonampak, o los de Laurette Sejourné sobre Zacuala y son múltiples los temas que en torno a ellos han sido abiertos.

El estudio intensivo de la pintura prehispánica que se ha venido desarrollando por investigadores de diversas escuelas, sobre todo a partir de los años 60 (ver Lombardo et al, 1978), ha allanado significativamente el problema, pues se han experimentado metodologías desde el punto de vista del análisis de la forma, como se ve por ejemplo en el libro de Arthur G. Miller, The Mural Painting of Teotihuacan, o los de Donald Robertson, The Tulum Murals: the International Style of the Late Post-Classic; otros trabajos sobre iconografía como los realizados por George Kubler, "The Iconography of the Art of Teotihuacan", o los de Hasso Von Winning sobre el simbolismo en Teotihuacan. Los más abordan ambos aspectos, el estudio de la forma y la iconografía; como ejemplo de ellos pueden mencionarse Murals of Tepantitla, Teotihuacan de Esther Pastory, o el de Martine Fettweis, Les Peintures Murales Postclassiques du Quintana Roo, Mexique. Por el contrario, los menos ofrecen explicaciones sociológicas de los murales o su contenido y dentro de esta línea cabe el trabajo de Lipchutr, Los muros pintados de Bonampak. El método estructuralista de Levi-Strauss para analizar el mito y el ritual, han sido la base para el ensayo de Mc Vicker, "The 'Mayanized' Mexicans". Un trabajo más reciente de Arthur G. Miller: On the Edge of the Sea, sobre la pintura mural de Tulum y Tankah, es un esfuerzo importante por explicar las pinturas de esos sitios dentro del proceso histórico.

Respecto a las pinturas de Cacaxtla, a diez años de haber sido descubiertas, cuentan ya con una abundante bibliografía en artículos que tratan diversos temas, todos ellos tendientes a interpretar su iconografía, a vincularlas con el grupo étnico que las produjo y, sobre todo, a definir su estilo por la comparación de dos polos estilísticos que presentan las culturas maya y teotihuacana del Período Clásico Tardío, con las que evidentemente tienen rasgos afines.

En este esfuerzo de desentrañar significados y ubicar culturalmente a las pinturas de Cacaxtla, merece una mención especial el acucioso, constante y ya abundante trabajo publicado por Marta Foncerrada de Molina que, aún sin el trabajo final, es la aportación más sustantiva al conocimiento de las pinturas, que hasta ahora tiene.

Métodos descriptivos (Foncerrada de Molina, 1974); comparativos (Schmidt, 1976; Foncerrada de Molina, 1980); de análisis formal (Lombardo, 1979);

, así como el método estructuralista (Mc Vicker, 1985), han sido aplicados en la investigación de los murales de Cacaxtla.

En este trabajo, el método seguido es bastante pragmático pues, para cada uno de los niveles del análisis se utiliza un método distinto. En el análisis de la forma se sigue un método psicólogo estructuralista basado en la Gestalt Teoría, que propor-

ciona las categorías para el análisis de la forma; se toma como un corte sincrónico en la diacronía del proceso histórico. En el análisis de los significados, se sigue el método iconográfico que Erwin Panofsky ha desarrollado para el estudio del arte; sin embargo, y a diferencia de éste, la interpretación histórica de los diferentes niveles de significación de la pintura, se han enfocado desde un punto de vista materialista.

Fue un objetivo del trabajo hacerlo a partir de las pinturas mismas, de la evidencia intrínseca de la obra de arte, como lo llamara Kubler (1972). La información externa, ya fuera arqueológica, etnográfica o histórica, se proporcionaría según se requiriera para apoyo de las interpretaciones; fue por ello que no se incluyen los capítulos tradicionales en los trabajos de historia del arte como el de la historia del sitio, de la arquitectura, de las condiciones socioeconómicas, etcétera.

Es uno de los propósitos de este breve trabajo, introducir al debate académico de la historia del arte, una metodología que, si bien no es exhaustiva en la búsqueda de los significados, centra su interés en la ubicación de las pinturas dentro del proceso histórico a partir de ellos.

Como apoyo a la investigación, conté con la colaboración de dos investigadores cuya aportación fue fundamental para el conocimiento de la iconografía de los murales. Carolyn Baus de Czytrom

llevó a cabo un estudio de los grafemas que, como elementos significativos, acompañan los jeroglíficos. Fue así que, si bien no se pudo conocer totalmente el significado de los jeroglíficos, por lo menos, se dedujo su sentido a partir de los grafemas.

Otra colaboración de la misma autora fue la de correlacionar las armas representadas en los murales, con las armas conocidas en contexto arqueológico, tanto del propio sitio de Cacaxtla, como de otras áreas.

La investigación realizada por el biólogo Oscar Polaco, identificando los animales representados en las pinturas, dio las bases para buena parte de la interpretación iconográfica. La comparación gráfica de las pinturas con los ejemplares biológicos, hizo muy atractiva y evidente su fundamentación.

Es a Marta Foncerrada de Molina, gran investigadora y amiga personal, a quien debo el haberme interesado en el tema de Cacaxtla, del que me he ocupado, aunque en forma discontinua, desde el año de 1977. En el arduo trabajo del copiado de los murales, recibí la colaboración de alumnas de la Universidad Iberoamericana en dos semestres del Curso de Historia del Arte que impartí en el año de 1979. La realización de los dibujos del análisis y su procesamiento, se pudieron llevar a cabo con el apoyo económico recibido del Fondo de Estudios para la Investigación Científica "Ricardo J. Zevada" (FÓNEIN) y también ^{se debe a este apoyo el que se pudiera} contar con la colaboración

de Ana María Velasco, quien hizo la mayor parte de los dibujos. Estos fueron completados por mi hijo Pablo Ruiz Lombardo y, en menor proporción, por mí misma. La orientación de mi esposo Santos Ruiz en el análisis de la forma, fue clave para el trabajo, así como sus comentarios a los borradores que en muchos casos me llevaron a precisar algunos conceptos. Los finos y agudos señalamientos que fueron hechos al trabajo por la doctora Doris Heyden, coadyuvaron sustancialmente al mejoramiento y enriquecimiento de la investigación. A todos ellos hago patente mi agradecimiento, así como a Ruth Solís, quien corrigió el estilo en la versión final del texto, a María Eugenia García, a Gloria Domínguez y a Beatriz Romero, quienes tuvieron a su cargo la mecanografía, y a mi hija Florencia que, con gran paciencia organizó y clasificó las ilustraciones.

Metología

En el suroeste del Estado de Tlaxcala al oeste del poblado de San Miguel del Milagro, se localiza el Cerro de Cacaxtla, en donde existe un sitio arqueológico en el que se encuentran las pinturas murales que son el objeto de estudio de este trabajo. Su ubicación y su conformación topográfica coinciden con las descritas por Muñoz Camargo en su Historia de Cacaxtla, como las ruinas que él visitó en el siglo XVI y que, según la información que recibiera de los indígenas, había sido el sitio donde se hicieron fuertes los Olmeca Xicallanca. Se trata de un montículo fincado posiblemente sobre una prominencia natural, cerca de un pequeño lago -hoy ya desecado-, en cuyas orillas se localizaban una serie de pequeñas aldeas. De Cacaxtla hacia el sur se extiende el amplísimo valle de Puebla, irrigado por los ríos Zahuapan y Atoyac, del que este grupo ocupó una región entre Xoxtla al norte, Xaltepec al oriente, Tecihquemecan al poniente en las faldas del Popocatepetl, e Izucar al sur (ver mapa).

La situación de Cacaxtla era estratégica para controlar el paso de la ruta comercial entre Teotihuacan y las tierras bajas del Golfo por las que se llegaba a Tabasco y Campeche, lo que fue determinante para su desarrollo.

Excavaciones realizadas en el sitio por Pedro Armillas en 1944, y durante el Proyecto Cacaxtla, entre 1975 y 1979, coordinado por Diana López de Molina (1977-1979-1980) confirman la intrusión de un grupo de vínculos con el sur hacia 600 d.C., que responde a las descripciones históricas mencionadas, por lo que el estudio de las pinturas parte de la hipótesis de que fueron los Olmeca Xicallanca los que decoraron los murales de esos edificios.

La riqueza pictórica del sitio de Cacaxtla es excepcional y promete a futuras excavaciones, dejar al descubierto la zona arqueológica, con la superficie más extensa y mejor conservada de pintura mural, que hasta ahora haya sido descubierta. Existen ahí vestigios de varios estilos, como los del muro posterior del Edificio A, los del Cuarto de la Escalera al extremo sureste, los recientemente descubiertos en la Subestructura del Edificio 11; sin embargo, el trabajo aquí presentado se ocupa exclusivamente de los murales de la Subestructura del Edificio B, conocidos como La Batalla y de los de El Pórtico del Edificio A, denominados El Hombre Jaguar y el Hombre Pájaro, que hasta ahora son los que presentan la mayor variedad de motivos y, a la vez, denotan vínculos con dos diferentes tradiciones pictóricas mesoamericanas; esto permite realizar un interesante análisis de tipo comparativo.

El método seguido en el estudio es el de Santos Ruiz (1971), que consiste en un análisis sistemático de la forma pictórica, a través de una serie de categorías que en la pintura aparecen interrelacionadas entre sí, pero que, al estudiarse separadamente, sus características pueden ser claramente

definidas. En una síntesis posterior es posible evaluar la relevancia de cada una de ellas dentro del conjunto y detectar las convergencias o coincidencias de "sentido", o bien las contradicciones que generan las categorías entre sí. De esta manera se logra definir científicamente la forma pictórica que caracteriza específicamente a las pinturas de Cacaxtla. Por otra parte, el método permite conocer la posición relativa de las formas, establecer sus jerarquías, conocer las funciones de cada una de ellas y, por lo tanto, deducir la secuencia con que deben ser "leídas".

Las categorías de la forma que dan base al análisis son las siguientes:

LA FIGURA, constituida por los campos de color que por sus características de continuidad, homogeneidad y cohesión, se perciben como estructuras, diferenciándose de otras figuras, que las rodean y que funcionan perceptualmente como ámbitos de las primeras. De hecho la pintura es el juego relativo entre los diferentes tipos de figuras que se combinan para hacerse significativas, ya sea como "motivos" o como "fondos", que son las superficies pictóricas de las que los primeros emergen virtualmente. En la configuración de la FIGURA intervienen las siguientes categorías, línea, superficie, volúmen, textura y color.

El ORDEN, que se refiere al ordenamiento general que rige a las figuras dentro de la pintura y que es el que le confiere la unidad. Se refiere a la distribución de las figuras en el espacio pictórico, la cual está determinada, por un lado, por el número de divisiones que presenta la pintura, y por otro, por la estructura o sistema de relaciones de las formas entre sí.

Respecto a las divisiones, cabe dar una breve explicación. Son conjuntos de figuras que se definen en tres rangos denominados totalidad, todo y elemento. Entre sí, tienen una situación relativa, pues la totalidad está constituida por todos y éstos, a su vez, por los elementos. Otras divisiones menores, los subelementos, conforman a los elementos, pero no tienen independencia por sí mismos, sino en relación a ellos.

Los tres rangos de las divisiones pueden moverse aplicándose indistintamente a unidades mayores o menores. Por ejemplo, la totalidad puede ser una ciudad, el todo un cuartel y el elemento un barrio; o, en otro ejemplo, la totalidad puede ser el barrio, el todo la manzana y el elemento el predio; el rango de las divisiones depende del objeto a estudiar y de la escala a la cual se requiera el análisis.

En Cacaxtla, como se verá después, hay dos tipos de totalidades. Estas son, por un lado, en el mural de La Batalla, el registro que en pintura se le nombra así, por analogía con la escritura pictográfica, al espacio horizontal alargado de fondo homogéneo y limitado arriba y abajo con franjas o elementos lineales en el que se inscriben las figuras de una narración.

Por otra parte, los paneles, que en decoración, son lienzos de pared limitados por fajas o molduras y que en el mural de El Pórtico del Edificio A, están delimitados por cenefas.

El análisis llevó a detectar después los todos que se encontraron definidos por los agrupamientos de figuras que se diferenciaban entre sí en el conjunto. Los elementos, como unidades mínimas en la composición, fueron las diferentes figuras representadas en la pintura, que a la vez estaban construidas por una serie de subelementos.

Este análisis de las divisiones se realizó en forma gráfica y fue extraordinariamente revelador, pues se pudo hacer evidente cada uno de los componentes de las representaciones, constituyéndose el Inventario de los Motivos de la Pintura de Cacaxtla, Parte 5 de esta publicación. Por otra parte, la necesidad de precisar los subelementos, ayudó a que se fuera corrigiendo y detallando el dibujo general, por lo que se llegó a tener una reproducción bastante fidedigna de los murales. La importancia de este inventario para fines comparativos en esta investigación, así como a otras futuras, es definitiva.

La METRICA, que trata de las medidas de las figuras y sus relaciones. Dentro de ella, la dimensión es la que, comparativamente con la realidad, permite determinar la escala de las figuras; la proporción indica la relación entre dos medidas de cualquier objeto y es importante para conocer las deformaciones a las que, con finalidades expresivas, se someten los objetos de la realidad. Ambas categorías son indispensables para detectar la jerarquía de las figuras.

El sistema de medidas y el módulo, que es la medida básica para proporcionar el trazo, son las otras dos categorías de la métrica.

Otras categorías señaladas en el método de Ruiz, como las del AMBITO, entre las que se encuentra la luz, no son aplicables a la pintura, sino a la arquitectura, por lo que no se consideraron en el análisis. No obstante, hay ocasiones en las que la luz del ámbito arquitectónico condiciona la percepción de la pintura como lo es en el estilo barroco, pero en el caso de Cacaxtla no es así, pues los murales están colocados en espacios abiertos o semi-abiertos.

La sistematización del análisis de las categorías de la forma que ofrece el método de Ruiz, si bien se enfoca a conocer el sistema de relaciones que guarda la estructura pictórica en un corte sincrónico, plantea también un análisis diacrónico para conocer las características de las diferentes fases de un proceso más general que involucra al desarrollo de las formas pictóricas, definiendo sus características constantes y sus cambios. En el caso de Cacaxtla, no se estudió una secuencia larga que permitiera el análisis diacrónico por no contarse ahora con ejemplos que puedan hacerlo factible; sin embargo, la comparación con la pintura de Teotihuacan hace posible, en cierta manera, un planteamiento hipotético del proceso.

Una vez realizado el estudio de la forma, se procedió a describir los diferentes lenguajes que se encontraban en las pinturas relacionados con distintos niveles de su significado. En arte, es la iconografía la especialidad que se ocupa del estudio de los significados de las imágenes y en ella, el método de Erwin Panofsky (1970) es ya clásico para definir los diferentes niveles de la interpretación iconográfica de la pintura europea. En este trabajo dicho método sirvió como base, pero se ajustó a las particularidades de la pintura prehispánica de Mesoamérica y a la luz del materialismo histórico.

Panofsky señala un primer nivel al que llama preiconográfico, en el que los motivos tienen un significado primario o natural por la identificación inmediata de los objetos de la realidad. El segundo nivel, Panofsky lo define como el propiamente iconográfico, cuyo significado es convencional y depende de un acuerdo cultural y cuya interpretación requiere del apoyo de textos escritos que indiquen el sentido que la sociedad de la época le daba a las imágenes representadas. Por último, el nivel que denomina iconológico, que es el de los contenidos subyacentes que se manifiestan tanto por las formas de composición como por la significación iconográfica y que se refiere a valores simbólicos. Su carácter es interpretativo y sintético más que analítico.

En el estudio de la pintura de Cacaxtla, el nivel preiconográfico, es decir, la identificación natural de los motivos pintados, estuvo necesariamente vinculado con el análisis de la forma, pues fue éste, al determinar a los elementos como unidades básicas de la composición, el que los señaló como motivos o unidades básicas de los significados. Asimismo, fue el que hizo posible seguir el orden de la lectura y el que le confirió a cada motivo su "peso" relativo de la significación general.

En vista de los innumerables elementos zoomorfos y fitomorfos representados, se realizó un estudio biológico el cual estuvo a cargo de Oscar Polaco (Apéndice 4). Los resultados fueron sumamente interesantes, pues relacionaron a los motivos de las pinturas con ambientes geográficos que pueden arrojar luz sobre su lugar de origen.

La interpretación de los murales en el nivel iconográfico se basó principalmente en el estudio de los jeroglíficos. Carolyn Baus realizó un importante análisis de los grafemas que los componen obteniendo valiosos datos sobre su significado (Apéndice 2). Sin embargo, en vista de que el significado de los jeroglíficos de la pintura se pudo conocer solo parcialmente y que las fuentes históricas no aludían al tema específico de los murales, se recurrió a la información arqueológica para reconstruir las formas de vida del grupo y así poder inferir el sentido y el significado que para el propio grupo tenían las imágenes representadas. En algunos casos, por ser la información insuficiente, se recurrió a la analogía etnológica con pueblos posteriores que contaban con datos históricos más ricos y que provenían de la misma tradición. Esto permitía suponer que conservaran muchos rasgos afines, aunque desde luego, en un contexto histórico de una fase posterior del proceso. Sin embargo, a pesar de que el contexto era otro,

la descripción específica de las costumbres o de las formas de organización social, parecían concordar con la interpretación que se desprendía de la evidencia intrínseca de los murales. Fue entonces que el tradicional método iconográfico que se apoya en las fuentes históricas, amplió sus apoyos con la arqueología y la analogía etnológica, para descubrir o inferir las convenciones culturales de las representaciones.

La iconología también fue analizada a partir de los símbolos, sin embargo, en vez de tratar de obtener la interpretación, como lo hace Panofsky (1970: 47), a través de la "intuición sintética" basada en la "familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana", corregida por "el entendimiento del modo en que las diversas condiciones históricas las expresan mediante temas y conceptos específicos", método que se queda siempre en un estrato idealista, se buscó una interpretación materialista que vinculara la temática a las bases económicas y la ubicara de acuerdo a las relaciones sociales y al papel del Estado, para la mejor comprensión de su significado.

Si en el análisis de la forma se siguió un método de corte estructuralista, la comparación ~~de~~ de las formas pic-

tóricas, así como la interpretación cultural se estudiaron dia-
crónicamente como procesos.

El trabajo arqueológico de Diana López y Daniel Molina que se
llevó a cabo de 1975 a 1977, así como el de Armillas en 1947,
proporcionaron los datos básicos sobre el sitio. Para la ar-
queología de la zona se consideraron fundamentalmente los reali-
zados por la Fundación Alemana para la Investigación Científica,
entre los que están los de Abascal, Dávila, García Cook y
Schmidt.

El fechamiento por el método de Carbono 14 que sirvió para es-
tablecer la cronología de las pinturas, fue procesado por el
doctor Joaquín Ruiz (Apéndice 1).

Forma de Exposición

El trabajo está estructurado en dos partes prácticamente iguales, tratándose en cada una de ellas uno de los murales. En el tercer apartado se hace una síntesis de ambas, en la que se definen las características de la pintura de Cacaxtla, dándole como título La Identidad. En las conclusiones se aborda el tema de la ubicación histórica de las mismas. La quinta parte la constituye el Inventario de Motivos.

En vista de que las pinturas de la Subestructura del Edificio B datan de 650 d.C., y las del Edificio A, que está superpuesto al anterior, de 750 d.C. (Diana López, 1976 y Apéndice 1), se presentan en la primera, el estudio de las pinturas de La Batalla y, enseguida, el de las de El Hombre Pájaro y El Hombre Jaguar, que, por darles un nombre más genérico en la temática, se propone el de La Fertilización de la Tierra.

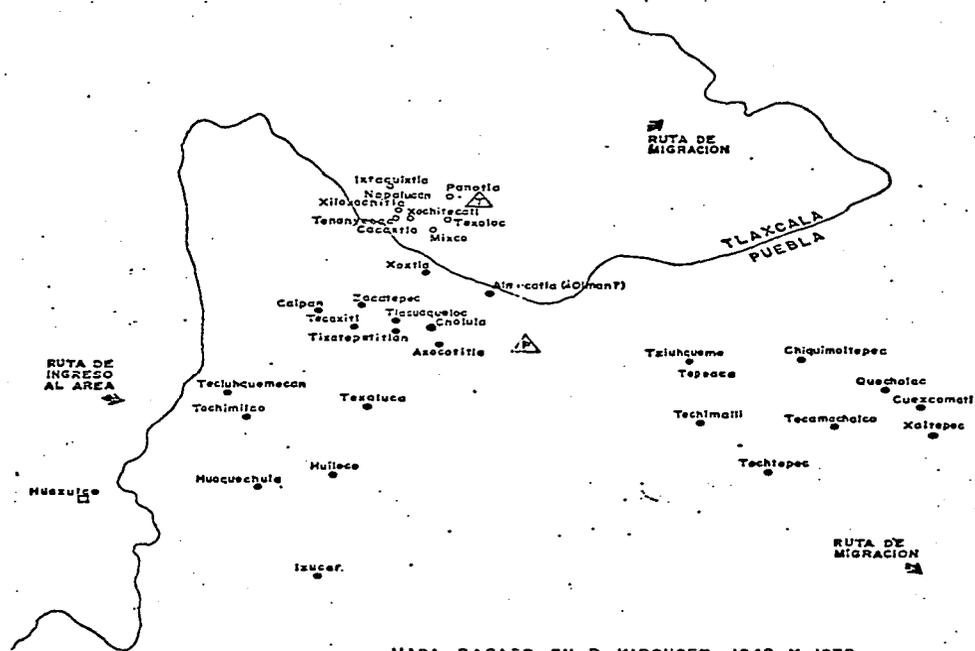
La exposición inicial del texto de cada una de las partes, se ocupa de una breve descripción del estado de conservación de los dos murales y de las técnicas pictóricas. A continuación se hace la descripción de la forma pictórica como primer recurso para conocer la manera en que están presentadas las formas. Es la parte más abstracta del estudio de los murales, pues se dedi-

ca a descubrir la lógica interna de su estructura; sin embargo, es fundamental ya que es el punto de partida para poder "leer" los murales correctamente, lo que necesariamente repercute en la interpretación final de su significado.

La iconografía quedó comprendida en El lenguaje social. La iconología se incluyó como El lenguaje simbólico.

En el texto, así como en los apéndices, se mencionan los elementos o motivos representados con la numeración que presentan en el Inventario de Motivos.

TERRITORIO OLMECA XICALLANCA



MAPA BASADO EN P. KIRCHOFF 1940 Y 1976

● POBLADOS: PREHISPANICOS RELACIONADOS A LOS OLMECA XICALLANCA

▲ CAPITALS: MODERNAS DE LOS ESTADOS

— LIMITE ESTATAL

0 6.5 13 19.5 26 32.5 Km. ESCALA GRAFICA

Reserva de Diana Lopez y Familia

Mapa 1

1. MURALES DE LA SUBESTRUCTURA DEL EDIFICIO B

El estado de conservación y las técnicas pictóricas

El montículo fortaleza que constituye el sitio arqueológico de Cacaxtla, aunque pudo tener como núcleo una eminencia natural, está construido en una gran parte artificialmente. Los trabajos arqueológicos realizados por Diana López y Daniel Molina en cuatro temporadas, entre 1975 y 1979 (Lombardo et al, 1985 en prensa), dejaron ver en un pozo estratigráfico de 16 metros de profundidad, localizado en el Patio Hundido, que no se llegó a tocar terreno firme; todo era construido.

En su Historia de Tlaxcala, Muñoz Camargo refiere que el grupo de los Olmeca Xicallanca llegaron a poblar la cuenca de México y, como la encontraron ocupada, pasaron por Chalco a Tochimilco, Atlixco, Calpan y Huexotzinco hasta llegar a Tlaxcala (ver mapa). Ahí tomaron asiento en el pueblo de Santa María de la Natividad (hoy Nativitas) y en los pueblos de Texoloc, Mixco, Xiloxochitla, así como en el cerro de Xochitecatl y Tenayacas, que es donde se localiza actualmente Cacaxtla.

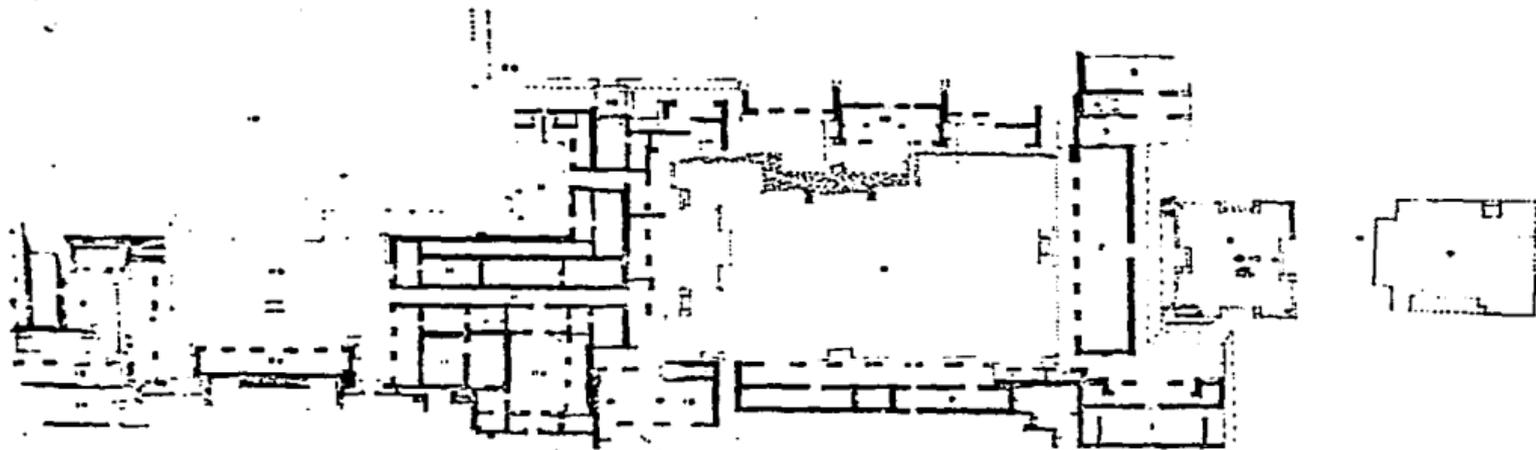
El mismo autor escribe en el siglo XVI,

".... en este sitio hicieron los Olmecas su principal asiento y poblaron, como el día de hoy nos lo

manifiestan las ruinas de sus edificios, que según las muestras fueron grandes y fuertes; y así las fortalezas y barbacanas, albarradas, 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 a poblar, porque donde tuvieron su principal asiento y fortaleza es un cerro ó peñol que tiene casi dos leguas de circuito, y en torno a este peñol, por las entradas y subidas, antes de llegar a 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 terrapleno muy fuerte, y la hondura de las dichas cavas había de ser de gran profundidad, porque con estar como están arruinadas de tantos tiempos atrás, tienen más de una pica de alto en muchas partes." (193

La zona excavada (ver plano) ocupa una extensión más o menos rectangular con el eje mayor de norte a sur. En ella destaca un gran espacio abierto, la Plaza Norte, rodeado por varios edificios porticados. En su extremo septentrional se encuentra el Edificio B que es entre ellos, por sus dimensiones, el más importante.

El Edificio B fue construido cubriendo la Subestructura que contenía un pequeño basamento de 1.50 m de alto con una escalinata central (Foto 1). Las paredes de este último estaban pintadas y se conservaron gracias a que el edificio que las cubrió las defendió del intemperismo. No obstante, su protección no fue homogénea y el estado de deterioro es mayor en los extremos que en la porción cercana a la escalinata.



1. Edificio A o de Los Pastores
2. Edificio B
3. Patio de Los Pastores
4. Los Escuderos
5. Edificio C
6. Patio de los Escuderos
7. Edificio D
8. Edificio E
9. Edificio F
10. Edificio G
11. Edificio H
12. Patio de Los Escuderos
13. Patio de Los Pastores
14. Patio de los Escuderos
15. Edificio I
16. Edificio J
17. Edificio K
18. Edificio L
19. Edificio M
20. Edificio N

PLANO GENERAL
CACAXTLA, TLAXCALA
DISEÑADO POR EL INI
DISEÑADO POR EL INI

La desaparición de algunos colores, así como la pérdida parcial de algunas de las capas del material pintado, permitieron conocer la técnica con que fue realizado, misma que a continuación se describe.

La preparación del muro para la pintura, se compone de tres capas superpuestas: un aplanado o 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 es la final.

El proceso de aplicación de los colores para conformar las figuras pictóricas puede reconstruirse a través del análisis de algunos personajes que se conservan en los extremos de los registros, que son los más deteriorados. Las figuras que aparecen como blancas actualmente, según vestigios que se conservan por ejemplo en la parte inferior del elemento 22, se sabe que debieron estar pintadas de negro. Al estar a la intemperie perdieron el color vegetal (negro de humo) y se perciben en ellas los primeros trazos del diseño, que se hicieron en línea roja (Foto 2). A continuación se rellenaban las superficies de color y finalmente

en algunos casos, especialmente en las figuras más importantes y mejor terminadas, se delineaban los elementos como plumas, joyas, bordados y a veces el contorno de las mismas figuras, con línea negra, o bien roja como se ve en las plumas de los escudos (Ejemplos, elementos 37 y 33, Fotos 3 y 4).

Parecería que el trazo inicial fuera dado por un pintor experimentado, que las superficies de color fueran llenadas por aprendices y que una mano maestra terminaba la pintura realizando la línea de borde, que a veces corregía el color antes aplicado, para el mejor perfilamiento de las figuras. La presencia de varios pintores es evidente.

Un detalle de la pintura, permite inferir algunos aspectos del aprendizaje del pintor. A la figura que está siendo herida en el corazón (Elemento 39), se le representa con la mano y el brazo derechos en un plano posterior y los izquierdos en primer plano. Sin embargo, el pintor dibujó una mano derecha con el pulgar al frente, en el brazo izquierdo (Foto 5). Esto sugiere que los aprendices hacían ejercicios de representación de manos de diferentes tipos y que en este caso el pintor escogió un modelo de mano equivocado.

Según el grado de terminación y detalle que presentan los murales, parecería también que se comenzaron a pintar de la parte de los taludes cercana a la escalera, hacia los extremos y que primero se terminó el lado derecho y el izquierdo quedó sin terminar, pues hay un espacio como de 60 cm en el extremo poniente, en el que el aplanado de cal no tiene color y las últimas figuras carecen de todo el detalle que caracteriza a las demás; en cambio, el término del mural en el extremo oriente, se señala claramente por una franja vertical de color rojo.

Las formas en la pintura de Cacaxtla son francamente naturalistas; es ésta una de las ventajas que presenta en su estudio para la identificación de los objetos representados. La fidelidad con que se reproducen los motivos, hace pensar a Oscar Polaco que los pintores los tenían a la vista en el momento de hacer los murales. ~~_____~~ Sin embargo, a pesar de este aparente realismo, al estudiar en detalle los motivos se percibe que, en ocasiones, se mezcla una representación visual con una conceptual, por ejemplo, en el hecho de que algunos picos de los pájaros de los tocados que se pintan en norma lateral, a veces aparecen en norma frontal. Muy evidente es esta situación en el mural del pórtico del Edificio A, en el que se combinan animales de diferentes especies como la serpiente-jaguar, el conejo-caracol, o se les añade una ceja azul a las víboras, a los cangrejos o a las tortugas. La construcción de una planta con diferentes flores, como si se tratara de un injerto, también es conceptual. A pesar de todo, el grado de naturalismo en las figuras es tal, que le ha permitido a Oscar Polaco hacer un importante ~~_____~~ trabajo de identificación (Apéndice 4)

El lenguaje de las formas

El orden con el que se distribuyen las formas pintadas en Cacaxtla para su lectura, presenta en primer lugar una serie de divisiones según su significado, de manera muy semejante al orden que sigue un texto: capítulos, párrafos, frases, palabras, etcétera. En la forma pictórica se les ha denominado a estas divisiones: totalidad, todo, elemento y subelemento.

Como antes se dijo, la Subestructura del Edificio B es un basamento de 1.50 m de alto con una escalinata en el eje central. Conserva en las paredes ligeramente en talud que ven hacia la Plaza Norte los murales de La Batalla que, dispuestos en simetría bilateral por estar divididos en dos partes por la escalinata, contienen la representación de dos escenas semejantes: la Totalidad 1 hacia el oriente y la Totalidad 2 hacia el poniente (Foto 1). La primera se extiende 11.74 m de largo y la segunda en sólo 8.99 m.

Quedan restos en las paredes oriente y poniente de las alfardas de la propia escalinata, que indican que estos espacios triangulares estaban también pintados y de hecho continuaban ininterrumpidamente las escenas de los taludes, formando con ellos un ángulo de 90° (Foto 7); sin embargo, al conocerse únicamente parte de los pies de las figuras es imposible incluirlas en los análisis.

Las dos escenas se extienden sobre un fondo azul turquesa (azul maya), en espacios horizontales rectangulares muy alargados, a manera de registros, en los que una banda de color rojo (siena tostado), de 0.15 metros aproximadamente, forma el límite inferior de la pintura representando el piso que sustenta a las figuras; el borde superior no está limitado por ningún elemento pictórico, sino por la arista del talud.

El registro oriental (Lam. 1) se constituye por ocho agrupamientos, formados por 27 elementos, que en estas pinturas son figuras humanas y son el motivo básico de la representación. El registro poniente (totalidad ?) tiene 6 agrupamientos y sólo veintiún elementos.

Los agrupamientos se definen por la direccionalidad de los elementos que convergen en un eje central; es decir, están constituidos por cualquier número de individuos en dos grupos opuestos, cuyo frente está orientado hacia un centro, siempre el punto de encuentro entre elementos contrarios que forman una especie

de paréntesis (). El cambio de direccionalidad y el cambio de orientación, indica el inicio de un nuevo agrupamiento, como se ve en el esquema que a continuación marcan los paréntesis () () (). ~~E~~ La única excepción la constituye el elemento 41 del talud poniente

, que tiene el cuerpo hacia un lado y la cara vuelta hacia el lado contrario, por lo que juega un papel ambivalente, intermedio y de enlace entre los dos grupos que están a sus lados, sin llegar a constituir un agrupamiento por sí mismo.

Los ejes de convergencia están vacíos, o bien, cuando el agrupamiento está limitado en sus extremos por personajes que abarcan la altura total del registro, el centro vacío dejado por ellos puede estar ocupado por figuras que, por estar colocadas en el nivel inferior quedan anuladas y sin ninguna importancia; el eje queda entonces, también virtualmente vacío.

El número de elementos en los agrupamientos es variado e irregular (2, 4, 3, 3, 5,5, 2, 3 en el registro oriental y 7, 3, 3, 2, 2, 3 en el registro poniente), por lo que no parece ser un dato significativo.

La dimensión longitudinal de los agrupamientos también es variada (0.93, 1.80, 1.74, 1.61, 2.16, 2.13, 1.56, 1.60 m. en el lado oriente y 3.12, 1.87, 1.32, 1.11, 1.00, 1.35 m.

en el poniente) y tampoco parece ser significativa. En cambio la disposición de los agrupamientos, sí es importante, en relación al eje de la escalinata. Tomando en cuenta la secuencia que sigue un espectador al acceder al edificio por el centro en el eje de escalera, por ejemplo, el primer agrupamiento del registro oriente, por su cercanía a la escalinata queda parcialmente oculto, especialmente en el área ocupada por el primer personaje. En cambio el segundo agrupamiento queda justo dentro del ángulo visual de 35° que permite una percepción focal; el resto de los agrupamientos son percibidos marginalmente. El pintor de este mural tuvo la sensibilidad de captar esta relación entre la posición del espectador y su óptimo ángulo visual, pues colocó a los personajes principales exactamente en el segundo agrupamiento, en cuya percepción no interfiere la escalera y todavía queda dentro del ángulo focal, en la forma que se señala en el esquema de la figura 1.

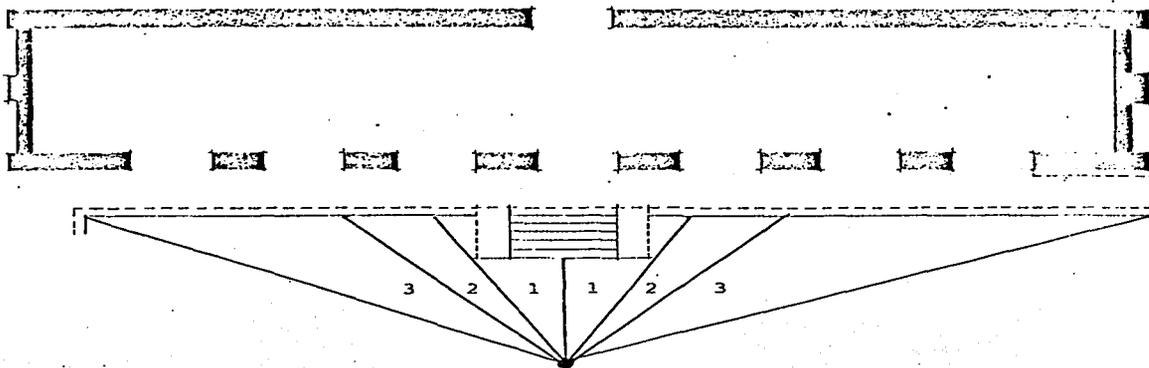


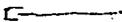
FIG. 1

Registro poniente:

1. Zona interferida por la alfarda y ocupada por un subgrupo del agrupamiento 1
2. Zona focal ocupada por el subgrupo principal del agrupamiento 1.
3. Zona de percepción marginal.

Registro Oriente:

1. Zona interferida por la alfarda y ocupada por el 1er. agrupamiento
2. Zona focal ocupada por el principal agrupamiento.
3. Zona de percepción marginal.

En el registro poniente, la composición de los agrupamientos no es tan clásica; se diría que la distribución de los elementos perdió claridad a favor de una mayor expresividad de la escena de la contienda, ocasionada por una mayor confusión en la disposición de las formas. En este caso el pintor formó un primer gran agrupamiento en el que intervienen siete figuras . Dos de ellas forman un primer subgrupo, y el resto un segundo subgrupo.

La más cercana a la escalera, no tan importante, es la que queda parcialmente cubierta por los escalones; a continuación viene el personaje principal (elemento 29) que se relaciona con su opuesto de igual rango (elemento 32); pero entre ellos hay otra pareja secundaria que interfiere entre ambos y le resta importancia al primero ya que ocupa un punto con mejor visibilidad, dejándolo fuera del espacio focal, ocasionando una contradicción entre la relevancia del personaje (deducida de su atuendo y su posición), y su disposición fuera del lugar visualmente importante.

En cambio, el personaje opuesto al principal (elemento 32) forma un subgrupo con dos figuras en ambos lados (elementos 31 y 33), entre las cuales ocupa el eje de simetría y, colocado en el mejor punto visual, adquiere mayor relevancia que su contrario (elemento 29), a pesar de que en la narración éste es el más importante.

Los elementos, como ya se dijo anteriormente, son las unidades básicas de la composición, y en estos murales los más importantes se identifican como figuras humanas que a la vez se constituyen por subelementos: rasgos corporales faciales, vestido, adornos, u objetos portados como armas y escudos, o bien objetos asociados, como es el caso de algunos jeroglíficos.

Por su disposición en los registros, los elementos se clasifican en dos tipos: los que ocupan todo el alto del talud y que son los personajes que están en posición de pie, y los que se ubican en la mitad inferior, caídos en diversas posturas, yacientes, sedentes o arrodillados. Esta manera de representar a los elementos hace que sus dimensiones se agrupen también en dos rangos en sentido vertical: el de los personajes de pie que oscilan entre 1.33 m y 1.52 m de alto, y el de los personajes caídos que va de 0.22 m a 1.14 m. Estos dos rangos generan la división más significativa en la composición de los registros en dos grandes bandas longitudinales (Fig. 2). Un solo personajes (elemento 41) tiene una posición intermedia y mide 1.20 m.

Las dimensiones de su extensión horizontal también tienen dos rangos en los elementos, de acuerdo a las disposiciones, entre 0.30 m y 1.48 m los que están de pie, y entre 0.59 m y 1.47 m los caídos. En el Cuadro 1 se anotan las dimensiones de todos los elementos, de cuyo análisis se concluye lo siguiente:

La altura de la figura humana, de pie y sin tocado, oscila entre 1.37 y 1.46 m, según la postura del personaje, es decir, reproduce las dimensiones reales de los personajes, por lo tanto, la escala de las pinturas es una escala natural.

C U A D R O 1

Dimensiones de los elementos en los murales de la subestructura del Edificio B*

Elementos del Registro Oriental	Posición del Personaje p = de pie, c = caído	Dimensiones Horizontales en Metros	Dimensiones Verticales en Metros	Dimensiones de la Figura Humana sin Tocado
1	C	0.59	1.14	0.87
2	P	0.85	1.36	1.37
3	P	0.96	1.47	1.41
4	C	0.72	0.22	0.22
5	C	0.70	0.84	0.65
6	P	0.93	1.49	1.41
7	P	0.65	1.47	1.41
8	C	1.47	0.83	0.80
9	P	0.95	1.52	1.41
10	P	1.34	1.52	1.46
11	C	0.93	0.88	0.63
12	P	0.58	1.30	1.33
13	P	0.83	0.94	
14	C	0.66	0.72	0.72
15	C	1.38	0.36	0.36
16	C	1.23	1.04	0.84
17	P	0.96	1.02	
18	P	0.42	1.13	
19	P	0.69	1.07	
20	P	0.41	0.77	
21	C	1.07	0.60	0.62
22	P	0.52	0.60	
23	P	1.08	0.82	
24	C	1.19	0.62	0.59
25	P	0.65	0.86	
26	P	0.69	0.94	
27	C	0.94	0.96	0.70

* Las dimensiones se toman en línea recta horizontal o vertical entre los puntos extremos de largo o alto, incluyendo los elementos portados; todo en los vestigios que se conservan.

Elementos del Registro Poniente	Posición del Personaje p = de pie, c = caído	Dimensiones Horizontales en Metros	Dimensiones Verticales en Metros	Dimensiones de la figura Humana sin Tocado
28	P	0.45	1.49	1.41
29	P	1.48	1.47	1.41
30	P	0.72	1.44	1.36
31	C	1.02	0.64	0.64
32	P	1.02	1.50	1.41
33	C	0.86	1.69	0.69
34	P	0.91	1.40	1.32
35	P	0.84	1.43	1.36
36	C	0.89	0.56	0.56
37	P	1.31	1.40	1.31
38	C	0.93	0.76	0.76
39	C	0.98	0.63	0.60
40	P-C	1.07	1.41	1.39
41	P	0.69	1.20	1.05
42	P	0.93	1.22	
43	P	0.59	1.21	
44	C	0.77	0.87	0.65
45	P	0.51	0.97	
46	P	0.30	1.06	
47	C	0.79	1.00	0.69
48	P	1.02	1.24	
Total de Caídos	18			
Total de Pie	29			
Intermedio	1			
Total de Elementos	48			

La variación en las dimensiones de altura de las figuras no es por sí significativa; esto es, que no se presenta una jerarquización de los personajes incrementando la altura de los más importantes, sino en relación a su disposición en el espacio del muro, ocupando toda la altura, o sólo la mitad. Es interesante destacar que los personajes principales de cada uno de los grupos que se oponen en la batalla tienen la misma dimensión: 1.41 m. Por otra parte, dominan las figuras que están en posición de pie (64.4%) sobre las que están caídas (37.5%) y sólo un elemento (el número 41) está en una posición intermedia.

La dimensión horizontal, también se relaciona en primera instancia con la posición de los elementos, predominando las más grandes en las figuras yacientes. Sin embargo, cuando una figura de pie tiene una dimensión horizontal amplia, es indicativa de su importancia; cuanto mayor es el espacio horizontal en el que se extiende un personaje de pie, es mayor su jerarquía. Según este criterio, la importancia de las figuras en el registro oriental serían, en orden decreciente, el elemento 10, el 23 y el 3; en el registro poniente, el elemento 29, el 37 y el 40.

La composición del mural de La Batalla se percibe por la relación entre la disposición de los elementos y su posición en el espacio pictórico, dividido en dos partes: las figuras de pie se suceden una tras otra, dejando en-

tre sí, un espacio pequeño en el caso de las que marcan la división de los agrupamientos, es decir, que hay pequeños intervalos entre los elementos que, por el cambio de direccionalidad quedan espalda con espalda. A diferencia de ellos, entre los personajes que desde direcciones opuestas convergen en un eje, el espacio intermedio es mayor y de dimensiones variables. El efecto que resulta de esta distribución, es un ritmo desigual de elementos verticales en que cada figura se destaca en el conjunto por la autonomía que le confiere la medida del intervalo que la separa del resto, rodeándolo de mayor o menor cantidad de "aire"; será más autónoma y por lo tanto más importante, cuanto más distancia guarde con los elementos que la rodean.

Por su parte, la posición espacial de las figuras caídas sigue una secuencia distinta de las erguidas, con un ritmo independiente de ellas, también desigual, que no deja intervalos distantes entre sí, sino por el contrario, las superpone. Al tener una posición espacial inferior, se traslapan y entremezclan en un bosque de piernas, que produce una especie de contrapunto entre la melodía descrita por los personajes de arriba y la definida por los de abajo.

En general hay una tendencia en las formas de ambos tipos de figuras a presentar líneas diagonales en la composición, por la inclinación que se les imprime a los cuerpos hacia adelante, generando una dinámica entre formas opuestas que le confiere a las escenas de la batalla una expresividad altamente dramática (Fig. 3)



La figura, en la forma pictórica, se genera a través de la interrelación de varias categorías. A partir del análisis de cada una de ellas se puede posteriormente hacer una síntesis para definir sus características.

En 'La Batalla', la superficie es una categoría fundamental de la forma pictórica. Las figuras se constituyen por superficies de colores planos, que se apegan a las formas naturales de los elementos representados. Son por lo tanto superficies que se extienden en formas más o menos abiertas, según las posiciones de los personajes en el espacio (Un ejemplo de superficie abierta puede ser el elemento 37, y de superficie más cerrada el elemento 4, o el 12.

El color, que es la segunda categoría que integra a la figura, se extiende homogéneamente en las superficies. La paleta pictórica en 'La Batalla' se basa en cinco tonos de color: azul maya, rojo siena tostado, amarillo ocre, negro y blanco. Dentro de ellos, se producen varios tonos como producto de una mayor o menor concentración de pigmentos en el vehículo que les sirve de aglutinante. En el Cuadro núm. 2 se indican los colores ~~E~~ de acuerdo a la tabla cromática de Munsell y las

CUADRO 2. COLORES UTILIZADOS EN LOS MURALES DE CACAXTLA
SEGUN LA TABLA DE MUNSELL

<u>Blanco</u>	<u>Amarillo Ocre</u>	<u>Rojo</u>	<u>Azul</u>	<u>Verde</u>
5 Y 9/1	10 YR 7/6	7.5 R 6/8	10 BG 6/4	7.5 GY 6/4
	10 YR 6/6	7.5 R 5/8	10 BG 6/6	
	10 YR 6/8	7.5 R 4/6	10 BG 5/6	
			5 B 4/8	

Los colores amarillo ocre, rojo y azul se producen en tres gamas de claro a oscuro, según la intensidad de la pigmentación. Sólo el azul se da en dos tonos, uno azul-verde (azul maya) y azul.

variaciones de los diferentes tonos. La utilización del color se apega al colorido que los elementos pintados tienen en la realidad, en forma naturalista.

La homogeneidad en la aplicación de los colores y la falta de modulaciones por sombreado, producen en estas pinturas una textura lisa. Los efectos de profundidad y de volumen están dados por la superposición de planos que crean la ilusión visual de que unas superficies están adelante de otras, y las líneas y formas redondeadas sugieren que las figuras son de bulto. En general los planos que se manejan en estas pinturas son tres más el fondo, sin embargo, cuando hay un traslape de varias figuras, se pueden encontrar hasta seis planos como es el caso del agrupamiento 4, en el que cada uno de los personajes tiene tres planos sobrepuestos.

La delimitación de las áreas de color en las pinturas de La Batalla, se perfila por medio de una fina línea, por lo general negra, entre 3 y 4 mm de grueso (Foto 3), que las rodea completamente, creando formas cerradas; actualmente se percibe mejor en las partes menos deterioradas. Especialmente en el extremo poniente del registro, parecería que se ha borrado la mayor parte de la línea o bien que esta última fase del proceso pictórico no llegó a terminarse, pues las figuras de las orillas presentan las superficies de color

yuxtapuestas, sin el refinamiento del detalle que llama la atención en los agrupamientos cercanos a la escalera.

En algunos casos, la línea no tiene la función delimitadora de las áreas de color, sino que es por sí misma un elemento caligráfico, tal es el caso del finísimo dibujo de las cabelleras rojas, en las que su grosor no excede 0.5 mm (ver foto 4).

Los contornos de las figuras que bordean las líneas son de formas bastante naturalistas, por lo cual predominan totalmente en ellas las inflexiones curvilíneas sobre las angulares y no presentan deformaciones de carácter expresivo.

La pintura de Cacaxtla es posiblemente la más naturalista de Mesoamérica. Lo es en cuanto a las formas de representación lineal, en el color, en las dimensiones, en la disposición y en las proporciones. Las superficies de colores planos, si bien no pretenden lograr un volumen naturalista, transmiten la imagen con una gran claridad, por el grado de esquematización que produce el uso de la planimetría.

En este trabajo se considera innecesario hacer el análisis de todos los subelementos por no considerarse significativo. Baste mencionar que la disposición que

guardan los jeroglíficos en la composición sí es de tomarse en cuenta, pues su ubicación los define como subelementos cuando forman parte del atuendo de las figuras, o bien los relaciona con los elementos (jeroglíficos 19-36), con los agrupamientos (jeroglíficos 3-17), o con la totalidad del registro (jeroglíficos 1-2).

El lenguaje visual, los motivos pintados

Los murales de La Batalla en Cacaxtla, construyen su lenguaje iconográfico a base de una serie de motivos que se corresponden con lo que en el lenguaje de la forma se han venido denominando elementos. El motivo fundamental en estas pinturas es la figura humana, que se destaca sobre un fondo de color homogéneo y se apoya invariablemente sobre una franja horizontal de color también homogéneo, siendo sólo éstos dos, más algunos jeroglíficos (de agrupamiento o de la totalidad del registro), los únicos motivos que se representan además de la figura humana, pero siempre en función de ella. Tanto el fondo de color azul como la franja de color rojo siena tostado, tienen funciones locativas, pues ubican a los personajes en un ambiente específico de tipo naturalista sobre un piso y al aire libre, esto último sugerido por el color azul que envuelve a las figuras.

En la pintura maya del Período Clásico y aun del Postclásico, los personajes se colocan entre bandas que tienen también una función locativa. La banda superior es por lo general una banda celeste en la que se encuentran simbolizados los astros, la franja inferior es la tierra, y entre ambas, en la franja más amplia, se desarrollan las diferentes escenas; es decir, en un espacio definido por símbolos. En Cacaxtla, la tierra existe representada por la banda color terracota (rojo

siena tostado); sin embargo, no hay una banda que limite la escena en la parte superior. Esta es una modalidad característica de Cacaxtla, que responde a un deliberado matiz realista. Los guerreros se asientan sólidamente en el suelo, rodeados de "aire" representado por el color azul, el cual se integra al aire real al no tener un elemento pictórico que lo limite en el borde superior del talud; parecería que la intención fue la de simular que la batalla ocurría en la propia plaza.

Los jeroglíficos que funcionan como elementos son los que tienen independencia de las figuras humanas, es decir, que no aparecen directamente en su cuerpo o en su atuendo, o en los objetos por ellos portados. Tal es el caso de jeroglíficos que se encuentran entre dos o tres personajes, sin que pueda decirse que se asocian a uno de ellos, sino a todos, es decir, están calificando al agrupamiento (jeroglíficos 3 al 17). También es el caso de dos jeroglíficos en el registro oriente, que se encuentran entre dos agrupamientos distintos, sin relacionarse a ninguno de ellos específicamente, por lo que con base en esa disposición califican al registro total (jeroglíficos 1 y 2).

El motivo principal, la figura humana, se presenta en La Batalla en dos grandes grupos:

Veinte figuras se distinguen por tener rasgos físicos semejantes. El rostro conformado por una nariz de tabique recto y de punta roma, con vivaces ojos almendrados. El pelo es negro en la mayoría de los casos, salvo en los dos personajes principales (elementos 3 y 29) que lo tienen teñido de rojo. El peinado más común es con fleco al frente y parte de la cabeza rapada, con el pelo más o menos largo (ejemplo, elementos 10 y 7).

El peinado de los dos principales es con pelo extremadamente largo y atado con moños. Todo el grupo lleva la boca pintada de rojo y variadas formas de pintura facial como franjas rojas abajo del ojo, tres manchas negras en la nariz, líneas negras gruesas o finas cruzadas en la mejilla diagonalmente, o bien todo el rostro cubierto de negro, rasgos que les confieren una expresividad un tanto feroz y agresiva. Once personajes de este grupo tienen o tuvieron pintura corporal color negro (ya perdida en algunos). Su atuendo es variado: muchos calzan sandalias con taloneras y cintas que combinan diversos colores o con piel de jaguar.

Entre ellos se distingue especialmente el personaje principal del talud oriente, en que lleva unas botas en forma de garras, color café rojizo, con largas uñas blancas, que se amarran a las piernas con cintas cruzadas y anudadas.

La camisa es una de las prendas que más viste este grupo; muchas de ellas elaboradas en piel de jaguar o de puma, y algunas ~~con~~ con cabecitas de felino en el frente o en la espalda. El personaje principal del talud poniente (elemento 29) se distingue nuevamente al tener una camisa blanca. Los cinturones que llevan son muy variados y parece ser un elemento distintivo en el atuendo, pues cuanto más importante es el rango de su portador más complejo es su diseño. Se forman de bandas y cintas de diversos colores, plumillas y flecos, incluyendo jeroglíficos en los personajes principales (elementos 3 y 29): y en muchos casos, funcionan como taparrabos (ejemplo, elemento 42)

La faldilla es común entre ellos y solo dos personajes llevan calzón blanco (elementos 7 y 30). Es excepción una pequeña capa que lleva anudada al frente uno de los personajes (elemento 30).

Como complemento del vestuario utilizan varios tipos de adorno: cintas con barras o cabecitas de serpiente a manera de collar, orejeras de barra blanca o roja, anchos pectorales de materiales variados generalmente en colores azul con bordes rojos, rojo y blanco, o rojo y amarillo. El personaje principal del talud poniente destaca nuevamente con un impresionante pectoral de mascarón azul, que tiene colocado a manera de tocado cuatro haces

de plumas rojas sobre cuatro cintas blancas anudadas y tres caracoles colgando con cintas rojas.

En menor cantidad llevan pulseras (sólo cinco de ellos, elementos 17, 40, 29, 3 y 26), algunos tipos de narigueras de barra, tubular y en forma de media luna (elementos 10, 40 y 35 respectivamente) y tobilleras ya sean cintas anudadas (elemento 35), o de forma anular. Un solo personaje lleva brazaletes formado por una cinta roja de la que cuelgan flequillos; también excepcional es una barbilla negra (elemento 30) y un moño blanco anudado que llevan como adorno en el pelo los dos personajes principales (elementos 3 y 29).

En cambio, las tobilleras parecen ser los objetos de adorno que más abundan y que más variaciones presentan: cintas blancas amarradas de la rodilla al tobillo, cintas rojas con cuentas azules, barras de varios tipos, cintas con gotas rojas y aún jeroglíficos (Elementos 10, 30 y 7).

Finalmente otro adorno es el tocado. Su componente básico ~~es~~ es una cinta que les ciñe la frente arriba de un fleco, misma que puede ser gruesa y blanca como en los personajes principales (elementos 3 y 29), sosteniendo plumas con joyas y un glifo en la parte posterior, además de plumas azules muy largas. Una de las figuras lleva como cinta una piel de serpiente (elemento 10) y otro

tocado que se repite con variantes es una cinta que sostiene un objeto redondo con círculos concéntricos sobre la frente y que por lo general se combina con plumas de ave de presa.

Dos tipos de objetos representados son importantes en la caracterización de este grupo. Estos son los objetos portados por los personajes y la posición de su cuerpo y pies. Todos están de pie, en cuatro posiciones en actitud de agredir. Una, la más serena, es la que adoptan los personajes principales. Tienen el cuerpo de frente, los pies abiertos, parados sobre uno de ellos y el otro ligeramente levantado, con el cuerpo echado hacia adelante, como si se balancearan para lanzar el arma que empuñan en una de las manos.

Otra posición, más dinámica que la anterior, difiere en que ambos pies están de perfil, y una de las piernas está francamente levantada como para tomar un gran impulso, hacia adelante (elementos 10, 19, 23).

La tercera posición ~~es~~ es con las piernas de perfil, abiertas en actitud de avanzar con paso largo; el cuerpo inclinado hacia adelante forma una línea diagonal continua con la pierna posterior (elementos 9, 17 y 35). Por último otros personajes (elementos 26 y 30), están de pie y de perfil, montados sobre otros individuos, que están postrados debajo de ellos.

Las manos sólo se dejan ver dentro de este grupo cuando empuñan armas ofensivas, las más de las veces están ocultas atrás de sus escudos.

