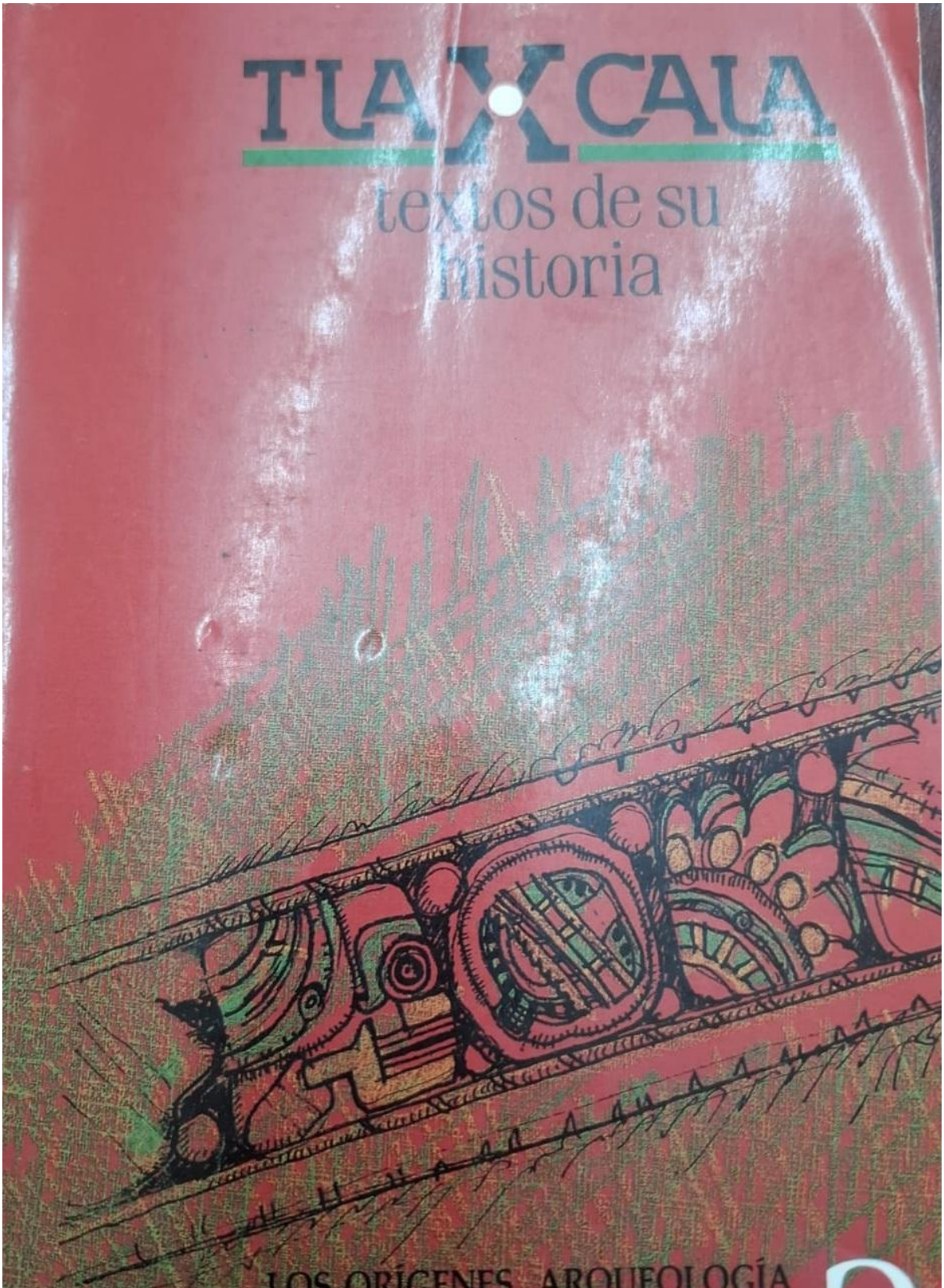
TLAXCALA

textos de su historia



LOS ORÍGENES. ARQUEOLOGÍA

2

COMPILADORES
Ángel García Cook
Beatriz Leonor Merino Carrión

TLAXCALA

TEXTOS DE SU HISTORIA

Los Orígenes

Arqueología

Investigación, compilación, selección y notas

Ángel García Cook

y

Beatriz Leonor Merino Carrión

Índice

Capítulo VIII. Etapa de conflictos, ajustes y readaptaciones 365

Establecimientos de fronteras y unidad geográfico-cultural tlaxcalteca 366

Del clásico al posclásico en el altiplano central 368

Cambios y conflictos 381

Inestabilidad y readaptación 384

El epiclásico en la región Puebla-Tlaxcala 387

Texcalac 394

Distribución de los asentamientos 396

Nuevos señoríos 398

Incremento de los asentamientos, señoríos y pequeños cambios en la agricultura 399

Los grupos tlaxcaltecas en el centro de Tlaxcala 400

Características de los asentamientos 402

Cultivo, arquitectura y cerámica 403

Tipos cerámicos 404

Relaciones con otras áreas 405

Los grupos tajinoides del norte de Tlaxcala 405

Características de los asentamientos 406

Estudio sobre los restos óseos humanos del complejo Acopinalco 409

Bagaje cultural 413

Cacaxtla y los olmeca-xicalanca 414

Sitios arqueológicos del sudoeste de Tlaxcala 414

Municipalidad de Nativitas 421

Las fuentes y los olmeca-xicalanca 424

Cholula y su relación con el surgimiento de Cacaxtla 431

Los asentamientos 434

El cerro Cacaxtla 438

Los habitantes 439

La arquitectura de Cacaxtla 444

El conjunto excavado en Cacaxtla 444

Relación de la arquitectura de Cacaxtla con otras áreas 463

Cronología en la construcción del basamento 464

Materiales y técnicas de construcción 465

Los cuexcomates del Gran Basamento 473

La ubicación cronológica del Gran Basamento 474

El arte de Cacaxtla 476

Los murales de Cacaxtla 490

Primera descripción de uno de los murales del edificio, Cacaxtla 490

Relación de los símbolos religiosos de los murales con otras áreas 521

Otra descripción de los murales 522

El mural del interior del edificio A 528

El mural del cuarto de la escalera y el relieve del edificio E 528

Murales de la subestructura B y el edificio A 529

La pintura mural y su relación con Teotihuacan 538

Los signos glíficos relacionados con Tlaloc en los murales de la batalla 552

Mural: Muerte en la guerra 563

El estilo de los murales 571

Simbolismo de los murales 576

Los relieves de barro 581

Lenguajes social y simbólico en el mural de La Batalla 582

Mural del pórtico del edificio A. Lenguaje social y simbólico 593

Dualidad: característica de los murales 600

La escritura y el calendario en las pinturas 604

Las armas en los murales 616

Identificación de plantas y animales en los murales 619

Escritura temprana en los murales 623

Elementos pictográficos 637

Las pinturas murales del edificio II 653

Técnica pictórica y materiales constitutivos de las pinturas murales del Templo Rojo 661

Murales del hombre y la mujer alacrán 666

Un monolito en Cacaxtla 679

Artefactos 680

Cerámica 683

Cronología de los materiales cerámicos 684

Relación de la cerámica de Cacaxtla con otras áreas 685

Secuencia ocupacional 686

Cerámica y lítica 687

Los materiales del área 688

En torno a los materiales arqueológicos 688

Figurillas del Clásico Tardío de Tlaxcala y su posible relación con el grupo del Códice Borgia 692

Ofrendas y practicas funerarias 696

Materiales culturales de Cacaxtla. Comentarios finales 700

Grupos de tradición teotihuacana en el noroeste de Tlaxcala 705

Distribución de sitios en el área y sus características 705

Bagaje cultural 706

Capítulo IX. Establecimientos de los señoríos 707

Señoríos y cacicazgos 707

Antecedentes de los señoríos 712

Señoríos del bloque Tlaxcala 714

Fase tardía texcalteca 714
Asentamientos 715
Distribución de los asentamientos 718
Características de los asentamientos Texcalac 719
Fortificaciones 720
Relaciones con otras áreas 728
Bagaje cultural 732
Distribución y características de los asentamientos en el área 738
Capítulo X. Consolidación de los señoríos y el estado confederado de Tlaxcala 742
Los señoríos de Tlaxcala 743
Último periodo prehispánico 748
"Los cuatro señoríos" 760
Características de los asentamientos 764
Resumen de los asentamientos 766
Mayores áreas de cultivo 767
Las ruinas de Tizatlán 768
El palacio de Xicotencatl 770
Cultura Tlaxcala: 1100 a 1519 d.n.e. 772
Tipos cerámicos 775
Ofrendas 779
Las pinturas de Tizatlan 782
Otro estudio sobre las pinturas de Tizatlan 799
Los señoríos y el cambio en la colonia temprana 817
Gobierno indígena al inicio de la Colonia 826
Señoríos en Calpulalpan y su distribución en el área 827
Características de los sitios 829
Estado o señorío confederado de Tlaxcala 832

El señorío de Tliliuhquitepec 835

Señorío de Atlangatepec 843

Señorío de Tecoac 844

Definición de áreas culturales 845

Documentos relacionados con la historia de Tlaxcala 847

CAPÍTULO VIII

Etapa de conflictos, ajustes y readaptaciones

En Mesoamérica, alrededor del año 650 o 700 de nuestra era ocurre un periodo al cual se le ha llamado epiclásico, que se caracteriza, en términos generales, por un militarismo en la sociedad, es decir, el control de la sociedad es ejercido por los militares. En Tlaxcala este proceso se inicia desde la cultura Tenanyecac, 100 a 650 de nuestra era, y a partir del año 650, éste se encuentra totalmente definido y que, como se observa en Cacaxtla, es plasmado en escenas pictóricas.

Se trata de una etapa de conflictos, readaptaciones y ajustes en el proceso cultural de la región que, en un territorio de menos de 4 000 km2, presentan distintas situaciones sociales: en el centro de Tlaxcala se inicia un renacimiento cultural con los grupos Texcalac; en el suroeste –bloque Nativitas– los grupos aquí establecidos se encuentran en pleno apogeo cultural, los olmecas-xicalancas; en la región norte y noreste de Tlaxcala se realizan una serie de cambios y luchas por obtener territorios que antes pertenecieron a la esfera teotihuacana, momento al que se le ha llamado Complejo Acopinalco y en el cual están presentes grupos procedentes de la costa del golfo y, por último, en la región noroeste de Tlaxcala se continúa, por inercia cultural, con un desarrollo comparable al de la cuenca de México.

Este periodo, en Tlaxcala, comprende los años de 650 a 900 de nuestra era.

ESTABLECIMIENTO DE FRONTERAS Y UNIDAD GEOGRÁFICO-CULTURAL TLAXCALTECA

*Ángel García Cook**

Ahora, ¿qué sucede al finalizar la fase Tenanyecac? Alrededor de 650 o 700 de nuestra era, el bloque Tlaxcala y la parte norte del valle poblano-tlaxcalteca van a observar un renacimiento cultural, aunque en esta ocasión ya de índole diferente, se ve reforzada la idea de menos religión –que se había iniciado desde la parte media de la fase anterior– y más dominio territorial y político, por parte de las poblaciones existentes. El número de asentamientos se incrementa en gran escala (alrededor de 307 sitios) aunque el patrón es diferente; se abandonan los valles y se pueblan con mayor intensidad las laderas altas, las cimas y crestas de cerros, lo cual denota el inicio o incremento de los problemas políticos y de las fuertes invasiones. Se empieza a observar una separación física de los establecimientos poblanos y tlaxcaltecas, sobre todo hacia el oeste y suroeste del actual estado de Tlaxcala. Y por tanto podemos decir que a partir de este momento se inician las bases de la separación de tlaxcaltecas por un lado y poblanos (cholultecas-huejotzincas) por el otro (García Cook, 1973b). Esta separación ya se observaba desde las primeras fases, mas no desde el punto de

vista de la localización de los sitios o causada por problemas políticos, sino sólo desde el punto de vista cultural. Como vimos anteriormente en Tezoquipan y fases precedentes –Texoloc, Tlatempa– aunque el área entera compartía un gran número de elementos culturales, sin embargo los del valle poblano siempre observaron una mayor relación con los habitantes de la cuenca de México, en proporción a los contactos aparentes del bloque Tlaxcala; pero ahora, a fines de la fase Texcalac, además de esta separación cultural, también se observa una separación geográfica en la distribución de los sitios, quedando por un lado los sitios Tlaxcala (última fase regional) del actual estado de Tlaxcala, y por el otro, los sitios contemporáneos del estado de Puebla en esta región: surgiendo en un gran pasillo deshabitado de unos 10 km de ancho promedio, entre unos y otros (García Cook, 1973). Esta división geográfico-cultural que está plenamente definida para el siglo XII, aunque aparenta iniciarse desde varios siglos antes (por el 800), va a sentar las bases de esta diferencia regional entre estas dos zonas, que a la postre formarán dos entidades políticas diferentes: Tlaxcala y Puebla.

Al finalizar Tenanyecac e iniciarse la fase siguiente Texcalac –por el 650-750 d.n.e.– se observa una fuerte inmigración y tambien un renacimiento cultural, lo cual sucede justo al iniciarse una decadencia en la vecina y poderosa Teotihuacan (Millon, 1966, pp. 74-77) y en la no menos importante Cholula (Müller, 1973, pp. 20-21), esto al parecer se debe al lento abandono de estas ciudades saturadas y al retorno de muchas gentes a sus lugares de origen o hacia áreas vecinas menos pobladas. Se multiplica en gran escala el número de sitios; se ocupa todo el área cultivable; se relega a segundo plano el sistema religioso (reflejado en el menor número de las plataformas bajas para las habitaciones residenciales, y en los pocos sitios con estructuras de carácter religioso, éstas son en número también reducido); se incrementan los sitios con sistemas defensivos. Se inicia un renacimiento en la fabricación de cerámica y figurillas, aunque no comparable con Tezoquipan o fases anteriores; poco después (por el 800) aparece la cerámica policroma o *policroma cholulteca* proveniente de alguna región hacia el sur-SW; y todo esto a la declinación y casi desaparición de Teotihuacan y Cholula.

Por este último párrafo se deduce que la decadencia de Teotihuacán (y Cholula) repercute en el área, pero de un modo más bien positivo, logrando afianzar el cambio sociopolítico que se había gestado desde la parte media de Tenanyecac (por el 250-300 d.n.e.) y cooperando en el fuerte incremento de la población.

El gran arribo de gentes va a provocar celos de los habitantes en el área; van a surgir más luchas, pero tambien va unificar más a los pobladores ya existentes y con tradición cultural que los liga entre sí. Resultado de esta lucha va a ser la fijación de territorios sean estos conquistados, donados o repartidos, y hacia el fin de esta fase Texcalac (por el siglo XII) es cuando van a hacer su aparición los señoríos independientes tlaxcaltecas.

La desaparición de Teotihuacan colabora en la integración del territorio tlaxcalteca como tal. Las guerras sostenidas con los arribeños de ese momento y con las oleadas de chichimecas posteriormente, así como con sus enemigos (ahora) del valle –Huejotzingo y/o Cholula–, van a lograr el establecimiento de fronteras y por tanto va a surgir la unidad geográfico-cultural tlaxcalteca.

Sobre este periodo caracterizado por una serie de conflictos sociales, reacomodo de poblaciones y el cambio en los dirigentes de la sociedad de sacerdotes a militares, se han ocupado diversos investigadores. El texto que a continuación se presenta un análisis y dos versiones sobre los eventos culturales acontecidos en el valle poblano-tlaxcalteca durante el llamado epiclásico mesoamericano. Cabe aclarar que el trabajo se basa en informaciones y datos arqueológicos existentes en la década de los años sesenta.

DEL CLÁSICO AL POSCLÁSICO EN EL ALTIPLANO CENTRAL

*D.E. Dumond y Florencia Müller**

El valle de Puebla-Tlaxcala

En virtud de que el trabajo en el emplazamiento de Cholula se ha restringido por mucho tiempo a la gran pirámide, hay relativamente poca información sobre el asentamiento temprano en general. La ocupación más temprana del espacio que posteriormente cubriría la gran pirámide se registró en el preclásico medio, cuando la región era aparentemente la ribera de un lago alimentado por manantiales que aún proveen de agua a la vecindad. La primera estructura detectada, ahora oculta en el corazón de la pirámide, data del periodo preclásico tardío. No se han hallado estructuras representativas de la inmediata fase Cholula I, pero mucho se construyó en Cholula II y el proceso continuó a través de las fases II-a, III y III-a.

Aunque la cerámica policroma de Cholula I sea un tanto distinta de la de la fase teotihuacana contemporánea de Tzacualli (Teotihuacan I y I-a), la cerámica procedente de las fases Cholula II y III-a es mucho más claramente teotihuacanoide y corresponde a la de las fases teotihuacanas Miccaotli (Teotihuacán II) y Xolalpan (Teotihuacán III y III-a). Sin embargo, en tanto que toda esta cerámica es reconocible para quien esté familiarizado con la de Teotihuacan, en modo alguno constituye una colección idéntica. Totalmente ausentes en Cholula están las vasijas al fresco y los candeleros; también son muy escasas las vasijas con efigies de Tlaloc (halladas solamente en una fase), la cerámica roja pulimentada y casi toda la rojo-sobre amarillo de Teotihuacan. La célebre cerámica del clásico de pasta rojiza, llamada *naranja delgado*, aparece en su aspecto oxidado común, pero también se le encuentra pintada de rojo o manchada de negro (tabla I). Presentes en cantidades abrumadoras están los cuencos en forma de sartén, de color café oscuro y negro, de fondo plano, paredes cóncavas y, frecuentemente, con patas en forma de espiga. Aunque se han hallado algunos de los familiares trípodes, no se ha dado con las tapas o cubiertas. En general, el complejo cerámico de Cholula es algo así como una versión oscura y pobre del teotihuacano, en la que los faltantes no se ven compensados por ninguna tradición local viva perceptible.

No se conoce otra construcción de la posterior fase Cholula IV que un posible y único piso de estuco, a dicha fase la representa una magra colección de cerámica recuperada en buena parte de un solo corte estratigráfico de 12 por 24 metros de extensión. Esta cerámica, más pobre pero análoga a la de la fase teotihuacana Metepec (Teotihuacan IV) estaba mezclada en una capa de tierra por encima de los edificios que por su cerámica se han

atribuido a Cholula III-a. Parece evidente que la gran pirámide había estado abandonada por largo tiempo durante esta época, un sugerente paralelo a acontecimientos similares en Teotihuacan, aunque registrados antes del desamparo total del lugar.

[Tabla 1]

La causa del abandono de la gran pirámide es incierta. No hay evidencia de destrucción total en los edificios de Cholula III-a, pero ciertos indicios de depósitos de agua marcados en algunos edificios de eta fase son prueba de que, en la época de Cholula IV, hubo al menos inundaciones menores. De hecho, durante Cholula III-a, algunas fachadas se habían desmantelado y la piedra se empleó en la construcción de drenajes y contrafuertes, aparentemente diseñados para apuntalar estructuras mayores. Supuestamente, esto fue necesario por un ascenso en el nivel de las aguas del lago, que debe haber estado contiguo a la creciente pirámide. Aunque ya había desaparecido a finales del siglo XVI, aún se recuerda a este lago en la tradición oral. Se ignora si la inundación fue lo suficientemente generalizada para provocar el abandono de la gran pirámide. Es todavía más incierto si todo el vecindario de Cholula fue efectivamente abandonado en esta época. Se recuperó cerámica de Cholula IV en un hoyo de la Capilla Real, parte de un complejo eclesiástico del XVI, cercano a la plaza de la actual Cholula. Así, por ahora no es posible concluir que hubo por lo menos algún periodo sin ocupación.

En la gran pirámide, la cerámica de la fase siguiente, Cholulteca I, es más abundante, hecho del que se deduce que el sitio tenía mayor densidad de población: otra evidencia sugiere que esta última ocupación incluía gente que, físicamente, difería un poco de la de épocas anteriores. Nuevamente se reemprendieron construcciones de varios tipos en la siguiente fase, cholulteca II, que fue rica en el valle de México, y aun cuando las edificaciones fueron dispersas, se continuaron hasta la fase cholulteca III, época de la famosa policroma de Cholula. Esta última fase está representada en la pirámide por enormes cantidades de cerámica procedentes de entierros y terraplenes. Pero, al menos por un tiempo en esta última fase, la gran pirámide fue nuevamente abandonada como templo activo, pues los españoles la encontraron en la incuria a su llegada. Esta vez, sin embargo, resultó evidente que el área en las inmediaciones de la pirámide continuó estando densamente poblada, y los entierros se hacían en la tierra de la pirámide misma, practica que continuó durante la época colonial.

En Xochitecatl, un pequeño montículo en el patio central, se rescataron como 2 000 fragmentos de barro de la tierra de la excavación y un espectacular conjunto de ofrendas –tanto funerarias como de otro tipo– que incluían vasijas enteras y aproximadamente 200 figuras antropomorfas. Los restos cerámicos de la tierra del montículo no muestran indicaciones convincentes de diferencias verticales u horizontales significativas en cuanto a tipos y, aunque tipológicamente variada, la cerámica en cortes delgados tampoco revela evidencias de fuentes múltiples, no en la arcilla no en el horneado. Por otra parte, no solamente las diferentes ofrendas comparten tipos de figurillas, sino que además en diversas ofrendas comparten tipos de figurillas, sino que además en diversas ofrendas se encontraron figuras hechas con el mismo molde. Así, se considera que toda la colección es producto de un solo y breve periodo. En términos comparativos, concluimos que se relaciona con la fase

cholulteca I en Cholula, con la Oxtotipac (protocoyotlatelco) de Teotihuacan y con la fase II de Cerro Portezuelo.

En relación con el bagaje cultural identificado como característico de este periodo, la cerámica juega un papel muy importante, ya que se trata de una de las evidencias que se encuentra en forma muy abundante en toda Mesoamérica, motivo de muchos estudios lográndose una identificación muy amplia de sus características. A este respecto los autores señalan lo siguiente:

La transición

El grupo de fases que forman el horizonte transicional se caracteriza por las vasijas de influencia teotihuacana, presumiblemente de naturaleza ritual, éstas incluyen floreros, ya con base anular, ya con asas verticales, pequeños cuencos de fondo plano con decoración superficial incisa, acanalada, excavada o estampada, a menudo con motivos conocidos desde la fase Metepec de Teotihuacan; y las vasijas con efigie de Tlaloc, generalmente en barro no pulido. También presentes y tipológicamente idénticos a los productos del precedente clásico, están los cuencos semiesféricos con soportes anulares. Sin embargo, este juego de vasijas teotihuacanoides está ahora asociado con algunos elementos que son peculiares al horizonte transicional y que se pueden considerar indicadores de él: platos de fondo plano, a menudo con patas cónicas, generalmente pulimentados, pero de barro no desbastado, y a menudo pintados con diseños corrientes o angulares simples en rojo; platos con bordes bien diferenciados que se elevan para formar una pared alta para el plato; cuencos de fondo plano o platos con lados que se inclinan hacia afuera y con soportes huecos verticalmente dispuestos, ya en rojo-sobre-amarillo o con decoración incisa; cuencos cerrados con soportes sólidos de trípode, jarras utilitarias con asas verticales colocadas en la parte alta del cuello, y figurillas con representaciones de ciertas formas de mutilación dentaria (las mutilaciones reales fueron encontradas en entierros en un sitio), en las que los cuatro incisivos superiores se alinean para producir un solo diseño en forma de "T". También están presentes elementos que tenderán a persistir durante todo el posclásico: el brasero en forma de sartén, el cucharon para beber, el incensario en forma de reloj de arena, las azas de vasijas hechas de tiras de barro torcido de cuerda, y la pasta anaranjada endurecida a fuego. Sin embargo, aún no aparecen las variedades de esa cerámica más tarde tan difundida: la cerámica comercial plomiza.

Dentro del horizonte transicional distinguimos dos variantes, el complejo A y el complejo B. De las dos fases ubicadas en el complejo A, en los depósitos de cholulteca I no ha aparecido el florero de influencia teotihuacana, y la presencia en ellos de otras vasijas teotihuacanoides fue de dudosa validez. Un estudio anterior en Cholula parece indicar que la Cholula policroma empezó a manufacturarse en esta época, pero trabajos más recientes indican que ésta no se fabricó sino hasta la fase cholulteca III. El complejo A parece haber estado confinado al valle de Puebla-Tlaxcala.

Las fases ubicadas en el complejo B contienen, además de los elementos mencionados hasta aquí, ejemplos de cerámica muy pulimentada en rojo-sobre-amarillo y rojo-sobre-blanco en el maduro e inconfundible estilo conocido como Coyotlatelco, que, pese a

indicaciones anteriores, no parece ser una parte significativa y consistente de ninguna fase bien muestreada del área de Puebla-Tlaxcala. De las fases asignadas a este complejo, solamente Cerro Portezuelo II ha producido el florero con asa vertical y soporte anular. Tanto Oxtotipac como Cerro Portezuelo II tiene, por añadidura, cuencos abiertos con un distintivo, ángulo Z basal crestiforme, generalmente en cerámica oscura, delgada. Así, el complejo B se distingue del A primordialmente por la presencia del estilo Coyotlatelco y en segunda instancia, por la forma de vasija en ángulo Z; en éstas, se puede decir que el complejo B se aparta un poco más del predecesor clásico tardío que el complejo A. El complejo B parece haberse restringido al valle de México.

Sin embargo, en este punto se debe advertir que, dentro del complejo B la colección del Cerro Tenayo es distintiva tanto en ausencia de la vasija de ángulo Z basal, como en el dominio, en términos de números absolutos, de las vasijas Coyotlatelco. Una colección con estas mismas características está posiblemente presente en el área del convento de Culhuacán, según se mencionó previamente. Un examen de Xometla (Coyotlatelco) sugiere que esta fase tambien puede ser empleada para crear un tercer complejo en el horizonte transicional, uno probablemente algo más tardío que los otros dos. Empero, como entendemos ahora la fase Xometla –a partir de muestras que dejan que desear– incluye tanto los plomizos de San Juan como los elementos del complejo Tula, tales como el almirez o molcajete, y le faltan ciertos atributos necesarios del horizonte transicional. En consecuencia, al presente, limitamos formalmente el horizonte transicional en el valle de México a un complejo solo, aunque con la expectativa de que se hallará eventualmente que la unidad es inclusiva.

Las fuentes del cambio

A pesar del orden inherente a su etiquetación alfabética y a su seriación, las diferencias entre los dos complejos en el horizonte transicional son, así lo consideramos, el resultado fundamental de factores geográficos, más que temporales. Aun cuando el complejo A sea anterior al complejo B, y pese a que el primero se encuentre eventualmente en el valle de México, la evidencia sigue indicando que, para la época de desarrollo del estilo Coyotlatelco y de la forma angular Z, el valle de México se apartaba de la ruta seguida por el valle de Puebla-Tlaxcala, donde esos atributos cruciales del complejo B nunca aparecen.

Considerando a los dos complejos juntos, no hay problema en cuanto a la explicación de la presencia de floreros y otras vasijas de estilo teotihuacanoide, inclusive los cuencos con soporte anular hechos de barros locales. Los cuencos simples en rojo-sobre amarillo y rojo-sobre café, con diseños ordinarios o angulares simples en barro bien pulido y a menudo desbastado, posiblemente deriven de prototipos clásicos: de las 21 formas de cerámica pulida y bruñida reconocidas en la fase Metepec de Teotihuacan, 9 aparecen en rojo-sobre ocre o rojo-sobre café. De hecho, los cuencos abiertos en rojo-sobre amarillo del horizonte transicional, que presentan pintura frecuentemente pulida hasta causar el desgaste de los bordes, se deben clasificar con la cerámica más temprana de Teotihuacan (como la de San Martín en rojo-sobre amarillo, de acuerdo con una de las terminologías), particularmente porque los trozos de tiestos son demasiado pequeños para indicar claramente la forma de las vasijas. El comal de bordes altos no es un desarrollo insólito de los platos planos del clásico

teotihuacano, y los platos de fondo plano con patas huecas parecen ser una versión de algunos cuencos considerablemente más grandes y también de patas huecas de la fase Metepec. No se tiene noticia de que las mutilaciones dentarias en forma de "T" hayan sido ampliamente difundidas en época anterior en Teotihuacan, pero se ha informado del hallazgo de un diente con tales características en una excavación en dicho lugar, y el patrón surge durante el preclásico en cuando menos un sitios arqueológico en el valle de México –de época anterior a cualquier otra en el país–.

Esto nos deja a consideración solamente el brasero en forma de sartén, el cucharón para beber y el incensario en forma de reloj de arena. Todos estos son conocidos de la meseta central en el preclásico. Un incensario de forma similar aparece en la fase Tzacualli (Teotihuacan I y I-a) y, de hecho, los braseros de una forma u otra – inclusive aquellos en los que la vasija en forma de reloj de arena se incorpora como el elemento del fondo en una superestructura compleja– aparecen a lo largo de todo el clásico de Teotihuacan; el cucharón se encontró en Gualupita y se conoce desde el preclásico tardío en Cholula; los incensarios en forma de sartén aparecieron en Ticomán y Zacatenco e inclusive se ha informado que pervivieron en todo el clásico en El Risco.

Sobre este problema se ha disertado con anterioridad: rasgos cuya existencia es conocida en el preclásico, que desaparecen durante el clásico y reaparecen luego del abandono de Teotihuacan. La reciente exploración superficial de áreas del altiplano central de México ha revelado una relativa falta de sitios arqueológicos de clara filiación teotihuacana, aparte del valle de Teotihuacan y unos cuantos centros urbanos mayores. Por ello no se antoja factible que algunas de tales características hayan sido reintroducidas a los centros desde las áreas rurales después de la disolución del poder político teotihuacano y la declinación de, lo que se supone, su influencia sacerdotal (ya otros han ofrecido argumentos paralelos).

Para dar cuenta cabal del contenido del complejo B, los elementos que quedan por explicar son las vasijas de ángulo Z y el propio estilo Coyotlatelco. En cuanto a las primeras, pueden manifestar la influencia de Xochicalco, donde se presentaron formas similares en una fase probablemente coetánea a la de la ocupación final de Teotihuacan; se cree que el mismo complejo de Xochicalco contiene asimismo cucharones para agua e incensarios en forma de sartén.

Por otra parte, el desarrollo del estilo Coyotlatelco es un problema que un estudio mucho más vasto que el nuestro y específicamente dedicado a la descripción y análisis de dicho estilo no ha podido resolver. En el pasado se han dado explicaciones encontradas. Una propone que representa un desarrollo de la muy pulimentada, pero en general menos formalmente precisa cerámica rojo-sobre amarillo del clásico teotihuacano. La otra versión indica que se trata de una importación, que acaso revela las incursiones iniciales de la gente de Tula.

Nosotros mismos tenemos opiniones opuestas. Uno de nosotros (Florencia Müller) se inclina a considerar el estilo como una importación del norte, llegada a través de sitios arqueológicos como los recientemente excavados en Guanajuato, que han producido alfarería

en rojo-sobre amarillo, tal vez contemporánea del clásico teotihuacano. Cerro Tenayo, con su riqueza en Coyotlatelco, puede haber sido un temprano punto de paso. La idea de intrusión en esta época se ve fortalecida por la aparición en Cholulteca I de una disposición zonal en tres partes de un diseño en rojo-sobre amarillo (que bien puede indicar conexiones con el norte), por los cambios en las formas de las vasijas de cerámica al principio del horizonte transicional en Cholula, y por la evidencia antropológica física de que las poblaciones de las fases Cholula IV y Cholulteca I eran en algo morfológicamente distintas una de la otra.

Obviamente en apoyo de tal conclusión viene la evidencia aún más directa de los drásticos cambios demográficos en esta época: Teotihuacan fue abandonada, en cierto grado se reocupó Cholula y se registró una considerable inmigración en Xochitécatl y Cerro Portezuelo (quizá tambien en Cerro Tenayo y en Culhuacán). Hay indicios adicionales de otros ajustes de población en el mismo periodo, provenientes de exploraciones superficiales que se manifestarán como hechos a medida que avancen las excavaciones. Es indudable que hubo alteraciones demográficas y trastornos políticos.

El otro autor (D.E. Dumond) prefiere la actitud parsimoniosa de considerar el estilo Coyotlatelco más bien como un desarrollo de la cerámica de Teotihuacan e inclusive de un estilo más simple y ordinario como el rojo-sobre amarillo del complejo A en el horizonte transicional. El desarrollo local de los estilos más complicados en la pintura cerámica es, después de todo, un relativamente modesto paso de inventiva y es acorde con el concepto de que el componente Coyotlatelco de Tula es una herencia directa del valle de México.

Según este último punto de vista, todo el desarrollo de los complejos del horizonte transicional es comprensible en el nivel local, dada la eliminación de Teotihuacan como entidad político-religiosa, el consecuente resurgimiento de prácticas no urbanas y el incremento de los contactos tanto con el centro superviviente de Xochicalco en Morelos, como con los pintores de cerámica rojo-sobre amarillo del norte. Esto no significa que la continuidad de la residencia se haya mantenido, pues resulta claro que no ocurrió así; y es más fácil sugerir que el Cholulteca I fue un desarrollo de algo más aproximado al Metepec de Teotihuacan, que al efímero Cholula IV. Además, una corriente migratoria llegada a Puebla desde el valle de México podría explicar cualquier cambio observado en las características fisonómicas de la población de Cholula.

En el posclásico en Cholula, la derivación de la fase Cholulteca II de su inmediata predecesora no plantea problemas. Virtualmente todas las formas de vasijas pervivieron, mientras que el rojo-sobre barro natural pulido del Cholulteca I es generalmente remplazado por un negro-sobre barro natural bruñido, la pasta amarillenta del Cholulteca II es prefigurada en el naranja duro de su antecesora.

En Tula el problema es más complicado. Aunque es concebible que el estilo Mazapán haya evolucionado a partir de algo similar al Coyotlatelco y, por tanto, se trate de un desarrollo puramente local, los registros histórico-legendarios que ubica a los antiguos toltecas al sur, al México centra, son lo suficientemente persuasivos para hacer que los autores del presente estudio consideren la posibilidad de una corriente migratoria de extranjeros y estimen prudente esperar los resultados de las investigaciones en el norte y el

occidente, a fin de saber si se revelará la identidad de los ancestros de los fabricantes de la cerámica Mazapán. Aunque algunos de los especialistas que trabajan en el noreste se han inclinado a considerar que su área sigue y no precede a las mesetas centrales, los estudios en Guanajuato han revelado un complejo que contiene cerámica rojo-sobre amarillo no pulido, decorada por medio de disposiciones bien equilibradas de líneas paralelas, junto con cerámica utilitaria aparentemente relacionada con el blanco levantado del complejo de Tula; varias líneas de evidencia sugieren que esta colección anterior a la cerámica plomiza debe fecharse en el horizonte clásico, esto es, en una época no posterior a la de Metepec o Teotihuacan IV.

Empero, aun no un componente externo provisionalmente aceptado, la naturaleza del complejo de Tula como unidad, manifiesta una inconfundible continuidad con el más temprano horizonte transicional en las mesetas centrales. Las pruebas actualmente a mano de Teotihuacan mismo, de Cerro Portezuelo, Cholula, Xochitécatl y Cerro Tenayo indican a las claras que no es necesario forzarse para encontrar ya sea la ruta de esta continuidad o ya la fuente de los grandes patrones de esta cultura.

Conclusiones

Los datos y argumentos que hemos presentado convergen en tres puntos:

1) Con la declinación y abandono de Teotihuacan hacia el final de la fase Metepec (Teotihuacan IV), los valles de México y el de Puebla-Tlaxcala presenciaron el desarrollo de una cultura cerámica que fue representada, por un lado, por las obvias derivaciones teotihuacanas, presumiblemente en la cerámica ritual y posible derivación teotihuacana en la cerámica ordinaria rojo-sobre amarillo, por el otro, en elementos que parecen representar un resurgimiento de características preclásicas. Ya sea que el desarrollo se explique a través de cierto grado de influencia externa o como fenómeno local, la derivación directa de una porción del complejo del clásico teotihuacano es inconfundible. Este horizonte transicional antecede a la llegada del plomizo importado en el altiplano central de México.

2) El horizonte transicional coincidió con (y sin duda fue parte integral de) una alteración en los patrones de asentamiento del clásico, tan drástica, que debe ser testimonio de desórdenes políticos. Empero, no hay evidencia de que el centro posclásico de Tula haya representado una fuerza importante en los altiplanos por esa época. No hay prueba de que el centro de Cholula, que pudo haber sido abandonado parcialmente durante el periodo anterior, haya estado en posibilidades de ejercer algún dominio en esta coyuntura; parece más probable que Cholula haya sido considerablemente reocupada después del abandono de Teotihuacan. No hay evidencia directa del predominio de Xochicalco o de cualquier otro de los grandes centros extranjeros, aun cuando ciertas características cerámicas sugieren que de Xochicalco pueden haber emanado algunas influencias relativamente menores; desafortunadamente, el estado de la investigación en dicho centro no permite dilucidar nada por ahora. Así, el punto de vista más razonable de acuerdo con las evidencias actuales, es que el abandono de Teotihuacán no fue resultado directo de la fuerza de otra potencia centralizada, aun cuando algunas poblaciones extranjeras puedan haber estado implicadas en ello en menor medida. Sin embargo, cualquiera que haya sido la causa próxima, ahora resulta claro que el abandono

de Teotihuacán condujo a un periodo de balcanización en el que ningún centro individual, o par de centros, dominaron las mesetas.

3) El horizonte transicional presenció el desarrollo inmediato de una distinción cultural entre el valle de México y el de Puebla-Tlaxcala, distinción en la que los diversos grados de influencia exterior pueden haber tenido algo que ver. Esta diferenciación se amplió en el posclásico temprano, con el emergente poderío de Tula al occidente y el de Cholula al oriente, y la balcanización terminó con el crecimiento del imperio.

CAMBIOS Y CONFLICTOS

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

En la región de Tlaxcala este fenómeno conflictivo y de cambios se presenta con diferentes manifestaciones en cada área cultural.

Por el 650 d.n.e. se observa una serie de cambios y conflictos en la región de Tlaxcala. Conflictos y cambios producidos por la aparición de nuevos grupos que se asientan en el área. Por estas épocas, los olmecas-xicalancas que pensamos que habitaban ya en el área durante Tenanyecac –en el bloque Tlaxcala– toman Cholula y hacen florecer su capital: Cacaxtla; controlan toda la parte del valle poblano desde el bloque Nativitas, hacia el sur. Se cierra el corredor teotihuacano con los grupos Texcalac temprano, integrados por gentes relacionados con los grupos asentados al sur (chocho-popolocas y mixtecos) y los del desarrollo regional. Hacia el sureste se asientan otros grupos, quizá tambien de filiación mixteca y con fuertes contactos con los xicalancas, a los que hemos nombrado cuauhtinchan-mixtecos (A. García Cook, 1978). Por el norte existen gentes de tradición mixteca, algunos grupos de olmecas-xicalancas y grupos de cultura Tajín y algunos escasos de tradición teotihuacana, todos en conflicto por obtener el control regional; a estos grupos en conflicto constante por obtener la supremacía y control regional los hemos agrupado bajo el término de *complejo Acopinalco* (A. García Cook, *op. cit*.; L. Merino Carrión, *op. cit*.). Y por el NW –área de Calpulalpan– es el único lugar donde continúan habitando gentes de tradición teotihuacana primero y coyotlatelco más tarde (tabla II).