Como objetos portados sólo se distinguen varios tipos de armas (ver anexo 3); lanzas, atlatl, cuchillos de obsidiana, cuerdas, o bien escudos, estos últimos todos redondos, con múltiples combinaciones del arte plumario. Varios jeroglíficos se incorporan o bien en los tocados, o bien en los cinturones, en las heridas, en las pantorrilleras, o en los escudos (elementos 2, 3, 21, 29 y 30). Como motivos asociados a los personajes de este grupo, es decir, colocados inmediatamente a ellos, hay también algunos jeroglíficos entre los que destacan los que, al estar colocados frente a la boca y con formas análogas a las virgulas, que en las pictografías de tradición nahua son símbolo de la palabra, podría pensarse que representan la emisión de vocalizaciones (elementos 3 y 29 y 28 y 35).

El segundo gran grupo de motivos representados en los murales de 'La Batalla', lo constituyen figuras humanas con rasgos físicos bien distintos de las antes descritas. Se caracterizan por una nariz ganchuda, de tipo aguilcño, deformación craneana y ojos estrábicos. Llevan el pelo teñido de rojo, por lo general con fleco y bastante largo aunque hay casos en que lo tienen corto y

con parte de la cabeza rapada (ejemplo, elemento 14). Están peinados con el pelo completamente suelto (ejemplo, elemento 15 y 39) o agrupado en uno o dos mechones (elementos 5 y 33 respectivamente); destaca especialmente por su longitud el mechón del personaje principal del talud poniente; también acostumbran algunos tener coletas al frente o a los lados (elementos 1 y 47).

Seis de los personajes tienen pintura facial, tres de ellos color azul (elementos 27, 37. y 38); uno amarillo en la parte anterior del rostro y azul la posterior (elemento 21); otro con franjas azules verticales y el último azul con franjas rojas horizontales (elemento 36). La pintura corporal la llevan sólo ocho de las figuras. Cuatro de ellas tienen la mitad del cuerpo pintado en azul (elementos 15, 18, 24 y 27); otra muestra una pierna amarilla y al estar muy incompleta se pudiera pensar en que la mitad del cuerpo fuera amarillo (elemento 16); especialmente llamativo es un personaje que tiene el cuerpo cubierto por rayas verticales azules y rojas (elemento 25).

A diferencia del grupo anterior, todas las figuras están descalzas, excepto los dos personajes principales (elementos 6 y 32), que llevan sandalias con talonera de piel de tigre y de plumas de ave azul respectivamente. Tam bien están casi todas prácticamente desnudas, salvo dos

que llevan camisas, uno de ellos corta, amarilla con borde rojo en el cuello (elemento 44) y otro azul, larga y con bordes amarillos (elemento 41). Cuatro personajes se cubren sólo con capas de plumas, dos de ellos, rojas (elementos 11 y 25) y los otros dos, azules (elementos 21 y 44). Los dos personajes principales también aparecen vestidos, y se distinguen por un atuendo extremadamente rico y elaborado (elementos 6 y 32).

El vestuario de ambos es muy similar. Llevan una camisa amarilla de manga corta con un pico al frente, con ribete azul y grecas bordadas en rojo, blanco y azul. Su faldilla está compuesta de dos franjas horizontales, la de abajo de tela roja con grecas bordadas en amarillo y azul, la de arriba de piel de tigre. De las orillas de las franjas cuelgan sartaes de cuentas azules, tubulares largas con cuentas redondas y en la punta unas blancas campaniformes en la franja alta; tubulares cortas con cuentas blancas en la punta en la franja central y cuentas cortas, también azules, en el borde inferior. La faldilla se ciñe con una tela roja con diseños bordados en color azul, que se amarra a la cintura. Una capa de plumas azules es el complemento de este fastuoso vestido y en el personaje principal del talud poniente, parece traer en la espalda una capa blanca, larga, con ribete

azul y con cuatro diseños de medias estrellas en los bordes. George Kubler (1967) considera que este diseño es un pilar teotihuacano, al cual ha sido atado el personaje para ser sacrificado. Esto no puede ser, en vista de que ni la línea de borde ni el color blanco parecen continuar arriba de los hombros del personaje y, por otra parte, existen personajes con este tipo de capas en estelas de El Naranjo y Yaxchilán, en el área del Usumacinta.

Uno de los motivos representados más distintivos de el grupo que se viene describiendo son los adornos, la mayoría al parecer de jade, del cual hay alarde en su ostentación.

Llevar brazaletes de cuentas tubulares y redondas, o cuadradas, en múltiples combinaciones. Entre los collares de cuentas destacan los medallones lisos o con mascarón, igualmente combinados con cuentas tubulares o de otros tipos. Amplios pectorales de color azul y rojo con cuentas en los bordes son también elementos recurrentes, destacando el de uno de los personajes principales (elemento 6) que tiene un enorme mascarón con cuentas tubulares. También son tubulares las narigueras de una o dos cuentas. Las orejeras redondas, campaneiformes o cuadradas, se combinan con toda suerte de cuentas y barras. Llevar jades también en las pantorrilleras, en las pulseras, y como adornos del pelo; diademas de varios tipos (elementos 5, 24, 33 y 38 por ejemplo), así como cuentas tubulares ensartadas en todo el pelo (elemento 6), o deteniendo mechones (elementos 1, 5 y 47).

Otros adornos que distinguen a los personajes principales de este grupo son las pantorrilleras blancas compuestas de cintas anchas que terminan en puntas adornadas con lunares rojos, bellamente anudadas una arriba de otra, teniendo siete el del talud poniente y cinco el del oriente. Asimismo, son distintivos del personaje del talud poniente, unos adornos en forma de vírgula que lleva cerca del codo a manera de flama.

Dos adornos excepcionales son una pechera de caracoles que lleva el personaje 37 y unas cintas en el falo que tienen esta misma figura, así como la 48 y la 18.

Al igual que el uso del jade, otros objetos distintivos de este segundo grupo de figuras, son los tocados. Confeccionados con plumas magníficas de varios largos, principalmente azules, combinadas con otras rojas o amarillas, forman a manera de yelmo las cabezas de varios tipos de aves: guacamayas, zopilotes, trogon, que según el estudio realizado por Oscar Polaco (Apéndice 4), se identifican en conjunto como aves de zonas tropicales.

A diferencia del primer grupo, estos personajes no portan ningún objeto, a excepción hecha de la figura 8 que tiene en la mano un escudo cuadrado, de la 37, que empuña una lanza color azul, y de otras dos (elementos 5, 6), que intentan sacarse las puntas de flechas que los hieren. Son en cambio características de este segundo grupo, las

bellas y libres posiciones de las manos de los personajes abatidos, muchas de las cuales hacen pensar en un gestual simbólico, como en el caso del personaje principal del talud poniente, que al tener los brazos atados hace una señal juntando los dedos índice y pulgar (Elementos 4 y 32).

Las posiciones de estas figuras, también son variadas y libres; todas expresan abatimiento o postración y no se repiten. Las hay yacientes, reclinadas o sentadas en el suelo, o de rodillas; cuatro de ellas están de pie con las piernas juntas o avanzando con paso corto (Elementos 12, 18, 20 y 25). Es excepción la figura que, empuñando la lanza, se enfrenta a su contrario con decidido paso largo y abriendo la boca con gesto de desesperación (Elemento 37).

Una posición especial la guardan los dos personajes principales (Elementos 6 y 32) que, a pesar de estar heridos o amarrados, es decir, vencidos por sus adversarios, están representados en una posición de pie, con el cuerpo de frente y el rostro de perfil, las piernas abiertas y firmemente asentadas sobre el piso, ocupando con su atuendo un gran espacio que, como ya se hizo notar al hablar de la composición, les confiere una gran jerarquía, misma que compite y hasta resulta más importante que la de los personajes principales del grupo vencedor. Otra posición que destaca en las representaciones, es la de dos personajes, uno de pie y otro postrado ocupando menor espacio y formando entre ambos un esquema triangular (Fig. 4a), junto con la anteriormente descrita, pertenece a la tradición iconográfica maya. La primera significa dignidad religiosa (Lombardo, 1976) y la segunda sujeción, dominio (Lombardo, 1979). Es así que la posición de las figuras, por sí misma ya lleva implícito cierto significado simbólico.

La representación de heridas en los cuerpos de las figuras vencidas: cortaduras sangrantes, intestinos saliendo, flechas y lanzas clavadas, cuerpos cortados y chorros de sangre, así como las bocas abiertas en expresiones desesperadas, los cuerpos yacientes y los ojos entreabiertos de los moribundos, hacen de estos murales la más violenta expresión de realismo pictórico que hasta ahora se registra en el arte mesoamericano.

Algunos rasgos del atuendo o del adorno de estos personajes, podrían ser indicativos de rangos jerárquicos, o de funciones; o tal vez de ambos aspectos combinados. Entre los personajes asociados a las aves, los tocados de especies iguales pudieran ser indicadores de rangos, por ejemplo los loros que son distintivos de los principales (elementos 6 y 32), así como de las figuras 1 y 5, según Polaco.

Los personajes 6, 11, 21, 25, 32 y 44, se relacionan por tener capas de plumas, y los que llevan medallones como collar son el 15, 24, 27, 31, 32, 39 y 44. En fin, cada uno de estos componentes o adornos del vestuario podrán ser símbolos de una situación social.

En el grupo de los felinos, parecen ser por ejemplo el cinturón y el tipo de escudo, los objetos que funcionan como galardones y elementos de filiación de rango a la organización guerrera.

Sin embargo, a pesar de las diferencias de atuendo y adorno, hay varios tipos que son llevados indistintamente por los dos grupos, tales son por ejemplo: narigueras de barra (1); varios tipos de pantorrilleras con discos o barras azules amarradas con listón rojo (3b, 7, 10, 11, 22); pulseras con tres cuentas tubulares azules (10); tobilleras con cuenta circular (4).*

Después del análisis de los motivos representados en este mural, se concluye que en el enfrentamiento de dos grupos étnicos, uno asociado a animales felinos y otro a las aves, los felinos resultan vencedores.

El primero es un grupo diestro en las artes de la guerra, con sencillos vestidos de pieles, cuyos rasgos físicos se asemejan a étnias del altiplano de México, y el segundo, con sofisticados afeites, ricos plumajes y joyas de jade, de rasgos mayoides, parecen representar sacerdotes con un gran refinamiento cultural.

* Los números se refieren a los que les corresponde en el inventario de subelementos

tación de las pinturas, misma que, aunada a los datos arqueológicos y apoyada en las analogías etnológicas, permiten ya cierto grado de aproximación; el tema de los murales adquiere con esta información un sentido histórico, mismo que puede encontrarse en los motivos pintados.

En el grupo mayoide de La Batalla se reconoce en el personaje principal en ambos taludes (elementos 6 y 32) probablemente a un halach uinic, máxima autoridad civil, militar y religiosa. (Morley, 1953: 185), que a pesar de estar vencido, se presenta de acuerdo a la iconografía de la pintura maya del Período Clásico (Lombardo, 1976), con todo el esplendor de su ropaje y en la posición que le dicta su dignidad: de frente, de pie y ocupando un gran espacio. Las plumas y joyas que lleva, especialmente el pectoral con mascarón de jade, son objetos con una larga tradición mágico-religiosa mesoamericana que se remonta a la época olmeca arqueológica (300-400 a.C.), vinculada al culto.

Como miembro principal de la organización sacerdotal que tenía el control de la producción de objetos de jade, de las plumas de quetzal y del color azul maya, así como de todo el contexto religioso que les confería a estos productos cualidades mágico-religiosas, asociadas a rituales de la fertilidad mismo que se traducían para sí, en términos de poder. El uso de color azul maya, que era por excelencia el color del agua y de todo lo que con ella se relaciona en una sociedad agrícola, no era un pigmento natural, sino que se obtenía por un procedimiento químico con la mezcla de algunas tierras y vegetales (atapulgita e índigo, según Gettens, 1962), que formaba parte de los conocimientos esotéricos del sacerdocio. La escritura, la astronomía, el calendario y la adivinación, completaban este acervo.

Por lo anterior, en la culminación del régimen del período clásico, los sacerdotes eran figuras relevantes en el orden social. A través de sus conocimientos, se acercaban a la divinidad y les transmitían a los hombres sus deseos. Representantes del dios en la tierra, administraban sus bienes y su riqueza venía de la concentración de productos agrícolas y artesanales generados por el trabajo tributario de la población campesina, a la que organizaban para esas tareas por su conocimiento del calendario y de la escritura y, aun, por medios coercitivos. La comercialización de la producción artesanal también formaba parte de su campo de actividades y era un medio de reproducir, a través de los objetos de culto, la ideología religiosa, su concepción del orden divino, que a la vez se reflejaba en el orden social que ellos presidían.

En los murales, los personajes con tocado de ave, excepto el más importante, no tienen vestuario alguno. Sin embargo, están sobrecargados de adornos de jade que representan, en suma, su situación de poder, que muy posiblemente estaba vinculada a las actividades religiosas.

En La Batalla, este gran personaje y otros miembros de su misma casta son derrotados por un grupo agresor. Con gestos rudos y salvajes pintados de negro, con vestuarios primitivos y ador-

nos poco refinados, los capturan y sacrifican sin piedad. Los objetos que les son distintivos son los tocados de plumas de águila sostenidas con cintas en la frente, los escudos y sus armas: lanzas, flechas, atlatl o lanzadardos.

De acuerdo con la hipótesis de que los murales fueron obra de los Olmeca Xicallanca y siguiendo a Jiménez Moreno (1942), quien define su composición étnica, se puede asumir que el grupo no maya representado en las pinturas, es precisamente ese grupo étnico, mixteco-popoloca-nahua, el de los Olmeca-Xicallanca, que tenía una cultura muy "nahuatizada", que se extendió entre la región de Xicalango, los Tuxtlas, la Chinante-ca, la Mixteca y el Valle de Tehuacan; esa nahuatización era desde luego por la relación con Teotihuacan.

En esta gran metrópoli del altiplano, la religión recoge al antiguo numen del jaguar y lo incorpora en su panteón religioso como advocación de una de las deidades principales. Asociado a la tierra, a la fertilidad y como portador de lluvia (Paul Kirchhoff en Rojas ed, 1983: 5), es llamado Tlaloc entre los grupos de habla nahuatl, es "el que hace crecer las plantas" (Wolf, 1967: 76). Los sacerdotes dedicados a su culto, sus representantes en la tierra, al igual que el dios, se pintan de

negro (León Fortilla, 1958: 121) y ostentan en su atuendo el jaguar como símbolo de poder; significa la legitimidad, en una comunidad agrícola, de quien es capaz de hacer crecer los cultivos, sustento de la población. En el pensamiento mágico-religioso, la piel de jaguar es un símbolo equivalente; en la iconografía nahuatl, al jade y la pluma de quetzal en la iconografía maya.

Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, es la otra gran deidad teotihuacana y son precisamente las plumas de quetzal, las del color del agua, las que lo denotan directamente como numen del agua, portador de la lluvia y generador de la vegetación (Armillas, 1947, 77).

En los murales de La Batalla, si bien no se encuentran serpientes emplumadas, hay varios tipos de aves azules, entre ellas quetzales (trogón) que tienen funciones de la deidad Quetzalcoatl, de la misma manera que el jaguar tiene unas funciones de Tlaloc.

Pedro Armillas, en su trabajo "La serpiente emplumada, Quetzalcoatl y Tlaloc" (1947), deja claro que en el centro de México la serpiente emplumada en tiempos anteriores a los toltecas era un dios de la lluvia, igual que lo era en la tradición religiosa maya como pájaro serpiente. Al respecto incluye una cita

muy ilustrativa que dice: "Y hoy en el norte de Puebla (según me informó el Prof. R.H. Barlow), un aguacero es un quetzalcóatl" (op cit 175). La asociación de la Serpiente Emplumada con Tlaloc también es enfatizada por Armillas, con base en la iconografía teotihuacana en la que por lo general aparecen relacionadas.

En este contexto, los personajes de La Batalla son sacerdotes de dos grupos étnicos, unos más relacionados con los conocimientos y la religión que propicia la agricultura y otros con la guerra sagrada. Se vinculan a dos deidades: los mayas a Quetzalcoatl, dios portador del agua de lluvia, y los nahuas a Tlaloc, en su advocación de jaguar, como señor de la tierra y también portador del agua, la que surge del interior de la tierra.

El llamado "Vaso de Uaxactún" (Fig. 12), fechado hacia el Clásico Tardío, reproduce una escena de entrevista en la que un dirigente sentado a la manera maya en un "trono" de piel de jaguar, recibe a dos personajes que se encuentran de pie frente a él y a un tercero, vestido de piel de jaguar, que lleva en las manos un bulto. Estos personajes vienen ricamente ataviados: llevan unas mantas bordadas, cubren sus cabezas con tocados de plumas -uno de ellos con una cabeza de jaguar-y, como adornos posteriores, tienen mascarones y una serpiente emplumada o pájaro serpiente; sus cuerpos están pintados de negro.

Jaguar, serpiente emplumada, pintura corporal negra, se presentan como un complejo con afinidad con las pinturas de Cacaxtla.

Marta Foncerrada () ha propuesto que los vasos mayas policromos pudieron ser producidos como objeto de comercio y por el grupo de los comerciantes. Si bien esto no puede generalizarse a la producción total de la cerámica policroma, algunos de los vasos como el de Ratinlinxul o el de Uaxactún, dan bases para sostener esta idea.

Sin llegar a más inferencias por el momento, baste señalar aquí como hipótesis, que en la actividad comercial entre el área maya y el altiplano de México del Clásico Tardío, están involucradas la Serpiente Emplumada y el Jaguar. También debe tenerse presente que la asociación entre comerciantes y guerreros fue real.

La evidencia de una batalla entre mayas y nahuas no se registra en las fuentes históricas; sin embargo, siendo Cacaxtla un sitio en el que la arqueología, por la cerámica y la arquitectura, muestra relaciones con la costa del Golfo y el área de los Tuxtlas en Veracruz y en Campeche (Abascal et al, 1976: 18; Diana Lopez y Daniel Molina "La arqueología", en Lombardo et al, 1985, en prensa), no debe descartarse la idea de que dos grupos de dos etnias identificados con dos cultos distintos, hubieran tenido un enfrentamiento, representados en los murales por una batalla entre sacerdotes; una batalla religiosa.

Y más aún, hay otro nivel de interpretación que con base en la analogía etnológica puede proponerse:

En la organización social de los nahuas (Carrasco, et al 1976), según la evidencia histórica ya del siglo XVI habla de linajes o tecalli como grupos de parientes descendientes de un antecesor común conocido. En el sistema económico-político funcionaban como un grupo corporativo de parientes nobles, en el que cada uno de sus miembros tenía funciones específicas en la división del trabajo político administrativo. Este tipo de organización describe evidentemente una sociedad militarista-tributaria que no corresponde a la época de los murales de La Batalla. Sin embargo, si bien es cierto que cuanto más se indaga en las investigaciones sobre los aspectos económicos o sociales, más se destaca la participación civil en el sector comercial y en el control político de las sociedades del Período Clásico, hay modalidades, en el nivel superestructural, que le imprimen un matiz al régimen de ese período, que permite claramente diferenciarlo como un régimen teocrático. Es decir, en el discurso ideológico que se expresa en las representaciones plásticas, la actividad guerrera, así como la comercial, aunque subyacen en la actividad religiosa, no se hacen visibles por sí directamente.

No obstante, es importante hacer notar el papel de los linajes en la división del trabajo político-administrativo del Post-Clásico, función que apunta hacia la hipótesis de que en el régimen del Clásico se representaba como una actividad sacerdotal y, muy probablemente el "linaje" del Clásico era un "linaje religioso", agrupado en torno al culto de una deidad.

El mismo Carrasco menciona, coexistiendo paralelamente con el tecalli, otro tipo de organización, el calpulli, como una "comunidad campesina poseedora de la tierra y de organización fundamentalmente democrática" (Carrasco et al, 1976: 30). A manera de hipótesis podría suponerse que en Cacaxtla, la sociedad campesina del Período Clásico tenía una organización de este tipo, que correspondía a una sociedad clánica, asociada a un dios tutelar de origen totémico. Los sacerdotes cumplían funciones político-administrativas, estableciendo el orden social por medio de la religión y administraban el excedente de producción a nombre del dios, subordinando, ya como estado, a la sociedad clánica, con medios represivos.

Bajo esta perspectiva, los murales de La Batalla adquieren un contenido que se sustenta en la realidad social y que considerando lo señalado por Jiménez Moreno (Jimé-

nez Moreno et al, 1965: 63) respecto a que en el origen del pueblo teotihuacano se encuentran dos componentes étnicos fundamentales, uno de filiación lingüística nahua venido del occidente y otro totonaca de la costa del Golfo, podría hacerse llegar la hipótesis más lejos: se trata de dos deidades que tuvieron como origen los númenes totémicos de los dos grupos que conformaron la población teotihuacana y que tuvieron un desarrollo religioso que culminó en el culto a las dos grandes deidades, Tlaloc y Quetzalcoatl que por lo general, aparecen relacionadas.

Sacerdotes con atuendo de ave y sacerdotes con atuendo de jaguar, existen en la iconografía teotihuacana. En el palacio de Zacuala, en Teotihuacan (Fig. 6c), un sacerdote en atuendo de jaguar avanza con paso firme llevando un escudo decorado con plumas, de cuya boca fluye una voluta enojada. En el pórtico 19 de la Zona 5A, hay restos de un mural, delineado en rojo claro sobre fondo rojo oscuro, en el que hay dos sacerdotes con tocado de ave que llevan en la mano una especie de cetro con corazón sangrante. Están enmarcados por una cenefa que ocupa una gran serpiente emplumada y caminan sobre una banda con medias estrellas. Tres elementos clave de los murales de La Batalla aparecen en la pintura teotihuacana como un complejo iconográfico:

sacerdote-ave, sacrificio y serpiente emplumada; el segundo, representado por el corazón sangrante (Fig. 6a). El primer mural es fechado por Clara Millon, entre 500 y 600 d.C. y el segundo hacia el año 600 (citado en Pasztory, 1972: 86). Ambas representaciones son prototipos teotihuacanos (o por lo menos contemporáneos) que presentan la misma iconografía de los murales de La Batalla de Cacaxtla (Cuadro 3).

La batalla representada en estas pinturas es eminentemente religiosa. En ella pueden reconocerse algunos elementos que en la cultura maya eran costumbres comunes. Por ejemplo, Eric Thompson (1936: 59) menciona que los mayas practicaban el sacrificio humano, y el día de la ceremonia "se desnudaba la víctima y se le untaba el cuerpo con un unguento azul, consistiendo su único atavío en un adorno especial en la cabeza", como se ven algunas figuras en los murales (ejemplo, elemento 38). Por otra parte, también menciona que entre los mayas, quien iba a ser sacrificado a Quetzalcoatl, llevaba adornado el pelo con cuentas alargadas en forma de canutillo, como lo lleva el personaje principal de los mayas en el talud oriental (elemento 6).

Sin embargo, a pesar del contexto religioso en que están inmersas las pinturas, el realismo con el cual están representadas las armas en el mural de La Batalla, denotan que éstas tenían un uso social que parece anticipar en el régimen

CUADRO 3. COMPARACION DE RASGOS MAYAS Y TEOTIHUACANOS

MURALES DE LA BATALLA *

	<u>Maya</u>	<u>Teotihuacano</u>
Espacio de registro	X Mulchic	
Agrupamientos en formas opuestas que convergen en un eje	X Bonampak	
Jerarquía de los elementos por amplitud del espacio que ocupa	X Bonampak	
Proporciones del espacio de los elementos	X	
Proporciones del espacio de los agrupamientos	X	
Superficie de formas abiertas, orgánicas	X Bonampak	X Tepantitla Cuarto 2
Colores planos	X Bonampak	X Plataforma de las Volutas
Textura lisa	X Bonampak	X Zacuala, Pórtico 1 Mural 1
Volumen por superposición de planos	X Bonampak	
Volumen por redondez de las líneas y formas	X Bonampak	
Línea negra o roja de contorno	X Bonampak	X Tepantitla, Cuarto 2, Mural 2
Línea caligráfica y libre	X Bonampak	
Figura humana como motivo principal	X Bonampak	
Figura humana naturalista	X Bonampak	
Franja como piso con función locativa	X Mulchic	
Fondo azul maya con función locativa	X Bonampak	
Guerreros-Jaguar		X Zacuala, Portico 1
Sacerdotes-Pájaro		X Zona 5 A Pórtico 19
Batalla	X Bonampak	
Capa larga	X Yaxchilan (estelas)	
Faldilla	X Bonampak	X Tetitla, Pórtico 1 Mural 3
Cornisa de piel de jaguar	X Bonampak	

* Sólo se menciona un ejemplo, aunque puede haber muchos más

	<u>M a y a</u>	<u>Teotihuacano</u>
Tobilleras de cintas anudadas	X Mulchic	
Sandalias con talonera	X Bonampak	X Tepantitla Cuarto 8, Mural 1
Medias estrellas		X Zona 5 A Pórtico 22
Escudos cuadrados		X Zacuala Pórtico 1, Mural 1
Escudos redondos con adorno de plumas		X Tetitla Cuarto 12
Vírgulas de la palabra		X Zacuala Pórtico 1, Mural 1
Rostro con nariz aguileña	X Bonampak	
Deformación craneana	X Bonampak	
Ojos estrábicos	X Bonampak	
Nariguera de barra	X Seibal (estelas)	
Pectoral de mascarón	X Bonampak	
Cuentas tubulares ensartadas en el pelo		
Tocado de ave	X Mulchic	X Zona AV Pórtico 19
Posiciones simbólicas de las manos	X Bonampak	
Posición de pie, con el cuerpo de frente y el rostro de perfil de sacerdote	X Bonampak	
Posición de vencedor y vencido formando un triángulo	X Bonampak	
Corazones sangrantes		X Zona AV Pórtico 19
Tlaloc		X Zacuala Pórtico 9, Mural 8
Vírgula de la palabra		X Zacuala Pórtico 1, Mural 1
Jeroglíficos		X Tetitla Pórtico 2, Mural 1

teocrático, el uso que preponderantemente tuvieron en el Post-Clásico de régimen militarista. Las descripciones que recoge Muñoz Camargo, para esta última época en su Historia de Tlaxcala (19) bien pudieran servir por analogía etnológica, como ilustración de las prácticas sociales que de manera semejante se debieron efectuar en el régimen del Clásico. Si la descripción de Camargo se refiere a la forma de "armar caballeros", en la sociedad del Período Postclásico, la de los murales del Clásico, sería la forma de "ungir sacerdotes-guerreros".

Dice Muñoz Camargo (1979) que cuando los hijos de nobles llegaban a distinguirse en la guerra, se les armaba caballeros con muchas ceremonias. Entre ellas estaba el encerrarlos en el templo de sus ídolos, donde ayunaban cuarenta o sesenta días. Ahí les horadaban las orejas, la nariz y el labio inferior, ofreciéndole a los dioses la sangre que de ellos salía. Después de este ayuno les daban públicamente toda clase de armas: arcos, flechas, macanas, y eran llevados al templo mayor, donde ancianos muy venerados les colocaban bezotes, narigueras y orejeras. Era costumbre que en todo el tiempo del ayuno no se lavaran; es más, estaban todos untados de tizne y embijados de negro.

Esta narración y el hecho de que las armas representadas se hayan encontrado arqueológicamente en Cacaxtla (López y Molina, op cit

Apéndice 2), hace evidente que su uso era común. Si bien el militarismo como práctica en el Período Clásico era un hecho, y aun un elemento fundamental para el funcionamiento hegemónico del Estado, como ya antes se dijo, en el discurso ideológico de la teocracia no había cabida para su representación directa, sino sublimada como una actividad religiosa; como una guerra sagrada. A pesar de ello, es claro en Cacaxtla el germen del sistema económico tributario del régimen militarista del Postclásico, y los murales ensalsan la actividad militar al tomarla como el tema central de las representaciones.

La identificación de las aves de los tocados lograda por Oscar Polaco (Apéndice 4), deja claro que son pájaros muy variados, procedentes de bosques tropicales, situación que vincula a los sacerdotes de Quetzalcoatl con su medio natural. Este hecho es significativo como antecedente, pues señala cómo los pueblos nahuas posteriores, los llamados chichimecas del Período Postclásico, al proceder de las tierras áridas del norte, hacen prevalecer al águila característica de esas regiones, como el ave que identifica a la orden militar de los "caballeros águila", de cuyo remoto origen hablan los murales de Cacaxtla.

Las pinturas de La Batalla hacen 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.

El lenguaje Simbólico

Dos son los aspectos más importantes que se registran en los murales de La Batalla como mensajes simbólicos. Uno, como lo menciona Carolyn Baus de Czitrom (Apendice 2), es el sistema de registro y notación a base de jeroglíficos que presentan las pinturas. El otro es el mensaje más general que, sintetizando todos los significados recogidos en los diferentes análisis, se refiere a la interpretación alegórica en un contexto mítico.

No deja de sorprender el hecho de que los sacerdotes-ave, pintados en estos murales dentro de todos los cánones de representación de la pintura maya del Clásico, carezcan de los característicos cartuchos de jeroglíficos mayas que, cuando están colocados junto a las figuras, contienen el nombre del personaje. En estas pinturas, los jeroglíficos representados se afilian a tres tipos reconocidos en tres regiones diferentes de Mesoamérica: la nahua del altiplano de México, la mixteca y

la de Xochicalco, dominando preponderantemente la primera, por lo que se deduce que los murales estaban dirigidos a grupos de habla nahuatl.

Considerando la disposición de los jeroglíficos, existen dos en el mural oriente que no se asocian a ningún grupo, por lo que se asume que califican a la totalidad del mural (jeroglíficos 1 y 2). Uno de ellos (jeroglífico 1), se repite constantemente. Según el análisis de Baus, se compone de tres grafemas: un corazón sangrante, un tlantli o encía con dientes y un círculo que es un numeral. Daniel Molina (comunicación personal), considera que el círculo por estar siempre representado de color azul, más que numeral es un chalchihuite o cuenta de piedra preciosa, que significa "precioso", cosa que es factible en vista de que, por lo general, los jeroglíficos calendáricos sólo tienen dos componentes, el número y el nombre del día. En este caso tres componentes y entre ellos el tlantli, con función fonética como tlan, "lugar de", lo hacen parecer como un toponímico: "el lugar del precioso corazón sangrante", esto es, "el lugar del sacrificio precioso".

El jeroglífico número 2 es una mano que se acerca a un moño horizontal, como tocado teotihuacano del cual cae un fleco negro, aunque no hay una explicación exacta de su significado. Baus incluye una cita en la que la mano se asocia al sacrificio.

En los agrupamientos, hay una serie de jeroglíficos que en conjunto parecen aludir al sacrificio y a la muerte, tal es el caso del buho (jeroglífico 3), colocado entre el hombre que tiene abierto el pecho con un cuchillo de obsidiana y su sacrificador. El hueso manchado de sangre (jeroglífico 5), entre un moribundo y uno de los guerreros. Un niño decapitado (jeroglífico 17), que está entre un sacerdote-jaguar y su víctima que tiene una lanza en el corazón; Kirchhoff relaciona el sacrificio de niños con los tlaloque y el agua, así como con la guerra (Rojas Ed, 1983). La chachalaca que parece devorar un corazón (jeroglífico 9), entre un personaje con medio cuerpo pintado en azul que está siendo atado con una soga por el que está montado sobre él. Otros tres jeroglíficos no muy claros en su significado pueden, sin embargo, asociarse al acto de sujetar o sojuzgar (jeroglíficos 6, 11 y 13).

Finalmente, los jeroglíficos asociados a elementos son de varios tipos:

Hay dos nombres de personajes, ambos en el sistema mixteco:

3 Venado (jeroglíficos 18 y 29) que es el nombre del principal sacerdote-jaguar y que se repite en las dos totalidades. El otro es 2 Flor, según Baus (jeroglífico 24) que podría ser el nombre del elemento 10, por su cercanía. Sin embargo, no hay explicación de por qué sólo este personaje tiene nombre además del principal, por lo que entonces podría estar formando parte, con los jero-

glíficos 1 y 2, un conjunto en el agrupamiento 4, en el que funcionaría como calendárico y se interpretaría así: el día 2 Flor hubo sujeción y sacrificio en el "lugar del precioso corazón sangrante".

Otro tipo de jeroglífico, por su posición cerca de la boca de algunos personajes, funciona como las volutas de la palabra tan comunes en la tradición nahua (jeroglíficos 19, 28, 32 y 35) los que Marta Foncerrada de Molina (1982) interpreta como canto de guerra. El 19 y el 32, muy semejantes entre sí, emanan de los principales sacerdotes-jaguar (elementos 3 y 29) y según Baus, los componentes bigotera, voluta y colmillos aluden a Tlaloc y la sangre a la guerra, esto último reforzado por el objeto negro que, según Daniel Molina, representa un cuchillo excéntrico de obsidiana; en conjunto se refiere a Tlaloc como numen guerrero, al sacrificio en la guerra.

La misma función tienen los jeroglíficos 28 y 35 que aunque incompletos puede reconocerse en ellos el papel con manchas de hule que es el adorno característico del dios Tlaloc (León Portilla, 1958: 1)

El último tipo de jeroglíficos forma parte del atavío de los personajes y funciona como distintivo del personaje.

El sacerdote-guerrero 3 Venado tiene los jeroglíficos 22 y 31 en el tocado, y es según Baus, el signo del año entrelazado y el tocado de plumas de garza que representa a las nubes blancas y que es característico de Tlaloc. Otros dos jeroglíficos relacionados con Tlaloc son el 22, que son dos caracoles (oliva porphyria según Polaco), y la imagen del propio dios que tiene consigo el personaje 10 (jeroglífico 25). También forma parte del atuendo el jeroglífico 20 que, siendo casi idéntico al 19, alude al sacrificio en la guerra, igual que el corazón sangrante que aparece en cinturones y pantorrilleras (jeroglíficos 21, 23, 30).

Es importante hacer notar que todos los jeroglíficos de elementos están asociados a los sacerdotes-jaguar que étnicamente tienen componentes nahuas, a excepción hecha de las medias estrellas que aparecen en la capa del personaje 32, motivo que es muy común en Teotihuacan en contextos relacionados con el agua. También es excepción el jeroglífico 27, corazón sangrante, que aparece en la herida del sacerdote pájaro número 21, como si saliera de su pecho; en este caso, se representó el corazón del sacrificado no de manera naturalista, sino simbólicamente.

Con la información proporcionada por el sistema de registro y notación que contienen los murales de La Ba-

talla, hay ya mayor precisión respecto a la narración. Se tiene la certeza de que se trata de personajes reales, aunque sólo uno de ellos es identificado por su nombre, 3 Venado, que puede entenderse, como lo señala Baus, como un héroe cultural.

Todo el significado de los jeroglíficos se refiere a Tlaloc como señor del agua de la tierra y numen guerrero y al sacrificio en la guerra. Se logra precisar también que el tema de la totalidad 1 y la 2 son escenas de un mismo acontecimiento ocurrido probablemente el día 2 Flor en el lugar del sacrificio precioso y donde aparecen los mismos personajes principales; en una cuando el sacerdote-pájaro, quien lleva en el pelo las cuentas asociadas al rito del sacrificio a Quetzalcoatl, se ve herido y, en otra, cuando ya es cautivo y va a ser sacrificado por el sacerdote-jaguar 3 Venado, con todo el atuendo de su dignidad sacerdotal, y una capa con símbolos del agua.

El simbolismo del color, refuerza aún más el mensaje total. Con una paleta restringida, compuesta de rojo, azul, negro, amarillo y blanco, a la vez que se satisfacen las necesidades de una expresión visual de carácter naturalista, se juega con colores simbólicos. La explicación de los colores recogida por Morley (op cit 448) en Guatemala y que según él aún guardaba una relación con el sentido del color de los antiguos mayas, era la siguiente:

El negro es el color de la obsidiana, de las armas, de la guerra; el amarillo el alimento que ofrece la tierra

porque es el color del maíz; el rojo era símbolo de la sangre; el azul del sacrificio y el verde de la realeza. Es así que estas escenas, a la vez que tienen un mensaje ideológico visual que caracteriza a un grupo étnico específico y registran un hecho social, con protagonistas reales que pasan a la memoria histórica de un pueblo, describen un sacrificio alegórico que se refiere a un mito que es la sublimación que le da un sentido cósmico, mesiánico a las actividades del grupo. En La Batalla de Cacaxtla, el sacrificio de los sacerdotes-ave en manos de los sacerdotes-jaguar, aseguran, en el pensamiento mágico-religioso, la subsistencia de la población.

Quetzalcoatl, la Serpiente Emplumada que personifica a la benéfica lluvia que trae el viento, muere tras luchar con la tierra personificada por el jaguar identificado con Tlaloc, para lograr su fertilidad; sólo con su sacrificio, la tierra puede germinar.

La insistente presencia del jeroglífico que alude el "Lugar del sacrificio precioso" en las pinturas de La Batalla, puede referirse al nombre original del sitio de Cacaxtla, o bien, remite posiblemente a un lugar mítico: el lugar donde viene a morir la lluvia en la tierra para su fecundación. No obstante, bajo este mensaje sublimado, subyacía otro muy directo de fácil comprensión que estaba destinado a consolidar la posición de los Olmeca-Xicallanca en la región. Como grupo comerciante-

guerrero, se había introducido en el área poblano-tlaxcalteca, de valles fértiles poblados por cultivadores, que por la vía del tributo tenían la capacidad de sostener al grupo invasor. Los murales de La Batalla, colocados en los taludes frente a la plaza principal del sitio, estaban en el lugar más público al que pudieran tener acceso los dirigentes sometidos. El lenguaje pictórico dirigido a ellos, era por lo tanto muy accesible, con formas plenamente naturalistas, así que, a la vez que en el lenguaje simbólico transmitían el mensaje mítico religioso, éste contenía, en la percepción inmediata, la amenaza encubierta de una guerra de sojuzgamiento.

LOS MURALES DEL PORTICO DEL EDIFICIO A

El estado de conservación y la técnica pictórica

En el pórtico del Edificio A, en los muros posteriores a ambos lados de la puerta que conduce a la cámara, existen dos recuadros pintados de 2.20 m de ancho. No ocupan la totalidad de los muros, sino que dejan un espacio de estuco sin pintar en la parte inferior, igual que en la lateral; por la destrucción que sufrió el muro en la parte superior, no puede verse la manera en que terminaba ni la distancia a la que se encontraba el techo, en relación al borde de la pintura. Sólo se conservan aproximadamente 1.75 m de alto en las partes superiores cuyo límite es muy irregular. La impresión que debieron producir es la de un gran rectángulo horizontal decorado, con la puerta al centro ya que el claro fue reducido con un murete en la parte de abajo, que llega exactamente a la altura donde se inicia la pintura.

Los colores en estos murales se han conservado de manera excepcional, con toda su brillantez y salvo la porción superior que desapareció con todo y el muro, el resto de la pintura está prácticamente intacto.

La preparación de la superficie para recibir la pintura es igual a la de los murales de La Batalla. Tiene una primera capa de aplanado calizo color gris y arriba una blanca mucho más fina; sobre esta última se aplicó la capa de los pigmentos.

Cerca de la puerta, en una época posterior a la de los murales, se colocó un relieve de barro enmarcándola, c/p
que cubrió una parte de las pinturas. Para sostener el relieve se picó el muro, lesionando la pintura (Foto 9). En el lado sur de la puerta, la figura de barro se desprendió dejando ver el mural completo, pero en el lado norte se conserva, ocultando parcialmente la parte del mural inmediato al vano. A pesar de todo, en varios lugares donde se cayó parte del relieve, se perciben algunos fragmentos del diseño ~~E~~ y se constata que son casi iguales a los del lado opuesto.

En las jambas de la puerta hay otras dos pinturas de menor tamaño, que forman un conjunto con las antes descritas y son de la misma época y realizadas con la misma técnica. Su estado de conservación es excelente, pues el personaje de la jamba sur está completo y el de la norte, con un mínimo de faltantes. El proceso del trabajo pictórico también parece ser igual al de La Batalla .

El lenguaje de las formas

En la actualidad, el orden de los murales en el Edificio A, se percibe dividido en cuatro totalidades: una en el lado sur de la puerta (totalidad 3 en el análisis,); otra al lado norte (totalidad 4,); una más en la jamba sur (totalidad 5,) y la última en la jamba norte (totalidad 6,). -Dos de ellas se presentan en un mismo plano, en el muro posterior de El Pórtico, separadas por la puerta. Las otras dos están en la cara interior de las jambas, cuyo plano forma un ángulo de 90° con el de las primeras.

Cuando se accede a este edificio por el eje central, que coincide con el centro de la puerta, se perciben primero los dos murales de El Pórtico y sólo cuando se está a punto de entrar a la cámara, se pueden ver las pinturas de las jambas.

Los murales de El Pórtico (totalidades 3 y 4), en su disposición, son muy semejantes entre sí. De forma cuadrangular, miden 2.20 m por 1.75, hasta donde se conservan. La proporción, reconstruyendo la cenefa superior, debió ser rectangular, casi cuadrada, en una relación 9:1. Colocados a la misma distancia a partir del eje central de la puerta, conforman entre ambos una estructura simétrica bilateral, igual que los dos taludes de La Batalla. Se dividen en tres agrupamien-

Es cada uno. El principal lo constituye un cuadro de 1.55 m de ancho por 1.48 m de alto, en cuyo centro se encuentra un personaje (elementos 49 en el sur y 72 en el norte) parado sobre un animal fantástico: una serpiente emplumada (elemento 50) el del sur y una serpiente jaguar (elemento 73) el del norte. Asociados a cada personaje hay varios subelementos que son jeroglíficos; tres en el cuadro norte y cuatro en el del sur. El color del fondo es en ambos casos, rojo siena tostado. La medida del elemento 49 sin tocado es de 1.30 m de alto por 1.05 m de ancho, y la de elemento 72 es de 1.35 m de alto sin tocado y de 0.95 de ancho. Las medidas de la figura humana se presentan en ambos personajes como naturalistas.

En posición de pie con el cuerpo de frente ligeramente hacia afuera y el rostro de perfil, ocupa con su atuendo y el objeto que lleva en los brazos casi todo el espacio cuadrangular, replegándose los elementos a los asociados a los márgenes y los intersticios que esta figura les deja.

La relación que guarda con el animal fantástico (serpiente-jaguar o serpiente-emplumada), es semejante a la que en La Batalla se daba entre vencedores y vencidos: el vencedor de pie, formaba una línea vertical, el vencido se reducía a un espacio menor a sus pies, y las líneas direccionales que se daban entre ambos, creaban una forma triangular (Fig. 4b y 5).

El segundo agrupamiento difiere de todos los que hasta ahora han sido descritos. Es una cenefa de 0.35 m de ancho que enmarca el cuadro del agrupamiento central por dos de sus lados, el inferior y el lateral de los extremos opuestos a la puerta; se supone que debió continuar en la parte superior aunque no se conserva. Lo constituyen dos elementos: un par de bandas que corren longitudinalmente dentro de la cenefa y unas franjas diagonales que las atraviesan a intervalos regulares. Asociadas a ellas hay varios tipos de subelementos: zoomorfos, fitomorfos y unos jeroglíficos; todos sobre un fondo azul.

El tercer agrupamiento, también diferente a todos los anteriores, está dispuesto en cada uno de los paneles, en el lado que limita la puerta y son dos los elementos que lo forman. Uno es un gran gancho cuya punta se enrolla en la parte inferior, hacia la puerta y hacia arriba, y que tiene en el centro una vírgula bifurcada hacia el interior del cuadro del primer agrupamiento. Lo más probable es que este elemento terminara en el extremo superior en un gancho igual, enrollado en sentido inverso, es decir, hacia la puerta y hacia abajo; el otro elemento es una planta que sale precisamente del interior del gancho y que destaca sobre un fondo

azul. Es posible que arriba de la puerta existiera una forma y del mismo color que cerrara el diseño, ligando los dos paneles según se verá al tratar los motivos.

Las otras dos totalidades (5 y 6), en el espacio rectangular vertical que forman las jambas, miden 0.57 m de ancho por 1.35 m de alto, hasta donde se conservan. Contienen dos agrupamientos. El principal está formado por un solo personaje sobre un fondo azul (elementos 100 en el lado sur y 107 en el norte).

La figura de la jamba sur mide 1.10 m de alto sin tocado, por 0.55 m de ancho; tiene dos jeroglíficos como subelementos asociados; la de la jamba norte mide 1.05 m por 0.50 m de ancho. El segundo agrupamiento en ambas totalidades es igual a la cenefa de los paneles del pórtico.

La disposición de estas dos totalidades es opuesta frontalmente, en diferentes planos, por lo que no forman una estructura entre sí, sino por el contrario, cada una es parte de la estructura de su correspondiente panel del pórtico; el plano de éstos últimos se quiebra en la puerta y continúa en el plano de la jamba, formando un ángulo de 90°. La cenefa y el color azul del fondo son los elementos que le dan continuidad a ambos murales. La proporción es rectangular vertical 2.2:1 en la actualidad, pero debió ser 3.3:1.

La línea en las cuatro totalidades es continua, de 2 a 3 mm de ancho; extraordinariamente firme y segura denota un trazo magistral. Se ejecutó en color negro, principalmente, aunque hay un mayor porcentaje que en La Batalla de línea roja para algunos detalles: en las flores, el maíz, los animales de mar, las plumas o en el cabello. En el caso de los

cuerpos de los elementos 49 y 100, que están pintados de negro, tienen una doble línea como si se tratara de indicar la superposición de la pintura. A veces la línea es caligráfica muy libre, especialmente en los mascarones o animales fantásticos. Las superficies de color son lisas y se manejan en formas abiertas mayoritariamente, en todas las formas orgánicas. No obstante, en la cenefa aparecen cerradas y geometrizarantes en los triángulos que crean las líneas diagonales.

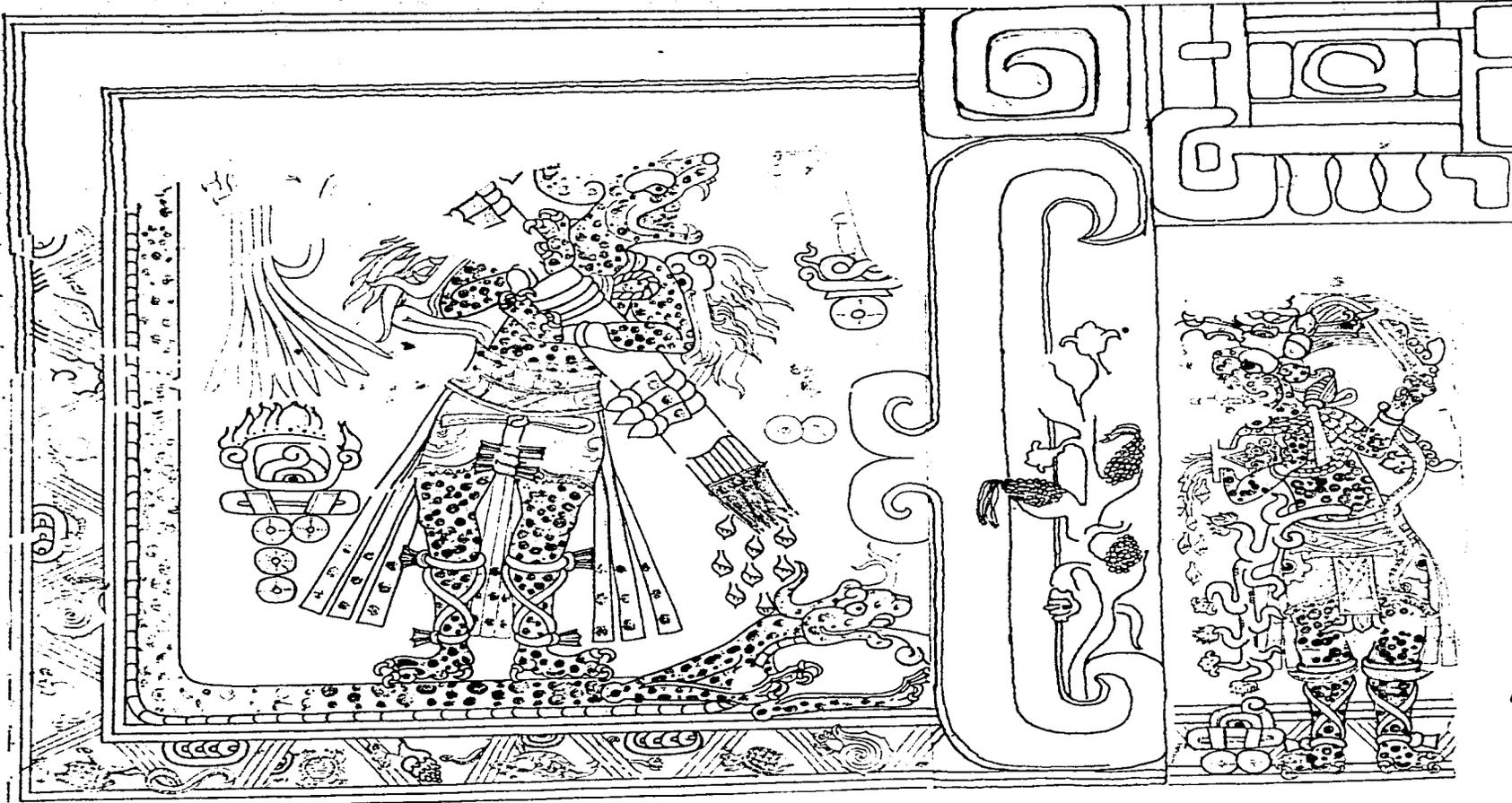
Los colores en todos los murales son los mismos e iguales también a los de La Batalla: azul, amarillo, rojo, negro y blanco. Sólo se hace notar como diferente, el rojo como color de fondo en los agrupamientos cuadrangulares. En las pinturas de las jambas también hay un nuevo rasgo que no aparecía en los otros murales, es un color verde claro, que hace destacar los objetos portados por los personajes.

El análisis de las categorías de la forma arroja entonces las siguientes conclusiones:

Las cuatro totalidades que presentan ahora estas pinturas, debieron formar una unidad; es decir, la lectura para su interpretación no debió estar seccionada originalmente como se presenta en la actualidad. Las totalidades 3 y 4 estuvieron unidas por un elemento que se perdió al caerse el dintel, y que cerraba el diseño alrededor de la puerta formando un marco. De esta manera, la secuencia de percepción del mural, al acceder en el eje entre los dos pilares del pórtico, dejaba ver en primer término el marco y el vano de la puerta. Un poco más adelante, ya se tenía la visión completa del mural en los dos paneles y, finalmente, al acercarse al umbral de la cámara, podían verse las jambas.

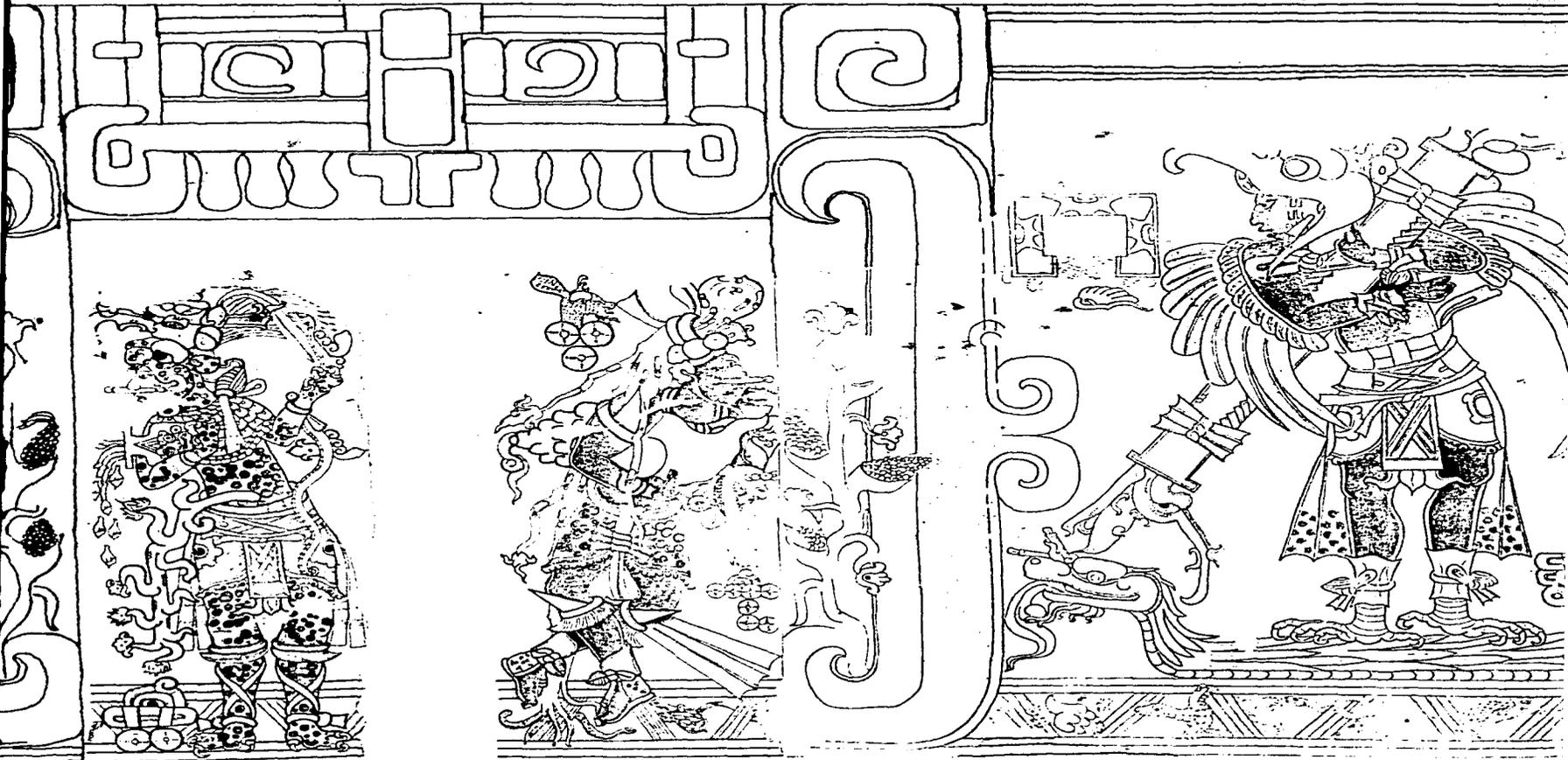
En la estructura del grupo de pinturas del Pórtico del Edificio A, se maneja una simetría bilateral respecto al eje central, igual que en los murales de La Batalla, pero en ellas había un elemento unificador arriba del dintel que no existía en los taludes, pues por lo contrario, la escalinata era un elemento arquitectónico separador. En realidad, el agrupamiento de cada una de las totalidades 3 y 4 que formaba el marco de la puerta, al ser de color azul, igual que el elemento del cerramiento, se diferenciaba claramente del agrupamiento principal de fondo rojo y se constituía junto con su opuesto, en una totalidad central que se prolongaba hacia las jambas en otros planos en ángulo de 90°. Con esta hipótesis, la lectura original del conjunto de los murales se daría poniéndolos todos en un mismo plano para ver mejor su relación, como se muestra en el esquema de la figura 7, a partir de una totalidad central A, conformada por el marco de la puerta y las totalidades 5 y 6 de las jambas que pasarían a ser agrupamientos A1 y A2. A continuación, se leerían simultáneamente los paneles de las totalidades que antes eran 3 y 4, ahora transformadas en B y C al haber perdido el agrupamiento del marco. La cenefa que va por todo el borde de las pinturas, tiene una importante función en la estructura general, como delimitadora y a la vez unificadora de la escena como un gran conjunto, en una forma geométrica rectangular y cerrada. Son rectángulos verticales y, por lo tanto visualmente dinámicos, el marco (totalidad A) y las jambas (agrupamientos A1 y A2), posiblemente proporciones 3.3:1 los de éstas últimas. En cambio, los paneles (totalidades B y C) son cuadrangulares de proporción 1:1.9 y cuentan como figuras estáticas.

-->
Continua 1

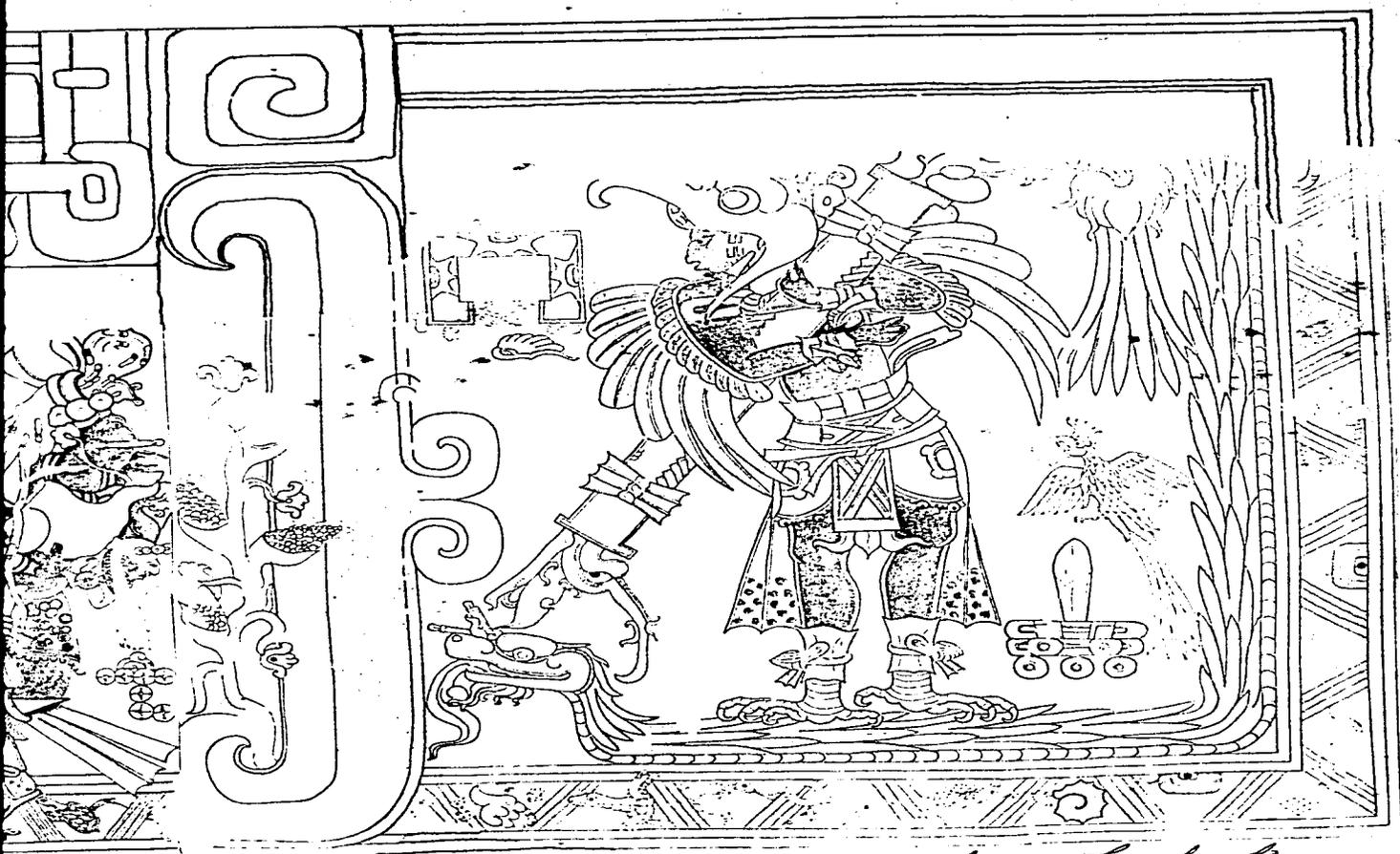


Julio 1985.

-->
Continua 2



Amia



Sonia Lombardo.

Es una característica de estos murales, que su disposición está en función de los elementos arquitectónicos e integrada a ellos, en este caso representados por el vano de la puerta y las jambas. También se caracterizan porque los agrupamientos de una totalidad son completamente distintos en dimensiones, color de fondo, disposición, combinaciones de color, etcétera, y no son comparables entre sí; por ejemplo, el cuadrángulo con el personaje no puede compararse a la cenefa que lo rodea.

Las dimensiones de la figura humana difieren entre las de los paneles que son de mayores dimensiones y las de las jambas que son un poco más pequeñas. Por ejemplo, la del panel del lado sur mide 1.30 m de alto por 1.05 de ancho y la de la jamba norte, 1.10 m de alto y 0.55 m de ancho, estando ambos personajes prácticamente en la misma posición; estas medidas no incluyen el tocado.

La jerarquización de las totalidades resulta ser hasta cierto punto contradictoria, pues en tanto la totalidad A se ve privilegiada en la secuencia de la percepción por estar en el eje del edificio, al encontrarse las figuras de las jambas en un plano transversal al del marco, el espacio central queda vacío y éste último cuenta relativamente poco, estrictamente como un marco de 0.39 m. En cambio, las proporciones cuadrangulares de los paneles y las medidas de 2.20 m de ancho de toda la superficie cubierta de color, se presentan estáticas y rotundas, características que se traducen en una mayor jerarquía y denotan solemnidad.

En el análisis anterior, se percibe entonces que, en los murales del Pórtico, la forma pictórica es bastante distinta a la de La Batalla. Mientras la línea, los colores,

la superficie y la textura se manejan igual, cambian sin embargo el color del fondo y las dimensiones de la figura humana en los dos tipos de totalidades (paneles y jambas). Manteniendo igual el orden general de las totalidades (simetría bilateral), cambia drásticamente el orden entre ellas, pues unas quedan subordinadas a las otras: las jambas al marco de la puerta y éste a los paneles.

El orden dentro de las totalidades también cambia, pues un agrupamiento principal (recuadro rojo) es el dominante. A la vez, también dentro de ellos, hay una subordinación a un elemento principal (al personaje en el recuadro, a las franjas diagonales en la cenefa y al gancho en el marco). Las proporciones dominantes son las cuadradas (de los paneles y del marco) y las rectangulares pasan a ser secundarias (jambas, ganchos, cenefas).

Toda esta concepción del ordenamiento jerarquizado, difiere de La Batalla y, por lo tanto, de la de la pintura maya del Período Clásico. Su afinidad se encuentra en cambio en la pintura teotihuacana. En ella, los elementos se adaptan y resaltan a las formas arquitectónicas, ya sean pilares, tableros, taludes, soclos, muros o puertas. Los agrupamientos difieren también si son cenefas o paneles con escenas, o hileras de motivos colocados rítmicamente. La jerarquización de los elementos según su importancia, se manifiesta tanto en la estructura como en las dimensiones y en la posición.

Por todo lo anterior, la forma en los murales de El Pórtico del Edificio A presenta una combinación de dos

2

tradiciones pictóricas, la maya y la teotihuacana. Predomina ésta última en el orden, es decir, en la estructura compositiva, en la jerarquización por dimensiones; en cambio, la forma maya se conserva en la representación naturalista de la figura humana, en sus proporciones y en sus posiciones. Los motivos que intervienen en las pinturas son, tanto mayas como del altiplano.

Lo más importante a destacar después de este análisis, es que, estando presentes rasgos de dos tradiciones distintas, no se perciben aglutinados o yuxtapuestos, sino plenamente integrados, creando una forma nueva, coherente y unitaria.

El lenguaje visual

Retomando el orden que el análisis de la forma definió para la lectura de los murales del Pórtico, son los dos paneles del muro posterior los que tienen mayor importancia. En ellos, también se significaron como los elementos preponderantes los dos personajes; su jerarquía es idéntica, ya que su forma es prácticamente igual. Para presentar el análisis de estos motivos, se describirá primero el personaje del lado sur y luego el del norte, sin que esto quiera decir que se privilegia a uno sobre el otro.

El personaje del panel sur tiene rasgos faciales mayoides, con nariz aguileña y ojos estrábicos; su cuerpo y su rostro están pintados de negro. Viste faldilla amarilla de tela con adornos azules y un ancho cinturón de color azul con adornos amarillos en forma de X, con un par de cintas blancas con puntos negros que le cuelgan a cada lado, amarradas a la cintura. Complementan su vestido unos botines en forma de garra de ave de presa, rematados con tobilleras, con cintas blancas anudadas al frente. Después, una capa de plumas negras y blancas y un tocado en forma de ave de presa (águila o gavián, ver Apéndice 4). Como adornos tiene una orejera alargada y una pulsera blanca sostenida con cintas blancas

anudadas de manera similar a las tobilleras. Con los brazos sostiene una enorme barra ceremonial de color azul con una cabeza serpentina en cada extremo, que cruza diagonalmente todo el cuadrángulo.

Asociado a él, el segundo motivo importante es una serpiente emplumada. Su cuerpo rastrero formado de anillos amarillos y rojos cubiertos de plumas azules, trepa por el lado sur del cuadrángulo y remata en un manojo de plumones amarillos con una larga cauda de plumas de quetzal que caen atrás del personaje. Entre el personaje águila y la serpiente emplumada, hay dos jeroglíficos: un trogon que tiene tres gotas de sangre en el pico (jeroglífico 38) y un numeral con barra y puntos sobre los que hay una pluma de águila (jeroglífico 39). En el ángulo superior hay un jeroglífico más, en el que una forma cuadrangular que termina en unas manos, rodeada de pequeñas huellas de pie y frente a un ojo alado; parece ser un toponímico (jeroglífico 37).

El personaje del lado norte que se corresponde con el anterior, tiene el cuerpo cubierto totalmente con piel de jaguar, incluso el tocado es la cabeza del felino, y los botines y guantes en forma de garras que se sostienen con tobilleras y pulse- ras con cintas anudadas. Lleva faldilla y cinturón semejantes a los del personaje opuesto, sólo que de color azul con adornos negros; también tiene cintas con puntos negros que cuel-

gan de la cintura, aunque aquí forman tres grupos de tres. Su capa es de plumas azules y parecen salir de un mascarón alargado. Entre las fauces del tigre, asoma el rostro pintado de negro.

De la misma manera que el hombre águila, lleva abrazado un objeto que cruza diagonalmente el espacio. Es un atado de lanzas azules con puntas de obsidiana, que dejan caer gotas de agua.

También en igual forma que la serpiente emplumada, animal sobre el cual está parado el personaje, una serpiente-jaguar remata su alargado cuerpo en un manojo de plumones azules y una cauda de plumas de quetzal. Entre ambos hay un jeroglífico numeral y frente al hombre-tigre, otros tres, al parecer dos toponímicos y otro numeral.

En ambos paneles, en la cenefa, otro de los agrupamientos, bandas de dos tonos de azul forman los bordes. Entre ellos, franjas diagonales en dos azules con amarillo en el centro y de líneas ondulantes, van de una banda hacia otra en espacios geoméricamente regulares. Alternando con las bandas y sobre ellas, hay gran variedad de animales acuáticos: caracoles de siete clases, tanto del Pacífico como del Golfo de México y del Caribe, hay cangrejos, cucarachas de mar, tortugas y

víboras de agua, procedentes ambas, tanto de ríos y lagunas, como del mar (Fotos Apéndice 2). Mezcladas con ellos, se encuentran unas flores amarillas y unos jeroglíficos como medias elipses con forma de ojos (Elementos 63 y 64 respectivamente).

El último agrupamiento de los paneles presenta dos motivos: unos ganchos verticales de franjas combinadas en color azul y amarillo. Según la hipótesis de que, de estar completos tendrían un gancho simétricamente opuesto, si se vieran de lado, se percibirían como si fueran labios superiores y narices a manera de fauces de mascarón; de una de sus comisuras emerge el otro motivo, una planta de maíz, con mazorcas y flores muy parecidas a las que se ven en las cenefas.

En las pinturas de las jambas hay también un personaje, como motivo principal. El del lado sur (elemento 100) está de pie en posición de danza. Lleva faldilla de piel de jaguar de la que cuelgan cintas con nudos blancos. Como brazaletes y ajorcas, tiene unos picos triangulares color blanco, atados a las piernas con cintas azules con flecos. Lleva sandalias con taloneras también de piel de jaguar y tobilleras blancas detenidas con nudos.

Su pelo muy largo, está detenido con un moño y una diadema de discos y flor de jade y, en los mechones, ensartadas cuen-

tas tubulares y flores amarillas en las puntas. Se adorna con un collar de cintas blancas anudadas y con nariguera de barra de jade. Su cuerpo y su rostro tienen pintura negra.

En uno de los brazos carga un enorme caracol, de color verde, del que parece salir un pequeño hombrecillo de rasgos mayoides que tiene largo pelo y adornos de jade.

Asociado al personaje que danza, hay un jeroglífico, 3 Venado y cerca del hombrecillo, otro 7 Ojo de reptil.

El personaje de la jamba norte viste con piel de tigre y faldilla, casi iguales al hombre tigre del panel, sólo que en vez de capa lleva un pectoral azul. Difiere también en que no lleva pintura facial y en que deja ver un peinado de coletas cortas de pelo rojo. También tiene otros adornos como orejera roja, nariguera de barra, rodilleras azules con flecos blancos y un tocado con un mascarón blanco con plumas de quetzal.

En un brazo lleva deteniendo con la mano, una vasija color verde que tiene el diseño de un mascarón de Tlaloc; de ella brotan chorros y gotas de agua. En la otra mano lleva una serpiente azul adornada con volutas azules y flores amarillas; de su ombligo surge una planta con dos tipos de flores ama-

rillas, unas con formas de flor de liz y otras como los manojos de plumón que rematan las colas de las serpiente-jaguar y de la serpiente-pájaro.

Las pinturas de las dos jambas tienen en la parte interior, la cenefa igual a las de los paneles, sólo que en la del norte está sobrepuesto el jeroglífico 7 Ojo de reptil.

Los motivos; que en los murales del Pórtico del Edificio A son figuras humanas, se parecen en muchos subelementos a los de La Batalla. Sin embargo, llama la atención que no aparecen asociados a los personajes del mismo grupo étnico sino cambiados.

Por ejemplo, en La Batalla, los pintados de negro eran nahuas y en cambio en el Pórtico el hombre-jaguar sí tiene el rostro negro, mas no el de la jamba y, del otro lado, los dos personajes mayoides presentan el rostro y el cuerpo negros. En el panel, el hombre jaguar de facciones nahuas, tiene capa de plumas, prenda que en La Batalla se asocia sólo a los mayas.

Por otra parte, aparecen nuevos objetos junto a los personajes de las pinturas del Pórtico: la barra ceremonial, la serpiente-pájaro y jeroglíficos; el atado de lanzas con go-

tas de agua y la serpiente-jaguar; caracol gigante con hombre-
cillo saliendo; adornos triangulares en las rodilleras y bra-
zaletes, flores amarillas, cintas como collares amarradas
al cuello; serpiente azul con adornos azules y flores amari-
llas, vasija de Tlaloc, mascarón de tocado y planta de maíz.

También son nuevos los motivos de la cenefa y los de las
fauces de mascarón, algunos provienen de la tradición maya
y otros de la teotihuacana (Ver cuadro 4).

CUADRO 4. COMPARACION DE RASGOS MAYAS Y TEOTIHUACANOS

MURALES DE LA FERTILIZACION DE LA TIERRA

<u>Paneles</u>	<u>M a y a</u>	<u>Teotihuacano</u>
Paneles a los lados de la puerta		X Tepantitla Cuarto 2
Cenefa con motivos acuáticos		X Tepantitla Mural 6
Cenefa con campos de cultivo y canales		X Tepantitla Mural 6
Agrupamientos diferentes en forma y dimensión		X Tepantitla Mural 6
Fondo rojo siena tostado		X Tepantitla Mural 6
Serpiente emplumada		X Tepantitla Cuarto 2
Posición de vencedor y vencido formando un triángulo	X Bonampak	
Mascarón con fauces alrededor de la puerta	X Arquitectura estilo chenes	
Línea negra o roja de contorno	X Bonampak	X Tepantitla Cuarto 2, Mural 2
Línea caligráfica	X Mulchic	
Superficies abiertas, orgánicas	X Bonampak	
Colores planos	X Bonampak	X Plataforma de las volutas
Textura lisa	X Bonampak	X Plataforma de las Volutas
Volumen por superposición de planos	X Bonampak	X Tetitla, Pórtico 1 Mural 1
Volumen por redondez de las líneas y formas	X Bonampak	X
Figura humana naturalista	X Bonampak	
Jerarquización de los elementos por dimensiones		X
Nariz aguileña	X Bonampak	
Pintura corporal negra	X Uaxactún (vaso)	

PanelesM a y aTeotihuacano

Ojos estrábicos	X Bonampak	
Faldilla	X Bonampak	X Tetitla
Cinturon con adorno X	X Bonampak	Pórtico 1, Mural 3
Capa de plumas	X Copan	
Barra ceremonial	(vaso)	
Mascarón de cabeza serpentina	X Copan	
Personaje Tigre	(estelas)	
Personaje Aguila	X	X Tetitla
Animales acuáticos		Cuarto 12, Mural 7
Planta de varios productos		X Procedencia desconocida. Miller, 1973:365 fig. 363
Objeto de culto flanqueado por representante de dioses		X Tepantitla,
Puerta de mascarón		Cuarto , Mural 6
		X Tepantitla
		Cuarto 2, Mural 6
		X
	X Chicanna	
	(arquitectura)	

JambasM a y aTeotihuacano

Fondo azul maya	X Bonampak	
Dimensión figura humana	X Bonampak	
Hombre saliendo de caracol	X Altun Ha	
Vasija de Tlaloc	(vaso)	X Fragmento colección Josué Sáenz
Cetro de serpiente		X Fragmento colección de Josué Sáenz
Planta que emerge del ombligo de piel de tigre		X Zona 5 A
Animales con cejas		Pórtico 3
Ojos estrábicos		X Tetitla
Pintura corporal negra	X Uaxactún	fragmento
	(vaso)	

El lenguaje social

Los elementos que más destacan en las pinturas del Pórtico del Edificio A son, como ya se dijo, los dos personajes de los cuadrángulos. En ellos se encuentran algunos motivos que culturalmente tienen una significación que amplía la ya señalada en los murales de La Batalla.

Su atuendo está más particularmente identificado con un animal totémico; uno de ellos reitera el jaguar, el otro ya no lleva las plumas azules de pájaros tropicales que relacionaban a los sacerdotes de La Batalla con "las aves" en forma genérica, sino que aquí el tocado y las alas son específicamente de un águila.

Los objetos portados adquirieron gran significación. El hombre águila de rasgos mayoides sostiene en los brazos una enorme barra ceremonial que tiene en sus extremos dos cabezas serpentina. El uso de este motivo es muy común en el Período Clásico en las zonas del sur del área maya, principalmente representado en las estelas. Spinden (1979) sigue su evolución iconográfica a partir de unas formas naturalistas en que los personajes sostienen el flexible cuerpo de una serpiente con una cabeza en cada extremo (Fig. 8a y b), hasta su transformación en una barra horizontal y, finalmente, en ba-

ra diagonal como es el caso de Cacaxtla. Las puntas serpentina invariablemente tienen las fauces abiertas y de ellas emerge generalmente una deidad. La función específica de este objeto no se conoce, sin embargo está siempre asociado a dignatarios religiosos y pareciera ser un instrumento que en posesión del sacerdote, es el conducto por el cual transmite el mandato del dios.

El hombre-jaguar, de rasgos nahuas, lleva un objeto equivalente a la barra ceremonial: un haz de lanzas, que bien ha sido identificado por Baus (Apéndice 2), como el xiuhmolpilli o atado de cañas. Entre los aztecas, era bien conocida su función: en las fiestas del "fuego nuevo", se ataban cincuenta y dos cañas que representaban los años de un ciclo de cuatro veces trece, que era como se llevaba el cómputo calendárico. En esta fiesta toxiuhmolpilia, se apagaban todos los fuegos y si los sacerdotes lo volvían a encender, les ofrecían sacrificios a los dioses por haber permitido a los hombres continuar viviendo por 52 años más; en el caso contrario, desaparecería la humanidad (Sahagún, 1969, Libro VII, Capítulos IX y X). En las pinturas de Cacaxtla la atadura de cañas está representada por lanzas de cuyas puntas chorrean gotas de agua.

Además de estos objetos portados, son motivos nuevos en el atuendo de ambos personajes las cintas blancas que cuelgan de la cintura, con manchas negras de hule, que son un símbolo más que los relaciona con Tláloc.

Los dos animales fantásticos, la serpiente emplumada y la serpiente jaguar, son los motivos más importantes después del hombre águila y el hombre tigre. Su condición de animales rastreros de cuerpo alargado los identifica con el "serpentear" de la corriente del agua. Las plumas preciosas, las de quetzal, le dan la connotación de "agua de viento" a la primera y la piel de jaguar clasifica a la segunda como "agua de tierra".

Los motivos de la cenefa vienen a reforzar más la ya casi obsesiva alusión al agua. Hay especies marinas, tanto del Pacífico como del Golfo y del Caribe, especies de ríos y de lagunas, esto es, de todos los tipos de agua (Apéndice 4).

Las dos franjas de color azul que bordean la cenefa, según la función locativa que tienen las bandas en estas pinturas, podrían referirse, las de arriba, al agua del ciclo, y las de abajo, al agua de la tierra, reiterando así el sentido de la serpiente emplumada, serpiente de tierra.

También los objetos portados por los personajes de las jambas son interesantes por su uso ritual. El del lado sur, el enorme caracol que lleva el danzante, tiene doble significación. Por un lado es un instrumento musical utilizado ceremonialmente, como instrumento de viento. Por otra parte, el personaje mayoide que emerge de su interior, tiene antecedentes en la iconografía maya sin que pueda identificarse su simbolismo, pero es obvia su relación con el agua.

La vasija que como contraparte lleva el hombre-jaguar de la jamba norte, tiene pintado un mascarón de Tlaloc. Lleva un triángulo blanco en la cabeza y es uno de los símbolos que identifican a esta deidad y al cual también aluden los triángulos de papel blanco que adornan las rodilleras y el brazalete del bailarín. La serpiente azul que el hombre vestido de jaguar ostenta a manera de cetro, es símbolo del rayo, otro atributo del mismo dios.

Tanto la danza como el acto de volcar agua con una vasija, están hablando de rituales propiciatorios, realizados por sacerdotes, siempre asociados al viento que trae el agua (caracol) y a la regeneración, hombre que sale del caracol, a la fertilidad de la tierra (jaguar que genera plantas) y al agua en sí (todos los atributos de Tlaloc). Uno de estos sacerdotes viene del linaje de 3 Venado, el héroe cultural.

La planta del maíz es otro motivo que destaca por su significación cultural. Su cultivo se remonta a los orígenes de la agricultura mesoamericana y como alimento básico de la población ha llegado hasta la actualidad. El maíz aquí pintado, no sólo tiene mazorcas sino también bellas flores que aparentemente son símbolo de florecimiento. Junto con la tierra, representada por las fauces de mascarón y emergiendo de ella, colocados ambos, planta y tierra, frente a los dos sacerdotes de las jambas, se constituyen en el objeto de su ritual.

Toda esta información se desprende de la evidencia intrínseca de los murales, sin embargo, es interesante en este momento de la interpretación recordar lo que refieren las fuentes históricas.

Según se vio en López y Molina (Lombardo et al, 1985 en prensa), Muñoz Camargo (1979) señaló que los Olmeca Xicallanca ocuparon y establecieron "su principal asiento y fortaleza" en lo que hoy se identifica con el sitio de Cacaxtla. Por otra parte, menciona también que en Cholula, cuando entro Cortés, reinaban dos Señores que se llamaban Aquiach y Tlalchiach, "el mayor de lo alto" y "el mayor de lo bajo del suelo" y según comentan los autores, en las notas a la Historia Tolteca Chichimeca, en la época de los Olmeca Xicallanca el primero se relaciona-

ba con la lluvia, con el cultivo de temporal y "tenía poder para hacer llover y que diese frutos la tierra". En cuanto al Tlalchiach, sugieren que controlaba el agua de cañerías (Paul Kirchhoff et al, 1976). Por otra parte, Carrasco (1971) dice que el primero tenía como insignia el águila y el segundo el jaguar.

Aunque esta última información se refiere a Cholula, los Olmeca Xicallanca -según Diana López y Daniel Molina (Op Cit)-, después de Cacaxtla se asentaron en ese sitio, así que bien puede tratarse por la coincidencia con las representaciones de los murales, de un sistema de gobierno común a Cacaxtla y a Cholula, que estuvo vigente desde la ocupación Olmeca Xicallanca hasta la llegada de Cortés, según las fuentes antiguas.

Con esta nueva orientación la interpretación de los murales toma nuevamente un sentido histórico y social. El hombre-águila, Aguiach, representa a los cultivadores de temporal; el hombre-jaguar, Tlalchiach, a los cultivadores de riego, mismos que constituían las dos bases de las fuerzas productivas, sustento de la economía del grupo.

El lenguaje simbólico

De la misma manera que en los murales de La Batalla, el sistema de registro y notación de los murales de El Pórtico, es un lenguaje complementario a las imágenes de las pinturas. Desafortunadamente, su significado es difícil de precisar, sin embargo, con los elementos difundidos por el análisis de grafemas de Carolyn Baus (Apéndice 2), algo se puede aclarar.

En primer lugar, la filiación teotihuacana de algunos de ellos (jeroglíficos 35, 37 y 42) (fig. 8c) y la mixteca de otros jeroglíficos 44, 48 y 50). Habría un tercer grupo, al parecer del sistema más antiguo que se conoce (jeroglíficos 45, 50 y 51) y otro más con numerales de barra elíptica, que es común a Xochicalco y también a Monte Albán (jeroglíficos 39, 43 y 51).

En los pancles de El Pórtico, se registran toponímicos, en los ángulos superiores frente a las cabezas de los personajes, posiblemente haciendo referencia a pueblos del origen y de la historia del personaje o del grupo social que representan. Diana López (comunicación personal) considera que el jeroglífico número 37 significa "El templo de Venus frente a la laguna" y que es un toponímico; no debe olvidarse que las fuentes señalan a los Olmeca Xicallánca como invasores procedentes de otras tierras. Algunos numerales registran fechas de acontecimientos, probablemente fechas de llegada (jeroglíficos 39, 43 y 44) y la ya mencionada por Baus, 9 Ojo de reptil, (45) igual a

la de Xochicalco que, como en Cacaxtla, conmemora la celebración de un fuego nuevo. Según Caso (1977 I: 70), fue ésta la fecha en que se llevó a cabo una reforma calendárica que sirvió para ajustar y hacer concordar varios sistemas calendáricos que había en uso en Mesoamérica y según el mismo autor (1976: 176), esta fecha es igual a 9 Viento, fecha del nacimiento de Quetzalcoatl.

El jeroglífico nominal 3 Venado, aparece asociado al personaje mayoide de una de las jambas y no, como en La Batalla, al guerrero de facciones nahuas, indicando así que era héroe cultural indistintamente, de las dos etnias representadas en los murales. Solo un jeroglífico, la guacamaya con el pico ensangrentado hace alusión al sacrificio humano.

En la cenefa, también hay jeroglíficos y otros motivos simbólicos. Los que tienen forma de medios ojos y que Jorge Angulo (1964) encuentra en Teotihuacan y los identifica como "ojos de agua" (jeroglíficos 40, 41, 46 y 47). Otro motivo muy singular son las cejas azules que tienen la mayoría de los animalitos de la cenefa (Fotos Apéndice 4) y que están presentes también en los animales fantásticos, en los tocados y aun en los del nominal 3 Venado (jeroglífico 48). Desde el período Preclásico, las cejas forman parte de la iconografía del jaguar. Se encuentran ejemplos en la pintu-

ra teotihuacana (Fig. 9a), pero en Cacaxtla se repite obsesivamente, como si se quisiera dejar constancia de ella en todos los motivos pintados. La coja como sinécdoque del jagua, numen de la tierra, siempre de color azul, el color del agua alude al concepto de tierra fértil.

En la cenefa, se puede sugerir hipotéticamente dado el contexto general de las pinturas, que hay un motivo simbólico más. Las franjas diagonales que forman diseños geométricos, con franjas de tres colores, dos azules y en medio de ellas, una amarilla. También son amarillas y azules las fauces del mascarón del cual brota el maíz, por lo que se asume que es éste, como en muchas culturas mesoamericanas, la representación de la tierra. El color amarillo es el del jaguar, que en toda la iconografía de Cacaxtla se ha identificado con la tierra fértil, "que es capaz de hacer crecer los cultivos", y que se puede ver en la jamba norte donde, del propio cuerpo del jaguar, de su ombligo, brota y florece una bella planta. En este contexto, la alternancia de franjas de color azul claro como agua de lluvia, con franjas de color amarillo como la tierra y franjas de color oscuro, posiblemente agua subterránea que brota por ojos de agua, se pueden estar representando en la cenefa, con formas geométricas, las obras de riego para la agricultura, los canales, los camellones, que fueron

la base económica en los valles del entorno de Cacaxtla y cuyo control era función del Tlálchiach. Esta hipótesis tiene su base en que, en la fase Tezoquipan (800 a.C. a 100-200 d.C.), la arqueología señala una época de apogeo regional (García Cook, 1973 y 1974 y Abascal et al, 1976) en el área que circunda a Cacaxtla, que se atribuye a la introducción de sistemas agro-hidráulicos, a base de terrazas de cultivo en las laderas, a la construcción de represas, canales de riego y, sobre todo, sistemas de camellones en los remanzos de los ríos y ciénegas.

Por último, hay un elemento más con significado simbólico que se debe mencionar: el uso del color del fondo. En los paneles, el fondo rojo utilizado tradicionalmente por la pintura teotihuacana en contextos religiosos, coloca al personaje en un espacio sagrado e intemporal. En cambio, el fondo azul de la cenefa, y el que queda fuera de las fauces de la tierra, es como el de La Batalla, donde se lucha, donde se baila y se hacen ritos propiciatorios, donde germinan los cultivos, donde esta la vida; esto es, lo temporal.

Los símbolos que conforman esta narración son preponderantemente de filiación náhua. Muchos de ellos están presentes en Teotihuacan: las cenefas con animales acuáticos y las flores (lirios acuáticos) como atributos de Tlaloc (Fig. 10 b); la serpiente emplumada y las bandas diagonales (Fig. 10 a); el jaguar asociado al agua de cuyo cuerpo brota una planta (Fig. 11 a), plantas de productos mixtos que brotan de chinampas (Fig. 10 b), sacerdote de Tlaloc empuñando la serpiente del rayo regando agua con una vasija de Tlaloc (Fig. 11 b), animales con cejas (Fig. 9).

La disposición de las figuras también es una tradición teotihuacana. Kubler (1967) ha señalado en esa pintura como una categoría iconográfica al "objeto de culto flanqueado por sacerdotes o representantes de dioses". En los paneles de El Pórtico, los dos representantes de los dioses, dominando al coacocelotl y al quetzalcoatl, rinden a la vez culto al gran mascarón de la tierra que se constituyen, en la composición, en el objeto central y está flanqueado por ellos. Sin embargo, por otra parte, en estas pinturas siguen incorporándose ingredientes de la cultura maya, como es la gran barra

ceremonial. También se utiliza en una magistral combinación, la forma iconográfica maya de sujeción, denominada por Kubler (1969) "conquistador glorificado" y que aquí, quedó señalada, al hablar de la posición de los vencedores y vencidos en el análisis de la forma en La Batalla, la relación entre ambos, como una forma triangular (Fig. 4 y 5). Esta misma forma geométrico-compositiva e iconográfica, que lleva implícita la noción de dominio (ver Lombardo, 1979), se aplica a la relación que guardan los representantes del dios con la serpiente jaguar y la serpiente tigre (totalidades 3 y 4). Aquiach domina la lluvia; Tlalchiach domina las corrientes terrestres por medio del riego.

Es evidente en esta imagen que en la concepción iconográfica de los Olmeca Xicallanca, seguía vigente y estaban siempre presentes la tradición maya y la teotihuacana, como una forma de expresión plenamente unitaria, donde se logró un sincretismo que definió el estilo local.

Con todo este cúmulo de significados, muchos de ellos reiterativos, se puede redondear ya el contenido alegórico de estas pinturas:

Al aire libre, dos sacerdotes representantes de grupos de cultivadores de riego y de cultivadores de temporal, con todo su atuendo ceremonial, uno del dios Tlaloc y otro

del dios Quetzalcoatl, bailan y ejecutan rituales mágico-religiosos para propiciar la fertilidad de la tierra. Ella se muestra pródiga y hace florecer las mieses con generosas mazorcas de maíz.

No obstante, los rituales propiciatorios por sí solos no bastan para lograrlo. Atrás de la tierra productiva están los representantes de los dioses en la tierra; los que con la barra ceremonial transmiten la palabra divina, los que demandan el sacrificio a los dioses, los que se ocupan de atar los años, de celebrar el fuego nuevo; los que registran los acontecimientos y escriben la historia.

Con la indumentaria del dios, con toda la potencialidad que le confieren sus atributos, personificándolo a él mismo, están parados sobre la serpiente pájaro y la serpiente jaguar. Su posición es la del sacerdote y la del conquistador, de pie, de frente, con los pies sólidamente asentados, el rostro de perfil y desplegados en un amplísimo espacio.

Los instrumentos de conocimiento ocupan el lugar de las lanzas; las dos serpientes, espléndidas, están en la posición de los cautivos, sojuzgadas, doblegadas, controladas. A su alrededor, las aguas universales, las de los mares, las de los ríos, las de las lagunas, pobladas de animales, todos en continuo movimiento, pero regularizados, ordenados,

trazadas geométricamente las franjas de tierra, los canales.

La fertilidad de la tierra se logra por la colaboración de los representantes de los hombres, los sacerdotes; entre ellos el del linaje de 3 Venado el héroe cultural. También con la colaboración de los representantes de los dioses, el Aquiach y el Tlalchiach, y aún la de los dioses mismos: la serpiente-pájaro y la serpiente-jaguar como dos de sus advocaciones. El gran jaguar de la tierra con sus fauces abiertas como mascarón era el objeto del rito y, seguramente, arriba del dintel de la puerta había un mascarón de Tlaloc, el gran dios del agua, que subsumía la dualidad del agua de la tierra y el agua del viento y a la vez, era el complemento del enorme mascarón que se formaba alrededor de la puerta, el mascarón Jaguar-Tlaloc, el mascarón tierra-agua: tierra fértil.

De acuerdo con esta interpretación, el mural de La Fertilización de la Tierra, con un lenguaje más esotérico y simbólico que el de La Batalla y ubicado en un espacio de acceso exclusivo, estaba dirigido a miembros del propio grupo dominante; ensalzaba la función de los representantes de los dioses y su mensaje estaba encaminado a reforzar la reproducción de las formas de control de los medios de producción.

LA IDENTIDAD

El mural de La Batalla y el de La Fertilización de la Tierra, realizados entre 650 y 800, denotan la existencia de un estilo pictórico bien consolidado y con permanencia, por lo menos en dos épocas del florecimiento de Cacaxtla, la primera en 650 y la segunda de 750 en adelante. Lo caracteriza la presencia combinada de elementos mayas y teotihuacanos. Sin embargo, los materiales arqueológicos del sitio, si bien registran rasgos mayas, no son tan determinantes como en los murales. Este estilo pictórico que muestra el sincretismo de dos tradiciones bien integradas, implica un período de gestación que no afloró en la excavación del sitio y no tiene precedente en la zona.

Jiménez Moreno (Op cit) señaló la presencia de los Olmeca Xicallanca en Cholula a partir de 750 d.C. Por otra parte, los datos arqueológicos señalan la intrusión de cerámica anaranjada delgada, relacionada con la región de Tabasco y Champotón en esa misma época (Abascal et al, 1976 II). Por su parte, Muñoz Camargo se refiere a la fortificación de Cacaxtla como el lugar donde se asentaron e hicieron fuertes los Olmeca Xicallanca. Una fuente más, Ixtlilxochitl (1975: 7-8) na-

rra que vinieron del oriente hasta Potonchan (Tabasco) y que comenzaron a poblar Tlaxcala a orillas del Río Atoyac.

Todo lo anterior apunta a que los Olmeca Xicallanca fue ese grupo triétnico definido por Jiménez Morano, que emigró del sur -según Diana López (Op cit), en la época del apogeo de Teotihuacan-, y mantuvo vínculos con la región del Golfo. De allí pasó al área de Tlaxcala y es evidente que sus relaciones con la región de Tabasco y Campeche continuaron vigentes. Cacaxtla fue el sitio donde estos invasores se hicieron fuertes y de allí iniciaron su expansión hacia Cholula y otros sitios del valle poblano-tlaxcalteca. (ver mapa).

La composición de este grupo en su lugar de origen, mixteco, popolocas (ambos del grupo lingüístico, otomangue) y nahua, ocupando toda la parte sur de Puebla y parte de Oaxaca hasta la costa, los coloca como intermedios entre dos fuertes culturas, la maya del Clásico, especialmente de la región del Usumacín-

ta y la Teotihuacana, por lo que orientan sus actividades en función de esa posición. Cuando se asientan en Caçaxtla, el "biculturalismo" ya está plenamente interiorizado en el grupo y se extrovierte en la expresión artística.

En el nivel más abstracto de la pintura, en el orden, en la composición, una de las características del estilo de Caçaxtla es la dualidad. Especialmente en La Batalla, se utilizan dos taludes como espacios pictóricos; hay dos franjas horizontales en dos niveles, la de los vencedores y la de los vencidos; los agrupamientos se forman por elementos opuestos cuyas directrices dramatizan las escenas, por la inclinación de los cuerpos, unos contra otros.

La dualidad también está patente en el mito, Tlaloc y Quetzalcoatl son conceptos complementarios. Como entidades originariamente totémicas que representan a cada grupo, se oponen mutuamente en forma analógica a las oposiciones étnicas y sociales con una base económica real, la de los cultivadores de riego y la de los cultivadores de temporal. El mural de La Fertilización de la Tierra reitera también la dualidad étnica, así como la dualidad de ritos propiciatorios, la dualidad de funciones de los representantes del dios, los dos aspectos del dios del agua, cuya colaboración es necesaria para que la tierra sea pródiga en frutos y asegure el sustento de la comunidad.

La dualidad a la que remite en todos los niveles la expresión pictórica, forma parte esencial de la identidad cultural de los Olmeca Xicallanca, por lo tanto resulta interesante intentar una explicación que se sustente en las raíces mismas de su práctica económica y de su realidad social.

La tradición histórica se refiere a los Olmeca Xicallanca como un grupo muy rico; evidencia de ello es la construcción de la enorme plataforma de Cacaxtla y su suntuosa decoración. Por otra parte, las fuentes etnohistóricas señalan para esta época la gestación de múltiples rutas de comercio y movimientos de pueblos hacia varias direcciones, provenientes de la zona de origen de los Olmeca Xicallanca y las zonas aledañas. Uno de estos pueblos, los llamados Putunes, han sido los mejor estudiados y Thompson (1975) los sitúa actuando en toda el área maya a partir de la zona de Acalan, y entre Coatzacoalcos y Laguna de Términos. Xicalango está ubicado precisamente en esa laguna, así que los Olmeca Xicallanca debieron ser, de este grupo, la contra parte que se dirigió por Veracruz al altiplano de México.

Por otro lado, Sahagún, en su Historia General de las cosas de la Nueva España, Capítulo V del Libro Noveno, al hablar de los mercaderes y oficiales de oro, piedras preciosas y plumas ricas, hace referencia al origen del nombre Naualoztomeca con el que se les llamaba a los mercaderes. "Porque los merca-

dores mexicanos, entraban a tratar en aquella provincia disimulados, tomaban el traje, y el lenguaje de la misma provincia y con esto trataban entre ellos, y sin ser conocidos por mexicanos. En esta provincia de Tzincatlán se hace el ámbar (léase jade), y también plumas muy largas que llaman quetzalli, porque allí hay muchas aves de éstas que llaman quetzaltotome, especialmente en tiempo de verano que comen allí las bellotas".

La provincia de Cimatecatl era precisamente una zona de habla nahuatl, en la región de Tabasco y en el nombre de Nahualoztomeca se alude a la capacidad de transformarse, de disfrazarse y esta descripción resulta francamente reveladora de cómo los grupos de comerciantes, para lograr los objetivos de sus empresas, adoptaban una doble identidad.

La utilización del sistema de registro y notación que forma parte del lenguaje simbólico de los murales de Cacaxtla, incluye como ya se dijo, tres sistemas, entre los que se encuentra el mixteco, el nahua y otro afín al de Xochicalco. ¿Corresponderían estos tres sistemas a los utilizados por cada uno de los componentes étnicos de la cultura, mixtecos, nahuas y chochopopolocas, mismos que se fijaron como rasgos de la cultura Olmeca Xicallanca?

La coincidencia de la mención en el mural de La Fertilización de la Tierra, del Fuego Nuevo en el año 9 Ojo de Reptil, fecha en la cual se lleva a cabo en Xochicalco el ajuste de los diferentes sistemas calendáricos, revela que fue significativa para Cacaxtla. Cabe aquí la hipótesis de que esta reforma se hizo necesaria a partir de una "internacionalización" de la actividad comercial, interregional en Mesoamérica, de la cual participaban los habitantes de Cacaxtla. La operatividad de las transacciones comerciales requería de un calendario común, de la misma manera que el uso del nahuatl se generalizó como lingua franca para ese efecto.

La alusión al comercio en los murales de Cacaxtla no es explícita, sino que se detecta de manera indirecta. Por ejemplo. Por la presencia de objetos de comercio ostentados por los personajes según el rango religioso o religioso-militar. Los animales representados en la cenefa de los paneles de El Pórtico, provenientes de diversas regiones (Caribe y Pacífico), son especies que se asocian al ritual de Tlaloc, pero a la vez, las que tienen materiales imperecederos como los moluscos y las tortugas, son especies objeto de comercio suntuario; no son especies que sean base de la alimentación del grupo. Esto significa que la vinculación entre la economía de comercio y la economía agrícola de este grupo, estaba en que

los objetos de comercio -jade, plumas de quetzal, conchas de caracol, o el color azul maya-, eran objetos rituales con funciones supraestructurales, pero que circulaban en función de una demanda mágico-religiosa y propiciatoria de una actividad eminentemente agrícola: la producción de alimentos para la subsistencia del grupo.

Por otra parte, la vinculación del comercio con la guerra es bien conocida en Mesoamérica, por lo tanto la exaltación de una batalla como tema del mural, es la exaltación de una actividad asociada a él.

De la misma manera que la guerra no era un tema digno de ser representado como tal, sino como guerra sagrada, el discurso ideológico de la teocracia tampoco admitía la representación de la actividad comercial, sino subsumida en la dignidad sacerdotal y en el mito religioso, aunque ambos eran parte de una práctica real. Por lo anterior, en la interpretación cultural de los murales se percibe el tránsito de un estado de régimen teocrático a otro de régimen militarista, en el que todavía no se aceptaba la temática guerrero-comercial como digna de ser pintada, si no era metafóricamente, o sublimada por la religión.

Por lo anterior, se puede asumir que el estilo sincrético de los murales de Cacaxtla es expresión de una situación funcio-

nal de la cultura Olmeca Xicallanca, que tiene bases económicas comerciales de interrelación entre dos áreas culturales distintas. Manifiestan la identidad social de este grupo con características duales: biétnicas; con la unificación de productores de temporal y de riego, y con la colaboración entre dos opuestos metafóricos en el nivel mítico-religioso.

CACAXTLA EN EL PROCESO HISTORICO

Las excavaciones en el centro urbano de Teotihuacan han sacado a luz una gran cantidad de pinturas de templos y palacios. Los trabajos de Clara H. Millon (1962 y 1966), Rene Millon (1966) y de Ester Pasztory (1972), hacen posible seguir una cronología pictórica que presenta una secuencia estilística. Pasztory (Op cit: 98-102) describe así los principales cambios:

- 1) Estilo formal. Se desarrolla en la fase cerámica Tlami-milolpa (300-500) y se hace evidente, por ejemplo, en el Templo de los Caracoles (Fig. 6 b). Se caracteriza por un contorno en línea muy simple, gruesa y oscura que contrasta con los colores planos de las superficies. Las figuras hieráticas se distribuyen casi siempre a manera de procesión, independientes unas de otras y son muy decorativas.

En este mismo período se nota en algunos ejemplos, un estilo mas dinámico, asimétrico, con líneas de contorno caligráficas y en general naturalistas. Pinturas de este tipo se encuentran en la Unidad de los Animales Mitológicos y Pasztory atribuye a influencias mayoides este cambio de estilo.

Al final de la fase se percibe un refinamiento del Estilo Formal, en líneas más finas y formas más sutiles pero continúan las formas estáticas y simétricas. Un ejemplo es el guerrero-jaguar de Zacuala (Fig. 6 c).

Por último hay una predominancia del color rojo que tiende a la monocromía como es el caso de los sacerdotes-pájaro de El Pórtico 19 en la Zona 5 (Fig. 6 a).

- 2) Estilo ornamental (500-600 d.C.). Surge del Estilo Formal y se desarrolla en la fase Xolalpan. Desaparecen las influencias surianas, se centra la atención en complejas composiciones decorativas con un sentido dinámico y se incorporan figuras naturalistas de pequeñas dimensiones como por ejemplo en Tepantitla (Fig. 10 b). Hay en este momento un desarrollo de problemas conceptuales en las pinturas que, según Pasztory, debió responder al interés de los intelectuales teotihuacanos por temas especulativos que, partiendo de la observación de entidades separadas, entraron en el estudio de interrelaciones más complejas.

Por otra parte, la pintura mural maya, desde los ejemplos más antiguos en la Estructura 5D Subestructura 10-la de Tikal (100 a.C. - 250 d.C.), tiene como elemento principal a la

figura humana, de proporciones naturalistas y dimensiones cercanas a las reales (80 cm aproximados). Estas características se mantienen como invariantes en los siguientes períodos y tienen su expresión máxima en las pinturas de Bonampak y Mulchic (600-900 d.C.) (Lombardo, 1982). En estos dos últimos sitios existe como uno de los temas importantes el de la batalla.

La influencia mayoide señalada anteriormente en la fase Tlaminilolpa de Teotihuacan, así como la pintura recientemente descubierta en el Templo de los Pájaros de Xel-Ha (Quintana Roo), que representa un personaje teotihuacano y que data también del Clásico Temprano (Lombardo, 1984 en prensa), demuestra que la pintura -igual que otros rasgos arqueológicos como la cerámica y la arquitectura-, da testimonio de múltiples relaciones entre el área nahua del altiplano de México y prácticamente todas las regiones del área maya. Las pinturas de Cacaxtla son uno de los ejemplos del contacto entre estas dos áreas culturales y se manifiestan con características locales que son el resultado de la selección de rasgos específicos de la pintura maya y de la teotihuacana, que logra un sincretismo en la forma y en la temática que es el que constituye el estilo Cacaxtla.

El mural de La Batalla, 650-700, participa en lo general, de la forma y la temática pictórica maya que le es contemporánea. El mural de La Fertilización de la Tierra, en cambio (700-800), sigue las de la cultura teotihuacana de esa época y ambas, en los detalles, incluyen rasgos de la otra cultura. Esta forma bicultural de expresión que registran las pinturas de Cacaxtla, como ya antes se dijo, fue producto de la posición de los Olmeca Xicallanca en su lugar de origen, en los límites entre dos grandes áreas culturales, de las cuales adoptaron indistintamente rasgos de una o de la otra. Con estas características se introducen en Cacaxtla hacia 650 y toman el poder político en momentos del colapso de Teotihuacan, que había prevalecido como centro urbano hegemónico de la cuenca de México y cuyo hinterland abarcaba la región de Tlaxcala, como puede verse en el proceso de desarrollo del sitio que se describe a continuación.

El área de Tlaxcala que rodea a Cacaxtla, según García Cook (1973: 68-69) y 1974: 11-12) y Abascal et al (1976, II), tuvo un apogeo regional en la Fase Tezoquipan, entre 800 a.C. - 100-200 d.C., en la cual se amplió sustantivamente la agricultura de secano o de temporal, a base de terracedos en las laderas; se construyeron paredes de contención de piedra y fue un patrón generalizado el de habitación-cultivo con huertas y hortalizas, incluyendo el cultivo del maguey. El instrumental técnico agrícola descrito por Abascal et al (Op cit), se constituye de azadas de distintas formas para realizar tareas que van desde el desmonte, hasta la formación de surcos y acequias. Se introduce una nueva tecnología de producción intensiva con la construcción de camellones en las zonas bajas de ciénegas o pantanos y en los remansos de los ríos Zahuapan y Atoyac.

Desde entonces, se registra arqueológicamente una especialización del trabajo en las zonas urbanas, como por ejemplo en barrios de alfareros, por lo que puede inferirse también la diferenciación de trabajo agrícola especializado en el área rural, de acuerdo a las condiciones ecológicas de las laderas y del valle; los agricultores de temporal y los de riego.

Completan el panorama en esta época, centros cívico-religiosos distribuidos por todo el valle, cercanos a los sistemas agrohidráulicos, en cuyo asentamiento hay ya una estratificación zonal de las habitaciones de acuerdo a una traza, con lugares de mercado, almacenes para grano, construcciones de uso administrativo y religioso, todo lo cual les confiere un carácter urbano.

En la fase siguiente Tenanyecac que va de 100-650 d.C., la región sufre una fuerte depresión en su desarrollo, manifiesto en el estancamiento del crecimiento de los centros cívico-religiosos y el renacimiento, paralelamente, de aldeas dispersas (García Cook, 1974: 13). El asentamiento de Cholula, poco desarrollado en la fase anterior, es el único que crece significativamente, como subcentro teotihuacano de actividad comercial y parece absorber todo el plus-trabajo del área en la construcción de sus edificaciones, siguiendo, aparentemente, las mismas pautas de centralización regio-

nal que la metrópoli teotihuacana, con la concomitante migración de pobladores del campo a la ciudad. De esta forma, Teotihuacan deja sentir su influencia hasta la zona de Tlaxcala y convierte a estos valles en subregiones abastecedoras de productos agrícolas y artesanales.

Sin embargo, Diana López y Daniel Molina (Op cit) mencionan que en el eje Xochitecatl-Cacaxtla-Mixco, el desarrollo de centros cívico-religiosos se produce -a diferencia de lo asentado por García Cook para el resto del área-, en 250 y 600, cuando se manifiesta la influencia teotihuacana. Esto podría indicar que en estos sitios hubo una influencia directa de la metrópoli; no obstante, en Cacaxtla, la etapa correspondiente al asentamiento que posiblemente tuvo relación con Teotihuacan, no llegó a excavararse en las temporadas de trabajo de 1975 a 1978.

La presencia de gentes extrañas se hace sentir al final del período, según García Cook y Mora (1974), por la aparición de asentamientos en las partes altas de los cerros, muchos de ellos con fortificaciones.

Hacia 650, las celosías en la arquitectura de Cacaxtla, así como en la cerámica el tipo anaranjado delgado, marcan la presencia de elementos de la costa del Golfo y los tipos Campeche IIa y Chichén I que se registran en el vecino sitio de Xochitecatl (Abascal et al, 1976: 18), además de los propios murales de La Batalla, denotan relaciones con la zona maya. Por otra parte, los tipos cerámicos bicromos rojo sobre bayo, caen dentro del grupo llamado Coyotatelco que está presente en Teotihuacan en la fase Metepec, justo entre 650 y 750 d.C., y en Cacaxtla parece asociarse directamente con el grupo Olmeca Xicallanca, según Diana López y Daniel Molina (Op cit).

Las fuentes etnohistóricas que narran la entrada de este grupo al valle de Tlaxcala señalan dos trayectorias: Ixtlilxochitl (1975: 7-8) los hace venir de Potonchán (en Tabasco) a establecerse a orillas del Atoyac. En cambio, según Muñoz Camargo (Op cit: 19-20) entraron por la cuenca de Mexico y al encontrarla toda poblada, siguieron hacia la Sierra Nevada y, pasando por Tochimilco, Atlixco, Calpan y Huexotzingo, llegaron a Tlaxcala. La información de ambas fuentes puede aceptarse sin ser necesariamente contradictoria pues la movilidad de grupos que caracterizó la etapa final del Período Clásico hace posible la llegada de los Olmeca Xicallanca por varias rutas coincidiendo con los distintos materiales arqueológicos.

¿Qué significa la presencia de estos extranjeros en el valle de Tlaxcala en el momento en que Teotihuacan ha iniciado el declive de su hegemonía?

Con base en el análisis de la cerámica del sitio, Diana López y Daniel Molina (Op cit) concluyen que hay un largo período de ocupación que no denota cambios bruscos y que no se ve interrumpido por la aparición de elementos externos; es decir, cuando llegan los rasgos del Golfo y del sureste, subsisten los elementos locales como mayoritarios. Esto les hace suponer que los Olmeca-Xicallanca fue un grupo minoritario que toma el poder por la vía de la fuerza sustituyendo al grupo dominante local, pero que la población trabajadora permaneció asentada en la región.

Las fuentes históricas hacen énfasis en la riqueza de los Olmeca Xicalanca y se ha recalcado que ésta provenía de su actividad comercial. No obstante, el material arqueológico recogido en Cacaxtla, en cuanto a orfebrería lapidaria, no corresponde a las referencias históricas. Se puede decir que son la arquitectura, el relieve y la pintura, los elementos más "lujosos" de esa cultura; es decir, el acento está puesto en aspectos supraestructurales de reforzamiento ideológico más que en la producción de objetos. ¡ Parecería que las joyas de los murales fueran objetos que formaban parte de una iconografía que se gestó y se fijó en otro lugar, a partir de una realidad distinta de la de Cacaxtla. Las pinturas se refieren al pasado histórico del grupo.

En cambio, la importancia de las construcciones sí dan testimonio de que este nuevo grupo poderoso controló por sus concimientos calendáricos, los ciclos agrícolas y obtuvieron un rendimiento que les produjo excedentes que ellos redistribuían o comercializaban, canalizando el trabajo tributario a la construcción del gran centro cívico-religioso, así como de las obras agro-hidráulicas. A todo este proceso se hace alusión en los propios murales y este tema sí lo constata la evidencia arqueológica.

Retomando nuevamente a Teotihuacan como el inicio del proceso en el que se inscribe la cultura de Cacaxtla, es oportuno citar un trabajo de Enrique Florescano (1964), en el que se ubican históricamente los cultos de Quetzalcoatl y Tlaloc, en esa metrópoli.

Después de analizar los datos arqueológicos, esboza este autor una evolución en la temática de la pintura mural que va de la representación del agua como elemento fecundador y reproductor de la vida -que es como aparece por ejemplo en los murales más antiguos del Templo de la Agricultura, en la fase Teotihuacan II* (100-250 d.C.)-, a la representación de los dioses del agua al final de esa misma fase, en el mural llamado "Ofrendas a los dioses" de ese mismo templo, para culminar con la combinación de varios componentes que representan diferentes fuerzas naturales y se manifiestan en una entidad distinta, en un símbolo como el de la Serpiente Emplumada que es el agua preciosa, el agua regeneradora de la tierra.

Florescano ve en este proceso la consolidación de la especulación teológica como la actividad preeminente del sacerdocio, a través de la cual establece sus instrumentos ideológicos de dominio, ocupando por ello un lugar preponderante en la escala social.

* Los diferentes nombres en las fases culturales, así como los pequeños desajustes en la cronología utilizada por Pasztory y por Florescano, obedecen a que ella sigue la cronología de Rene Millon et al, The Teotihuacan Map, Texas, 1973, y él la de Manuel Gamio en La población del Valle de Teotihuacan, México, 1922. Lo que es claro en ambos autores es que existen dos etapas: la primera mas ape- gada a la realidad y la segunda mas esoterica.

Concibe este período como

"el momento cumbre del sacerdocio teotihuacano; el momento en que el sacerdocio está íntimamente vinculado al mundo que lo rodea, de tal suerte que sus creaciones teológico simbólicas son la interpretación sublimada de las necesidades reales del pueblo que lo sostiene" (Op Cit: 138).

En la fase siguiente, Teotihuacan III (250-700), percibe Florescano el surgimiento de una nueva deidad que desplaza a la Serpiente Emplumada de su lugar preponderante en el panteón teotihuacano, aunque en cierta forma la subsume, pues entre sus elementos constitutivos están la serpiente y las plumas de quetzal, combinadas con otros dos elementos, el jaguar y la lechuza.

Una deidad mucho más abstracta y compleja, cargada de símbolos, desligada cada vez más de la población campesina y, por lo contrario, más apegada al ritual esotérico del sacerdocio, se hace manifiesta en las formas rígidas y estáticas de las representaciones de Tlaloc, en la tendencia a las formas geométricas, a la repetición rítmica de los motivos, además de la obsesiva presentación de figuras de sacerdotes.

Tal desvinculación entre la clase dirigente y la población productora ha sido señalada como una de las causas de la desintegración del estado teotihuacano que comienza a manifestarse hacia 600 d.C.

Es en este momento de descomposición que, grupos marginales de la cultura teotihuacana, como era el caso de los Olmeca Xicallanca, que mantenían nexos comerciales con la metrópoli, rompen el pacto establecido y actuando por su cuenta, crean ciudades como Cacaxtla o Xochicalco y se erigen en centros regionales político administrativos, ocupando huecos que el repliegue teotihuacano había dejado vacantes. La participación de grupos del golfo en la construcción de Teotihuacan, así como de grupos mayoides, cobra otro significado cuando se cae en la cuenta de que coincide con la época de predominio popular de la Serpiente Emplumada. Ya en un capítulo anterior fue sugerido que, siendo uno de sus componentes las plumas de quetzal, de extracción suriana, esta deidad podría haberse originado en esa región.

De aceptarse lo anterior, cabe la hipótesis de que el resurgimiento de la Serpiente Emplumada en la iconografía de los murales de Cacaxtla, se daba a una retroalimentación venida del sur, de una región que por su posición marginal no sufrió el impacto de la hermética organización teotihuacana de los sacerdotes de Tlaloc -como fue el caso de los Olmeca Xicallanca-, y en la cual el culto a Quetzalcoatl no fue disminuido.