Con la toma de Cholula por los olmeca-xicalanca (por el 650), el cierre del corredor teotihuacano por los texcaltecas y la llegada de nuevos grupos tanto al norte de Tlaxcala (grupos Acopinalco) como al SE del valle poblano (cuauhtinchan-mixteco) se colabora con la caída de Teotihuacan, vecina del noroeste y con ello se incrementan las luchas y movimientos para la obtención del control regional: Los olmecas-xicalancas mantienen su hegemonía en el valle poblano (incluyendo por supuesto el bloque Nativitas) únicamente hasta el 850 d.n.e., Texcalac se consolida e inicia la etapa de los señoríos que habitarán el bloque Tlaxcala, representados de 850 a 1100, por Texcalac, Tepeyanco, Tepeticpac, Xaltocan, Huiloapan, Tlacocalpan, etc. (A. García Cook, 1976b); Cuauhtinchan se consolida también y florece de 900 a 1250. En el norte de Tlaxcala, en los grupos Acopinalco, que

hemos situado de 650 a 850, y del cual se detalla en el trabajo de uno de los autores ya mencionados (Merino Carrión, en preparación), se puede mencionar que durante su primera mitad (650-750) los grupos dominantes aparentan ser gentes de filiación tajinoide, representado por varios asentamientos mayores con características tajinoidas –T-492, T-606, T-487, etc.– y para la segunda parte (750 a 850) son grupos mixtecos y/u olmecas-xicalancas los que predominan, estos últimos quizá habitaron por breve tiempo, en forma dispersa en su paso hacia Zacatlán, donde mencionan las fuentes históricas que se refugiaron –una parte– al abandonar el SW de Tlaxcala. Sólo el oeste de Tlaxcala se mantiene ligado con los grupos que habitan la cuenca, como parte que forma de ella incluso fisiográficamente (A. García Cook y L. Merino Carrión, 1977).

[Tabla II]

Ya desde finales de Acopinalco –800 a 900– se observa la presencia de algunos grupos de filiación huasteca, habitando en el norte central de Tlaxcala, pero una vez de concluir Acopinalco y con ello terminarse o al menos aminorarse los conflictos internos, se consolidan también dichos grupos de filiación huasteca, a los cuales por contar con sus características propias, delimitarse en un espacio y un tiempo determinado los hemos considerado como una cultura local, la cual hemos nombrado: cultura Tlaxco.

Esta cultura Tlaxco aun cuando se inicia desde el 800-850 en algunas partes del área que ocupará más tarde –centro norte de Tlaxcala– sin embargo, se consolida ya y se delimita geográficamente a partir del 900 de nuestra era. En su parte temprana (900-1100), Tlaxco tiene como vecinos al sur a los grupos integrantes de la fase cultural Texcalac tarde y como enemigos al oeste a los grupos Amantla, que aun cuando están ligados con Huexotla y Texcoco localizados más al oeste, sin embargo, parecen tratarse de señoríos independientes de filiación nahua, que controlan ellos solos –Amantla, Palo Hueco y Mal País– toda la región NW de Tlaxcala (A. García Cook, 1978).

INESTABILIDAD Y READAPTACIÓN

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Cae Cholula por el 600 de nuestra era y esto repercute tanto en el valle poblano como en Tlaxcala, presentándole una serie de reajustes y readaptaciones, y existe una fuerte lucha por tener el control regional. Cae Teotihuacan hacia 750, lo que afecta también a la región tlaxcalteca, incrementándose esta inestabilidad y observándose una serie de migraciones e inmigraciones de grupos. Pero hacia la segunda mitad del siglo IX hay cierta estabilidad regional, se inicia la integración de algunos señoríos que regirán el área y hacia fines de esa centuria esto se ha logrado plenamente y, además, es tambien durante este tiempo cuando se inicia al parecer la rivalidad con los grupos habitantes del oeste con los de la cuenca de México y sus seguidores del valle poblano.

De esta manera, entre 600 y 850-900 d.n.e. se presenta un periodo de inestabilidad y de readaptaciones culturales y habitan en lo que actualmente es Tlaxcala: hacia el centro, ocupando el bloque Tlaxcala, existen una serie de asentamientos humanos, cerca de 300, que comparten la misma cultura denominada por los arqueólogos cultura Texcalac, la cual se inicia por 650 d.n.e. y se continuará hasta el 1100 aproximadamente. En esta área geográfico-cultural, durante su primera parte que abarca de 650 a 900, ya se observa la existencia de varios señoríos, entre los que podemos mencionar Texcalac, Tepeyanco, Atezcalcingo, Chiautzingo, Tepeticpac, además de otros. Desde su inicio se cierra el corredor comercial, que saliendo (o llegando) de Teotihuacan cruzaba Tlaxcala por el norte y este de la Malinche, para continuar rumbo al golfo central o dirigirse a Tehuacán y Oaxaca (García Cook, 1974b, 1975, 1981; García Cook y Trejo Alvarado, 1977). Lo anterior no indica la inexistencia de intercambios con los pueblos del golfo, de Oaxaca o de la cuenca de México, sino que ahora son los grupos Texcalac los que tienen el control de estas relaciones extrarregionales. Tambien Texcalac observa un renacimiento cultural, en relación con su antecesor Tenanyecac, así como la llegada de otros grupos al área.

Habitando en el extremo suroeste del actual estado de Tlaxcala –bloque Nativitas– y contemporáneos con Texcalac temprano (600 a 900 d.n.e.) se encuentran los grupos olmeca-xicalanca, que desde su capital Cacaxtla controlan al menos la mitad oeste del valle poblano (García Cook, 1978, 1981, 1985). Aun cuando en las fuentes históricas se menciona la presencia de este grupo cultural para etapas más tardías, tanto las evidencias arqueológicas como los fechamientos por métodos radiactivos (Molina, 1977; López, 1981; López y Molina, 1981) indican mayor antigüedad.

Estos grupos cuya sede central fue Cacaxtla y que quizá iniciaron su arribo al área desde uno o dos siglos antes, sólo toman la rectoría de esta parte suroeste de Tlaxcala y oeste del valle poblano a la caída de Cholula, que como ya se mencionó se da hacia 600 de nuestra era. Independientemente de que los olmeca-xicalanca hayan o no participado en la caída de esta gran ciudad y de su área de control, lo cierto es que a partir de este momento (600 d.n.e.) y hasta finales del siglo IX son los que controlarán la mayor parte del valle poblano desde su capital, Cacaxtla.

En el norte central de Tlaxcala se observa para este periodo (de 650 a 850 d.n.e.), una serie de conflictos y luchas por lograr asentarse y tener el control regional. Durante el primer siglo de esta etapa, de 650 a 750, los grupos que al parecer predominan son los que muestran una tradición cultural Tajín, que conviven con pueblos de tradición teotihuacana y, para la segunda parte (de 750 a 850 d.n.e.) logran cierto control regional en esta parte norte, grupos con filiación olmeca-xicalanca, que se imponen a pueblos otomíes, básicamente (Merino Carrión, 1980).

Este momento de conflictos e inestabilidad existentes en esta parte norte de Tlaxcala se ha llamado *complejo Acopinalco*, y todo parece indicar que los grupos humanos que lo conformaron no se asentaron en un lugar por más de dos generaciones. Acopinalco temprano coincide temporalmente con la parte final de Teotihuacan y a través de ella podemos conocer las condiciones de inestabilidad política existente en esa gran urbe, ya que el área en que se

desarrolla Acopinalco queda enclavada en parte de lo que fuera la "esfera teotihuacana". Este momento temprano de Acopinalco cuenta tan sólo con 74 asentamientos diferentes y la mayoría, es decir 69, corresponden a poblaciones rurales, y el número de habitantes es reducido, tan sólo alrededor de 13 000. Para Acopinalco en su parte tardía la población se ruraliza aún más y se ve reducida tambien notablemente (alrededor de 4 700 habitantes) y, aun cuando aparentan predominar los grupos olmeca-xicalanca, no logran el control absoluto de esta parte norte del área y en muchos casos conviven con mixtecos y/u otomíes (Merino Carrión, *op. cit*.).

En la parte oeste de Tlaxcala, región de Calpulalpan, donde las primeras evidencias de grupos sedentarios son muy tardías, aproximadamente a inicios de nuestra era, se observa durante todas sus fases prehispánicas fuertes ligas con la cuenca de México y comparte las mismas culturas ahí existentes de la cual forman tambien parte, fisiográficamente, hacia su lado oriental (García Cook-Merino, 1977). Así, durante el momento que aquí se analiza, comparte entre 650 y 750 d.n.e. elementos culturales semejantes a los de Teotihuacan IV o Metepec, y entre los años 750 y 900 cuenta con una etapa Coyotlatelco, es decir, las "culturas" que se desenvuelven en esos momentos en el resto de la cuenca de México.

Esta situación era la que se vivía hacia mediados del siglo IX de nuestra era: grupos con cultura Texcalac, su fase temprana, hacia el centro y ocupando el área mayor (alrededor de 1 500 km2) en el actual estado de Tlaxcala; los olmeca-xicalanca habitando en el suroeste y canalizando su control hacia el valle poblano; pequeños grupos luchando por establecerse y controlar la parte norte central, los que integran el complejo Acopinalco; y los habitantes del oeste del actual estado, compartiendo los mismos elementos culturales que sus contemporáneos de la cuenca de México.

EL EPICLÁSICO EN LA REGIÓN PUEBLA-TLAXCALA

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Con lo visto hasta aquí, podemos darnos cuenta cómo en la región poblano-tlaxcalteca, las condiciones sociopolíticas durante la época prehispánica se presentan en forma sincrónica y de manera diferente en sus diversas partes.

A) Por un lado, en el bloque Tlaxcala –centro y sur del actual estado– se inicia una transición hacia un posclásico desde el primer siglo de nuestra era; en tanto que, en el valle poblano, en el norte y en el oeste del actual Tlaxcala se continuaba viviendo en pleno clásico y bajo un gobierno teocrático.
B) Por el año 600-650 de nuestra era, se consolida en toda la región un posclásico, es decir el gobierno está en poder de los militares o de un grupo de sacerdotes-militares. Al sur del bloque Tlaxcala esta situación se ve plenamente reflejada en Cacaxtla, mientras que en el norte se vive en una etapa de reacomodo, de lucha por el control regional, de caos e inestabilidad social y no existe un solo grupo

rector regional. Por su parte el valle poblano –al caer Cholula– es sometido por el poder rector de Cacaxtla y se mantiene en estabilidad, pero bajo este nuevo control militar de la sociedad. Sólo en el extremo oeste de Tlaxcala –región de Calpulalpan– se presenta un epiclásico para estos momentos.

Hacia el año 900 de nuestra era, con la salida de unos grupos y la llegada de otros, se inicia una etapa de estabilidad regional y la mayor parte de las culturas existentes al momento del contacto europeo se originan tambien por estas fechas:

a) Gentes con cultura Tlaxco se encuentran plenamente definidas y ocupan el centro norte del actual estado de Tlaxcala.
b) Grupos de tradición Texcalac, que inician la conformación de los señoríos que poco después integrarán la República de Tlaxcala, se asientan al centro de Tlaxcala, en el área conocida fisiográficamente como bloque Tlaxcala.
c) El extremo oeste continúa, como se vino desarrollando durante toda su existencia de vida sedentaria, compartiendo la cultura prevaleciente en la cuenca de México –Coyotlatelco-Mazapán primero y Tolteca después– y que está representaba por la cultura Amantla.

Con este panorama general de los procesos del desarrollo que se dieron en el valle poblano-tlaxcalteca durante el primer milenio de nuestra era, se podrá comprender, con cierta claridad, que no es tan fácil encajonar en etapas-estanco a grandes regiones culturales en un único marco de desarrollo general. Si esto no es posible hacerlo para una región tan chica como la que venimos tratando –de escasos 9 000 kilómetros cuadrados–, mucho menos será el tratar de generalizarlo para la superárea cultural que conocemos como Mesoamérica.

Etapa de reajustes y readaptaciones

Cultura Texcalac temprano; cultura Cacaxtla, o de los olmeca-xicalancas; cultura Teotihuacan IV-Coyotlatelco, y complejo Acopinalco

Por el año 600-650 de nuestra era Cholula desaparece como centro rector y el corredor que cruzaba y partía en dos el área ocupada por la cultura Tenanyecac desaparece tambien y se vuelve a integrar en una sola cultura.

Los grupos que habitaban en el bloque Nativitas, al sur del actual estado de Tlaxcala, toman el control del valle poblano y en menor escala del bloque y norte de Tlaxcala, colocan su capital en Cacaxtla y desde ahí controlan toda la región sur del valle poblano.

En el norte se suceden una serie de conflictos bélicos, nuevos grupos ingresan al área y muchos de los existentes son desalojados; se observa una serie de luchas y movimientos por tener el control regional. En un principio, parte del siglo VII y del VIII, los principales dirigentes aparentan tener filiación tajinoide o del golfo central de México, y durante la segunda parte, siglo VIII y mitad del IX, los grupos predominantes parecen estar relacionados con los olmecas-xicalancas. A finales del siglo IX e inicios del X, por el año 850 o 900 de nuestra era, se impone un grupo, al parecer de filiación otomí, y es quien a partir de entonces se establece en forma permanente en esta zona.

El oeste de la actual Tlaxcala, la región de Calpulalpan, continúa durante el siglo VII al IX compartiendo la cultura teotihuacana y poco después la coyotlatelco. En general esta región, desde sus orígenes de habitación sedentaria, por el siglo I antes de nuestra era, siempre compartió la misma cultura que sus vecinos del norte y oeste, es decir con el resto de los habitantes de la cuenca de México en su parte noreste; además de que fisiográficamente tambien esta área forma parte de dicha cuenca de México.

El centro de la actual Tlaxcala, el bloque Tlaxcala y la sierra de la Caldera, aunque compartiendo elementos culturales de sus vecinos al suroeste –los olmecas-xicalancas– sin embargo, observa su propia cultura, misma que presenta un renacimiento cultural, facilitado por el cierre del "corredor teotihuacano" y la llegada de nueva gente al área. Cultura que ha sido llamada como cultura Texcalac en su parte temprana –ya que Texcalac se continúa hasta el 1100– y que darán lugar a la integración de la República de Tlaxcala que conocieron los españoles a su llegada y que mencionan las fuentes históricas. Dieciséis o diecisiete señoríos que a manera de confederación se mantenían y mantuvieron independientes del dominio o del control de sus vecinos.

Para este momento, 600-650 de nuestra era, salvo el extremo oeste de Tlaxcala –región de Calpulalpan– que comparte la cultura Teotihuacana primero y Coyotlatelco después, con sus vecinos de la cuenca de México y por tanto comparte tambien un epiclásico, el resto de la región que nos ocupa, Tlaxcala-Puebla, ha entrado de lleno en un periodo posclásico. Toda la región, con excepción de Calpulalpan –escasos 300 kilómetros cuadrados– repetimos, está bajo un sistema de control militar.

Cholula ha desaparecido, como centro de poder, y su población se refugia en el cerro Zapotecas, se disgrega o se somete a los nuevos dirigentes, que han ubicado su centro capital en Cacaxtla (Mountjoy, 1987). Este sitio es claro exponente de la situación que priva en la región para estas fechas y demuestra por otro lado la consolidación de la nueva clase gobernante que basa su poder en la fuerza de las armas. Se vive en pleno periodo militarista (García Cook-Merino Carrión, 1989).

Cacaxtla, que forma parte de un conjunto de sitios fortificados, tiene una forma lineal, de apariencia rectangular, con orientación sur-norte, al mismo tiempo que se escalona en la misma dirección para salvar las diferencias de nivel entre su base y su parte más alta, que es de unos 95 metros (de 2 230 a 2 235 metros sobre el nivel del mar). Su longitud es de 1 700 metros por un ancho promedio de 800 metros. Conforman al sitio, amplias y altas plataformas escalonadas, las cuales se adaptan a su eje sur-norte y son en número de diez, quedando una de ellas fuera del eje y colocada hacia la parte norte del sitio. Entre los diversos elementos que integran el asentamiento destacan una serie de fosos, amplios –de 9 a 24 metros– y profundos –de 4 a 9 metros– que fueron construidos aprovechando los cambios de nivel de las plataformas más amplias y que debieron ser utilizadas tanto con carácter defensivo como de comunicación interna. De estos fosos pueden aún observarse seis en sentido transversal, este-oeste, y tres en sentido longitudinal, dos hacia el oriente y uno al poniente, siendo uno de ellos la continuación de uno transversal.

Está presente también en Cacaxtla una calzada o muralla de tierra elevada, en sentido norte-sur, que se continúa en otro de los fosos transversales y que debió jugar un papel de vigilancia y defensa. Aparecen tambien algunas estructuras piramidales, sobre las cuales se habrían construido los templos. Cacaxtla debió tener varios accesos, pero existe uno muy claro, localizado hacia el extremo poniente del sitio, el que se encuentra limitado por dos estrechas plataformas localizadas frente a esta puerta, dejando un estrecho pasillo a ambos lados. Al oriente se vislumbra otra entrada, justo en el actual camino de acceso a San Miguel del Milagro (García Cook, 1986).

Prueba ya de la existencia de un posclásico pleno lo es la presencia de sitios como Cacaxtla, acabado de describir, y como si fuera poco la forma totalmente defensiva de su asentamiento, esto se ve convalidado, más todavía, con la pintura mural de La Batalla que en dicho sitio fue plasmada. Para este momento –600 a 900 d.n.e.– la región entera, salvo Calpulalpan, se encuentra en un periodo de militarismo pleno y los asentamientos fortificados –pueblos grandes, pueblos, villas, aldeas y observatorios militares– están presentes por todas partes; la mayoría a base de fosos, como el caso de Cacaxtla arriba descrito.

En el norte central de Tlaxcala se observan durante este periodo –de 650 a 900– una serie de conflictos y luchas por lograr asentarse y por tener el control regional. A este momento de conflictos e inestabilidad existentes en esta parte norte de Tlaxcala se le ha llamado *complejo Acopinalco*. La parte temprana de Acopinalco –650-700 d.n.e.– coincide temporalmente con la parte final de Teotihuacan y a través de ella podemos conocer las condiciones de inestabilidad –y fue más bien la que lo provocó…– política existente en esa gran urbe, ya que el área en la que se desarrolla Acopinalco queda enclavada en la parte norte de lo que fuera la esfera teotihuacana y ahora está representada por una población rural en su mayoría –69 sitios de un total de 74–, misma que habita en lugares protegidos por fortificaciones; ya que la tercera parte del número total de asentamientos se encuentran fortificados, y lo mismo cuentan con fosos defensivos, un pueblo grande y dos pueblos y que un buen número de aldeas. El número de habitantes de Acopinalco temprano apenas si rebasa los 13 000. Para Acopinalco tarde la población se vuelve aún más rural y tanto el número de asentamientos como el de habitantes disminuye notablemente, ahora sólo habitan el área unas 4 750 gentes, aun cuando la proporción de sitios fortificados se mantiene igual (García Cook-Merino Carrión, 1987, 1989b; Merino Carrión, 1989).

La parte oeste –región de Calpulalpan– ya apuntamos, continúa compartiendo la misma cultura que sus vecinos al oeste, los de la cuenca de México de la cual forman parte, y aun cuando el número de asentamientos no es muy grande –sólo 56–, ya que la superficie tambien es chica –escasos 300 kilómetros cuadrados–, sin embargo, no se observa aún sitio fortificado alguno, y el número de habitantes inferido tambien es amplio, poco más de 24 000 (García Cook-Merino Carrión, 1977).

Ocupando el bloque Tlaxcala y parte de la sierra de la Caldera –hacia el centro y noreste de la actual Tlaxcala– están presentes una serie de asentamientos humanos –alrededor de 230– que comparten la misma cultura. Cultura arqueológica que ha sido llamada Texcalac, la cual se inicia por el 650 de nuestra era y continuará hasta por el 1100. Durante su inicio se

cierra el corredor comercial, que saliendo –o llegando a– de Teotihuacan cruzaba Tlaxcala por el norte y este de la Malinche –partiendo en dos a la cultura Tenanyecac–, para continuar rumbo al golfo central o dirigirse a Oaxaca, vía Tehuacán y la Cañada. Esto no indica que durante Texcalac temprano no existan intercambios con la gente del golfo, de Oaxaca o de la cuenca de México, sino que ahora son los grupos Texcalac los que tienen el control de estas relaciones extrarregionales. Texcalac asimismo observa cierto renacimiento cultural, en relación con su antecesor Tenanyecac, aunque con el mismo régimen civil o militarista y ya no de forma alguna de carácter teocrático. Se palpa también la llegada –y salida– de otros grupos al área en cuestión. Texcalac observa ya el inicio de la conformación de varios de los señoríos que más tarde integrarán a Tlaxcala, de éstos se pueden mencionar a: Texcalac, Atezcalcingo, Chiautzingo, Yauhquemecan, Tepeticpac, Tepeyanco, etcétera.

Así tenemos que entre los siglos VII y IX –de 600 al 900 d.n.e.– en la región poblano-tlaxcalteca habitan una serie de grupos humanos que comparten también diversas culturas: el valle poblano es controlado por los olmeca-xicalanca que ubican su capital en Cacaxtla; al centro y este de la actual Tlaxcala, la cultura Texcalac –en su parte temprana– inicia un renacimiento cultural y la conformación de los señoríos que más tarde integrarán Tlaxcala; al norte el complejo Acopinalco refleja la situación de conflictos y de luchas por establecerse y tener el control regional, y sólo el extremo oeste continúa bajo la égida de Teotihuacán y compartiendo la cultura de la cuenca de México en general. Salvo esta última área en la que sí se da un epiclásico, el resto de la región se encuentra en pleno posclásico compartiendo cada una de sus propias culturas.

A partir del siglo X y con la salida de los olmeca-xicalanca, que tenían el control del valle poblano desde Cacaxtla, la cultura Texcalac se consolida y continúa con la conformación y consolidación de los diversos señoríos que integrarán, a manera de pequeños estados confederados, la República de Tlaxcala, quienes ven llegar a los españoles a la región.

En el valle poblano, Cholula resurge y desde su nueva sede –poco más al noroeste de su ubicación principal anterior– y con una nueva cultura –la cultura cholulteca– controlará junto o con la presión de Huejotzingo y/o Atlixco, el valle poblano.

Al norte, al fin se establece en forma definitiva un grupo, que está representado por la cultura Tlaxco y que de acuerdo con lo que indican las fuentes históricas es correspondiente al señorío de *Tliliuhquitepec* habitado por otomíes. Cultura Tlaxco o tliliuhquitepecanos que mantienen estrecha relación con sus vecinos del sur –Texcalac tarde para este momento y con la cultura Tlaxcala después– (García Cook-Merino Carrión, 1989; Merino Carrión, 1989).

Y al oeste, Calpulalpan continúa compartiendo la cultura existente en la cuenca de México, de la cual forma parte, aunque se desenvuelve tambien en señoríos y está representada por la cultura Amantla –Mazapa y Tolteca–; este último, nombre de uno de los asentamientos –¿señoríos? – importantes del momento: Palo Hueco, Amantla y Mal País.

Amantla, repetimos, comparte la cultura Tolteca que se presenta también en la cuenca de México en este momento y sus asentamientos están separados por una gran área desocupada, de sus vecinos al este y sureste, Tlaxco y Texcalac, respectivamente. Esta área

–Amantla– cuenta por primera ocasión con asentamientos fortificados, antes de Amantla no se había observado en esta parte de Tlaxcala ningún sitios con evidencias de carácter defensivo. Al parecer desde este momento se inicia la fuerte rivalidad que caracterizaría más tarde a esta región, entre los grupos que habitaron Tlaxcala con sus vecinos al oeste, de la cuenca de México. Tambien para esta fase final del desarrollo cultural prehispánico, existe una región sin asentamientos –sin ocupación humana– a lo largo del río Atoyac, que separa los grupos Texcalac tarde –y después Tlaxcala– con los de Huejotzingo y Cholula, y lo mismo sucede al noreste y este de la Malinche, salvo quizás por algunos campesinos, el área se mantiene libre de asentamientos permanentes.

De esta manera a partir de finales del siglo IX, por el 900 de nuestra era, se inicia la conformación del mosaico cultural que caracterizó a Tlaxcala y el valle poblano durante los últimos siglos de ocupación prehispánica, y vemos que para el siglo XII esta situación se encuentra plenamente definida.

Los señoríos confederados del bloque Tlaxcala, cultura Texcalac primero y Tlaxcala más tarde; el señorío, al parecer, otomí de Tliliuhquitepec al norte central, con la cultura arqueológica Tlaxco como su representante; los señoríos de Amantla primero y los que conformaron parte de Texcoco y de México después, habitando al oeste de Tlaxcala, región de Calpulalpan; y los señoríos de Cholula, con su cultura Cholulteca, y Huejotzingo al suroeste, quienes lucharon entre sí por el control regional o se unen para tratar de controlar a Tlaxcala –a la confederación de señoríos de Tlaxcala– cosa que nunca lograron a pesar de los esfuerzos hechos.

Sólo para el siglo XIII y XIV en el norte de la actual Tlaxcala se vislumbran dos agrupaciones más de asentamientos, con culturas relacionadas con las de Tlaxcala y la de Tlaxco, pequeños agrupamientos que todo parece indicar se tratan de los señoríos de Atlangatepec y de Tecoac, respectivamente (Merino Carrión, 1989).

Por todo lo hasta aquí presentado se ha podido observar que el posclásico en el valle poblano-tlaxcalteca, se inicia en algunos lugares –bloque Tlaxcala– desde el siglo I o II de nuestra era, se generaliza para el siglo VII y se estabiliza, plenamente consolidado, para los inicios del siglo X o finales del IX, por el 900 de nuestra era, y salvo en la región de Calpulalpan, extremo oeste de Tlaxcala, en que sí se presenta un epiclásico, en el resto del área se pasa de un clásico, o apogeo regional y de carácter teocrático, a un posclásico, de carácter ya militarista, y esta situación se da en forma distinta y asincrónica en las diversas partes que integran esta región.

TEXCALAC

*Ángel García Cook**

Fase VI, TEXCALAC: 600 a 1000 d.n.e.

Son 179 sitios correspondientes a esta fase, por el momento, los cuales están generalmente situados sobre las laderas altas y cimas de cerros y lomas, aunque abarcando en muchas ocasiones las partes bajas adyacentes a dichas lomas o cerros. Casi no existen sitios Texcalac en el valle mismo.

Los poblados son de tres categorías: grandes conjuntos concentrados; de pequeños conjuntos que se agrupan para formar un pueblo mayor, o de casas aisladas y dispersas. El número de construcciones varía desde unas 50 casas-habitación en los poblados menores, hasta 500 en algunos de grandes dimensiones, y se presentan nuevamente los pequeños grupos aislados donde aparecen unas 5 o 6 casas sobre grandes extensiones de terreno. Siendo de esta manera la variabilidad del número de habitantes entre 150 para los sitios de talla menor a 1 500 para las mayores; además de las gentes dispersas cuya cifra no es mayor a 20.

[Mapa de Cacaxtla]

Se continúa con los sistemas de cultivo anteriores, de terrenos terraceados con canales o del cultivo sobre camellones que se inundan periódicamente, o bien cultivos de humedad o de verdaderas chinampas a las orillas de los lagos y lugares pantanosos. Se abandonan los pueblos de grandes estructuras ceremoniales de la fase anterior; aunque continúa con la utilización de plataformas bajas, donde ahora se colocan pisos de adobes medianos cocidos, sobre la cual se sitúan las casas residenciales; además se utilizan adobes cocidos en la elaboración de los cimientos o bases de las plataformas, y de piedra o de tepetate cortado para fabricar los taludes de las terrazas.

Aparecen pocos sitios –15 aproximadamente– con estructuras de carácter ceremonial y el incremento en la dispersión de la población parece indicar que sus problemas políticos, militares y económicos les impedían establecer verdaderas ciudades y sólo habitaban en grandes poblados que llegar a tener hasta 4 x 2 km de superficie, o bien a aislarse para encontrar lugares donde la tierra estuviese menos cansada de la intensa explotación de las dos últimas fases y fuesen más protegidas de la erosión.

DISTRIBUCIÓN DE LOS ASENTAMIENTOS

*Ángel García Cook**

TEXCALAC (T-VI) 650 a 1100 d.n.e.

Núm. ocupaciones:

Total: 310

En área: 253

Rasgos

–Villas, pueblos, grandes pueblos (civiles), + *aldeas y estancias dispersas.*

–Continuación de sitios fortificados.

–Pueblos con estructuras residenciales y ceremoniales.

–Presencia de nuevos grupos en el área (renacimiento tecnológico cultural).

–Incremento de la población.

–Religión en decadencia: *fuerte control militar.*

–Abandono de ciertas áreas.

–Concentración habitacional hacia el bloque Tlaxcala.

–Organización en conjunto de señoríos o estados confederados.

–Subsistencia: productos agrícolas, intercambios y de los apropiados del medio.

Contactos

–Con valle poblano y área ñuiñe o mixteca poblana.

–Intercambios con golfo central y centro norte. ¿Huasteca?

–Escaso contacto con cuenca de México.

Área

Delimitada por:

–Aislamiento o separación geográfica de sus asentamientos (se concentran hacia los Cerros Blancos).

–No contactos considerables con cuenca de México.

–Elementos culturales locales (figurillas con asa, azadas y dos tipos de cerámica).

Extensión: 1 600 km2, con 253 asentamientos.

Texcalac se distingue de Tenanyecac porque se observa cierto renacimiento cultural; se adivina la llegada de nuevos grupos procedentes tanto del sur (área ñuiñe y chichimecas vía Atlixco-Cholula) como del norte; aparecen nuevamente grandes pueblos, pero en esta ocasión con plataformas residenciales más que ceremoniales. Se incrementa la población y con ello la explotación del terreno llega a su apogeo. Se ve claramente un fuerte control militar de la población y se abandonan algunas áreas del valle que va separando a los grupos texcaltecas del resto de su rededor, y aparecen ciertos elementos culturales locales que los distinguen de los vecinos en sus contornos, como lo son las figurillas hechas de molde y con una asa en la parte posterior (García Cook, 1974a y 1975; Trejo, 1975), abundancia de azadas para el cultivo –que al parecer son características de la región–, así como algunos tipos de cerámica.

NUEVOS SEÑORÍOS

Ángel García Cook y

*Elia del C. Trejo A.**

En el área de la cultura Texcalac, localizada en el bloque Tlaxcala, desaparecen los señorío de la fase anterior, excepto el del bloque Nativitas, pero se inician otros que se concentran hacia el centro del bloque y entre los que podemos mencionar a Tepeyanco, Xaltocan, Texcalac, Las Margaritas, San Tadeo Huiloapan, Tlacocalpan, etc., y hacia la segunda mitad de la fase tenemos el señorío de Tepeticpac (García Cook, 1976a). Para el valle poblano existe un gran despoblamiento en la parte inicial de este periodo, así como la existencia de algunos pequeños señoríos. Al noreste, una nueva cultura hace su aparición: la Tlaxco, la cual, aunque comparte algunos elementos con las demás observa cierta unidad y otra serie de rasgos que la hacen diferente (García Cook, 1976b; Merino Carrión, en preparación).

INCREMENTO DE LOS ASENTAMIENTOS, SEÑORÍOS Y PEQUEÑOS CAMBIOS EN LA AGRICULTURA

*Ángel García Cook**

Desde la caída de Cholula y de Teotihuacan, en Tlaxcala se inicia un renacimiento cultural y se observa la llegada de nuevos habitantes que vienen a alimentar, culturalmente, a los residentes del área. De esta manera, a partir del año 650, habitan en Tlaxcala diversos grupos, entre los que se pueden mencionar mixtecos, olmecas-xicalancas, otomíes, popolocas y quizá nahuas, que siguen residiendo en agrupaciones que al parecer indican cacicazgos o señoríos. Así, para el 850, en que se inicia de lleno una etapa militarista en Tlaxcala, podemos observar la integración clara de varios señoríos: Tliliuhquitepec, al norte del estado (García Cook y Merino Carrión, 1979; Merino Carrión, 1980), Texcalac, Tepeyanco, Temetzontla, Tepeticpac, Xaltocan, Tlacocalpan, Yauhquemecan, etcétera.

El número de asentamientos tambien se ve incrementado; pese a que ya no se observan centros cívico-religiosos de gran monumentalidad, se advierte la presencia de grandes pueblos civiles, como Tepeyanco o Texcalac, que cubren poco más de 800 hectáreas cada uno.

Los sistemas agrícolas, como hemos visto, se conocen en su totalidad desde mil años atrás, y aunque quizá no se los utilice todos, se emplea la mayor cantidad de tierra disponible para efectuar los cultivos, es decir, se desarrollan sistemas de cultivo tanto intensivo como extensivo, y de este modo se permite una amplia población dispersa que habita en los campos de cultivo o en sus inmediaciones. Sólo se observan cambios en la forma y dimensiones de las terrazas o de los canales de riego o de control del agua de acuerdo con la posicion topográfica en que se localizan los asentamientos y con las presiones políticas existentes, pero en general se aplican todos los sistemas de cultivo conocidos y heredados de sus

antepasados. Se depende sobre todo en más de 80% de los productos agrícolas, y el resto del aprovechamiento de los recursos naturales y por el intercambio de artículos artesanales.

Hacia la parte final de la época prehispánica se define un mayor número de señoríos o cacicazgos; los cultivos se llevan a cabo en torno al terreno disponible, utilizando toda área posible de ser cultivada. Por el norte están plenamente definidos para este momento. Tliliuhquitepec, Atlangatepec y Tecoac; hacia el bloque existen los cuatro señoríos localizados en la parte central, que quizá rigen el área entera y que son los que más se nombran en las fuentes: Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuistlan. Ademas de estos cuatro sabemos de la existencia de otras agrupaciones que tal vez tambien integren señoríos o cacicazgos, tales como: Tepeyanco, Atlihuetzian, Yauhquemecan, Huiloapan, Chiautempan, Tzompatzinco, Xipetzingo, Hueyotlipan, etcétera; todos ellos, aunque autónomos en cierta medida, luchan unidos, como pequeños estados confederados, contra los mexicas, ya sea directamente o a través de Huejotzingo y/o Cholula.

LOS GRUPOS TEXCALTECAS EN EL CENTRO DE TLAXCALA

*Ángel García Cook**

La fase Texcalac (600 o 650 a 1100 d.n.e.), como ya anotamos al principio, es la que cuenta con mayor número de ocupaciones, 253, en toda la secuencia y creemos también que es la época más densamente poblada de la región, cuando hayamos concluido con la elaboración del cálculo de población rectificaremos dicho enunciado. Al igual que Tenanyecac, esta fase se inicia con una serie de oleadas de grupos extranjeros, pero en esta ocasión la gente que se encontraba asentada en el área sí opone resistencia antes de sucumbir. De acuerdo con el material cultural estas nuevas invasiones provienen de grupos asentados anteriormente en la cuenca de México o en el estado de Hidalgo, ya que sobre los restos locales (sobre todo en la región colindante con el valle poblano) se van a observar después elementos de Teotihuacán tarde, Coyotlatelco o Mazapa, así como otros más quizá provenientes de la región de Cholula-Huejotzingo, y como dos sabemos los chichimecas-poyauhtecas llegaron a nuestra región bordeando el Popocatépetl por el sur, subiendo por Calpan, Huejotzingo, Xalmimilulco y entrando a Tlaxcala (Muñoz Camargo, 1948).

Como yo se anotó para la fase anterior se tiene la certeza de por lo menos dos sitios fortificados para el comienzo de esta fase Texcalac, cuyos habitantes opusieron resistencia a estos grupos de invasiones; en ambos casos se trata de sitios cuyo sistema defensivo fue logrado a base de fosos que circundaban (caso de Cacaxtla) o aislaban con la ayuda de barrancas naturales (Tetepetla) a la población. Y de acuerdo con lo observado en este segundo sitio, existieron puntos de control para entrada o salida de gente a la población (Armillas, 1946 y 1948; García Cook-Abascal, 1973 y García Cook-Mora, en preparación). Existen también otros sitios (T-202; T-81; T-35) donde además de su posicion en la cima de los cerros, se cuenta con la presencia abundante de navajas y puntas de proyectil que pueden indicarnos luchas. Los sitios fortificados –Cacaxtla y Tetepetla– se abandonan al principio de esta fase Texcalac y durante este momento Texcalac temprano es cuando se observa escasa ocupación

Coyotlatelco-Mazapa, además de poco Plumbate y figurillas y tiestos de procedencia del golfo central, sobre los sitios abandonados.

Desde la fase Texcalac se inicia una separación de los asentamientos en dos grandes grupos: los de Tlaxcala y los de Puebla. Separación que desde las primeras fases ya se observaba, más no desde el punto de vista de la localización de los sitios, sino únicamente desde el punto de vista cultural, ya que aun cuando toda el área compartía un gran número de elementos culturales, sin embargo, los del valle poblano siempre observaron una mayor relación con los de la cuenca de México en proporción con los del bloque Tlaxcala. Esta separación geográfica que comienza a vislumbrarse a principios de la fase Texcalac (650 d.n.e.+) se ve perfectamente definida al iniciarse la fase Tlaxcala, alrededor del 1100 y esta diferencia regional entre Puebla y Tlaxcala con raíces tan antiguas se observa aún en el carácter de los habitantes actuales de dichos estados.

Los dos sitios situados en los cerros de Nativitas bien pueden tratarse de pequeños grupos de carácter defensivo, pues de acuerdo con las fuentes, la fortaleza de Cacaxtla que tuvo su construcción desde el principio de Texcalac, fue también reutilizada por los tlaxcaltecas hacia los finales de la época prehispánica, como lo dejó entrever tambien Armillas (1946) cuando escribe sobre este sitio fortificado.

CARACTERÍSTICAS DE LOS ASENTAMIENTOS

*Ángel García Cook**

En general los sitios Texcalac se encuentran localizados sobre la cima de cerros o lomas o bien en sus laderas altas, en ocasiones abarca la ocupación la parte baja de dichas laderas. Casi no existen asentamientos Texcalac en el valle propiamente dicho y los pocos que se presentan se localizan del lado del actual estado de Puebla. Aunque el número de sitios con estructuras ceremoniales disminuye y es muy reducido en proporción al número de asentamientos; sin embargo se observa la presencia de un mayor número de sitios con estructuras residenciales (40 más o menos), elaboradas sobre plataformas bajas realizadas a base de piedras y adobe cocido en la elaboración de los cimientos o de las plataformas de las estructuras mayores, a diferencia de Tenanyecac donde se utilizó únicamente el adobe para los núcleos de las estructuras ceremoniales; además, claro está, de la utilización de piedra o tepetate cortado (como en Tenanyecac) en la construcción de los taludes de las plataformas y terrazas.

CULTIVO, ARQUITECTURA Y CERÁMICA

*Ángel García Cook**

Existen poblados lo mismo pequeños, de unas 50 casas-habitación, que grandes, los cuales llegan a tener hasta más de 500 casas, y se multiplica el número de grupos aislados donde sólo aparecen unas cinco o seis casas sobre grandes extensiones de terreno. De este modo el

número de habitantes fluctúa entre 150 para los sitios de talla menor, a más de 1 500 para los mayores (sólo tres o cuatro); además de unas 20 gentes para los grupos dispersos, que como ya mencionamos abundan en este tiempo.

El tamaño de las estructuras que se pueden considerar ceremoniales no es comparable no es comparable en ninguna forma con las de las fases anteriores, ya que ahora no se fabrican grandes montículos sobre los cuales descansan sus templos sino más bien se trata de plataformas bajas cuyas dimensiones varían entre 15 x 15 x 2 m, 15 x 10 x 2.50 m y 10 x 8 x 1.50 m.

Lo que sí es notorio en esta fase es la presencia de plataformas bajas donde tal vez se colocan las casas y habitaciones de la gente "importante" y éstas existen sobre todo en los sitios de mayor dimensión. El resto de la población continúa viviendo en chozas cuyos materiales fueron perecederos, sin utilizar siquiera cimientos de piedra en su base.