El tema del mural del Pórtico en Cacaxtla, que ensalza la función del sacerdote en un nivel más cercano a la deidad -el

de su representante-, interpretado a la luz de la idea de Florescano, de que la Serpiente Emplumada tenía un mayor arraigo popular, significa que quienes retomaron el mando en Cacaxtla para consolidar un estado regional pusieron toda su atención en la restitución del desarrollo productivo que prevaleció en la región en el período de Desarrollo Regional y que se paralizó en la fase siguiente. La equiparación de un culto popular como el de la Serpiente Emplumada a igual rango que el de Tlaloc, la deidad "culto", la adopción de un lenguaje llano con formas realistas de comprensión directa, así como la inclusión en la temática principal de las funciones de dirección de las faenas agrícolas y los ritos propiciatorios, dibuja a los Olmeca Xicallanca como un grupo extraordinariamente pragmático, que reorientó a la religión instalando en el tradicional culto a la fertilidad, a sus dirigentes como intermediarios de los dioses, erigiéndose a sí mismos como objeto de culto y dando cabida en su discurso ideológico, a la representación misma de las actividades rectoras y reguladoras de la producción agrícola que ellos monopolizaban como fuente de su poder.

Ante el desquebrajamiento del poder sacerdotal que fue la clase dominante en el régimen teotihuacano, la actuación de los Olmeca Xicallanca se enfoca a retomar en sus manos el control

de la producción agrícola intensiva como base para consolidar económicamente su estado, un estado regional de menores dimensiones que el teotihuacano.

Brigitte Boehm en su trabajo sobre La Formación del Estado en el México Prehispánico (1981), ha llamado la atención sobre el papel de la población especializada en la construcción de chinampas, canales y otras obras de infraestructura para la explotación agrícola intensiva, a través de la experiencia de varios estados Teotihuacan-Tula-Acolhuacan, que culminan con la formación del estado azteca. En este proceso se debe incluir la experiencia de los Olmeca-Xicallanca.

Pareciera que en esta subárea de la vieja metrópoli teotihuacana -en Cacaxtla-, llevaron a cabo una reforma económica que vuelve a retomar las fuerzas productivas y desembarazándolas del sistema "burocrático-religioso" que las había llevado a su anquilosamiento en Teotihuacan y, logrando una alianza que, valorando de igual manera a los cultivadores de temporal asociados al viejo Quetzalcoatl y a los cultivadores de riego adoradores de Tlaloc, eleva a estas fuerzas productivas a categorías religiosas: la tierra, el agua, los hombres, los sacerdotes-dioses con sus instrumentos de conocimiento y control.

Es por eso que en la iconografía de los murales de Cacaxtla están presentes las dos deidades teotihuacanas de la agricultura.

ra; sin embargo, a diferencia de la gran metrópoli en la que la actividad militar era aludida sólo a través de la representación de sacerdotes guerreros, en Cacaxtla la guerra se presenta como un tema central. Es a partir de entonces, cuando se avizora ya un cambio en el altiplano hacia el nuevo modo de producción comercial-tributario-militarista, en el que el hombre pájaro se transformará en el caballero águila de la orden militar y Quetzalcoatl, después de su sincretización en Cholula con Ehecatl, el dios del viento, y a la vez de los comerciantes, dejará el camino libre para que Huitzilopochtli, dios guerrero por excelencia, imponga su hegemonía en el estado azteca.

De esta manera, la actuación de los Olmeca Xicallanca hacia el final del Período Clásico resulta coyuntural ante el declive del modo de producción teotihuacano basado en la agricultura y el ya emergente del Postclásico, sustentado por la aportación tributaria y su mercantilización apoyada en la actividad guerrera.

Las técnicas de aplicación de la pintura, tanto en el área maya (Proskouriakoff en Ruppert et al, 1955), como en Teotihuacan (Pasztory, Op' cit), consisten de cuatro pasos:

a) La preparación del muro con la aplicación de una capa de barro liso y después una capa delgada y muy fina de estuco (cal con arena y componentes de cuarzo); b) diseño de las figuras delineadas en rojo o en negro; c) aplicación de las superficies de color homogéneo dentro de las áreas señaladas en el diseño; d) dibujo final con línea negra o roja. Salvo que en algunas épocas la línea del dibujo inicial y el de terminación cambiaban de rojo a negro, en términos generales se puede decir que no hay diferencias en el proceso pictórico seguido, tanto en Cacaxtla como en esas dos áreas. Por el análisis químico se sabe que se utilizó el color azul maya y en La Batalla aparece en forma predominante, como se acostumbra en el área maya; por lo contrario, en el mural de La Fertilización de la Tierra es predominante el rojo siena tostado, color que es muy característico de Teotihuacan y que está en voga entre 450 y 500 d.C.

De lo anterior, se deduce que la técnica pictórica estaba prácticamente generalizada en Mesoamérica en el Período Clá-

sico y que la utilización preferencial de uno u otro pigmento es motivada por aspectos ideológicos. El uso de los colores, aunado a los aspectos compositivos ya mencionados en capítulos anteriores, indicaría que la expresión pictórica de Cacaxtla estuvo hacia 650 más cercana a la esfera del área maya reorientándose hacia 750 al polo teotihuacano. El desarrollo estilístico maya, entre 250 y 900, muestra -salvo en los ejemplos intrusivos como el de Xel-Ha que es francamente teotihuacano- una tendencia hacia el naturalismo cada vez más acentuada, que se hace evidente en el aumento de las dimensiones y la escala de las figuras, o en la representación del movimiento y de un espacio real, como sucede en Bonampak; por otra parte, se tiene en Teotihuacan el paso de una pintura naturalista a otra de mayor abstracción. Entre estos dos procesos la forma pictórica de Cacaxtla significa una voluntad formal naturalista en el mural de La Batalla por influencias del sur y, sin perderla totalmente, sufre en el mural de La Fertilización de la Tierra una infiltración de tendencias abstractas, mismas que no llegan, ni con mucho, a equipararse a la abstracción teotihuacana. Se tiene la impresión de que el estilo fresco de los taludes sufrió en los paneles

una cierta "oficialización" por parte del grupo gobernante.

En la secuencia local, los pocos restos que persisten de pinturas de la fase anterior a La Batalla, los murales del Cuarto de la Escalera presentan a cada lado de una puerta (Fig. 13 a y b) un panel en el que hay dos personajes que se dirigen hacia el eje de la misma, siendo cuatro personajes en total. Sólo pueden verse sus pies calzados con sandalias y una rodela que es portada por uno de ellos. La aplicación directa de los pigmentos sobre un aplanado de lodo -sin la base de estuco-, sus dimensiones y su pequeña escala marcan fuertes diferencias respecto a los murales ya estudiados aunque, la figura humana de tipo naturalista como motivo y el uso de paneles como forma compositiva, aparecen como recurrentes.

La fase posterior al Edificio A, la que lo cubrió, no ofreció murales in situ, aunque se encontraron múltiples fragmentos de estuco pintado entre los escombros. Lo más relevante fue el hallazgo de un altorrelieve en barro sin cocer que reproducía, con los mismos colores, escala y sentido naturalista, motivos de los murales de El Pórtico: serpiente emplumada, plantas con mazorcas de maíz.

Siguiendo a Diana López y Daniel Molina (Op cit), se puede concluir que el sitio de Cacaxtla muestra una larga ocupación con una base permanente, en la que, hacia 450 se registran rasgos de influencia exterior: en la arquitectura hay un cambio de edificios de tepetate a edificios de adobe; aparece la celosía como motivo decorativo, cerámicas de pasta fina y, lo más relevante para este trabajo, la pintura mural con figuras naturalistas. El auge del sitio ocurrió hacia 750 d.C., en la fase que corresponde a la construcción del Edificio A. En una etapa posterior siguió vigente el estilo del Edificio A, y hacia 900, se construyen una serie de fosos defensivos. La escasez de material del Período Postclásico y su aparición concentrada en otros sitios de la zona, tienden a indicar que el sitio fue abandonado. Las fuentes históricas refieren que los Olmeca Xicallanca fueron expulsados violentamente hacia 1050 por los Tolteca-Chichimeca, siguiendo dos rutas en su éxodo: una hacia Zacatlán en la Sierra de Puebla y otra hacia el sur, su lugar de origen.

INVENTARIO DE MOTIVOS

TOTALIDAD 1

Agrupamientos 1 - 8
Elementos 1 - 27

TOTALIDAD 2

Agrupamientos 9 - 15
Elementos 28 - 48

TOTALIDAD 3

Agrupamientos 16 - 18
Elementos 49 - 71

TOTALIDAD 4

Agrupamientos 19 - 21
Elementos 72 - 99

TOTALIDAD 5

Agrupamientos 22 - 23
Elementos 100 - 103

TOTALIDAD 6

Agrupamientos 24 - 25
Elementos 104 - 107

Subelementos 1 - 319

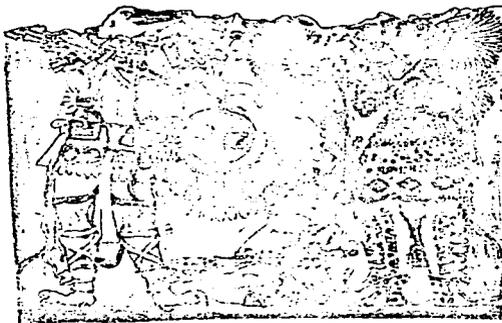
Jeroglificos 1 - 51



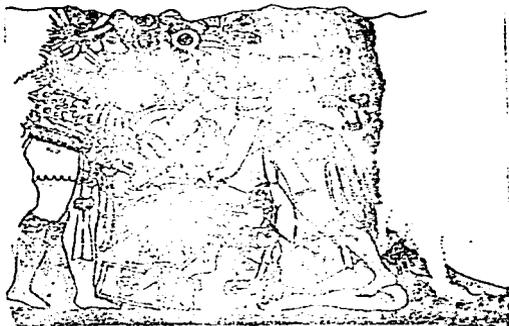
TOTALIDAD 1 AGUAFUENTE 1



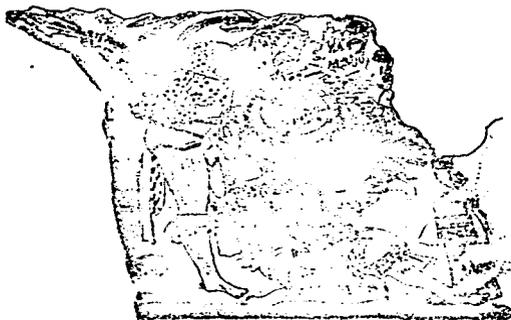
TOTALINO 1 MASPAGNANO 2

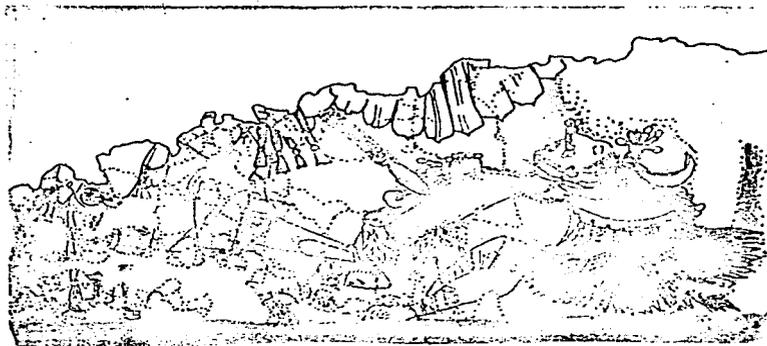


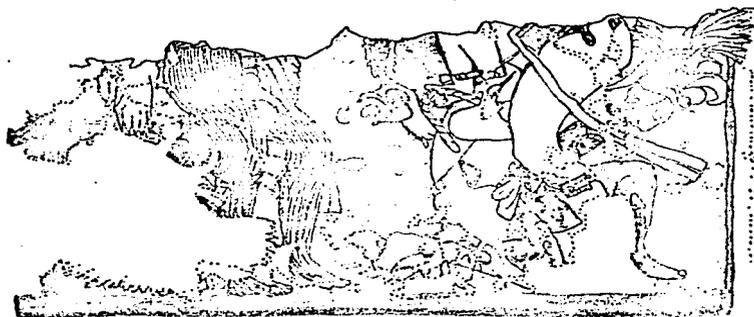
TOTALINO 1 MASPAGNANO 2



TOTALING 1. IMPROVED 2.









ELEMENTO 2



ELEMENTO 3





ELEMENTO 6

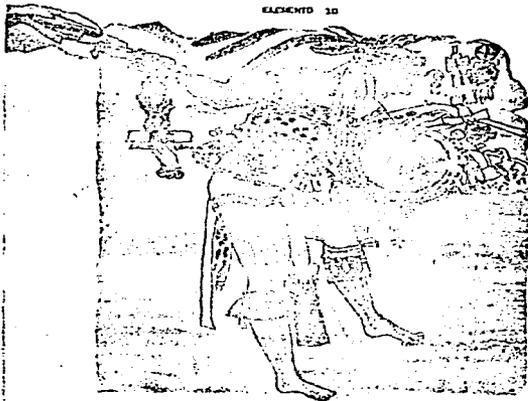




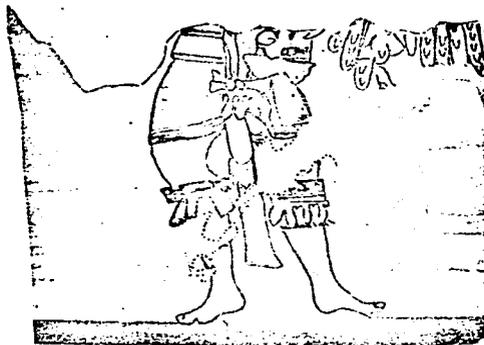
CLEMENTE 9



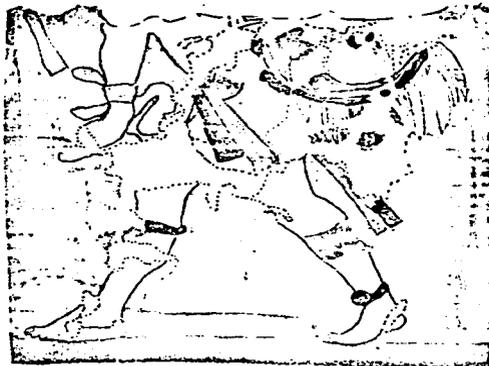
CLEMENTE 10



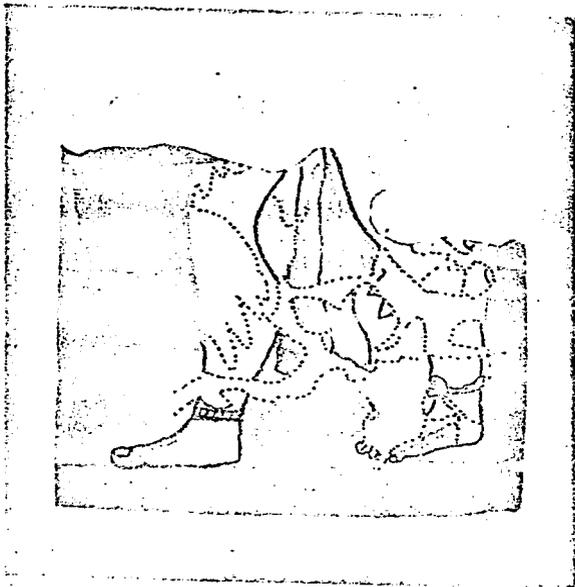


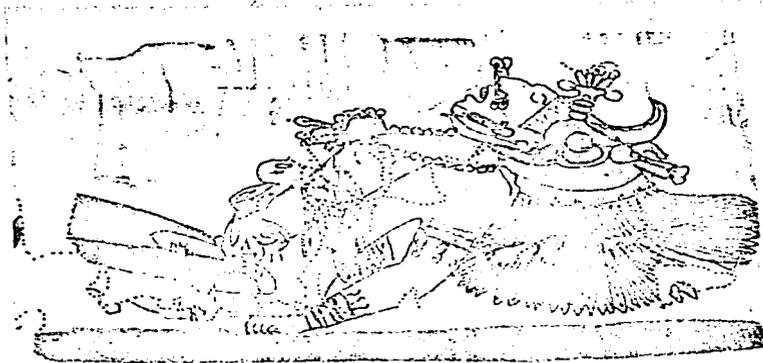
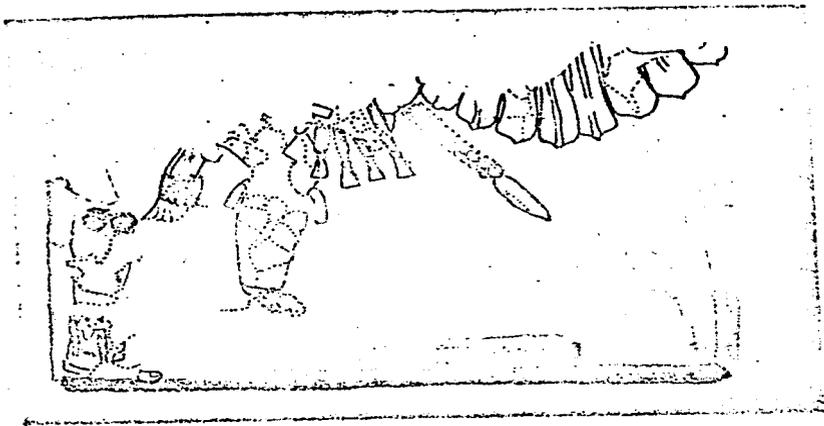






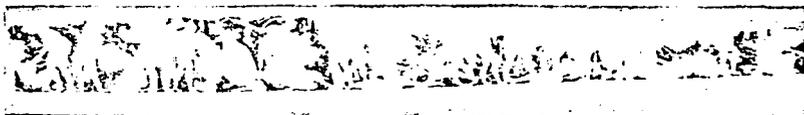


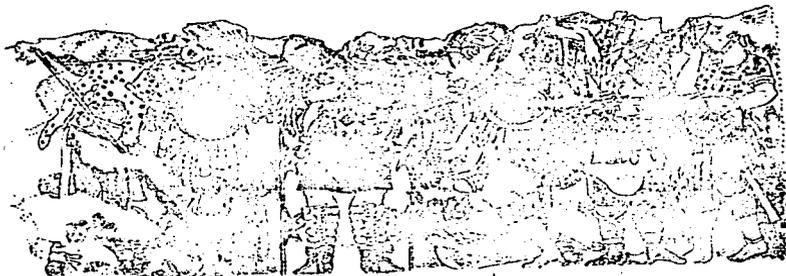






ELEMENTO 27





TOTALINDO 2 AEROPUERTO 2



TOTALINDO 2 AEROPUERTO 3





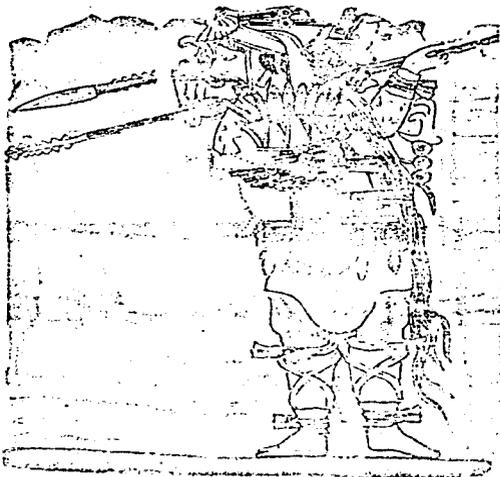


TOTALING 2 APPROXIMATE 2

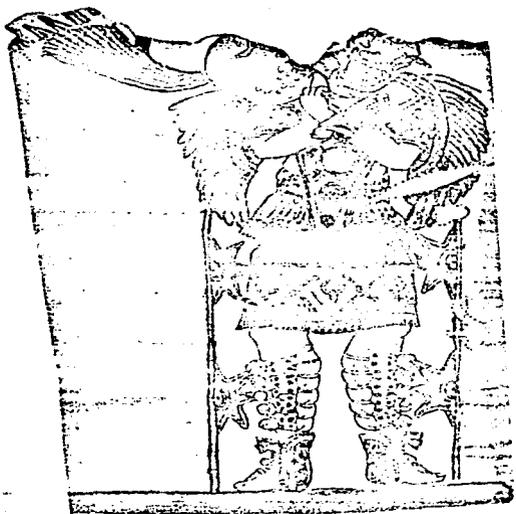




ELSDINGO 29



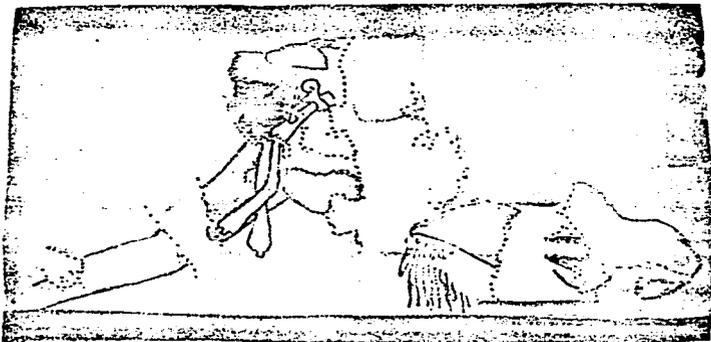




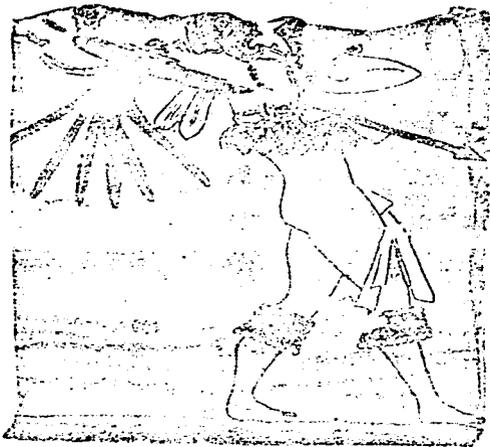


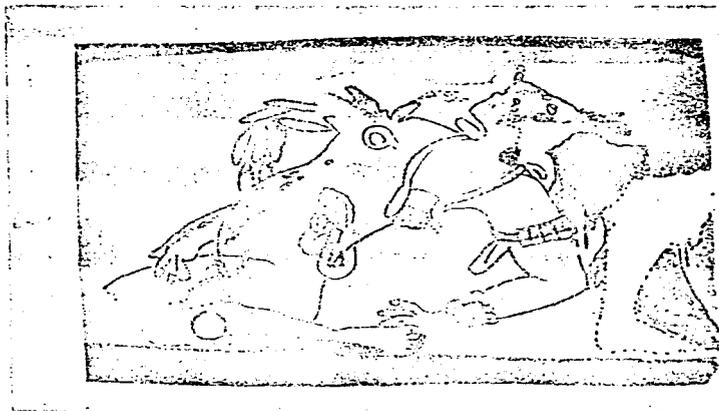
ELEMENTO 35





ELEMENTO 37



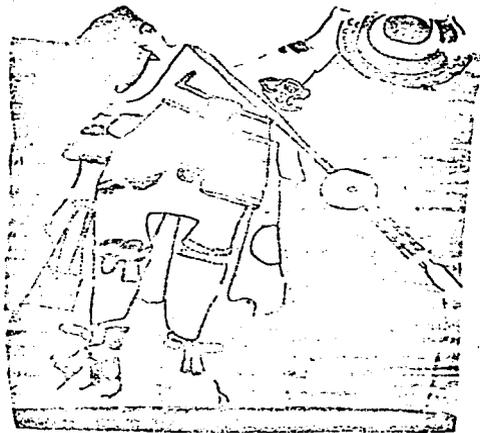


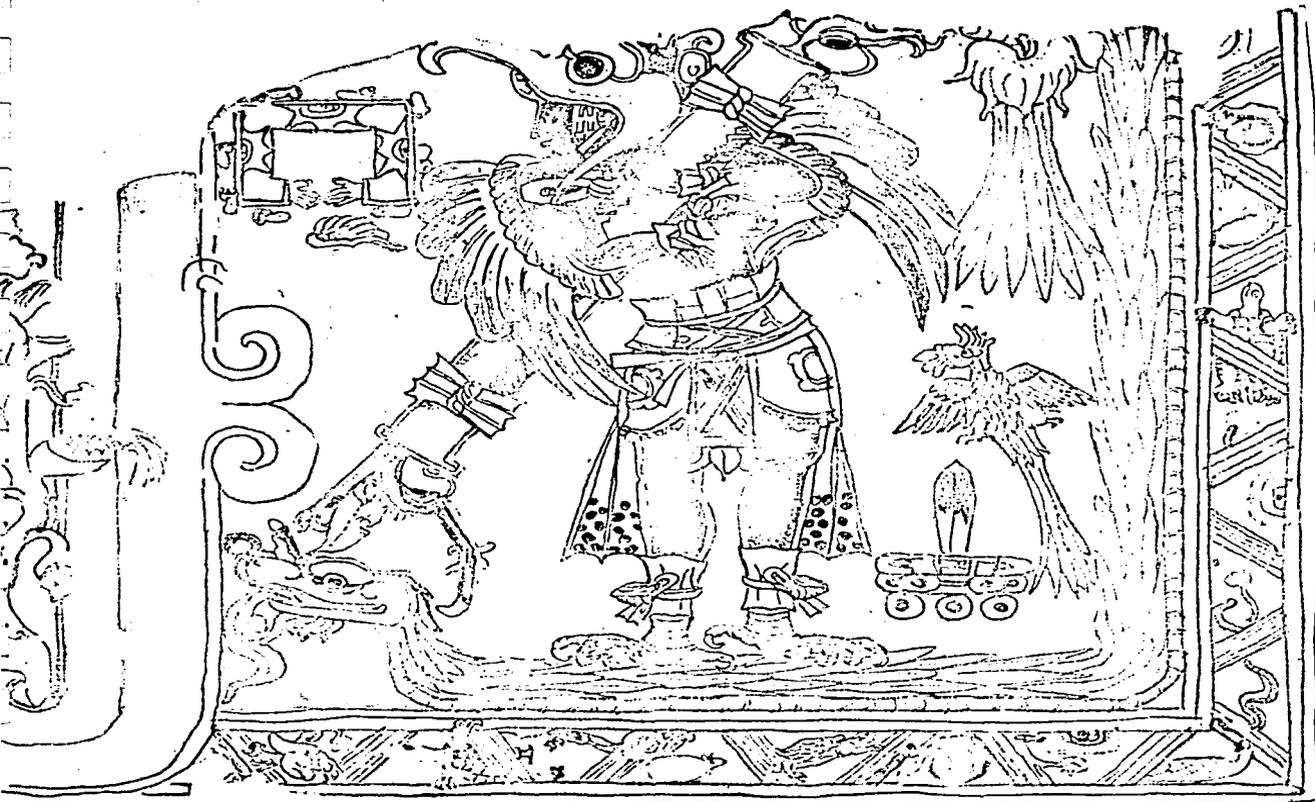












Personaje central con atuendo de pájaro rodeado de glifos, de pie sobre una serpiente emplumada enmarcado en dos de sus lados por una banda con elementos marinos, flores y símbolos. El tercer lado lo ocupa una gran voluta vertical con gancho en un extremo y una voluta bifurcada en la parte central, en cuyo interior hay una planta de maíz.

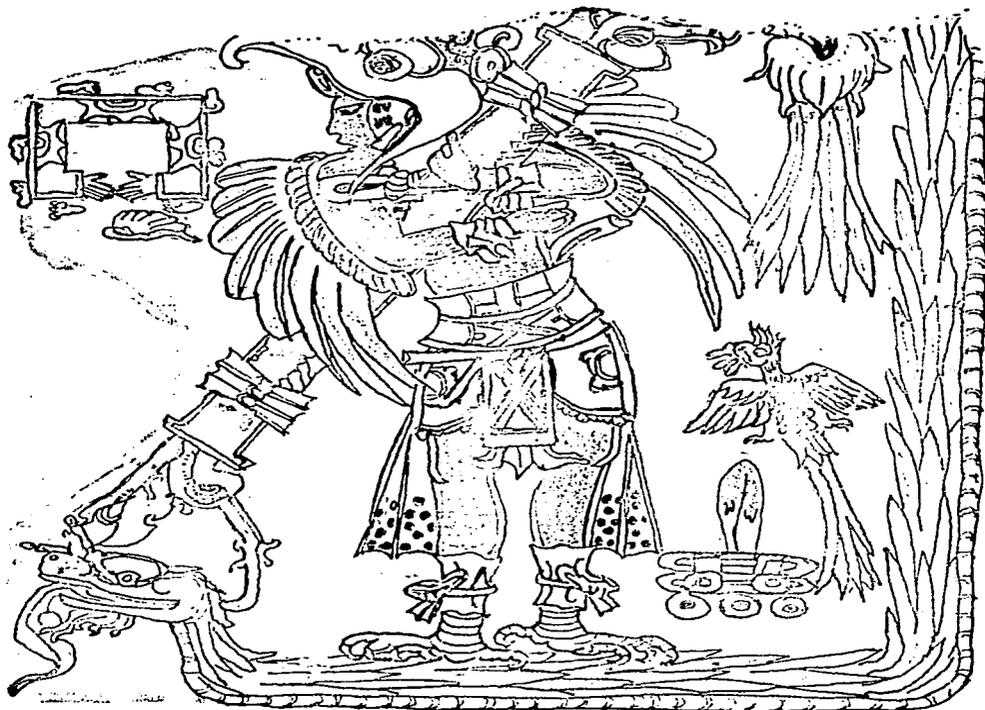
Elemento 49

Personaje con capa de plumas
y tocado y garras de ave
Tiene pintura corporal
negra y lleva una
barra ceremonial en
los brazos



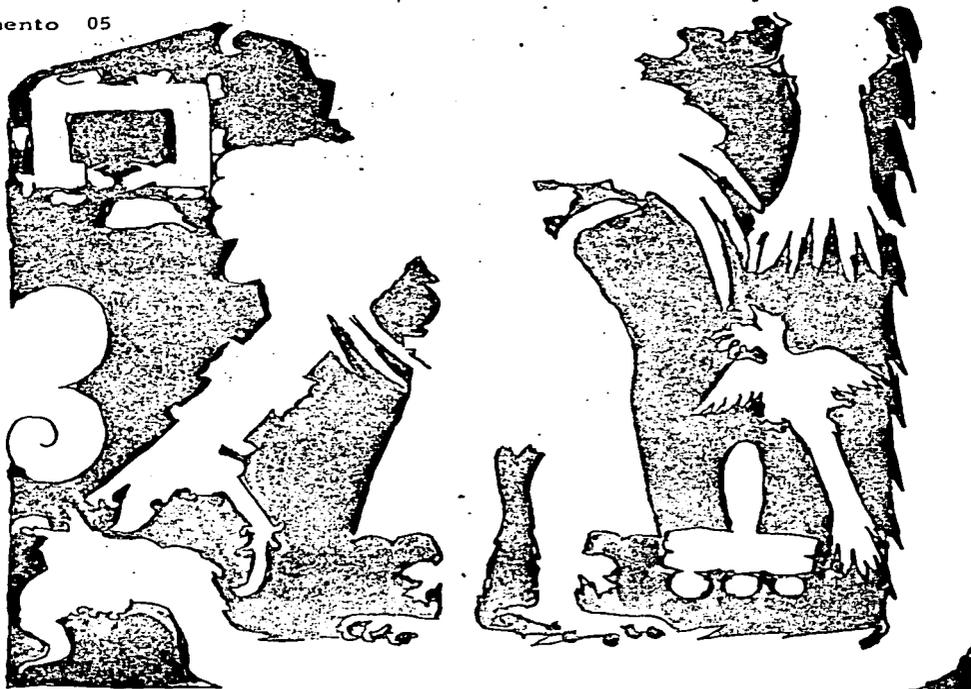
Elemento 50



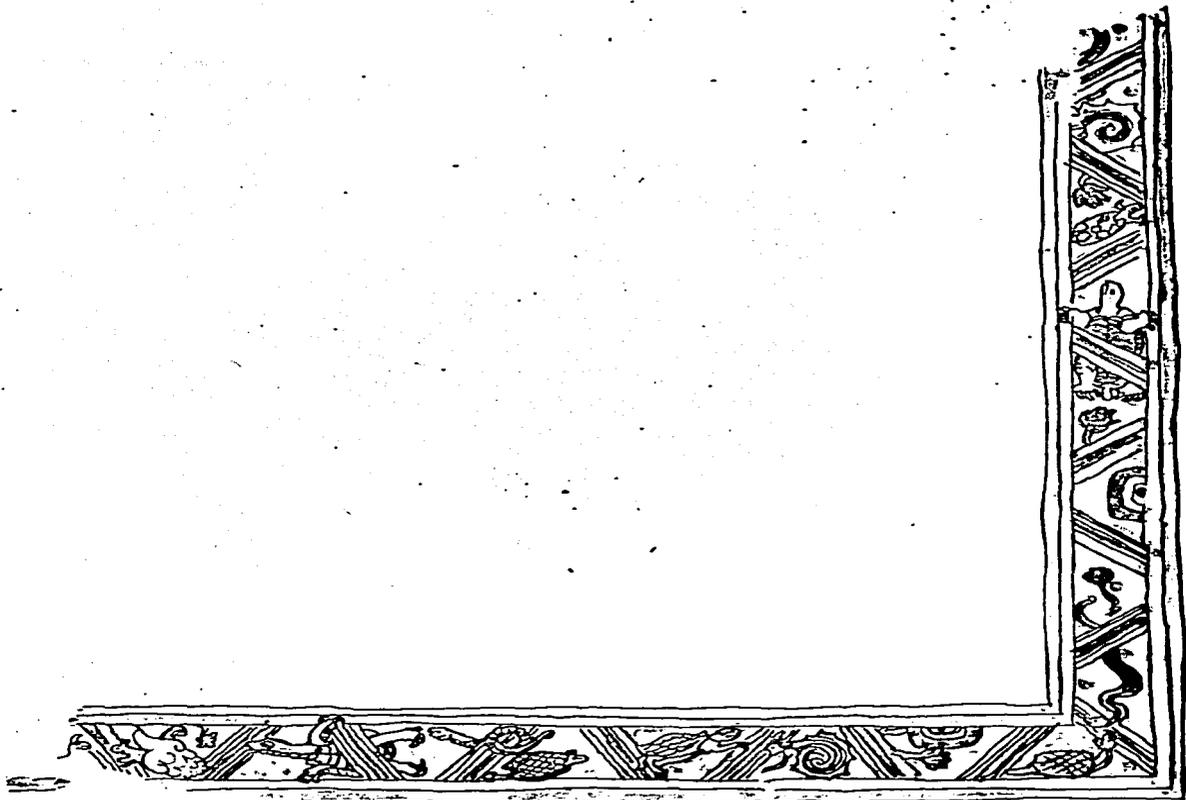


Personaje con atuendo de pájaro rodeado de glifos de pie sobre una serpiente emplumada, sobre un fondo rojo

Elemento 05



Fondo pictórico rojo

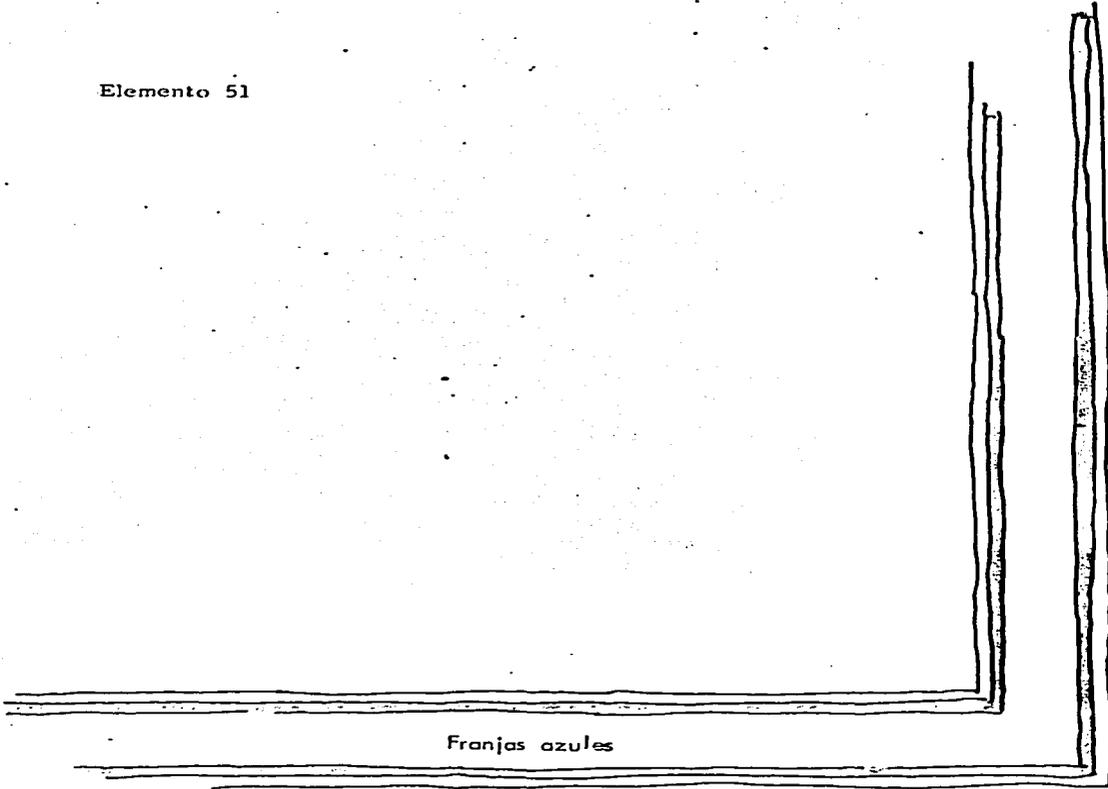


Banda limitada por dos pares de franjas horizontales que contiene líneas diagonales formando triángulos truncados alternados, en cuyo interior hay flores, elementos marinos y símbolos.

TOTALIDAD 3

Agrupamiento 17

Elemento 51

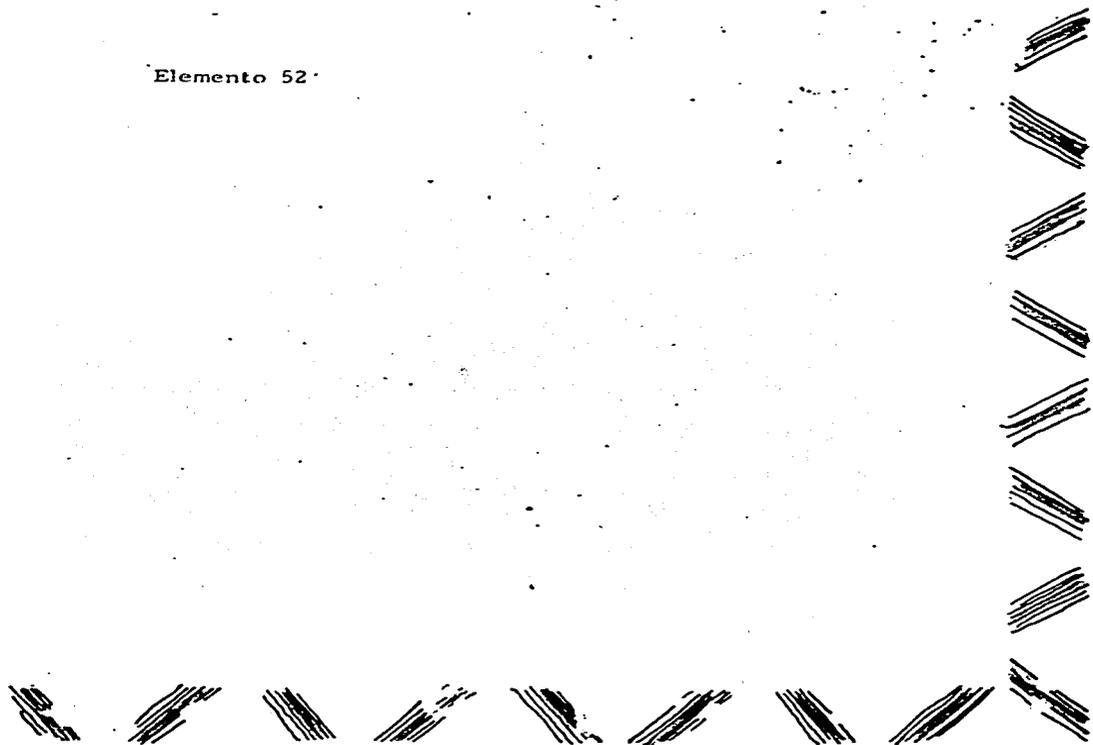


Franjas azules

TOTALIDAD 3

Agrupamiento 17

Elemento 52



Tres franjas diagonales en azul las exteriores y en amarillo la central.

ELEMENTOS
TOTALIDAD 3



53.- Turbinella angulata



54.- Kinosteron sp.



55.- Vibora



56.- Oliva porphiria



57.- Tortuga



58.- Astrea olivacea



59.- Flor



60.- Simbolo de ojo de agua



61.- Cypraeacassis tenuis



62.- Boa constrictor



63.- Flor amarilla



64.- Simbolo de ojo de agua



65.- Flor amarilla



66.- Kinosteron



67.- Oliva porphiria



68.- Flor amarilla

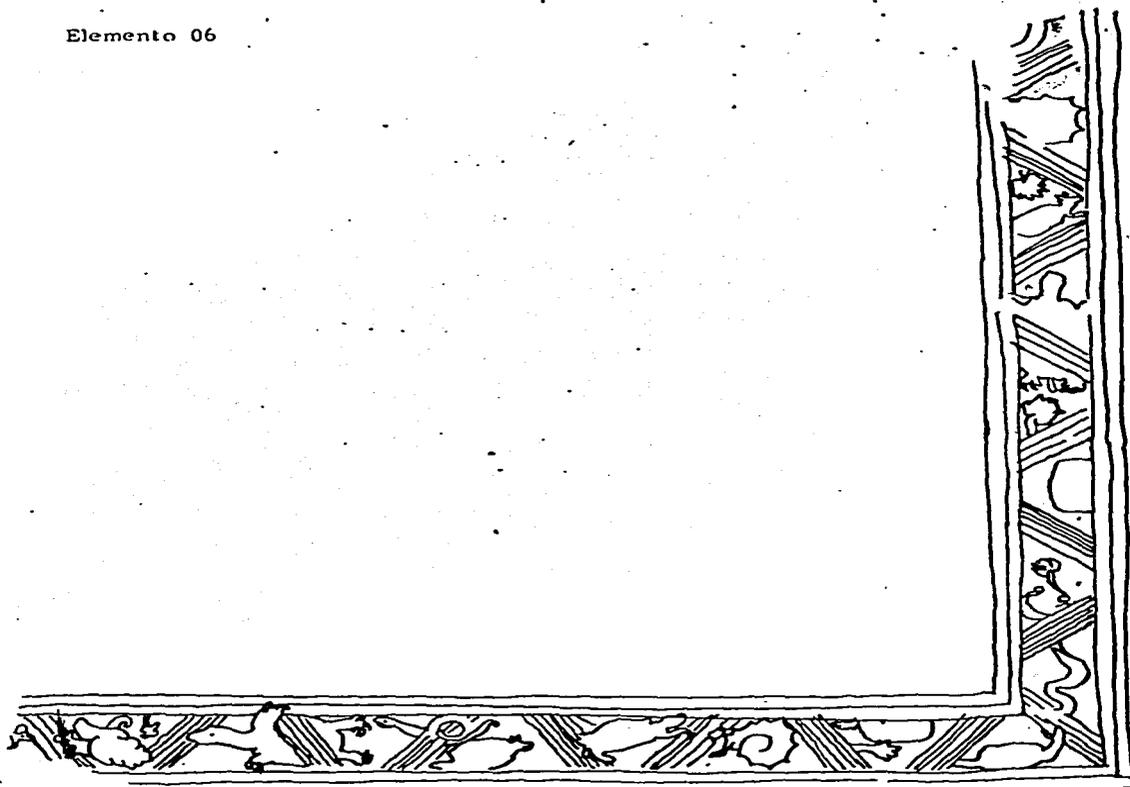


69.- Astrea brevispina

TOTALIDAD 3

Agrupamiento 17

Elemento 06



Fondo pictórico azul



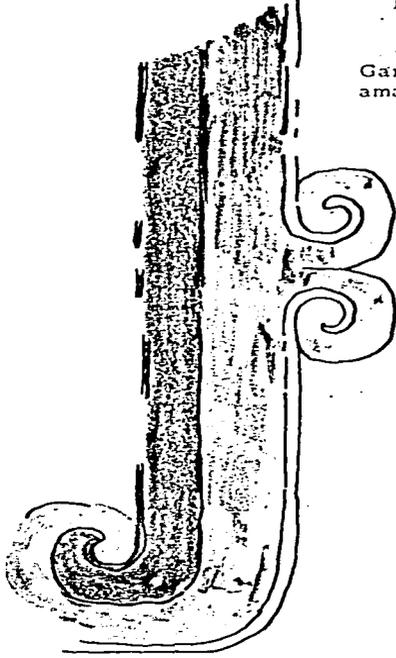
Virgula bifurcada con planta de maíz

TOTALIDAD 3

Agrupamiento 18

Elemento 70

Gancho con virgula bifurcada en azul,
amarillo y rojo.



TOTALIDAD 3

Agrupamiento 18

Elemento 71

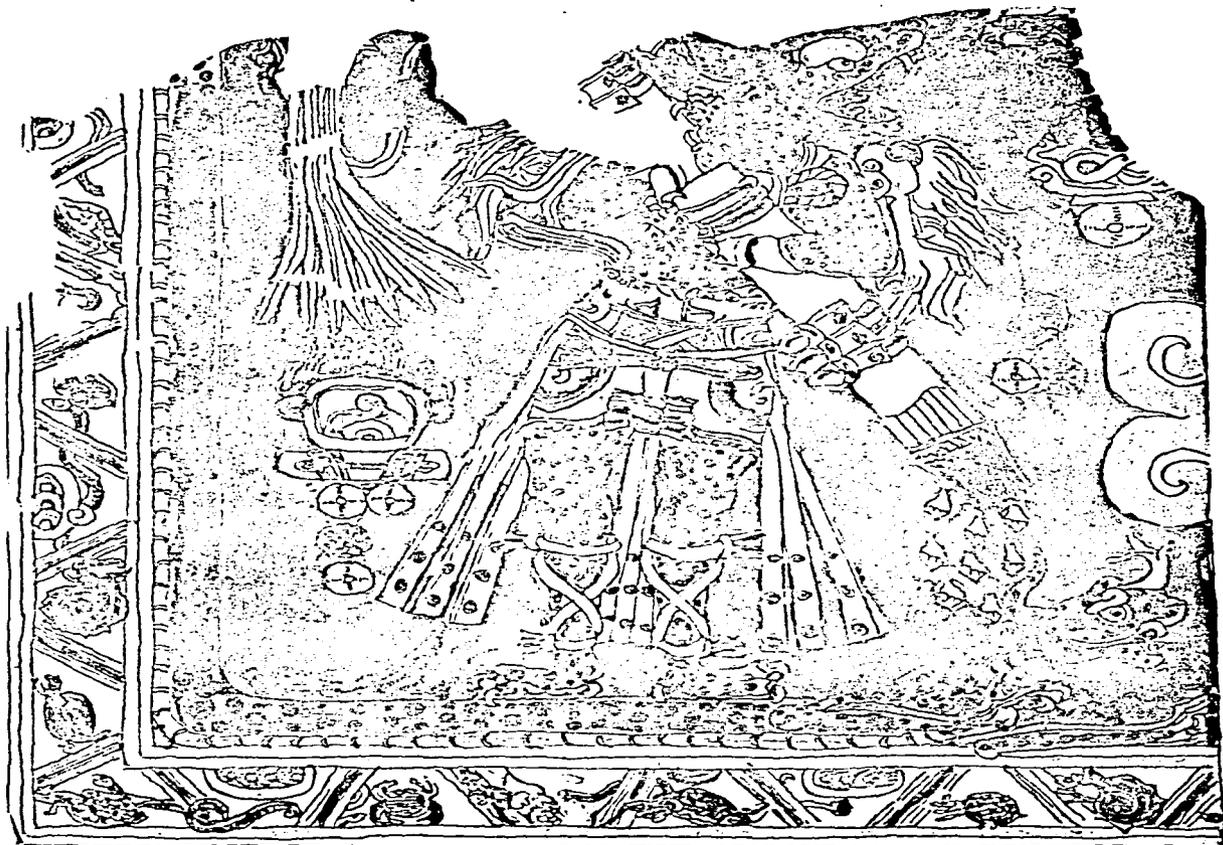
Planta de maíz en azul con flores de varios tipos
amarillos con rojo (con elotes)



Elemento 07

Fondo pictórico en azul





Personaje central con atuendo de piel de tigre rodeado de glifos, de pie sobre una serpiente jaguar enmarcado en dos de sus lados por una banda que contiene elementos marinos, flores y símbolos; el tercer lado lo forma un elemento compuesto por dos volutas.

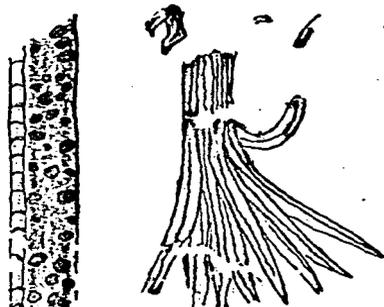


Personaje con atuendo de piel de tigre rodeado de glifos, de pie sobre una serpiente jaguar.



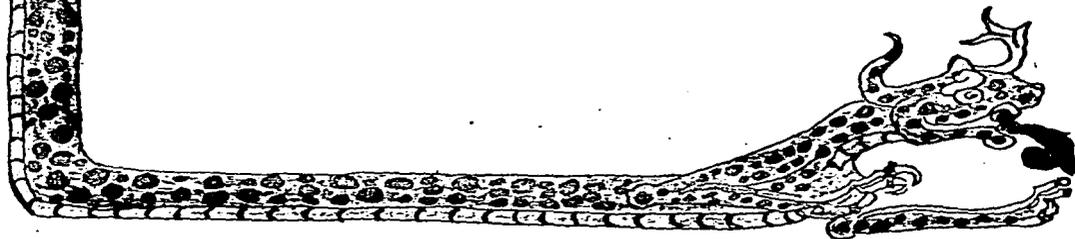
Elemento 72

Personaje con atuendo de jaguar con capa de plumas. Tiene pintura facial negra y lleva en los brazos un arco atado con flechas.

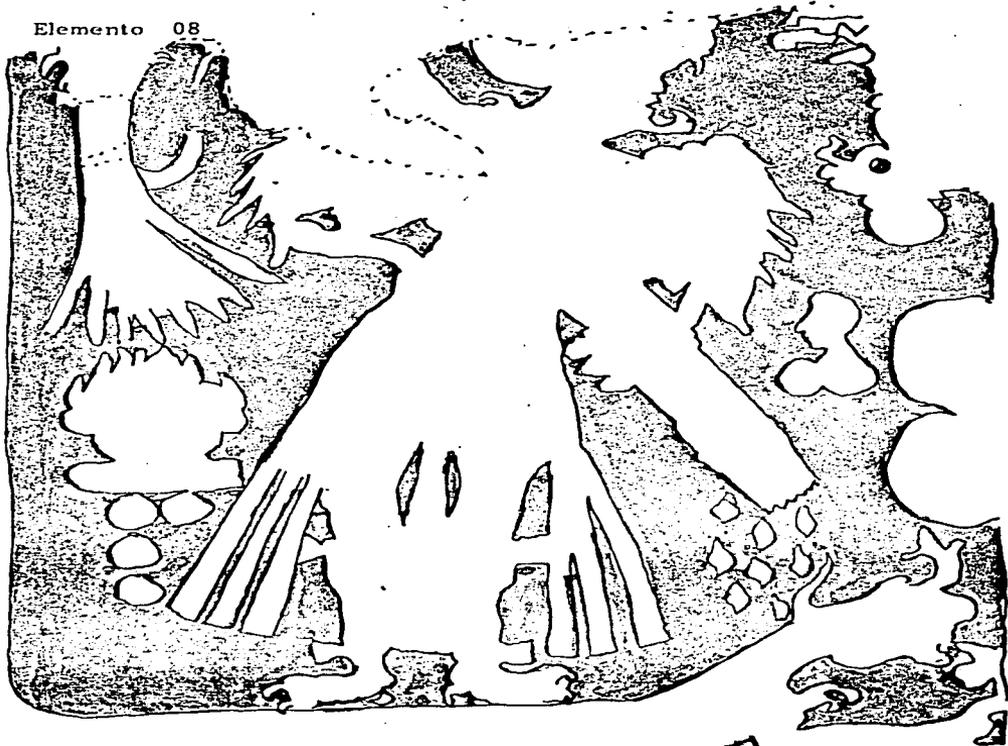


Elemento 73

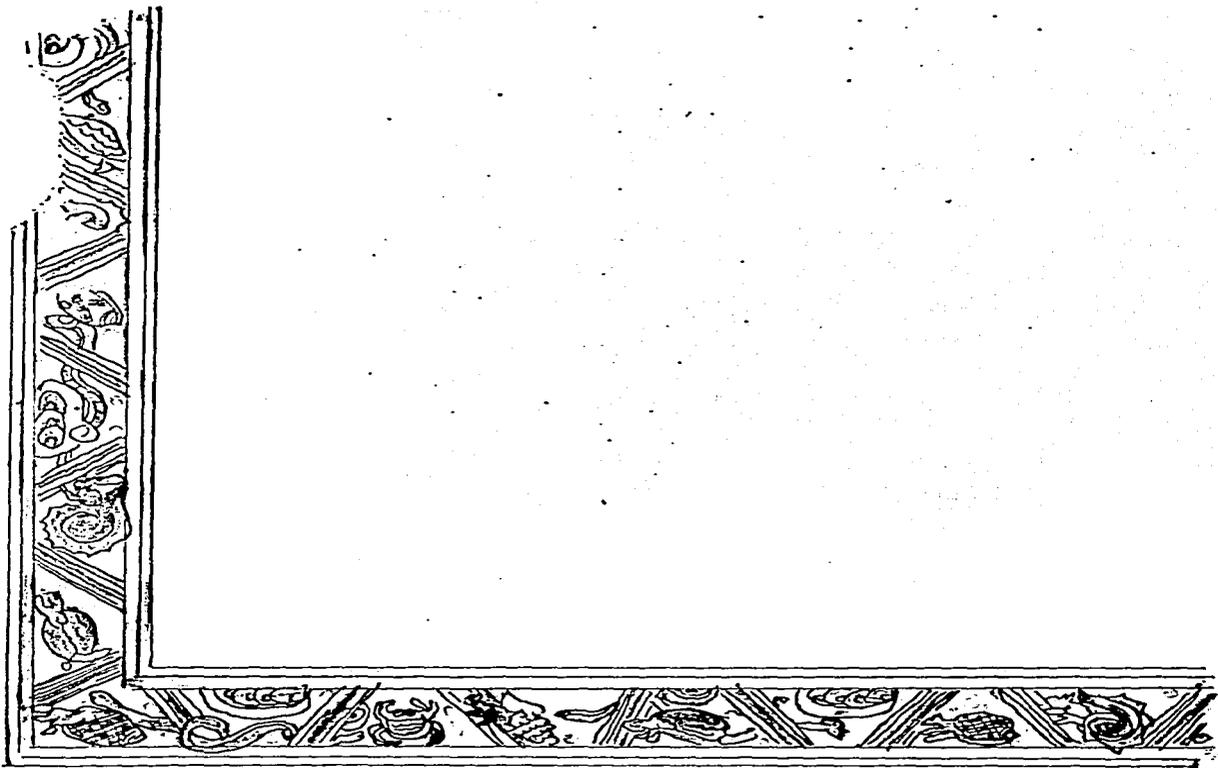
Serpiente con garras y piel de tigre, con vientre
rojizo rayado en negro y rojo; con ceja, nariguera
azul y lengua roja. Jag. 50



Elemento 08



Fondo pictórico en rojo.

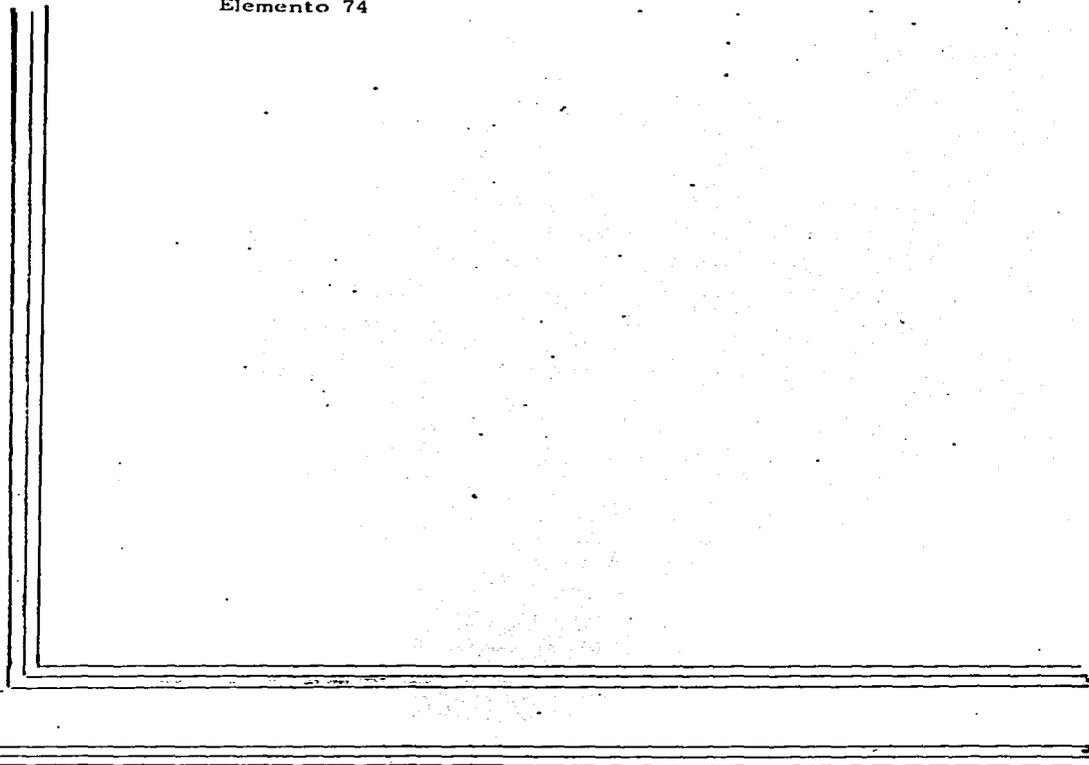


Banda limitada por dos pares de franjas horizontales, que contienen líneas diagonales formando triángulos truncados alternos, que contienen en su interior flores, elementos marinos y símbolos.

TOTALIDAD 74

Agrupamiento 20

Elemento 74

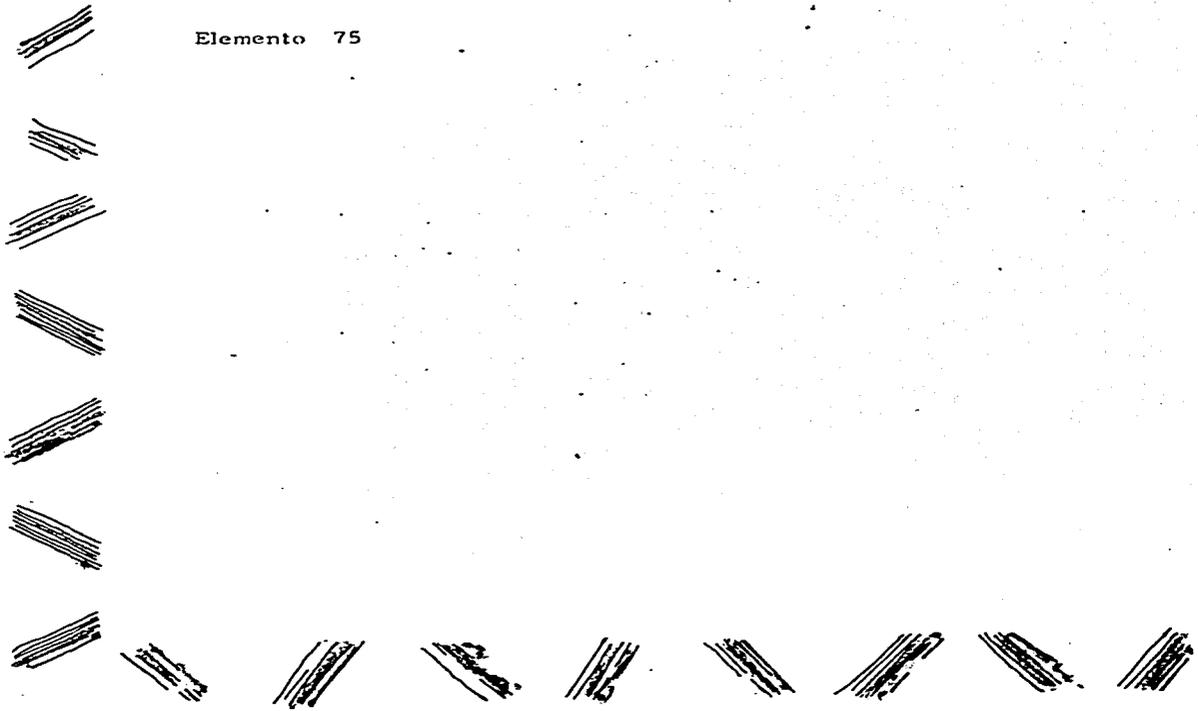


Franja azul

TOTALIDAD 4

Agrupamiento 20

Elemento 75



Tres franjas diagonales, en azul las exteriores y en amarillo la central.

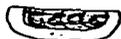
ELEMENTOS
TOTALIDAD 4



76.- Strombus gigas



77.- Oliva porphiria



78.- Cucaracha de mar



79.- Flor amarilla



80.- Tamnophis sp



81.- Dermatmys mawei



82.- Simbolo de ojo de agua



83.- Turbinella angulata



84.- Cangrejo



85.- Simbolo de ojo de agua



86.- Tamnophis sp



87.- Cucaracha de mar



88.- Tamnophis sp



89.- Oliva porphiria



90.- Dermatemys mawei



91.- Strombus gigas



92.- *Tamnophis* sp



93.- *Cucaracha de mar con virgula*



94.- *Oliva porphiria*



95.- *Astrea brevispina*



96.- *Dermatemys mawei*

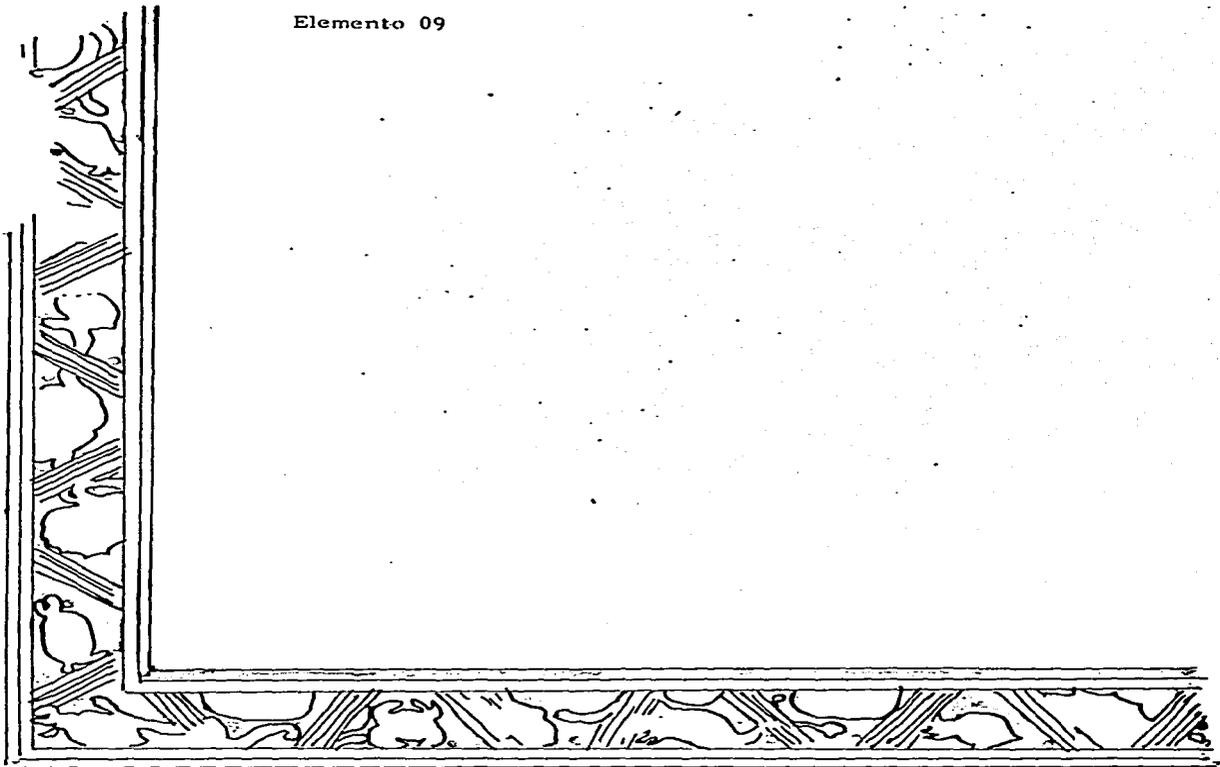


97.- *Tamnophis* sp

TOTALIDAD 4

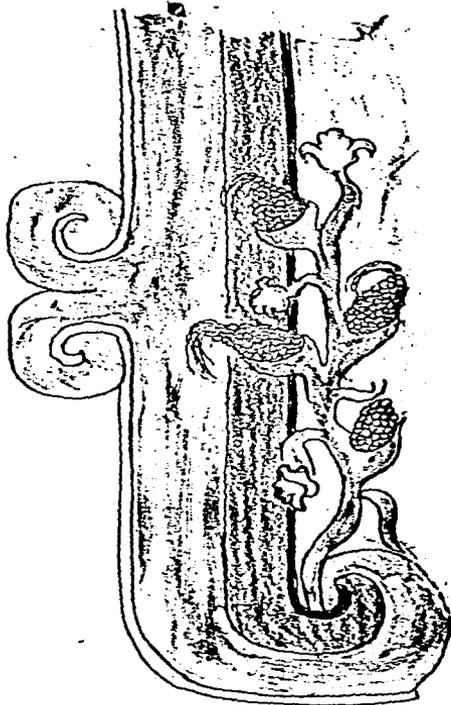
Agrupamiento 20

Elemento 09



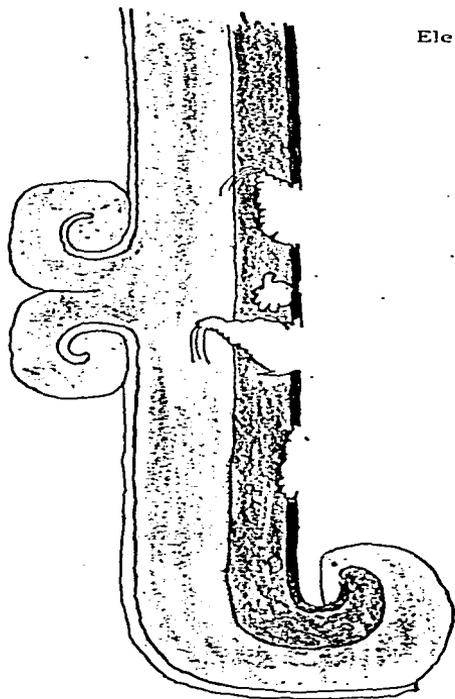
Fondo pictórico en azul

TOTALIDAD 4 Agrupamiento 21



TOTALIDAD 4

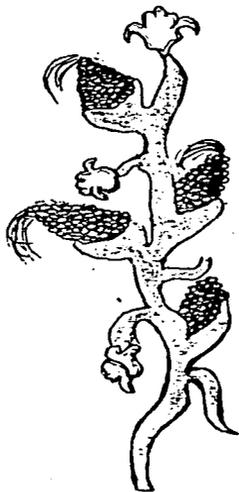
Agrupamiento 21



Elemento 98

TOTALIDAD 4 Agrupamiento 21

Elemento 99



TOTALIDAD 4

Agrupamiento 21

Elemento 010





Personaje de pie en posición de danza que porta un caracol verde. Está rodeado de glifos. En la parte inferior hay una banda con elementos marinos.



Personaje en posición de danza rodeado de glifos.

TOTALIDAD 5 Agrupamiento 22

Elemento 100



TOTALIDAD 5

Agrupamiento 22



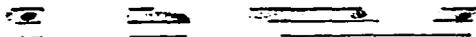
Elemento 011. Fondo pictórico en azul

TOTALIDAD 5. Agrupamiento 23

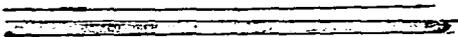


Banda limitada por dos pares de franjas horizontales que contienen líneas diagonales formando triángulos truncados alternados en cuyo interior llevan elementos acuáticos

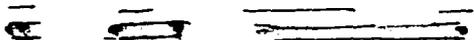
Elemento 101.



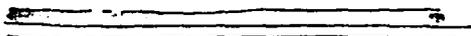
Franja en azul claro



Elemento 102.



Franja en azul



Elemento 103



Tres franjas diagonales, en azul las exteriores y en amarillo la central

Elemento 104



Palamis platurus

Elemento 105



Oliva porphiria

Elemento 106



Elemento 012



Fondo pictórico azul



Personaje de pie con atuendo de piel de tigre que porta una vasija y en la otra mano lleva un cetro ceremonial. En la parte inferior hay una banda con líneas diagonales y cabeza de vibora de agua que tiene un glifo superpuesto. Del abdomen le brota una planta de maíz.



Personaje de pie con atuendo de piel de tigre, glifo al lado de sus piernas

Elemento 107.



TOTALIDAD 6 Agrupamiento 24

Elemento 013



Fondo pictórico en azul

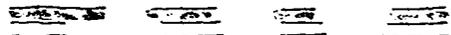
TOTALIDAD 26.

Agrupamiento 25



los truncados alternados, que contienen en su interior una serpiente. Banda limitada por dos pares de franjas horizontales que contienen en su interior líneas diagonales formando triángulo en su interior la cabeza de

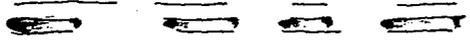
Elemento 108



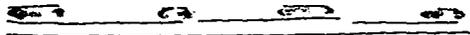
Franja azul claro



Elemento 109



Franja en azul



Elemento 110



Tres franjas diagonales, en azul las exteriores y en rosa la central.

Elemento 111



Tamnophis sp

Elemento 08



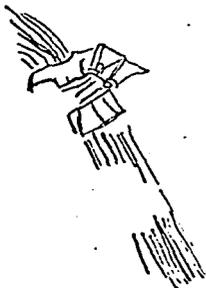
Fondo pictórico azul

ADORNOS - ADORNOS DE PELO

01085
lej. II
1



1. Diadema de cuentas tubulares azules que tienen en un extremo cuentas redondas blancas con punto rojo
Paj. 5'6'



2. Banda ancha, blanca, anudada con listones y moños blancos
Paj. 3'29'



3. Cuentas tubulares azules, que sostienen el pelo ensartado en forma de coleta
Paj. 1'5'47'



4. Diadema de cuentas redondas azules, que tienen en los extremos cuentas redondas blancas
Paj. 38'



5. Diadema de cuentas ovaladas azules
Paj. 31'33'



6. Cuentas tubulares azules, que tienen en un extremo cuentas redondas blancas con punto rojo, ensartadas en todo el pelo. Paj. 6'

ADORNOS - ADORNOS DE PELO



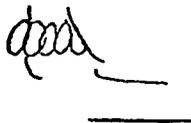
7. Diadema de cuentas ovaladas con cuentas tubulares azules con cuentas redondas blancas en el extremo.
Paj. 24

ADORNOS - BARBILLA



8. Barbilla negra
Jág. 30'

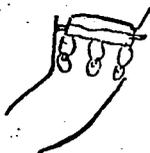
ADORNOS - BRAZALETES



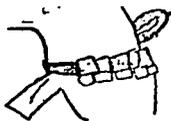
9. De cuentas ovaladas azules
Paj. 11'14'33'



10. De tres cuentas redondas azules, de las que cuelgan tres cuentas pequeñas redondas blancas con punto rojo, amarradas con una cinta roja.
Paj. 21'



11. Doble barra azul de la que cuelgan tres cuentas tubulares azules, que tienen en un extremo cuentas redondas blancas de punto rojo, amarrada con una cinta roja
Paj. 24'



12. De cinco cuentas azules cuadradas, con cinco cuentas blancas también cuadradas, más pequeñas amarradas con cinta roja y moño
Paj. 39'



13. Doble cinta roja con moño de la que cuelgan flequillos blancos
Jag. 9'



14. Banda azul
Paj. 47'

15. Sin brazaletes. Paj. 1'4'5'6'8'15'16'32'36'37'41'43'
Jag. 2'3'10'28'34'35'40'42'

ADORNOS - CINTAS DE FALO



16. Cintas amarillas
Paj. 18'



17. Cintas largas blancas
Paj. 37'41'

ADORNOS - COLLARES



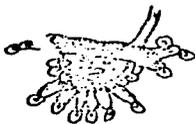
18. De cuentas redondas, azules.
Paj. 1' 14' 18'



19. De cuentas redondas, largas y cortas, azules
Paj. 4'5'



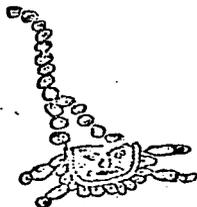
20. Cinta roja que sostiene una barra horizontal
azul con punto rojo
Jag. 7'28'34'40'
Paj. 41'



21. Cinta roja que sostiene una barra en forma de
hueso azul, que en el extremo lleva tres cu
en tas redondas blancas con punto rojo del que
cuelgan cuentas tubulares azules con cuentas
redondas blancas con punto rojo en el extremo
Paj. 8' (mascarón)



22. Cinta roja de la que cuelga una cabeza de ser
piente azul.
Jag. 9'



23. Cuentas redondas azules de las que cuelga un
mascarón azul rodeado de cuentas redondas blan
cas con punto rojo, del que cuelgan cuentas tu
bulares azules con cuentas redondas blancas con
punto rojo en el extremo. (Mascarón)
Paj. 11'15'24'37'47'

ADORNOS - COLLARES



24. Medallón azul
Paj. 27'32'33'39'44'

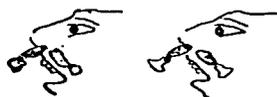


25. Cintas blancas
Paj. 36'38'

ADORNOS - NARIGUERA



26. Barra sencilla azul, en cuyos extremos lleva una cuenta redonda blanca con punto rojo.
Paj. 5'11'16'37'39'41'46'
Jag. 40'



27. Doble barra azul formando ángulo agudo, llevan do en los extremos cuentas redondas blancas
Paj. 1'8'21'32'47'



28. Cuentas blancas en forma de campana
Paj. 6'

29. Doble barra azul rematada en los extremos por dos cuentas redondas blancas de punto rojo.
Paj. 24'



30. Dos barras azules formando ángulo agudo en cuyos extremos lleva cuentas redondas blancas de punto rojo
Paj. 33'



31. En forma de media luna, blanca
Jag. 35'



32. Barra sencilla azul
Jag. 10

33. Sin nariguera
Paj. 4'15'27'36'38'
Jag. 2'3'7'9'28'29'30'34'

ADORNOS - OREJERAS



34. Disco azul
Paj. 15'38'47'



35. Barra blanca
Jág. 3'7'10'29'35'



36. Cuenta en forma de campana azul
con cuenta redonda blanca con pun-
to rojo
Paj. 4'14'31'

Variante:



- 37 a) con cuenta tubular azul
Paj. 24'41'



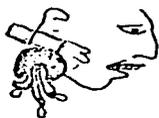
38. Barra roja
Jág. 2'9'28'34'40'



dientes azules con cuentas redondas
blancas
Paj. 6'



- 40.. Cuenta en forma de campana de barra azul y cuenta blanca en el extremo. Lleva un rombo pendiente azul con cuatro cuentas redondas blancas en los ángulos. Pag. 32'



- 41.. De barra roja con un trébol amarillo en un extremo. En la parte inferior lleva un disco azul con tres volutas azules de las que cuelgan cuentas redondas blancas.
Paj. 33'



- 42.. Disco azul de centro blanco con cuatro cuentas redondas blancas alrededor
Paj. 5'



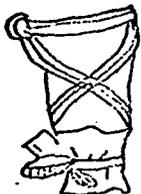
- 43.. Barra blanca con pintura quebrada
Paj. 36'



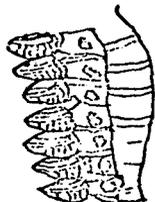
- 44.. Cuenta azul en forma de trébol
Paj. 27'

Sin orejera.
Paj. 1'8''11'16'21'37'
Jag. 30'

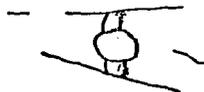
ADORNOS - PANTORRILLERAS



45. Cintas blancas amarradas a manera de agujetas que van de la rodilla al tobillo
Paj. 3'29'

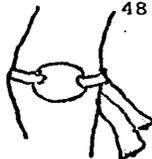


46. Sucesión de cintas con adornos rojos rematadas con nudos, que van del tobillo a la rodilla
Paj. 6'32'



47. Banda roja con disco azul al frente
Paj. 27'39'

Variantes:



48. a) Banda roja con disco azul al frente y moño rojo a un lado.
Jäg. 19'40'



49. b) De dos discos azules amarrados con listón y moño rojo
Paj. 25'
Jäg. 48'



50. Banda roja con disco azul y cuentas redondas blancas de punto rojo
Paj. 31'

ADORNOS - PANTORRILLERAS



51. Tres cintas rojas con disco azul y cuentas tubulares azules con cuentas redondas blancas de punto rojo.
Paj. 5'



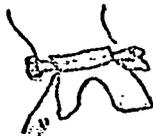
52. Barra roja con flecos y un mascarón azul rodeado de cuentas redondas blancas; de él cuelgan cuentas tubulares azules con cuentas redondas blancas de punto rojo.
Jag. 2'



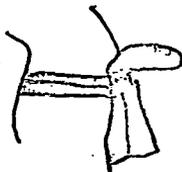
53. Barra azul con cinta roja
Paj. 16'
Jag. 17'



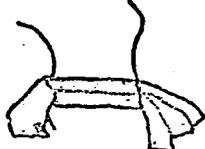
54. Barra azul con listón y moño rojo
Jag. 45'



55. Barra azul atada con listón rojo y cuentas azules, lleva un moño rojo abajo.
Jag. 13'



56. Doble barra azul anudada con listones rojos.
Paj. 25'
Jag. 35'



57. Doble barra con listones rojos en ambos lados.
Jag. 19'23'

ADORNOS = PANTORRILLERAS



58. Doble barra azul de la que cuelgan cuentas cuadradas blancas atadas con cinta roja
Jug. 26'



59. Doble franja roja y azul
Jug. 48'



60. Tres barras azules con tres cuentas redondas rojas
Jug. 45'



61. Tres cintas rojas con moño que llevan en medio tres cuentas azules
Jug. 42'



62. Ocho cuentas azules con seis barras en V rematadas por tres cuentas redondas azules unidas por barras rojas de las que cuelgan seis cuentas redondas blancas de punto rojo
Jug. 9'



63. Dos barras azules con moño rojo y cuentas redondas blancas de punto rojo.
Paj. 11'

ADORNOS - PANTORRILLERAS



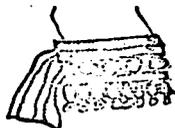
64. Barra azul con tres hileras de cuentas redondas azules, rematadas abajo con cuatro cuentas tubulares azules con cuentas redondas blancas de punto rojo en los extremos
Paj. 8'



65. Barra azul con cinco cuentas redondas azules, una barra roja de la que cuelgan cuentas tubulares azules con cuentas redondas blancas en los extremos.
Paj. 37'



66. Doble barra azul, una hilera de cuentas redondas azules, doble barra azul, otra hilera de cuentas y otra doble barra. Cada barra rematada con una cuenta tubular azul y una cuenta redonda blanca en el extremo. Abajo tiene flecos y a un lado listones rojos
Jäg. 10'



67. Dos barras azules, una hilera de cuentas redondas azules, una barra azul con cuentas tubulares azules y blancas; a un lado tiene listones amarillos.
Paj. 12'



68. Franja azul con cuentas redondas azules
Paj. 41'47'
Jäg. 34'

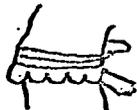


69. Franja muy difusa
Jäg. 17'

ADORNOS - PANTORRILLERAS



70. Franja roja con flecos largos rojos
Jag. 28'



71. Cinta roja con ondas cafés
Jag. 18'



72. Cinta roja con ondas, gotas de sangre y flecos
Jag. 10'30'



73. Cinta roja con gotas de sangre y glifos
Jag. 7'



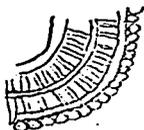
74. Franja azul con gotas de sangre y flecos
Jag. 13'



75. Incompleta en azul
Paj. 44'

76. Sin pantorrillera
Paj. 1'20'21'43'

ADORNOS - PECTORAL



76. Con diseño de rayas sepia, rojo y amarillo con cuentas redondas en rojo y blanco en el contorno.
Jäg. 2'



77. Azul con diseños en forma de escamas con bordes rojos y cuentas redondas blancas o amarillas
Jäg. 3'7'



78. Azul liso con bordes rojos
Jäg. 35

Variantes:



79. Con cuentas redondas blancas
Paj. 32'



80. Con barra horizontal en forma de serpiente azul
Jäg. 10'



81. Azul con bordes rojos, cuentas tubulares azules con cuentas redondas blancas de punto rojo y mascarón al centro.
Paj. 6'

ADORNOS - PECTORALES

Á-PE



82. Medallones ovalados cafés, con cuentas redondas
Jäg. 42'



83. De mascarón azul, con tocado de cuatro haces
de plumas rojas y cuatro nudos de cintas blancas
del que cuelgan tres caracoles y cuatro cintas
rojas.
Jäg. 29'

ADORNOS - PECHERA

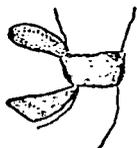
N-PR



84. Cinta amarilla con moño de la que cuel-
gan caracoles rojos.
Paj. 37'



85. Doble hilera de cuentas redondas azules
Paj. 18'41'



86. Banda roja con moño
Jág. 17

Variante



87. a) Banda roja con moño y cuenta redonda azul
Paj. 5



88. Cintas amarillas anudadas
Paj. 41'



89. Hilera de cuentas tubulares azules con cuentas redondas blancas y punto rojo
Paj. 16'21'39'



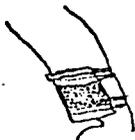
90. Tres aros amarillos
Jág. 40



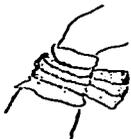
91. Banda ancha azul con ribete rojo
Paj. 4



92. Banda ancha azul con cuentas blancas
Paj. 24'46'



93. Cuentas azules con ribetes amarillos atadas con dos cintas rojas.
Paj. 1'



94. Banda blanca anudada con cintas y moños rojas
Jág. 29'



95. Banda blanca anudada con tres cuentas tubulares azules que en el extremo tienen tres cuentas en forma de campana de punto rojo
Paj. 6'
Jág. 3'



96. Banda blanca anudada con cuentas tubulares azules que en el extremo tienen cuentas redondas blancas de punto rojo
Paj. 32'



97. Doble barra azul
Paj. 12'



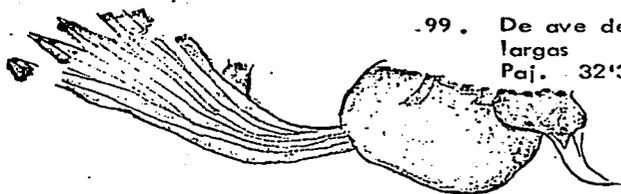
98. Moño blanco
Jág. 26'

Sin pulsera

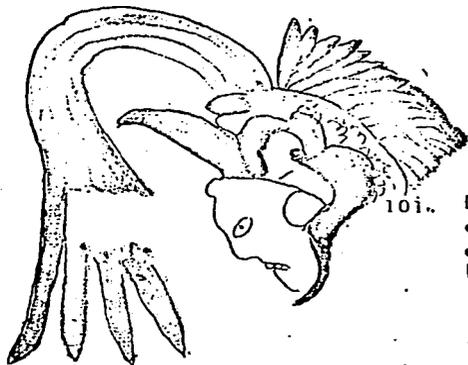
Jág. 2'9'10'28'30'35'42'

Paj. 8'11'14'15'31'33'36'37'38'43'

99. De ave de pico amarillo, con plumas azules largas
Paj. 32'37' (loro)



100. De ave de pico amarillo entreabierto que sos
tiene un objeto circular azul, con plumas ro
jas cortas
Paj. 27' (zopilote rey)



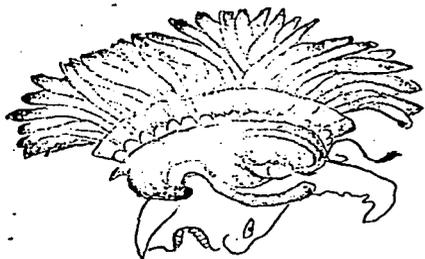
101. De ave de pico rojo, con plumas rojas cortas
en la parte posterior y plumas azules largas
al frente.
Paj. 47' (gallina de monte)



102. De ave de pico amarillo entreabierto, con
plumas rojas cortas
Paj. 16'21'41' (ave de presa y zopilote rey)

ADORNOS - TOCADOS

A-TO

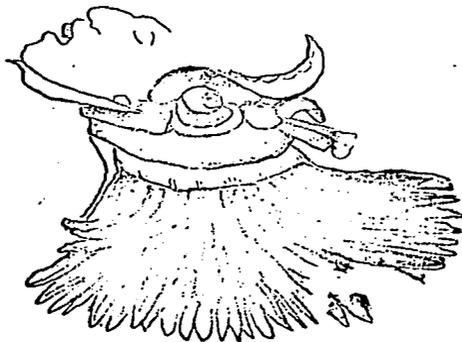


103. De ave. con pico amarillo abierto,
con plumas azules cortas.
Paj. 11 (quetzal)

Variantes:



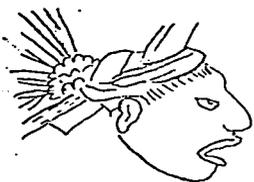
104. Con narigue
ra de barra
azu^l con
cuenta blan-
ca en forma
de campana
en un extre-
mo
Paj. 1'6' (loro)



105. Con nariguera
de dos barras
azu^les con dos
cuentas blan-
cas en forma
de campana
en un extre-
mo
Paj. 5'8'24' (loro y
quetzal)



106. Incompleto
Paj. 14'31'44'
(zopilote)

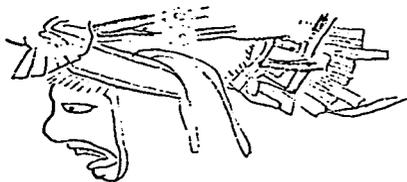


107. Cinta blanca anudada que lleva plumillas amarillas rematadas con plumas en negro y blanco
Jág. 7

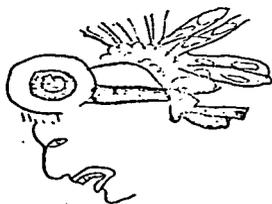
Variante:



108. Cinta con diseño de piel de serpiente con plumas azules largas
Jág. 10'

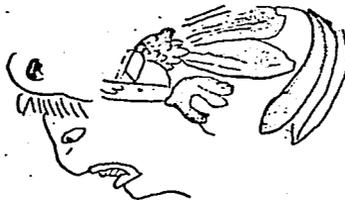


109. Cintas anudadas con moños blancos que sostiene un símbolo azul, sujeto a la barba con cintilla angosta
Jág. 3'29'



110. Con círculos concéntricos al frente atados con cinta azul y moño rojo; lleva plumillas amarillas y plumas cortas blancas
Jág. 2'9'34'

Variantes:



111. Cinta amarilla, moño rojo plumillas azules y plumas negras y azules largas
Jág. 30'

ADORNOS - TOBILLERA

A-TA



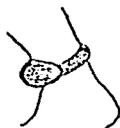
112. Hilera de cuentas redondas azules
de tamaño variable
Paj. 1'27'31'



113. Doble hilera de cuentas redondas
azules
Paj. 12'21'



114. Anular azul
Jag. 28



115. Anular rojo con cuenta circular al
frente
Paj. 18'
Jag. 17'22'



116. Franja blanca con rayas rojas
Paj. 22'



117. Banda con moño roja
Paj. 18'



118. Banda blanca anudada
Jag. 35'



119. Barras verticales en azul
Paj. 15'

ADORNOS - TOBILLERAS

A-TA

Sin Tobillera

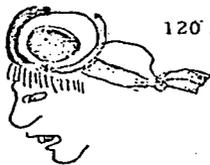
Paj. 6'8'11'25'32'37'39'

2'3'7'9'10'13'19'29'30'34'40'42'45'48'

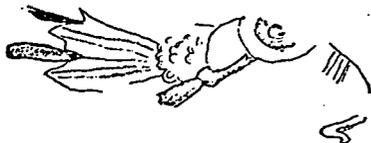
Nota: Los que traen sandalia con tobillera se incluyeron en calzado y no en este apartado

ADORNOS - TOCADOS

A-TO



120. Cinta roja con los círculos concéntricos, en azul el de afuera, después blanco y en el centro rojo
Jäg. 28'35'



121. Cinta roja, plumillas amarillas, plumas blancas y plumas largas azules
Jäg 40'

Sin tocado

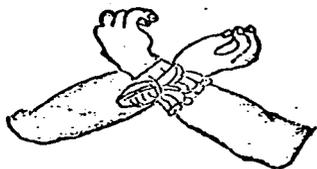
Paj. 4'15'33'36'38'39'

ADORNOS - VIRGULA



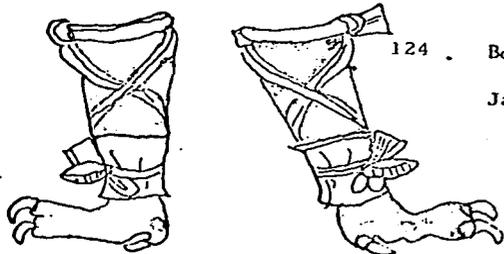
122. Insignias en forma de ganchos rojos en codos y rodillas.
Paj. 6

BRAZOS - POSICION DE



123. Posición simbólica - SI
Paj. 32'

CALZADO - GARRAS



124. Botas de garras café-rojiza con uñas blancas
Jag. 3'

CALZADO - SANDALIAS



125. Talonera de piel de tigre con ribetes en rojo y azul, anudada con moño blanco, cinta roja y tres elementos circulares en rojo y azul.
Jag. 2'



126. Variante: con moño azul, cintas amarillas unidas por dos cuentas redondas azules.
Paj. 6'



127. Talonera de plumillas azules con ribetes en rojo, amarillo y azul anudada con moño rojo y cintas rojas que van unidas por cuentas redondas azules. Paj. 32'



128. Talonera amarilla de ribete azul con tobillera roja de ribete azul atada con moño azul y cintas rojas. Jäg. 19'



129. Talonera amarilla con ribetes en azul. Jäg. 23'26'

CALZADO - SANDALIAS



130. Talonera azul con ribetes en rojo con tobillera azul atada con moño azul y cinta azul con cuenta roja. Jäg. 34'



131. Talonera amarilla con ribete azul rematada con tobillera roja de ribete blanco y azul atada con moño rojo. Jäg. 40'



132. Talonera roja con ribete azul y tobillera de banda amarilla atada con moño rojo y cinta azul. Jäg. 42'



133. Talonera roja con cintas en rojo y azul incompleta. Jäg. 48'

Sin calzado: Paj. 1'8'11'12'15'16'18'20'21'25'27'31'37'38'39'41'43'

7'9'10'13'17'22'28'29'30'35'

CUERPO - POSICION DEL - DE PIE

134. De pie, de frente con las piernas abiertas y los pies hacia afuera, uno ligeramente levantado y el cuerpo inclinado hacia uno de los lados.
Jag. 3'13'29'40'45'48

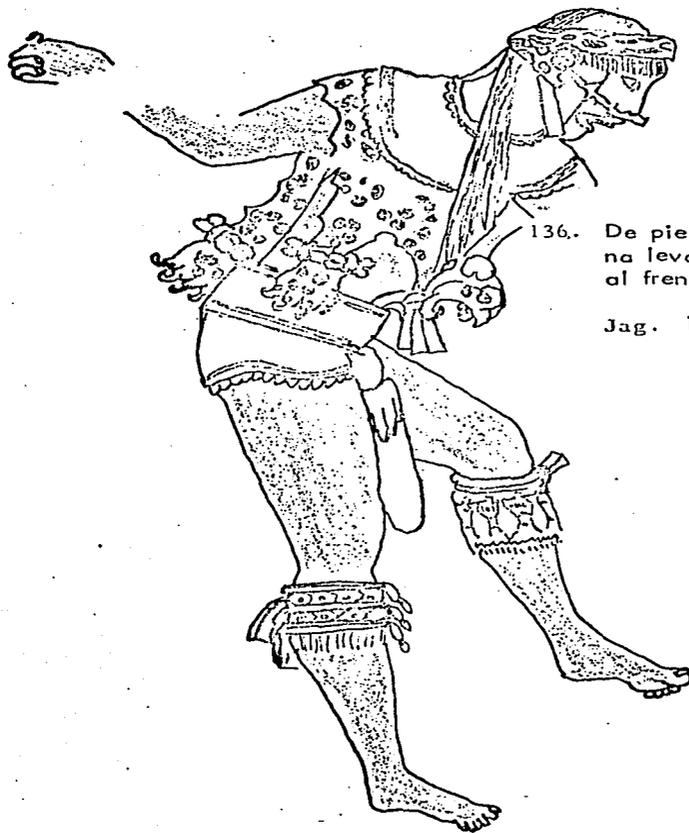


CUERPO - POSICION DEL - DE PIE

135. De pie, de frente con las piernas abiertas, los pies hacia afuera totalmente asentados.
Paj. 6'32



CUERPO - POSICIÓN DEL - DE PIE

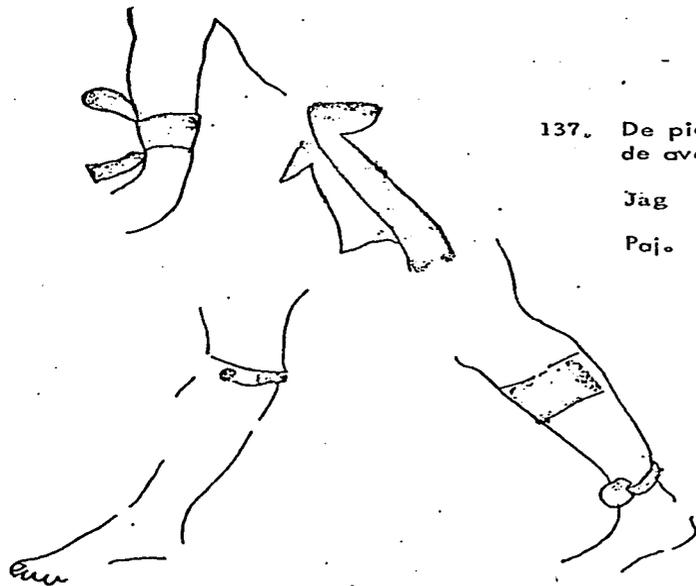


136. De pie de perfil con una pierna levantada y torso inclinado al frente.

Jag. 10'19'23'

Sentados de posturas naturalistas libres que no se repiten.
Paj. 1'5'8'11'14'16'21'31'33'38'39'44'47

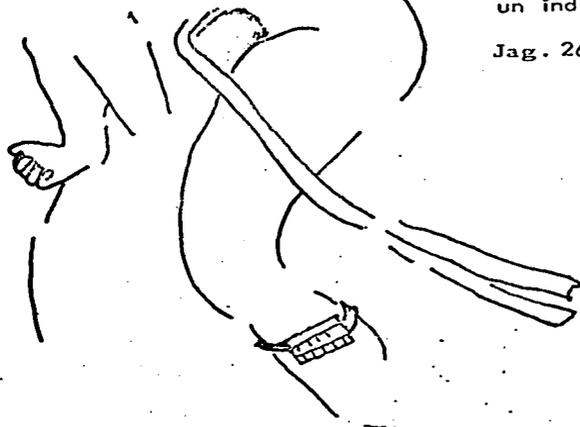
CUERPO - POSICION DEL - DE PIE



137. De pie de perfil en actitud de avanzar con paso largo.

Jag. 9'17'35"

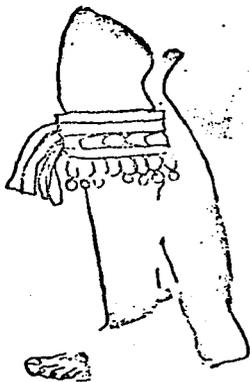
Pajo. 37'



138. De pie de perfil montado sobre un individuo

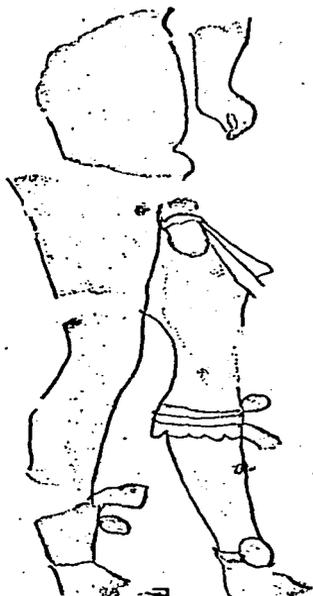
Jag. 26'30"

CUERPO - POSICION DEL - DE PIE



139. De pie de perfil con las pier_ nas juntas.

Paj. 12'



140. De pie de perfil en actitud de avanzar con paso corto.

Jág. 2'7"22'28'34'42'43'

Paj. 18'20'25'

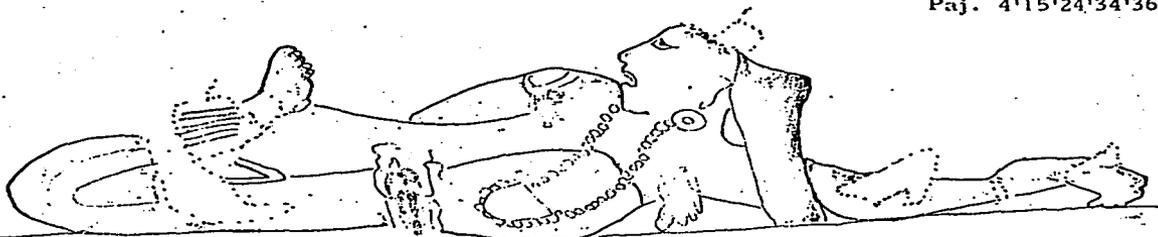
CUERPO - POSICION DEL - DE PIE

141. A medio arrodillar
Jag. 41

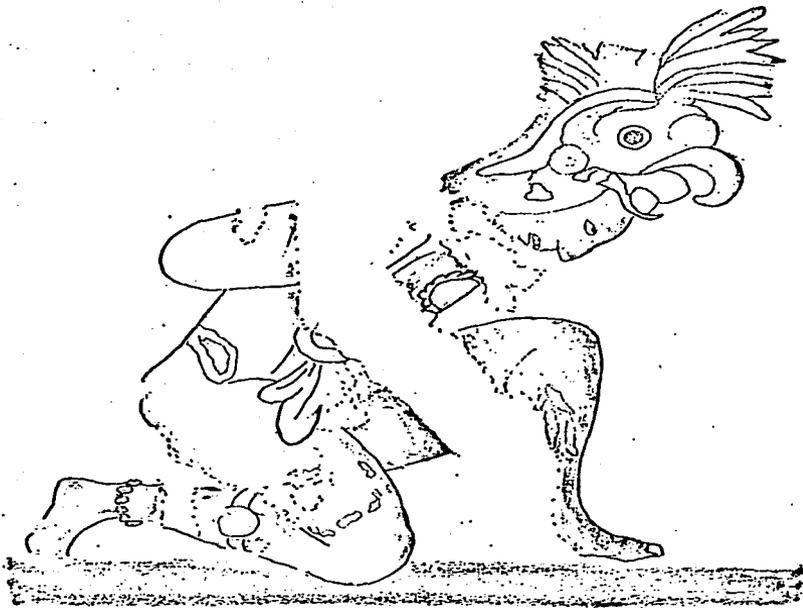


CUERPO - POSICION DEL

142. Recostado
Paj. 4'15'24'34'36



143. Arrodillado
Paj. 27



HERIDAS



144. Ovalada roja con borde de grasa ama
rilla
Paj. 15'21'24'27'33'39'47'



145. Ovalada roja con borde de grasa ama
rilla y chorreando sangre
Paj. 4'5'8'9'11' 15'21'27'



146. Gotas de sangre
Paj. 1'6'15'18'24'33'36'38'39'41'



147. Gotas de sangre con glifo
Paj. 21'



148. Intestinos (sin sangre)
Paj. 5'46'47'



149. Intestinos goteando sangre
Paj. 8'14'15'20'24'27'39'

HERIDAS

150. Mutilado
Paj. 4'



Sin heridas

2'3'7'9'10'13'17'19'22'23'26'28'
29'30'34'35'40'42'45'48'

Paj. 12'25'32'37'43'

MANOS - POSICION DE

151. Empuñando armas
Paj. 37, Jag. 9

152. Vencidas
Paj. 1'12'



153. Paj. 6'



154. Paj. 21'



155. Paj. 31'



156. Paj. 33'



157. Paj. 39'



158. Paj. 4'32'



159. Paj. 4'

Naturalistas, en posiciones libres que no se repiten
3'9'10'17'26'28'29'30'40'
Paj. 5'8'11'15'16'18'24'37'38'41'43'

NARIZ - TIPO DE



160. De gancho
Paj. 1'4'5'6'8'11'15'16'
21'24'27'33'38'39'41'47'

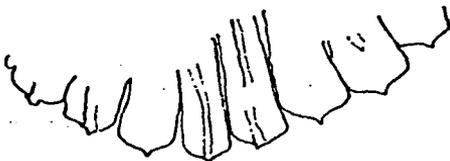


161. Recta
Paj. 2'3'7'9'10'28'29'30'34'35'40'

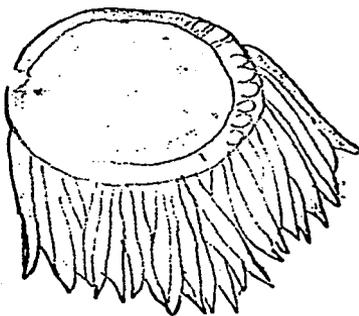
OBJETOS PORTADOS - ARMAS DEFENSIVAS



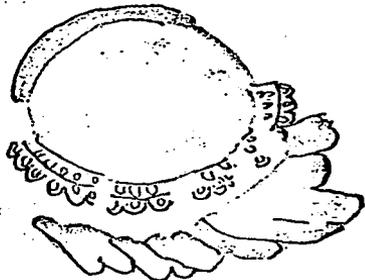
162. Cuadrado rojo, con ribetes azules y
agarradera
Paj. 8'



163. De plumas blancas (incompleto)
Jag. 23'



164. Redondo azul, con ribete rojo arriba
y plumas rojas
Jag. 35'

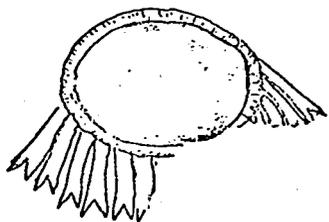


165. Redondo rojo, con agarradera con
plumillas amarillas con rojo y plumas
rojas
Jag. 40'

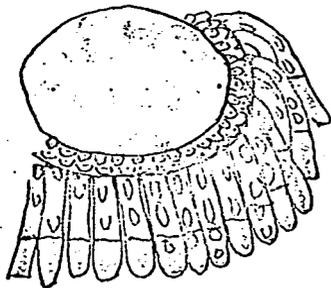
OBJETOS PORTADOS - ARMAS DEFENSIVAS



166. Redondo rojo, con plumillas amarillas con rojo, plumas largas azules con puntas amarillas con rojo y agarradera.
Jag. 3'9'

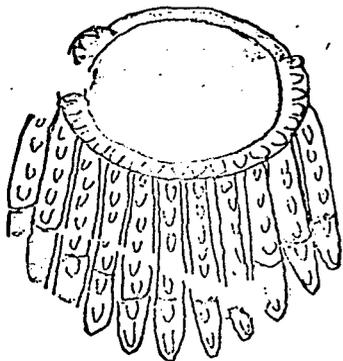


167. Redondo azul, con borde de ondas amarillas con rojo y plumas rojas
Jag. 7'

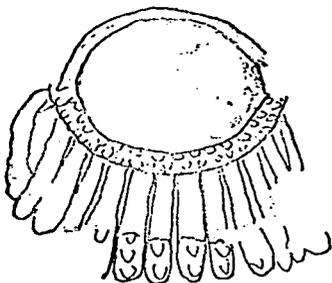


168. Redondo azul, con plumillas amarillas con rojo, plumas azules de puntas rojas
Jag. 2'

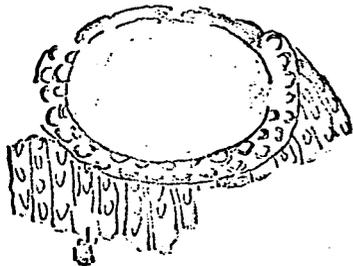
OBJETOS PORTADOS - ARMAS DEFENSIVAS



169. Redondo azul, con ribete rojo, plumillas azules, plumas amarillas con rojo y puntas azules
Jag. 34'

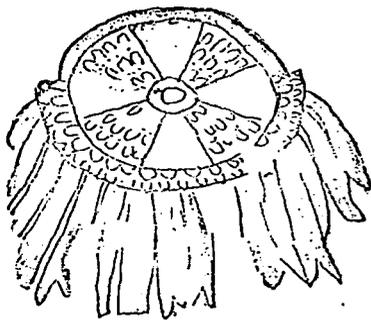


170. Redondo azul, con ribete rojo, plumillas con rojo, plumas azules y plumas amarillas con rojo
Jag. 30



171. Redondo azul, con ribete rojo, plumillas amarillas con rojo y plumas azules
Jag. 10'

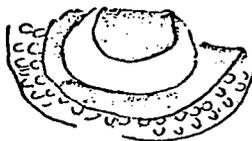
OBJETOS PORTADOS - ARMAS DEFENSIVAS



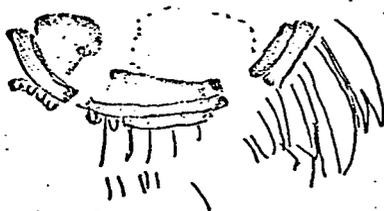
172. Redondo, con plumillas amarillas con rojo que alternan con motivos azules en forma de cruz; tiene ribete rojo, plumillas azules y plumas largas rojas. Jág. 28'



173. Redondo azul, con borde rojo y azul, plumas amarillas (incompleto) Jág. 45'

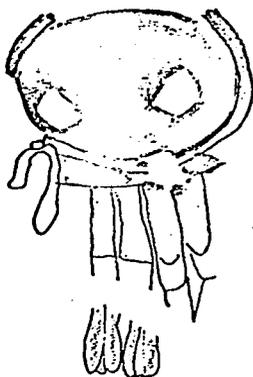


174. Redondo, con círculos concéntricos azul y blanco y plumillas amarillas con rojo (incompleto) Jág. 48'



175. Redondo amarillo con ribetes azul y rojo y con plumas amarillas Jág. 17'

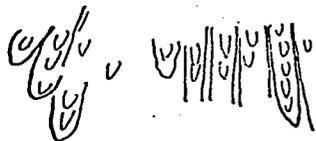
OBJETOS PORTADOS - ARMAS DEFENSIVAS



- 176 Redondo rojo, con ribetes azul y rojo,
plumas azules, amarillas y negras
Jag. 42'



177. Redondo blanco, con diseños azules
y amarillo, ribete amarillo y plumas
azules
Jag. 19'



178. Plumas amarillas (incompleto)
Jag. 13'

18. Sin escudo Paj. 1'4'5'6'11'14'15'16'18'21'24'27'31'32'33'36'37'38'39'41'44'47'
26'29'

OBJETOS PORTADOS - ARMAS OFENSIVAS



179. Atlatl
Jag. 3



180. Atlatl
Jag. 10



181. Atlatl
Jag. 42

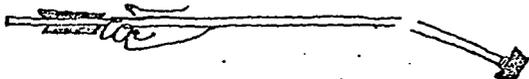


182. Cuchillo
Jag. 2



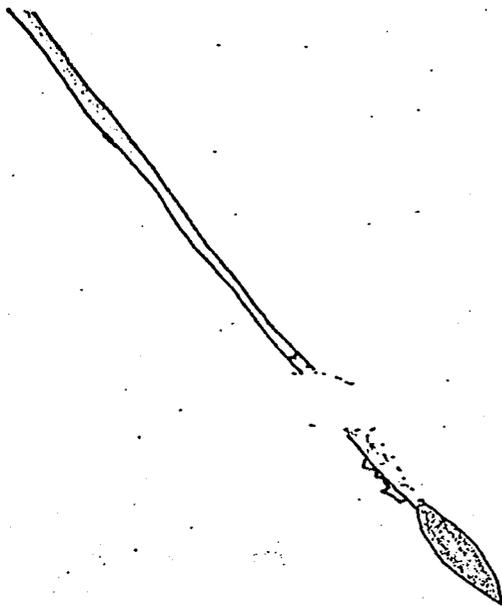
183. Atlatl
Jag. 9

OBJETOS PORTADOS - ARMAS OFENSIVAS

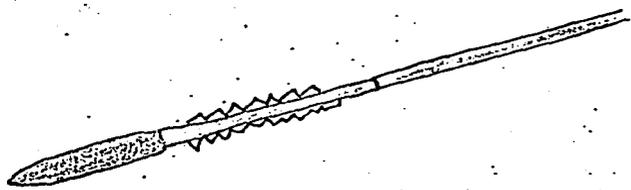


184. Asta amarilla con plu-
ma roja, enterrada en
el cuerpo
Paj. 5'6'38

OBJETOS PORTADOS - ARMAS OFENSIVAS
- LANZAS



185. Jag. 34

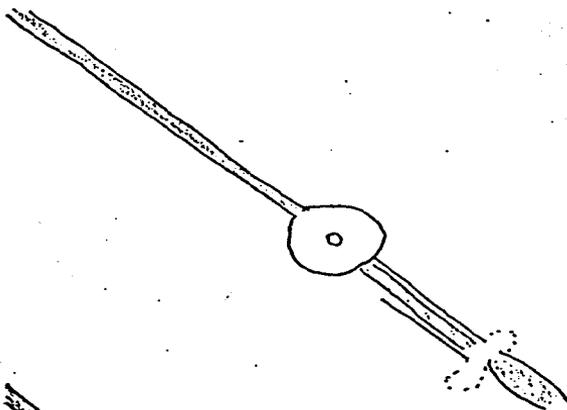


186. Jag. 29

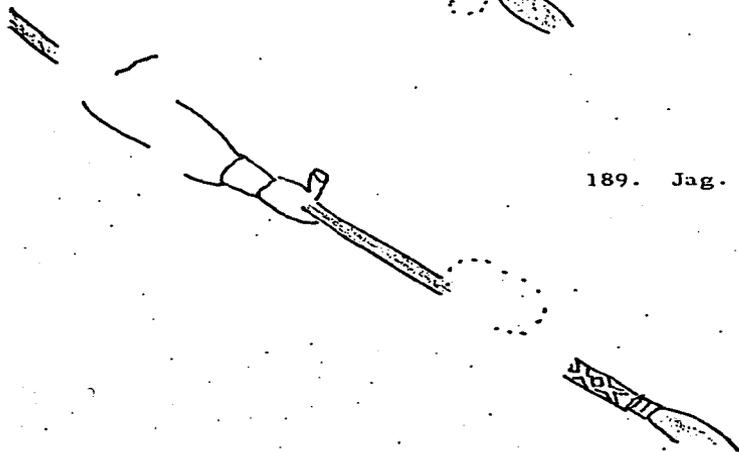
OBJETOS PORTADOS- ARMAS OFENSIVAS
LANZAS



187. Jag. 23



188. Jag. 48



189. Jag. 40

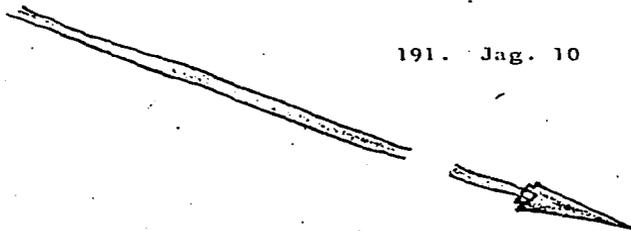
OBJETOS PORTADOS - ARMAS OFENSIVAS

LANZAS

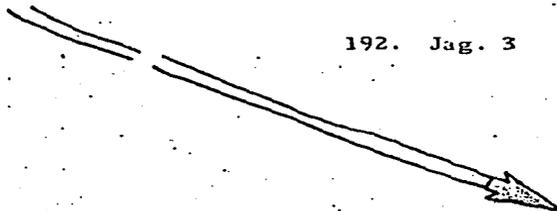
190. Paj. 37



191. Jag. 10



192. Jag. 3



OBJETOS PORTADOS - CUERDA



193. De color blanco
Jag. 26'30'

OJOS - TIPO DE



194. Estrábicos
Paj. 6'32'36'38'41'44'46'



195. Semicerrados o moribundos
Paj. 1'5'8'11'15'16'21'27'
33'39



196. Cerrados o muertos
Paj. 4'24'



197. Almendrados
Jag. 2'3'7'9'10'28'29'
30'34'35'

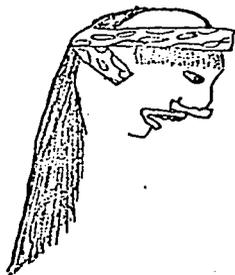
PELO - COLOR Y LARGO



198. Negro al frente
Jág. 2'9"30"35"



199. Rojo al frente
Paj. 12'24'46"



200. Negro largo
Jag. 7'10"



201. Rojizo largo
Paj. 1'4'5'6'15'31'33'38'39"
Jág. 3'29"

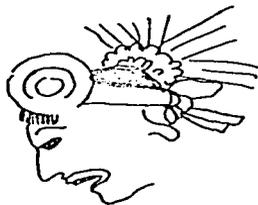


202. Rojizo corto
Paj. 14'36'44"

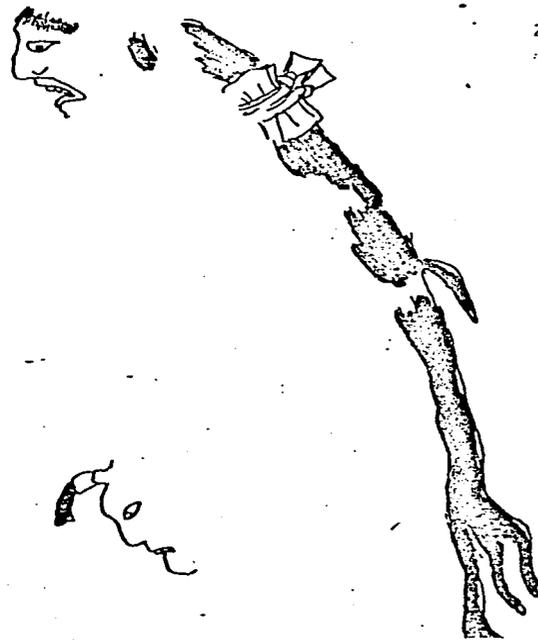
PELO - PEINADO



203. Coleta frontal y lateral con
pelo suelto
Paj. 1'



204. Con parte de la cabeza rapada
Jag. 2'7'9'10'30'34'35'40'



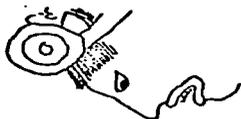
205. Largo atado con moños
Jag. 3'29'



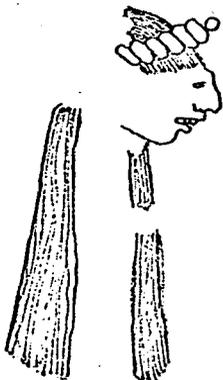
206. Coleta frontal
Paj. 47'

PELO - PEINADO

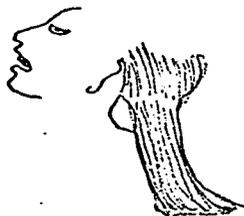
207, Fleco
Paj. 2'12'24



208. Fleco con pelo suelto
Paj. 33'



209, Pelo suelto
Paj. 4'6'14'15'31'38'39'



210, Coleta frontal con pelo suelto
Paj. 5'



PINTURA FACIAL - BUCAL



211. En rojo

Jag. 2'3'7'9'10'28'29'30'34'40'

PINTURA FACIAL - DIBUJO LINEAL



212. Franja roja bajo el ojo

Jag. 30'



213. Tres manchas negras en la nariz con líneas negras muy finas cruzadas en la mejilla diagonalmente

Jag



214. Ceja pintada de negro, barra negra al lado del ojo y lunar negro.

Jag. 34'

PINTURA FACIAL.- DIBUJO LINEAL



215. Línea negra cruzada en la mejilla

Jág. 7'10'

PINTURA FACIAL - COLORACION DE LA PIEL



216. Negra

Jág. 3'29'40'



217. Azul

Paj. 27'37'38'



218. Mitad amarillo y mitad azul

Paj. 21'



219. Franjas azules verticales

Paj. 33'

220. Franjas horizontales

Paj. 36'

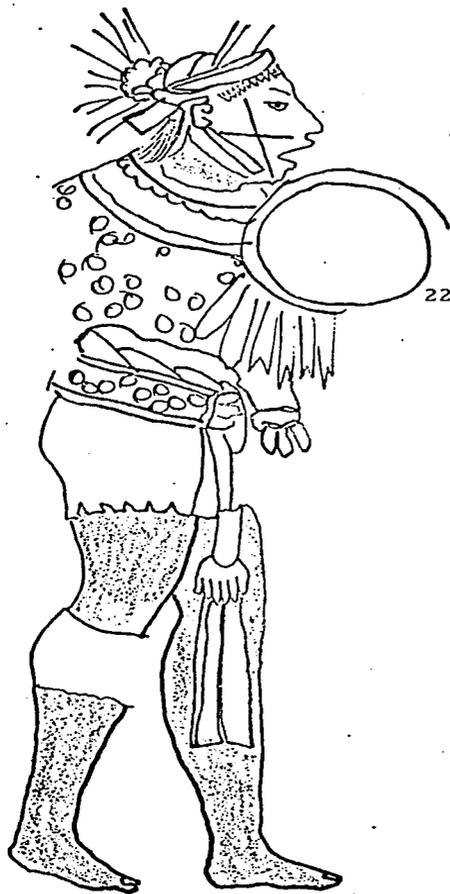


Sin pintura

Paj. 1'4'5'6'8'11'14'15'16'24'32'39'41'44'47'

Jág. 2'7'9'10'28'30'34'35'

PINTURA CORPORAL



221.