El cultivo se hace intensivo y creemos se utiliza la mayor parte del terreno disponible utilizando todas las técnicas que ya se conocían desde las fases anteriores, aunque claro está, aplicando únicamente las que se prestan a los terrenos, ya que en cualquier parte del área existen elementos aislados correspondientes a esta fase, en menor proporción para la fase siguiente Tlaxcala; como sucede hoy día con los tiestos o elementos recientes que dondequiera se localizan. De esta manera se observa que muchos de los sitios ocupados durante las tres primeras fases de nuestra secuencia presentan ocupación (quizá rural en su mayoría) Texcalac.

En la cerámica, además de la presencia de la extrarregional que nos indica relaciones e intercambios con lugares situados al sudeste, oriente y occidente; Tehuacán, golfo y cuenca, respectivamente, se cuentan con la que se elabora localmente y que ahora es de mejor acabado y calidad que la de la fase anterior; así tenemos una rojo sobre café claro pulido; negro sobre guinda semejante a la de Culhuacán pero elaborada localmente; un tipo de olla diagnostica de esta época que se caracteriza por tener un reborde sobre el cuello, medial o próximo a la boca, y comparte con Cholula algunos tipos de figurillas (Trejo, 1973) así como una cerámica bicroma semejante a la "cholulteca incisa" salvo que en nuestro caso no tiene incisiones en su mayoría. Otro de los elementos característicos para esta fase, sobre todo en su parte tardía (después del 800) es la presencia de un tipo de figurillas elaboradas sobre moldes y que tienen una asa, horizontal o vertical, en su parte posterior y cuyas dimensiones fluctúan por lo general entre 12 y 17 cm. También para el inicio de Texcalac tardío se tiene ya la presencia de cerámica policroma laca, de latón llamada *cholulteca* o *mixteca-Puebla*, en la cual se observa una variante o estilo muy propio que la diferencia en algunos casos, de las demás cerámicas policromas de las regiones vecinas. Patricio Dávila trata este tema con mayor amplitud (Dávila, 1973).

TIPOS CERÁMICOS

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Fase Cultural TEXCALAC (650 a 1100 d.n.e.)

Durante la parte temprana de Texcalac se continúan algunos de los tipos cerámicas Tenanyecac, como lo son: *Tenanyecac café alisado*, y de este sobre todo el *café oscuro* y el *café rojizo*; *Tenanyecac rojo alisado*, sobre todo el *rojo oscuro*, y asimismo se continúa el tipo *rojo sobre café*, y de este tanto el *rojo oscuro sobre bayo* como el *rojo sobre café oscuro*, el cual sólo cambia en la decoración y en las formas en que aparece.

RELACIONES CON OTRAS ÁREAS

*Ángel García Cook**

Las relaciones y semejanzas con el valle de Tehuacán continúan, pero ahora se ve incrementada la cerámica de procedencia del golfo central, así como otras de centros más cercanos hacia el sur de Puebla. Aparece un tipo de figurillas muy característica de esta región, las que en su mayoría llevan una asa (vertical u horizontal) y fueron hechas en molde.

LOS GRUPOS TAJINOIDES DEL NORTE DE TLAXCALA

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.***

Inestabilidad social y luchas por el control regional

Por el 650 de nuestra era, con la caída de Cholula, ubicada hacia el sur, el resurgimiento del bloque Tlaxcala y el cierre del corredor teotihuacano, el área que nos ocupa observa una serie de trastornos: grupos de diversa filiación cultural tratan de establecerse en la región y luchan por obtener la supremacía del área; otras poblaciones continúan o tratan de seguir con la tradición cultural dictada por Teotihuacan pero al mismo tiempo se adaptan a los recién llegados inmigrantes, o luchan por permanecer independientes, o por convivir con estos nuevos grupos. Se presenta una etapa de inestabilidad política y social.

El oeste de Tlaxcala continúa compartiendo la cultura vigente en la cuenca de México, la teotihuacana, pero el centro norte es el que más resiente esta situación de inestabilidad, quizá debido a su posicion geográfica, en el extremo sureste de la esfera teotihuacana, justo en el lugar en que se iniciaba o terminaba la ruta comercial hacia el golfo y hacia el sur y sureste, y como este corredor comercial es cerrado por los habitantes del bloque Tlaxcala, es en esta región donde se lucha por reabrirlo o por lograr el control comercial perdido por la gran urbe teotihuacana.

Situación conflictiva, de inestabilidad política, de lucha por la tierra y por lograr el control regional que prevalece por unos dos siglos –de 650 al 850 d.n.e.–, considerado por los arqueólogos como parte del complejo cultural Acopinalco.

Durante la primera mitad –del 650 al 750–, en Acopinalco temprano, persisten aún algunos grupos de tradición cultural teotihuacana, y se nota el arribo de otras personas que llegan quizá para fortalecer el bloqueo comercial a Teotihuacán, o bien porque han abandonado dicha urbe y buscan un lugar para establecerse. Se advierte la presencia de gente con cultura Tajín, las cuales conviven con algunos grupos de tradición teotihuacana, pero los van desplazando hasta lograr el control regional.

Esta presencia de cultura Tajín se hace evidente en 70 de los 74 asentamientos existentes en el área para este momento, de los cuales, una ciudad ubicada hacia el extremo norte, es la que adquiere el control regional. Ciudad o pueblo grande, localizado en las faldas del cerro del Peñón del Rosario, en un paso natural entre este cerro y el del Huintetépetl en cuyo puerto se inicia el límite suroeste de la cuenca de Tecolutla, en terrenos de la actual hacienda de San Miguel de las Pirámides.

CARACTERÍSTICAS DE LOS ASENTAMIENTOS

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Asentamientos con presencia clara de cultura Tajín que se agrupan en tres bloques –Acopinalco-Tezoyo, faldas de la sierra de Tlaxco, y el bloque Capulac–, cada uno regido por un centro mayor fortificado –dos pueblos y la ciudad ya mencionada–, y todos al parecer bajo el control del pueblo grande o ciudad ubicado, como ya dijimos, en San Miguel de las Pirámides, lugar que hizo las veces de centro macroprovincial donde no sólo se concentró una gran población –más de 2 500 habitantes– sino que también contó con el mayor número de estructuras cívico-religiosas –más de 13– por lo que el poder político-económico también aquí debió radicar. Además, fue el asentamiento más grande –unas 100 ha– en esta parte norte de Tlaxcala durante este momento –650 a 750– de fuerte inestabilidad sociopolítica.

Durante Acopinalco temprano, se incrementa el número de asentamientos con fortificaciones, las cuales en su mayoría se trata de fosos excavados en el terreno, que en su momento debieron contar con un muro de madera o de empalizada lateral y que están presentes, sobre todo en asentamientos de carácter rural. Los muros de piedra sólo se han conservado rodeando las estructuras cívico-religiosas de los poblados mayores, o bien partiendo de éstos para continuarse con un foso y dirigirse a otro asentamiento ubicado en su extremo opuesto. Incremento de sistemas defensivos que nos está indicando que algunos grupos tratan de consolidarse y buscan la hegemonía regional o bien que luchan por permanecer en la región y se defienden de los continuos ataques de gente recién llegada al área.

La situación existente durante Acopinalco temprano –650 a 750 d.n.e.– coincidente con la parte final de Teotihuacan, nos está reflejando asimismo las condiciones de inestabilidad política reinantes en esa gran urbe, ya que como sabemos, el área en que se

desenvuelven los grupos Acopinalco temprano queda comprendida en parte de lo que cubriera la esfera teotihuacana, área que estaba bajo el control directo de dicha metrópoli.

Hacia el 750, cuando se agudizan las luchas internas, se palpa la llegada de otros grupos humanos ligados al parecer con los olmeca-xicalanca, mixtecos y otomíes, quienes obligan a la mayor parte de la gente con cultura Tajín a salir del área.

De esta manera, del 750 al 850 –o 900– periodo durante el cual se desenvuelve Acopinalco tarde, es difícil adjudicar a algún grupo en particular el dominio regional, aunque la presencia mejor captada en la mayoría de los asentamientos corresponde a elementos culturales olmecas-xicalancas o zacatecas y mixtecos. No olvidemos que durante este tiempo se encuentra en pleno apogeo el grupo olmeca-xicalanca, quien desde su capital Cacaxtla controla el valle poblano, y quizás ahora trate de extenderse hacia el norte, a las llanuras de Apizaco y hacia el área que aquí nos ocupa, para, además de contar con una superficie mayor conquistada –o controlada– poder también ir rodeando a los grupos asentados en el bloque Tlaxcala y más tarde tratar de obtener su control.

Durante Acopinalco tarde la población se reduce notablemente, aunque al parecer el número de asentamientos se incrementa un poco. Se cuenta con 48 asentamientos correspondientes a este momento y en 31 más se observa también su presencia, pero con escaso material. Si en Acopinalco temprano el número de asentamientos rurales predominaba sobre los de carácter secundario (villas), primarios (pueblos), o macrorregionales (pueblos grandes), ahora en Acopinalco tarde, salvo la presencia de dos pueblos y una villa fortificados que controlan el área en general, el resto se trata de asentamientos de carácter rural: aldeas, concentradas y dispersas, microaldeas (*Hamlets*) y estancias.

Los asentamientos Acopinalco tarde observan una distribución semejante a la anterior, es decir se agrupan en tres conjuntos, pero uno de ellos, el del bloque Tezoyo-Tliltepec, no cuenta con algún asentamiento mayor (villa o pueblo), sino sólo se trata de microaldeas y aldeas chicas –concentradas o dispersas–, y salvo una, todas las demás están fortificadas (Merino Carrión, 1980) y corresponde a poco más del 50% del total de asentamientos Acopinalco tarde fortificados. Quizá ya desde estos momentos se inicien los ataques y conflictos con los grupos asentados al oeste del área correspondientes ya al este de la cuenca de México.

Por el 850 o 900 nuevamente se da una estabilidad política y cultural. Los grupos humanos cuya estancia había sido temporal son expulsados del área. Otros se consolidan y se establecen en forma permanente en la región, y en el área del actual Tlaxcala en general se definen las fronteras de las agrupaciones de señoríos o cacicazgos.

Los grupos que integran la cultura Texcalac tarde –¿tolteca-chichimeca? – que habitan en el bloque Tlaxcala y en la sierra de la Caldera, arrojan a los olmeca-xicalanca de Cacaxtla y de la región, y para finales del siglo X han desaparecido totalmente del área.

Así, al perder fuerza los grupos olmeca-xicalancas, pierden también el escaso control que habían logrado en el centro-norte del estado, y el grupo otomí, del que también se nota

su presencia desde Acopinalco tarde, se establece ahora en forma permanente y es el que va a integrar la cultura que, iniciándose en estos momentos –900 d.n.e.–, va a perdurar hasta la llegada de los colonizadores hispanos. Esta cultura ha sido denominada por los arqueólogos como cultura Tlaxco y es de la que vamos a encargarnos en forma más amplia.

Estudio sobre los restos óseos humanos del complejo acopinalco

Rosa Ma. Peña Gómez*

La osamenta que se estudió procede de un sitio localizado al sudoeste del poblado de Capula, municipio de Tetla, Tlaxcala, sobre un cerro llamado Santa María.

La cronología del sitio, se sitúa entre 100 años a.n.e. y 1520 años d.n.e., con tres posibles ocupaciones: la primera teotihuacana, que fue la que erigió las construcciones; la segunda Acopinalco, que rellenó las ya existentes y se asentó sobre ellas, fortificando el sitio; y la última Tlaxco que construye algunas estructuras y llega hasta el contacto.

La osamenta corresponde a la fase Acopinalco (800-900 años d.n.e.) y se encontró asociada con numerosos tiestos. Los huesos se localizaron desde los 0.25 m de profundidad, notándose aislados y sin ninguna correspondencia, cráneos, huesos largos, coxales, vértebras, costillas y huesecillos cortos (fenómeno que se repitió en los nueve pozos de sondeo que se realizaron). Se localizaron siete entierros primarios, la mayor parte de ellos incompletos.

Limitando nuestras consideraciones exclusivamente al esqueleto craneal (logrando con ello un mayor índice de seguridad en la determinación del número de sujetos a los cuales pertenecieron estos restos), obtenemos un total de cincuenta y uno individuos (veintitrés adultos, trece niños y dos perinatales; más siete individuos en entierros primarios y restos de seis sujetos más asociados a los entierros tres y cuatro), número que podría variar sensiblemente si se consideran los múltiples restos poscraneales de los cuales contemplamos un total de cincuenta y ocho huesos largos (cuarenta adultos, trece infantiles y cinco adolescentes), además de numerosas costillas, vértebras, clavículas, escápulas, coxales, sacros y huesos cortos de pies y manos.

Con respecto a los siete entierros primarios, todos guardaban una posición de decúbito dorsal extendidos, orientados en forma general de noroeste a sureste.

Para obtener la estatura se utilizaron las fórmulas de Pearson (Comas, 1976: 413) y las tablas de Genovés (1966: 40), y las consideraciones generales se realizaron exclusivamente con base en la longitud del fémur.

Entre los varones los resultados fluctúan entre 155.5 cm y 162 cm, quedando dentro de la categoría de estatura media, la cual se asemeja a los grupos del centro del país, como son: otomí (157 cm), Tlaxcala (158.8 cm), valle de México (159.3 cm), mexica (160.4 cm), Tlatelolco (160 cm), nahua (160.3 cm), Tuxcacuesco (161.2 cm) y Ticomán (161.5 cm) (citados por Genovés, 1970: 35).

Entre las mujeres se obtiene una altura de 152 cm, correspondiendo también a estatura media y siendo similar al grupo de Tlaxcala (153 cm) aunque comparativamente se asemeja a otros grupos del centro del país, como son: Cuicuilco (150 cm), mexica (150.4 cm), Tuxcacuesco (150.6 cm), Xochicalco (153.2 cm), Tlatilco (153.3 cm), Coyoacán (153.6 cm) y Cholula (153.6 cm).

Las observaciones que se logran con el presente estudio y las comparaciones que se realizan con otros grupos humanos, de los cuales tenemos testimonio, nos permiten realizar una serie de consideraciones valorativas que tienden a caracterizar la población prehispánica de la zona tlaxcalteca.

Inicialmente se puntualizan las diferencias observadas alrededor del sistema de enterramientos, que de acuerdo con los antecedentes que se tienen de la zona, se contempla una modificación sustancial. Con relación a los entierros de la fase Tenanyecac de Tlaxcala (entre el año 50 y el 200 d.n.e.), los cuales presentan una posicion flexionada (hecho que desde luego supone la elaboración del bulto mortuorio y su cuidadoso depósito en el lugar elegido para el enterramiento) (Peña, 1982), en esta muestra más reciente que corresponde al posclásico (entre 700 y 900 d.n.e.), el manejo de los cuerpos se simplifica, se amortajan quizá con más delicadeza, pero permitiendo que el individuo adopte una posición natural, quedando por lo tanto extendidos tanto el cuerpo como las extremidades y con respecto a la orientación, en este caso, todos los entierros tienen una orientación definida de noroeste a sureste, factor que no se contempla en la muestra anterior.

En virtud de que las ceremonias luctuosas siempre han sido de especial importancia en todas las comunidades y en toda época, es de considerar que una alteración en este sentido indica, indudablemente, la influencia de grupos inmigrantes que logran modificar todo el ceremonial relacionado con la muerte, como es el sitio elegido para la inhumación, la posición y la orientación de los individuos y, en el caso especial que nos ocupa, la indicación probable de que el individuo al cual le colocaron el collar de lapislázuli, haya sido el personaje más relevante socialmente en el momento del deceso.

El análisis minucioso de los resultados obtenidos en relación a los índices craneales, nos permiten caracterizar esta población como mesocráneos, acrocráneos, hipsicráneos, eurimetopos, mesenos, mesorrinos, hipsiconcos y mesozygios; se encuentran características muy cercanas a las encontradas en la región de los Teteles de Ocotitla, aunque es digno de mencionarse las diferencias con respecto a la altura craneal, que en el grupo que nos ocupa es de mayores dimensiones, lo que bien puede significar un diagnóstico de grupo, como fue indicado desde hace tiempo por Stewart (1965: 359), debido a eso se puede decir que las modificaciones que se suscitan se deben a la llegada de grupos inmigrantes, que bien pudieron ser diversas oleadas de chichimecas que se asentaron en esa región.

Los índices obtenidos tanto en neurocráneo como en esplacnocráneo, presentan rasgos similares con aquellos del centro del país, acercándose más a los de Xochicalco, Tlatelolco, Guanajuato, Cuicuilco, Tlatilco, aztecas, tepanecas y otomíes (Genovés, 1970: 35).

Las variaciones en torno a la dentición (como la atrición, caries y afecciones periapicales), las cuales se observan con una incidencia muy baja, son claros indicativos de que esta población presentaba al momento de morir, un estado de salud aceptable, ya que sus piezas dentarias se lograron conservar en buenas condiciones. Por otro lado, muestran rasgos comunes en amerindios, como son dientes en pala y ausencia congénita del tercer molar (Oschinsky, 1964; Dahlberg, 1949, y Diamong, 1962).

Los huesos largos de las extremidades superiores presentan una clara tendencia a la redondez, en su porción diafisiaria con ligeras asimetrías laterales, pero no sexuales, similitudes que tal vez se produjeron por un mejor nivel de vida que no requeria mayor esfuerzo vital para el desarrollo de actividades prolongadas. Los cúbitos presentan mayor tendencia a la platolenia, muy común en amerindios (Olivier, 1960: 214).

La misma situación se observa en los huesos de las extremidades inferiores, ya que también éstas presentan las diáfisis redondeadas.

En el fémur se contempla la asociación entre la pilastra ligeramente robusta en el lado izquierdo y la platimeria, independientemente del sexo, situación diferente a la población de los Teteles de Ocotitla, que presenta esta asociación en el lado derecho (Peña, 1982).

La estatura entre varones como entre mujeres, revelan una categoría media, muy semejante a los grupos del centro del país, como son: otomí, mexica, nahua, valle de México, Tlatelolco, Tuxcacuesco, Ticomán, Cuicuilco, Xochicalco, Tlatilco, Coyoacán y Cholula (citados por Genovés, 1970: 35).

Ya que la mayor parte de los individuos revelan buen estado de salud, la patología más notable y digna de mencionarse es la osteoporosis que sólo se registra en tres casos, porcentaje muy bajo si se considera que fueron de las afecciones más comunes en poblaciones prehispánicas y que incluso en otros grupos mesoamericanos se presenta con un porcentaje más alto (Peña, 1976 y 1982; Genovés, 1970: 48).

Con respecto a los caracteres craneales discontinuos, encontramos algunas divergencias en cuanto a los porcentajes calculados en esta muestra en relación con aquella de la fase Tenanyecac, aunque es de hacer notar que son similares en cuanto a la región ptérica en H (100%), los huesos wormianos (23%) y el hueso interparietal (7%). Estos dos últimos que aparentemente conservan una constante estadística en poblaciones mesoamericanas (Peña, en prensa).

BAGAJE CULTURAL

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino Carrión**

El norte de Tlaxcala se ve poblado por diversos grupos, también de diferentes culturas, durante la primera mitad de Texcalac, del 650 al 850 d.n.e.: primero con predominio de

grupos y elementos culturales tajinoides, de 650 a 750 d.n.e., y después con supremacía de grupos relacionados con los olmeca-xicalanca, de 750 a 850-900 d.n.e. (Merino Carrión, 1980; García Cook, 1978, 1981). A los restos dejados por estas gentes se les han agrupado bajo el término de complejo cultural Acopinalco, en espera de poder definir, cuando se cuente con mayor documentación la fase cultural correspondiente. Posteriormente se asentarán en forma definitiva grupos humanos al parecer de otomíes relacionados con la cultura huasteca –otomíes huastequizados– que vivirían en esta parte de Tlaxcala hasta la llegada de los españoles. A las evidencias arqueológicas dejadas por estos grupos le hemos nombrado como fase cultural Tlaxco (García Cook-Merino, 1979; Merino Carrión, 1980). De la cerámica característica de esta cultura Tlaxco apuntaremos más adelante.

Cerámica del complejo cultural Acopinalco

Mientras la parte *temprana*, 650 a 750 d.n.e. guarda fuertes semejanzas con la contemporánea Tajín, conserva asimismo algunos rasgos de la cerámica de la época IV de Teotihuacan. Las figurillas son escasas y las pocas existentes corresponden a las Teotihuacan IV.

Esta cerámica de *tradición Tajín*, es de pasta porosa, de color rojo claro o gris claro, con desgrasante de cenizas volcánicas. En la superficie exterior tiene un engobe y pintura rojo claro –rojizo anaranjado– que la cubre totalmente, y el interior es de un color gris parduzco (Merino Carrión, 1980). En ocasiones esta parte interior de las vasijas lleva una línea gruesa, también roja, en el borde y/o en la parte baja de la pared en unión con el fondo.

Para *Acopinalco tardío*, de 750 a 850 d.n.e., sobreviven escasas gentes de tradición Tajín y por tanto aparecen aún algunos tiestos de la cerámica que se acaba de describir. Los otros pocos elementos con que cuenta corresponden sobre todo a dos tradiciones, la de olmecas-xicalancas y una de influencia mixteca; la primera representada por cerámica de color bayo a café, con o sin decoración roja (de una línea ancha hacia el borde); se presentan sobre todo en formas de cajetes de base plana y paredes recto-divergentes. La mixteca, se da tanto en platos como en cajetes, ambos de base plana y de paredes recta-divergentes, en tonos rojo oscuro bruñido, o de líneas negras paralelas sobre un rojo bruñido; en estos últimos casos muchas veces el exterior es del color natural del barro, café claro.

Cacaxtla y los olmeca-xicalanca

SITIOS ARQUEOLÓGICOS DEL SUDOESTE DE TLAXCALA

*Pedro Armillas**

Por diversas fuentes sabemos del establecimiento de los olmeca-xicalanca en territorio de los actuales estados de Tlaxcala y Puebla, su expulsión de esos lugares por los tolteca-chichimeca y los chichimeca-poyauhteca y su retirada hacia el norte, los olmeca (denominados después olmeca-zacateca), y sudeste, los xicalanca. Se ha conjeturado que hablan un idioma del grupo macrootomangue: chocho-popoloca o popoloca-mixteca y que fueron fuertemente nahuatizados.

En el sudoeste de Tlaxcala se citan Santa María de la Natividad, Texoloc, Mixco, Xiloxochitla "donde está la ermita de San Vicente", el cerro de Xochitecatl y Tenanyecac "donde están dos ermitas a poco trecho una de otra que se llaman de San Miguel y de San Francisco, que por medio de estas ermitas pasa el río que viene de la sierra nevada de Huexotzinco" como lugares donde "hicieron su asiento y fundaron" y otro, cuyo nombre no se declara, donde tuvieron su principal asiento y fortaleza que

> Es un cerro o 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 terraplén muy fuerte, y la hondura de las dichas cavas debía de ser de gran profundidad porque con estar como están arruinadas de tanto tiempo atrás tienen más de una pica de alto… que un hombre a caballo y con una lanza aun no alcanza a lo alto en muchas partes, por haberse tornado a henchir de tierra con el tiempo y con las avenidas de las aguas de más de trescientos sesenta años a esta parte: las cuales fosas y albarradas ciñen toda la redondez del cerro… y va cavada por peña viva.

Todos estos lugares son identificables todavía: Santa María de la Natividad debe ser el actual pueblo de Nativitas, Tlax.; Texoloc conserva su nombre indígena unido al católico de San Damián; cerca de ellos están las ruinas de Mixco o Mixtón; existe el pueblo San Vicente Xiloxochitla; el cerro de Xochitecatl ha conservado su nombre; Tenanyecac puede ser no el actual pueblo de San Rafael Tenanyecac, situado en la ribera derecha del Atoyac, sino un lugar próximo pero en la orilla izquierda, al lado del camino de San Miguel Xochitecatitlan a San José Atoyatenco, en terrenos que pertenecen o pertenecieron al citado pueblo de San Rafael, en donde se encuentra abundantísima tiestería en las tierras de labor y al pie del cerro de Xochitecatl, extremo de una línea fortificada, como conviene al significado del nombre indígena. Este lugar se designa con el nombre de Tenanyecac Viejo en la Carta de la República mencionada, está inmediato a una iglesia de San Miguel y al otro lado del río hay un terreno llamado San Francisco, recuerdo posiblemente de la antigua ermita. El lugar mencionado, pero no nombrado donde hicieron los olmecas su principal asiento es con seguridad el cerro Cacaxtla, entre Xochitecatl y Nativitas, donde se conservan los enormes fosos cavados en la roca que midió con una lanza Muñoz Camargo y que son precisamente cinco, por lo menos en el lado sur, y vestigios de una extensa ciudad.

Ocupa ésta la cumbre y parte de las laderas de una loma alargada de norte a sur, separada del cerro de Xochitecatl por un profundo barranco. Por el lado este se comunica en la parte norte por un pequeño puerto con la loma en que se asienta San Miguel del Milagro, pero en la parte sur Cacaxtla y la loma del Milagro quedan también separadas por un barranco. Cacaxtla, pues, queda casi aislado siendo una buena posición defensiva natural. En toda la parte norte la loma fue dispuesta en terrazas artificiales sobre las cuales se levantan montículos, en la parte sur, donde la loma desciende con pendiente relativamente suave hacia el valle de Puebla, se escalonan a diversas alturas cinco grandes fosos; la distancia entre el foso más meridional y la terraza más septentrional es de 1 200 m aproximadamente, la anchura de la zona ocupada por terrazas y montículos poco más de 500 m, pero alguno de

los fosos se prolonga, cruzando el barranco, gran distancia hacia el este por la falda de la loma de San Miguel del Milagro, no lo he seguido hasta su terminación.

Hay terrazas, de las mencionadas, de hasta 300 m de longitud por 70 m, en la parte de máxima anchura. Hay hasta cuatro escalonadas en la parte noroeste, unidas entre sí, por taludes hasta de 10 m de altura. Sobre ellas se levanta una gran pirámide doble de 200 m por 110 m de base y 25 m de altura máxima. Inmediatamente al sur de ella otra gran plataforma con tres montículos, el mayor de los cuales tiene 10 m de altura, formando plaza. Otro rasgo urbanistico importante es una avenida situada en el lado este, de unos 200 m de longitud (en sentido norte-sur) por 12 m de anchura; se diferencia de los fosos que se describen a continuación por no tener pareces verticales sino taludes a ambos lados. En varios de los monumentos descritos afloran vestigios de muros y pisos de estuco.

Un foso excavado en la roca ciñe a las plataformas por el norte y noroeste, otros cinco más o menos paralelos entre sí y perpendiculares a la divisoria de aguas de la loma se escalonan, como se ha dicho, a distancias que varían entre 100 y 250 m. Su profundidad actual pasa a veces, a pesar de la tierra que llena su fondo, de 6 m y su anchura varía entre un mínimo de 9 m y un máximo de 24 m, siendo lo general de 12 m a 14 m. Los fosos, los barrancos y los muros que según Muñoz Camargo abrigaban a los defensores de los fosos convierten Cacaxtla en una imponente fortificación. No he visto por mí mismo restos de los muros, pero Seler los menciona y es de esperar que excavaciones sobre los bordes internos de los fosos pondrían al descubierto sus cimientos. También sería interesante abrir calas en los fosos para determinar su profundidad original.

Un detalle importante es que en las paredes norte de los fosos I, II y V del lado sur (numerados de norte a sur) afloran capas de estuco al parecer cortadas por el foso; parece significar que un originalmente centro ceremonial fue convertido en fortaleza en posteriores tiempos difíciles. Siendo así caben dos hipótesis:

a) Los propios olmeca-xicalanca transformaron Cacaxtla en fortaleza, posiblemente, después de su expulsión de Cholula.

b) Fueron los tlaxcaltecas los que fortificaron, contra los mexicas y sus aliados, un lugar ocupado por las ruinas del antiguo centro ceremonial.

El propio Muñoz Camargo y otras fuentes nos hablan de las obras de fortificación hechas por los tlaxcaltecas durante su larga guerra contra los mexicas. Seler las creyó efectivamente tlaxcaltecas, pero en contra de esta última suposición está la afirmación de aquel autor de que cuando escribía, poco después de mediados del siglo XVI, habían transcurrido más de trescientos años desde que se excavaron los fosos. Con apoyo en esta autoridad me inclino por la primera hipótesis, pero la decisión en este punto, como siempre, deberá ser resultado de excavaciones sistemáticas.

Obras de fortificación de tanta magnitud se justifican por la importancia estratégica de estas lomas (incluyendo aquí Xochitecatl y la del Milagro que se extiende hasta Nativitas y por donde sigue la fortificación), que dominan los valles de los ríos Atoyac y Zahuapan,

caminos naturales de invasión de Tlaxcala llegando desde el sudoeste y sur respectivamente. Desde Cacaxtla y sobre todo desde el inmediato cerro de Xochitecatl se domina hacia el sur todo el valle de Puebla, el de Tlaxcala hacia el norte, por el este cierra el horizonte la Malinche y por el oeste los volcanes y la sierra de Tlaloc. Por la disposición de los fosos me parece evidente que la fortificación fue hecha para detener ataques procedentes del sur. Los trescientos sesenta años de antigüedad que le asignaba Muñoz Camargo nos llevan a principios del siglo XIII, es decir una fecha muy poco posterior a 1168, año de la expulsión de los olmeca-xicalanca de Cholula según la *Historia tolteca-chichimeca*. Hay un grave inconveniente para coordinar estos datos con la disposición contra el sur de la fortificación, según esa fuente los tolteca-chichimeca llegaron a Cholula precisamente desde el norte, por el valle del Zahuapan. En cambio, esa orientación concordaría con la versión de Muñoz Camargo que hace llegar a los chichimeca-poyauhteca rodeando los volcanes por el sur para arrojar a los olmeca-xicalanca de Tlaxcala, parece que era esta ruta meridional, por Amecameca, Tetela, Tochimilco, Atlixco, Calpan y Huejotzingo, la generalmente utilizada para dirigirse contra Tlaxcala desde el valle de México.

Al oeste de Cacaxtla, dominándolo por su mayor altura, está el cerro de Xochitecatl que alcanza cosa de 200 m de altura sobre el cauce del río Atoyac. Hay en su cima, que está aplanada formando una gran plataforma, una pirámide de dimensiones considerables pues mide 135 m por 100 m de base y su altura sobre la plataforma que lo sustenta es de 21 m; su cara occidental está dispuesta en terrazas mientras que en las otras el talud parece continuo. Su eje este-oeste se desvía unos diez grados hacia el norte, pero esta orientación es incierta ya que no se han practicado excavaciones que permitan averiguar si corresponde a la de las construcciones. Hay otro montículo menor en el lado occidental de la misma plataforma.

Las laderas del cerro tienen fuerte pendiente, es éste inaccesible en algunas partes, pero no observé en ninguno de sus lados obras de fortificación. Es posible no obstante que las haya y eso lo habría convertido en una posicion formidable.

El problema del abastecimiento de agua debió de ser grave tanto en Xochitecatl como en Cacaxtla; como tantos otros sitios arqueológicos de México es lo más probable que fueran únicamente centros ceremoniales y fortalezas y que la población se extendiera por los llanos circundantes, en éstos se encuentran esparcidos pequeños montículos, muestra seguramente de los santuarios locales. Tres de estos montículos se encuentran en la falda norte de Xochitecatl, en el camino de San José Atoyatenco a San Miguel del Milagro; otro al pie del cerro de Cualacapixco; la iglesia de San Miguel Xochitecatitlán está situada sobre otro. Alrededor de ellos, así como en las inmediaciones de Atoyatenco y en el ya mencionado Tenanyecac Viejo hay extensos campos de tiestería. Se me informó de que en el pueblo de Atoyatenco aparecen entierros al excavar los cimientos de las casas.

A tres kilómetros al noreste de Cacaxtla está Mixco. Hay allí una gran plataforma rectangular, aislada; encima de ella, hacia su centro, se encuentra un pequeño montículo casi completamente destruido. Este tipo de monumento me era desconocido cuando visité la región en 1941 pero posteriormente he conocido otros dos muy semejantes, incluso en dimensiones, situados uno en Tetela del Río y el otro en Cubo Viejo, ambos a orilla del río

Balsas en su curso medio. Hay que hacer notar que los tres monumentos que dan en la misma gran cuenca, siendo el Zahuapan afluente del Atoyac y éste el nombre del curso superior del río Balsas, y aunque separados por varios cientos kilómetros la zona intermedia es absolutamente desconocida arqueológicamente. Son comparables a ese tipo, pero no aisladas como las mencionadas sino formando parte de grandes conjuntos, las grandes plataformas de Monte Albán que sustentan montículos relativamente pequeños, especialmente la plataforma sur. No hay, por otra parte, nada semejante en Teotihuacan. Me parece seguro que deba buscarse en el sur el centro de dispersión de este tipo de construcciones.

Aunque mi colección de tiestería de esos lugares no es muy abundante y no he visto ninguna pieza completa hay en ella suficientes tipos característicos para poder sacar conclusiones sobre las épocas de ocupación de Cacaxtla y Xochitecatl (de Mixco no tengo cerámica). Entre la de superficie identificable de Xochitecatl se encuentra material arcaico y cholulteca (Cholula III), también recogí en ese lugar una figurilla Mazapán; esto sugiere una ocupación antigua y reocupación posterior o una larga ocupación pues la falta de material de horizontes intermedios puede ser debida a lo reducido del muestrario. El material bien definido de Cacaxtla está constituido por una cerámica con baño carmín, muy bruñido, delgada, que se encuentra también en Tehuacán y en Teotihuacan, en este lugar en fases más bien tardías; otra más gruesa, pero no excesivamente, pintada rojo sobre café, pulida, que ocurre también en Teotihuacan de preferencia en fases tardías y que parece constituir un precedente del Coyotlatelco, con el cual es bastante posible que esté genéticamente relacionada, y por último cerámica incisa antes de la cochura en estilo que recuerda igualmente fases tardías de Teotihuacan. Hago la anotación de esas semejanzas con criterio puramente formal, sin propósito de interpretación histórica que no es prudente con datos tan escasos. Hasta qué punto podamos relacionar esta asociación cerámica, que ya me ha llamado la atención en Teotihuacan, con el fin (incluyendo la destrucción) de esa gran ciudad, algo muy sugestivo en vista de la interpretación histórica que es posible hacer de ciertas tradiciones consignadas en las fuentes, está fuera de mi conocimiento, actualmente. Es posible que la elaboración de los datos obtenidos en mis exploraciones de los últimos años en Teotihuacan y exploración estratigráfica en Cacaxtla arrojasen alguna luz sobre este asunto.

El doctor Caso me comunicó haber visto hace tiempo en uno de los pueblos inmediatos a Cacaxtla y Xochitecatl una hermosa pieza de cerámica plomiza, procedente de seguro de uno de los dos lugares.

Hay muchos problemas históricos de la mesa central que pueden tener la clave en esos sitios: es de esperar, pues, que no se demore su exploración sistemática, tanto más cuanto tienen la ventaja, desde el punto de vista de la organización del trabajo y de su economía, de ser fácilmente accesibles.

MUNICIPALIDAD DE NATIVITAS

*José María Cabrera**

Tradiciones populares más o menos fundadas sobre particularidades de la parte física de la municipalidad, y sobre la historia antigua.

El pueblo de Nativitas es llamado por los naturales Yancuictlalpan tierra nueva: en el día nada indica el origen de este nombre, y nos quedaríamos en la oscuridad si la tradición popular no nos diese alguna luz, que unida a la de documentos antiguos nos saca del embarazo. Al tiempo de la conquista de esta América por los españoles, no existía la población donde se halla hoy, estaba entonces en las alturas de la colina, y al formar este pueblo nuevo los dominadores, hicieron trasladarse a él los indígenas, como a tierra nueva y le llamaron Yancuictlalpan. Se sabe que el barrio de San Bernabé que fue el primero que se fundó, fue la población de Mixco que estaba media legua al Norte; llamaron *Colonia* a este barrio, nombre que conserva, y ha gozado de preferencia respecto a los otros barrios titulándose cabecera; sea porque fueron los primeros habitantes que colonizaron, o sea porque Mixco fue población principal como aseguran.

Tanto por la tradición como por los vestigios que existen, se reconocen las grandes poblaciones que había en las alturas de la colina antes de la invasión española: aún se ve esta colina en toda su extensión coronada de los restos de los templos antiguos de la gentilidad; en Mixco es más notable el Mixtón, templo principal; en el Xochitecatl, el Tenexotzin y el Hueyxotzin que campean dando vista a un extenso horizonte; al Oriente de este se ven los vestigios de la ciudad de Cacaxtla, origen de los que fundaron a Tlaxcala; fue punto fortificado de fosos, muros y subterráneos que aún existen y se describirán adelante. La población de Xochitecatitlan suponen que tuvo por jefe a Xochitecatl y Cacaxtla a Cacaxtli, lo que puede ser equivoco porque son nombres más bien por los lugares que propios de hombres.

Son notables por aquella parte los terraplenes gigantescos hechos a mano al Occidente de la colina, obra de muchos hombres, con la que consiguieron tres ventajas; fortificarse con una cortadura, descubrir la cantera que hay de muy buena calidad, y formar sitios para casas y sembrados. Por esta parte también se hallan cinco piedras verticales que llaman Huitzocteme; son prismas de más de dos varas de alturas sobre tres cuartas de base, dicen por tradición que sacrificaban en ellas a la diosa Yehpocaixilihuitl (pluma clavada de la Virgen); a este lugar llaman Huitzotecatitlan. Hay además notable, cerca de aquí al lado del Norte otro sitio que llaman ermita de la gentilidad: solo quedan vestigios de un cóncavo practicando horizontalmente con piedra de tepetate y lodo: no se sabe cuánto se interna este subterráneo por estar cubierto de las mismas ruinas, y por sus dimensiones estrechas se conoce no ser habitación para hombres, y puede creerse que era la de la serpiente sagrada que llamaban los aztecas Cihuacóatl, porque está figurada en los mapas de Santa Apolonia, como se dirá después, y es tradición de otros lugares como Xicotepec. Por el mismo lugar existen los paredones de la casa de Maxiscatzin, que creen fue uno de los jefes de Tlaxcala si no descendiente suyo.

Hubo población grande sobre la colina, cerca de Nativitas, y en otros puntos donde se descubren con exceso tiestos y alguna obsidiana que no podrán haberse llevado allí con otro objeto. El lugar donde hoy está el barrio de Santa Apolonia se llamó antiguamente

Yehcaquiscatitlan, lo que prueba que se sembró aquí algodón; le llaman Teacalco, por el lugar de su origen que fue poco más arriba. Este pueblo en la antigüedad dio culto a la serpiente, emblema de la fecundidad de la naturaleza; era serpiente hembra que llamaron Cihuacóatl, como se ve en un mapa que imita la escritura azteca y en que figuran el lugar Texcaltitlan, y al pie de las peñas la serpiente con cabeza humana de mujer.

Por razón de antigüedades parece oportuno hablar aquí de los fosos y subterráneos de Cacaxtla, y otras cosas de que se tiene noticia por tradición. En las guerras que los tlaxcaltecas tenían con los mexicanos y otros pueblos, allí era la principal fortaleza; hay varios fosos o cortaduras en todas direcciones según exigía la seguridad del terreno. El foso más notable es el que atraviesa la colina del Norte a Sur en la línea de la barranca donde está el santuario de San Miguel, tiene diez varas de ancho y de cuatro a cinco de alto por el lado del muro, hecho con la tierra que salió del foso.