Negra

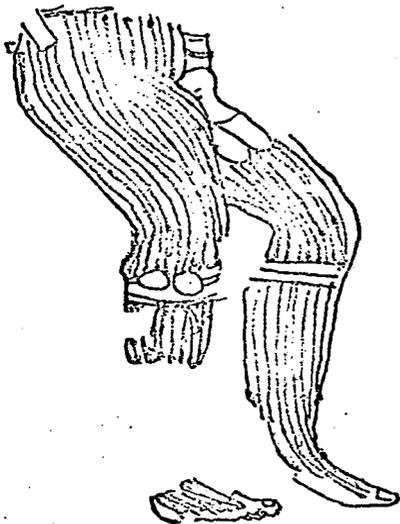
Jag. 3'7'10'17'22'26'29'34'40'45'48

Jag. 3'7'10'29'34'40'

PINTURA CORPORAL

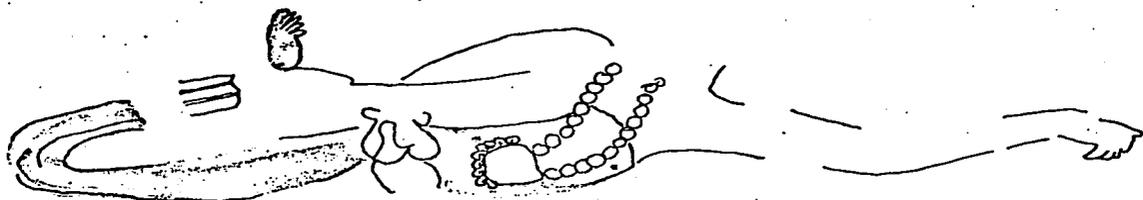


222. Azul
Paj. 38'



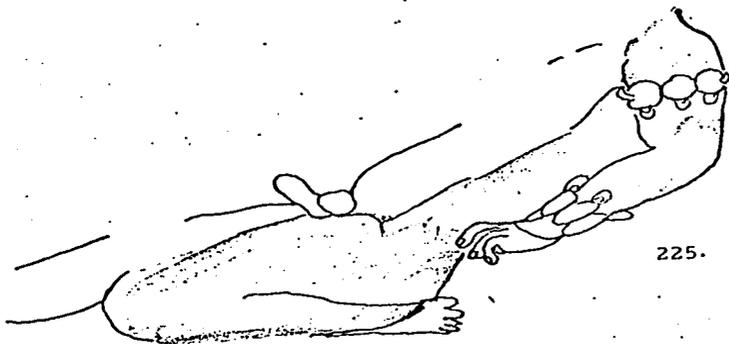
223. A rayas azules
Paj. 25'

PINTURA CORPORAL



224. Mitad del cuerpo en azul

Paj. 15'18'24'27'



225. La mitad en amarillo y la otra mitad en azul.

Paj. 21'

226. Mitad en amarillo

Paj. 16'

Sin pintura

Paj. 1'4'5'6'8'11'12'13'14'20'31'32'

33'36'37'39'41'43'44'46'47'

Jag. 2'9'19'23'28'30'35'42



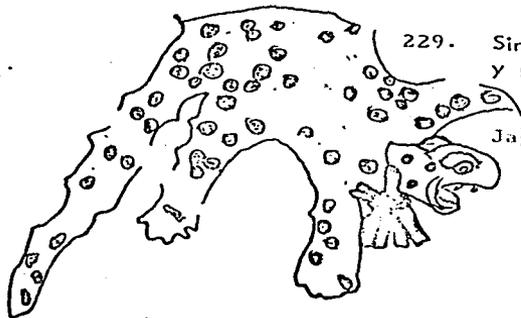
VESTIDO - CAMISA



227. De piel de tigre amarilla con motas negras, de manga corta con ribetes en azul y rojo, cabeza de tigre al frente y garras
Jag. 2

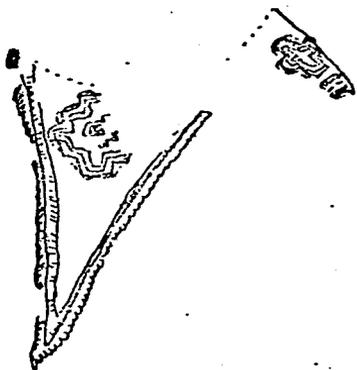


228. Sin cabeza de tigre ni garras, con ribete azul en el cuello
Jag. 28



229. Sin mangas, con cabeza de tigre y garras
Jag. 7'10'34'

VESTIDO - CAMISA



230. Amarilla, de manga corta, en forma triangular con diseños de grecas en azul y rojo con ribete azul
Paj. 6'32'



231. Azul, de manga corta, con cabeza de felino azul, que lleva alrededor del cuello una cinta roja anudada de la que cuelgan tres caracoles rojos
Jag 9'

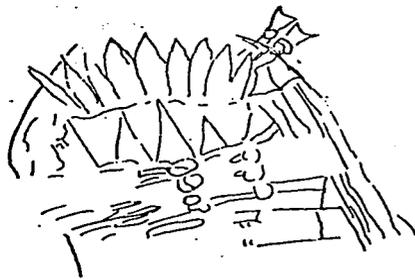


232. Amarilla con borde rojo en el cuello
Paj. 44'

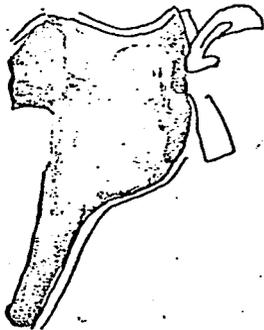
VESTIDO - CAMISA



233. Amarilla de piel con o sin bandas
rojas laterales y cabeza de felino
al frente
Jag. 40'48'



234. Blanca
Jag. 29'



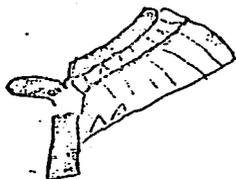
235. Azul larga de manga corta anudada
de lado con lazo amarillo
Paj. 41'

Tórax desnudo
Paj. 1'4'5'8'11'14'15'16'18'21'24'
27'31'33'36'37'39'43'46'47'
3'35'42'

VESTIDO - CAPA

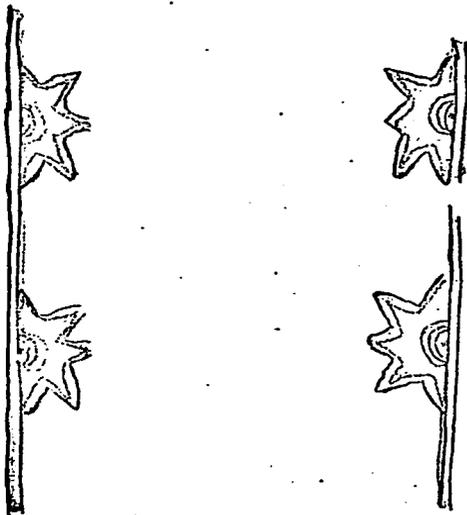


236. De plumas azules
Paj. 6'21'32'44'



237. De grecas amatillas, rojas y
azules anudada al frente con
moño rojo
Jag. 30

VESTIDO - CAPA



238. Blanca, larga, con ribete azul, lleva a cada lado dos símbolos rojos y azules en forma de medias estrellas. Paj. 32'

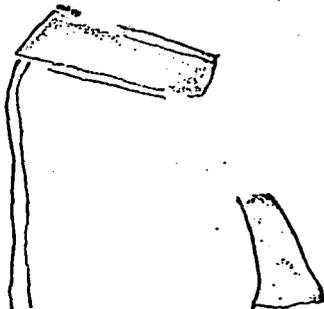


239. De plumas rojas. Paj. 11'25'

VESTIDO - CINTURON



240. De tela roja con diseños de grecas azules, amarrado a la cintura.
Paj. 6'32'



241. Banda ancha roja con ribetes azules, una cinta azul al frente y otra atrás blanca.
Jäg. 26'34'35'

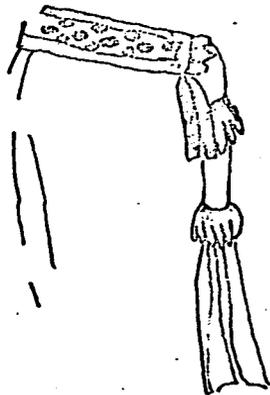


242. Rojo, con ribetes azules, con cinta larga roja con dos flequillos amarillos y cinta blanca larga atrás.
Jäg. 10'



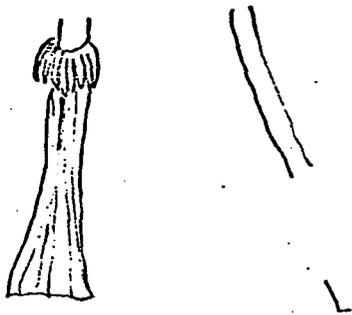
VESTIDO - CINTURON

243. Amarillo con ribetes azules, atrás una cinta larga roja y al frente tres cintas cortas y tres largas en rojo, azul y amarillo.
Jag. 42'



244. De piel de tigre con ribetes en azul, cinta blanca larga atrás y otra al frente con dos flequillos azules y bolitas rojas.
Jag. 7'

VESTIDO - CINTURON



245. Cinta larga atrás en blanco y otra al frente con flequillos azules. Pudo haber sido como el anterior (incompleto)
Jag. 2'



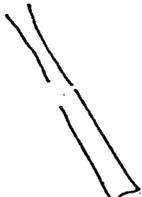
246. Plumillas rojas con tira de plumas amarillas con rojo que cuelgan atrás a manera de coleta sobre una cinta azul; lleva unas cintas blancas al frente y otra roja con ribete blanco y azul en el extremo.
Jag. 9

8

VESTIDO - CINTURON

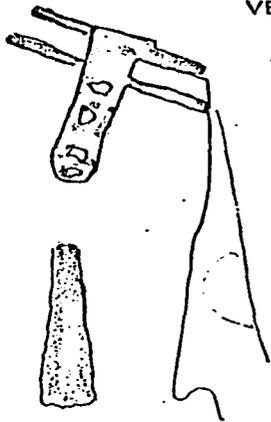
- 
247. Cinta larga amarilla (incompleta).
Jag. 22'

- 
- 
248. Cinta blanca y amarilla con flequillos azules y cuatro cintas azules con nudos rojos (incompleta) Jag. 23'

- 
- 
249. Cinta blanca atrás y azul al frente (incompleto) Jag. 28'

- 
- 
250. Banda roja anudada con elemento en forma de hebilla azul, de la que cuelgan tres gajos de gota de sangre en rojo.
Jag. 29'

VESTIDO - CINTURON

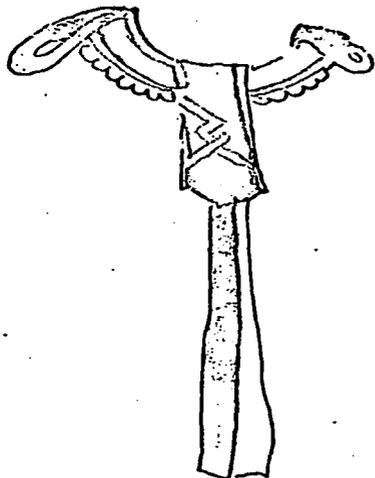


251. Banda amarilla con ribetes en azul; lleva una barra vertical al frente con diseños en amarillo; tiene cinta blanca a un lado, una roja atrás y del otro lado tres en azul y amarillo.
Jag. 48'

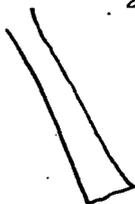


252. Azul con elemento en forma de hebilla roja y azul con cinta blanca anudada; lleva cuatro glifos en forma de gota de sangre en rojo y azul y de lado un glifo de mascarón con una v̄rgula roja. Al frente tiene cintas largas con nudos azules.
Jag. 3'

VESTIDO - CINTURON



253. Amarillo con ribetes azules, lazos en los lados en azul; lleva al frente una banda vertical roja con diseños cruzados azules del que cuelgan una cinta larga amarilla y otra azul Jag. 40'

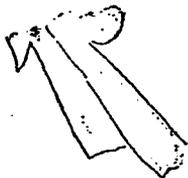


254. Cintas blancas adelante y atrás (incompleto).
Jag. 45'

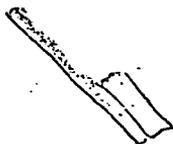
VESTIDO - CINTURON



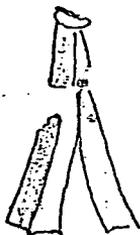
255. Amarillo, de ribetes azules con cinta al frente en rojo y blanco, moño blanco y flequillos amarillos; hay un diseño incompleto. Pág. 13'



256. Cintas en rojo y azul (incompleto)
Pág. 17'



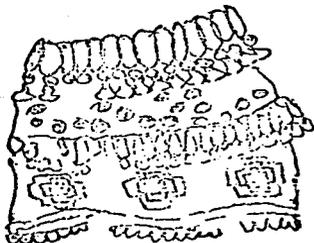
257. Cintas amarilla y roja largas atrás y tres al frente en rojo, azul y amarillo, con nudo amarillo. (Incompleto)
Pág. 19'



VESTIDO - FALDILLAS



258. Roja con flequillos azules
Jag. 9'10'



259. Compuesta de dos franjas, la inferior de tela roja con grecas, la otra de piel de jaguar; las franjas están divididas por flecos de cuentas tubulares azules con cuentas redondas blancas de punto rojo, cuentas redondas azules y cuentas en forma de campana blanca con punto rojo.
Paj. 6'32'



260. Roja con ribetes en azul
Jag. 13'19'40'48'

Sin faldilla.

Tig. 26'34'35'42'

Paj. 1'5'8'11'14'15'16'18'21'24'25'27'31'
33'36'37'39'41'43'47'

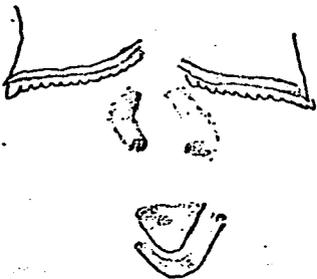
VESTIDO - FALDILLAS.



261. Amarilla
Jag. 29'



262. Amarilla con ribetes en azul y rojo; por
atrás un paño triangular rojo con ribe-
tes en blanco y azul.
Jag. 3



263. Calzón blanco
Jag. 7'30'



ADORNOS - ADORNOS DE PELO



264. Cuentas tubulares azules con cuenta blanca de punto rojo, dispersas en el pelo
Paj. 100



265. Cuentas redondas azules que rematan en dos cuentas redondas blancas colocadas a manera de diadema
Paj. 100



266. Flores amarillas que rematan las coletillas del pelo
Paj. 100



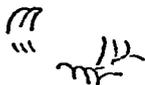
267. Cintas en azul y amarillo que sostienen el pelo
Paj. 100

ADORNOS - BRAZALETE



268. Cinta blanca rematada en su parte superior por un paño triangular blanco
Paj. 100

ADORNOS - COLLARES



269. Cintas blancas anudadas
Pag. 100



270. Cordón blanco con moño de lado
Pag. 107
Pag. 49

ADORNOS - NARIGUERA



271. De barra azul con cuenta redonda blanca con
punto rojo en los extremos
Pag. 104
Pag. 100

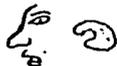
ADORNOS - OREJERA



272. Flor amarilla
Paj. 100



273. Barra blanca
Paj. 49



274. Semicírculo rojo
Jag. 107

ADORNOS - PANTORRILLERAS



275. Cintas blancas cruzadas que van de la rodilla al tobillo rematadas en la parte superior por una cinta azul con flecos
Jag. 107

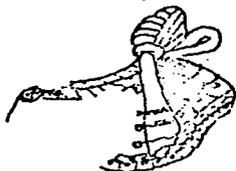


276. Cintas blancas cruzadas que van de la rodilla al tobillo
Jag. 72



277. Cinta azul rematada por un paño blanco de forma triangular, de la cual cuelgan flecos
Paj. 100

ADORNOS - PECTORAL



278. De cuentas azules de borde rojo del cual cuelgan cuentas redondas blancas. Va anudada por un cordón blanco de lado.
Jag. 107

ADORNOS - PULSERAS



279. Banda ancha blanca sostenida por cinta blanca con nudo
Paj. 49



280. Banda ancha blanca sostenida por una cinta blanca
Jag. 72
Paj. 100



281. Banda ancha blanca sostenida por cinta blanca con moño
Jag. 107

ADORNOS - TOBILLERAS

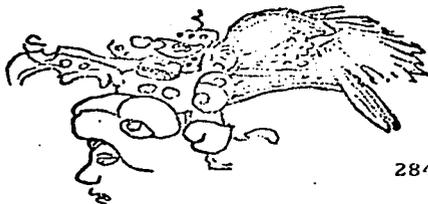


282. Banda ancha blanca anudada con cinta blanca y nudo
Paj. 49

ADORNOS - TOCADO

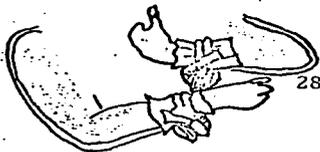


283. De ave a manera de yelmo de pico amarillo y ceja azul. Abajo lleva un casco blanco.
Paj. 49



284. Zoomorfo en blanco con gris que lleva en la parte posterior plumas azules largas.
Jäg. 107

BRAZOS - POSICION DE



285. Paj. 49
Jäg. 72

CALZADO



286. De talonera de piel de tigre con suela blanca sostenida con cintas blancas y tobillera blanca
Paj. 100



287. Botines amarillos de garras de ave con uñas blancas
Paj. 49

CUERPO - POSICION DEL



288. Personaje de pie, de frente con el
rostro de perfil y las piernas abier
tas con los pies hacia afuera
Jag. 107
Paj. 49

CUERPO - POSICION DEL



289. Hombre en posición de danza
Paj. 100

NARIZ - TIPO DE



290.
Recta Jag. 107

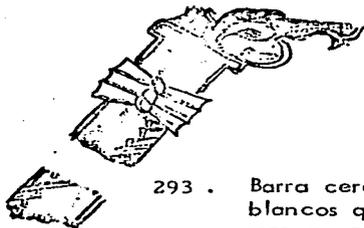


291.
De gancho
Paj. 72

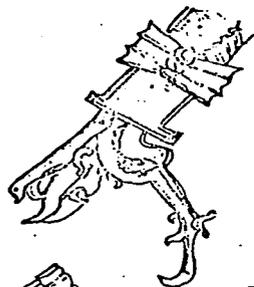
OBJETO ASOCIADO



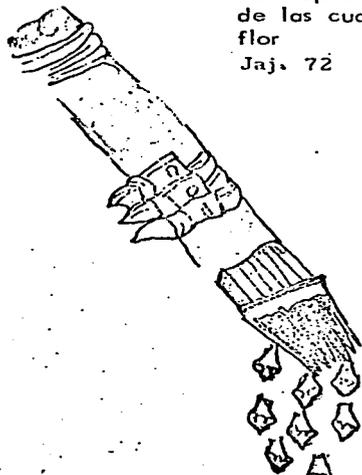
292. Planta de maíz en azul con flores amarillas a la altura de la cintura
Jag. 107



- 293 . Barra ceremonial azul con moños blancos que termina en los extremos en cabezas serpentinas con lengua bifida color rosa y colmillos blancos
Paj. 49

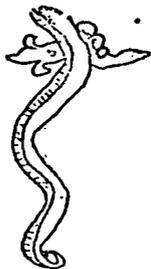


- 294 . Barra ceremonial como haz de flechas en azul, atadas con un lienzo de otro tono de azul y cintas blancas que terminan en nudos con adornos rojos. Las puntas de las flechas son negras, de las cuales brotan gotas azules en forma de flor
Jaj. 72





295. Cetro serpentino en azul con vientre amarillo y flor amarilla
Jag. 107



296. Vasija verde con mascarón en azul del cual brotan chorros y gotas azules en forma de flor
Jag. 107



297. Caracol verde del cual brota un chorro azul
Paj. 100

OJCS - TIPO DE



298. Estrábicos
Paj. 49'100



299. Almendrados
Jag. 107

PELO - COLOR Y LARGO

300. Negro largo

Paj. 100



301. Rojo corto

Jag. 107

PELO - PEINADO



302. Largo, recogido en la parte superior a manera de chongo Paj. 100



303. Fleco y patillas Jag. 107

PINTURA FACIAL - COLORACION DE LA PIEL



304. Rosa Jag. 107



305. Negra Jag. 72 Paj. 49



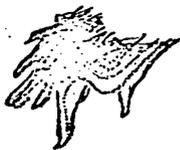
306. Negra con doble línea Paj. 100

PINTURA CORPORAL

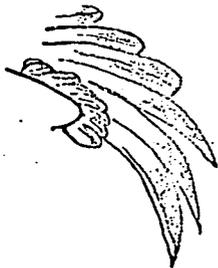


307. Negra con doble línea
Paj. 72'100

VESTIDO - CAPA

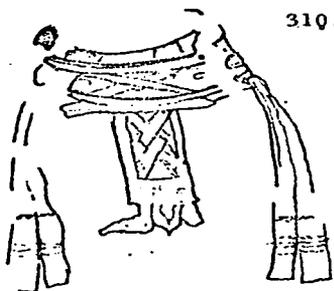


308 De plumas azules
Jag. 72



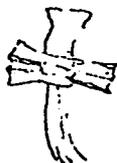
309. De plumas largas en
blanco y negro
Paj. 49

VESTIDO - CINTURON



310. Con diseños en azul, rojo y rosa, del que cuelga elemento de rectángulo vertical en azul y rosa. Lleva moño blanco al frente y a los lados tiene cintas blancas

Jag. 107

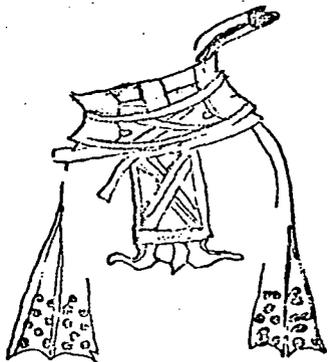


311. Tres cintas blancas anudadas con tres moños blancos

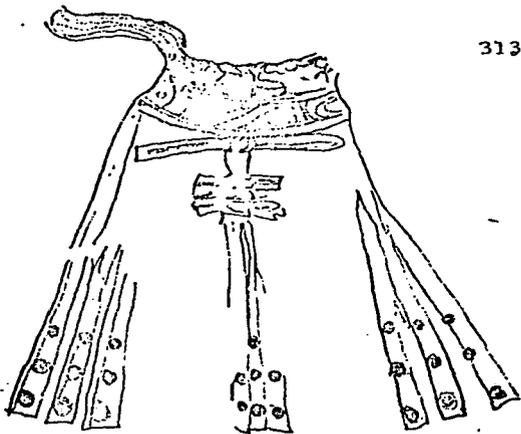
Paj. 100



VESTIDO - CINTURON

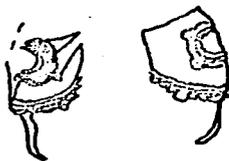


312. Con diseños en azul y amarillo del que cuelga un elemento de rectángulo vertical con diseño de equis en azul y amarillo. Lleva un moño blanco al frente y a los lados cintas blancas con círculos negros.
Pag. 49



313. Con diseños en azul y negro del que cuelgan cintas blancas con puntos negros, anudadas con 3 moños blancos. Lleva un moño amarillo y a los lados cintas blancas con círculos negros.
Pag. 72

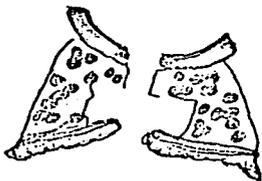
VESTIDO - FALDILLA



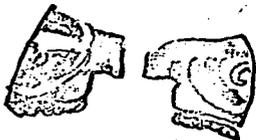
314. Amarilla de bordes azules con cuentas blancas, lleva diseños de medias estrellas en azul y amarillo
Paj. 49



315. Blanca con elementos mixtilíneos rosa y diseño de medias estrellas en rojo, azul y negro, lleva borde azul con cuentas blancas
Pag. 52'107



316. De piel de tigre con bordes azules
Paj. 100



317. Azul con diseños en forma de medios círculos en negro. Lleva borde de azul con cuentas blancas
Pag. 72

VESTIDO - TRAJE



318, Piel de tigre con garras en pies y
manos, con ceja azul
Jag. 72



VESTIDO - TRAJE



319: Piel de tigre con garras
en pies y manos, con
ceja azul
Jag. 107



INVENTARIO DE JEROGLIFICOS

JEROGLIFICOS DE TOTALIDAD

TOTALIDAD 1. Subestructura del Edificio B. Talud Este



1. Corazón con tres gotas de sangre en rojo y azul con cuatro pequeños círculos blancos (dientes), coronados por una encía azul y arriba un disco azul dividido en cuatro. Agrupamientos 3 y 4, arriba del jeroglífico 2.



2. Una mano roja con pulsera azul que lleva arriba una barra dividida en franjas de azul, rojo y negro, a manera de tocado teotihuacano; de la barra cae un fleco. Agrupamientos 3 y 4, abajo del jeroglífico 1.

JEROGLIFICOS DE AGRUPAMIENTO

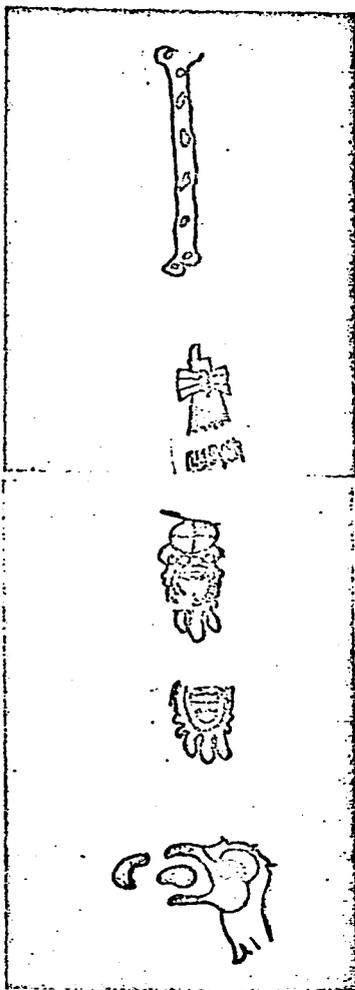
TOTALIDAD 1. Subestructura del Edificio B. Talud Este



3. Ave negra de pico amarillo, lengua roja, con el cuerpo de perfil y la cabeza de frente (buzo). Agrupamiento 1 entre los elementos 1 y 2.



4. Corazón con tres gotas de sangre en rojo y azul, con cuatro pequeños círculos blancos (dientes), coronados por una encía azul y arriba un disco también azul en forma de dos óvalos y cintas blancas (incompleto). Agrupamiento 3, entre los elementos 7 y 9.



5. Hueso (fémur?) blanco con puntos rojos (sangre). Agrupamiento 3, entre los elementos 7 y 8.

6. Dos gajos de pelo (?) negro anudados con tres moños blancos. Ubicado entre los jeroglíficos 24 y 7, formando un conjunto. Agrupamiento 4, entre los elementos 10 y 12.

7. Corazón con tres gotas de sangre en azul y rojo con cuatro pequeños círculos blancos (dientes), coronado por una ensia azul y arriba un disco azul dividido en cuatro. Ubicado a la derecha de los jeroglíficos 24 y 6, con los que forma un conjunto. Agrupamiento 4, entre los elementos 10 y 12.

8. Corazón con tres gotas de sangre en azul y rojo. Agrupamiento 8, entre los elementos 25 y 26.

9. Cabeza de ave blanca con el pico abierto. Frente al pico tiene un elemento circular rojo y otro en forma de media luna azul. Ubicada a la izquierda del elemento 26 cuyas manos llevan un mecate. Arriba está el jeroglífico 8 (corazón con tres gotas de sangre). Agrupamiento 8, entre los elementos 25 y 26.

TOTALIDAD II. Subestructura del Edificio B. Talud Oeste



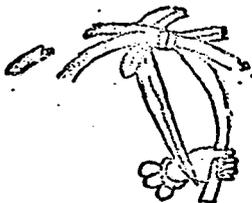
10. Corazón con tres gotas de sangre en azul y rojo con tres pequeños círculos blancos (dientes), coronados por una encía azul y arriba un disco azul dividido en dos. Agrupamiento 9, entre los elementos 30 y 32, arriba del jeroglífico 11.



11. Una mano sujeta un objeto alargado del que cuelga una cabeza humana (señal de conquista). Agrupamiento 9, entre los elementos 30, 31 y 32.



12. Corazón con tres gotas de sangre en azul y rojo, con cuatro pequeños círculos blancos (dientes), coronado por una encía azul y arriba un disco azul dividido en cuatro. Agrupamiento 9, entre los elementos 32 y 34.



13. Mano roja con pulsera azul sosteniendo cintas azules con moño. Agrupamiento 9, entre los elementos 32 y 34.



14. Corazón con tres gotas de sangre azul y rojo con cuatro pequeños círculos blancos (dientes), coronados por una encía azul. Parte superior incompleta (quizá tuvo disco dividido en cuatro). Agrupamiento 10, entre los elementos 35 y 37, arriba del jeroglífico 36.



15. Ojo alado coronado con pequeñas cuentas blancas que tienen encima pequeños círculos azules. Agrupamiento 2, entre los elementos 35 y 37, abajo del jeroglífico 36.

Wigberto Jiménez Moreno piensa que el ojo alado simboliza "agua".

Thompson gl. 77 (Bird Wing) 1962: 47



16. Corazón en rojo y azul (incompleto). Agrupamiento 11, entre los elementos 37 y 40.



17. Niño decapitado, con sangre brotando del abdomen. Agrupamiento 11, a la derecha del elemento 40 arriba de su chimalli.

JEROGRAFICOS DE ELEMENTOS

TOTALIDAD 1. Subestructura del Edificio B. Talud Este



18. "3 Venado". Tres discos en azules y rojo en posición vertical coronados por una asta de venado (incompleta). Agrupamiento 2, elemento 3, a la derecha del jeroglífico 19.

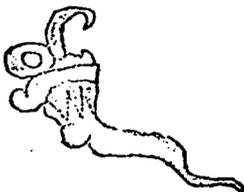
Caso 1967: 10. "Se representa generalmente [el venado] por una cabeza de venado, aunque a veces se usa para representarlo, la pata o el cuerno (Códice Bolonia, 35)".

Ibid: 172. "Tampoco aparece este signo [Máztli] en Xochicalco ni en Teotihuacan [como portador del año]".



19. Bigotera de Tlaloc en azul con tres largos dientes, y debajo un gran elemento rojo (sangre). Está coronado por un elemento en forma de "E", en negro. Este jeroglífico está enfrente de la cara del "capitán" de los conquistadores, "1 Venado", cuyo jeroglífico se encuentra arriba a la derecha. (Idéntico al jeroglífico 32 pero en dirección contraria). Agrupamiento 2, elemento 3 (jag).

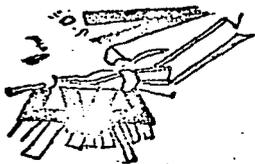
Felipe Solís: No es Tlaloc, sino rostro asociado con sacrificio, guerra, crátera, como en las caras sobre pedestal.



20. Bigotera y 3 largos dientes como de Tlaloc, y debajo una corriente roja (sangre?), coronado por lo que parece un ojo de Tlaloc y un gancho. Remata el cinturón de "3 Venado". Idéntico al jeroglífico 19 salvo por el ojo y gancho situados encima de la bigotera. Agrupamiento 2, elemento 3 (jag).



21. Corazón con tres gotas de sangre en rojo (cinturón). Agrupamiento 2, elemento 3 (jag).



22. Jeroglífico del año que aparece de cabeza en el tocado de "3 Venado". Está compuesto del rayo despuntado, el triángulo, una banda de cintas horizontales, y lo que quizás representa "la corona de plumas de garza, aztatzontli, del dios [Tlaloc]" (Seler, 1980 I: 258, Códice Borja, Lám. 27). Agrupamiento 2, elemento 3 (jag).

Igual que el jeroglífico 31 en "1 Venado" del Talud O, el pelo del personaje que lleva este jeroglífico llega hasta los pies.



23. Corazón con tres gotas de sangre con moños rojos (pantorrillera). Agrupamiento 3, elemento 7 (jag).



24. Disco rojo con divisiones a manera de pétalo y dos discos pequeños en azul, abajo en posición vertical. Agrupamiento 4, elemento 10. A pesar de estar muy cerca de este elemento, parece, por su significado, que forma parte de un conjunto de totalidad, con los jeroglíficos 1 y 2 (ver pag. 1).



25. Cintas rojas sosteniendo tres varas rojas, tapachtli, sobre el chimali del elemento 10. No es clara la posición del escudo, podría ser parte del tocado de Tlaloc. Agrupamiento 4, elemento 10 (jac).

Thompson gl. 210 (Univalve shell) 1962: 59



26. Cabeza de Tlaloc azul con tocado de cintas blancas, brazo negro con pulsera azul, sosteniendo un bastón blanco con la mano. Agrupamiento 4, elemento 10, abajo de los jeroglíficos 24, 6 y 7 (jag).



27. Corazón con gotas de sangre en azul y rojo incompleto (en herida). Agrupamiento 6, elemento 21 (paj).

TOTALIDAD II. Subestructura del Edificio B. Talud Oeste



28. Objeto en forma de bastón azul con cinta blanca con un punto negro. Parece salir de la boca del elemento 28. Muy parecido al jeroglífico 36 junto al elemento 35. Agrupamiento 9, elemento 28 (jag).



29. "3 Venado". Tres discos en azul y rojo en posición vertical coronados por una asta de venado. Agrupamiento 9, elemento 29 (jag).

Caso (1967: 10) dice que el mazatl "Venado" (como signo de día), se representa generalmente por una cabeza de venado, aunque a veces se usa para representarlo, la pata o el cuerno (Códice de Bolonia).



30. Corazón con una gota de sangre en rojo (cinturón). Agrupamiento 9, elemento 29 (jag).



31. "3 Venado" (capitán de los caballeros jaguares) lleva en su tocado este jeroglífico del año compuesto del rayo despuntado, el trapecio, una banda de cintas por debajo, y por encima del miotli (signo del año) lo que quizás representa "la corona de plumas de garza, aztanzontli, del dios [Tlaloc]" (Seller 1980 I: 258, Códice Borgia, Lám. 27). Agrupamiento 9, Elemento 29 (jag).

El mismo "3 Venado" lleva atrás el pelo que llega hasta los pies: Virve Picho (1973: 66) dice que "una de las características del dios Tlaloc, aparte de su máscara típica, era el cabello largo.

Así aparecen los sacerdotes que representaban al dios Tlaloc en los ritos religiosos durante la fiesta de Etzalcualiztli. No sólo su propio cabello caía sobre su espalda, sino que llevaban además la máscara típica de este dios ..."



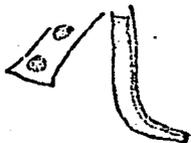
32. Bigotera de "Tlaloc" en azul con tres largos dientes, y debajo una mancha roja. Está coronado por un elemento en forma de número "3", en negro. Este elemento está enfrente de la cara del "capitán de los conquistadores", "3 Venado", cuyo jeroglífico se encuentra a su lado derecho. (Idéntico al jeroglífico 19 pero en dirección inversa). Agrupamiento 9, elemento 29 (jag).

33. Fauces de animal no identificado en azul y amarillo. Agrupamiento 9, a la derecha del elemento 29 (jag).

34. Corazón con una gota de sangre en rojo y blanco (en escudo). Agrupamiento 9, elemento 30 (jag).



35. Medias estrellas, asociadas al agua. Posibles caracoles cortados. Agrupamiento 9, elemento 32 (pagl).



36. Elemento en forma de bastón curvo en azul con cinta blanca en donde aparecen dos puntos negros. Ubicado delante de la boca del elemento 35; abajo está el ojo alado (jeroglífico 15) y arriba un corazón con tres gotas de sangre (jeroglífico 14). Muy parecido al jeroglífico 28 del elemento 28. Agrupamiento 10, elemento 35 (jag)

JEROGRAFICO DE TOTALIDAD

TOTALIDAD III. Edificio A. Panel Sur



37. Jeroglífico en forma de cuadrángulo con diseños de medias estrellas en blanco en su interior, que termina en dos manos. Alrededor lleva huellas de pies humanos en negro. Abajo tiene un ojo alado azul. Entre agrupamientos 16 y 18 (paj).

JEROGRAFICOS DE AGRUPAMIENTO

TOTALIDAD III. Edificio A. Panel Sur



38. Pájaro (trogon) de alas abiertas con plumas azules, amarillas y larga cola azul; tiene el pico y las patas amarillas; el cuerpo está de frente y la cabeza de perfil. En el pico lleva tres gotas de sangre. Posiblemente está en acción de volar en posición ascendente. Ubicado a la derecha del personaje principal, el caballero pájaro, y arriba del jeroglífico "13 Pluma". Agrupamiento 16 (pa;).



39. "13 Pluma". Jeroglífico numeral de dos barras horizontales en azul y rojo y tres puntos numerales abajo, en amarillo y tonos de azul. Ubicado a la derecha del caballero pájaro, abajo del ave con tres gotas de sangre en el pico. Agrupamiento 16 (paj).

"13 Cuauhtli", nombre calendárico de Cihaucoatl (Caso 1967: 197, Nicholson 1971: 430, Table 3).



40. Jeroglífico "ojo de agua", según Angulo (1964). Agrupamiento 17, entre elementos 51 y 52 (paj).



41. Jeroglífico "ojo de agua", según Angulo (1964). Aparece junto con una culebra de agua. Agrupamiento 17, entre elementos 51 y 52 (paj).

JEROGLIFICOS DE TOTALIDAD

TOTALIDAD IV. Edificio A. Panel Norte



42. Una mano en azul con pulsera y la huella de un pie humano en negro sobrepuestos a lo que podría indicar una estera. Incompleto en la parte superior. Entre Agrupamientos 19 y 21 (jag).



43. Formado por una banda azul en forma de ocho acostado (lemniscata) que reposa en lo que parece ser el corte transversal de un cajete. Al lado del ocho sale una virgula que quizás represente humo. Todo lo anterior descansa en un círculo numeral que significa 1. La parte superior del jeroglífico es incompleta. Entre Agrupamientos 19 y 21 (jag).



44. "2 Busto-de-hombre". Busto en perfil de hombre con pelo corto y encrespado (¿negroide?); lleva orejera blanca; en la parte inferior un disco numeral azul y otro amarillo (la cabeza es jeroglífico P entre los zapotecas). Entre Agrupamientos 19 y 21 (jag).

Caso 1967: 173-174, fig. 10; Caso 1965 Hkbc 3: 936 y 984, fig. 4

JEROGLIFICOS DE AGRUPAMIENTO

TOTALIDAD IV. Edificio A. Panel Norte



45. "9 Ojo de Reptil". El jeroglífico Ojo de Reptil está dentro de un cuadrado con flamas arriba y a cada lado una voluta. El ojo en color negro, azul y amarillo; el elemento flameante en amarillo y rojo. Abajo, una barra horizontal en azul y rojo con dos bandas diagonales en amarillo, y los cuatro círculos numerales en tonos de azul y amarillo. Agrupamiento 19, entre elementos 72 y 73 (jag).

Este jeroglífico es el día anual "Ojo de Reptil" (Caso 1967: 165; 160 fig. 16; Caso 1977: I: 70).

46. Jeroglífico "Ojo de Agua", según Angulo (1964). Agrupamiento 20, entre elementos 74, 75 y 80 (jag).



47. Jeroglífico "Ojo de Agua", según Angulo (1964). Agrupamiento 20, entre elementos 75, 84 y 86 (jag).



JEROGLIFICOS DE ELEMENTOS

TOTALIDAD V. Edificio A. Jamba Sur



48. "3 Venado". Cabeza de venado de perfil en amarillo con ceja azul que lleva en su parte inferior tres puntos numerales en amarillo, azul y rojo. Se encuentra arriba a la izquierda del personaje principal que porta una concha (familia Strombidae) de donde asoma el busto de un pequeño pelirrojo. Agrupamiento 22, elemento 100 (paj).



49. Busto de hombre en amarillo de pelo largo rojizo con diadema, nariguera y orejera en azul. En la muñeca lleva un disco azul. Está situado al lado derecho y a la altura de la cintura del personaje y parece salir de la concha que él lleva. Agrupamiento 22, elemento 100 (paj).



50. "7 Ojo de Reptil". Jeroglífico del Ojo de Reptil en azul y amarillo que lleva en la parte inferior siete discos numerales en azul, amarillo y rojo. Se ubica a la derecha del personaje principal que lleva una concha (familia Strombidae) y abajo de la pequeña figura con pelo rojo. Agrupamiento 22, elemento 100 (paj).

JEROGLIFICO DE AGRUPAMIENTO

TOTALIDAD VI. Edificio A. Jamba Sur



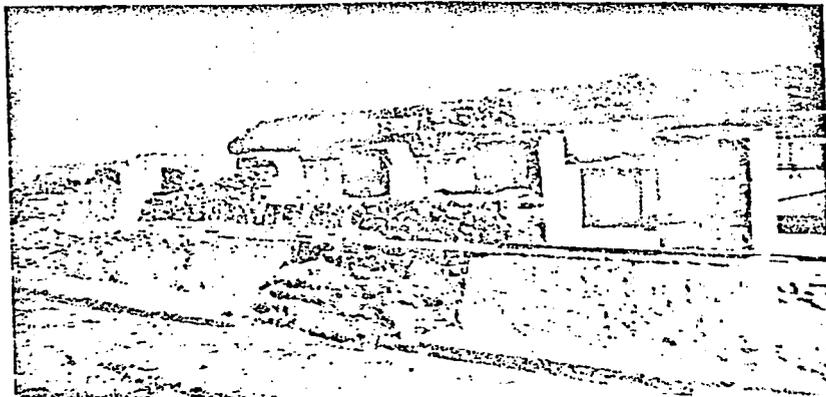
51. "7 Ojo de Reptil". El jeroglífico, en negro, amarillo, rojo y azul, está colocado arriba de una barra numeral horizontal elíptica en azul, con dos barras diagonales en rojo. En la parte inferior tiene un disco amarillo y otro azul. Agrupamiento 24, entre elementos 108, 109 y 110 (paj).

INDICE DE FOTOS A COLOR

- Foto 1 Totalidades 1 al oriente (derecha) y 2 al poniente (izquierda), en el basamento de la Subestructura del Edificio B
- Foto 2 Elemento 26, en el que ha desaparecido la pintura negra, por lo que se perciben los trazos iniciales del diseño en línea roja.
- Foto 3 Elémento 7, detalle de la línea de contorno en color negro.
- Foto 4 Elemento 33, detalle de la fina línea roja del cabello
- Foto 5 Elemento 39 que presenta una mano derecha con el pulgar al frente en el brazo izquierdo.
- Foto 6 Personaje 41, construido con superficies de colores yuxtapuestos, sin línea de contorno.
- Foto 7 Restos de pintura en el triángulo que forma la pared exterior de la alfarda oriente; en él se ven los pies de un personaje de pie y atrás de ellos parte de un cuerpo tal vez yaciente.
- Foto 8 Panel sur que muestra los agujeros que fueron hechos para incrustar el relieve

- Fig. 6 a) Sacerdote-Pájaro en posición encuadrada por una cenefa y serpiente emplumada. Lleva en la mano objetos que tienen corazones sangrantes en la punta. Zona 5A, Pórtico 19.
- b) Templo de los Caracoles, ejemplo del estilo formal en Teotihuacan, según Pasztory.
- c) Palacio de Zacuala, Guerrero-Jaguar, última variante del estilo formal de Teotihuacan
- Fig. 7 Esquema que muestra la iconografía total de los murales del Pórtico del Edificio A.
- Fig. 8 a) y b) Barras ceremoniales procedentes de Yaxchilán, área maya, según Spinden.
- c) Tetitla, Pórtico 1, Mural 1, motivo semejante al jeroglífico del Panel Sur del Edificio A de Caxtla.
- Fig. 9 Tetitla, fragmento de cabeza de jaguar con gran ceja en forma de voluta
- Fig. 10 a) Palacio de Zacuala, Plataforma 2, Mural 1, muestra una cenefa con líneas diagonales.
- b) Tepantitla, Patio 2, Mural 6. Cenefa con serpientes trenzadas en las que hay animales y motivos acuáticos, así como una representación de campos regados por un río y canales, de los que emerge una planta con productos mixtos.

- Fig. 11 a) Teotihuacan, Zona 5A - Pórtico 3. Una planta surge del cuerpo de un jaguar.
- b) Fragmento, colección Josué Sáenz. Tlaloc lleva un rayo con forma de serpiente y una serpiente de la que sale agua.
- Fig. 12 Vaso de Uaxactún. Personajes pintados de negro, asociados al jaguar y a la serpiente emplumada, se entrevistan con un personaje sentado en un trono a la manera maya.
- Fig. 13 Cacaxtla, Cuarto de la Escalera. Se perciben los pies de cuatro personajes dentro de unos paneles.
- a) Mural oriente
- b) Mural poniente



Handwritten text, possibly a name or address, partially obscured by the image.

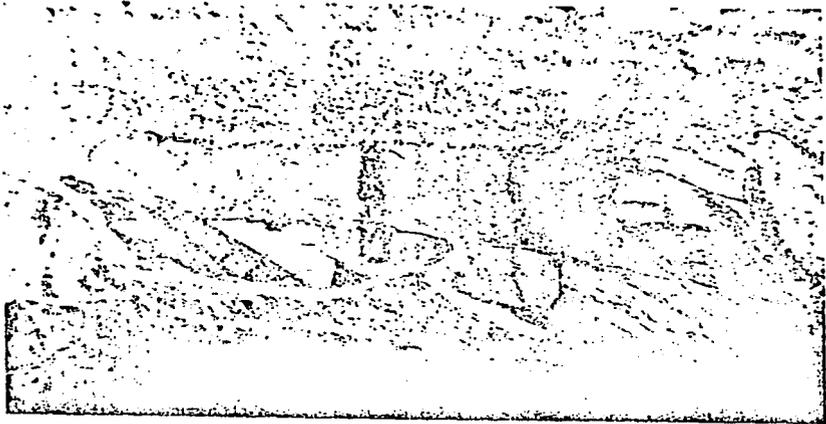


*Handwritten text: 3
Pence
Leap*

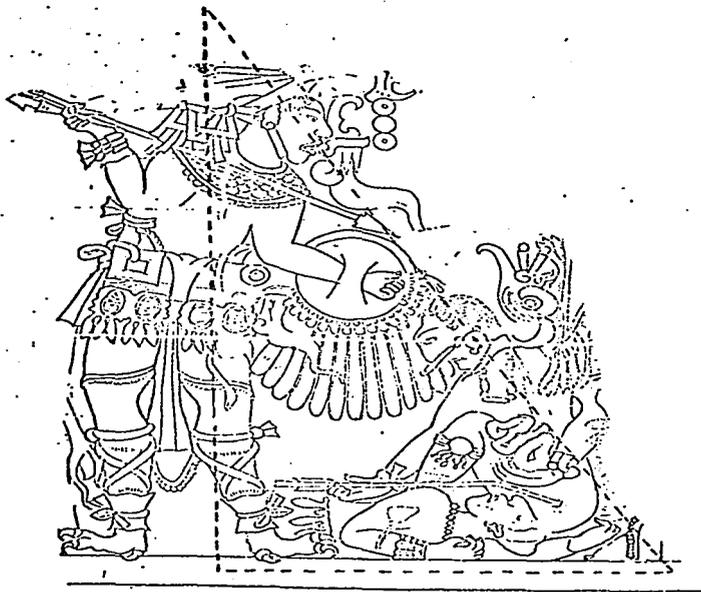


Handwritten text, possibly a name or address, partially obscured by the image.