Es opinión generalizada, que los subterráneos atraviesan las alturas de Cacaxtla: son unos conductos hechos en terreno bien sólido y practicable, sin más trabajo que haber trasminado con los instrumentos sencillos que usaban los aztecas. Uno emboca por el Norte entre unas piedras, tomando principio en la cueva que ellos forman llamada Ostotl. Otro comienza por el Oriente en San Miguel del Milagro, llaman a este lugar Tzopiloatlan, y tiene por principio un socavón cuadrado que profundiza cinco o seis varas; después sigue el subterráneo horizontal al Poniente en figura semicircular y en terreno tepetatoso. El tercero comienza por el Sur frente al barrio de Capula en terreno de piedra volcánica, menuda y apretada: fue necesario que dejaran columnas del mismo material de trecho en trecho para que no se hundiera la bóveda. Al Norte del Xochitecatl, a media falda, hay otro subterráneo: se dice que servía de emboscada en las operaciones militares; se llama Ahuexcuetzin porque despide vapores o niebla en tiempo seco cuando ha de llover o granizar, según las observaciones de los vecinos, y les sirve de anuncio un día o dos antes.

La población que vivía en la colina fabricó en el Chichipico otro depósito de agua a más del manantial que propiamente se llama Chichipico. Está cubierta de una bóveda fuerte que han respetado los siglos y las raíces de los arbustos de que está rodeado.

LAS FUENTES Y LOS OLMECA XICALANCA

Diana López de Molina y

*Daniel Molina Feal**

¿Por qué han de importarnos tanto estos señores? El cronista mestizo tlaxcalteca, Diego Muñoz Camargo, señalaba en el siglo XVI que entre los primeros pobladores de Tlaxcala se encontraban los olmeca-xicalanca. Dice así el cronista

> …hicieron su asiento y fundaron donde está agora el pueblo de Santa María de la Natividad, y en Huapalcalco junto a una ermita que llaman Santa Cruz que los naturales llaman Texoloc, y Mixco y Xiloxochitla donde está la ermita de San Vicente, y el cerro de Xochitecatl donde están dos ermitas a poco trecho una de otra que se llaman de San Miguel y de San Francisco

> […] y aquí en este sitio hicieron los Olmecas su principal asiento y fortaleza en un cerro o peñol que tiene casi dos leguas de circuito… (1979, pp. 20-21).

Acto seguido Muñoz Camargo describe en detalle el cerro de Cacaxtla, sus fosas y albarradas; es este entonces el peñol donde tuvieron "su principal asiento y fortaleza". Por lo menos lo era para Tlaxcala.

El maestro Jiménez Moreno en su escrito, "El enigma de los olmecas" abordó el difícil problema de diferenciar y distinguir los distintos grupos olmecas que aparecen mencionados en diversas crónicas, entre otros olmeca uixtotin mixteca, olmeca xochteca o quiahuizteca, olmeca xicalanca, olmeca zacateca, etc. En primer lugar, observa que el gentilicio olmeca se presenta en las crónicas como un término amplio con el que se alude en diversos momentos a gente de distinta filiación étnica.

Esto requiere que la lectura e interpretación de las fuentes sea cautelosa a fin de evitar errores y confusiones. Jiménez Moreno propone la siguiente identificación:

Olmeca uixtotin mixteca: se trata de un grupo tardío (siglos XV y XVI), identificado como popoloca-mixteco que habitó la parte central de la costa del golfo, en particular el área de la Mixtequilla, y el norte de Oaxaca. Convivieron con chinantecos y mije popolocas.

Olmeca xochmeca (o xochteca) quiahuizteca: este grupo existió hacia el siglo XIII y habitó la región de Xochimilco, Chalco y Amecameca. Aparece en las crónicas relacionado con cuicatecos y mixtecos.

Olmeca xicalanca: se trata de un grupo popoloca-mixteco nahuatizado que llegó a conquistar y reinar en Cholula entre 800 y 1292, en otras ocasiones se dice que es triétnico: nahua-popoloca-mixteco.

Olmeca zacateca: nombre que se les da a los olmeca de Cholula que emigran a la región de Zacatlán, tras la derrota contra los invasores tolteca chichimeca.

Como aclaración, en diversas publicaciones este autor estableció que ninguno de los mencionados se debe confundir con los olmeca preclásicos –de Veracruz, Tabasco, etc.– a quienes sugirió se les llamara tenocelome.

En síntesis, concluía que los olmeca xicalanca "…habían sido grupos originalmente popoloca-mixtecas, que fueron profundamente nahuatizados…" (p. 127) y que, al ser derrotados y expulsados de Cholula por los tolteca chichimeca, "…fueron lanzados en dos direcciones: unos a la sierra de Zacatlán, Puebla (olmeca-zacateca) y otros hacia el sur (olmeca-xicalanca)" (1942, p. 126).

Este análisis rectifica la impresión que pudiera crear la simple traducción de los vocablos olmeca y xicalanca (olmeca=habitante de la región del hule, xicalanca=habitante del lugar de jícaras). El primero como vimos es un término genérico usado de manera amplia en las fuentes y el segundo bien puede aludir a Xicalanco cerca de Veracruz o al de Campeche, en la costa del golfo (como origen o sede posterior), o a alguno de los Xicayan de la Mixteca. Los términos por sí solos poco nos hubieran dicho sobre el grupo.

En otro trabajo, Kirchhoff señalaba que el cronista Ixtlilxóchitl daba a entender que la gran pirámide de Cholula, el Tlachihualtepetl, había sido construida por los olmeca xicalanca.

La información de las crónicas parece sugerir entonces dos puntos centrales o de mayor jerarquía entre los olmeca xicalanca del altiplano: Cholula en el valle de Puebla y la zona Xochitecatl-Cacaxtla-Mixco en el suroeste de Tlaxcala. En época de la entrada de los tolteca chichimeca a esta área se habla de un lugar Olman donde se realizó un importante combate, lugar que por lo tanto debió tener alguna relevancia.

Ahora bien, ¿qué nos dicen las fuentes sobre el origen de esta gente? Casi nada. Como bien decía Kirchhoff al hablar sobre la *Historia tolteca-chichimeca* "…trata a los olmeca y xicalanca de una manera diferente de las otras tribus: no habla para nada de su historia, fuera de su conflicto con los tolteca-chichimeca" (Kirchhoff, 1940, p. 96). Algo se dice sobre la migración que trajo a los olmeca xicalanca a la región de Puebla y Tlaxcala, pero lo que hay en Ixtlilxóchitl contradice lo que relata Muñoz Camargo. Ixtlilxóchitl habla de que vinieron del oriente hasta Potonchan (Tabasco) y que de ahí luego "…comenzaron a poblarle; y en las orillas del río Atoyac… hallaron algunos de los gigantes de los que habían escapado de la calamidad y consumición de la segunda edad…" (1975, pp. 7-8). Muñoz Camargo por su parte dice:

> Habiendo poblado México y toda su comarca y redondez de la laguna, al cabo de tanto tiempo vinieron los Olmecas, Chalmecas y Xicalanca, unos en seguimiento de otros […] determinaron de pasar adelante a sus aventuras y encaminaron hacia la parte del volcán y faldas de la sierra nevada, donde se quedaron los Chalmecas, que fueron los de la provincia de Chalco, porque quedaron en aquel lugar poblados; y los Olmecas y Xicalancas pasaron adelante atravesando los puertos y otros rodeándolos hasta que vinieron a salir por Tochimilco, Atlixco, Calpan y Huejotzingo, hasta llegar a la provincia de Tlaxcala (pp. 19-20).

La cita de Ixtlilxóchitl alude, a nuestro juicio, a un origen ya mitificado que ubica en el oriente el lugar de procedencia de los señores de la "tercera edad". Por otro lado, la de Muñoz Camargo señala que los olmeca-xicalanca vivian en la cuenca de México antes de bajar hacia Tlaxcala y precisa una ruta atravesando los volcanes, ruta de profunda importancia en otros momentos de la historia de Puebla y Tlaxcala.

Creemos que tanto la interpretación de Jiménez Moreno como la información de las crónicas sobre la procedencia del grupo, se pueden armonizar. Ese componente mixteco que menciona Jiménez Moreno, alude a un origen suriano, ligado en esas etapas tan antiguas a grupos del golfo y del sudeste. De tal suerte que los olmeca-xicalanca tuvieron sus orígenes en esas regiones, mantuvieron nexos con sus habitantes, pero ya habrían emigrado al altiplano en los momentos de la construcción y apogeo de Teotihuacan. De ahí que a Puebla y Tlaxcala ingresen desde la cuenca de México atravesando la sierra Nevada.

¿Qué otra información podemos añadir a este mosaico lleno de huecos y lagunas? Entre la información de Muñoz Camargo y la de la *Historia tolteca-chichimeca* se puede hacer una lista de pueblos o lugares de los olmeca-xicalanca en Puebla y Tlaxcala:

Tlaxcala

Santa María de la Natividad (Nativitas)

Texoloc

Mixco

Xiloxochitla

Xochitecatl

Tenanyecac

Otros en los llanos de San Felipe (Ixtacuixtla) y el cerro o peñol (Cacaxtla).

Puebla

Tecaxpan Tlatzintlan (Tecajete)

Tlachihualtepetl (la pirámide de Cholula)

Axocotitlan

Molcaxitl

Xaltepec

Tlaquaquelloc

Tizatepetitlan

Olman (¿Amecatla?)

Tenanticpac

Tozatepec

Aunque a todas luces breve e incompleta, la lista nos da una idea de la extensión del territorio olmeca-xicalanca en Puebla y Tlaxcala.

En relación a los olmeca xicalanca en Cholula, la *Historia tolteca-chichimeca* nos refiere que los dos personajes de máxima autoridad, los tlatoque, eran el tlachiach tizacozque que residía en Tecaxpan Tlatzintlan y el Aquiach Amapane cuya sede era el Tlachihualtepetl (el cerro hecho a mano). De esa fuente escrita y de la historia de Tlaxcala obtenemos otros datos sobre estos dos señores. Los nombres que hemos mencionado se usaron como títulos, para designar a los tlatoque de Cholula, hasta la llegada de los españoles. No sabemos si se comienzan a usar con los olmeca xicalanca o si se usaron desde etapas anteriores. El Aquiach era el señor de lo más alto y aparece representado en la *Historia tolteca-chichimeca* con una manta azul, con una bandera blanca y un glifo de lluvia. En las notas a la edición de 1976 de Kirchhoff, de la *Historia tolteca-chichimeca*, Ordena Güemes y Reyes García mencionan que "…el aquiach amapane era un tlatoani que estaba relacionado con la lluvia y por

extensión con el cultivo de temporal". Según Pedro Carrasco se trata de un sumo sacerdote-gobernante que tenía por armas un águila.

Por su parte el Tlalchiach, el otro sumo sacerdote-gobernante tendría por armas, según Carrasco, un tigre y dirigía "…el culto al dios patrón de Cholula, Quetzalcóatl" (1971, p. 21). En la *Historia tolteca-chichimeca*, este señor "mayor de lo bajo del suelo" es representado con manta roja, un collar de cuentas de tiza y se le podría asociar a la tierra. Los rasgos de estos personajes son más que relevantes para el estudio de los murales, como veremos adelante. Si bien las fuentes no nos hablan sobre las obras de estos olmeca xicalanca en el valle poblano-tlaxcalteca, sí nos refieren algunos datos sobre su derrota ante los tolteca chichimeca y su expulsión de Cholula. La Historia tolteca-chichimeca menciona la ruta que éstos siguieron desde Tula hasta Cholula, entrando a Tlaxcala por Calpulalpan; de esta resulta de particular interés el tramo de Nopalucan a Xoxtla y de ahí a Cholula. En ese tramo ocurren varios combates y según la *Historia* "en Xochtlan se establecieron… Allí en Xochtlan permanecieron nueve años" (1976, p. 145 de la traducción). Este lugar, de corresponder al Xoxtla actual, se encuentra aproximadamente 10 km al sureste de Cacaxtla. De hecho, a la mitad del camino entre Cacaxtla y Cholula, en una ruta tradicional de peregrinos, que ayer y hoy van al santuario de San Miguel del Milagro, próximo a Cacaxtla, o al de la Virgen de los Remedios en Cholula. Como ocurre con frecuencia, no resulta casual la ubicación de los santuarios coloniales ni la utilización en esa época de rutas de comunicación antiguas. Ese periodo de residencia en Xochtlan ubica a los tolteca-chichimeca en las inmediaciones de Cacaxtla. De tal suerte que llama la atención el que no aparezca mencionado Cacaxtla. Esto aunado al hecho de que Muñoz Camargo tampoco utilice el nombre actual del cerro al referirse a él en la cita que ya transcribimos, sugiere que éste debió haber tenido otro nombre que aún no hemos podido precisar. O bien, existe la posibilidad de que en ese momento (siglo XIII) Cacaxtla no tuviera ya la importancia de épocas anteriores o quizá estuviera ya abandonada.

El vocablo Cacaxtla es, no obstante, sugestivo: Cacaxtli tiene dos significados: 1) un instrumento de carga consistente en varas paralelas amarradas, formando un soporte alargado que se posaba en la espalda; 2) un ave. El primer significado hace referencia a un objeto que se asocia con cargadores y comerciantes, no es el chitatli o chita que, en algunas partes de la sierra de Puebla, hoy se llama cacaxtle. De ahí que cacaxe, según Simeón, sea: el que lleva los bultos, un servidor.

Respecto a los comerciantes, dice Sahagún:

> …y si alguno de los pochtecas de Tlatilulco enfermaba, y moría, no lo enterraban, sino poníanle en un cacaxtli, como sueles componer los difuntos, con su barbote, y teñíanle los ojos de negro y teñíanle de colorado el rededor de la boca […] poníanle en un cacaxtli y atábanle en él muy bien y llevábanle a lo alto de algún monte, y ponían el cacaxtli levantado, arrimado a un palo, hincado en tierra, y allí se consumía aquel cuerpo… (1969, vol. III, p. 33).

En relación al ave parece referirse a una especie de cuervo.

De tomar la primer acepción se podría entender su uso como toponímico; en tanto los olmeca xicalanca son mencionados en diversos escritos como señores muy ricos, existiendo también alguna referencia a ellos como comerciantes. El toponímico podría entonces refrendar uno de los atributos principales de los señores del lugar. Sin embargo, como ya dijimos, es aún discutible la antigüedad del término.

Volviendo al relato de la Historia tolteca-chichimeca, es de suponer que en el tiempo que permanecieron en Xochtlan éstos fueron conquistando el territorio al norte de Cholula, haciéndose fuertes en esas tierras antes de proceder contra la gran urbe-santuario. Dice Kirchhoff: "En la región entre Texmelucan y Tlaxcala, según Muñoz Camargo el centro de los olmeca y xicalanca, los tolteca chichimeca encontraron la primera resistencia por parte de los olmeca (entre otros lugares de batalla se menciona uno llamado Olman) …" (1940, p. 93). La identificación de Olman con San Lorenzo Almecatla es aún incierta. De ahí y luego de seis años de residencia en Zacatepec, los tolteca chichimeca siguen su camino y llegan por fin a Cholula. Ahí se avecinan como súbditos de los olmeca xicalanca. Al cabo de algunos años, Tezcatlipoca les dice: "Destruiremos a los olmeca, a los xicalanca. He aquí con lo que empezará la guerra para destruirlos, les compondremos un canto, bailaremos, entonaremos el pancuicatl" (1976, p. 153). Con esta conveniente arenga del dios tutelar se inicia el fin de los olmeca xicalanca en Cholula. Luego reinan ahí los tolteca chichimeca, a pesar de que, por varios años diversos pueblos amigos de los expulsados, a su vez conquistados, les hacían la guerra. Como dice en la Historia tolteca-chichimeca: "Año 6 Calli. En él ya se enojan los xochimilca, los ayapanca, el teciuhqueme, el texallo, el tlihua, el cuillocatl y el auzocatl a causa de que fueron destruidos los xicalanca, los olmeca, el Tlalchiach Tizacozque y el Aquiach Amapane" (1976, p. 158). Esos esfuerzos fueron en vano y la diáspora olmeca xicalanca se extendió hacia el sur y el noroeste.

Los olmeca xicalanca habían reinado en Cholula durante cinco siglos de donde habían desalojado a gente teotihuacana. En ese lapso habían conquistado un extenso territorio desde las faldas de la sierra Nevada (por Tochimilco) en Puebla, hasta el este de Tepeaca y desde Huaquechula y Tochtepec hasta Cacaxtla, Texoloc y quizá Iztacuixtla (estos tres últimos ya en Tlaxcala). En estas tierras se encontraban varios centros político-religiosos que debieron recibir tributos de los pueblos y lugares subordinados. Su presencia no se redujo al territorio mencionado, sino que, según algunos autores, "…extendió su esfera de influencia hasta el centro de Veracruz; bajo su empuje cayeron la provincia cultural de Cerro de las Mesas y la región de los Tuxtlas" (Jimenez Moreno, 1966, p. 94). Al final sufrieron la misma suerte de sus antecesores.

Basándose en un análisis de foto aérea del área que ocupó la antigua Cholula se realizó un estudio de crecimiento del asentamiento tomando como referencia la información obtenida en una serie de sondeos y excavaciones arqueológicas, con lo que la autora llega a las siguientes inferencias.

CHOLULA Y SU RELACIÓN CON EL SURGIMIENTO DE CACAXTLA

*Florencia Müller**

Clásico temprano, Cholula II (200-450 d.C.)

Es en esta fase donde se ve el desarrollo rápido de Cholula, del cambio del patrón aldeano al urbanístico con su arquitectura monumental de un gran centro ceremonial de templos, plazas-mercados, siendo el eje de un círculo de pueblos satélites que contribuyeron a su expansión en sentido radial. Además de Santa Catarina están San Pablo Tecama, Jesús Tlatempa, Santiago Mixquitla y Santa María Xixitla. Cholula difiere de Teotihuacan ya que según Millon el crecimiento de Teotihuacan llega en esta fase a su extensión máxima (Millon, 1966, p. 73, fig. 5). Debido a falta de la terminación del estudio de la exploración hecha por Cepeda no sabemos la razón hasta ahora de por qué Coapa, que ya desde el preclásico era un gran centro ceremonial pierda su control del valle que pasa en el clásico temprano a Cholula.

Clásico tardío, Cholula III (450-500 d.C.)

Sigue creciendo en circunferencia, siendo el centro del control religioso y civico sobre San Andres, Santa Catarina, San Pablo Tecama, Jesus Tlatempa, Santiago Mixquitla, San Miguel Tianquisnahua, Santa María Xixitla y San Juan Calvario. Es en esta fase que Cholula llegó a su extensión máxima.

Clásico tardío, Cholula III-A (500-700 d.C.)

Durante esta fase debe haber ocurrido alguna catástrofe, posiblemente fueron grandes temporadas de lluvias por los depósitos de varias capitas de arena fluvial que se encontraron, especialmente en el lado poniente y sur de la zona arqueológica. Por estas circunstancias u otras desconocidas hasta el momento, decrece la extensión territorial durante esta fase. Sólo se han localizado depósitos de cerámica correspondientes a esta fase en cuatro sitios, que son: la pirámide de Cholula, San Pablo Tecama, Santa Catarina y San Miguel Tianquisnahua, donde existe una gran plataforma de esta fase debajo de la Capilla Real.

Es una reducción drástica en el norte, poniente y sur. Es interesante el hecho de que para teotihuacan también hay una reducción similar, pero Millon tiene otra explicación: que se debe a una renovación urbana (Millon, 1966, p. 74, fig. 7).

Clásico terminal o Cholula IV (700-800 d.C.)

Tenemos para esta fase una reducción más drástica en el sur y en el oriente, solamente con la parte central habitada. Depósitos de estos tiestos se han encontrado muy escasos en la pirámide de Cholula, San Miguel Tianquisnahua, San Pablo Tecama y Santa María Xixitla, lo cual parece iniciar el abandono de la pirámide como centro ceremonial para refugiarse en el centro. Un fenómeno similar parece acontecer en Teotihuacan en la fase IV según Millon, aunque el centro ceremonial es abandonado, la población queda viviendo, cubriendo una extensión bastante grande (Millon, 1966, p. 77, fig. 8).

Posclásico temprano, Cholula I (800-900 d.C.)

Durante esta fase la extensión de Cholula queda reducida a su expresión mínima, depósitos de esta fase solamente se han encontrado en la parte sureste de la pirámide de Cholula, igualmente en San Andrés y San Pablo Tecama, que son la parte oriental y sur del lugar. No solamente ha cambiado la tradición cerámica, sino también en las costumbres de los enterramientos y otros datos. Todo esto parece indicar, tal vez, un cambio de población, posiblemente sea hasta el resultado de una conquista.

En Teotihuacan la parte ceremonial ha desaparecido, sólo quedan dos islotes de población separados (Millon, 1966, p. 77, fig. 9).

Posclásico medio, cholulteca II (900.1325 d.C.)

En esta fase viene el resurgimiento de Cholula, su extensión empieza a crecer en sentido radial, tenemos depósitos de tiestos para esta fase en los barrios de San Andrés, San Miguel Tianquisnahua, Santa María Xixitla, Santiago Mixquitla, San Pablo Tecama, Jesús Tlatempa y la Magdalena Coapa.

Conclusiones

Cholula principió más temprano con dos pequeñas aldeas ribereñas al oriente del valle, bajo la influencia del gran centro ceremonial urbano del preclásico en Coapa, mientras que Teotihuacan se inició más tardíamente con los habitantes del centro urbano ceremonial de Cuicuilco, destruido por las corrientes de lava, que emigran a Teotihuacan, absorbiendo a los habitantes de los poblados dispersos en la cima o laderas de Tizayuca, Patlachique y Ostoyuhualco; esto es su posible origen.

La ciudad de Cholula tuvo dos épocas de crecimiento: en la primera llegó a su expansión máxima en el clásico tardío o Cholula III, para casi desaparecer en el clásico terminal o Cholula IV; la segunda época comenzó en el posclásico temprano o cholulteca I, siendo su máxima expansión en el posclásico tardío o cholulteca III, que es lo que encontraron los españoles.

LOS ASENTAMIENTOS

*Diana López de Molina**

Es pertinente comenzar considerando que el cerro de Cacaxtla, o la Frontera, no constituye la totalidad del sitio prehispánico. En el cerro se localizan una serie de adoratorios, plataformas, plazas, pirámides, etc., que forman parte de un área ceremonial. Ésta se extiende casi ininterrumpida al este hasta el Atlachino y el noroeste hasta las pequeñas pirámides de Atoyatenco. En las laderas de Cacaxtla, de los otros cerros cercanos y en tierras llanas circundantes se encuentran vestigios de terrazas, áreas de cultivo y de zonas habitacionales. Atoyatenco, Xochitecatl, Cacaxtla, Atlachino y Tepenberna parecen formar un conjunto que bien pudo aprovechar tanto los recursos al sur (en relación a la ciénega) como los del norte

(en relación a la laguna). La presencia y distribución de elementos de los diferentes periodos no es homogénea en esta pequeña área, pero tal parece que en el clásico y clásico tardío sí existe una estrecha vinculación, o bien integración de varios de los sitios antes mencionados. La exploración que mediante pozos estratigráficos se realizó en la periferia de Cacaxtla (Xochitecatl, Atoyatenco, Huilacapixco, Tepenberna, Atlachino, San Miguel, Chichipico y Alcoyo) permitirá, una vez concluido su análisis, evaluar la validez de esta hipótesis. Por lo pronto sólo podemos comentar que la presencia de un alto número de templos, adoratorios y otros recintos ceremoniales, de conjuntos de palacios, etc., y la posibilidad de que exista cierta contemporaneidad entre ellos, implica que debió haber una amplia base de población para servir de sostén a la compleja estructura sociopolítica que los recintos ceremoniales presuponen. La posibilidad de que los sitios mencionados en primera instancia formaran un conjunto, genera a su vez otras hipótesis sobre la jerarquía y funciones de cada uno de ellos dentro de la totalidad, que deberán ser revisadas en un estudio del patrón de este asentamiento.

La secuencia habitacional inferida en el análisis de materiales de tres temporadas es bastante rica y compleja. En Alcoyo, Chichipico y las faldas del Xochitecatl, encontramos una clara presencia de materiales preclásicos, que corrobora y complementa los datos que sobre esta etapa presentaron varios proyectos de la FAIC. Por el momento y en relación al preclásico, nos hemos limitado a localizar concentraciones de materiales de ese periodo y revisar las tipologías propuestas, sin entrar a profundizar sobre las características de estos asentamientos. La única fecha obtenida en relación a esa etapa 194 + 103 d.C. correspondería a la fase Tenanyecac de la secuencia regional establecida por A. García Cook, sin embargo, las características de algunos materiales nos llevan a suponer que hay asentamientos más tempranos.

El periodo clásico, y en particular el clásico tardío, han sido objeto de una más profunda investigación por sus implicaciones en Cacaxtla. Ya los trabajos de B. Spranz en Xochitecatl, las observaciones de Armillas, de P. Tschohl, A. García Cook, etc., mencionaban la presencia teotihuacana en el área y presentaban hipótesis sobre la presencia de los olmeca-xicalanca. Esto último se constituyó en una de las hipótesis centrales de nuestra investigación.

Los elementos excavados en tres temporadas en Cacaxtla (restos arquitectónicos, cerámica, etc.) presentan una homogeneidad, una uniformidad que claramente nos habla de un grupo, cuya ocupación del sitio abarca varios siglos. La posibilidad de rectificar o ratificar la información de las fuentes sobre Cacaxtla, "principal asiento y fortaleza de los olmeca-xicalanca", se ve reforzada por el *continuum* atestiguado por los materiales. En la cerámica, los tipos más abundantes: monocromas, platos rojo/bayo y los vasos y cajetes incisos que recuerdan fases tardías de Teotihuacan, aparecen desde los primeros momentos. Igualmente podemos ver no sólo esa continuidad, sino la evolución a partir de ellos de algunas variantes locales que se complementan con un rico y heterogéneo acervo de cerámicas foráneas o de comercio. Éstas proceden en su mayoría del sur de Puebla, Oaxaca y la costa del golfo. La arquitectura también revela, como ya vimos, esta continuidad. Los murales, como ya hemos mencionado en otro trabajo, si bien participan de una herencia teotihuacana, presentan un rompimiento con ésta, evidenciado por las características estilísticas y por la diversidad de

elementos que señalan las relaciones de los moradores de Cacaxtla con otros sitios y áreas mesoamericanas. Teotihuacan, la costa del golfo, el área maya, Cholula, se encuentran presentes en muchos aspectos de la cultura del grupo que habitó en Cacaxtla. Pero esta presencia no puede ser analizada por separado, aislada del contexto general. Todos esos elementos forman parte de un conjunto, del acervo ideológico de un grupo que, según las crónicas, conquista y se establece en un área donde existía una población anterior. El asentamiento de ese grupo, los olmeca-xicalanca, en Cacaxtla podría abarcar desde aproximadamente 500 d.C. hasta 1100 d.C. según las características de los diferentes materiales arqueológicos encontrados y el apogeo del sitio se ubicaría probablemente entre 600 y 850 d.C. Qué tanto trae de nuevo a la región ese grupo y qué tanto toma o conserva de lo que existía es algo que se deberá dilucidar a través de futuras investigaciones.

Para la última etapa, en el posclásico, la presencia de cerámica policroma-cholulteca, figurillas Tlaloc con asa posterior, Coxcatlán rojo naranja, etc., si bien indica que el sitio no fue abandonado en su totalidad, nos muestra por su escasez un cambio importante en cuanto al asentamiento. El abandono de la mayor parte de los recintos ceremoniales y la drástica reducción y desplazamiento del asentamiento hacia San Miguel (Tzopiloatl), nos señalan el final de la presencia de los olmeca-xicalanca en Cacaxtla, expulsados del área, según las crónicas, por los tolteca-chichimeca.

En relación a la presencia olmeca-xicalanca hemos considerado tres hipótesis que pueden ser complementarias. Las hipótesis, postuladas por varios autores en diferentes momentos y que ya comentamos en otra ocasión (Ponencia SMA, Guanajuato), son:

a) En el clasico tardío se produce una notable expansión del área de influencia de la costa del golfo. Algunos de los grupos portadores de esa influencia se encontraban presentes en Teotihuacan en sus últimas fases.

b) Los olmeca-xicalanca, un grupo triétnico según señala X. Jiménez Moreno, serían mercaderes que controlaban la distribución de mercancías procedentes del golfo y del SE.

c) Cholula funcionaría en el clásico tardío (si no es que antes) como un centro rector en gran parte del área de Puebla-Tlaxcala y la presencia de los olmeca-xicalanca en Cacaxtla estaría íntimamente ligada a lo acontecido en la metrópoli del valle poblano.

Las tres permitirían explicar y entender algunos de los aspectos más significativos del sitio. La no concordancia de la dinámica observada en el área de Cacaxtla con el resto de Tlaxcala en su fase Tenanyecac, encuentran su explicación como ha mencionado. A. García Cook (1976), en la presencia, no sólo en Cacaxtla sino probablemente en los Contlas, del grupo olmeca-xicalanca.

Consideramos que, acorde con lo anterior, resulta harto difícil suponer que los fosos defensivos presentes en Cacaxtla correspondan al apogeo del sitio. Si en ese momento Cholula mantiene una estrecha relación con Cacaxtla, como se postula en la tercera hipótesis, debido a que los olmeca-xicalanca se han asentado en ambos lugares y en el área entre ellos, lo anterior carecería de fundamento. En ese sentido, coincidimos con la observación de

Armillas de que los fosos corresponden a las últimas etapas del sitio y no al florecimiento del mismo.

Retomando lo que indican las fuentes sobre la ruta de los olmeca-xicalanca y los asentamientos de este grupo en la región, resalta la importancia de obtener más información del área de Nativitas, Michac, Xoxtla, etc., y por otra parte revisar los materiales de los sitios que junto al Zahuapan van marcando hasta Almecatla otra importante ruta. La proposición de A. García Cook (1978) sobre los límites del área de influencia de Cholula, en la fase Tenanyecac, y la de los olmeca-xicalanca, en la fase Texcalac, plantea acertadamente, una fructífera posibilidad de explicación.

*Diana López de Molina**

Todo lo anterior nos lleva a concluir que el arribo de nuevas gentes (los olmeca-xicalanca), a Cacaxtla, Cholula, etc., se refleja de diferente manera en los distintos materiales arqueológicos. Los objetos de uso diario no sufren cambios significativos. En relación a objetos suntuarios observamos, sin embargo, que se intensifican los vínculos comerciales con el Golfo de México. Por su parte, los murales y algunos aspectos ornamentales de la arquitectura sí muestran una ruptura con lo que había caracterizado el área hasta el clásico medio. Es en manifestaciones artísticas espectaculares y de gran importancia donde se observa la huella de algo nuevo, distinto.

Esto resulta comprensible si partimos de varios supuestos. En primera instancia debemos considerar que los olmeca-xicalanca no llegan a un área despoblada. A su arribo al valle poblano-tlaxcalteca hay un gran número de asentamientos que van desde pequeñas aldeas hasta lugares (¿ciudades?) con una gran densidad de población. En segundo lugar, debemos entender que el proceso de conquista, cuyas características desconocemos, pudo presentarse en diversas formas. Por un lado, el grupo que conquista no tendría, en este caso, que alterar las actividades productivas, ni las particularidades de la producción artesanal ligada a los objetos de uso diario y de circulación local. Sin embargo, en un nivel ideológico sí realizaría los cambios que fueran necesarios para justificar su poder y autoridad y exaltar su grandeza. Esta segunda premisa puede suponer la total supresión y sustitución de las creencias e instituciones de los locales o, al contrario, el aprovechamiento de las estructuras y creencias que bien pueden servir al conquistador para facilitar su tarea.

EL CERRO CACAXTLA

*Pedro Armillas**

En las lomas de la frontera suroeste de aquella república, dominando los llanos de la enemiga Cholula, se ven aún los restos de notables fortificaciones, grandes fosos excavados en la toba, llamada en México tepetate, alrededor del cerro Cacaxtla y en la loma del Milagro, al oriente de aquel. El cerro Cacaxtla está protegido por barrancos en dos lados, es una buena posición defensiva natural situada entre los valles de los ríos Atoyac y Zahuapan, caminos naturales de invasión de Tlaxcala para atacantes procedentes del suroeste y del sur. Un foso excavado

en la roca lo rodea por el norte y noroeste, cinco más –paralelos entre sí– se escalonan en profundidad, en la ladera sur que mira hacia el valle de Cholula, desde lo alto del cerro hasta el llano a distancias que varían entre cien y doscientos cincuenta metros uno de otro. Su profundidad actual pasa a veces, a pesar de la tierra que cubre su fondo, de seis metros y su anchura varía entre un mínimo de nueve y un máximo de veinticuatro, siendo lo general de doce a catorce. Los fosos, los barrancos y los muros, que según Muñoz Camargo abrigaban a los defensores de los fosos, convierten Cacaxtla en una gran fortaleza. Parece ser que el origen de esa fortificación se remonta a los años turbulentos en el centro de México, del siglo XII, en las luchas de los olmeca-xicalanca contra los advenedizos chichimecas, pero todavía en 1519 esos cerros servían de apoyo a los defensores de la república tlaxcalteca.

LOS HABITANTES

Andrés Santana Sandoval y

*Rosalba Delgadillo T.**

A diferencia de otras zonas arqueológicas, la que aquí nos ocupa presentó a los investigadores una situación aparentemente privilegiada, ya que además de la riqueza de información contenida en sus pinturas es citada como sede de un grupo descrito por varias fuentes documentales que refieren su organización social, su procedencia y sus componentes étnicos y culturales.

Si bien esta situación parece permitirnos un mejor conocimiento del asentamiento prehispánico y sus habitantes, también ha originado un vicio: todo aquello que en diversos documentos y épocas se atribuye los olmeca-xicalanca se hace extensivo a Cacaxtla y viceversa.

Ello ha permitido la acumulación de una gran riqueza de información, la cual en ocasiones presenta contradicciones que lejos de aclararnos el panorama aumentan la confusión en torno al lugar y sus constructores, ya que fuentes documentales como las *Relaciones de Chalco-Amaquemecan*, la *Historia tolteca-chichimeca* y la *Relación de Cholula* refieren profusamente la historia atribuida a este grupo denominado también xochteca y quiahuizteca, pero evidentemente los datos no son siempre coincidentes.

Con la intención de clarificar el desempeño de los olmecas históricos, durante la segunda mesa redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología en el año de 1942, se analizaron los datos disponibles concluyéndose que existían algunos elementos o rasgos culturales que presumiblemente les son propios, entre los cuales tenemos los siguientes: étnica y lingüísticamente provienen de grupos nahuas, mixtecos y mixe-popolocas, se les atribuye la cerámica cholulteca I y azteca I (Jiménez Moreno, 1942: 21) así como el uso del *macahuitl* o espada con filos de navajas de obsidiana y el *ichcahuipilli* (*loc. cit*.: 81).

Sin embargo, la referencia bibliográfica más frecuentemente citada en torno a Cacaxtla proviene de la obra de Diego Muñoz Camargo, ya que es el *único* que describe el

lugar después de haberlo visitado (otros autores retomaron posteriormente la información por él recabada) y atribuye su habitación al grupo citado. Al referirse al lugar no le da un nombre en particular, motivo por el cual desconocemos su denominación original.

Es importante recordar que, según Meade (1085: 6) Muñoz Camargo escribe su *Historia de Tlaxcala* alrededor del año 1576, o sea, aproximadamente seiscientos años después de los hechos que narraba en torno a Cacaxtla.

Ubica a los xicalancas como los antiguos habitantes del territorio comprendido entre los poblados actuales de Nativitas, Texoloc, Mixco, Xiloxochitla, Xochitecatitla y Tenanyecac (aproximadamente: 69 980 kilómetros cuadrados), y es a ese conjunto al que se refiere cuando señala "…y aquí en este sitio hicieron los Olmecas su principal asiento y poblaron…" (Muñoz Camargo, 1948: 36-37), ya que, si bien describe fosos y albarradas que pueden corresponder a los de Cacaxtla, también señala que "…las cuales fosas y albarradas ciñen toda la redondez del cerro, que no debió de ser de poca fuerza ni menos reparó en aquellos tiempos; y en este dicho peñol hay muchos indios poblados hoy en día en partes, y va cavada por peña viva, y se aprovechaban de muchas cuevas en que vivían en este cerro…" (*op. cit*.: 38).

En el cerro de Cacaxtla sólo existe *una* pequeña cueva, mientras que en la barranca donde se ubica el poblado de San Miguel del Milagro y al oriente del mismo se localizan varias; los fosos a su vez, se prolongan al oriente de la barranca Nacuitlapa, protegiendo la planicie superior del bloque Xochitecatl-Nativitas-Nopalucan, denominada El Llano, la cual conformó a nuestro juicio el verdadero centro fortificado, del cual formó parte el gran basamento y el área que lo circunda.

La ausencia de arquitectura monumental en la parte superior del bloque se debió seguramente al énfasis en la función militar, no religiosa, que tuvo esta amplia zona durante las últimas etapas de su ocupación, al aprovechar primeramente los xicalancas y posteriormente los tlaxcaltecas asediados por los conquistadores europeos las características del lugar.

En dicha zona pudo incluso resistirse un sitio prolongado, ya que cuenta con áreas de cultivo y escurrideros de agua (Santana, en preparación), que pudieron dar sustento a los defensores, a diferencia del gran basamento que carece de este último e importante recurso.

Otro aspecto que no ha sido aún esclarecido satisfactoriamente gira en torno a una pregunta fundamental: fueron los olmecas históricos los autores de las pinturas o fueron ellos como conquistadores los causantes del decaimiento del lugar.

Como contexto general citaremos que Cacaxtla fue un centro ceremonial cronológica y culturalmente marginal con respecto a Teotihuacan y al desarrollo social característico del periodo clásico (Nagao, 1989: 83-105), en el sentido de que, si bien compartía rasgos culturales con la metrópoli, éstos tenían un estilo y una forma de integración propios a consecuencia de la distancia espacial y temporal que los separaba.

Según Nagao (*loc. cit*.), durante el periodo epiclásico la elite gobernante local buscó una identidad propia, repudiando los patrones vigentes y adoptando otros que por ser extraños y prestigiosos les permitirían consolidar su lugar en la sociedad. Asimismo, considera que las manifestaciones pictóricas presentes en el lugar, refleja una realidad deseada mas no existente, aún.

De ser acertadas estas hipótesis, nos permitirían comprender por qué no existe una concordancia entre los rasgos iconográficos mayas presentes en las pinturas, que son evidentemente intrusivos y los demás elementos de cultura material, que corresponden a una misma tradición cuyo desarrollo fue continuo hasta el abandono de Cacaxtla.

A este respecto, en torno a los materiales arqueológicos, López de Molina y Molina (1986: 68-69) refieren que las cerámicas rojo sobre bayo presentes mayoritariamente en el lugar "…se identificaban con la cerámica Coyotlatelco, reportada para épocas más tardías… cuya distribución está cada vez más relacionada con el área de influencia de los olmeca-xicalanca. En esta área, la presencia del tipo no corresponde a una intrusión sino tiene una evolución o tradición local…".

Con respecto al contenido del párrafo anterior, en la capa 18 del pozo 8, fechada en 744 + 91 d.C. (UM # 1043) están presentes los tipos 1 (6.57%) y 2 (1.78%) y en la capa 2 del pozo 9 (UM # 1047), 376 + 131 d.C. localizamos el tipo 1 (3.15%) (Santana, en preparación), lo cual corrobora su pertenencia a una tradición local que a nuestro juicio es asimilada por los xicalancas al incursionar en la zona, misma que es difundida a los lugares que van controlando paulatinamente.

Dicha tradición cerámica local presenta una continuidad semejante a la exhibida por los demás materiales culturales, lo cual nos hace considerar poco probable que en el área se registrara la intrusión violenta de grupos de otra filiación cultural, cuando menos entre los años 376 y 800 d.C.

García Cook (1981: 176-244) señala que el arribo de los olmecas-xicalancas al área ocurrió alrededor de la segunda mitad de la fase Tenanyecac (300-650 d.C.), teniendo un desempeño relevante hasta después, durante la fase Texcalac temprano (650-850 d.C.).

De los elementos antes citados se desprenden dos opciones:

a) Los xicalancas, portadores de la tradición cerámica rojo sobre bayo llegan al valle poblano-tlaxcalteca poco después del año 300 d.C., ocupando continua y plenamente Cacaxtla y otros lugares hasta su expulsión.
b) Este grupo se desempeña marginalmente en la región o incluso está ausente de ella hasta el periodo comprendido entre los años 700-800 d.C. en que irrumpen belicosamente conquistándola, adoptando la tradición antes citada.

Los estudios que a continuación se refieren nos hacen inclinarnos por esta segunda posibilidad.

En Cholula, lugar tambien ocupado por este grupo según algunas fuentes históricas, se tiene documentada una ruptura en la continuidad de la tradición cerámica local alrededor de los años 700-800 d.C.; Lombardo *et al*. (1986: 504) señalan que: "...en Cholula, por su parte, las excavaciones que se realizaron a fines de la década de los sesenta, mostraron que las etapas de clara influencia teotihuacana se vieron interrumpidas en la fase Cholula IV (700-800 d.C.)". En ese momento, según Müller: "…todo parece indicar una ruptura completa con la tradición teotihuacana del clásico" (1970: p. 131). En relación a la siguiente fase cholulteca I (800-900 d.C.), los mismos autores señalan "…la presencia de los nuevos rasgos en la cerámica parece indicar la influencia o la llegada de nueva gente de fuera del valle de Cholula (*idem*, p. 139) …".

Por su parte, Jiménez Moreno (1975: 481) ubica cronológicamente la conquista de Cholula por los olmecas históricos entre los años 750 y 800 d.C.

Congruente con los datos anteriores, León Portilla (1984: 19) en su artículo relativo a los "Anales de Cacaxtla" cita "…la irrupción de otras gentes, nombrados olmecas-xicalancas, procedentes de las costas del golfo de México. Tal cosa había ocurrido en un año 2 Caña, equivalente a 831 d.C. …".

Los últimos niveles arquitectónicos del gran basamento, que evidentemente señalan una coyuntura social en el lugar y su abandono, corresponden a un periodo ligeramente posterior al año 792 d.C., mientras que las pinturas murales son realizadas, entre los años 744 y 792 d.C.

De ser acertada esta información, podemos suponer que la amenazante cercanía de los olmecas-xicalancas entre los años 700-800 d.C. obligó a los habitantes de Cacaxtla a abandonar el lugar, transformando el grupo conquistador esta zona y el bloque Xochitecatl-Nativitas-Nopalucan en fortaleza hasta su expulsión en épocas posteriores.

En este caso, evidentemente los olmecas-xicalancas no pudieron ser los autores de las pinturas murales y por tanto éstas no reflejan la organización social ni la historia del grupo, ya que fueron realizadas poco antes o simultáneamente al arribo del grupo al área.

LA ARQUITECTURA DE CACAXTLA

*Diana Lopez de Molina**

La presencia de elementos arquitectónicos semejantes a algunos del Tajín o del área maya (los paneles remetidos en los tableros, la decoración a base de rombos, la celosía) no resulta equiparable a la confluencia mencionada al hablar de los murales. De hecho, es claro que la arquitectura de Cacaxtla presenta un sello propio (en la distribución de cuartos, plazas, basamentos, formas de ornamentar los edificios, etc.).

EL CONJUNTO EXCAVADO EN CACAXTLA

Diana López de Molina y

*Daniel Molina Feal**

Corresponde éste a una de las áreas de culto y habitación de estamentos superiores. Por ello encontramos una arquitectura en correspondencia a esa circunstancia.

Los edificios presentan, en su mayoría, pórticos que ven hacia patios interiores o plazas. Por los vestigios localizados, suponemos que algunos de los edificios de la parte superior del gran basamento tenían un pórtico hacia el exterior de éste. Los pórticos funcionaban como un corredor techado.

Los patios y plazas guardan lo que podríamos identificar como un patrón teotihuacano, con los aposentos dispuestos a su alrededor y desplantados sobre plataformas de diferentes tamaños.

En todos los edificios, y a lo largo de las diferentes etapas constructivas localizadas, está presente el complejo tablero-talud. Cada tablero presenta una serie de remetimientos que forman un juego de planos, tanto verticales como horizontales, dando un espléndido juego de claroscuro.

Uno de los aspectos sobresalientes del complejo tablero-talud de Cacaxtla es su presencia en el paramento del aposento, a diferencia de la mayoría de estos elementos en otras zonas arqueológicas en donde se presentan en las plataformas o en los cuerpos de los basamentos piramidales, mas no en las paredes de los cuartos.

En algunos códices se ven dibujos de edificios con tablero y talud en el paramento del templo, sin embargo, carecemos de ejemplos en el campo, a excepción de los localizados en Cacaxtla.

Al observar este aspecto de la arquitectura de Cacaxtla no debemos aislarlo de su contexto general, hay que recordar que en esta zona los edificios se desplantan sobre plataformas muy bajas, comparadas con las que sostienen los edificios de Teotihuacan, Xochicalco o Tajín, por ejemplo. Tampoco hay que confundir el tablero-talud, presente en Cacaxtla, con los elementos existentes en las paredes de edificios tan elaborados como el Palacio de las Columnas en Mitla o el Edificio C del Tajín.

Estos tableros pasan, sin duda alguna, a engrosar la tipología de los complejos tablero-talud mesoamericanos, ya que con las características presentes en Cacaxtla no se encuentran en otra parte. Por lo tanto, lo hemos denominado Tablero Cacaxtla.

También se localizó en la zona el tablero-talud formando parte de los cuerpos del basamento piramidal al que denominamos Montículo B. Desafortunadamente carecemos de datos sobre el terminado del complejo, por lo que desconocemos si tenía molduras que lo decoraran o era totalmente liso; por lo tanto, tenemos que limitarnos a señalar que las huellas nos muestran la presencia del tablero y el talud más o menos en iguales proporciones.

En Cacaxtla encontramos soluciones arquitectónicas que fueron utilizadas con maestría y preciosismo para su ornamentación. Destaca la celosía, elemento colocado para separar espacios y que es un calado, que, en este caso, fue logrado dando la apariencia de ser un tejido hacia el exterior y plano hacia el interior del aposento. De igual forma o diseño son los rombos empleados para decorar los muros aledaños a las puertas, semejando las falsas celosías del Tajín o de la zona maya.

Otros elaborados elementos decorativos presentes en Cacaxtla son los "rosetones" insertados en una ranura periférica de algunos pilares y los altorrelieves en otros pilares.

Jugaron papel importante en el aspecto general de la arquitectura del sitio las pinturas y los relieves monumentales que ocuparon muros interiores y exteriores de varios edificios.

Está presente en el sitio el típico basamento piramidal mesoamericano, dispuesto frente a grandes plazas ceremoniales. De estos inmuebles solamente se ha trabajado uno que muestra sus diferentes cuerpos, escalera con alfarda y un templo que lo corona.

Es necesario hacer énfasis en que las soluciones arquitectónicas que tenemos a la vista en Cacaxtla no son una moda del momento en que se edificaron, son el fruto de una larga experiencia constructiva en la que sobreviven las formas, aunque cambien los materiales y sistemas de construcción o evolucionen los motivos.

El Gran Basamento, que aparenta ser una eminencia natural del terreno, es el resultado de la superposición de un número no determinado de etapas constructivas. La excavación nos mostró por lo menos siete momentos diferentes de construcciones, algunas podrán tener entre sí muchos años de diferencia y otras podrán ser pequeñas modificaciones, sin embargo, todas hablan de una larga tradición y hacen recordar la aseveración de que la arquitectura mesoamericana es de proporciones geológicas. Es posible que este basamento descanse sobre una pequeña elevación natural pero su altura actual es al menos 90% artificial. Este estimado se basa en los resultados de un nucleado profundo que se realizó en el Patio Hundido y el cual mostraba, a más de 16 metros de profundidad, la presencia de fragmentos de estuco.

Materiales de construcción

Los que encontramos en Cacaxtla son abundantes en la región. En la zona se utilizó el tepetate como el principal material para construir muros, apoyos y núcleos. La piedra caliza de los taludes se obtiene en los alrededores y fue utilizada tanto para construcción como para la obtención de cal. La arena se traía de las corrientes cercanas, es de buena calidad y por lo mismo los estucos pueden tener acabados sumamente finos. El barro para hacer los adobes es de buena calidad y debió ser abundante.

La cubierta boscosa de la región la suponemos tambien abundante y de ella deben haber obtenido vigas para la techumbre y leña suficiente para quemar la gran cantidad de cal que se utilizó para recubrir de estuco, muros y pisos. Como vemos, el medio ambiente fue generoso al surtir a los constructores de Cacaxtla, de materiales para la edificación de la zona.

Técnicas constructivas

No las podemos considerar de las más depuradas, no obstante, la relativa conservación de los diferentes elementos arquitectónicos presentes. A continuación, describimos las técnicas que pudimos apreciar y que son comunes a todas las etapas constructivas.

Cimientos. Los de muros y pilares no son muy profundos; los que pudieron estudiarse no pasan de 10 cm de profundidad, generalmente son tepetates más o menos uniformes posados sobre un apisonado bastante compacto. Se colocaban en una doble hilada de la que desplanta el muro.

Parámetros. La mayoría están hechos a base de una doble hilada de tepetates sin "cuatrapear", unidos con lodo y en ocasiones rejoneados en las juntas con pequeñas cuñas de piedra. Este tipo de construcción presenta problemas, dado que cada hilada está trabajando independiente y en ocasiones se desplazan hacia lados opuestos.

Hay paramentos hechos de adobes con lodo y con una capa de tepalcates colocada entre los adobes. Hay pocos de estos muros y son de épocas más tardías. Están presentes a partir de la modificaciones del edificio de las pinturas en su segunda época y solamente en esas modificaciones se usa el adobe para ese periodo. Sin embargo, el material predominante en los muros del Palacio es sin duda el adobe acompañado de los tepalcates entre las juntas. También los aposentos encontrados en el arranque de los taludes del este están manufacturados con adobe.

Soportes. Principalmente se han encontrado pilares. Todos están construidos con el mismo sistema de los muros y fueron cimentados de igual forma. En ocasiones tienen protegidos los vértices con piedras careadas que se "cuatrapean". Todos los pilares localizados tienen alma de tepetate.

En la parte superior de varios de los pilares, descubrimos las huellas de vigas de madera que corrían en forma paralela a los paramentos mayores de cada uno de los aposentos, uniendo un pilar con otro. Sobre estas vigas corrían otras con las que se armaban los sistemas que sostenía el techo.

En uno de los aposentos se localizaron dos columnas de 80 cm de diámetro cada una, su alma aparentemente es sólo de tepetate, estos elementos corresponden a una fase posiblemente hacia los 600 d.n.e., lo que hace más significativa su presencia, sobre todo si recordamos que su aparición en Mesoamérica se ha postulado hacia épocas más tardías.

Complejo tablero-talud. El tablero se realizaba sobre el paramento combinado la colocación de piedras a diferentes niveles con el labrado de otras, en las que el esculpido formaba los diferentes planos para dar el juego de remetimientos.

Al final del tablero se hacía el talud a base de piedras irregulares, generalmente tezontle, unidas con lodo al que se le agregaba algo de cal. Normalmente, los taludes desplantan de un piso de estuco que termina a la altura del paramento sobre el que se apoyan los materiales que conforman el talud, el que finalmente se recubría con una gruesa capa de estuco que daba el acabado final.

Este endeble sistema de construcción provocó la destrucción de los taludes al caer sobre ellos el material de relleno para la construcción de nuevos edificios.

Techos. Podemos inferir que el sistema de techado es el típico del altiplano, logrado tal vez a base de morillos, esteras y terrados que tienen como soporte un sistema de vigas que inicialmente se colocan sobre los pilares y los coronamientos de los muros, para posteriormente descansar nuevas vigas en diferentes sentidos, logrando así la altura deseada para continuar con las siguientes operaciones, las que finalizan con el estuco que permite impermeabilizar el techo.

Existe la posibilidad de que los techos estuvieran almenados, pues se localizaron algunas durante la excavación, pero en número tan pequeño, que es difícil de momento asegurar que se trate de un almenado general.

Escaleras. Las encontradas tenían dos sistemas principales de construcción: unas, a base de tepetates careados que daban a la vez la huella y el peralte del escalón, teniendo al final un recubrimiento de estuco. Otras hechas con un sistema parecido a los taludes en los que se ponía piedra irregular revuelta con tierra, formando con esto un núcleo; posteriormente se daba cierta forma y cuerpo al escalón y alfarda y después se le emparejaba con un apisonado sobre el que se colocaba el estuco. Excepto la localizada en el Cuarto de la Escalera, todas las demás tenían alfardas.

Pisos. Todos fueron terminados a base de estuco. En casi todos varía el espesor tanto del piso como de la matriz sobre la que se colocó. El terminado se logra mediante un magnífico pulido del estuco.

Plataformas. Se ha mencionado que todos los edificios de Cacaxtla se posan sobre plataformas que varían en su altura de los 5 a los 70 cm. Dependiendo del grosor su sistema constructivo varía; las más bajas consisten generalmente en apisonados de tepetate reforzados en las orillas con piedra careada, lo que le da consistencia y evita que se destruyan al pisarlas.

Las banquetas más altas (Edificio F, la Celosía), tienen un núcleo de tierra y tepetates y los extremos están trabajados con pequeñas lajillas para darles consistencia. En ambos casis el terminado es a base de recubrimiento con estuco.

Estos acabados representan un bien llevado juego de texturas que, unido al juego de claroscuros de los tableros y la magnificencia de las pinturas, nos habla del sentido estético de los constructores de Cacaxtla, ejemplificado en la presencia de almenas, rombos, celosías, “rosetones” y relieves.

Los relieves encontrados tienen un alto sentido estético, sin embargo, su mayor valor es el simbólico, lo hemos encontrado principalmente en los pilares y tableros del Edificio E. Están realizados en barro crudo y adheridos (en los tableros) al estuco, pegados aparentemente con cal, después se estucaron y es muy probable que estuvieran pintados.

Otro tipo de relieve es el del Edificio A, en el que se modela en barro crudo el motivo y se adhiere al muro haciendo pequeñas perforaciones en las que se insertan unas pajillas que ayudan a detener el barro. Se termina de modelar el motivo y se pinta de un solo color.

Un relieve, no encontrado in situ, parece haber seguido esta técnica en proporciones mayores y haber estado adosado a un muro del templo que se encontraba al sur del Patio Hundido. Este relieve estaba totalmente policromado y seguía los diseños del mural sur del Edificio A.

Los rombos, localizados en El Palacio, participan de este tipo de técnica, se modelan en barro y se recubren con estuco de la misma calidad del utilizado en el resto del muro.

Los rosetones del interior de las ranuras de los pilares del Edificio E, están hechos en barro, moldeados y cocidos, y pegados con estuco.

La celosía fue hecha usando como trama una rama o bejuco que sirvió de alma, posteriormente se cubrió con el barro usado para adobe, para después recubrirlo con estuco.

Las almenas están hechas con barro cocido y cubiertas con una gruesa capa de estuco. Contrasta notablemente lo bien elaborado del elemento en barro con la tosquedad del recubrimiento de cal.

Edificio A o de Las Pinturas

Es una construcción de planta rectangular adosada por el norte a lo que parece ser un basamento piramidal que comparte el muro con el aposento. El edificio está orientado al oeste y se encuentra sobre una pequeña plataforma de 5 cm de altura promedio.

El interior consta de un cuarto que mide 13.80 m de largo por 4.30 de ancho. Al N y S se encuentran dos muros de adobe con recubrimiento del lodo y guardapolvo de estuco pulido; estos muros dividen en tres partes el interior y fueron puestos con la intención de aparentar una simetría que en realidad no existe.

El muro E se encontró muy deteriorado por causa de la erosión y del deslizamiento de la ladera del cerro. Sobre éste fue que se localizó el mural número 5.

Los muros perimetrales son todos de tepetate y tienen un grosor promedio de 52 cm. El muro W, en su cara interior tiene un acabado de lodo en la parte superior y un guardapolvo de estuco pulido. Por la parte exterior, y en las jambas de la puerta que lo interrumpe, se encuentran los murales. La puerta tiene 1.42 m de ancho; su paso franco está interrumpido por una banqueta de 32 cm de ancho y de 42 cm de alto.

En el exterior y separados a 2.32 m del muro este, se encuentran dos tableros talud, adosados al cuarto por la prolongación de los muros N y S, estos elementos cumplen con varios objetivos: ayudan a sostener la techumbre, crean la idea de una simetría en el exterior y proporcionan un elemento estético. En el lado sur queda la huella de que el talud daba vuelta hacia el este, pero fue destruido al adosarle un nuevo cuarto.

Alineados con el paramento de los tableros se localizan dos pilares; cada uno tiene .56 m de ancho, 1.44 m de largo x 2.50 m de altura. Esta altura coincide con la de los tableros y, más o menos, con la que actualmente tiene el paramento de los murales.

El edificio se asentaba sobre una plataforma a 1.65 m de altura de la plaza principal, es decir la misma altura sobre la que se desplantaba todo el conjunto formado por los edificios A, B, C y los que desconocemos para el Conjunto 1.

En el Edificio A se presentan claramente tres etapas de construcción. En la primera, el aposento tiene el mismo ancho que el trabajado, pero su largo es de 4.20 m. Por el lado norte se encuentra adosado al basamento piramidal. Posee una puerta de .99 m de ancho por 1.46 de alto con un dintel de madera. Carecía de mochetas, tableros y taludes.

En la segunda etapa se clausura la puerta, se tira el muro sur para prolongar el aposento y crear la planta que ahora podemos ver. Durante la siguiente etapa, el edificio es mutilado por el sur en su exterior, al adosarle nuevas estructuras, y luego fue rellenado para elevar el Conjunto 1.

En relación a las pinturas, es en la segunda época cuando se realizan los cinco murales. No podemos definir en qué tiempo se anula la pintura interior, la que fue cubierta con un baño de lodo, posiblemente es el mismo momento en que son tapadas parcialmente las pinturas del exterior con el elemento en barro crudo.

Edificio B

Se trata de un enorme pórtico que se desplanta sobre un basamento en talud de 1.65 m de altura promedio, al que nos referimos anteriormente. Se tenía acceso a este pórtico por una escalera flanqueada por gruesas alfardas. A 1.60 m del fin de la escalera se encuentra un alineamiento de seis pilares de medidas semejantes a las descritas para el Edificio A, sus alturas variaban de 2.43 m la más alta a 1.62 m la más destruida. Se localizaron las huellas de la altura a la que se sostenía la viguería del techo, siendo ésta de 2.43 m. Rematan este alineamiento al E y W dos tableros talud que nacen de mocheta a los muros que cierran el recinto por esos lados.

El recinto tiene en su interior 26.95 m de largo por 4.36 m de ancho. Al centro del muro norte se encuentra una puerta de 1.95 m de ancho cuya altura era de 1.90 m según se aprecia por las huellas dejadas por el dintel.

Rodeando los paramentos E, N y W se encuentra una plataforma de 0.15 m de altura y de 0.40 de ancho a partir del paramento.

Los exteriores de los muros E y W tienen el complejo tablero-talud, que se une con las mochetas frontales, el largo del muro permite que aquí se tengan dos módulos del tablero separados por un nivel compartido de los planos verticales.

El acabado del recinto en su interior es de estuco rugoso con guardapolvo pulido y pintado de rojo, que cubre los lados E, N y W, las jambas de la puerta norte, los lados de las mochetas y los lados y la parte al interior de cada uno de los pilares.

Sobre el talud en el que se desplanta este edificio se localizó el mural de La Batalla, el cual se continuaba hacia los costados de la escalera del inmueble.

Es este edificio se aprecian también épocas diferentes de construcción. Hay que recordar que para liberarlo se retiró una escalera que remataba con alfardas, de las que salían al E y al W los taludes de lo que parece fue un basamento que desplantaba a más de 3.50 m de plataforma superior. Se aprecia otra época, no muy definida, que tal vez sólo se redujo a la reforma de las escaleras, aumentando el grueso de las alfardas y, que en realidad sería la última superposición a ese nivel. También se observan la época en la que se anula el mural y dos taludes en etapas anteriores, que fueron cubiertos por el de las pinturas.

Edificio C

Este es casi idéntico al de las Pinturas, así que pudimos prever la aparición de cada uno de los elementos con gran precisión. Se encontraron variantes pequeñas en su exterior que nos hablan de diferentes usos dados a este inmueble. Hay que aclarar que sólo se trabajó un poco más de la mitad sur, debido a que la otra sección se encuentra bajo las estructuras aledañas al Patio Hundido.

El acabado interior del edificio es a base de un baño de lodo en la parte superior del muro y un guardapolvo en estuco pulido. Este baño está cubriendo una capa de tizne que parece indicar hubo un incendio en ese cuarto. Está presente el tablero-talud del exterior, localizado ya con muchos cambios, guarda el patrón ya conocido con la variante que las modificaciones ocasionaron. También el edificio está desplantado sobre una plataforma de 5 cm promedio. Los muros S y W estaban destruidos casi en su totalidad.

Las Conejeras

Este recinto es el producto de una serie de modificaciones realizadas en el exterior del Edificio C en su parte sur. Fueron construidas en el espacio que queda entre el muro del frente y el tablero-talud del exterior, el que además es prolongado tapiando el espacio que queda entre él y el pilar sur del pórtico.

En el interior se encontraron unas raras construcciones que nos hicieron pensar en unas conejeras, de ahí su nombre. Están hechas con adobe y tienen en el centro de la parte frontal un orificio. Había cinco de cada lado (al E y W), las paredes tienen un espesor de 12 cm, mide cada una 40 por 48 cm de planta y parece que en alguna época presentaron tapa y algunas tuvieron dos pisos, lo que se conoce gracias a las huellas presentes en las paredes. En el fondo de estos pequeños cubículos no se encontraron restos o huellas de ninguna especie, lo que nos hace dudar de su uso para guardar animales, contener agua o hacer fuego, etc.

Un elemento que causa extrañeza es el muro que cierra el recinto al norte, quedando una planta rectangular de 3 m por 2.40 m. Este muro clausuró en algún momento el recinto dejándolo fuera de uso y en el momento de la excavación estaba destruido hasta la altura del guardapolvo.

Pasillo de los Tableros

Es un corredor que forman el muro W del Edificio B y el tablero-talud sur del Edificio C. Este corredor fue cerrado por un muro de adobes en una época posterior y finalmente quedó cubierto por las estructuras superiores del Conjunto 1.

Edificio D

Es una estructura de 30 m en su eje N-S y de 7 m en el E-W. Por el lado W tiene un pórtico cuyos extremos se rematan con unas mochetas que debían tener el complejo tablero-talud que se ha encontrado en todos los edificios. Entre las mochetas se encuentran repartidos seis pilares. El edificio tiene tres aposentos, uno al norte, uno central y otro al sur; el pórtico se une a los aposentos por medio de dos puertas que hay frente a los espacios que quedan entre los pilares 1 y 2 y 5 y 6, contados de norte a sur. Las puertas dan acceso directo a los aposentos norte y sur, el cuarto central tiene comunicación solamente con el aposento sur. En la esquina SW de este cuarto existe un pequeño elemento cuadrangular que servía para colocar incensarios.

Esta construcción fue tapada por los aposentos que sirvieron de prolongación al Edificio A, es contemporánea a los Edificios E y de Las Columnas y en algunos de sus momentos al B. Parece ser un poco posterior a la primera etapa del Edificio A.

Edificio E

Está formado por tres recintos, dos laterales y uno central, el que, a su vez, se divide en un pórtico y dos aposentos unidos por una puerta; el cuarto más al W perdió el muro posterior, por lo que no podemos dar mayores datos sobre su prolongación hacia ese lado. El edificio está orientado hacia el este. Toda la estructura se posa sobre una plataforma que sigue su contorno (en forma de “T”), debido a que el aposento central sobresale de los laterales poco más de cuatro metros hacia la plaza. Es relevante la decoración de los distintos elementos presentes. Las esquinas tienen el complejo tablero-talud; los tableros en algunos casos son remetidos y se decoran con relieves de barro crudo, de los que solamente quedan indicios. Los pilares de los aposentos laterales presentan una ranura en la parte frontal que sigue las líneas del pilar, dentro de ella se colocaron unos círculos moldeados que le dan un señorial aspecto.

Los pilares del aposento central se decoraron con personajes en barro crudo, recubiertos con estuco y que posiblemente recibieron pintura. Estos elementos nos hablan de la importancia que debe haber tenido el recinto al ser ornamentado tan escrupulosamente.

El pilar del lado norte es el que conserva parcialmente el motivo que contenía. Se trata de la parte inferior de un personaje que suponemos de alto rango debido a su indumentaria. Se aprecia claramente una porción de su faldellín, el que llega a media espinilla, el tejido da la apariencia de ser una trama acolchada, que remata en la parte inferior con una cinta con motivos de greca de la cual cuelga un fleco.

Los pies del personaje calzan lujosas sandalias y están apuntando a izquierda y derecha del individuo que está en forma frontal y que suponemos debió tener el rostro mostrando el perfil, tal y como sucede en alguna de las estelas de la zona maya, elemento que resulta difícil no evocar al contemplar esta obra. Finalmente, unos diseños fitomórficos parecen haber enmarcado el personaje del que, desgraciadamente, sólo queda una porción que va del inferior de sus rodillas al piso sobre el que se posa.

Debemos remarcar que el largo del vestido nos hace pensar que se trata de un personaje femenino ya que las representaciones de los guerreros y sacerdotes, tanto en Cacaxtla como en las estelas y pinturas de la zona maya, los muestran con faldellines por arriba de las rodillas.

El edificio se encuentra atrás de la escalera W de la plaza, excavada una temporada antes, y que fue construida para dar acceso a las estructuras que taparon al Edificio E y que son contemporáneas al Palacio.

Edificio de Las Columnas

Se trata de un edificio de planta rectangular teniendo su eje mayor en sentido N-S. Se ha explorado parcialmente debido a que lo cubren estructuras pertenecientes al Palacio. Su frente mira al E, tiene una hilera de pilares de los que solamente dos se han liberado y el límite norte lo forma una mocheta similar a la que se ha descrito en los dos edificios. En su eje central norte-sur se han localizado dos columnas de 0.80 m de diámetro, las que han dado nombre al edificio. Estas columnas debieron servir para sostener la techumbre. El muro norte del aposento forma un pasillo con el muro sur del Edificio D. Por el oeste se prolonga para formar otro pequeño aposento dividido en dos por un muro de adobe; en la división que queda al norte existe una de las banquetas descritas para colocar sobre ellas incensarios.

Plaza norte

Esta plaza es de planta más o menos cuadrangular, ocupa una área de 936 m2 aproximadamente, está limitada al norte por el Edificio B, al sur por El Palacio, al este la limita el Edificio D y al oeste el E. La plaza sufrió varias modificaciones en su planta, tantas como sufrieron los edificios que la limitan. Podemos afirmar que la menor superficie cubierta por ella es la que corresponde a la época de las escaleras, tras las que quedó el Edificio E y de las que se retiraron para liberar el mural de La Batalla.

Para las primeras épocas del Edificio B y para el momento de contemporaneidad de los edificios E y D es una explanada a menos de 0.10 m de altura de los edificios, pero con el tiempo se convierte en un patio hundido al que circundan El Palacio por el sur, la gran escalera que lleva al Patio Hundido del Conjunto 1 y por los lados E y W los inmuebles que cubrieron a los edificios D y E, respectivamente.

Parece ser que al final se rellena a ras del palacio y sobre ella se desplantan la escalera y más taludes que llevaban a la estructura superior del Conjunto 1 en su última época. Al igual que todas las estructuras de la última época, su destrucción es grande debido a la

erosión, al cultivo intensivo y la extracción de tepetates para la construcción de viviendas modernas.

Patio Hundido y Montículo "Y"

Continuando con los elementos más al norte y más elevados del gran basamento, encontramos el Patio Hundido que, como su nombre lo indica, es una pequeña plaza a un nivel inferior de los pisos que la rodean. Su planta es rectangular, teniendo su eje mayor de E a W. Está limitada por taludes en sus cuatro lados, en cada uno de los costados tiene una escalera central; todas las escaleras están limitadas por alfardas rematadas en su parte superior por una laja que le sirve de pequeña cornisa y que puede ser el remate o haber sostenido un dado. La escalera colocada al norte tiene el doble de las dimensiones de las otras. En dirección al eje central de esta escalera se localizan las dos cistas colocadas al norte y sur de la banqueta antes descrita.

La escalera norte da acceso a una estructura que denominamos el Montículo "Y". Poco podemos decir de ésta, sin embargo, sabemos que los lugareños extrajeron tepetates del sitio, lo que es una de las causas de su deterioro. La estructura parece haber sido una plataforma elevada, de planta cuadrada y con una posible escalinata al centro del lado sur. Está hecha a base de tepetates y no quedan huellas que nos hablen de estructuras en su parte superior. Cerca de la esquina SW de la escalera se localiza un pequeño fogón recubierto de piedra careada.

Dos etapas lograron apreciarse en su construcción; en la primera se hace la planta más o menos rectangular teniendo su eje mayor en sentido N-S y la escalera colocada al centro del lado sur. Para la segunda etapa, se adosan tepetates careados que hacen crecer la estructura por los lados E, W y S (incluida la escalera), quedando la planta cuadrangular.

Una cala practicada del lado W de la estructura nos permitió observar que ésta se construyó sobre una explanada recubierta de estuco, dicha explanada tenía un desnivel de 0.20 m bajo los pisos que la rodeaban, el escalón que se formaba en la orilla estaba reforzado con piedras careadas. Esta explanada y la primera etapa del Montículo "Y" son de la misma época del Patio Hundido. La segunda etapa del Montículo "Y" corresponde a un momento en el que se rellenó el Patio Hundido, quedando una plaza que limita por el frente y los lados al Montículo "Y". Tres niveles diferentes de pisos se han localizado rodeando estas dos estructuras, el primero y el segundo parecen ser contemporáneos al Patio Hundido y el tercero corresponde a la plaza que anuló dicho patio.

El Palacio

Se trata de una serie de aposentos y patios que funcionan como una unidad. De la Plaza Norte se desemboca a un espacio en el que corre una hilera de pilares E-W y que sirvió de pórtico al conjunto. Un pasillo de más de 20 m divide en dos secciones los aposentos, el pasillo se interrumpe por una puerta que da acceso al ala este del palacio y que, después de pasar un cuarto, conduce al llamado Patio de los Rombos, rodeado por una banqueta; y en sus extremos E y W, flanqueando sendas puertas, hay unos rombos de estuco un poco a la manera

maya o tajinesca de la falsa celosía. En el lado norte, queda un espacio porticado cuyo techo era sostenido por los muros y dos pilares.

El extremo sur de esta ala del palacio tiene un pórtico con dos pilares; al oeste del pórtico se encuentra una puerta que conduce a dos aposentos, el segundo de ellos tiene una banqueta en su esquina NE que ocupa el 40 por ciento de la superficie del cuarto y en la esquina NW la pequeña banqueta que se ha descrito en otros aposentos y que sirvió para colocar incensarios.

Esta ala del palacio sufrió, al igual que el otro lado, una gran cantidad de modificaciones, dos de los cuartos excavados habían sido anulados en la época prehispánica, hay pilares entre los que pusieron material para cubrir los vanos y hacer un muro corrido, hay puertas canceladas, etc. En total se logran apreciar en este lado doce cuartos, dos pórticos y un patio. El extremo este está sumamente destruido y fue imposible detectar qué tipo de estructuras había.

En el ala oeste se pueden apreciar nueve aposentos, un pasillo y un posible templo. La distribución de esta ala es en forma de Angulo recto, quedando distribuida frente a parte de las paredes E y N del Conjunto 2, habiendo entre éste y el Palacio un corredor que conduce al Patio de los Altares en su extremo sur y al templo del palacio en su extremo NW. La pared W del edificio es un talud que armoniza con el del basamento del Conjunto 2.

Los aposentos de esta área carecen de elementos significativos, solamente los tiene el que suponemos templo, debido a la situación espacial que guarda en un punto reservado del conjunto. Tiene un par de altares distribuidos uno al norte y el otro al sur del aposento. El altar norte está menos destruido que el opuesto, ambos tienen un talud y sobre éste un pequeño tablero. En medio de los dos altares sale una canaleta que llega hasta el pasillo exterior y que termina en la banqueta sobre la que se posa el palacio. No se pudo apreciar si existía comunicación con otro posible aposento al W del templo.

Hacia el norte, El Palacio se prolongaba hasta el Conjunto 1 con una serie de aposentos al este y oeste de la Plaza Norte, los que se desplantaron sobre los Edificios D y E respectivamente y que cubrían tambien el Edificio de Las Columnas. El grado de destrucción no permite reconstruir hipotéticamente esta época.

Al sur de donde terminan los aposentos se encuentra el Patio de los Altares, que forma parte del conjunto del Palacio y que recibe su nombre por dos altares que se encontraron al centro de él, alineados en el eje que va perpendicularmente del centro de las escaleras del Conjunto 2 al centro del Pórtico A.

El altar W estaba totalmente destruido y sólo quedaban las huellas de sus arranques; el E tenía elementos que pudieron consolidarse.

El patio está limitado al este por un posible templo porticado al que denominamos Pórtico A. Este edificio se desplanta sobre la banqueta que es común a Cacaxtla; era un recinto cubierto que al fondo tenía una banqueta para que las personas se sentaran. Al frente tenía cuatro pilares y sendas mochetas con tablero-talud remataban los extremos, formando

la fachada del edificio. Bajo la capa de estuco que cubría pilares y mochetas localizamos policromía perteneciente a una etapa anterior.

Al sur del Patio de los Altares había otro edificio, al que denominamos Edificio Sur y del que detectamos tres aposentos. Un pórtico (Pórtico B) que tenía cuatro pilares con mochetas laterales, daba ingreso al edificio. El grado de destrucción era de los más intensos en el sitio, como ya explicamos en lo referente a la excavación, lo que aprovechamos para retirar los aposentos al este y al centro y penetrar a las subestructuras. El aposento W no se encontró tan destruido y lo dejamos como testigo; en él se localiza un altar que va de pared a pared en la sección norte del cuarto, dicho altar está formado por un talud y un tablero. Entre las jambas, en la parte inferior, se encuentra un escalón hecho de adobe y recubierto de estuco.

Edificio y Pórtico F

Bajo las estructuras más al sur del Palacio se trabajaron varias subestructuras que conformaban un bello conjunto. Sobresale el Edificio F que fue explorado parcialmente; las partes liberadas permiten ver un pórtico al norte por el que se llega al aposento. Quedan las huellas de dos pilares que, junto con las mochetas y los muros, sostenían la techumbre.

Las mochetas terminan con la misma solución arquitectónica del tablero-talud y lo mismo sucede con los muros laterales. La parte sur del edificio tiene otra especie de pórtico en el que pudimos explorar su lado este en el que se encuentran tres pilares y la mocheta que limita al edificio junto con el muro E. En el tramo trabajado no hay puerta que comunique el pórtico con el interior del edificio, es probable que la hubiera más al oeste. Todo el edificio se levanta sobre una plataforma de 0.50 m, la que en el muro E (por el exterior) se convierte en una moldura en talud que hace variar el ángulo que traía el talud del paramento.

Al este del Edificio F se encuentra el Pórtico F, que se desplanta sobre una plataforma similar a la del edificio de enfrente. Entre sus dos mochetas se encuentran dos pilares. Las mochetas tienen el tablero-talud Cacaxtla. Este pórtico daba acceso al Cuarto de la Escalera durante una época. Más tarde se anuló la entrada a este cuarto por el pórtico, aunque el cuarto siguió utilizándose con otro acceso, posiblemente la escalera o una puerta en el lado E.

Edificio M

La mocheta norte del Pórtico F hace esquina con la pared sur de un edificio de grandes dimensiones del que solamente se ha explorado, y de manera parcial, la cara exterior de su pared sur, la que tiene casi cuatro metros de altura; este paramento tiene en la mitad inferior un talud que se inicia después de una pequeña entrecalle a 10 cm del paramento vertical. El edificio es el más grande en dimensiones internas, que se ha localizado en la zona de Cacaxtla. Aparentemente está orientado hacia el oeste y sus muros tienen el espesor promedio de los muros en Cacaxtla. Esto lo hemos podido inferir gracias a las huellas encontradas en el Patio de los Altares, estructura que queda encima del Edificio M. Debido al asentamiento del relleno del patio se aprecian los muros W del edificio y la puerta que daba acceso al aposento, la que queda casi frente a los altares, lo que nos habla de un eje N-S de por lo

menos 30 metros y calculamos el eje E-W en por lo menos 12 metros. Cabe la posibilidad de que sea un edificio de dos niveles o que en algún sector de él los tuviera, por su gran altura y la escalera atrás del Pórtico F que comunica a un nivel más alto.

Consideramos que es posible su contemporaneidad con el edificio en el que se encuentra la celosía y con los que lo limitan al sur. Explorarlo conllevaría a sacrificar parte del Patio de los Altares y necesariamente tendría que atacarse por medio de un pozo estratigráfico en algún lugar del interior, del que se tendrían que lanzar calas de aproximación a sus muros, en los que es muy posible que exista pintura. Uno de los problemas a los que habría que enfrentarse sería la inestabilidad de los materiales de relleno, problema que encontramos en la excavación de todos los edificios altos.

Cuarto de la Escalera

Su nombre lo recibe de una escalera con tres peldaños que se encuentra en su muro norte y que conducía a un nivel más alto. Los muros a los lados de la escalera tuvieron plasmada una pintura, por desgracia se encuentra sumamente deteriorada pues se pintó sobre un aplanado de lodo. Es la pintura más antigua localizada hasta ahora en Cacaxtla.

El cuarto tiene el guardapolvo, las escaleras y el piso de estuco bien pulido y las paredes recubiertas con lodo. El piso fue totalmente pintado de rojo, color que se ha perdido casi en su totalidad.

La Celosía

Otra singular subestructura es el edificio en el que se encontró la celosía. No obstante que solamente se ha explorado una muy pequeña parte, se puede inferir que se trata de un edificio porticado, rematado con mochetas que presentan el complejo de tablero-talud. Se desplanta sobre una plataforma de 70 cm lo que hace pensar que al centro del edificio había una escalera. En sus orígenes el edificio tenía libres los espacios entre los pilares y las mochetas, más tarde hay un momento en que se decide separar el espacio interior del exterior y unen algunos de los vanos a base de una celosía.

Para construir la celosía hicieron una trama con varas o carrizos los que se cubrieron con adobe; el terminado final consiste en un fino estuco. El diseño es el de un tejido a base de rombos. Por el interior es plano y por el exterior se aprecia un hermoso tejido a diferentes niveles. El guardapolvo del interior del edificio conserva aún la pintura roja que lo cubrió.

Los taludes

Rodeando el gran basamento existen una serie de taludes de diversas dimensiones, con un número de cuerpos aún no bien definidos en todos sus costados. Se han trabajado parcialmente al sur, este y oeste y a eso se debe que no tengamos clara su continuidad.

Los del sur parecen ser tres cuerpos, pero podrían ser sólo dos, y que la destrucción de ellos dejara al descubierto un talud sobre el que se apoyaba el recubrimiento de piedra y que aparenta ser un talud más. Hacia el lado este dan la vuelta formando una esquina (la SE)

a base de remetimientos. Los taludes del W limitan parcialmente el Conjunto 2, del que sólo se ha trabajado una de esquinas.