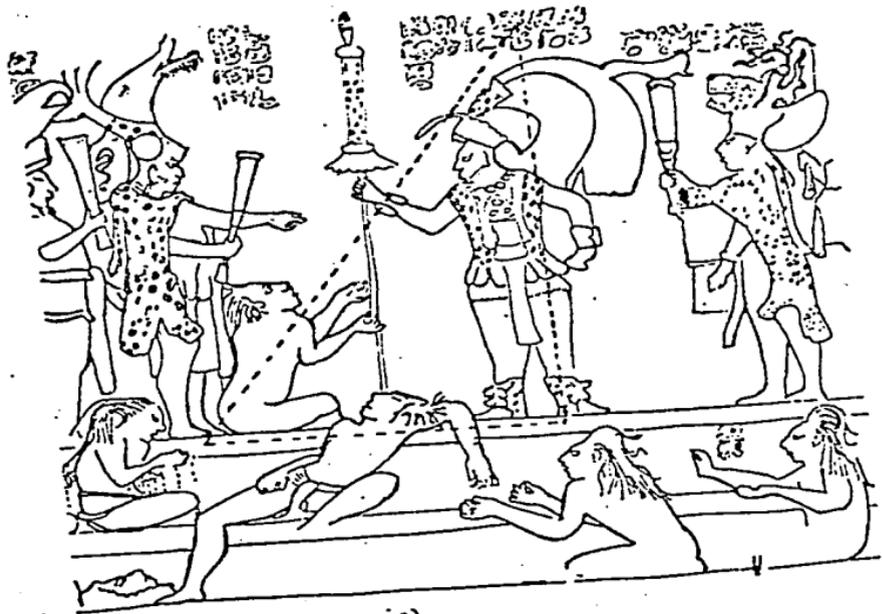


7



5

Fig 4

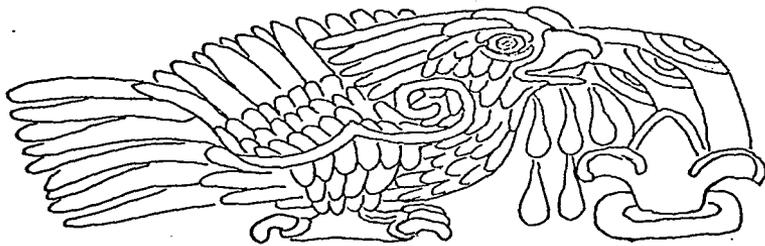
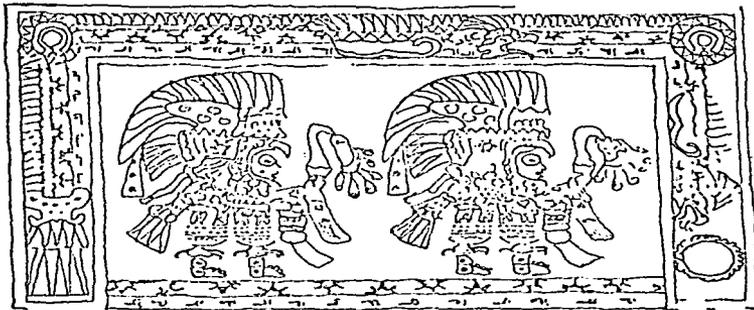


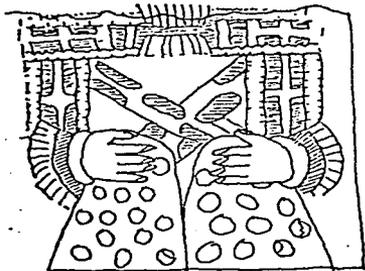
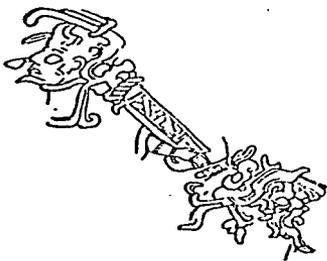
a)

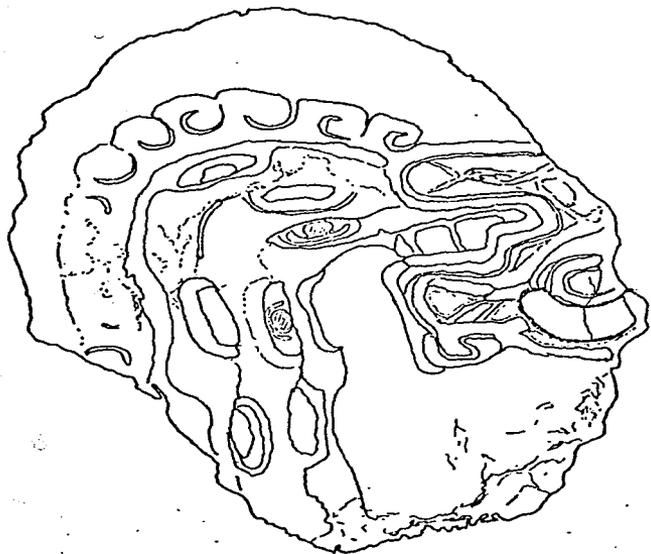


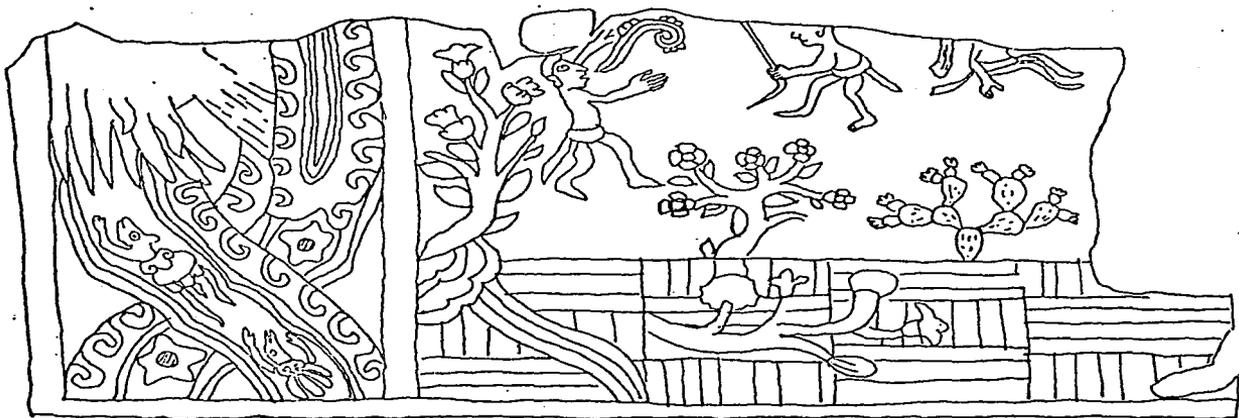
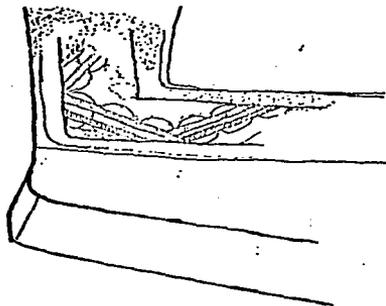
b)

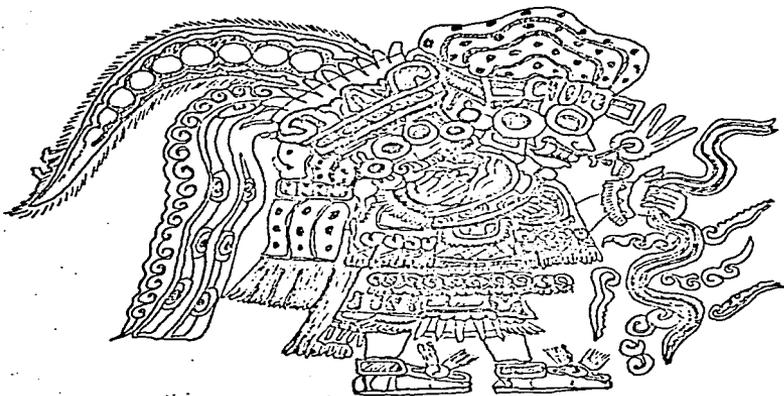
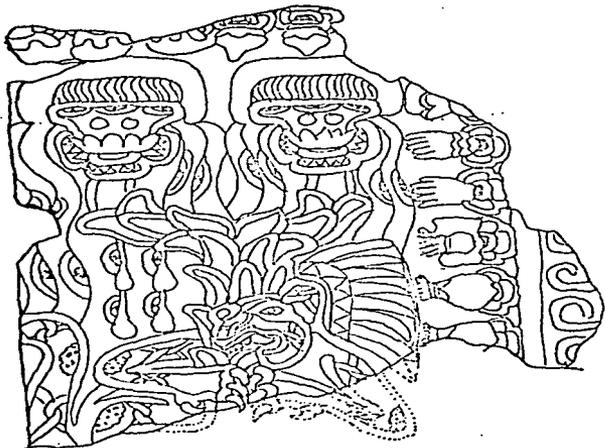
a) Bonampak, lado sur del cuarto 2, detalle de la bóveda.
b) Bonampak, lado norte del cuarto 2, detalle de la bóveda.













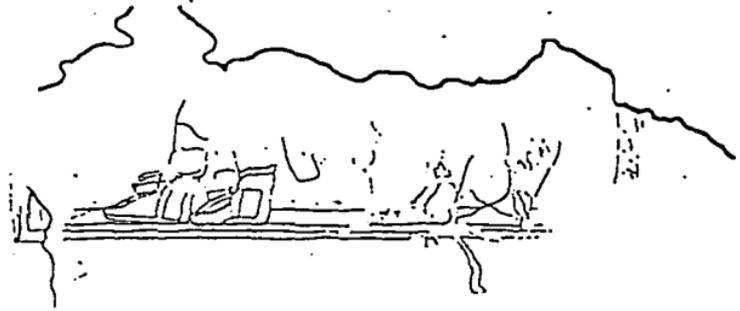
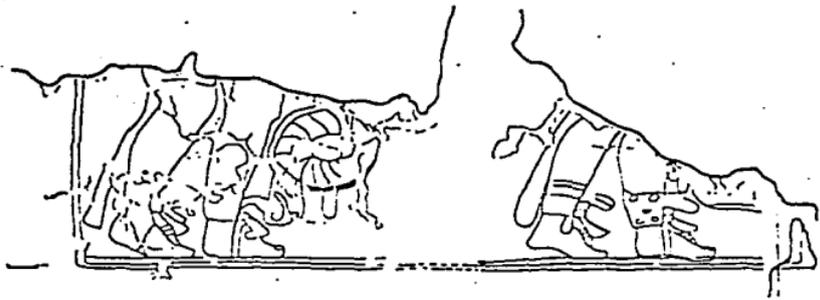


Fig. 13

Apéndice No. 1

Fechaientos obtenidos para Cacaxtla de muestras de carbon procesadas por el Dr. Joaquin Ruiz del Departamento de Geología de la Universidad de Miami.

Muestra	Ubicacion	No. control	Fecha
1	Dintel de madera	UM 1040	755+/- 75 d.C.
2	U' -2 capa II	UM 1041	792+/- 83 d.C.
3	Pozo 12 capa X	UM 1042	649+/- 93 d.C.
4	Pozo 8 capa XVIII	UM 1043	744+/- 91 d.C.
5	A 4 capa II	UM 1044	526+/- 112 d.C.
6	Pozo 14 capa IV	UM 1045	194+/- 103 d.C.
7	Pozo 3 capa VII	UM 1046	221+/- 123 d.C.
8	Pozo 9 capa II	UM 1047	376+/- 131 d.C.

APENDICE 2

LA ESCRITURA Y EL CALENDARIO EN LAS PINTURAS

CAROLYN BAUS

Los murales de Cacaxtla, ahora bastante bien conocidos, muestran varios elementos que al ser comparados con otros sistemas gráficos de Mesoamérica, parecen ser muestras de escritura y notaciones calendáricas. El presente trabajo tiene por objeto estudiar estas posibles manifestaciones del sistema de escritura y del calendario de los antiguos habitantes del sitio.

En efecto, junto a las figuras de personajes aparecen pinturas y dibujos un poco más simples que en ocasiones se repiten en algún otro lugar del mural. Puesto que algo similar sucede en otros sistemas mesoamericanos, como por ejemplo en los paquetes o tiras de cartuchos junto a personajes de estelas mayas, o dibujos asociados con personajes en los códices mixtecos y mexicas, puede suponerse fundadamente que estas figuras y signos de Cacaxtla tienen la misma función que sus similares en aquellos otros sistemas. Dado que esos signos asociados se han identificado como nombres de personajes y como fechas (que se han leído o interpretado en mayor o menor grado), puede concluirse que las figuras asociadas en Cacaxtla son también muestras de la escritura y de la notación calendárica.

Reconozco el valor que tendrá el estudio de la iconografía total de las pinturas, pero como paso inicial, aquí me limito a los conjuntos de escritura, que de aquí en adelante llamaré jeroglíficos; a sus grafemas, o sea las unidades mínimas gráficas del sistema de escritura de Cacaxtla; y a los grafemas calendáricos.* Para

* Quiero manifestar mi agradecimiento al maestro Leonardo Manrique por su ayuda en el enfoque lingüístico y, en general, por su asesoría en el desarrollo del proyecto.

ponerlos de manera sistemática al alcance de otros investigadores, presento un catálogo de todos los grafemas que he conseguido identificar como tales. Junto a cada grafema presento sus variantes y combinaciones.

Por lo que se sabe de la escritura en varias regiones de Mesoamérica, pienso que la de Cacaxtla debe ser una variante del sistema general. Estudios de la escritura de Mesoamérica comenzados en el siglo pasado y proseguidos recientemente con mayor intensidad indican que los varios sistemas se basaban principalmente en el uso de imágenes gráficas para representar objetos o acciones y comunicar ideas asociadas. A veces se combinaban varios grafemas -hasta cinco o más- para representar ideas. Algunas veces se expresaban en forma poética mediante metáforas. Había signos convencionales, geométricos para indicar numeración o aspectos lineales o cíclicos del calendario, y determinativos para aclarar la lectura de otro grafema y confirmar su sonido. Y finalmente, algunos pueblos de Mesoamérica habían desarrollado un sistema de foneticismo o rebus en que se dibujaban objetos que eran homónimos (o parónimos al menos) de los sonidos que se querían expresar.

Método de estudio

El primer paso de la investigación fue reconocer y aislar los jeroglíficos de los murales. Se encontraron 51 presumibles jeroglíficos y a cada uno se le puso un número. Al avanzar el trabajo hubo que eliminar diez de ellos, quedando 41 (ver Lams.)
Para manejar los datos se estableció una tarjeta para cada jeroglífico, la que llevaba su número, dibujo, una breve descripción, la ubicación en el sitio y su posición en relación con otros elementos del mural.

Después se dividieron los jeroglíficos para separar los presumbles grafemas constituyentes, a la vez que se formó el catálogo. Para este propósito se registró cada grafema en un dibujo, y revisando las tarjetas de símbolos se agruparon todos los que muestran el mismo grafema. Ya establecidos los grupos de grafemas, se clasificaron según el sistema de Manrique y Garza (MS sin fecha) que utiliza letras combinadas con números, como se puede apreciar en el presente catálogo (Láms.).

Posibles significados de los grafemas se tratan en el texto, incluyendo algunas interpretaciones de elementos semejantes hechas por otros autores.

El descifre de un sistema de escritura es un trabajo paciente y paulatino que obliga a revisiones continuas. El encontrar una clave no es un alisbo genial, sino la culminación de un trabajo metódico y paciente. No tengo la pretensión de que mi trabajo sea el descifre de la escritura de Cacaxtla, pero creo que es una contribución que puede servir de base a estudios futuros.

Las presuposiciones para el desarrollo de la investigación pueden ordenarse así:

1. Los murales de Cacaxtla no son sólo pinturas, sino también un sistema de registro o notación. Los dibujos que "acompañan" a las pinturas propiamente dichas, sin integrarse claramente a ellas, pueden identificarse como muestras de este sistema de registro o notación.
2. El sistema de registro de Cacaxtla debe poder analizarse de acuerdo con las teorías generales de los sistemas de registro.

3. Es muy probable que el sistema de Cacaxtla presente rasgos comunes a todos los sistemas mesoamericanos.
4. Es de esperar que, además de los rasgos comunes a los sistemas mesoamericanos, el de Cacaxtla muestre afinidades especiales, ya con uno, ya con otro de los demás sistemas, tanto en cuanto al sistema mismo, como en el "estilo".

Descripción de los grafemas

A-1. La cabeza con pelo corto y crespo debe ser signo de día del calendario por estar asociada con dos puntos numerales, pero su identificación es problemática. Hay muchas variantes en el simbolismo de cabezas humanas. Cada uno de los ejemplares de Cacaxtla es distinto y ninguno se parece al signo "P" que Caso (1967: 173-174, fig. 10; 1965: 939 y 984, fig. 4) identificó en Monte Albán. La mayor semejanza que encontré del A-1 es con una cabecita en la banda para la cabeza de Patécatl del Códice Borgia 13 (Seler, 1963) y del Códice Vaticano B 31 y 90, y con una figura del Borgia 20 que Seler identifica con Xolotl Nanahuatzin.

A-2. La cabeza humana que cuelga de una mano que sujeta un mechón de su pelo levantado es común en los códices, donde es señal de conquista (v.g. Borgia 63).

A-3 El busto de hombre parece salir ^{del} gran caracol marino que lleva el personaje principal de la pintura. El hombre del grafema tiene largo pelo rojizo y viene muy adornado con diadema, nariguera, orejera, pulsera y collar de muchas sargas de cuentas. Qui-

zús sea relevante al caso lo que dice Sahagún (1979: 607-608) sobre los cuextecas (huastecas), que acostumbraban teñir el cabello de diferentes colores, en especial amarillo o rojo, y lo traían largo. Usaban "muchas joyas, esmeraldas y turquesas finas y todo género de piedras preciosas ... [traían] las narices agujeradas ... y en el agujero ... ponían un cañuto de oro y dentro del cañuto atravesaban un plumaje colorado..." Varios aspectos arqueológicos atestiguan vínculos de Cacaxtla con el Golfo de México (López de Molina, 1980: 296-299), y este grafema parece corroborarlos.

A-4. Entre los aztecas la cifra 400 se representaba bien por mechones de pelo como se ven aquí, o por una pluma. El símbolo del mes Ochpaniztli (Caso 1967: 36, fig. 14) se parece a este signo, pero con dos plumas que ascienden en vez de colgar.

A-5. En el Vaticanus B 42, Mictlantecuhlli tiene asociado un fémur con manchas rojas, y en el 34 del mismo códice, este elemento se asocia con Xochipilli y Tlazolteotl. El Borgia muestra varios huesos, - pero no el fémur-, asociados con los dioses de Mictlán. Es probable que el A-5 se refiera al sacrificio o muerte.

A-6. El corazón sangrante es motivo común en Mesoamérica. En la Estela 3 de Xochicalco (Sáenz 1964 c: 77 y Lám. IV) y en el Edificio B de Tula, Hidalgo (Ibid, Lám. V), aparecen símbolos muy parecidos a la parte inferior del A-6. En Xochicalco, el corazón con tres gotas de sangre tiene un numeral y Caso (1962: 64-65) dijo que es día del calendario en ese sitio. Sin embargo, parece ser únicamente en Cacaxtla que el mismo elemento se combina con lo que parece ser un "llantli" (Graulich, 1983: 92; Baddley, 1983: 63), o sea, diente o dientes con encías circundantes, rematado con un disco dividido en varias partes. Puede ser relevante que

en la escritura azteca de topónimos el "tlantli" indicaba el homónimo de -tlan (-titlan, -lan), "lugar de", siendo un ejemplo del fonetismo desarrollado entre los aztecas (Nicholson, 1973: 4).

A-7. La huella de un pie humano es un motivo ubicuo en Mesoamérica. Se conoce desde el Preclásico Medio en el Monumento 13 de La Venta; es común en Teotihuacan, y sigue en uso hasta el Postclásico Tardío. El grafema puede consistir en una sola huella, o lo que es más usual, una serie de ellas, para indicar movimiento, camino, o viaje. Varios topónimos del Códice Mendocino usan el grafema para simbolizar ohlli, así comunicando el sonido "o" (Nicholson, 1973: 13).

En los códices mixtecos la serie de huellas a veces significa un viaje, pero cuando se trata de un casamiento, se usa para señalar los lugares de origen de los esposos.

En el Tonalpohualli de algunos códices (v.g. Borgia 1-8), una huella de pie figura junto a ciertos signos de día, siguiendo un patrón muy preciso (Seler, 1963 1: 19). En este caso quizá las huellas se refieren al movimiento o paso del tiempo, o bien al ciclo de alguno de los astros. De la misma manera, en el jeroglífico 6 de Cacaxtla, las nueve huellas (una ha desaparecido) que rodean el templo o palacio a "Venus", posiblemente hacían referencia al ciclo de este planeta.

A-8 y A-9. Otro símbolo que se encuentra en todas partes y todas las épocas de Mesoamérica es la mano. Se representa en diferentes posturas o sosteniendo objetos, y probablemente tiene varios significados. Puede indicar acciones o verbos (Caso 1965: 936; Marcus, 1980: 58). "Solo en algunos casos podemos suponer que la mano indica el número 5" (Caso 1928: 66).

En el arte mexica la mano es uno de los elementos que simbolizan sacrificio o muerte (Thompson 1960: 132). Se ve un ejemplo en el collar de la famosa estatua de Coatlicue del Museo Nacional de Antropología. Formado de manos amputadas alternando con corazones, el collar simboliza el sacrificio humano a los dioses de la guerra (Barba de Piña Chan, 1983: 27).

Varias pinturas en Tetitla, Teotihuacan, usan manos parecidas al A-8. En el cuarto interior del pórtico está el Mural de las Manos (Villagra, 1971: fig. 15), todas rematadas con una pulsera como en Cacaxtla.

La mano también funciona en el fonetismo de los mexica visto en el códice Mendocino, donde expresa el sonido ma (de mañl, mano), v.g. en el topónimo de Mapachtepec (Nicholson 1973: 14).

Las manos del A-8 que cierran el rectángulo con medias estrellas tienen gran parecido con una pintura de Tetitla, Teotihuacan (Foncerrada de Molina 1978: 128, fig. 31). Las de Cacaxtla están en postura contraria a las manos en la Estela 1 de Xochicalco (Sáenz, 1964, lám. II) y quizás tienen significado opuesto (¿cerrar-abrir?)

A-10. La persona del grafema pudo haber sido sacrificada por la extracción de su corazón y luego decapitada. Las dos maneras de matar a la víctima fueron usadas en Mesoamérica en todas sus épocas, formando parte integral de la vida ceremonial. En el Clásico Tardío la decapitación estuvo íntimamente ligada al juego de pelota, elemento que no se ha encontrado en Cacaxtla pero quizá se encontrará en el futuro.

C-1. El grafema presenta la bigotera de voluta azul y los largos dientes asociados con Tlaloc. Sólo un ejemplar (34) tiene el anillo alrededor del ojo tan típico de este dios. Por otra parte, el grafema presenta dos elementos insólitos: una especie de gancho arriba, y una corriente de "sangre" que fluye de los dientes.

En Mesoamérica hay muchas variantes de Tlaloc y deidades semejantes asociadas con el complejo lluvia-fertilidad-tierra. Uno de ellos, el llamado Tlaloc "B" (Pasztory, 1974), combina rasgos del dios de la lluvia con el jaguar y un culto a la guerra. Probablemente es el que muestran los murales de La Batalla (Foncerrada de Molina, 1982: 30-35), aunque faltan algunos de sus elementos.

C-2. Foncerrada de Molina (1982: 30-31) asevera que esta figura representa a Tlaloc en su personalidad guerrera. Para identificarlo describe "una parte de la ondulante lengua bífida que cae sobre el mentón" de la imagen, rasgo fisonómico diagnóstico del Tlaloc-Jaguar, en la iconografía teotihuacana (Pasztory, 1974: 9). No encuentro ninguna indicación de la citada lengua bífida, y creo que el grafema merece más estudio, sobre todo el instrumento curvo que él sostiene en la mano y los pequeños triángulos negros que caen.

F-1 y F-2. Estos dos grafemas tienen el mismo significado: son sinécdoques que representan al venado por una de sus partes. Caso (1967: 10) dijo que, por lo general, el venado se señala por la cabeza del animal, aunque a veces se representa por la pata o el cuerno (v.g. Codex Cospi 35).

En Mesoamérica el venado simboliza la sequía y el fuego, y se relaciona al dios Tlaloc. Además de señor de la lluvia, Tlaloc fue

fue también dios de la lluvia de fuego (Spranz 1973: 227, 462) con que fue destruido el tercer Sol o época del mundo, según la cosmogonía mexicana.

El mazatl o venado fue signo del día del tonalpohualli y en combinación con el número 3, parece representar el nombre calendárico de un personaje importante en la historia de Cacaxtla. Tres Venado es el caudillo de los victoriosos "caballeros Jaguares" en ambas escenas de batalla, donde se identifica por el grafema F-2. Más tarde 3 Venado fue retratado en la jamba Sur del Edificio A, señalado con el grafema F-1. Creo que se trata de la misma persona, primero cuando fue caudillo luchando en la conquista del sitio, y después cuando ya reinaba sobre Cacaxtla, y contaba como héroe legendario y quizás antepasado deificado.

G-1. El tecolote de Cacaxtla se parece a los de Teotihuacan, donde es símbolo de la guerra (Kubler 1972: 8) y motivo común en la cerámica, escultura y pintura. En el Postclásico Tardío el buho se relaciona con guerra y sacrificio. Según Selser (citado por Caso 1967: 19-20), para los mexica dicha ave fue el volátil acompañante de la deidad Teoyaomiqui, sexta en la serie de 13 Señores del Día del Tonalpohualli. Teoyaomiqui era la diosa encargada de llevar al cielo del Sol las almas de los guerreros muertos en batalla, de los cutivos sacrificados después, y de las mujeres muertas en el parto (Barba de Piña Chan, 1983: 23 y 29).

En Cacaxtla, el tecolote preside el sacrificio de un Guerrero-Pájaro en el mural del este, corroborando su función con la guerra y el sacrificio.

G-2. Esta ave se ha llamado guacamaya, aunque su color no coincide con la especie asociada por los mayas con el dios del sol o su

auxiliar, Kinich Kakmo, "Guacamaya de Fuego, Cara (u Ojo) del Sol" (Thompson 1970: 240). El ave de Cacaxtla se ha identificado como la especie de guacamaya Ara militaris, con cuyo color está más de acuerdo. La cresta azul con las plumas hacia adelante podría identificarlo como quetzal, pero de nuevo su colorido no corresponde a esta vistosa ave.

El ejemplar de Cacaxtla tiene en el pico el símbolo de tres gotas de sangre de manera semejante a las águilas en los tableros del Edificio B en Tula (Acosta 1956)."

H-1. Creo que esta pluma, en blanco y negro, bien puede ser símbolo del águila, o sea una metáfora en que una parte representa el todo, como ocurre en los grafemas F-1 y F-2. Si es así, la pluma sería el signo calendárico del día Águila. En el presente caso, la pluma está asociada con numerales que indican la lectura "13 Cuauhtli", que es el nombre calendárico de la diosa Cihuacoatl (Caso 1967: 197). Sin embargo, si los dos círculos sobrepuestos a la barra inferior son números, se trataría de la fecha "15 Cuauhtli".

H-2. Esta cabeza de ave ha sido identificada como una chachalaca (Ortalis) (ver Apéndice 4). Tiene la ceja azul, y frente a su pico abierto hay un elemento rojo y otro blanco en forma de media luna.

H-3. Representa la cabeza de un animal azul no identificado.

H-4. No encuentro signo igual al ojo alado de Cacaxtla, aunque el glifo 77 de Thompson (1962: 47), encontrado en el Monumento D

en Pusilhá de la zona maya, también representa el ala de un ave. Otro motivo que no tiene forma de ala pero cuyo contenido es análogo al H-4, es un ojo estilizado enmarcado por plumas que aparece en la decoración de cerámica teotihuacana. Seler, Beyer y Caso reconocieron éste como un símbolo distintivo (Von Winning, 1961: 127-128), Caso lo llamó "glifo ojo de ave", y Von Winning, "el símbolo del ojo emplumado", sin dar una interpretación del mismo. Viendo el ejemplar 37, el doctor Jiménez Moreno (comunicación personal), pensó que significa agua, idea quizá corroborada por el 15, que tiene encima cuatro gotas de lluvia.

I-1. Se conoce desde el horizonte Preclásico en Veracruz el signo Ojo de Reptil (así llamado por Hermann Beyer [1921: 63] y más tarde se encuentra en muchas partes de Mesoamérica. Fue motivo común en Teotihuacan y xochicalco donde Caso (1967: 164) creyó que era signo del día en el calendario equivalente a Ehecatl o Viento de los mexica. en un excelente estudio del Ojo de Reptil, Von Winning (1961: 122 y 126) concuerda en que a veces funciona como signo de día calendárico, pero difiere en cuál sea este día. El opina que corresponde al día Cipactli o Lagarto de los mexica.

En Cacaxtla el signo siempre va acompañado por números, indicando su función calendárica. Es el único grafema de este tipo que aparece dentro de un cuadro, lo que significa que es uno de los cuatro días anuales usados para denominar los años del Xiuhmopilli o siglo de 52 años. Tal uso del nombre Ojo de Reptil o Ehecatl corresponde al más antiguo sistema conocido en Mesoamérica, en que los otros portadores del año son Mazatl, Malinalli y Ollin (ver Z-5).

L-1. El grafema está en la escena de la batalla, lado este, y el mismo tipo de caracol oliva de color rojo aparece siete veces en las cenefas de los murales del Edificio A. Sostenidos por cintas rojas en el grafema deben tener un significado especial. Dijo Caso (1966: 257) que en Teotihuacan las conchas y caracoles se asocian con tres deidades: Tlaloc, Quetzalcoatl y el dios mariposa. Tomando en cuenta las abundantes referencias a Tlaloc en las escenas de batalla de Cacaxtla, quizá la asociación del grafema sería con este dios.

N-1. En Mesoamérica el humo -sea de copal, tabaco, hule o leña- fue una importante ofrenda a los dioses. En el jeroglífico 43, la vírgula que identificó con humo (N-1) quizá proviene de la quema del elemento en forma de ocho acostado (Z-4) que reposa en el cajete (W-1). Desafortunadamente la parte superior del jeroglífico está incompleta por lo que no se entiende.

N-2. Esta representación de flamas es semejante al motivo esculpido en una piedra que se encontró en Xochicalco. Acompañado de otros signos, el conjunto se interpretó como el registro del primer Fuego Nuevo celebrado en ese lugar (Sáenz, 1967: 19). Creo que el grafema N-2 de Cacaxtla también puede representar un Fuego Nuevo. En otro apartado presentaré la explicación que corresponde a esta hipótesis.

N-3. Caso (1966: 257) señala que en Teotihuacan las estrellas de cinco puntas con un disco al centro, representadas en forma completa o a la mitad, a menudo se asocian a Tlaloc. Por lo tanto pensé que son realmente representaciones de las estrellas de mar. Por

otra parte, Sáenz (1964: 76) dice que la media estrella en la Estela 2 de Xochicalco representa al "Planeta Venus, tal como aparece por ejemplo en Tula, en el edificio dedicado a Tlahuizcalpantecuh-tli ..., una de las advocaciones de Quetzalcoatl". Creo que en Cacaxtla esta interpretación es más probable.

N-4. En Cacaxtla el miotli o signo del año se encuentra únicamente en los retratos de 3 Venado en el mural de La Batalla, donde forma parte de su tocado; no aparece en la imagen del mismo personaje en la Jamba Sur del Edificio A. En ambos retratos del guerrero, el miotli muestra el trapecio y el rayo despuntado, con una faja horizontal de cintas con ataduras. Atrás del trapecio sale lo que quizás representa "el tocado de plumas de garza, aztatztontli, que lleva [Tlaloc] en la parte superior de la cabeza" y que representa las nubes blancas (Caso, 1953: 60).

La inclusión del signo del año en el tocado de Tlaloc parece derivarse de Teotihuacan, y su distribución en el Clásico Tardío y Postclásico incluye Xochicalco (Estela 2), Bonampak, Yaxchilán, Copán, Uxmal y Tula (Porter Weaver, 1981: 215). En el Códice Borgia 27, los cinco Tlalocs llevan dicho signo en el tocado y Spranz (1973: 227 y 469) dice que es elemento determinativo del dios en relación con el fuego y sus deidades. Por lo anterior, creo que el signo del año en el tocado de 3 Venado es un elemento más que lo relaciona con Tlaloc como numen de la guerra.

O-1. El grafema muestra la planta de una construcción rectangular con un hueco de entrada en uno de los muros largos, siendo estos muy gruesos. Todo el perímetro exterior, incluyendo la entrada, tiene una doble línea que da idea de aplanado. Los tres muros completos están decorados con medias estrellas, que Sáenz identifi-

ca con el planeta Venus (ver N-3). Por lo tanto, creo probable que el O-1 representa un templo o palacio dedicado al culto de Venus.

S-1. En ambos casos, el bastón curvo en azul quizá sostiene la cinta blanca con uno o dos puntos negros. Por encontrarse frente a la boca de un caballero jaguar, a la manera de una voluta del habla, el bastón probablemente representa el alarido de guerra.

W-1. Este grafema parece representar el corte transversal de un cajete -comitl- con soporte anular. En su estudio del fonetismo mexicana, Nicholson (1973: 23 y 27) encontró el uso de este grafema para comunicar la sílaba "co".

W-2. Lo que podría indicar una estera aparece junto a una mano con pulsera y la huella de un pie. En la zona maya, el cacique se sentaba en una estera o petate de tipo especial, por lo que llegó a ser símbolo de autoridad o soberanía (Thompson 1960: 48 y 107; Seler, 1963: 122-123). Es probable que la estera en la cultura maya en realidad simbolizaba un trono con elementos de jaguar y que corresponde al icpalli del Altiplano (Thompson, 1960: 107). El grafema de Cacaxtla podría también representar la idea de soberanía o autoridad.

El sistema de numeración en Cacaxtla

En Cacaxtla hay varios jeroglíficos que combinan numerales con otros símbolos para designar días o años del tonalpohualli. Aquí, como en toda Mesoamérica, un disco representaba el número uno, varios discos contiguos se suman para expresar cifras mayores, y

una barra representa el número 5. En Mesoamérica, durante el período Clásico y antes, se acostumbraba a usar ambos símbolos geométricos -puntos y barras- como se ve en Teotihuacan, Xochicalco, Tenango, en monumentos antiguos de la mixteca y la región zapoteca, así como en la zona maya (Caso 1967: 15). Sin embargo, en el Postclásico algunos pueblos no usaron la barra y representaban números del 1 al 13 exclusivamente por medio de puntos. Este sistema es característico de los mexicas, mixtecos y algunos otros grupos del Postclásico.

En Xochicalco, y quizá tula, los dos sistemas se utilizaron simultáneamente (Acosta 1956-1957: 97) y lo mismo sucedió en Cacaxtla. En un caso (jeroglífico 55), el numeral de la fecha 7 Ojo de Reptil se representa con siete puntos, mientras que otro ejemplo de la misma fecha (51) se señala por una barra y dos puntos.

Z-1. En Cacaxtla, el disco que representa el número 1 puede ser liso (27 y 37), pero la mayoría presenta un pequeño círculo al centro formando un chalchihuite. Casi siempre tiene también varios radios punteados, que posiblemente representan un tipo de material. Manrique y garza (1967: elemento 9) interpretan un disco muy similar que aparece en el Códice Dresden como la representación de pedernal u obsidiana.

La irregular colocación de los puntos numerales en Cacaxtla (ver 9, 47 y 29), podría sugerir algún sistema de valor posicional, asunto que no voy a tratar aquí porque me parece fuera del alcance del presente trabajo.

Z-2. No creo que los discos divididos en varias partes tengan valor numérico. En contraste con el punto numeral del Z-1, que siem-

pre se encuentra en posición inferior a otros signos, los discos del Z-2 están en la parte superior. Salvo un caso (jeroglífico 24), todos están unidos al corozón sangrante con "tlantli" del grafema A-6.

En los bajorrelieves de Xochicalco también se ve el Z-2. En la pirámide de las Serpientes Emplumadas aparece al lado de una boca abierta con dientes, en perfil (Sáenz 1967 a: fig. 7 C), lo que podría ser equivalente al "tlantli" de Cacaxtla. En la misma estructura, otro ejemplar del grafema Z-2 está coronado por un signo del año con trapecio y rayo despuntado (Ibid: D-9).

Al estudiar con más cuidado el jeroglífico 24, creo que habrá que considerarlo como grafema aparte. El disco superior con radios espirales se parece al motivo central del dintel de Huajuapán que Caso (1967: 151, fig. 16; 153) pensó podía ser una variante del glifo del día turquesa o flor en el calendario zapoteco. De ser esto cierto, el 24 podría significar "2 Día Flor".

Z-3. En Mesoamérica se usaban variaciones en la manera de representar la barra del jeroglífico 51. Los extremos pueden ser cuadrados o redondeados; la barra puede ser lisa pero por lo general tiene en su interior otra barra de la misma forma, más pequeña, y a menudo lleva dos bandas o "nudos" transversales de inclinación variable.

La barra de Cacaxtla es muy parecida a la de Xochicalco, de forma elíptica con otra más chica al interior, y dos bandas transversales sobrepuestas y divergentes hacia arriba. Siempre se encuentra inmediatamente arriba de los puntos numerales.

Z-4. Aunque el lemniscata o elemento en forma de ocho acostado aparece en varias regiones de Mesoamérica, y aun en Ecuador (Lathrap, 1975: 106, fig. 524), su significado es enigmático.

En la zona maya, Thompson (1962: 311) lo llama el jeroglífico 729 y Knorozov (1963: 313) le da el número 323. En el Códice Dresde se interpreta por Manrique y Garza (1976: elemento 11) como "un tocado de mujer". Caso (1967: 156 bis, Lám. I, fig. 4) lo incluye en signos teotihuacanos, sin proponer significado. Forma parte de un jeroglífico en los murales zapotecos de la Tumba 105 en Monte Albán (Caso 1965: 863, fig. 26), de nuevo sin interpretación. Un códice otomí (Códice Huichapan en Caso 1967: 215-216) usa el ocho acostado con dos anexos como toponímico del pueblo Antomeni, lo que Manuel Alvarado (comunicación personal) identifica con Querétaro.

Un elemento similar ocurre en los códices mixtecos, v.g. Codex Nuttall 1965: 17, 36 y 37. Aquí la figura ocho es el nudo hecho en una banda de "hierba", y del nudo salen los dos extremos de la banda. Smith (1973: 75) llama este motivo "hierba anudada". En busca de alguna explicación me remito a Caso (1967: 11-12), quien dice que el término Malinalli, nombre de día en el calendario mexica, significa

"torcido" o una hierba de este nombre. Se le traduce de muy diversos modos, por los autores antiguos. Las traducciones son "torcido", ... "cordel torcido", "hierba torcida" ..., "zacate" ... [etcétera].

Por lo anterior hay la posibilidad de que el ocho acostado en el mural de Cacaxtla pudiera ser la representación de "hierba tor-

cida" o "zacate", y por lo tanto el símbolo del día Malinalli del tonalpohualli.

Z-5. En el sistema calendárico nahua, el año se representa por un cuadro que contiene uno de los 4 signos que junto con numerales denominaban los años de xiuhmopilli o siglo de 52 años. Los aztecas usaban cuatro de los veinte signos de los días, o sea Acatl, Tecpatl, Calli y Tochtli, siendo esto el sistema más tardío que se conoce en Mesoamérica.

El único ejemplar de día anual en los murales de Cacaxtla está en el jeroglífico 45. El motivo dentro del cuadro es un Ojo de Reptil o Ehecatl, y con la barra y cuatro puntos abajo sabemos que se trata del año "9 Ojo de Reptil". Como ya explicamos para el I-1 el uso del nombre Ojo de Reptil para un día anual corresponde al más antiguo sistema conocido en Mesoamérica, y los otros portadores del año son Mazatl, Malinalli y Ollin.

Varias representaciones del Año 9 Ojo de Reptil se encuentran en los bajorrelieves de la Pirámide de las Serpientes Emplumadas en Xochicalco. Caso (1977 I: 70) propuso que la reforma calendárica que supuestamente tuvo lugar en Xochicalco ocurrió precisamente en el día 9 Ojo de Reptil o Viento, el nombre de Quetzalcoatl (ver Caso 1967: 160 fig. 16). Dicha reforma cambió los nombres de los portadores del año, siendo el signo Ojo de Reptil reemplazado por Calli, signo que no identificamos en Cacaxtla.

Una hipótesis del Fuego Nuevo en Cacaxtla

Como adelanto sobre la iconografía en Cacaxtla, propongo que el Mural Norte del Edificio A contiene elementos que pudieran relacio-

narse con la celebración de un Fuego Nuevo. Los pueblos mesoamericanos creían que el mundo terminaría al completar algún ciclo de 52 años. Cuando los astros indicaban que empezaba un ciclo nuevo sin que el temido fin del mundo sobreviniera, se celebraba la ceremonia de encender el Fuego Nuevo.

En el jeroglífico 1, la combinación de los grafemas I-1, N-2, Z-1 Z-3 y Z-5, posiblemente se refiere a la celebración de un Fuego Nuevo en el año 9 Ojo de Reptil. En Xochicalco se encontró un motivo semejante esculpido en una piedra y acompañado de glifos del año 1 Tochtli, día 2 Coatl, lo que Sáenz (1967: 18-19) interpretó como el registro del primer Fuego Nuevo celebrado en ese lugar.

Otro elemento en el mismo mural de Cacaxtla que sugiere el Fuego Nuevo es el objeto llevado en los brazos por el personaje vestido en piel de jaguar que preside la pintura. El objeto que lleva parece ser una representación del xiuhmolpilli o atado de cañas que simbolizaba la atadura de los años de 52 años. En la época mexicana, los sacerdotes utilizaban dichos atados de cañas (o madera) para transportar el Fuego Nuevo a sus respectivos templos. La lámina 34 del Códice Borbónico muestra a cuatro sacerdotes llevando atados parecidos. Sin embargo, hay una diferencia: el "atado de cañas" de Cacaxtla termina en puntas de proyectil. Parece ser que no es caso único en este aspecto porque por lo menos hay dos representaciones conmemorativas de los aztecas en piedra del que también xiuhmolpilli rematan en puntas de proyectil (Felipe Solís, comunicación personal). El mismo objeto es muy parecido a la barra ceremonial que es común en la escultura maya, donde también aparecen en los brazos de los personajes. No se sabe la función que haya tenido entre los mayas.

Conclusiones

El estudio de los grafemas de la escritura y calendario de Cacaxtla revela semejanzas con varias regiones de Mesoamérica, que incluyen el Golfo de México, Teotihuacan, Tula y las culturas zapoteca, mixteca y mexicana. Sin embargo, es decididamente en Xochicalco donde se manifiesta con mayor claridad esta comunidad de rasgos. Muchos aspectos indican que en estos dos sitios -Cacaxtla y Xochicalco-, se usaba el mismo sistema de escritura y de notaciones calendáricas. Por sus semejanzas pienso probable que los grupos dominantes en uno y otro fueron de la misma cultura y lengua.

Tal como dije antes, el presente trabajo no es el descifre de la escritura de Cacaxtla, pero estoy segura de que servirá de base a estudios futuros sobre este importante sitio.

GRAFEMAS EN LOS MOTIVOS DE LAS PINTURAS

Hombres, partes del cuerpo, etcétera

- A-1 Cabeza con pelo corto y crespo, 44
- A-2 Cabeza que cuelga de una mano, 11
- A-3 Cabeza pelirroja, 49
- A-4 Dos mechones de cabello, 6
- A-5 Fémur con manchas de sangre, 5
- A-6 Corazón sangrante con "tlantli", 1, 4, 7, 10, 12, 14
- A-7 Huella de pie humano, 37, 42
- A-8 Mano extendida, 2, 37, 42
- A-9 Mano empuñando algo, 11, 13
- A-10 Cuerpo sin cabeza de un sacrificado, 17

Deidades y sus partes

- C-1 Bigotera, sangre y gancho de "Tlaloc", 19, 20, 32
- C-2 Busto y una mano de Tlaloc, 26

Partes de mamíferos

- F-1 Cabeza de venado, 48
- F-2 Asta de venado, 18, 29

Aves

- G-1 Tecolote, 3
- G-2 Trogon, 38

Partes de aves

- H-1 Pluma de "águila", 39
- H-2 Cabeza de ave con pico abierto, 9
- H-4 Ojo alado, 15, 37

Reptiles

- I-1 Ojo de reptil, 45, 50, 51

Invertebrados y sus partes

- L-1 Caracol rojo, 25

Agua, cielo y tierra (flamas, humo, nubes)

- N-1 Humo, 43
- N-2 Flamas, 45
- N-3 Medias estrellas, 37
- N-4 Glifo del año compuesto de tramecio y ángulo, 3, 29

Construcciones y partes

- O-1 Planta de una construcción (¿templo o palacio de Venus?), 37

Vestido y adorno

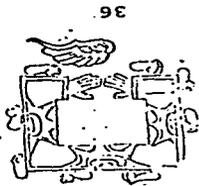
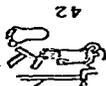
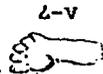
- S-1 Bastón curva en azul, cinta blanca con 2 puntos, 28, 36

Vasijas, cestas, cuerdas y fibra

- W-1 Perfil de un cajete con soporte anular, 43
- W-2 Posible representación de una estera, 42

Números, figuras geométricas y trazos (abstractos)

- Z-1 Punto numeral, 18, 29, 39, 43, 44, 45, 48, 50, 51
- Z-2 Discos divididos en varias partes, 1, 4, 7, 10, 12, 14, 24
- Z-3 Barra que representa el numeral cinco, 39, 45, 51
- Z-4 Lemniscata (elemento en forma de 8 acostado), 43
- Z-5 Cuadrete que enmarca un elemento, a cada lado una voluta, 45



GRAFEMA

EJEMPLARES

GRAFEMA

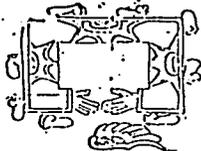
EJEMPLARES



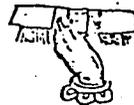
A-8



42



36



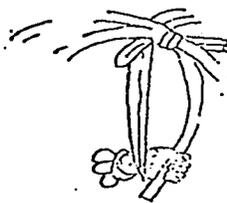
2



A-9



11



13



A-10



17



C-1



19



20



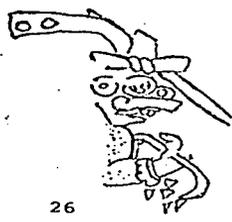
32

GRAFEMA

EJEMPLARES



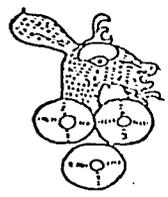
C-2



26



F-1



48



F-2



18



29



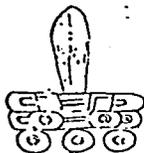
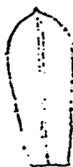
G-1



3

GRAFEMA

EJEMPLARES



GRAFEMA

EJEMPLARES



H-4



15



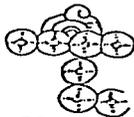
57



I-1



45



50



51



L-1



25



N-1



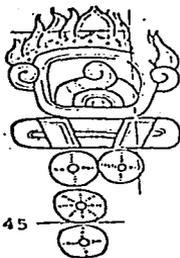
43

GRAFEMA

EJEMPLARES



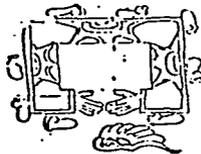
N-2



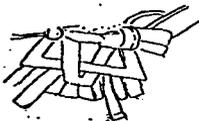
45



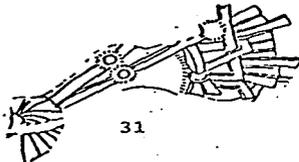
N-3



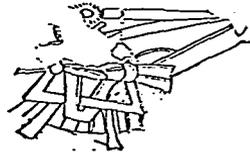
37



N-4

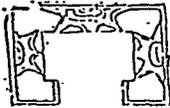


31

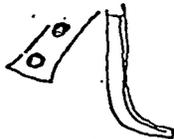


22

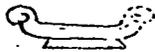
GRAFEMA



0-1



S-1

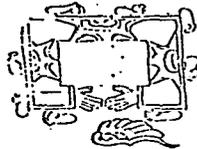


W-1

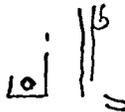


W-2

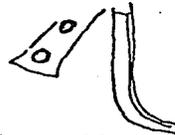
EJEMPLARES



37



28



36



43



42

GRAFEMA

EJEMPLARES



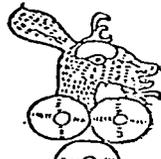
z-1



43 43



44 44



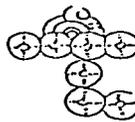
48 48



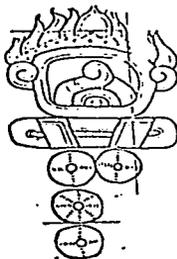
18 18



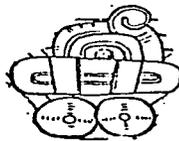
29 29



50

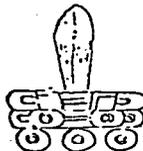


45 45



51

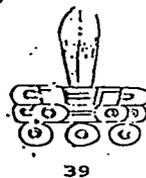
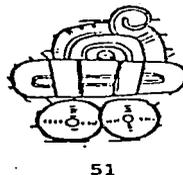
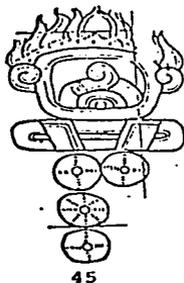
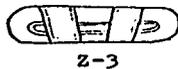
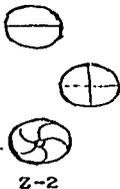
51



39

GRAFEMA

EJEMPLARES



GRAFEMA

EJEMPLARES



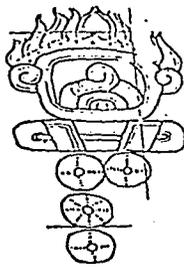
Z-4



Z-5



43



45

A P E N D I C E 3

ARMAS EN LAS PINTURAS

CAROLYN BAUS

En las escenas de batalla de los murales de Cacaxtla se ven en pleno uso varias clases de armas ofensivas: seis lanzas, dos cuchillos, una flecha, tres puntas de proyectil con fragmento de asta y una sin asta, y dos atlátlis con dardos. Aunque es difícil clasificar por tipo los elementos líticos que se muestran gráficamente, sí podemos hacer algunas observaciones a manera de hipótesis.

Por los colores con que están pintados los cuchillos y puntas de proyectil, se puede decir que el material representado es la obsidiana. Posiblemente dos de las puntas de proyectil (I1f y I1d) son del tipo Marco, para el cual García Cook distingue entre subtipos A de muescas angulares (García Cook 1967: 62 y lámina X [1 y 2]), y B de doble muesca basal, o cuyas muescas inclinadas parten de la base (Ibid: 62 y lámina XIII [7 y 8]). Este tipo estuvo presente en la Cuenca de México desde 500 a.C., hasta la Conquista (Ibid: 144, cuadro 33). Florencia Müller (comunicación personal) clasificó 23 puntas del tipo Marco procedente de Teotihuacan, llamándolo tipo 17.

Por la representación gráfica de la punta 1b, pensamos que podría ser uno de dos tipos: Palmillas (MacNeish y Nelken Turner, 1967: 72 y figura 57), o Shumla (Ibid: 67-69 y figura 2). El primero estuvo presente en la Cuenca de México (incluyendo Tehuacan) desde 500 a.C. hasta la Conquista, y el Shumla desde 1000 a.C., hasta la Conquista (García Cook, 1967: 144, cuadro 33). La punta correspondería a la Variante 5 de la clasificación del material lítico de Cacaxtla hecha por López y Molina.

Varias puntas de lanza ilustradas en los murales (Ih, IIa, I1b, I1e y I1f) parecen ser del tipo Refugio (García Cook, 1967, lámina VII [3]), que corresponde a la Variante 16 de la clasificación de López y Molina. Un cuchillo (Ie), ostensiblemente de obsidiana, es de silueta lan-

ceolada (González Rul, 1979: 11, lámina I [5]). No tiene mango y el guerrero lo empuña por la parte central.

De especial interés en los murales es la representación del enmangue de varias armas. Tenemos poca evidencia arqueológica sobre las técnicas usadas para enmangar instrumentos de lítica aunque algunos sitios han aportado datos. Incluyen Tlatelolco (González Rul, 1979: 7-11), Tehuacan (MacNeish y Nelken-Terner, 1967 II: 55, 65 y 72) y varias cuevas en Durango (Avéleyra et al. 1946: 86, láminas IX y XI).

En el mural oriente de Cacaxtla, donde un guerrero abre el pecho de su víctima con un cuchillo de sacrificio (1a), se ve claramente el enmangue. Para proteger la mano del que lo maneja, la porción proximal del cuchillo parece estar envuelta con tela enrollada hasta terminar en picos.

Una lanza (11b) ilustra una de tres técnicas para enmangar que describen MacNeish y Nelken-Terner (1967 II: 55) en Tehuacan. Según la evidencia arqueológica, la punta del proyectil se insertaba en una ranura del antecasta, sujetándose por medio de ataduras que circundaban ésta abajo de la punta, y luego seguían envolviendo el asta en forma cruzada. El método evitaba que la punta se zafara de lugar al arrojarse el arma. Además de ser funcional el resultado es decorativo, como muestra la gráfica del mural.

El mismo tipo de ataduras cruzadas aparece en otra lanza (1h), pero en este caso se añaden pequeñas barbitas laterales; no sabemos si eran funcionales o solamente decorativos. Dos lanzas más tienen el antecasta decorada con pequeñas salientes, la primera (11a) en forma de rectángulos picudos, y la segunda (11f), con una serie de pequeños triángulos. Es posible que representan filos de pedernales a manera de macana para aumentar la utilidad del arma. En dos casos (1c

y If), se muestran unas plumas o contrapeso en el extremo de la flecha o dardo, en color rojo.

Ahora llegamos al aspecto más sobresaliente de los armamentos: la representación de dos atlatis con sus dardos respectivos (Ib y If). Falta el extremo del instrumento en ambos casos, pero en uno (Ib) se puede apreciar que tiene una argolla, característica de cierto tipo de lanzadardo. Noguera (1945: 213) observa que en los códices el atlatl en general está pintado de azul. En el mural de Cacaxtla los dos son de dicho color. En silueta, nuestros ejemplares tienen parecido al modelo asimétrico encontrado en Piedras, Morelos, en asociación con cerámica teotihuacana II/III (Cook de Leonard, 1971: 225, figura 17).

Aunque es discutible la efectividad de pelear con atlatl a corta distancia, como parece que hacen en el mural, posiblemente es una representación sinóptica de un combate en campo abierto. Otra posibilidad ofrece Noguera (1945: 214) al señalar que algunos códices muestran dicha arma en manos de guerreros, y que en estos casos se trata de representaciones ceremoniales. Seler (citado por Noguera [1945: 215]) suponía que el atlatl fue arma común en Mesoamérica en época muy temprana que "persistió en forma tradicional y con un valor religioso", siendo reemplazado más tarde por el arco, flecha y otras. Sin embargo, Gibson (1964: 342) informa que en el siglo XVI, los aztecas cazaban patos con dicha arma y gente del Altiplano lo seguía usando para la caza en el siglo XX.

Además de las armas ofensivas antes citadas, los murales muestran dos tipos de armas defensivas: los chimallis o escudos, y los yelmos u otro tipo de tocado para proteger la cabeza.

En las dos escenas de batalla aparecen quince escudos redondos (11 completos y 4 parciales) llevados por los vencedores, todos decorados

con plumas. Se ve solamente un escudo de forma rectangular, agarrado por la mano de un vencido caído.

Los yelmos de los vencidos tienen forma de cabeza de ave. A parte de servir de protección se puede suponer que eran también un distintivo de grupo. Los vencedores llevan en la cabeza gran variedad de discos, bandas atadas y plumas, que también quizá sirvieron para identificar su casta de guerrero.

En resumen, no podemos saber si las pinturas de Cacaxtla ilustran una realidad histórica o si tienen un significado ceremonial-religioso. El hecho que solamente los vencedores portan armas y los vencidos no, sugiere que los murales captan el momento en que aquéllos tomaban por asalto el pueblo de Cacaxtla. Por otra parte, y de acuerdo con Selser, la presencia del atlatl podría tener un significado iconográfico que desconocemos. Posiblemente apoyaría la premisa de que la batalla es representación alegórica, con el propósito quizá de glorificar un linaje (López de Molina, 1977: 6; Lombardo de Ruiz, 1979: 151).

APENDICE 4

LOS MURALES: UNA PERSPECTIVA BIOLÓGICA

OSCAR POLACO

Uno de los aspectos más llamativos de la pintura mural de la zona arqueológica de Cacaxtla es el realismo con que están representados los diversos elementos que la componen, y otro, el extraordinario parecido que tienen estas pinturas con las realizadas por mayas y teotihuacanos. Estos dos factores son los que inicialmente hicieron que se intentara una perspectiva de trabajo diferente, la biológica, ya que en los murales, junto con los personajes y sus atavíos aparecen representaciones de animales y plantas.

La identificación biológica de tales organismos pretende dar respuesta a dos preguntas, una: ¿los animales y las plantas representados son locales o de áreas ajenas al sitio?, y la otra: ¿las pinturas fueron elaboradas por un artista local o por artistas extranjeros? La primera pregunta tiene su respuesta a lo largo de las siguientes páginas; la veracidad de la respuesta a la segunda pregunta dependerá en mucho del criterio y supuestos utilizados por quien interprete la información obtenida.

Inicialmente el trabajo de identificación se limitó a los murales del Edificio A: el del llamado Hombre-Pájaro en el lado sur y el del Hombre-Jaguar en el lado norte de la entrada al edificio (los nombres usados en el presente trabajo son los mismos utilizados por López de Molina y Molina Feal, 1980), murales que son muy semejantes, ya que ambos tienen un personaje central parado sobre una serpiente que enmarca, al menos por dos de los lados, el espacio de los personajes y una banda formada por dos pares de líneas paralelas que sirven de marco a representaciones de animales y plantas; dichas bandas pasan en un caso por debajo de la pintura que se encuentra justo a la entrada del Pórtico y al lado derecho del Hombre-Pájaro, saliendo en la porción inferior de la Jamba Norte; y en el caso de la Jamba Sur, también aparece des-

pués de pasar por debajo de dos capas sucesivas, la intermedia una pintura semejante a la anterior y la más externa, un bajorrelieve de barro crudo que representa a otro personaje (Láms.

Posteriormente, se identificaron los organismos del mural conocido como La Batalla, en el Edificio B, teniendo ya como referencia lo hecho inicialmente con los del Edificio A.

MURALES DEL EDIFICIO A

La mayoría de los organismos de los murales del Edificio A están enmarcados en una "banda acuática" y representan flores, moluscos, cangrejos y reptiles; también se encuentran unos elementos equivalentes al ojo del agua señalando por Angulo (1964) en la pintura mural de Teotihuacan, bandas diagonales onduladas separan los motivos, notándose también una clara asociación de los animales con el agua, expresada por la ceja azul colocada sobre el ojo; igualmente, es interesante señalar la presencia de animales con miembros saliendo de las conchas, representación que no corresponde a la imagen de un molusco. Von Winning (1947) expresa la idea de que sea una manera de indicar que los animales están vivos, opinión que comparto ya que no fue posible identificar estos animales, mientras que las conchas de las que salen sí se identificaron. En términos generales, la idea total de la banda es de un medio ambiente acuático dinámico, estos es, en movimiento, como lo reflejan las bandas diagonales onduladas y los animales vivos que en ella se encuentran.

La identificación de los organismos resulta, en este caso particular, relativamente sencilla, ya que el carácter sobresaliente de la pintura es su realismo, es decir, hay poca estilización de los motivos, de tal

manera que las características que aún hoy usamos para reconocer a un organismo en particular, como son la forma general, el patrón de coloración, el color mismo de los animales y otras que se tratarán en los apartados correspondientes, son observables en los murales.

Ahora bien, supongo que una forma para lograr este realismo es el uso de modelos, queriendo decir con esto que auténticos ejemplares fueron copiados en las pinturas. En el presente trabajo se usará un patrón de comparación que demuestre lo afirmado en el párrafo precedente mediante fotografías de ejemplares, tratando de obtener el mismo efecto logrado en las pinturas para dejar establecida la veracidad de la identificación y, por otra parte, mediante la evidencia de materiales arqueológicos que demuestran que conocían los objetos pintados.

Como antes se señaló, los organismos representados incluyen tanto animales como plantas, de los primeros hay moluscos, artrópodos, reptiles, aves y mamíferos, mismos que serán tratados en las páginas siguientes en el orden mencionado; el número que antecede a cada especie está indicado en las láminas de los murales con el objeto de ubicarlos y reconocerlos en el contexto total del mural.

Moluscos

Están representadas siete especies de gasterópodos y, probablemente, un poliplacóforo o cucaracha de mar; contrasta esta pintura con la de Teotihuacán en la ausencia total de bivalvos. El elemento más abundante es el mismo que aparece en Teotihuacán, sólo que aquí está más estilizado, se trata del gasterópodo.