En el lado E, a la altura del Edificio de las Columnas, se trabajaron unos taludes que forman una esquina; la pared que ve al norte tiene dos cuerpos, el exterior parece haber servido como muro de contención, la pared que ve al este tiene un solo cuerpo.

Los otros taludes del lado este, los más cercanos a la esquina SE, no forman una unidad, por ello se interrumpe lo que podría ser el seguimiento cuerpo por cuerpo, por un relleno de tepetate suelto. En el talud inferior se aprecian superposiciones y elementos que penetran hacia el interior del gran basamento. Al centro de este talud se presenta una escalera que llevaría a las estructuras que se taparon con el relleno de tepetate. Los taludes superiores son la continuación de los del sur y hacen dos de las esquinas del sector SE del gran basamento. Detrás de ellos afloran pilares que corresponden a pórticos de etapas más tempranas.

De los cuartos de adobe localizados sobre la plataforma semicircular y frente a los taludes del este, sólo podemos decir que parece tratarse de construcciones tardías hechas con adobe y estucadas. No se consideró su exploración total, pues acarrearía graves problemas para su consolidación y para su desagüe en época de lluvias.

Montículo B

Se trata de un basamento piramidal que forma parte del conjunto denominado Los Cerritos. A la vista del público ha quedado la subestructura, excavada parcialmente, y algunos testimonios del edificio más reciente.

La planta es cuadrangular en sus tres cuerpos y la escalera está orientada hacia el oeste. Cada cuerpo presenta un talud de piedra careada que se apoya sobre un paramento vertical de grandes tepetates. Algunos indicios, como el cambio de ángulo en los taludes, nos hacen pensar en la posibilidad de que hubiera un pequeño tablero que terminaba a la altura de los pisos de las entrecalles, sin embargo, no podemos asegurarlo. Quedan huellas de que el edificio estaba estucado en su totalidad. En lo alto de la estructura se localiza un templo; como se excavó parcialmente desconocemos sus detalles; hay presencia de pilares frontales que deben seguir el patrón arquitectónico de Cacaxtla. Al templo se subía por la escalera mencionada, la que estaba flanqueada por alfardas. Toda la plaza del conjunto de Los Cerritos estaba estucada.

RELACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE CACAXTLA CON OTRAS ÁREAS

*Diana López de Molina**

En las siete etapas constructivas conocidas hasta ahora de la arquitectura de Cacaxtla se observa una significativa continuidad en cuanto a técnicas constructivas y soluciones

arquitectónicas (tanto en el manejo de espacios como en elementos ornamentales de los edificios) aunque hay una variación en cuanto a materiales de construcción (en las últimas etapas se usa más adobe que tepetate). Si bien la idea en sí de un gran basamento en cuyo remate se ubican templos, patios y aposentos es una particularidad que diferencia a Cacaxtla de Teotihuacan y Cholula (para mencionar dos centros rectores del clásico), algunos elementos del palacio son comparables a estructuras en Teotihuacan. Se ha señalado que la presencia del complejo tablero-talud en Cacaxtla sería otro indicador de una influencia teotihuacana, sin embargo, aunque esto pueda ser cierto, lo significativo de este elemento en Cacaxtla es precisamente el sello propio que presenta y que lo diferencia de lo típico teotihuacano. En todo caso el tablero Cacaxtla asemeja por sus paneles remitidos a Tula y Tajín más que a la metrópoli de la cuenca, aunque en el sitio aún no se haya encontrado asociado a cuerpos de basamentos y pirámides sino a los templos y cuartos. De hecho, los paneles forman o dan la apariencia de nichos de poca profundidad creando un sutil juego de claro-oscuro en las fachadas y costados de los edificios. No es este el momento de tratar a fondo otros elementos en relación a la arquitectura como la presencia de "guardapolvos" interiores, banquetas, etc., por lo que sólo comentaremos brevemente la presencia de una celosía y de paneles con rombos. La celosía encontrada en una subestructura correspondiente a la 3ª etapa constructiva y los rombos comparables a soluciones decorativas (¿serán sólo eso?) encontradas en Tajín y en algunos edificios del área maya.

CRONOLOGÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL BASAMENTO

*Daniel Molina Feal**

Gracias a un dintel de madera que se fechó (755 + 75) y que corresponde a una etapa intermedia del máximo esplendor del sitio hemos podido corroborar los datos que nos daba la cronología relativa por la comparación de la cerámica presente. El dintel se encontraba sobre una puerta que fue clausurada al ampliar el Edificio A o de Las Pinturas y sobre los muros producto de esta ampliación se plasmaron las pinturas.

Siguiendo la secuencia constructiva se ha observado que el talud sobre el que se pintó el mural de La Batalla es anterior al Edificio A, sin embargo, el estilo, la técnica y los motivos no son muy diferentes por lo que podemos inferir que no pasan muchos años entre uno y otro. Podríamos calcular un máximo de 100 años atrás para el mural de La Batalla con respecto a los otros murales y esto nos daría la fecha 655 d.C.

Después de la época de las pinturas se suceden cuatro etapas más de construcción. Si a cada una de ellas le damos una duración arbitraria de por lo menos 50 años nos daría la última etapa una cronología de 955 d.C.

Estas fechas nos permiten marcar, con un buen grado de aproximación, el periodo comprendido entre los 650 y 850 como el de máximo esplendor en Cacaxtla.

Actualmente no se puede hablar de un abandono total de Cacaxtla, pues después de la época de apogeo (850) se suceden nuevas etapas de cambio y transformación, como lo

muestran las etapas arquitectónicas que anulan los edificios del apogeo utilizándolos como núcleos de nuevas construcciones. A su vez, dos de estas etapas se anulan para formar lo que será la época que destruye la erosión y el arado de los años más recientes.

Podemos resumir diciendo que en Cacaxtla las etapas marcadas por diferentes cambios son seis: las dos primeras poco claras aún, pues no se tienen materiales suficientes para referirse a ellas y serían la de transición del preclásico al clásico y la temporalidad que ocupa el clásico temprano. Una tercera etapa estaría representada por la agrupación de materiales entre los 300 y 600 años. La cuarta etapa es la de apogeo 600 a 850. La quinta dada entre los 850 y los 1000 en la que se continúa ocupando el sitio y la sexta etapa de transformación representada por la concentración de la población hacia el actual poblado de San Miguel.

MATERIALES Y TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN

*Andrés Santana y colaboradores**

Materiales

Los materiales que se emplearon en las edificaciones son: tepetate, roca caliza, andesitas, tezontle y el lodo, tanto en forma de adobes como en otras diversas aplicaciones, los cuales se obtuvieron en los depósitos naturales localizados en los alrededores del asentamiento.

Es importante mencionar que existió una diferenciación notable en el uso de estos materiales y su tratamiento, según la función que desempeñarían, como en el caso de la roca caliza, que por su dureza (comparada con los otros materiales citados y disponibles) se ocupó para revestir el exterior del Gran Basamento y todos aquellos paramentos que estarían expuestos al intemperismo, como es el caso de la subestructura que sirve de respaldo al mural de La Batalla y los taludes que recubren el exterior del Conjunto 1 y del Conjunto 2.

Es importante señalar que, a pesar de que se contó con un banco de este material muy cerca del área que aquí nos ocupa (a menos de dos kilómetros del suroeste), en ciertos momentos se desprendió este revestimiento para reutilizarlo en otras construcciones, como es el caso de los taludes que cubrieron las fachadas de los edificios ubicados al oriente, sur y poniente de la Plaza Norte, así como la fachada norte de la subestructura del Conjunto 2, mismos que fueron mutilados.

A diferencia de los otros materiales empleados en la construcción, a las rocas calizas no se les da forma regular; se procuró únicamente presentar la faceta más llana hacia el exterior y en los intersticios se colocaron cunas del mismo material, todo esto aglutinado con lodo.

El tepetate por su parte constituye el material de construcción más utilizado, por la facilidad de su obtención (la mayoría de aquellos suelos del área que han perdido la capacidad para sustentar vegetación se convierten en bancos expuestos propicios para ser explotados). El mismo se ocupó en dos formas: como bloque irregular y labrado parcial o totalmente.

Si bien la consistencia del material permite darle las dimensiones y formas requeridas con facilidad, presenta el inconveniente de que se degrada fácilmente a causa de los agentes naturales; estas cualidades y limitaciones son las que condicionaron su uso como material estructural que nunca se dejó aparente, empleándose en la construcción de apoyos aislados y continuos, en celdas de rellenamiento, núcleos de escalinatas, y en taludes de conformación y contención de los cuerpos arquitectónicos de los basamentos.

En todos estos casos se sobrepuso un recubrimiento (roca caliza, repellado de lodo y/o estuco) que protegió los elementos estructurales de los agentes naturales, mismo que varió sus características de acuerdo con criterios prácticos y su diseño.

El adobe fue el otro material que se utilizó en abundancia para conformar la estructura de los edificios supliendo al tepetate o complementándolo en ocasiones, como en el caso de los contrafuertes de las subestructuras del Conjunto 2, en que se aprovechó su maleabilidad y sus dimensiones regulares para rellenar espacios, formando un contrafuerte sólidamente anclado integrado por el edificio tapiado y los adobes colocados a su alrededor. Su presencia como material de construcción en los edificios explorados hasta el presente proporcionalmente es menos que la del tepetate y su función es semejante; tal vez su uso se debió a inclinaciones personales del arquitecto, a la necesidad de aprovechar ciertas cualidades inherentes al material o a limitaciones en cuanto al acceso a otros materiales de construcción (anteriormente ya se citó la reutilización de los recubrimientos de roca caliza).

De una manera marginal, complementaria y fundamentalmente orientada al aspecto de acabados, observamos el uso de materiales de origen volcánico (tezontle y pómez) así como andesitas provenientes de afloramientos ubicados en las cercanías, los cuales se ocuparon para dar forma final a peldaños de escalinatas, a taludes de alfardas, así como a los dados en que éstas remataban (en el caso del Patio Hundido), en la conformación del peralte de las banquetas, en drenajes, en los recubrimientos de taludes-tablero, en la cista para ofrendas, tumbas, altares y cavidades en el suelo tal vez destinadas a fogones, así como en el cimentado o anclaje de escalinatas, siendo labrados en todos los casos en forma de sillares cuadrangulares de diversos tamaños.

Los materiales volcánicos para su porosidad y ligereza se ocuparon fundamentalmente en los puntos o detalles no expuestos al tránsito humano, mientras que en peldaños y banquetas se recurrió preferentemente a materiales más sólidos.

Es importante mencionar que, al ir conformando el muro o elemento arquitectónico, de manera paralela a la aplicación del lodo se colocaban cunas del mismo material para ajustar las piedras o bloques de tepetate o de caliza. Sin embargo, en el caso de los apoyos elaborados a base de adobes, por ser poco práctico el usar cunas de barro sin cocer, éstas fueron suplidas por fragmentos de alfarería; esta técnica, al no estar presente en todos los muros de dicho material podemos suponer que está asociada a un momento constructivo y a una escuela o corriente dentro de la arquitectura de la época.

Sobre los paramentos de adobe y/o tepetate se aplicó un repellado o enjarre a base de lodo, variando notablemente su espesor, ya que con este elemento se uniformaron los muros

que sufrían continuas adiciones, modificaciones y deterioros naturales que debían ser reparados y ocultados. Insertos en esta base se colocaron, en todos aquellos casos en que se revistieron de estuco los muros, rejones de tezontle para que sirvieran de anclaje al acabado final.

Técnica semejante presentan los pisos, ya que sobre el polvo de tepetate apisonado se extendió un firme elaborado a base de cal, arena y tezontle molido en pequeños fragmentos, aplicándose sobre éste finalmente el acabado a base de cal y arena.

En el caso de los muros, el acabado final lo constituyeron el lodo y el estuco, tanto pulido como alisado, cuyas diversas combinaciones en edificios contemporáneos entre sí son muestra de que la elección de uno u otro no obedece a épocas arquitectónicas sino a necesidades en torno al diseño y uso del edificio.

El conjunto de técnicas y materiales antes citados dieron lugar a una diversidad de combinaciones que integran el muestrario de las soluciones arquitectónicas en uso durante esta época (fase Texcalac tardía o periodo clásico tardío) en Cacaxtla y en los asentamientos circunvecinos.

Técnicas

Podemos distinguir claramente dos complejos de técnicas constructivas asociadas cada una de ellas a un tipo de edificación diferente, a saber: a) las vinculadas con los basamentos, y b) las empleadas para construir los apoyos tanto aislados (columnas y pilares) como continuos que se agrupan formando pórticos, recintos y columnatas.

Denominamos basamentos a aquellas prominencias artificiales creadas para que sobre ellas se colocara un recinto, el cual a su vez podemos caracterizar como aquella construcción que por medios artificiales delimita un espacio interior evidentemente diferenciado de su entorno, cuya vinculación al contexto general está determinada por convencionalismos y normas socialmente establecidos.

A este respecto debemos puntualizar que no debe considerarse sinónimo “recinto” de “habitación”, ya que este último término tiene implicaciones en cuanto al uso del espacio.

Por lo que respecta a los basamentos en Cacaxtla, podemos citar dos tipos distintos: 1) los basamentos escalonados truncos de planta regular con una escalinata que conduce del desplante a la cúspide en la cual se ubicaba un recinto, y 2) el basamento (específicamente el gran basamento) escalonado irregular con varias escalinatas que conducen de manera discontinua de un nivel a otro, localizándose en el superior un complejo de recintos.

Respecto a los basamentos escalonados, se han explorado parcialmente dos hasta el presente: el Montículo B y la estructura del cerro Tepemberna (Santana, en preparación) presentando las siguientes semejanzas en su construcción: a) conforme se edificó la estructura, se fue delimitando cada cuerpo con un paramento elaborado a base de tepetate, mismo que circunda cada nivel dándole forma; b) posteriormente, a cada uno se le adosó un terminado que dio a la fachada forma de talud, sin poder discernir con los datos actuales si

era únicamente éste o presentaba tambien tablero. Ese sentido, por considerar que no existen elementos suficientes para suponer la existencia del complejo talud-tablero en el Montículo B, no compartimos la suposición en ese sentido que hacen López de Molina y Molina (*loc. cit*.:40); lo que sí es evidente en dicha estructura es la forma de construir el talud, a base de conformar el núcleo con lodo y tezontle para posteriormente cubrirlo con sillares y por último uniformarlo con estuco.

Así, es posible observar dos momentos en la construcción de estos edificios: a) la conformación de una estructura sólida y estable, y b) el terminado de la misma, con la ventaja de tener amplia libertad en la elección del diseño o técnica decorativa, en tanto esta decisión no afecta aspectos estructurales.

Por lo que respecta al basamento escalonado irregular, éste presenta entre otras peculiaridades las siguientes: a) es creado a partir de cubrir un recinto o recintos para construir sobre ellos, y b) su conformación es asimétrica e irregular, tanto en sentido horizontal como vertical, ya que tiene un crecimiento o ritmo continuo en sus modificaciones, a diferencia del otro tipo de basamentos que son reedificados o modificados en etapas o momentos constructivos cala y uniformemente definidos.

En el caso del Gran Basamento, su construcción y crecimiento en extensión y altura no fue uniforme a consecuencia del adosamiento asimétrico de elementos.

La técnica constructiva se basa en la conformación de celdas construidas ex profeso como unidades de cimentación; en otros casos, los recintos despojados de sus techumbres cumplen con esa función que les es reasignada. Sobre este último aspecto es importante abundar, puesto que, si bien uno de los objetivos de nuestra investigación es aproximarnos al conocimiento del uso y función de los edificios, esto nos fue limitado por sus propios habitantes, ya que, salvo excepciones, los materiales culturales asociados a las construcciones corresponden a una deposición secundaria, es decir, fueron llevados ahí como parte del material de relleno que se usó para obliterar los inmuebles.

Ello se debe a que: a) las construcciones no fueron abandonadas ni se encontraban deterioradas antes de ser inhumadas, motivo por el cual no encontramos en ellas basura o vestigios de derrumbes que pudieran haber cubierto elementos vinculados con el uso que tuvo el inmueble; b) de hecho, fueron desmanteladas las techumbres dejando los paramentos intactos y el material reutilizable (la madera en todos los casos y las rocas calizas en otros), así como el escombro se trasladaron fuera del área.

El escrupuloso trabajo que antecedió a su sepultura obedeció a que los edificios cambiaron de función y de uso: los recintos eran transformados a partir de cierto momento en parte del núcleo de basamentos de nuevas construcciones que se levantarían sobre ellos, obligando a los arquitectos prehispánicos a garantizar un relleno uniforme y de calidad, tal que diera firme sustento a las estructuras que posteriormente se desplantaron sobre los mismos, siendo imperativo para ello no dejar cavidades o materiales que al descomponerse, como en el caso de la madera, las crearan.

Aunado a lo anterior, no debe descartarse la posibilidad de que este último material y la roca caliza fueran reutilizados por comodidad o porque su obtención era limitada.

Sobre la calidad y estabilidad de los rellenos, el estudio de la mecánica de suelos efectuado previamente a la instalación de la techumbre de protección, así como el comportamiento de los mismos durante la excavación de los pozos de cimentación de las columnas que lo sostienen corroboran su consistencia.

La técnica de conformar un núcleo de basamento a base de celdas, que encontramos documentada en las construcciones de Teotihuacan (Marquina, 1964: 63-64; Martínez y Jarquín, 1982: 41-47), en el Gran Basamento de Cacaxtla tiene las siguientes características: se clausuraron los espacios que originalmente eran accesos a los edificios con bloques de tepetate sin preparar, dividiéndose con alineamientos de material semejante al interior de los mismos como en el caso del Edificio B.

Posteriormente se procedía a depositar simultáneamente tierra tanto en el interior como en el exterior hasta alcanzar la altura del coronamiento de los muros.

Ha sido particularmente interesante observar la forma en que fueron reforzadas las celdas de rellenamiento y los muros que para ese fin se reutilizaron principalmente en el costado poniente del Conjunto 2, en el cual se construyeron a base de adobes importantes contrafuertes que evitaron el deterioro de la estructura, ya que el volumen de tierra contenido en esta área por sus dimensiones y sus consecuencias asentamientos y empujes laterales son los mayores en el Basamento.

Para contener y dar forma final al núcleo antes citado, se construía un talud de bloques de tepetate con su faceta más llana hacia el exterior aglutinados con lodo, al cual se le sobreponía el recubrimiento de roca caliza que por su resistencia al intemperismo conformaba la fachada, misma que posteriormente era estucada; entre ambos se colocó en algunas ocasiones tezontle en lodo, como ocurrió en la parte inferior de la fachada oriente.

En virtud de que dichos taludes llegaron a tener una altura mayor a 4 metros, tal vez con el fin de reforzarlos se les sobrepuso en algunos casos otro revestimiento de roca caliza. Una variante más la tenemos en la misma fachada oriente, donde se creó un nuevo talud de grandes dimensiones a partir de otro ya existente al construir un muro inclinado de tepetate con la misma pendiente que el de la estructura que les sirve de desplante, quedando ambos ocultos por el nuevo recubrimiento de caliza que los protege y uniforma.

Las esquinas que formaron los taludes son de forma redondeada en el caso del segundo cuerpo y formando una concavidad de ángulo recto en el primer cuerpo y formando una concavidad de ángulo recto en el primer cuerpo y formando una concavidad de ángulo recto en el primer cuerpo del Gran Basamento (esquinas sudeste, sudoeste y noroeste).

Por lo que respecta a los recintos, éstos presentan individualmente peculiaridades en su diseño, mismas que se acentúan al ser continuamente modificados. A pesar de ello presentan los siguientes elementos en común: acceso porticado con dos apoyos aislados como mínimo, guardapolvo interior pintado de rojo o señalado por textura en el tratamiento de su

superficie, y decoración exterior a base del complejo talud-tablero con distintas variantes en cuanto a proporciones y forma del tablero.

Los recintos se construyen a base de paramentos verticales que cumplen la función de apoyos continuos o aislados (en este último caso de sección circular o cuadrangular), elaborados a base de adobes o tepetates cortados aglutinados con lodo, a los cuales se les daba el acabado que a continuación se describe.

Éste se lograba aplicando un repellado de lodo que, de la forma y dimensiones requeridas al muro, colocando a su vez sobre esta base un rajueleado con tezontle a fin de lograr la adhesión del estuco que daba la fisonomía final al elemento arquitectónico.

El talud-tablero presente en los recintos no tiene un papel relevante desde el punto de vista estructural, ya que es un elemento adosado al muro de carga; se elaboraba a base de un núcleo de tezontle y lodo (a veces incluyendo el uso de sillares), mismo que al tener la forma deseada se recubría de estuco.

Los cerramientos de los vanos entre apoyos continuos eran elaborados utilizando morillos incluidos simultáneamente con el mortero de lodo y fragmentos de tepetate, como pudimos observar en la subestructura 1 de El Palacio, los cuales no cumplían la función de un dintel que soporta todo el peso de los elementos constructivos colocados sobre él, así como los empujes laterales, sino presentan mayor semejanza con el desempeño de las varillas en una trabe armada; por lo que respecta a los sistemas de techumbre, aún los desconocemos en sus detalles, ya que los únicos datos localizados hasta el presente consisten en las huellas de vigas madrinas que estuvieron colocadas sobre el coronamiento de los muros, a partir de las cuales presumiblemente se construyó una estructura de madera.

En los descansos de los cuerpos arquitectónicos del Gran Basamento se construyeron recintos angostos y alargados cuya parte posterior la conforma el paramento del siguiente cuerpo, mientras que sus respectivos frentes elaborados a base de una alternancia de vanos y pilares en conjunto formaban la fachada general; la ausencia de algún otro elemento que sirve de indicador sobre su función, nos permite suponer que estos recintos posiblemente se ocuparon como áreas de tránsito cubiertas, como elementos de composición arquitectónica, o como ambas, pero definitivamente no pudieron emplearse como habitaciones.

De hecho, la circulación en el Gran Basamento fue un elemento manejado con especial interés por sus constructores, ya que al no diseñarse un acceso franco hasta la cúspide sino a base de escalinatas parciales, la intercomunicación entre éstas y las áreas a las cuales conducían se lograba por medio de los pasillos cubiertos.

Esto proporcionaba un elemento defensivo importante, aun cuando el conjunto no fue diseñado originalmente como una fortaleza (su empleo como tal ocurre en una época posterior).

De la misma forma, la parte estuvo ocupada originalmente por recintos en torno a los patios que fueron comunicados por los pasillos que posteriormente, al ser modificados

clausurando accesos y en algunos casos abriendo nuevos, dieron lugar al complejo denominado El Palacio.

LOS CUEXCOMATES DEL GRAN BASAMENTO

*Gilberto Ramírez Acevedo**

Bajo el núcleo de uno de los pisos y tras solido talud de mampostería correspondiente a la antepenúltima etapa constructiva de la sección noreste del Gran Basamento se encontraron: en el pozo 13, casi al centro, un cuexcomate muy fragmentado; en la pared norte del mismo pozo un cuexcomate bien conservado, y en el pozo 14 restos de otro más. Posteriormente sondeos al sur revelaron la existencia de restos de otros tres, todos alineados, por lo que en el núcleo entre el de la pared norte del pozo 13 y los restos del pozo 14 posiblemente existan más.

El hallazgo de los cuexcomates determina la solución que se tuvo en tiempos prehispánicos para guardar los granos de maíz. Los cuexcomates son estructuras ovoides huecas que permiten proteger de roedores, insectos y del intemperismo hasta 1 ½ toneladas de granos. Tienen una oquedad en su sección superior y otra lateral en su base; miden 2.50 m de altura y 2 m de diámetro o máximo ancho. Se colocaron a una distancia de un metro entre uno y otro. Un cuexcomate es suficiente para proteger lo requerido durante un año por un núcleo familiar, esto es comprobable porque aún se siguen usando por escasas familias en la región. Por haberse hallado varios alineados y asociados al Gran Basamento, pensamos que sirvieron para acumular la producción excedente requerida por un importante sector de la población. La capacidad de almacenaje de estos cuexcomates superaba los requerimientos, como hemos dicho, de una familia, por lo que debieron destinarse a las necesidades o al acopio de un grupo específico dominante.

LA UBICACIÓN CRONOLÓGICA DEL GRAN BASAMENTO

Andrés Santana S. y

*Rosalba Delgadillo T.**

Como antecedente es conveniente citar que el fechamiento de los murales del Edificio A se hizo a partir del resultado del análisis, por el método de radiocarbono, de una muestra de madera procedente de dicha construcción (Lombardo et al., 1986: 509) y posteriormente, por la posición relativa de los demás murales con respecto a los primeramente citados, fueron ubicados temporalmente a cada uno de ellos.

La cronología que se ha asignado a las pinturas señala que las del Cuarto de La Escalera son las más antiguas (anteriores al año 650 d.C.), siendo posteriores a éstas el mural de La Batalla fechado en 650 d.C. y el Edificio A con sus pinturas, que son ubicados temporalmente en el año 750 d.C.

Sin embargo, consideramos que el contexto temporal de los testimonios pictóricos que nos ocupan es ligeramente más tardío de lo que se ha señalado, por los motivos que a continuación se exponen.

En primer término, debemos señalar que los resultados de los estudios realizados en torno a la arquitectura local nos permiten aseverar que los distintos niveles que presentan los edificios o parte de ellos no implican forzosamente momentos constructivos distintos, ya que contamos con elementos suficientes para afirmar que edificios a distintos niveles coexistieron (véase el capítulo relativo a la arquitectura, en este texto).

Por tal motivo, si bien existen evidencias arquitectónicas de que la construcción que contiene al mural de La Batalla y el Edificio A fueron levantadas en diferentes momentos y por tanto no fueron contemporáneas, no es posible ubicar con semejante claridad al Cuarto de La Escalera y sus murales, así como tampoco podemos ubicar con absoluta certeza la temporalidad de las pinturas del Templo Rojo y del Templo de Venus.

Al llevar a cabo una recapitulación en torno a la información disponible para esta zona arqueológica, hemos podido percatarnos de que contamos con datos de suma importancia que nos sugieren una cronología más reciente para el conjunto de pinturas, los cuales no han sido tomados en consideración a pesar de que se obtuvieron en las exploraciones efectuadas antes de 1984.

Este es el caso del conjunto de fechamientos obtenidos por el método de radiocarbono a partir de muestras de carbón procedentes de esas cuatro temporadas de exploraciones, entre las cuales hay tres que son de particular interés ya que el material empleado para obtenerlos procede de la parte superior del Gran Basamento.

Una de estas fechas, la de 755 + 75 de nuestra era corresponde al dintel de un acceso tapiado en el Edificio A, y ha sido tomada como referencia para fechar las pinturas del mismo como posteriores a dicha clausura; sin embargo, hemos señalado ya en otro trabajo (Santana y Vergara, en prensa) que la madera en Cacaxtla es reutilizada de un momento constructivo a otro, motivo por el cual podemos suponer que la madera con que fue construido el cerramiento citado proviene de otras estructuras anteriores, de tal suerte que sólo tenemos la certeza de que la fecha atribuible a la muestra corresponde al año 755 d.C. y que las pinturas son posteriores a ella, sin que puedan hacerse a nuestro juicio afirmaciones más categóricas sobre la vinculación entre una y otras.

Por otra parte, la muestra procedente de la capa 18 del pozo 8 (el cual fue excavado a partir del piso del Edificio B) nos ofrece una fecha semejante (744 + 91 d.C.) pero en un nivel estratigráfico y arquitectónico evidentemente anterior.

Asimismo, frente al mural de La Batalla se localizó un depósito primario de restos carbonizados procedente de material vegetal que fue quemado como ofrenda posiblemente cuando fuera tapiado el mural de La Batalla y/o cuando toda la plaza frente a éste es rellenada, el cual nos brindó una fecha de 792 + 83 d.C. para el momento en que son quemados los

materiales, lo cual quiere decir que dicho mural es realizado entre 7 […] y 792 de nuestra era, siendo posteriormente realizados los murales del Edificio A.

De los elementos anteriores se desprende que la ubicación cronológica del Gran Basamento de Cacaxtla, sus pinturas y su abandono debemos recorrerla hacia el presente, alrededor del año 800 después de Cristo, momento en que arriban según las fuentes documentales los olmecas históricos conquistando Cholula y presumiblemente Cacaxtla.

EL ARTE DE CACAXTLA

*Debra Nagao**

Síntesis acerca de las obras artísticas del periodo epiclásico en Mesoamérica y los asentamientos de Xochicalco –ubicado en el actual estado de Morelos– y los de Cacaxtla, analizando las evidencias de una interacción no local de estos lugares, así como del asentamiento de Xochicalco y sus manifestaciones culturales con comentarios y conclusiones.

Mesoamérica vivió dramáticos cambios políticos, económicos, sociales y religiosos durante el periodo epiclásico. Estos cambios son evidentes en las transformaciones de los patrones de asentamiento, tipos de cerámica, patrones de distribución de la obsidiana y estilos artísticos de los monumentos públicos en sitios que se tornaron importantes, después de la declinación de Teotihuacan. Mientras que se puede decir que los patrones de asentamiento y la cerámica son aspectos "reflejo" de tales modificaciones culturales, no se puede afirmar lo mismo de las obras monumentales del arte público, que incluyen la arquitectura, la escultura y la pintura. El significado no se "refleja" de una manera pasiva en estos objetos monumentales de la cultura, porque están investidos de un propósito deliberado: trasmitir un mensaje particular que modele la opinión del espectador en un momento dado (cf. Kubler, 1973; Winter, 1981, 1985). Enfocándose sobre los desarrollos artísticos de Cacaxtla y Xochicalco, centros del altiplano mexicano, este artículo estudiará el significado de las obras monumentales públicas durante esta época transicional.

La comparación entre Cacaxtla y Xochicalco, dos sitios fundamentales para la comprensión del epiclásico en el México central, destaca ciertas diferencias que no son evidentes cuando sólo se considera uno de estos lugares. El estilo artístico de ambos es comúnmente llamado *ecléctico*. Sin embargo, un cotejo más cuidadoso de la naturaleza de las huellas artísticas no locales, revela que los dos lugares difieren bastante en su adaptación de los elementos extranjeros a un sistema visual local. Además, el carácter diferencial de los datos disponibles para los dos lugares, ha influido en sus interpretaciones, especialmente en el caso de Cacaxtla. A pesar de estas variaciones en las interpretaciones específicas, ciertas suposiciones comunes subyacentes en relación al significado de las obras de arte se han extendido a la investigación en estos sitios.

Sin duda, en Cacaxtla los componentes no-locales son, en cantidad abrumadora, de estilo maya de las tierras bajas del sur. Esto incluye los cánones mayas de la proporción;

posturas variadas, activas, articulación corporal fluida; compleja superposición de figuras; dobles delineados para ciertos contornos del cuerpo, e inclusive rasgos faciales mayas (vol. figuras 1-2, figura 5). De manera similar, por la pintura mural de Bonampak, Uaxactún Y Mul Chic y por las vasijas cilíndricas de cerámica se conocen los temas generales –confrontación, procesión y representaciones hieráticas–, en tanto que las composiciones hieráticas son virtualmente ubicuas en la escultura monumental maya.

Numerosos detalles de las insignias indumentarias mayas fueron incorporados en los murales de Cacaxtla. Estos símbolos a menudo tienen que ver con el poder político o dinástico en la escultura monumental maya en piedra; tales símbolos incluyen la barra de la serpiente bicéfala, la máscara de Tlaloc usada con un tocado de signo trapecio y rayo, cuellos de cuerda atada, insignias de triple nudo y atuendos de animales enteros o parciales. Aunque algunos de estos motivos aparecen en Teotihuacan, hay paralelos más cercanos en las tierras bajas mayas que consisten en conjuntos similares de elementos (Ellen T. Baird, *Estrellas y guerra en Cacaxtla*; Andrea Stone, *Disconnection, Foreing Insignia and Political Expansion: Teotihuacan and the Warrior Steale of Piedras Negras*).

En Mesoamérica, fuera de Teotihuacan, la máscara de Tlaloc con tocado de trapecio y rayo aparece con mayor frecuencia en las tierras bajas mayas del sur (figura 16; Berlo, s.f.) y también en Cacaxtla (núms. 3 y 29 en vol. figuras). En las tierras bajas mayas del sur, la máscara de Tlaloc con tocado de trapecio y rayo la usa el gobernante en dos contextos principales: rituales de autosacrificio y rituales del gobernante como guerrero, en los que se añaden insignias como armas y elementos indumentarios de jaguar (Schele, 1984: 30-33). En Cacaxtla tal vez pensó en ambos significados, a juzgar por el complejo indumentario similar.

Asimismo, la proliferación del uso de los tres nudos como insignia en Cacaxtla constituye una configuración especial no conocida en Teotihuacan, pero sí prevaleciente en la región maya como referencia al sacrificio y al autosacrificio. El instrumento sangrador ceremonial del arte maya se muestra como un implemento real y como una deidad personificada (Joralemon, 1974); igualmente constante es la presencia de bandas horizontales de triple nudo. Aunque ni el perforador ni su personificación asociada aparecen en Cacaxtla, los tres nudos se presentan como una referencia abreviada al derramamiento de sangre sobre un atado de dardos y una barra de serpiente bicéfala. Los ejemplos del gesto maya de dispersión como ritual de autosacrificio, analizados por Stuart (1984: 6, 10-12), muestran al gobernante sostenido un corto bastón de mando que exhibe, de modo muy evidente, un motivo de triple nudo. El significado subyacente de las serpientes bicéfalas se relaciona con el autosacrificio (Stuart, 1984: 17), y en algunos casos, los bastones de mando combinan la serpiente bicéfala con el triple nudo, ambos símbolos de autosacrificio, con la lanza, referencia más directa al sacrificio, que aparece como la afilada lengua de navaja de la serpiente (por ejemplo, en el panel de piedra caliza del área de Bonampak, en Joralemon, 1974: 68). En Cacaxtla parece haber una conjugación similar de estos conceptos.

Las grandes cuerdas anudadas empleadas como collares también manifiestan vínculos más cercanos con la región maya que con Teotihuacan y las mesetas centrales. En Teotihuacan hay cintas anudadas, pero no cuerdas, en los atuendos (Berlo, 1984: 62, 156-

157, 204), mientras que, en las representaciones mayas, los cuellos de cuerda anudada se ven en los cautivos y en las víctimas de sacrificio (Quirarte, 1983: 209; Schele, 1984: 21, 43), y ocasionalmente, en miembros de la elite. Schele (1984: 30, 45) ha identificado los monumentos mayas en los que el gobernante aparece en una postura de humillación, como parte de los ritos de autosacrificio. Tal vez estos vínculos en Cacaxtla tambien puedan considerarse parte del complejo autosacrifical, como una referencia a la responsabilidad del gobernante de verter su propia sangre y la de sus cautivos.

Los únicos objetos portátiles en Cacaxtla relacionados con el estilo maya, son artículos de lujo: un pendiente de verde con una carita y dos urnas polícromas. El pendiente de carita, de 3 centímetros de altura, está hecho de una piedra verde, oscura y muy pulimentada. Las facciones se representan esquemáticamente, los ojos y la boca formados solamente por círculos bisectados por una línea curva. Se han encontrado pendientes parecidos en Monte Albán (Caso, 1965: figura 23d; Paddock, 1966: 159), Tula (Diehl, 1983: ilus. 51), y Nebaj (Smith y Kidder, 1951: figura 53c). Aunque se desconocen las fuentes de estos pendientes de cara, éstos recuerdan a las placas generalmente etiquetadas como de estilo maya (cf. Digby, 1964: 25, p. xiv; Caso, 1965: 906-908) u, ocasionalmente, mixteca (Caso, 1965: 908). Apenas puede decirse que esto constituya evidencia de interacción maya, puesto que no es del todo claro si estas piezas efectivamente proceden de la región maya.

Las dos urnas polícromas encontradas en Cacaxtla recuerdan el estilo maya en el modelado facial naturalista, las formas corporales redondeadas de las efigies y los detalles de indumentaria. Ambas urnas representan una figura central, corpulenta y alada, que viste atavío maya, con ornamentos de concha pendientes de un cinturón, flanqueado por tallos de cacao y una figura subsidiaria a cada lado. Similitudes en composición y forma de la vasija sugieren que las urnas formaban un par, aunque difieran en detalles iconográficos y se les haya encontrado en lugares distintos. Andrés Santana (comunicación personal, marzo de 1984) contrasta el magistral modelado y aplicación de las figuras con lo tosco e irregular del cuerpo de la vasija, hecha de barro local. Sus paralelos más próximos en estilo y técnica son las bases de incensario de una cueva en Tapijulapa, Tabasco, actualmente en el Museo Regional de Tabasco (Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1964: figuras 382-383). Aunque acaso estas vasijas sean de inspiración maya, claramente se trata de adaptaciones locales de Cacaxtla. Como en los murales, el manejo experto de los medios sugiere, más que la indicación de copias locales de estilos extranjeros, la presencia de artistas no locales.

No se ha encontrado ningún resto maya de pequeñas dimensiones, como objetos utilitarios que confirmen la existencia de ligas comerciales, o bien, artículos de lujo que sugieran intercambios entre elites o tal vez despojos de guerra. De hecho, la búsqueda de pequeños artículos de lujo de cualquier tipo en el centro-elite de Cacaxtla casi no ha producido resultados. En contraste con los ricos ornamentos que usan las figuras de los murales, se han encontrado muy escasos adornos personales y bienes de lujo en el sitio. Han aparecido numerosas conchas y cuentas, pero muy poca piedra verde (López de Molina y Molina Feal, s.f. [a], s.f. [b], s.f. [c], 1986). Así, se forma un dramático contraste entre lo que se afirma abiertamente en los monumentos públicos y lo que se demuestra en otros restos.

A menudo se identifica a Teotihuacan como la fuente de inspiración de las artes monumentales de Cacaxtla (Foncerrada de Molina, 1980). Un escrutinio más prolijo revela que en realidad hay pocas cosas que necesariamente hayan venido de Teotihuacan. Muchos detalles simbólicos acreditados como de origen teotihuacano también se infiltraron en las tierras bajas mayas del sur y en otras áreas, y tal vez por esta vía hayan hecho el viaje de regreso a las mesetas centrales. Por ejemplo, arquitectónicamente, el concepto teotihuacano de talud-tablero se transformó en Cacaxtla, como en otras partes. En Cacaxtla, el talud es alargado y forma una inclinación casi vertical, mientras que el tablero se divide en segmentos, con paneles recesivos. El alto e inclinado talud recuerda más las proporciones conocidas para Xochicalco y Cholula, mientras que los paneles del tablero evocan las plataformas de Venus y las Águilas en Chichen Itzá y el Edificio B de Tula. Kubler (1977) ha sugerido que el perfil talud-tablero de Teotihuacan fue adoptado y modificado en muchos sitios, tales como Cholula, Xochicalco y El Tajín, para servir como símbolo étnico o geográfico que identifica a sus constructores.

Cacaxtla muestra muy pocos elementos estilísticos teotihuacanos. El rasgo teotihuacano más frecuentemente citado es el marco acuático que rodea a las figuras del Edificio A (Foncerrada de Molina, 1978b: 106; Kubler, 1980: 166). Sin embargo, mediante un examen escrupuloso del marco del Edificio A se puede apreciar que éste podrá parecer teotihuacano en concepto, pero no en forma, a juzgar por los murales de Teotihuacan que a la fecha se conocen. Característica de la composición mural teotihuacana es la división de la superficie del muro en áreas grandes rodeadas de marcos, generalmente con símbolos repetitivos o formas fluidas, ondulantes, a menudo relacionadas con el agua. Aunque onduladas, hay líneas diagonales, a veces con criaturas acuáticas, que representan agua en Teotihuacan (Miller, 1973: 136, 144), esta variante aparece en las áreas grandes de composición más que en la decoración de los marcos. Los patrones de los marcos teotihuacanos tienden a ser estandarizados, geométricos y orientados al diseño, pero rara vez se les segmenta o divide, como aparecen los de Cacaxtla. Sin embargo, las divisiones diagonales de los marcos sí se dan en las composiciones mayas, por ejemplo, en la cerámica (W. Coe, 1970: figura 18a) y en los relieves de estuco del Palacio de Palenque (M. Coe, 1980: 98).

La mayor parte de las características identificadas con Teotihuacan son de tipo simbólico o iconográfico (véase Baird, Estrellas y guerra en Cacaxtla).

Sin embargo, muchos de estos detalles iconográficos tambien aparecen en las tierras bajas mayas del sur. Dado el puro estilo maya de los murales, es más probable que estos elementos se hayan originado en la región maya, y no en Teotihuacan. Por ejemplo, los atavíos de ave y jaguar, Tlaloc y las vasijas de Tlaloc, las serpientes emplumadas, las figuras humanas que emergen de caracolas y el signo de trapecio y rayo; todos aparecen en Teotihuacan y en las tierras bajas mayas, pero las versiones de Cacaxtla se parecen más a los modelos mayas en cuanto a forma. Por ejemplo, la imagen de un anciano que surge de una concha tipo *strombus* es una manera común de representar al dios N maya, especialmente en la cerámica polícroma (Schele y Miller, 1986; 54). En contraste, la versión teotihuacana de esta deidad se muestra en el plano y rígido estilo Teotihuacan. El viejo desdentado surge de

una concha bivalva, no de una caracola espiral, y de su boca salen grandes volutas. La versión de Cacaxtla se aproxima o muestra mayor similitud con el prototipo maya en cuanto al tipo de concha y fisonomía, aunque la figura pelirroja que emerge de la caracola no es vieja. Asimismo, las manos y calzado de jaguar o ave son más representativos de la región maya que de Teotihuacan, donde los apéndices humanos no son reemplazados por algunos zoomórficos, sino que se les deja aparecer como miembros humanos, o simplemente, se les oculta con otros objetos.

Entre los escasos símbolos de Cacaxtla que realmente pudieran tener origen teotihuacano están el glifo del Ojo de Reptil y el motivo de la media estrella, que no son predominantes del arte maya (para mayores datos, véanse Baird, *Estrellas y guerra en Cacaxtla* y Berlo, La escritura temprana en el México central: *in tlilli in tlapalli antes del año 1000 d.C.,* capítulo 2).

En los restos portátiles hay pocos elementos que sugieran vínculos con Teotihuacan. Pocos especímenes cerámicos recuerdan las formas y texturas teotihuacanas (López de Molina, 1980: 297; López de Molina y Molina Feal, 1986: 51-69), pero aún no se determina si se trata de copias locales o de auténtica cerámica importada. En Cacaxtla, las miniaturas de obsidiana se asemejan a los objetos en miniatura encontrados en Teotihuacan y Tula (Stocker y Spence, 1974), así como en otras partes de Tlaxcala (Tlaxcala, Museo Regional), pero su lugar de origen es incierto.

Tomando en cuenta los restos monumentales y portátiles, parece que los vínculos de Cacaxtla con Teotihuacan no fueron muy fuertes. Ya se dijo que muy pocas cosas en Cacaxtla suponen la necesidad de ser teotihuacanas en origen. Si consideramos que Cacaxtla debió conocer el poderío de un centro como Teotihuacan, esta pobreza de rasgos teotihuacanos resulta sorprendente. Tal vez se le pueda ver como un rechazo a los modelos de Teotihuacan y una búsqueda de otros distintos, cuestión de la que se hablará poco más adelante en el presente artículo.

De las características oaxaqueñas en las artes monumentales de Cacaxtla, puede decirse que las similitudes son enteramente glíficas. El uso de sistemas de escritura, en general numerales de punto y barra atada y, específicamente el glifo 3 Venado, se cuentan entre los paralelos más notorios de Cacaxtla y Oaxaca (Berlo, *La escritura temprana en el México Central: in tlilli in tlapalli antes del año 1000 d.C*., capítulo 2; Foncerrada de Molina, 1976; Abascal *et al*., 1976). Como señala Berlo, no se ha definido si Oaxaca es la fuente de estos glifos o elementos glíficos. Oaxaca tenía un sistema de escritura bien desarrollado en el periodo clásico temprano, y los glifos se emplearon mayormente en las mesetas centrales un poco después, en el periodo epiclásico, pero decir que Oaxaca es el origen o fuente de estímulo de un glifo especifico es una afirmación carente de un fundamento.

Aunque las similitudes en los monumentos de Oaxaca y Cacaxtla parecen ser apenas superficiales, es posible que hubieran existido contactos comerciales entre ambas. Un análisis de activación de neutrones de unos cuantos tiestos de cerámica gris indica que estos vinieron de Oaxaca (López de Molina, 1980: 198).

Asimismo, al tiempo de que hay evidencia cerámica de interacción entre Cacaxtla y Veracruz, no existen pruebas de tal contacto en el nivel del arte monumental. Se han hecho algunas comparaciones entre el perfil arquitectónico y la decoración de Cacaxtla y El Tajín. López de Molina (1977a: 8) comparó el panel de tablero recesivo de Cacaxtla con el tablero lleno de nichos de El Tajín y tambien advirtió las semejanzas en la ornamentación arquitectónica en celosía de ambos sitios. En Cacaxtla estos patrones en diamante decoran los muros que dan al Patio de los Romboides (López de Molina y Molina Feal, 1980: 45) y una partición en la Estructura de la Ventana con Celosía (López de Molina y Molina Feal, 1980: 50), mientras que un ejemplo de El Tajín cubre una balaustrada en la subestructura (García Payón, 1952: ilus. xxii). Estas comparaciones son generales y no necesariamente aluden a un contacto directo. También se han formulado varias semejanzas estilísticas entre los murales de Cacaxtla y la escultura de la costa del golfo. El doble delineado de ciertas partes del cuerpo, tales como la zona del brazo, se ha comparado con el de El Tajin (Abascal *et al*., 1976: 31), así como la representación de posturas especificas (Kubler, 1980: 166); en tanto que la profusión de líneas curvas en algunas composiciones de Cacaxtla se ha comparado con las espirales de la costa del golfo (López de Molina y Molina Feal, 1980: 25). Igualmente cabe decir que los paralelos iconográficos son tan generales que no es forzoso que Veracruz sea la fuente; por ejemplo, las serpientes emplumadas y los ojos con estrella aparecen en otros lugares de Mesoamérica (Abascal et al., 1976: 31, 40, 41).

Los monumentos de Cacaxtla no aportan evidencias definitivas de contactos directos con Veracruz, a diferencia de los restos portátiles, que sí atestiguan algo sobre la interacción comercial. Los análisis de activación de neutrones de varios tiestos de cerámica no local de Cacaxtla produjeron identificaciones tentativas de proveniencia de la zona norte (El Tajín) o la zona sur (Los Tuxtlas, Nappatecuhtlan o Potrero Nuevo) de Veracruz (López de Molina, 1980: 298; 1981: 171). Así, en tanto que en Cacaxtla hay evidencia de contactos comerciales con Oaxaca y Veracruz en la forma de artículos comerciales portátiles, estas áreas no tuvieron impacto en el estilo e iconografía de los monumentos públicos.

Las relaciones de Cacaxtla con Michoacán y Guerrero no han sido del todo aclaradas. No hay vínculos manifiestos con occidente en términos de estilo o iconografía de las obras de arte monumentales. Tampoco se han encontrado en el sitio objetos manufacturados portátiles, tales como las figurillas estilo Guerrero. Sin embargo, resulta interesante que algunas conchas representadas en los murales del Edificio A y ciertos ejemplares de conchas auténticas hayan sido identificadas como especie del litoral Pacífico (Polaco, 1986). Empero, la fuente específica de este artículo de comercio a larga distancia es desconocida.

En Cacaxtla parece haber una manipulación deliberada del estilo y la iconografía en los monumentos públicos. Los rasgos mayas predominan en el estilo y el simbolismo de las obras públicas, en tanto que los artículos portátiles sugieren mayor interacción con Oaxaca y la costa del golfo. El papel de Teotihuacan parece ser relativamente secundario en cuanto a los artículos portátiles y las convenciones estilísticas. Incluso es posible que la adopción del estilo maya, tan diferente en apariencia y contenido del teotihuacano, haya sido un rechazo deliberado del estilo visual de Teotihuacan.

Este repaso general del carácter de la interacción no local en Cacaxtla y Xochicalco muestra dos soluciones muy distintas al problema del desarrollo de un nuevo estilo de arte público durante el periodo que siguió a la declinación de Teotihuacan. La comparación y contraste de los testimonios monumentales y portátiles demuestra que los vínculos artísticos a menudo no se correlacionan con los nexos comerciales o políticos, sino que pueden ser independientes de contactos sociales prolongados. Sugiero que tales opciones fueron motivadas principalmente por intereses ideológicos y que las selecciones se hicieron con cierto grado de conciencia histórica, especialmente en lo que concierne a Teotihuacan. Durante este periodo de descentralización, la diversidad artística y la innovación son el resultado de un proceso introspectivo de parte de las florecientes polis regionales. Esta nueva política artística entraña una reevaluación de los grandes estilos del pasado reciente y del presente. La meta es encontrar una manera apropiada de proclamar visualmente la identidad de la nueva autoridad política. Las modalidades en las que esto se logró difieren de un sitio a otro.

Ciertas líneas generales se desprenden de la sección anterior. Tanto en Cacaxtla como en Xochicalco parece que sus principales asociados comerciales, en especial Oaxaca y Veracruz en ambos casos y Guerrero-Michoacán para Xochicalco, no tuvieron impacto considerable en las artes monumentales. En Cacaxtla hay muy poco que pueda identificarse con Oaxaca o Veracruz, mientras que en Xochicalco parece que Oaxaca fue una importante fuente de inspiración glífica. Ni en Cacaxtla ni en Xochicalco hay un esfuerzo patente para preservar las tradiciones artísticas teotihuacanas. Ciertos símbolos de Teotihuacan perviven; sin embargo, como se dan aislados, extraídos del contexto corporal de otros signos teotihuacanos, sugiero que la motivación para su uso fue el interés por una fácil comprensión, más que la emulación consciente. Volviendo la mirada hacia afuera, apartándose de Teotihuacan a otras áreas, Cacaxtla y Xochicalco en efecto, evadieron el arte teotihuacano como modelo e intentaron desarrollar estilos artísticos muy distintos del metropolitano de Teotihuacan que dominó en el periodo anterior. Como parte de este proceso, hay un implícito y considerable grado de conciencia de los diferentes sistemas estilísticos y simbólicos de toda Mesoamérica. Tal conciencia se puede haber alcanzado a través de la movilidad de la población, que veía monumentos *in situ* y luego describía sus impresiones al regresar a su región de origen, también por vía del desplazamiento de los propios artistas, o mediante el tráfico de objetos portátiles de estilos no locales (Robertson, 1985). Una de las más importantes fuentes de influencia mencionadas para Cacaxtla y Xochicalco es el estilo maya, tal vez el más antitético al teotihuacano en forma y contenido. El estilo maya puede haber resultado particularmente atractivo precisamente a causa de estas señaladas diferencias.

El punto de divergencia para los dos sitios es la forma en que cada uno incorpora los elementos no locales en los monumentos públicos. Mientras que Cacaxtla adoptó el estilo maya y su sistema simbólico para comunicar ideas locales, con adiciones menores de otros sistemas, Xochicalco fue mucho más selectivo en su eclecticismo. Tomó elementos de varias fuentes, incluyendo Oaxaca, la región maya y Teotihuacan, y los combinó para formar un estilo nuevo y distintivo.

El estilo oficial de Teotihuacan, repetitivo y rígido, tenía poca flexibilidad o necesidad de contribución extranjera. Kubler (1980) sugiere que, de manera deliberada, los habitantes de Cacaxtla hicieron elecciones estilísticas e iconográficas, orientadas a la unificación social y política, en las que los puntos de vista religiosos y políticos vigentes se fundieron para llenar el vacío que dejara Teotihuacan. En cuando a Cacaxtla, Oriana Baddeley (1983) también alude a motivaciones ideológicas y tácticas, al proponer la manipulación deliberada de otros sistemas visuales en la decisión de los patronos de Cacaxtla de adoptar el estilo de los mayas, sus "superiores culturales".

Xochicalco y Cacaxtla fueron regiones marginales, tanto geográfica como temporalmente, en la esfera de influencia de Teotihuacan del periodo clásico. Ninguna desempañó un papel de importancia en las rutas comerciales de Teotihuacan, y ninguno de estos sitios muestra materiales significativos que indiquen la existencia de relaciones directas. Aunque ambos sitios tienen coincidencia cronológica con Teotihuacan, los dos alcanzaron su cenit después de que Teotihuacan dejó de ser el centro predominante de influencia mercantil, política, religiosa y artística.

De hecho, el periodo epiclásico puede haber sido una era de ruptura deliberada con las tradiciones teotihuacanas. La evidencia de destrucción selectiva y quema del gran centro del periodo clásico sugiere que su final fue violento (Millon, 1973). Aun cuando haya sido el resultado de una revuelta interna, la extinción de Teotihuacan debió ser un acontecimiento notable que afectó áreas allende el sitio mismo; las tradiciones culturales asociadas con Teotihuacan no pervivirían, como lo hubieran hecho si la destrucción del sitio no hubiese ocurrido. Como secuela de tal suceso, no es sorprendente que hubiese sobrevenido una atmósfera de evaluación critica del pasado. La importante presencia de obras defensivas que se encuentra en los sitios del epiclásico atestigua el predominio de una competencia interregional. Cacaxtla y Xochicalco probablemente fueron capitales locales de comunidades de expansión dentro de sus respectivas regiones. Inquietudes probables deben haber sido la consolidación política y económica, así como la expansión de la esfera de influencia de un centro dado.

Solamente se pueden formular respuestas generales para elucidar la cuestión de los mensajes que se comunicaban en las obras de arte público. Buena parte de la imaginería de Xochicalco y Cacaxtla abiertamente glorifica la belicosidad, la conquista y el sacrificio. Aunque en Teotihuacan se representen figuras armadas y corazones sangrantes del sacrificio, sería difícil describir la imaginería de este lugar como altamente militarista. Durante el periodo epiclásico, sin embargo, las figuras armadas, la confrontación, la conquista y el sacrificio son temas reiterativamente expuestos. La imaginería agresiva puede haber sido tanto una exhortación como una advertencia, necesarias bajo circunstancias políticas inestables de autoridad descentralizada.

En otro nivel, personalmente asumo que los monumentos se leían tanto iconográfica como estilísticamente. Los espectadores de la época reconocían, al menos en parte, algunas de las referencias artísticas que se hacían en los monumentos. La adaptación y manipulación de los sistemas estilísticos o simbólicos, como se observó en los casos de Cacaxtla y

Xochicalco, muestran un conocimiento notable de los estilos no locales durante los periodos clásico y epiclásico en Mesoamérica. En esta etapa inestable, las obras de arte público se diseñaron para comunicar la imagen de cosmopolitismo que estos centros políticos esperaban alcanzar, más que para representar un imperio ya consolidado.

Así, la adopción de rasgos estilísticos o iconográficos extranjeros potencialmente servía para funciones múltiples. Era un medio para emular a los superiores culturales, a fin de identificarse más estrechamente con una autoridad mayor. También era una vía para expresar vínculos de largo alcance –una forma visual para "alardear de relaciones"–. Al mismo tiempo, la adopción de un estilo no local se puede interpretar como símbolo de supremacía y conquista, en el que el adversario real o mítico es sometido a la humillación última de usar su propio estilo artístico para proclamar la superioridad de sus competidores.

Se ha mencionado la ausencia de glifos mayas en Cacaxtla como evidencia de las modificaciones que se hicieron para acoplarse a los patronos y espectadores del México central (Robertson, 1985). Pero en realidad, codificaba en los murales, hay una considerable cantidad de significados "ocultos", de origen específicamente maya. La máscara de Tlaloc y el tocado de trapecio y rayo, el triple nudo y los cuellos de cuerda anudada en las pinturas de Cacaxtla son ejemplos de símbolos mayas de significación sumamente específica, que bien puede haber escapado a la percepción pública del México central. Es claro que el naturalismo, la inmediación y la violencia de la escena de la batalla deben haber comunicado un mensaje general de glorificación de la guerra y el sacrificio, pero algunas de las sutilezas expresadas en la indumentaria y las insignias pueden haber pasado inadvertidas. Los murales de Cacaxtla tal vez fueron un audaz experimento de expresión pública que fracasó, durante las épocas inciertas que siguieron a la declinación de Teotihuacan. El hecho de que las pinturas más antiguas hayan sido cubiertas cuando aún estaban inconclusas y que las pinturas de los Edificios A y B haya sido cuidadosamente sepultadas con tierra apisonada para su conservación y protección demuestra un estatus especial. Después del periodo epiclásico Cacaxtla fue abandonada y pronto se la olvidó.

Los murales de Cacaxtla

PRIMERA DESCRIPCIÓN DE UNO DE LOS MURALES DEL EDIFICIO, CACAXTLA.

*Rafael Abascal y Colaboradores**

Descripción general

El mural se encuentra en un túnel excavado por los habitantes del poblado de San Miguel del Milagro, que penetra de sur a norte en la estructura II-1 del sitio de Cacaxtla. La pared sobre la que se encuentra es la este, estando la pintura (en la parte norte) tiene 1.82 m de altura y

2.20 m de largo, la parte superior está destruida (quizá al ser rellenado el cuarto), por lo que no podemos saber la altura total del mural.

La pared está recubierta por estuco blanco, teniendo en la parte inferior una franja de 55 cm de alto sumamente pulida (dando la apariencia de color gris), al contrario de la parte superior en la cual el estuco presenta una superficie áspera notándose el sentido vertical en que fue preparado para recibir la capa pictórica.

Esta capa de estuco sobre la que está la pintura tiene un grosor aproximado de 4 mm mismo que se apoya en una capa de lodo arenoso reforzado con piedrecillas y estuco con un grosor de unos 2.5 cm.

Ya entrando al mural en sí, vemos que éste presenta 8 colores, además de tonalidades de los mismos, por lo que es de un colorido asombroso.

Toda la escena está sobre un fondo rojo que en algunas ocasiones se integra a los diseños.

Lo principal de la escena es la representación de un personaje portando una barra de serpientes, que está rodeado por los siguientes elementos:

Al lado izquierdo, se encuentra una planta de maíz que presenta 3 o 4 mazorcas y está pintada en color amarillo, presenta unas flores con su tallo unidas al tallo principal de la planta, este elemento al parecer no forma parte del conjunto ya que se ve interrumpido; la forma de poner la pintura, más parece una manera de solución a la esquina, ya que ésta sigue en la pared que da vuelta hacia el este. La planta presenta un tallo sobre el cual están las mazorcas alternadas, presentando los granos desordenados y de la central penden los pelos hacia el lado derecho, las flores presentan color amarillo, delimitadas por una línea roja, y están compuestas por varios pétalos.

Sobre la planta de maíz se notan una serie de adiciones en estuco y motivos esgrafiados; esto se encuentra sumamente destruido, así como una aplicación en barro y pintura roja que existía sobre esta parte.

Aquí el dibujo se balancea en su composición por medio de dos grandes volutas en color azul.

En la esquina superior izquierda se encuentra un glifo compuesto por manos, huellas de pies, y lo que se ha venido llamando *ojos estelares* y bajo este glifo, encontramos otro probablemente asociado, que representa un ojo emplumado.

Al lado derecho, tenemos la representación de un ave, “guacamaya”. Inmediatamente abajo de ésta, un numeral de barras y puntos con una pluma en la parte superior del mismo. En la parte inferior del mural se encuentra una serpiente emplumada sobre la cual está posado el personaje, misma que sube a todo lo largo de la pintura en el lado derecho y en la parte superior (destruida) al parecer da la vuelta y baja en un mechón de plumas.

El conjunto está a su vez rodeado por un marco con representaciones de animales acuáticos, lo que se ha venido llamando ojos solares y flores, este marco se presenta limitando la pintura hacia el lado derecho y abajo, estando en la parte izquierda cerrado al parecer por las volutas.

El personaje representa a un hombre joven, de tamaño casi natural (1.40 m de altura) bien proporcionado y pintado en un estilo naturalista. El cuerpo presenta pintura negra excepto la cara vuelta a su derecha que está en gris oscuro para destacar los detalles de la nariz, la ceja, la línea de los labios y la forma de la oreja, contrastando en ella la forma característica del ojo.

Su torso está en parte oculto por una barra de serpientes y los brazos presentan como el resto del cuerpo una doble línea para delimitarlo mediante una franja de color gris, del fondo rojo, excepto en el espacio entre la mano derecha y el brazo izquierdo, donde quizá por error se olvidó ese detalle. Lleva unas muñequeras que separan las manos, presentes con un gran realismo, de las que cabe mencionar llevan la uña (en blanco) del dedo pulgar y totalmente flexionado el índice. El abdomen se separa de las piernas por el vestido, en las piernas es de notarse la representación asimétrica de muslos y rodillas para dar el efecto de movimiento, elevando su pierna izquierda. Los pies se ocultan (?) por garras atadas a las piernas con adornos similares a los de las muñecas.

El personaje está ataviado como ave de rapiña, la cabeza aparece dentro del pico amarillo en parte sombreado con gris de un ave, cuyo ojo presenta la “placa supraorbital arriñonada” en color azul y la hendidura de la nariz en rojo, el resto de la cabeza del ave presenta plumones en tonos de gris y una especie de orejera azul claro con un plumón amarillo. La cara del personaje se separa de la oreja que presenta orejera (cónica alargada) blanca, por dos bandas, una negra y otra blanca con decoración de “herraduras” en negro, aparentemente para sujetar el pico, misma que aparece en parte sobre la frente.

La parte visible del pecho presenta a manera de collar (?) un caracol blanco como parte del moño que quizá sujeta el plumaje, en tonos de negro a gris que se extiende de los hombros a los codos. En ambas muñecas se presentan una especie de brazaletes atados con caracoles; todo en blanco parecidos a los que usa en las piernas.

El traje propiamente dicho nos presenta un cinturón en colores amarillo y tonos de azul, que, aunque atado descansa sobre la cadera del personaje, de él sobresale hacia arriba una faja en los mismos colores, de la cual sale hacia la parte inferior de su codo izquierdo un listón (?) blanco con sombreados grises, el amarre cruza la cadera y del nudo parten hacia su derecha dos cabos tambien sombreados en gris, bajo el nudo del amarre cuelga un angosto delantal con motivo de líneas cruzadas que remata en tres volutas, el primero en amarillo y azules, y las últimas en tonos de azul.

Sobre los muslos aparece una parte redondeada del traje en los mismos colores con diseños que se pierden por la perspectiva, la parte inferior está rodeada por borlas en blanco y negro. Desde el cinturón penden por la parte exterior de las piernas unas piezas blancas que muestran en la parte inferior manchas negras.

El amarre de las piernas a las garras es parecido al de las muñecas, también en blanco, sólo que muestra un solo caracol y la vuelta del moño. Las garras que hacen desaparecer los pies en color amarillo y uñas blancas descansan sobre la serpiente emplumada, cabe hacer notar el detalle de libertad de expresión del artista al cruzar la punta de una pluma sobre un dedo del pie derecho del personaje.

La barra de serpientes, que porta el personaje con sus dos cabezas es más larga que la altura del personaje, ya que mide 1.64 m (suponiendo que la cabeza superior tuviera el mismo largo que la inferior), siendo la barra en sí de 1.08 m, está pintada en azul oscuro y presenta una forma bastante simple. El elemento central es de forma rectangular (o tubular), presentando remates salientes en los extremos, en donde están puestas las dos cabezas de serpientes estilizadas, con las fauces abiertas. La superior está en su mayor parte destruida. Dentro de las fauces de la serpiente conservada, se distinguen varios colmillos en posiciones subrealistas presentando uno de ellos un extraño sombreado, lengua ancha en color rosado, que tiene un pequeño corte circular pero no es bífida. Sorprendente es que las cabezas de serpiente están invertidas, posiblemente para aprovechar el espacio existente.

En tres lugares del elemento central de la barra están pintados diseños geométricos, alternando de lado; además lleva dos moños o amarres blancos, que corresponden con los amarres, tobilleras, etc., observados en el atuendo del personaje.

La guacamaya presenta la característica de estar pintada con un realismo sorprendente; tiene la cresta azul con las plumas hacia adelante; el pico abierto pintado en amarillo con pequeñas líneas rojas del cual parte un glifo que se ha interpretado como agua (Winning, 1948), o como se le ha llamado en Tula “gotas de sangre” (Acosta, 1956) o podría ser la representación de gritos. Las alas están divididas, siendo la parte superior amarilla con líneas rojas y la inferior azul; estas plumas de las alas, así como las del cuerpo, cola y cresta tienen una línea negra central. Las patas son amarillas y las garras que presentan uñas tienen tres dedos, siendo uno de ellos opuesto a los otros dos. La guacamaya mide 64 cm de largo por 34 cm de ancho.

La forma de pintar las alas del ave da la impresión de movimiento ya que se ve inclinada al igual que el personaje; siendo un motivo más de equilibrio en la composición.

El numeral que mide 36 cm de alto por 25 cm de ancho presenta dos barras, la superior provista de amarres y la inferior con círculos concéntricos, las dos de color azul, siendo la inferior de una tonalidad más clara, estas barras dejan ver en el centro y en las partes proximales a los amarres y círculos el color rojo del fondo.

Abajo de las barras tenemos tres puntos, siendo el de la izquierda amarillo y los dos siguientes azules, el central en un tono más oscuro; los tres dejan en el centro un círculo en el cual se ve el color rojo del fondo.

Sobre las barras se presenta indiscutiblemente asociada una pluma que tiene la particularidad de estar pintada con un realismo excelente (lo cual no es raro; ya que

observando las características generales con que está efectuado el mural, no es de esperarse una representación esquemática). Ésta se presenta en color blanco y negro.

La representación de la pluma sobre el numeral puede interpretarse en su conjunto como un símbolo calendárico, dentro de un sistema aún no detectado.

La serpiente emplumada está en color azul, teniendo las escamas ventrales en amarillo con anillos en líneas finas, roja y negra, siendo ésta más delgada.

La cabeza presenta dos narigueras en medio de las cuales tiene una especie de bigote amarillo, las narigueras son azules con un remate blanco al final, el ojo es azul sobre blanco, con una línea amarilla con anillos negros en la parte inferior del ojo que da la vuelta por atrás de la mandíbula y se juntan con el cuerpo, en la parte superior presenta la "placa supraorbital arriñonada" en azul claro. La nariz tiene un punto rojo y de la misma nariz sale una voluta azul excepcionalmente sin contorno negro con una línea roja.

La boca está provista de dientes en la parte superior y en la inferior presenta además de los dientes un colmillo con canal que desaparece bajo la lengua que es roja ondulante, teniendo una voluta que la hace parecer bífida (?), la serpiente está barbada, llegando las puntas de la misma a la voluta de la lengua.

Las plumas empiezan en la placa supraorbital arriba del ojo, y van junto con los anillos a todo lo largo del marco subiendo, llega hasta la parte superior que desgraciadamente está destruida, al parecer da la vuelta y está agarrada (?) por un motivo amarillo con líneas finas rojas, de él salen plumas rematadas en un mechón. Todas las plumas tienen una doble línea interior en colores amarillo y rojo.

El glifo compuesto de la esquina superior izquierda mide 34 cm de ancho por 36 cm de largo incluyendo el ojo emplumado.

Las manos están en posición encontrada presentando una derecha y una izquierda ambas en color azul, del inicio de las muñecas sale el cuadrángulo también en azul que rodea los ojos estelares, éstos tienen un punto azul, luego un espacio blanco y seguido por un semirrectángulo también azul, siguen "ojos estelares" delimitados por líneas finas negras y líneas finas rojas, las huellas de los pies están en color café grisáceo y son 8 las que se ven, pero probablemente haya una novena en la parte destruida ya que de ser 9 no se rompería la secuencia de los "pasos" ya que hay uno derecho y uno izquierdo.

El glifo del ojo emplumado puede asociarse al anterior, presenta dos tonos de azul, amarillo, rojo, blanco y negro.

El glifo compuesto probablemente pueda interpretarse como locativo (Sejourné, 1966b), o como Venus en su paso del oriente al poniente (Piña Chan, 1975).

Como ya hemos dicho la escena se encuentra rodeada por un marco, del cual vamos a hablar de la parte horizontal y vertical, éste está compuesto en sus dos partes por cuatro líneas paralelas de diferente tono de azul, siendo las interiores más oscuras que las exteriores, teniendo dentro un espacio en el que se representan animales acuáticos, "ojos solares" y

flores. Dentro de este mismo espacio existen divisiones marcadas por medio de series de triple banda diagonal ondulada, dejando los espacios de forma trapezoidal, estas bandas se han identificado también como agua (Winning, 1948), en la parte central de cada banda se presenta una línea negra muy delgada. Las bandas se presentan en color amarillo y dos tonos de azul, en la parte vertical se encuentra la primera banda en azul claro, la siguiente amarilla y la tercera azul más oscuro, después amarillo y finalmente azul claro, empezando la siguiente triple banda con azul claro, después amarillo y finalmente azul oscuro y así sucesivamente.

Empezaremos enumerando los motivos de la parte vertical de arriba hacia abajo y continuando a la horizontal de derecha a izquierda.

Tenemos en primer término, parte de un ojo solar (hay que recordar que esta parte se encuentra destruida) al cual se le nota color azul –estando hacia el lado izquierdo del marco–, enseguida un espacio amarillo rematado por una línea roja ondulada, teniendo en su interior líneas pequeñas rojas arregladas por pares. Al centro del siguiente espacio hay un caracol (*strombus*; Andrews, 1969) en vista lateral en color blanco delimitado por una línea roja teniendo el centro pintado con una línea roja y otra rosa, lo peculiar de éste es que el animal que sale hacia el lado izquierdo, presenta una mano, el ojo con placa supraorbital y dos orejitas en el siguiente espacio, la flor presenta el tallo azul delimitado por una línea roja, misma que tambien delimita sus cinco pétalos, el círculo que hay en el pétalo central es rojo tambien, dentro del mismo espacio se presenta un caracol probablemente del género *olivinae* (Andrews, 1969), el fondo del mismo es rosa con los rombos y los círculos en rojo de líneas muy finas, éste también presenta el animal con un brazo, dos orejitas y la cabeza, éste está hacia el lado derecho (puede apreciarse que quizá el pintor no conoció el animal del caracol), los dos espacios siguientes están ocupados por una tortuga que denota la libertad de trazo al salirse del espacio interior del marco, la cual tiene el cuerpo rosa, el caparazón azul (¿verdoso?) y las plaquetas amarillas, en este mismo espacio, la flor es como la anteriormente descrita, en el espacio siguiente encontramos otro ojo solar, éste hacia el lado derecho del marco presenta igual que el anterior círculo negro, un semirrectángulo azul, el ribete rojo al espacio amarillo de línea ondulada y las pequeñas líneas rojas acomodadas en pares, el siguiente espacio presenta una flor de los mismos colores que las anteriormente descritas, a excepción del tallo que no se integra a la triple banda, en éste mismo está la cola de una serpiente que termina en la parte en que el marco forma la esquina, ésta tiene las “escamas ventrales” amarillas divididas en anillos o bandas por líneas finas negras, aquí cabe hacer notar que todas las líneas negras que se presentan en esta serpiente están sobre una línea roja, la parte superior del cuerpo de la serpiente en azul (¿verdoso?) y presenta manchas en azul oscuro. En la cabeza presenta un punto rojo a manera de nariz. Esta serpiente no pertenece a las conocidas como crótalos o *bothrops*.

En la parte horizontal los motivos empiezan por otro caracol *olivinae* (?), pintado en los mismos colores que el anteriormente descrito, presentando tambien el animalito, esta vez sin manos y con cola, los cuerpos de los animales están pintados en gris con una línea roja que los delimita, en el caracol la línea superior es ondulada, el siguiente espacio lo llena un ojo solar igual a los anteriores a excepción de que la línea roja que lo delimita, no es ondulada

y presenta hacia el lado izquierdo la cabeza de una serpiente, en el mismo espacio se presenta una flor igual a las anteriores, a excepción de que ésta no presenta el círculo rojo en el pétalo central y su tallo se ve integrado a la primera línea de la triple banda, el siguiente espacio presenta otro caracol (¿*strombus*?) en vista lateral, teniendo en el centro una línea roja y una azul, el animal de este caracol está pintado en rosa, el siguiente espacio lo cubre una tortuga vista de perfil teniendo el caparazón en verde grisáceo y el cuerpo rosa, la parte inferior que vendrían siendo las plaquetas están en color verde claro, en el siguiente espacio aparece otro caracol (¿*olivinae*?) igual a los anteriores, y al igual que el representado en la parte horizontal no presenta el bracito; en el mismo espacio hay otra serpiente, que sobrepasa la triple banda y termina en el siguiente espacio, donde se encuentra otra tortuga en los mismos colores que la primera; el siguiente espacio lo llena una flor igual a las anteriormente descritas y un caracol (¿*strombus*?) de perfil que presenta en la parte superior la cola probablemente de una serpiente, éste presenta al animal con manitas y también en color gris; aquí el marco se ve cortado por la línea que conforma las dos grandes volutas. El ancho del marco es de 22 cm, siendo el espacio de las representaciones de 12 cm.

Notas comparativas

La primera impresión que causa el mural es que se trata de una obra en que confluyen varias de las grandes corrientes artísticas de Mesoamérica. Sobre todo, parecen resaltar fuertes influencias mayas, impresión que se basa en el tipo físico representado, el tratamiento estilístico de la figura humana, y en la presencia de uno de los atributos principales del personaje representado, la barra de serpientes. También es el alto realismo en la representación tanto del personaje central como de algunos otros elementos, como la planta de maíz, los animales del marco, y la guacamaya en pleno vuelo, que recuerda obras del arte maya.

Desde luego, es un conjunto de rasgos estilísticos e iconográficos lo que hemos enumerado hasta ahora, subrayada la impresión maya sobre todo por la preponderancia aplastante del personaje central, con su fisonomía maya y su barra de serpientes.

El análisis detenido de los elementos iconográficos y estilísticos en su totalidad, sin embargo, revela pronto que gran parte de éstos también se conforman a patrones que se conocen del altiplano, como por ejemplo el traje de ave de rapiña del personaje mismo, el marco en diferentes tonos de azul con animales acuáticos entrelazados, y el concepto de la serpiente emplumada, que son comunes desde épocas tempranas en el clásico de Teotihuacan, los glifos y numerales de barras atadas, que recuerdan a Xochicalco, y el área de Oaxaca.

También hay algunas relaciones que se pueden establecer con la costa del golfo, central y norte-central, como el uso de dobles contornos, el tipo de vestimenta, etc., aunque allí es posible que también correspondan a manifestaciones influidas por el área maya y Teotihuacan.

En lo siguiente tratamos de dar algunos primeros pasos para la explicación del mural y las influencias reconocibles. El análisis final seguramente tiene que esperar hasta que se conozca la extensión total de los murales del palacio (Estr. II-1) de Cacaxtla, sus motivos, su

arreglo dentro del espacio arquitectónico, etc. Este análisis más completo, que no es posible presentar todavía, lo esperamos en un futuro próximo de los investigadores que ahora mismo están trabajando en la conservación y excavación completa del importante hallazgo.

Como preliminar, hay que aclarar que consideramos el motivo central del mural de la Estructura II-1 como la representación de un personaje real, a escala monumental, basándonos tanto en el contexto de un palacio donde se encuentra, y en atributos de dominación como la barra de serpientes, como en la presencia de fechas (?) y glifos, que en manera descriptiva parecen estar ligados a este personaje. Pertenece, por consecuencia, a la misma clase de monumentos como las estelas esculpidas y otros murales de Mesoamérica.

Se podría discutir, por supuesto, una segunda posibilidad, de que se trate de una representación de un ser sobrenatural, una deidad, o algo por el estilo, motivo también frecuente en el arte mesoamericano, que nos parece poco probable, sin embargo, por las razones que se van a exponer al final de estas notas.

Por cierto, hay que subrayar lo arriesgado de comparaciones por muy largas distancias, y, sobre todo, en base a una obra que obviamente no pertenece completamente a ninguno de los estilos y sistemas iconográficos definidos, en cuyo desarrollo uno la trata de situar.

Respecto s correspondencias iconográficas, sobre todo, no debemos olvidar que éstas pertenecen a un nivel ideológico-religioso-político, que es mucho menos susceptible a cambios en corto tiempo que el nivel estilístico. Basta acordarse del crucifijo como símbolo cristiano, y de las diferentes expresiones estilísticas por las cuales ha pasado durante un espacio de casi dos mil años. para fechamientos probables, rasgos estilísticos son mucho más apropiados, aunque incomparablemente más difíciles de manejar.

Comparaciones con el altiplano central

El concepto de representaciones de personajes ataviados como aves, está muy difundido en todo el altiplano central, desde épocas muy tempranas podemos ver en Teotihuacan en el Palacio del Sol a un hombre vestido con traje de ave, éste lleva el casco, las plumas en los brazos y garras sobre los pies (Sejourné, 1966b, fig. 173) la correspondencia iconográfica de este mural teotihuacano con el de Cacaxtla se aprecia en todos los elementos de ambos, aunque el estilo pictórico es muy diferente debido a la conjunción de rasgos iconográficos e incluso estilísticos de varios lugares en el mural de Cacaxtla.

Asimismo, en Tula, Hgo., tenemos la representación de hombres vestidos de ave en los cuales se nota correspondencia iconográfica con el de Cacaxtla, así como el que se encuentra sobre una concha (?) (Covarrubias, 1960, fig. 118) el cual incluso se encuentra rodeado por una serpiente emplumada, tenemos también otros elementos que tiene representados el personaje de Cacaxtla presentes en Tula como serían los caracoles de las tobilleras y muñequeras del de Cacaxtla en petroglifos de Tula, en que se representan este tipo de caracoles en corrientes de agua (Meyer, 1939, p. 124, fig. 1) así como los “moños” que presenta la barra de serpientes que se encuentran en la pilastra núm. 1 del Palacio

Quemado (Acosta, 1941), así como, en cuanto a la postura del personaje de Cacaxtla, en Tula aunque no está ataviado de ave, se encuentra una representación de un jugador de pelota en una lápida en bajorrelieve (Acosta, 1941) en la cual se presenta con la inclinación del cuerpo muy semejante al de Cacaxtla e incluso con la pierna izquierda ligeramente levantada, siendo esto lo más parecido a Cacaxtla estilísticamente.

La forma de representación del vestido también lo tenemos presente en Teotihuacan en las figurillas (Sejourné, 1966a, fig. 66) éstos tienen también cierto parecido con el vestido que presenta el de Cacaxtla.

Para épocas más tardías el concepto de caballero águila está muy difundido en el altiplano central, así vemos gran cantidad de representaciones de éstos en códices e incluso el rasgo de doble contorno lo encontramos sobre todo en los mixtecos (Paddock, 1970). En figuras con pintura negra para el posclásico, este elemento, es muy difundido, ya que encontramos abundancia de representaciones de los mismos al igual que el caballero tigre.

En Cholula, también se tienen datos acerca de personajes vestidos de ave, así por ejemplo tenemos que los dos gobernantes de los grupos olmeca-xicalancas, que gobernaban en Cholula desde 792 o 740 (Jiménez Moreno, 1959), grupo que venía de Potonchán (Ixtlilxóchitl, 1965), eran Aquiach y Tlalchiach los cuales llevaban por armas, el primero un águila y el segundo un tigre (Rojas, 1927) lo cual nos pone estos datos también en el área de Cholula por la misma época que las de Cacaxtla.