1. Oliva porphiria

Esta especie es una de las más grandes del género (8 cm); tiene un patrón de coloración muy característico, de líneas en zig-zag de color cá-

fé rojizo sobre un fondo claro, y un ápice alargado y delgado. En la Jamba Norte y al centro de la parte inferior del mural del Hombre-Pájaro, aparece el organismo completo, esto es, el animal y la concha; nótese en ambos motivos la ausencia de miembros que sí están presentes en el resto de las representaciones de este caracol.

En la lámina 5 se observa un acercamiento de la pintura y dos caracoles de esta especie, uno reciente y el otro, un pendiente procedente de Teotihuacan; en Cacaxtla se encontraron ejemplares que presentan una perforación posterior y cuyo uso es desconocido.

Esta especie se distribuye únicamente en el Océano Pacífico, del Golfo de California a Panamá, y es de captura relativamente fácil ya que vive en fondos arenosos de aguas someras.

2. Turbinella angulata (Lams.)

Este caracol es uno de los más comunes en contextos arqueológicos, ya que fue ampliamente usado de diversas maneras; una de las más conocidas es su uso como trompeta por el simple corte del ápice; en los murales hay dos representaciones en vista lateral del mismo; en ambas el animal que sale del caracol presenta miembros.

Esta especie, muy abundante en el Caribe mexicano, alcanza hasta 35 cm de longitud, es de color blanco en el exterior y rosado o anaranjado oscuro en el interior, y vive en fondos arenosos.

3. Strombus gigas (Lám.)

En Cacaxtla aparece en el mural del Hombre Jaguar, en la esquina inferior izquierda y en el segmento vertical de la banda acuática, tercer

motivo de abajo hacia arriba; un caracol cuya forma general se aparta un poco de la usual en las especies mexicanas conocidas, lo mismo ocurre con la ornamentación y un poco con el patrón de coloración, siendo así que a lo que más se asemeja es a un caracol de Strombus gigas, pero que por la disposición que presenta estaría invertido. Una prueba de que se trata de esta especie, la encontramos en el Museo Nacional de Antropología, en donde hay una pieza con el corte transversal de este caracol que, visto por el lado interno, se asemeja mucho al dibujo de Cacaxtla; para demostrar esto, se cortó en el mismo sentido un caracol recolectado recientemente y el parecido es tal que, en mi opinión, los dos motivos mencionados son cortes transversales de esta especie.

El área de distribución es el Caribe mexicano, en donde se usa mucho como recuerdo de viaje, como alimento y en la confección de artesanías; al igual que la especie anterior, se le encuentra en fondos arenosos y tuvo un uso muy amplio en Mesoamérica, como trompeta, materia prima o apareciendo en diferentes representaciones.

4. Astrea brevispina

Son dos motivos que la representan, uno en cada mural; ambos tienen un animal saliendo de la concha, aunque sólo al que está en el mural del Hombre Pájaro se le aprecian miembros; el otro motivo está deteriorado y no se observa con claridad. El carácter más llamativo de esta especie es una mancha roja en el ombligo, siendo el motivo más parecido el del mural del Hombre Jaguar.

Como las dos especies anteriores, ésta también es del Caribe mexicano y se le obtiene fácilmente de las zonas rocosas donde vive.

5. Astrea olivacea (Lám.

Un sólo dibujo de este caracol aparece en el mural del Hombre Pájaro; como la anterior, está representada la porción correspondiente al ombligo, caracterizada por una gran mancha rojiza bordeada por un café oscuro o negro, el resto de la concha tiene una tonalidad verdosa; el animal con miembros que sale de la concha se particulariza por no tener la ceja azul que tienen todos los demás.

Esta especie es del Océano Pacífico y se le encuentra desde La Paz, en el Golfo de California hasta Salina Cruz, Oaxaca, en aguas someras y áreas rocosas, en donde se le puede hallar fácilmente.

6. Cypraecassis tenuis (Lám.

En la esquina inferior derecha del mural del Hombre Pájaro aparece un molusco con su concha, que se asemeja, por la coloración y el dibujo de rombos, a Oliva porphyria; sin embargo, existen algunas diferencias que hay que hacer notar; primero, el perfil de la concha se ve interrumpido por nódulos, lo que no sucede con los ejemplares de olivas; segundo, la espira es diferente en la forma y hay un engrosamiento que limita todo el borde inferior de la concha y se continúa hasta la espira de la misma. Estas características concuerdan con Cypraecassis, género al que se asigna el motivo.

En cuanto a la identidad específica, la reconocemos como Cypraecassis tenuis, especie del Pacífico que se diferencia de las formas del Atlántico en que las últimas son más triangulares y globosas (Lám.

7. Pleuroploca gigantea

En la Jamba Norte, el personaje sostiene un caracol de gran tamaño con la espira semejante a la de Turbinella angulata, pero un un mayor alar-

gamiento de la última vuelta, lo que la identifica como Pleuroploca gigantea, caracol del área del Caribe y que también fue ampliamente usado, como trompeta y para otros fines.

En el mural del Hombre Jaguar aparece un motivo semejante al ojo del agua citado por Angülo (op cit), y en los bordes de la banda acuática se encuentran otros que constan de cuatro partes rodeadas de una banda azul (Lám.); no hay registro de elementos parecidos en otras pinturas, sin embargo, si se quisiera interpretar o reconocer algún animal acuático en ellas, se encontraría que lo más parecido son los moluscos conocidos como cucarachas de mar o quitones (8), cuya característica principal es tener la concha formada por ocho placas rodeadas de un cinturón membranoso (ver figuras en Abbott, 1974 y Keen, 1971), animales que viven adheridos a las rocas de las costas; sin embargo, quisiera recalcar que sólo es una sugerencia y no una afirmación de la identificación de estas representaciones.

Artrópodos

9. Cangrejo

Este animal no pudo ser identificado, por lo que sólo se registra su presencia en el mural.

Reptiles

De éstos, dos grupos están representados, las serpientes y las tortugas; de las primeras hay tres o cuatro especies, y tres de las últimas.

10. Kinosternon sp. (Lám.

Dos tortugas de este género, comúnmente llamadas casquitos, están representadas en vista ventral en el mural del Hombre Pájaro; lo más característico de ellas es la forma del caparazón y las patas con garras. La especie no es posible determinarla, sin embargo, el género comprende únicamente tortugas de agua dulce que se pueden encontrar virtualmente en la mayor parte de México.

11. Eretmochelys imbricata

También en el mural del Hombre Pájaro puede ser observada una tercera tortuga representada en vista lateral; ésta difiere de las dos que se indican anteriormente y de las del mural del Hombre Jaguar, en el arreglo de las placas del caparazón, que en esta tortuga aparecen imbricadas, carácter que la identifica como una tortuga de Carey, animales marinos muy estimados por este material.

12. cf Dermatemys mawei (Lám.

Las tortugas del mural del Hombre Jaguar difieren de las dos especies anteriores por su caparazón globoso y constituido por placas muy grandes; tentativamente se identificaron como tortuga blanca, especie dulceacuñcola que se distribuye en los ríos y lagunas de las costas de México.

13. Tamnophis sp

La mayoría de las víboras que aparecen en los murales se identificaron como pertenecientes a este género, basados en el patrón de coloración y la forma redondeada de la cabeza; son víboras de hábitos acuáticos de amplia distribución en México y que viven a orillas de lagunas, arroyos y áreas con gran humedad.

14. Boa constrictor (Lám.

En el mural del Hombre Pájaro aparecen dos víboras con características diferentes a la mayoría; el cuerpo es robusto en una de ellas, y las dos tienen la cabeza muy cuadrada que recuerda a la de las boas, especie con la que fueron identificadas; estos ofidios abundan en las tierras bajas de las costas mexicanas.

15. Pelamis platurus (Lám.

En la Jamba norte, a los pies del personaje, está ilustrada una víbora que se diferencia de las dos especies anteriores por las siguientes características: lo primero que resalta en este animal es la ausencia de las grandes escamas ventrales presentes en otros animales; el patrón de coloración también es diferente, ya que el dorso es pardo y el vientre amarillo, estos dos colores continúan hasta la cauda, la cual aparenta estar comprimida (compárese con las otras víboras) y más ancha.

Este conjunto de caracteres se acerca mucho al de las víboras marinas Pelamis platurus, propias de la costa del Pacífico y que son arrojadas con frecuencia a la playa donde generalmente mueren.

16. cf Crotalus sp

De las víboras, solamente una podrá identificarse como víbora de cascabel y es sobre la que está parado el Hombre Pájaro, en donde la lengua bifida es el carácter más notable, sin embargo, salvo el carácter aludido, no hay otros rasgos que permitan precisar la identificación.

A V E S

Sólo se reconocieron dos, además de gran cantidad de plumas pintadas en las serpientes y en los jeroglíficos de los murales.

17. Aguila o gavilán

Esta representa a la figura principal, al Hombre Pájaro propiamente, en el cual están las garras con las que está calzado, las alas y el tocado; desafortunadamente no fue posible realizar su identificación. Una pluma de esta ave está representada en el numeral 13 Pluma.

18. Ara militaris

En el costado izquierdo del Hombre Pájaro aparece una guacamaya, ave del grupo de los pericos, muy apreciada por sus plumas, las cuales también adornan el cuerpo de la serpiente sobre la que es-

tá parado el personaje; esta ave habita en las zonas tropicales de México.

MAMIFEROS

De mamíferos, sólo dos especies están presentes, siendo éstas las que más comúnmente se usaron en Mesoamérica.

19. Felis onca

El jaguar, animal de amplia distribución en las áreas tropicales de México, es el que viste tanto el personaje de la Jamba Sur como el Hombre Jaguar. El carácter más relevante de este animal y que permite reconocerlo en estelas, esculturas, pinturas, etcétera, es la presencia de manchas negras redondeadas sobre fondo amarillo. Igualmente, es un jaguar el animal sobre el que está parado el Hombre Jaguar, pero con atributos de serpiente, como son el cuerpo alargado y las grandes escamas ventrales, así como la lengua bífida. En la Jamba Norte, la falda y el calzado del personaje son de piel de jaguar.

20. Odocoileus virginianus

Como parte integrante del jeroglífico que aparece en la esquina superior derecha de la Jamba Norte, está representada la cabeza de un venado cola blanca; la identificación es posible por las astas

y su asimetría; este venado ha sido ampliamente usado por el hombre con diversos fines y su distribución abarca prácticamente todo el territorio mexicano, donde era muy abundante.

figuras zoomorfas estilizadas, que no pudieron ser identificadas; esas figuras están en el tocado del personaje de la Jamba Norte, similar al que posee el personaje que se encuentra en el bajorrelieve de barro a la derecha del Hombre Jaguar; encima de éste, existe una representación que posiblemente corresponde a un murciélago, pero lo incompleto de la pieza no permite afirmarlo (lámin.).

La Flora

Las plantas están representadas en los murales principalmente por flores, ya sea como parte de las bandas acústicas o en el tocado y cuerpo de los personajes; la única que se identificó, es la que aparece a la izquierda del cuadro del Hombre Pájaro, una planta de maíz (Zea mays); curiosamente, formando parte de la misma planta, hay flores que en la naturaleza no existen.

MURAL DE LA BATALLA

Un rasgo distintivo de este mural es la ausencia de representaciones de plantas, es decir, sólo se encuentran animales y partes de

los mismos, éstos son casi iguales a los que se observan en el Edificio A, por lo que únicamente haré una breve relación de la fauna identificada, para ello se seguirá la numeración de los personajes dada por Sonia Lombardo (Láms).

La mayoría de los personajes tienen la piel de jaguar como integrante de sus atuendos, en bandas para la cabeza, chalecos, faldas y sandalias principalmente; la piel es fácilmente reconocible por sus manchas negras sobre fondo amarillo, encontrándose indistintamente en vencedores y vencidos.

El venado está representado por las astas en los jeroglíficos que se encuentran enfrente del rostro del personaje 3 y entre el 28 y 29.

De los reptiles, solamente una víbora que está bajo el brazo izquierdo del personaje 9 y que pudiera ser una víbora de cascabel, es representada; así también, probablemente la banda en la cabeza del personaje 10 sea de piel de víbora.

De los moluscos, sólo se identificó con seguridad la Oliva porphyria, que aparece en el cinturón del personaje 7, representada por tres conchas en vista lateral; tres conchas bajo la cabeza del jaguar a la espalda del personaje 9; en el personaje 10, tres conchas en el centro del escudo; tres conchas bajo la máscara a la altura del cinturón del personaje 29 y un atado de ocho conchas a la altura del pecho del personaje 37. Foncerrada de Molina (1982) menciona que los discos que se localizan al frente de las bandas de la cabeza de diversos personajes pudieran ser de concha, y aunque es difícil afirmarlo, existe la posibilidad, ya que discos similares hechos en madreperla (Pinctada mazatlanica) aparecieron en el Templo Mayor, México (Lám.); sin embargo, queda pendiente el pro-

blema de cómo se sujetaron, ya que no hay rastros en estos discos que lo señalen.

Otro motivo curioso es el que remata la banda del personaje 29, que tiene una gran similitud con la "concha" del cefalópodo Argonauta argo (Lám.); sin embargo, es difícil afirmar que se trate de un ejemplar de este tipo.

Finalmente, quedan por considerar las aves representadas; hay dos incluidas en el conjunto mural, una de ellas se identificó como una chachalaca (Ortalis sp) y se encuentra a la espalda del personaje 26 (Lám.); la otra, entre los personajes 1 y 2 (Lám. es un búho (Octus sp) similar al que se encuentra en la vasija ilustrada por López de Molina y Molina Feal (1980).

Un carácter distintivo del llamado grupo vencido, son los tocados que llevan en la cabeza y que representan aves, de tal manera que para identificarlas, se realizó el estudio de cada uno de los tocados con el objeto de establecer las características que permiten reconocer el ave en cuestión.

Un aspecto peculiar de los tocados es que son una composición de diferentes elementos, entre ellos hay narigueras, plumas, orejas, dientes y una estructura que da sostén a las plumas; por ser una composición de los elementos señalados, salvo el pico mismo, se consideraron no diagnósticos para la identificación. El pico presenta diferencias de personaje a personaje, en tamaño, forma y características muy específicas que se irán señalando en cada caso.

Catorce tocados fueron los estudiados, de ellos, tres no se identificaron: el del personaje 47, que difiere de todos los demás por ser el único de diferente color, rojo, con el pico corto,

grueso y recto con una ligera curvatura en la parte posterior (Lám.); el del personaje 37, del que sólo se observa la parte posterior y la mandíbula y que combina características únicas: las plumas de la parte superior (aquí dirigidas hacia abajo) son de dos tipos, las largas azules probablemente de quetzal y dos plumas cortas de un ave rapaz semejantes a las del jeroglífico del mural del Hombre Pájaro; la mandíbula, carente de la porción anterior, se caracteriza por presentar tres dientes ganchudos dirigidos hacia atrás, y en la maxila, de la que sólo se aprecia la parte posterior; hay a su vez un solo diente, semejante a los tres de abajo, probablemente de reptil (Lám.); y finalmente, el tocado del personaje 21, del cual no se aprecian caracteres que permitan su identificación.

Para los once tocados restantes, se reportan cinco grupos de aves diferentes, la mayoría -cuatro-, corresponden a aves carroñeras o sanitarias, tres del grupo de los pericos, dos del grupo de las troglónidas y dos más, aunque con cierta duda, del grupo de las momótidas y de los gavilanes.

De las aves carroñeras se identificaron dos: el zopilote (Cathartes aura) y el zopilote rey (Sarcoramphus papa), correspondiendo los tocados 31 y 5 a la primera, y el 41 y 27 a la segunda. Los dos tocados identificados como zopilotes, aunque en apariencia se observan muy diferentes, comparten un pico largo, casi recto y ganchudo al frente; así también, el 31 se diferencia del 5 por la ausencia de la mandíbula y la presencia de un "fleco" blanco en el borde inferior de la cabeza (Lám.). Del zopilote rey el tocado que más se asemeja es el 27, con un pico corto fuertemente ganchudo y una combinación de colores rojo, amarillo, azul y blanco en la cabeza y el pico, similar a la que se presenta en estas aves; el 41 carece de mandíbula y la longitud del pico es ligeramente mayor.

A la familia de las psitácidas, a la que pertenecen las guacamayas, los pericos, los cotorros y los loros, se asignan los tocados 1, 6 y 32, ya que los tres comparten una mandíbula corta, gruesa y acucharada, que difiere de las demás que se observan; sin embargo, no es posible identificarlas con ningún género en particular.

Los tocados 11 y 24 se identificaron tentativamente como pertenecientes a las trogónidas, a las cuales pertenecen el quetzal y el trogon; en ambos tocados, el pico está aserrado en la mayor parte de su longitud, excepto aparentemente en la porción posterior.

El tocado 11 se observa en vista lateral, mientras que el 24 está ligeramente ladado (Lám.).

El tocado 8 se diferencia de los demás porque la porción anterior del pico es lisa, mientras que la posterior es aserrada (Lám.), debido a este carácter, lo asigno tentativamente a los momótidas o pájaros raqueta.

Un atributo común a los tres últimos grupos mencionados es la coloración de las plumas, que combina el azul y el verde en diferentes formas y tonalidades, por lo que las plumas que adornan a la mayoría de los tocados pudieran pertenecer a cualquiera de estas aves. Por último, el tocado del elemento 16 se encuentra bastante deteriorado, sin embargo, el pico recuerda al de gavilanes y águilas.

Además de lo anteriormente señalado, a la altura del cinturón del personaje 29, a un lado de las olivas existe una figura zoomorfa que no fue posible identificar y que recuerda vagamente al tocado del personaje de la Jamba Norte y al del bajorrelieve de barro.

El intento de identificar a las especies representadas, puede de algún modo dar idea sobre las relaciones que esta zona tuvo con otras; en este caso la procedencia es importante, dado que en Caaxtla encontramos representados animales con tres tipos diferentes de hábitat: los terrestres; los marinos y los dulcecacuicolas y con diferente distribución geográfica; así, hay los que podemos considerar locales, los que se distribuyen tanto en las costas del Pacífico como del Atlántico y del sureste de México, y los que se pueden asignar con mayor precisión a alguna de estas costas.

Resalta pues, la presencia de los considerados locales, tal sería el caso del maíz (Zea mays), las víboras de agua (Tamnophis) y pudieran considerarse también los casquitos (Kinosternon sp). De distribución en las zonas tropicales de México (incluyendo ambas costas) están el jaguar (Felis onca), la guncamaya (Ara militaris), la boa (Boa constrictor), la tortuga blanca (Dermatemys mawei), la Carey (Eretmochelys imbricata) y los casquitos (Kinosternon sp). De distribución más restringida y por ende mejores indicadores, son Turbinella angulata, Strombus pignus y Astrea brevispina, moluscos marinos del Caribe mexicano (costas de la Península de Yucatán), donde son muy abundantes; desde luego, las dos primeras especies han sido usadas durante largo tiempo por los pueblos prehispánicos. De la costa del Pacífico, tenemos otros tres moluscos: Oliva porphyria, Astres olivacea y Cypraeacassis tenuis, la primera muy usada en Teotihuacan, donde también fue representada en la pintura mural. Y el animal más notable de todos los identificados, ya que es la primera vez que se registra su presencia en estos contextos, es la víbora marina (Pelamis platurus), de la zona de mares cálidos del Pacífico mexicano.

En cuanto a las aves se refiere, es conveniente señalar que el conjunto de ellas nos indica una avifauna de bosque tropical, semejante al que se encuentra en Chiapas y Guatemala. Como se puede constatar, la fauna representada proviene de diversas áreas, pero se puede subrayar el hecho de que en conjunto proviene de las zonas tropicales de México, aunque en una proporción muy baja del altiplano.

Igualmente, es conveniente señalar que el o los artistas estaban familiarizados con las especies identificadas, ya que los caracteres distintivos de cada una se encuentran representados con fidelidad; sin embargo, si el artista fue local o extranjero, es algo difícil de responder.

NOTA: Los números de las láminas es el orden en que aparecen en el escrito excepto por las láminas mencionadas en la página dos y al final del párrafo introductorio del Mural de La Batalla; los números de estas láminas son los que aparecen en los trabajos previos.



Figura 15 Pórtico Edificio A - Jamba - Hone.

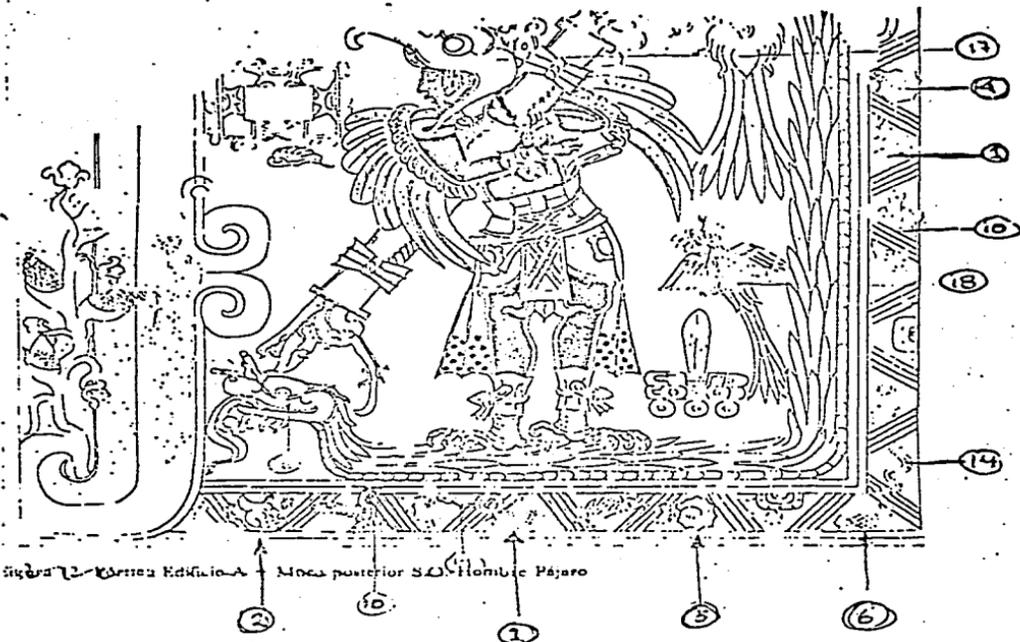
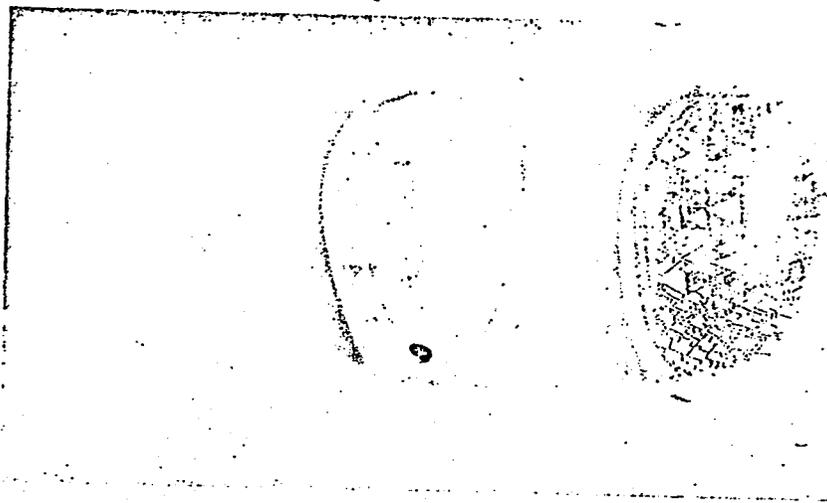


Figura 16 Cortina Edificio A - Mosa posterior S.O. - Hombre Pájaro

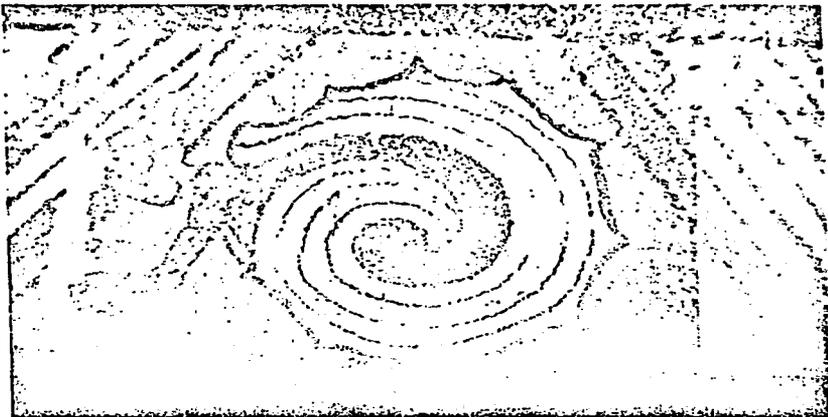


LAMINA 3



LANN 4



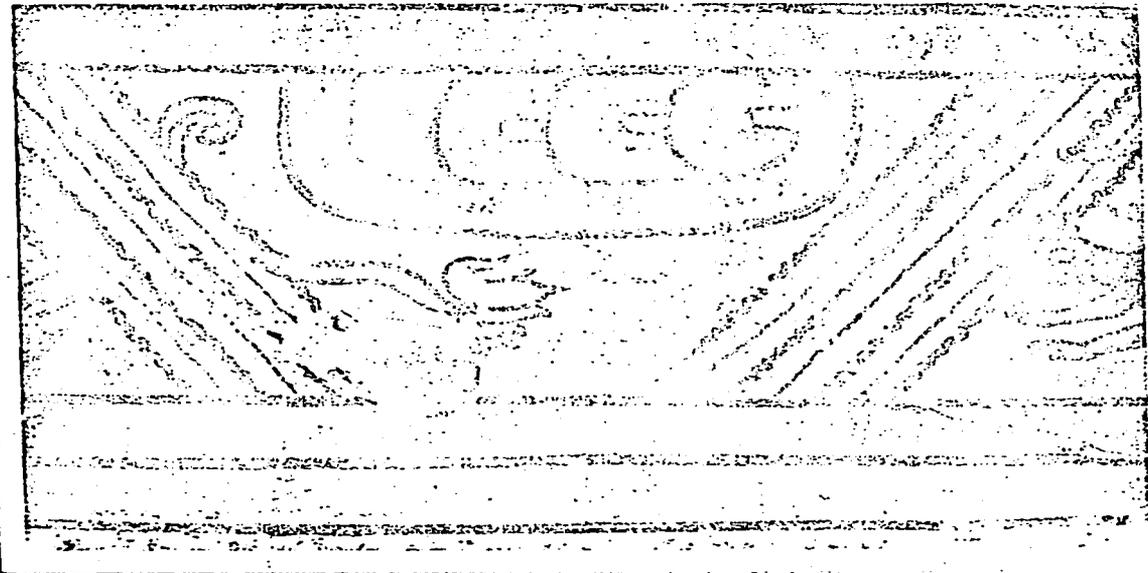


484

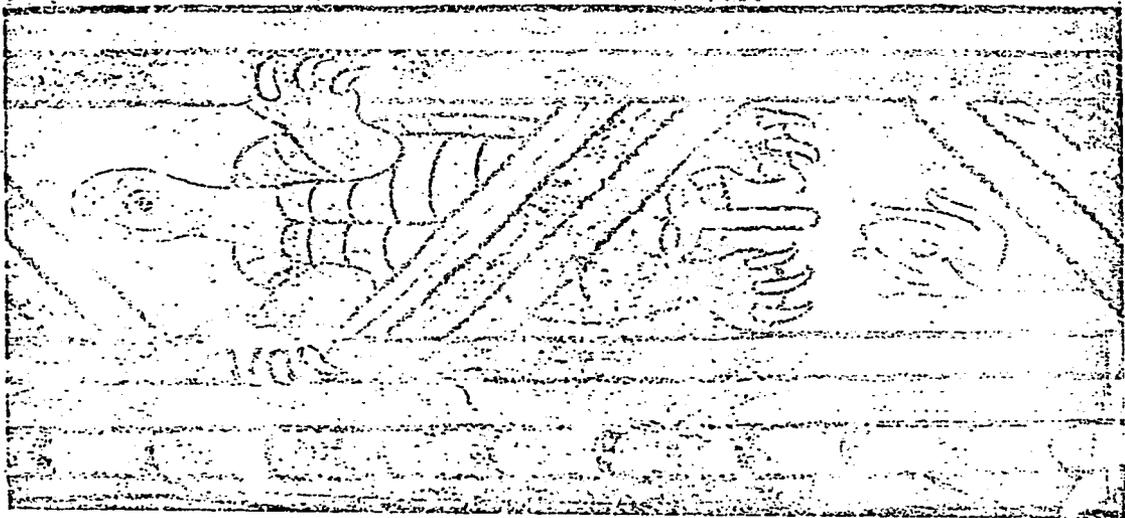
LAMINA 6



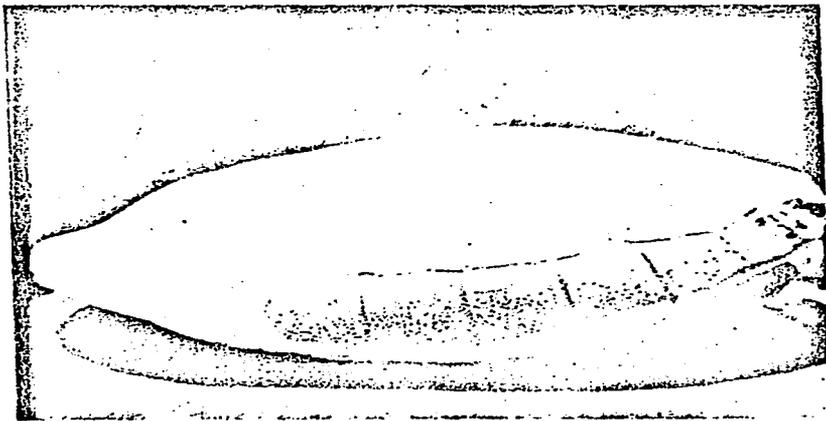
LAMINA 7



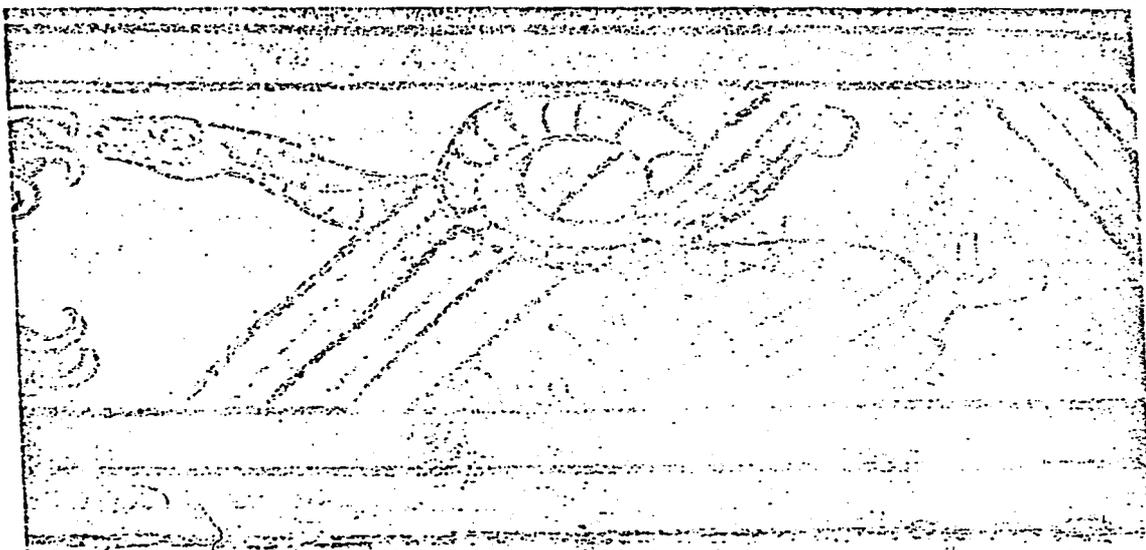
Laminaria ?



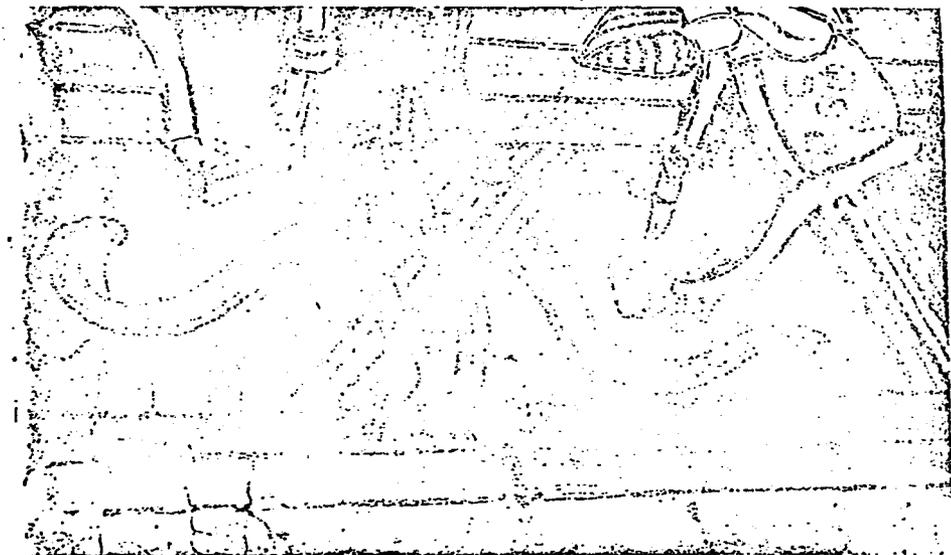
LAMINA 10



LAMINA II



DAM 12



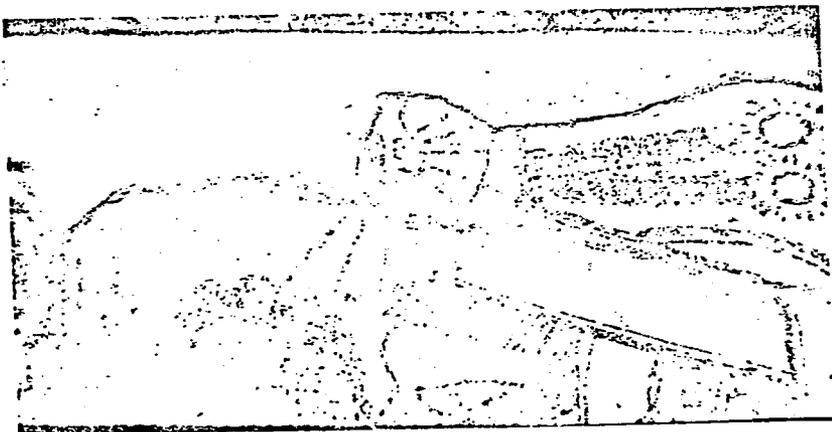
LAMINA 13



20M 14



Lamina 15



Lamina 16



Lamina 17

Lamina 18

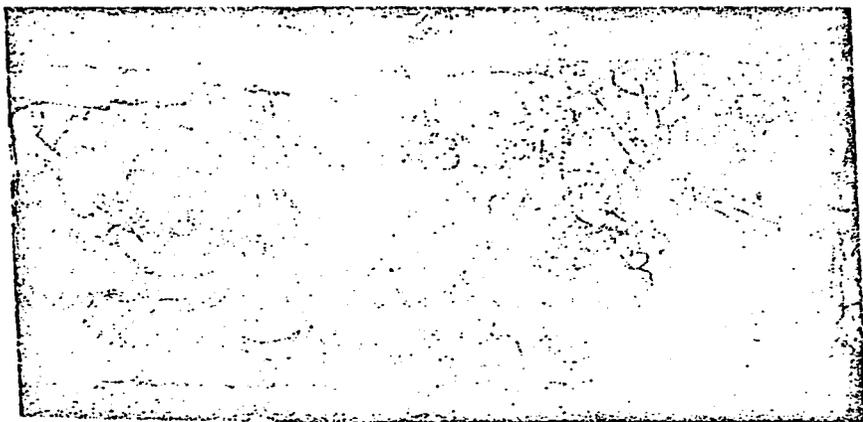


LAM. 19

Faint handwritten text, possibly a signature or date, located to the right of the second image.



LAM 21



L.P.P. 22



BIBLIOGRAFIA

ABASCAL, Rafael et al. "La arqueología del sur-oeste de Tlaxcala (primera parte)", Suplemento Comunicaciones Puebla, Fundación Alemana para la Investigación Científica. (2) 1976:

ABBOTT, Robert T. American Seashells. New York. Van Nostrand Reinhold Company. 1974.

ACOSTA, Jorge. "Exploraciones arqueológicas en Tula". Anales del INAH México. (8) 1956: 37-115.

_____. "Interpretación de algunos de los datos obtenidos en Tula relativos a la época tolteca", Revista Mexicana de Estudios Antropológicos (Segunda Parte) Sociedad Mexicana de Antropología. (14) 1956-1957: 75-110.

ANGULO, Jorge. Teotihuacán, un autorretrato cultural. México, Escuela Nacional de Antropología, 1964 (Tesis).

ARMILLAS, Pedro. Cacaxtla y otros lugares de la zona arqueológica del suroeste de Tlaxcala. México, INAH-Departamento de Monumentos Prehispánicos (Informe inédito)

_____. "Fortalezas Mexicanas", Cuadernos Americanos. México 41 (5) 1948: 143-163.

_____. "Los Olmeca-Xicalanca y los sitios arqueológicos del suroeste de Tlaxcala", Revista Mexicana de Estudios Antropológicos. México (8) 1946: 137-145.

_____. "La serpiente emplumada", Cuadernos Americanos. México 6 (2).

BENSON, Elizabeth P. (ed) Conference on the Olmec. Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1967.

_____. The cult of the feline. A conference in Pre-Columbian Iconography. Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1970.

BOEHM, Brigitte. Formación del estado en el México prehispánico.

CARRASCO, Pedro, Johanna BRODA et al. "Los linajes nobles del México antiguo", Estratificación social en la Mesoamérica prehispánica. México, SEP-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976 (Colección SEPINAH, .).

CASO, Alfonso. "Calendario y escritura en Xochicalco", Revista Mexicana de Estudios Antropológicos México. Sociedad Mexicana de Antropología, (18) 1962: 49-79.

_____ . "Glifos Teotihuacanos"

_____ . Los calendarios prehispánicos. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1967 (Cultura Náhuatl: Monografías, 6).

_____ . "Dioses y signos teotihuacanos", en Teotihuacan, XI Mesa Redonda. México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966. pp 249-179.

_____ . Las Estelas zapotecas. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928 (Monografías del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía).

_____ . "Glifos Teotihuacanos", Revista Mexicana de Estudios Antropológicos. (15) 1958-1959: 51-70.

_____ . "Mixtec writing and calendar", Handbook of Middle American Indians. Robert Wauchope (ed), Austin, University of Texas Press, 1965. pp. 948-961. (Archaeology of Southern Mesoamerica, v 3, part 2)

_____ . Reyes y reinos de la Mixteca. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

The codex Nattall, a picture manuscript from ancient Mexico. Reproduction of facsimile published in 1902 by Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University. Text by Arthur G. Miller. New York, Dum barton Oaks, Dover Publications, Inc., 1975.

Codice Borbónico. Francisco del Paso y Troncoso (Descripción, historia y exposición) E.T. Hamy (comentarios) México, Siglo Veintiuno Editores, 1980 (Edición facsimilar).

Codice Borjia. Eduard Selser (coment) México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

Codice Cospi. Biblioteca Universitaria Bologna. Garz, Akademische Druck-u. Verlanganstalt, 1968.

Código Mendoza. James Cooper Clark (ed) London, Waterlow & Sons, 1938.

Codex Vaticanus B. Graz, Akademische Druck-u, Verlanganstalt, 1972.

COE, Michael D. America's First civilization. New York, American Heritage, 1968.

.. The Jaguar's Children: Preclassic Central Mexico. New York, Museum Primitive Art, 1965.

COE, Michael Y David GROVE. The Olmec and their Neighbors. Essays in Memory of Matthew W. Stirling. Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.

COOK DE LEONARD, Carmen. "Minor arts of the Classic period in Central Mexico, Handbook of Middle American Indians. Gordon F. Ekholm, Ignacio Bernal, Robert Wauchope (eds) Londres, University of Texas Press, 1971. pp 206-227.

CROCKER, Christopher. "Las reflexiones del sí", en Seminario La Identidad. Beatriz Dorriots (trad) Barcelona, Ediciones Petrel, 1981.

CHADWICK, Robert E. "The 'Olmeca Xicallanca' of Teotihuacan: A Preliminary Study", Mesoamerican Notes. (7-8) México, Universidad de las Américas, 1966: 1-23.

FETTWEIS-VIENOT, Martine. Les Peintures Murales Postclassiques du Quintana Roo, Mexique. París, 1981 (tesis para doctorado)

FLORESCANO, Enrique. "La serpiente emplumada, Tlaloc y Quetzalcoatl", Cuadernos Americanos.

FLORENCIA, Francisco de. Narración de la maravillosa aparición que hizo el Arcángel San Miguel ... México,

FONCERRADA DE MOLINA, Martha. "Mural painting in Cacaxtla and Teotihuacan Cosmopolitanism", in Third Palenque Rosend Table, 1978. Part 1, V, 183-198. Texas, University of Texas Press, 1980.

.. "Los signos glíficos en la pintura mural de Cacaxtla", XV Mesa Redonda. 2 Guanajuato, Sociedad Mexicana de Antropología (2) 1977:

_____. "Reflexiones en torno a la pintura mural de Cacaxtla", Comunicaciones 15, Proyecto Puebla-Tlaxcala, (15) 1978: 103-130.
Fundación Alemana para la Investigación Científica.

_____. "La pintura mural de Cacaxtla, Tlaxcala", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, (46) 1978:

_____. "La pintura mural de Cacaxtla", Actes des XLII Congres International des americanistes. París (7) 1976: 324-335.

_____. "Signos glíficos relacionados con Tlaloc en los Murales de la Batalla en Cacaxtla", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 50/1, 23-33. México, UNAM 50 (1) 1982: 23-33.

GARCIA COOK, Angel. "Análisis tipológico de artefactos", Serie Investigaciones. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia,

_____. "El desarrollo cultural prehispánico en el norte del área, intento de una secuencia cultural", Suplemento Comunicaciones. 7, México, Fundación Alemana para la Investigación Científica. (7) 1973:

_____. "Una secuencia cultural para Tlaxcala", Suplemento Comunicaciones, Puebla-México, Fundación Alemana para la Investigación Científica. (10) 1974:

_____. "El desarrollo cultural en el norte del valle poblano-inferencias", Arqueología. México, Departamento de Monumentos Prehispánicos. (1) 1976:

_____. "Tlaxcala: poblamiento prehispánico", Suplemento Comunicaciones. México, Fundación Alemana para la Investigación Científica. (15) 1978: 173-187.

GENDROP, Paul y Doris HEYDEN. "Arquitectura Mesoamericana", en Historia universal de la arquitectura. sl, Aguilar, 1975.

GETTENS, J. Rutherford. "Maya blue: an Unsolved Problem in Ancient Pigments", American Antiquity. (27) 1962: 557-564

GIBSON, Charles. The Aztecs under Spanish rule. Stanford, University Press, 1964.

- GONZALEZ RUL, Francisco. La lítica en Tlatelolco. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978 (Serie Arqueología) Colección Científica, 14)
- GRAULICH, Miguel. Templo Mayor, Coyolxauhqui and Cacaxtla, Mexicon. Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 5 (5) 1983:
- HERITIER, Francois. "La identidad Samo", en Seminario La Identidad, Beatriz Dorriots (trad) Barcelona, Ediciones Petrel, 1981.
- IXTLIXOCHITL, Fernando de Alva. Obras Históricas. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1975.
- JIMENEZ MORENO, Wigberto. Compendio de Historia de México. México, ECLALSA, 1966.
- _____. "El enigma de los Olmecas", Cuadernos Americanos. 1(5) México, 1942 113-145.
- _____. Historiografía prehispánica y Colonial. México, Enciclopedia de México, 1975.
- _____. "Mesoamerica before the Toltecs", in Ancient Oaxaca. Stanford, University Press 1970. pp 1-82.
- JORALEMON, David. "A Study of Olmec Iconography", Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology (7) Washington, Dumbarton Oaks, 1971.
- KENN, A. Myra. Sea Shells of Tropical West America. (2nd. Ed) Stanford. Stanford University Press,
- KIRCHHOFF, Paul. Principios estructurales en el Mexico Antiguo. Teresa Rojas Rabiela (ed). México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Cuadernos de la Casa Chata, 91). 1983.
- _____. "Los pueblos de la historia Tolteca Chichimeca, sus migraciones y parentesco", RMEA. 4 77-104
- _____. GUEMES L. y L. REYES. Historia Tolteca Chichimeca. México, SEP-INAH/Centro de Investigaciones Superiores, 1976.

KNOROZOV, YU. V. Pis'mennost indeitscv maya. Moscú. Editorial Nauka, 1963.

KUBLER, George. Eclecticismo en Cacaxtla. New Haven, Yale University, 1977.

_____. "La evidencia intrínseca y la analogía etnológica en el estudio de las relaciones mesoamericanas", en Religión Mesoamericana. XII Mesa Redonda. Jaime Litvak King y Noemí Castillo Trejo (eds). México Sociedad Mexicana de Antropología, 1972.

_____. "La iconografía del arte de Teotihuacán" Teotihuacán, XI Mesa Redonda. México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1972. pp. 69-85.

_____. "The Iconography of the Art of Teotihuacán". Studies in Precolombian Art and Archaeology. (4) Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1967.

LEON PORTILLA, Miguel. Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses. México, UNAM Instituto de Historia, 1958

_____. "Quetzalcóatl", en Presencia de México. México, Fondo de Cultura Económica, 1968

LEVI-STRAUSS, Claude. La Identidad Seminario. Beatriz Dorriots (trad) Barcelona, Ediciones Petrel, 1981

LIPSCHUTZ, Alejandro. Los murales pintados de Bonampak. Enseñanzas Sociológicas. Santiago, Editorial Universitaria, 1971

LITVAK, Jaime. "Xochicalco en la caída del Clásico, una hipótesis", Anales de Antropología. México (7) 1970: 131-144

LOMBARDO DE RUIZZ, Sonia. "Análisis formal de las pinturas de Bonampak", Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas, México (2): 365-379

_____. Bibliografía básica comentada sobre pintura mural prehispánica de Mesoamérica. México, INAH, Dirección de Estudios Históricos, 1979 (Cuaderno de Trabajo, 2)

_____. "Contribución del estudio de la forma a la iconografía de los murales de Cacaxtla", Suplemento comunicaciones, México Fundación Alemana para la Investigación Científica (16) 1979: 149-160

_____. "Método para el análisis formal de la pintura mural maya del período clásico", Actes des XLII Congrès International Des Americanistes Paris, (7) 1976: 361-375

_____. "La Pintura Mural Maya" Historia del Arte Mexicano. México, SEP-INBA-SALVAT, 19 pp 24-26 (Fascículos 57-81)

_____. (coord), ALFREDO BARRERA, MARTINE FETTIVEIS y RUBEN MALDONADO. La pintura mural maya en Quintana Roo. (En prensa)

LOPEZ DE MOLINA. "Cacaxtla y su relación con otras áreas mesoamericanas", XV Mesa Redonda, Guanajuato, Sociedad Mexicana de Antropología. (2) 1977: 7-12

_____. "Los murales prehispánicos de Cacaxtla", Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Epoca 3 (20), octubre-diciembre, 1977: 3-8

_____. "Excavaciones en Cacaxtla, tercera temporada", Suplemento Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala. Puebla, Fundación Alemana para la Investigación Científica. 1979:

_____. "Cacaxtla, los murales y la investigación arqueológica", Actes du XLIIIe Congrès International des Americanistes. Paris, (7) 1979: 463-466

LOPEZ DE MOLINA, Diana. Relación entre Cacaxtla y el Golfo de México", en Rutas de Intercambio en Mesoamérica y Norte de México. XVI Mesa Redonda. Saltillo. Sociedad Mexicana de Antropología, 1980. t 1, pp 295-304

_____. "Un informe preliminar sobre la cronología de Cacaxtla tla", en Ratray et al, Interacción cultural en México Central, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981. pp 169-173

_____, y Daniel MOLINA FEAL. "Los murales de Cacaxtla", Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Epoca 2 (16) enero-marzo, 1976: 3-8

_____. Cacaxtla. Guía Oficial. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1980

_____. Cacaxtla, informe de la primera y segunda temporada. INAH/Archivo Técnico del Consejo de Arqueología, 1977. 2 t (inédito)

_____. Cacaxtla, informe de la tercera temporada. INAH-Archivo Técnico del Consejo de Arqueología, 1979. 2 t (inédito)

_____. Cacaxtla, informe de la cuarta temporada. INAH-Archivo Técnico del Consejo de Arqueología, 1980. 3 t (inédito)

LOTHROP, Donald W. El Ecuador Antiguo. Chicago Field Museum of Natural History, 1975

MAC NEISH, Richard S. y Antoninette NELKEN-TERNER. "Projectile points", The Prehistory of the Tehuacan Valley. D.S. Byers (ed) Austin y Londres, University of Texas Press, 1967 pp 52-81

MANRIQUE C. Leonardo, y Silvia GARZA DE GONZALEZ. Cómo escribían los aztecas. (Manuscrito)

MARCUS, Joyce. Zapotec Writing. Scientific American. 242 (2) 1980: 46-60

MARQUINA, Ignacio. "Arquitectura prehispánica", Memorias. 2a ed (1) México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

Mc VICKER, Donald. "The 'Mayanized' Mexicans", American Antiquity. 50 (1), 1985: 82-101

MILLER, Arthur. The Mural Painting of Teotihuacan. Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard Unity, 1973.

MILLER, Arthur G. On the Edge the Sea. Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico. Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1982

MIRAMBEL, Lorena y José L. LORENZO. "Materiales líticos arqueológicos: generalidades", Apuntes para la arqueología. México, INAH- Departamento de Prehistoria 1974 (Cuadernos de Trabajo, 4)

MORRIS, Ann Axtel. The Temple of the Warriors at Chichen-Itza. Yucatan. 1-2 (406) Washington, Carnegie Institution, 1931:

FOLINA FEAL, Daniel. "Consideraciones sobre la cronología de Cacaxtla", XV Mesa Redonda. Sociedad Mexicana de Antropología. Guanajuato. 5 (2) 1977: 1-5

_____. "La investigación arqueológica en Cacaxtla, Tlaxcala". Boletín del Museo del Hombre Dominicano 7 (9) Santo Domingo, enero 1978:

_____. Conservación y restauración de edificios arqueológicos, Cacaxtla y Yohualichan, dos casos. México. Tesis 1980

MOLINA MONTES, Augusto. La restauración arquitectónica de edificios arqueológicos. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1975 (Colección Científica, Arqueología, 21)

MORLEY, Sylvanus. La civilización maya. México, Fondo de Cultura Económica, 1953

MULLER, Florencia. La alfarería de Cholula. México, SEP-Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1978 (Serie Arqueología)

_____. La cerámica del Centro Ceremonial de Teotihuacán. México, SEP- Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____. "La cerámica de Cholula", Proyecto Cholula. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970. pp 120-142

_____. "El origen de los barrios de Cholula", Boletín del Instituto Nacional de Antropología e historia. Epoca 2 (5) abril-junio, 1973: 35-42

MUÑOZ CAMARGO, Diego. Historia de Tlaxcala. México, Editorial Innovación, 1979

NICHOLSON, H. B. "Phoneticism in the Late Prehispanic Central Mexican Writing System" in Mesoamerican writing systems, Elizabeth P. Benson (ed) Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1973. pp 1-46

- NICHOLSON, H. B. The Mixteca-Puebla Concept Revisited", in The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico. Elizabeth Hill Boone (ed) Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1982
- NOGUERA, Eduardo. "El Atlatl o tiradera. Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Epoca 8 (3) México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1945: 205-238
- OLIVERA, Mercedes. "El barrio de San Andrés Cholula", Estudios y documentos de la región de Puebla-Flaxcala. (3) Puebla, 1971: 89-155
- PANOFSKY, Erwin. "Iconografía e icología, introducción al Renacimiento", en El significado de las visuales. Buenos Aires, Editorial Infinito, 38-59
- PASZTORY, Esther. "The iconography of the Teotihuacan Tlaloc". Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 15. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University. Washington, D.C.
- _____. Murals of Tepantitla, Teotihuacan. Columbia, Columbia University, 1972.
- PORTER WEAVER, Muriel. The Aztecs, Maya, and their predecessors. Academic Press, New York. 1981
- PROSKOURIAKOFF, Tatiana. "El arte maya y el modelo genético de cultura" Desarrollo cultural de los mayas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971. pp 187-202
- RAMON LLIGE, Adela. "Origen de un jeroglífico zapoteco", en Religión en Mesoamérica. XII Mesa Redonda. Jaime Litvak King y Noemí Cas-tillo Tejero (ed). México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1972.
- ROBERTSON, Donald. "The Tulum Murals: The International Style of the late post-clasic", International Congress of Americanists, 38 th. Session, Stuttgart-Munich, 1970. pp 77-88
- RUGERIO MENDOZA, Valentín (ed). Testimonios juramentados. Información sobre la aparición de San Miguel del Milagro. Tlaxcala, 1974
- RUIZ, Santos E. Método de análisis de la forma. Apuntes para el curso de Teoría del Diseño. México, Universidad Iberoamericana, 1971 (mecanoescrito)
- RUPPERT, Karl, Eric THOMPSON, Tatiana PROUSKUNIAKOFF. Bonampak, Chiapas, México. Washington, Carnegie Institution of Washington, 1955. pp 41-67

SENZ, César A. "Últimos descubrimientos en Xochicalco". México INAH-Departamento de Monumentos Prehispánicos, 1964 A (Informes 12)

_____. "Exploraciones en la Pirámide de las Serpientes Emplumadas, Xochicalco". Revista Mexicana de Estudios Antropológicos 1964: 7-25 Sociedad Mexicana de Antropología, México.

_____. "Las estelas de Xochicalco". Actas del 35 Congreso Internacional de Americanistas, II: 69-86. México 1964

_____. El Fuego Nuevo. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967 A (Serie Historia, 18)

_____. "Nuevas exploraciones y hallazgos en Xochicalco, 1965-1966". México, INAH-Departamento de Monumentos Prehispánicos. 1967B (Informes, 15)

SAHAGUN, Fray Bernardino de. Historia general de las cosas de la Nueva España. México, Editorial Porrúa, 1969. 4 v

SCHMIDT, Peter J. "El mural del Palacio, Estructura II-I del sitio T-280, Cacaxtla", Suplemento de Comunicaciones. Puebla-México, Fundación alemana.

SEJOURNE, Laurette. Arqueología de Teotihuacan, la cerámica. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

_____. Arqueología e Historia del Valle de México, de Xochimilco a Amecameca. México, Siglo XXI, 1983.

_____. Un palacio en la ciudad de los dioses. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1959 pp 19-23-25-42

SELER, EDUARD. Comentarios al Códice Borgia. México. Fondo de Cultura Económica, 1967. 3 v

SIMEON, Remi. Diccionario de la lengua Nahuatl o Mexicana... México, Siglo XXI, 1981

SMITH, Mary Elizabeth. Picture Writing from ancient southern Mexico: Mixtec place signs and maps. The Civilization of the American Indian. Norman University of Oklahoma Press, 1973 (Series No. 124)

SOCIEDAD MEXICANA DE ANTROPOLOGIA. Revista Mexicana de estudios antropológicos. 8 (1-3) enero-diciembre, 1946: 137-206

SPINDEN, Herbert J. A Study of Maya Art. Its Subject matter and Historical Development. New York, Dover Publications, 1979

SPRANZ, Bodo. "Late Classic figurines from Tlaxcala, México, and their possible relation to the Codex Borgia Group", in Mesoamerican writing systems, Elizabeth P. Benson (ed) Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1973. pp 217-226

THOMPSON, J. Eric S. A catalog of Maya hieroglyphs. Norman, University of Oklahoma Press, 1962

_____. La civilizacion de los mayas. México SEP-Publicaciones del Departamento de Bibliotecas, 1936

_____. Maya hieroglyphic. Norman University of Oklahoma Press, 1960

_____. Maya history and religion. Norman University of Oklahoma Press, 1970

TOLSTOY, Paul. "Utilitarian Artifacts of Central Mexico. Archaeology of Northern Mesoamerica, Part One" in Handbook of Middle American Indians. University of Texas Press, 1971 pp 270-296

VILLAGRA CALETI, Agustín. Bonampak. Salvador Toscano (Prol), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1949. pp 11, 13, 15, 31

_____. "Mural painting in Central Mexico" in Handbook of Middle American Indians (Vol 10), Robert Wauch ope, Gordon F. Ekholm e Ignacio Bernal (eds) University of Texas Press, 1971. V 10, pp 135-156

WHEATON, Thomas. "La cerámica clásica del área de Huejotzingo, Puebla", Suplemento Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala. México, Fundación Alemana para la Investigación Científica (13) 1976: 25-31

WINNING, Hasso Von. "A Symbol for Dripping Water in the Teotihuacan Culture", México Antiguo (6) México, 1947: pp 333-341

_____. "Teotihuacan Symbols: The Reptil's", Ethnos. 26 (3-4) Stock Holm, 1961: 136

WOLF, Eric. Pueblos y cultueras de Mesoamérica. México, Ediciones Era, 1967