Como hemos dicho el tipo físico que se encuentra representado en el mural de Cacaxtla no puede compararse con los representados en el altiplano, quizá sólo un ligero parecido, con los de Xochicalco (Seler, 1904), siendo esto, más en que ambos tienen influencias mayas, que incluso también presentan la orejera, en cuanto a los representados en Tula, el parecido sería como habíamos dicho con el jugador de pelota (Acosta, 1941), sólo en la apariencia mayoide y en la posicion inclinada de ambos.

En cuanto a los personajes representados en Teotihuacan, que claramente denotan una tradición del altiplano, se tiene muy poca semejanza sino es que ninguna.

En cuanto a los murales que se encuentran en la zona de Oaxaca, los personajes, en lo que se refiere al tipo físico es muy específico el tipo de persona pintada el cual tiene rasgos zapotecas, lo que no se asemeja al de Cacaxtla.

En lo que se refiere a barras ceremoniales, en el altiplano es sumamente escaso este elemento el cual se ve sustituido por bolsas de copal y otros implementos religiosos, sin embargo, en Tula, en el friso de los caciques (Moedano, 1947, p. 122), al parecer llevan barras ceremoniales, identificadas como varas de mando, pero la representación de barras de serpientes está ausente en el altiplano.

Sin embargo, un elemento del altiplano sería el tipo de numeral representado en Cacaxtla, el cual tiene su mayor correspondencia con los de Xochicalco, así tenemos que en la Cámara de las Ofrendas, en las estelas 1, 2 y 3, y en la pirámide de las Serpientes Emplumadas (Sáenz, 1962a; Marquina, 1964; Sáenz, 1964a; Caso, 1967), la semejanza

estilística entre los dos sitios es muy grande, a excepción de que en Xochicalco se presentan en la mayoría de los casos con cartucho sobre las barras con el glifo calendárico.

Este tipo de numerales está también ampliamente difundido en Oaxaca, donde los encontramos presentes desde épocas tan tempranas como Monte Albán II, por ejemplo, en la pieza llamada el Escriba, procedente de Cuilapan (Westheim, Ruz *et al*., 1969, fig. 49), las barras que se presentan en esta pieza observan el mismo tratamiento que las del numeral de Cacaxtla, sin embargo cuando se encuentra más difundido este elemento es en épocas más tardías como por ejemplo en la estela de Río Grande (Paddock, 1970, fig. 230; Caso, 1967, fig. 11), en las piedras labradas de Tequixtepec, en las estelas 2, 8, 9, 12 y 13 de Monte Albán (Paddock, *op cit*., figs. 216, 217, 218, 143, 147, 145 y 36 respectivamente), siendo con la estela de Río Grande con la cual guarda más relaciones, ya que el tratamiento de las barras y los puntos es idéntico, al de Cacaxtla, inclusive el glifo que Caso ha identificado como Xi, podría ser la representación de una pluma, esta estela se ha relacionado con la cultura de Xochicalco, aquí podemos mencionar que se trata de un elemento ampliamente difundido por Mesoamérica ya que tambien lo encontramos representado en el área ñuiñe, la mayoría de estas representaciones se encuentran en Huajuapan (Paddock, 1970, fig. 212), así como en la escultura Macuilxóchitl 1, proveniente del valle de Tlacolula (Bernal, 1973, fig. 1).

Asimismo, la tenemos representada en la estela de Teotenango (Piña Chan, 1975) teniendo ésta el mismo tratamiento que en Cacaxtla, a excepción del cartucho sobre las barras.

En Teotihuacan no lo tenemos representado dentro de la arquitectura o la pintura, siendo el único que hemos encontrado, que presenta barras con amarres y puntos bajo éstas, el pintado al fresco sobre un caracol marino (¿*strombus*?) (Sejourné, 1962, fig. 55). Además de la estela encontrada en el barrio oaxaqueño, la cual presenta cuatro puntos, bajo una barra con amarres, encima de la cual se observa el glifo *ollin* enmarcado por cartucho (Millon, 1973, vol. 1, fig. 60a).

Ya para épocas más tardías lo encontramos en Tula, Hgo., en el Palacio Quemado (Acosta, 1960, fig. 64), observándose el mismo tratamiento que se presenta en los de los sitios antes mencionados.

Los glifos con representaciones de manos son muy comunes en Teotihuacan, éstas aparecen sobre todo en Tetitla (Sejourné, 1966b; Gendrop, 1971; Marquina, 1970), éstas se encuentran a veces asociadas al glifo del agua (Winning, 1948) o “gotas de sangre” (Acosta, 1956) y en un caso están asociadas a huellas de pies enmarcadas, pero en este lugar que es donde se encuentran más glifos con representaciones de manos, no lo hemos encontrado en una composición como el de Cacaxtla.

En Xochicalco también tenemos representaciones de manos (pero no están dentro de la composición de un glifo), así las tenemos en la Estela 1 (Sáenz, 1964a, lám. II) teniendo una representación de manos con los brazos envolviendo dos molares (?) (Seler, 1940, p. 152), también existe una representación que, aunque no presenta las manos sí tiene el mismo concepto ya que representa un cuadrángulo, sólo que éste se encuentra rematado por dos pies

con el símbolo del agua dentro del cuadrángulo (Seler *op. cit*., p. 143). En cuanto a las huellas de los pies se puede decir que la similitud es tal, que serían en todo caso iguales, sólo que aquí en un contexto diferente, como son las tres estelas (Sáenz, 1964a, láms. II, III y IV).

La representación de aves en el altiplano central está muy difundida y se han identificado en su mayoría con águilas, a excepción de los llamados quetzales de Teotihuacan (Sejourné, 1966b, fig. 168), otros se han identificado como loros en Teotihuacan (Gendrop, 1971, fig. 28) siendo este último del Palacio de Tetitla y que a nuestro juicio es el que más parecido podría tener con la representación en Cacaxtla, así como los quetzales representados en el Quetzalpapalotl (Miller, 1972) sin contar las aves representadas en Tula, en la pirámide de Tlahuizcalpantecuhtli (Marquina, 1964, fig. B, foto 48) con la que quizá la única correspondencia sea la presencia en ambas de "gotas de sangre", al igual que en Teotihuacan la mayor semejanza a nuestro ver es que las dos representan aves que no habitaron en el altiplano central.

En Xochicalco, tenemos dos representaciones de guacamayas, una el marcador del juego de pelota (Westheim, Ruz *et al*., 1969, fig. 64) con la cual no existe ninguna correspondencia por ser la de Xochicalco demasiado estilizada, sin embargo, la que se encuentra esculpida en el talud al lado N de la escalera de la Cámara de las Ofrendas (Sáenz, 1962a, lám. IV) si hay algunas semejanzas, como sería el pico abierto, y la cresta hacia arriba, sin embargo, ésta presenta la cola muy corta.

La serpiente emplumada es otro de los elementos, quizá el más fuerte junto con las representaciones de hombres águila, del altiplano central, la cual la encontramos desde épocas tempranas en Teotihuacan, hasta la llegada de los españoles.

En Teotihuacán las representaciones de serpientes emplumadas no coinciden con la de Cacaxtla en cuando a estilo, sin embargo, las que más se asemejan a la de este sitio serían las de Xochicalco (Sáenz, 1962, lám. XI) las cuales también están barbadas y presentan narigueras, la diferencia más grande de la serpiente de Cacaxtla con las conocidas en el altiplano central es que todas éstas, siempre tienen crótalos y la de Cacaxtla no los presenta, en Cholula, la tenemos presente en el Altar 2 (Acosta, 1970, foto 46) en Tula se presentan en las sandalias de los Atlantes (Seler, 1904, p. 159) en el Coatepantli (Marquina, 1964, foto 51).

El marco es un elemento que podríamos decir teotihuacano, incluso en este sitio se presenta siempre con cuatro líneas paralelas en dos tonos de azul como en el Palacio de Zacuala (Sejourné, 1959), sobre todo presentando ojos solares y estelares.

Los animales acuáticos y las flores también son muy comunes en Teotihuacan, éstos los encontramos en Tepantitla, en el Tlalocan (Marquina, 1970, pp. 60-61) pero el estilo teotihuacano no se asemeja a la representación de Cacaxtla ya que en Teotihuacan no están pintados con tanto realismo, sin embargo, también se presentan los caracoles con el animalito pintado como en el Palacio del Sol, en el mural de los animales acuáticos (Gendrop, 1971, fig. 23). Las representaciones de tortugas las tenemos presentes en Tepantitla en el Tlalocan (Marquina, 1970, pp. 60-61), pero observando un estilo pictórico muy diferente.

Las flores también las tenemos en el Tlalocan, en un contexto diferente ya que están en los dos personajes a los lados del Tlaloc (Marquina, 1970, p. 45) sin embargo si partimos de que la triple banda sea representación de agua, el contexto no sería tan diferente.

También en el Palacio del Quetzalpapalotl tenemos la presencia de flores muy semejantes a las de Cacaxtla (Marquina, 1970).

En cuanto a los caracoles (*olivinae* y *strombus*) los tenemos en ofrendas en Teotihuacan (Rubín de la Borbolla, 1947) y representados en el Templo de la Agricultura (Marquina, 1970, p. 46), en los relieves del Templo de Quetzalcoatl (Marquina, 1964, foto 31) y también en el Quetzalpapalotl (Acosta, 1961), en Xochicalco sólo se presentan ofrendas como las del Templo de la Estructura C (Sáenz, 1964b, lám. V), consistiendo ésta también en *olivas* y *strombus*, en Monte Albán (Acosta, 1974, figs. 20 y 32) se encuentran estas mismas especies en ofrendas; así como en un yugo procedente de Papantla, Ver. (Bernal, 1970), que presenta un caracol (*olivinae*) muy parecido al de Cacaxtla.

Comparaciones con el área maya y el golfo

En esta segunda parte vamos a tratar de determinar los rasgos probablemente mayas y del golfo, definir mejor su temporalidad, su área de proveniencia, y finalmente algo del significado de su apariencia en una locación en Tlaxcala, en pleno centro del altiplano mexicano y a más de 1 000 km de distancia de la zona maya.

En tres secciones, se van a tratar primero los rasgos comunes al mural de Cacaxtla y al clásico maya, que no tienen ningún precedente o escasos precedentes en el altiplano central, segundo, los rasgos que aparecen en el mural, tienen sus antecedentes más probables en el altiplano, pero que también se manifiestan en cierto contexto en el clásico tardío Maya y en las culturas del golfo, y finalmente, los rasgos comunes entre Cacaxtla y Chichen Itzá.

Rasgos mayas clásicos

POSTURA Y TIPO FÍSICO

La parte descubierta del mural está dominada por el personaje central. Como ya hemos descrito anteriormente, su postura es de vista frontal, con los pies (cubiertos de garras de ave) separados y apuntando para afuera, y con la cabeza vuelta a su derecha.

Esta postura pudiera resultar bastante estática, pero se le da cierto dinamismo por la inclinación del cuerpo al mismo lado donde mira la cara, aumentado hasta por el ligero levantamiento de la pierna izquierda, y sobre todo por la posicion de los brazos, cogiendo y cruzando la barra de serpientes que sostiene. La barra a su vez forma una segunda diagonal, opuesta a la del torso inclinado.

Aumenta el dinamismo y movimiento lo expresivo de la cara, con ojo grande, frente huidiza, probablemente deformada, nariz grande con su ala pronunciada, labios salientes y entreabiertos, y oreja bien detallada, con su orejera alargada, paralela a la barra de serpientes.

Como es obvio de esta descripción, el tipo físico representado corresponde casi por completo a aquel que Thompson ha llamado el "ideal de belleza de los mayas" (Thompson, 1966, p. 61, fig. 1). Desgraciadamente, es tan general la distribución de representaciones de este tipo en toda la zona maya y durante todo el periodo clásico (aprox. 250-900 d.C.), y tanto en las esculturas como en los pocos murales conservados, que no se puede precisar en este caso una área de origen, ni una temporalidad más exacta (véase en Proskouriakoff, 1950, 1965; Ruppert *et al*., 1955; Quiriarte, 1964).

También la postura presenta dificultades en comparación. En el corpus de representaciones escultóricas mayas, estudiado por Proskouriakoff (1950) no tiene ninguna correspondencia exacta, aunque sus características generales parecen corresponder a lo que ella llama fase dinámica del clásico tardío, situada entre 750 y 820 d.C. aproximadamente, usando la correlación Goodman-Martínez-Thompson (*ibid*., pp. 138-139).

Las posturas a que más se acerca son la "E 1" y "E 2" de Proskouriakoff, aunque el ángulo en que sostiene la barra mejor se compara con la posición "D 1", situada en la fase formativa del arte del mismo periodo, entre aprox. 600 y 700 d.C. (ibid., pp. 24-25, fig. 8, y pp. 112-13).

De todos modos, es rara la posición fuertemente inclinada, a la izquierda, de la barra. Se encuentra, como en la estela 25 de Naranjo (Maler, 1908, pl. 40; Greene *et al*., 1972, pl. 156; 618 d.C.), en estela 31 del mismo sitio (Maler, 1908, pl. 43; 721 d.C.), y en la estela 14 de Yaxchilán (Greene *et al*., 1972, pl. 56; 522 d.C.). Muy semejante a este mural, parece el concepto de la estela 1 de Chinikihá, de la cual faltan desgraciadamente la fecha y grandes partes del personaje representado.

Barras muy inclinadas, pero en estos casos a la derecha, hay también en la mayoría de las estelas de Cobá, Q.R. (Thompson *et al*., 1932, pls. 1-6, 12, pp. 139-143; 623-682 d.C.). Este sitio está conocido por sus estrechas relaciones con aquellos del área maya central, especialmente con Naranjo.

Posiciones casi verticales de la barra también se observan en las estelas 1 y 6 de Caracol, sitio cercano y relacionado a Naranjo, aunque aquí la postura del personaje mismo es más arcaica (Saterthwaite, 1951, pl. XIII, fig. 2; 1954, fig. 10; 539 y 603 d.C.), así como en Altar de Sacrificios, estela 9 (633, d.C.) y Dos Pilas, estela 16 (Greene *et al*., 1972, pls. 81 y 92).

En los monumentos, la posición muy inclinada de la barra parece ser un rasgo que corresponde a la primera parte del clásico tardío; la postura del cuerpo, sin embargo, corresponde mejor a un tipo generalizado en partes posteriores del mismo periodo.

Hay que mencionar aquí también que la posicion del torso y de los brazos recuerda un poco los famosos jades de Nebaj, que probablemente fueron tallados en la zona del Usumacinta, y tuvieron una amplia difusión en toda Mesoamérica en el clásico tardío, hasta Monte Albán, Teotihuacan y Tula, Hgo. (este último en concha; Smith y Kidder, 1951, pp. 35-36; Tozzer, 1957, figs. 695-702; Westheim *et al*., 1969, fig. 122).

ATUENDO GENERAL

Otra característica del mural es la relativa sencillez del atuendo general y la representación del personaje sobre un espacio relativamente ancho de un solo color, sin que éste se hubiera rellenado de detalles decorativos.

En el clásico tardío maya, rasgos semejantes se encuentran por ejemplo en el estilo local de Palenque (vea relieves de estuco que adornan las pilastras del Palacio; Marquina, 1964, fotos 289-290) y en otras representaciones del extremo noroeste (como las figuras de la conocida tumba de Comalcalco, Blom y LaFarge, 1926-1927, I, pp. 115-130).

Sencillez de la figura principal también es propia de los monumentos de la llamada "calidad X" del Puuc occidental, Campeche, y que vamos a discutir más adelante (Proskouriakoff, 1950, p. 149; 1951), y de algunos monumentos del clásico puro del Usumacinta y del Petén, como la ya mencionada estela 25 de Naranjo. Sobre todo, son notables las semejanzas con el estilo local de Palenque y el área circunvecina. Es aquí, precisamente, donde también las calidades dinámicas en la postura, anotadas anteriormente, aparecen muy tempranas (véanse: los relieves en Greene *et al*., 1972, pls. 2-13; aprox. 650 a 800 d.C., más pronunciadas en las obras tempranas, antes de 700 d.C.).

Admite Proskouriakoff, que el arte del noroeste del área maya es muy difícil de acomodar en su esquema, por la relativa escasez de monumentos claramente fechados, y por un fuerte desarrollo regional que no se apega en todo a las normas establecidas para el resto de la zona central. (Proskouriakoff, 1950, pp. 136-137). En general, en las planicies costeras de Tabasco, donde faltan las piedras, son escasos los hallazgos de arte monumental, que posiblemente en mayor grado se aplicaba en relieves de estuco y murales no conservados.

TRAJE Y ADORNOS

Traje y yelmo de ave, como se ha dicho, tienen sus antecedentes más antiguos en el altiplano y ya se han discutido en otra parte de estas notas. También el tratamiento estilístico de las plumas en nada corresponde al estilo clásico maya (compárese con las plumas en Proskouriakoff, 1950, pp. 46-50, fig. 16). El personaje de Cacaxtla no lleva ornamento de la nariz.

El collar parece combinado con algún amarre para las alas de ave (?), y parece consistir de cintas de tela enrolladas o torcidas, decoradas con unos caracoles grandes.

El cinturón y faldellín, descritos anteriormente, tienen muchas correspondencias generales, aunque no exactas, en el clásico tardío. Más se asemeja a las prendas correspondientes representadas en la estela de Chinikihá, que lleva también como motivo decorativo dominante la cruz de San Andrés (Greene *et al*., 1972, pl. 14).

Pulseras y tobilleras, también de apariencia textil, tienen sus mejores correspondencias (menos los caracoles amarrados) en algunos relieves de Palenque, sobre todo en aquellos del personaje menor de los tres tableros (Templos del Sol, de la Cruz, y de la Cruz Foliada; Maudslay, 1889-1902, IV, pls. 76, 81, 88; Greene *et al*., 1972, pls. 8 y 9; 690 a 692 d.C.) y en el relieve del "fumador" del santuario del Templo de la Cruz (Maudslay,

ibid., pl. 72; Greene *et al*., 1972, pl. 11; 692 d.C.). Menos semejanza existe con pulseras y tobilleras representadas en el Altar Q de Copán (Maudslay, 1889-1902, I, pl. 92; 776 d.C.) y en el Altar 5 de Tikal (Maler, 1911, pl. 28; 711 d.C.).

Igualmente, la orejera alargada, que no figura entre las clasificadas por Proskouriakoff, pero corresponde al tipo "3-B" de Haberland (1952, pp. 39-40; 1953, Tf. 1), aparece con el mismo personaje de los tres tableros de Palenque (Maudslay, ibid..; detalle de Robertson, 1974, fig. 7).

En Bonampak, aparece en los murales del Cuarto 1, con el dignatario más a la izquierda de la hilera superior y con uno de los músicos de la hilera inferior de la misma pared (Ruppert *et al*., 1955, fig. 27).

Parece seguro que la orejera representada en Cacaxtla es rígida, cónica-alargada, y no corresponde a las orejeras trapezoides y de material flexible, tipo "3-A" de Haberland (*ibid*.), que están representadas en las lápidas del "orador", "escriba" y del templo XXI de Palenque, y que a su vez son comunes para muchas efigies de cautivos y subordinados en las áreas del Usumacinta y Río de la Pasión.

La pintura negra del cuerpo no es nada extraordinario en los murales mayas conservados, en Uaxactún, Bonampak, Mul-Chic, etc., y no se presta a interpretaciones cronológicas (vea Gendrop, 1971, pp. 55-63; Ruppert *et al*., 1955, fig. 28). También es frecuente en las escenas pintadas en vasijas del clásico tardío (vea en Anton, 1970, figs. 57, 64, 66-67, 76). Las estelas que tenían pintura, la han perdido casi en su totalidad.

VOLUTAS ORNAMENTALES

Al mural de Cacaxtla le faltan casi por completo las volutas ornamentales al estilo maya, que son uno de los ornamentos característicos del arte decorativo de aquella civilización. Sólo las tres puntas en la parte baja del delantal corresponden a volutas del tipo "C" (intermedio) de Proskouriakoff, fechado entre 600 y 700 d.C. (Proskouriakoff, 1960, figs. 11 y 13, esp. 13, II-C, pp. 32-41). Este tipo se ha empleado, así en un relieve de estuco del Palacio de Palenque (Maudslay, 1889-1902, IV, pl. 18). Desgraciadamente el relieve de barro de Cacaxtla, que según descripciones parece haber consistido de volutas, fue removido antes de ser documentado y no se puede clasificar sin restaurarlo.

BARRA DE SERPIENTES O CEREMONIAL

La "barra de serpientes" es un elemento común en las estelas de muchos centros o ciudades mayas, desde el clásico temprano en adelante. Se han interpretado como símbolo de autoridad, al igual del "cetro de Manikín", que prevalece en otros lugares o estados de la misma área. Por lo general, la barra consiste de un elemento central y dos cabezas de serpientes estilizadas en los extremos. La relación de estas cabezas con conceptos del saurio como símbolo de agua, tierra, cosechas, la deidad Itzamná, etc., casi omnipresente en el área maya, queda en detalle explicado en una de las últimas obras de Thompson (1970, pp. 208-233).

También existen barras con una sola cabeza de serpiente, y otras con nada más que volutas en los extremos. En algunos casos, en su mayoría tempranos, el elemento central es obviamente flexible y representa a un cuerpo de serpiente también, pero en la mayoría es rígido y lleva en varias partes un diseño de cestería o estera, que tal vez es indicio del material usado en la fabricación de estas barras (Proskouriakoff, 1950, pp. 88-91). Marcas correspondientes observamos en la barra del mural de Cacaxtla.

Esta barra, cuya posición muy inclinada ya discutimos, es muy larga, y de una forma más simple que cualquiera representada en el área maya misma, pero sin lugar a dudas es una barra de serpientes, un símbolo de autoridad particular de los mayas. Las cabezas estilizadas de serpientes, con sus fauces y colmillos en posiciones poco realistas, corresponden por completo a las representaciones mayas, aunque allá casi siempre se encuentran en posicion natural, no invertidas como en Cacaxtla (véase la estela 1, Chinikihá, Greene *et al*., 1972, pl. 14).

Por ser tan simplificada, la barra de serpientes de Cacaxtla es difícil de fechar. Las cabezas de serpientes se asemejan a los grupos "C-1", "C-4" y "D-1", "D-2" de Proskouriakoff (1950, figs. 14 y 15), con las mejores correspondencias en las estelas y altares de Copán (Maudslay, 1889-1902, I, especialmente pls. 23-24; 677 a 731 d.C.). Serpientes del mismo estilo hay en la estela 4 y los dinteles 13, 14 y 39 de Yaxchilán (Maler, 1901-1903, pls. 55, 65, 70; 741 a 775? d.C.), en las estelas 5 y 6 de Caracol (Satterthwaite, 1954, figs. 5 y 10; 603 y 613 d.C.), y en la estela 16 de Dos Pilas (Greene *et al*., 1972, pl. 92), y en otros lugares más. También las serpientes de Palenque muestran gran semejanza, como aquellas de la lápida del sarcófago (Greene *et al*., 1972, pl. 12; 683 d.C.) y de los relieves de pilastras en el Templo de las Inscripciones y en el Palacio (Maudslay, 1889-1902, IV, pls. 36, 55-56; aprox. 650 d.C.?).

Hay que advertir, sin embargo, que muchas de estas cabezas de serpientes no se encuentran ligadas a barras correspondientes a la de Cacaxtla, y, además, que la mayoría de ellas tienen pequeñas figuras mitológicas saliendo de las fauces, no la lengua simple de Cacaxtla. Ésta sí la tienen las serpientes del renglón superior de la estela A de Copán (Maudslay, 1889-1902, I, pl. 26) y aquellas de la estela 25 de Naranjo, ya mencionada en conexión con la posición de la barra (Maler, 1908, pl. 40; 618 d.C.).

En otro medio, barras de serpientes están representadas en cerámica moldeada; compárese a la figura muy simple de una barra en la caja de cerámica de Chajcar, Alta Verapaz (Rands y Rands, 1965, fig. 21).

Últimas ocurrencias se registran en las estelas tardías 9 y 10 de Seibal (Greene *et al*., 1972, pls. 108-109; 849 d.C.) y en una vasija del tipo Pabellón Modeled-carved (cerámica *Anaranjado Fino*, grupo Altar = Y) de Tikal, Guatemala (W. Coe, 1965, p. 55). La fecha de distribución en el Petén, de esta cerámica, se ha estimado entre 830 y 950 d.C. (Adams, 1973).

OTROS MOTIVOS

Del resto de las representaciones figurativas en Cacaxtla, sólo dos acusan alguna relación con el estilo clásico maya: la guacamaya y, tal vez, la planta de maíz, que difícilmente es reconocible en el original, por haberse cubierto con otras representaciones posteriores, y hasta por una delgada capa de estuco con incisiones.

La guacamaya se parece en su realismo y en su localización atrás de la figura principal, aunque no en su postura de pleno vuelo, al logro o guacamaya representado en la lápida de Jonuta, muy cercana al estilo de Palenque (Greene et al., 1972, pl. 1). Es muy diferente de las aves mitológicas de la lápida del sarcófago y del tablero de la Cruz Foliada.

La planta de maíz tiene correspondencias también en Palenque, en el tablero de la Cruz Foliada, y en los relieves de estuco del pasaje a los subterráneos del Palacio (Maudslay, 1889-1902, IV, pls. 47 y 81; 692 y ¿? d.C.). Hace falta aquí también un mejor conocimiento de la aplicación de barro removida de Cacaxtla.

En otro material, se parece a las plantas de una de las placas de jade de Nebaj (Smith y Kidder, 1951, pl. 59b).

Planta y pájaro juntos aparecen en el monumento 21 de Bilbao, Guatemala, de la Fase Laguneta de la costa del Pacífico (Parsons, 1967-1969, II, frontisp., pl. 31, pp. 101-103; 400-700 d.C.).

GLIFOS

Los glifos de Cacaxtla obviamente no son mayas, aunque el motivo de la mano, p. ej., es muy común en la glífica de esta civilización (Thompson, 1962, glifos 710 y 713a especialmente). Los numerales de puntos y barras son la típica forma maya, peron en su apariencia de barras atadas y anillos más bien que puntos, corresponden mejor a sistemas de escritura del altiplano y Oaxaca (Prem, 1974).

Rasgos "no mayas", representados en el área maya, en el clásico tardío y en el clásico del golfo.

Enseguida, vamos a tratar aquellos rasgos, que se pueden identificar en el Mural de Cacaxtla, que tienen antecedentes más antiguos en el altiplano, pero que también aparecen en el clásico tardío del golfo y del área maya. Principalmente, son el traje de ave de rapiña y la serpiente emplumada.

TRAJE DE AVE

Como ya hemos señalado, el concepto del personaje vestido de ave de rapiña no tiene sus raíces en el área maya. Está presente ya desde épocas tempranas en Teotihuacan, y en épocas posteriores al clásico tiene una distribución que cubre casi toda Mesoamérica.

En la mayoría de los casos, es imposible identificar con exactitud la especie de ave de rapiña representada, que tal vez nos pudiera dar alguna idea de su origen y derivación, aunque en lo general algo vagamente se le ha identificado como águila. Un dato que tal vez es significativo, es la asociación casi general del disfraz de águila con aquel de tigre o jaguar. Del tigre, por lo menos, se puede decir con cierta seguridad que tiene que provenir de alguna

parte de las tierras bajas, sea del sureste de Mesoamérica, de la costa del golfo, o de la costa del Pacifico, por el simple hecho de que el tigre no es una especie del altiplano (vea mapa de distribución en Leopold, 1965, p. 528). Lo más probable es, que el desarrollo de estos motivos en el altiplano se basa en una importación de estos mismos ya en el preclásico, de la costa del golfo.

El disfraz de ave de rapiña, en su forma abreviada de yelmo que circunda la cara, aparece en algunas figurillas de cerámica del clásico tardío maya, como en Chamá, Alta Verapaz (Rands y Rands, 1965, fig. 34), de Altar de Sacrificios (Willey, 1972, fig. 22), en contados y no muy claros ejemplos.

No incluimos en la discusión formas de ave que aparecen como parte del tocado (como en el relieve de la cripta de Palenque, Anton, 1970, fig. 112), o seres míticos entre ave y hombre representados en la glífica (como en el tablero del Palacio, *ibid*., fig. 136).

Más completo aparece el traje de ave de rapiña en monumentos llamados no-clásicos de la región de Campeche y del Puuc occidental, en un clásico tardío que Proskouriakoff considera influido por el altiplano, a niveles "pretoltecas" (Proskouriakoff, 1950, pp. 158-170; 1951). Es difícil precisar su temporalidad, porque en lo general carecen de fechas y muchas veces están mal conservados, resultado en parte de la pobre técnica escultórica empleada.

Son representantes de este grupo las estelas 15 y 16 de Edzná, altares 3, 4 (?) y 25 (?) de Kabah, y monumento 3 de Labná (Proskouriakoff, 1950, fig. 93, a, c, d, f; 1951, fig. 3). Además, hay hombres con yelmo de ave en una jamba de Kabah y en un arquitrabe del templo inferior del Adivino en Uxmal (Tozzer, 1957, fig. 687; Foncerrada de Molina, 1965, fig. 44).

En cerámica, está presente el hombre con yelmo de ave en vasijas del tipo Pabellón Modeled-carved (grupo Altar, del *Anaranjado Fino*), en el mismo tipo en que ya encontramos una de las últimas representaciones de la barra de serpientes clásica (Adams, 1971, pp. 49-51, fig. 67, 1973; Smith, 1955, pp. 43-44, esp. Fig. 10s, de Uaxactún). Adams le asigna a este tipo, en el Usumacinta y en el Petén, una fecha aproximada entre 830 y 950 d.C.; Smith, en un contexto más general, le da una temporalidad entre 800 y 1000 d.C. (1971, pp. 19, 144-145, 166-168).

Pabellón Modeled-carved es el representante típico de los *Anaranjados Finos* en el complejo cerámico Cehpech de Yucatán y Campeche, que corresponde al florecimiento de Uxmal, Kabah, y el periodo "pretolteca" de Chichen Itzá, en otros términos, al "Floreciente" de Brainerd (1958) y "Floreciente Puro" de Andrews (1965, pp. 305-320). Como zona de origen de este tipo, el noreste de Tabasco y el suroeste de Campeche son las más indicadas (Adams, 1973, pp. 1-2).

En el clásico de la costa del golfo, existe el concepto del hombre vestido de ave de rapiña, pero hay fuertes divergencias y problemas respecto a su fechamiento.

En Tres Zapotes superior aparece el yelmo de ave de un incensario modelado del tipo "Lirios" (Drucker, 1943, pl. 64), fechado en dos publicaciones recientes una vez en el clásico temprano y otra en el epiclásico (M. Coe, 1965, p. 704; Nicholson *et al*., 1971, p. 41).

Varias representaciones de personajes con yelmo y/o alas de ave existen en cerámica moldeada con relieves escénicos, provenientes de la región de Río Blanco y Santa Ana Tlalixcoya, Ver. (Aveleyra, 1964, sin núm.; Winning, 1971, pp. 34-36). Esta cerámica, por un lado, se puede comparar con la moldeada encontrada en contextos teotihuacanos, como las conocidas vasijas de Las Colinas, Calpulalpan, Tlaxcala (Linné, 1942, p. 68), y por otro, con los relieves escénicos de vasijas del Tajín (Du Solier, 1974, pp. 26-28), del sur del centro de Veracruz en general (Brüggemann, 1971, pp. 179-180), de la fase Magdalena del Valle de Motagua en Guatemala (Smith y Kidder, 1943, fig. 27; Saville, 1919), y aquellos del tipo Pabellón Modeled-carved arriba mencionado.

En los relieves del Tajín, aparecen el hombre con yelmo y/o alas de ave y el hombre-águila en una lápida del relleno de la Estructura 5, en los tableros del juego de pelota sur, y en las columnas del Edificio de las Columnas (Proskouriakoff, 1960, fig. 9a; Kampen, 1972, figs. 21 y 32b; Marquina, 1964, fotos 202-203).

Tampoco falta el disfraz de ave en el complejo yugo-hacha-palma, aunque de ningún modo forma un elemento principal de este sistema iconográfico (Proskouriakoff, 1953, pp. 395-396; 1960, todos palmas; 1971, fig. 2, yugo; Kelemen, 1969, pl. 67b, palma). En este complejo, el tipo de representación naturalista de los rasgos considerados aquí, se restringe hasta ahora a palmas, que se consideran tardías en el mismo (Proskouriakoff, 1960, p. 90).

Semejantes al personaje de Cacaxtla se descubren también en el tipo de vestimentas usadas por estos representantes del arte clásico tardío del golfo, y en la postura dinámica que muestran algunas de sus figuras. Pero en general, las semejanzas son más bien de concepto e iconografía, menos en estilo.

Precisamente sobre algunas piezas aquí mencionadas, como la palma de Coatepec, opina Proskouriakoff que muestran estrechas relaciones con el arte del clásico tardío maya y con Yucatán (Proskouriakoff, 1953, p. 396; 1960, pp. 82 y 86).

SERPIENTE EMPLUMADA

Igual al hombre-águila, la serpiente emplumada, tiene una larga historia antes de aparecer en el área maya, y llega a ser otro concepto omnipresente en Mesoamérica a partir de fines del clasico.

No faltan contadas ocasiones que representaciones de estas serpientes del altiplano ya tempranamente llegaron al área maya, por ejemplo, en el dibujo de una vasija teotihuacanoide encontrada en Tikal (W. Coe, 1965, p. 36). Por lo general, sin embargo, las serpientes del clásico maya son muy diferentes y no emplumadas (Ruz, 1962, p.212).

En su forma desarrollada, es otra vez la región del Puuc occidental, en donde aparece la serpiente emplumada primero en el área maya. En Uxmal forman parte de la decoración

del edificio poniente de las Monjas y del juego de pelota (Marquina, 1964, fotos 376, 383-384; Foncerrada de Molina, 1965, lám. IV y figs. 16, 38, 49, 55, 57; Ruz, 1958, figs. 3 y 4, lám. I). resulta difícil imaginarse, que sean adiciones posteriores a estos edificios, como se ha propuesto, sobre todo en vista de que el complejo cerámico Sotuta, que sigue a Cehpech y debe ser el supuesto "candidato" para estas adiciones, está tan pobremente representado en Uxmal (4 tiestos, Smith, 1971, p. 170).

En el clásico de la costa del golfo, aparentemente la serpiente emplumada no llegó a jugar un papel primordial, aunque muy anteriormente el origen del concepto de la serpiente emplumada, o con plumas en la cabeza, por lo menos, parece emanar exactamente de la región del golfo, de la cultura olmeca del preclásico (por ejemplo, monumento 19, La Venta; De la Fuente, 1973, pp. 75-77; lám. 30; Joralemon, "God VII", 1971, pp. 82-84).

En el clásico aparece en formas muy diferentes a la de Cacaxtla y Uxmal, estilizada y como elemento secundario en vasijas de la isla de Sacrificios, en los murales de Las Higueras y en los relieves del Tajín (Medellín, 1955, pp. 35-37; Gendrop, 1971, fig. 109; Kampen, 1972).

En forma y posiblemente función similar a la de Cacaxtla, aparece la serpiente emplumada en el monolito de Maltrata, Ver., junto con un "ojo estelar" y numerales al estilo de Xochicalco (Medellín, 1962, figs. 14-15), mismas que se han usado también en los relieves del Tajín (por ejemplo, Marquina, 1964, foto 205).

De las serpientes emplumadas, consideradas hasta ahora, la de Maltrata es la única que se puede comparar más estrechamente con la de Cacaxtla.

Rasgos "no mayas" representados en Chichen Itzá

Objeto terminal de nuestras comparaciones con el área maya son las representaciones de Chichen Itzá, en la literatura casi globalmente adscritas a la dominación tolteca, aunque el desacuerdo sobre la cronología interna de este sitio es casi total (ver Tozzer, 1967; Kubler, 1961; Ruz, 1962; Quirarte, 1964, p. 264; Parsons, 1967-1969, pp. 172-184; Smith, 1971). Obviamente, los grandes programas de excavación para conseguir obras de arte, reconstruir edificios y acondicionar el sitio para el turismo, se han preocupado muy poco por investigar materialmente la conexión entre varios edificios y el material no artístico encontrado. Contamos con la cronología y periodificación cerámica de Smith, pero su relación con las diferentes fases de arquitectura, escultura y pintura mural, continúa problemática. Seguro parece, que el gran auge del sitio está representado por los complejos cerámicos Cehpech y Sotuta, que corresponden al floreciente y floreciente modificado de Andrews, y son una sola secuencia (Andrews, 1965, pp. 318-319).

El modelo simple de un Chichen Itzá puramente maya (floreciente = Puuc), después conquistado y en pocos años convertido en una copia de la ciudad de Tula, Hgo., por los toltecas (floreciente modificado = mexicano), ha sido criticado con buenas razones en los últimos años y ya no es sostenible (Kubler, 1961; Ruz, 1962; Parsons, 1967-1969). Nos llevaría lejos del propósito de estas notas preliminares postular y documenta otra revision de

la secuencia de las pinturas y esculturas de Chichen Itzá; por eso nos limitamos a señalar las discrepancias existentes, que, además, requieren de todo un nuevo programa de excavación para solucionarlas.

Hay que observar, sin embargo, que, en vez de ser una introducción completa y repentina, desde un lugar a casi 1 500 km de distancia, los murales y relieves de Chichen Itzá se explican más fácilmente como resultado de una larga secuencia de desarrollo local, seguramente con fuertes influencias foráneas, pero siempre deducible del clásico local y de los sistemas iconográficos ya mencionados del Puuc occidental. Compárense, los murales del templo del Chaac Mol, tempranos en el arte mural de Chichen Itzá, con aquellos de Mul-Chic, Yuc., no muy lejos de Uxmal y Kabah (Morris et al., 1931, pls. 133-134; Gendrop, 1971, pp. 56-61).

TRAJE DE AVE

Ya vimos, que este motivo del hombre con yelmo y traje de ave de rapiña aparece en monumentos tardíos de Edzná y en el floreciente de Kabah, Sayil, Labná y Uxmal. En Chichen Itzá hay por lo menos, una representación en un relieve que forma una transición entre éstas del Puuc occidental y las toltecas de Chichen Itzá. En este relieve, un hombre con yelmo de ave parece ser el más importante de cuatro personajes representados (columna de estructura 6E1; Proskouriakoff, 1970, pp. 461-467, fig. 15).

Aparte de este relieve, aparece en Chichen Itzá el hombre vestido de ave de rapiña en los siguientes lugares: el mercado, el templo de los Falos, el templo norte del juego de pelota, las galerías de columnas NE y NW, y el templo de los Guerreros (Ruppert, 1943, figs. 23 y 12b, con garras amarradas; Tozzer, 1957, fig. 436; *ibid*., fig. 433; Marquina, 1964, foto 439 –abajo–; Tozzer, 1957, fig. 113; Morris *et al*., 1931, pls. ¿92 S?, 113 S, 118 S; *ibid*., pls. ¿46 S?, 49, N, 160c y d, fig. 311). Los últimos dos son murales, el resto relieves.

Postura, vestimentas, armamentos, etc., de todas estas figuras son bastante diferentes a los del personaje de Cacaxtla. Los pies humanos son bien visibles en algunos, con las garras de ave amarradas arriba de los mismos, en otros, los pies se cubren por completo, como en el mural.

De un estilo más naturalista que en los relieves, y con un movimiento más libre, aparece el hombre ave en los famosos discos de oro del Cenote Sagrado. En uno está retratado como sacrificador, en otro volando sobre una batalla naval (discos H y G, Lothrop, 1952, figs. 1 y 35). En otros dos discos figura más bien un ave con cara de hombre en el pico (discos L y M, *ibid*., figs. 41-42).

Esta última forma es la misma que aparece en vasijas efigies del tipo Tohil Plumbate, esta cerámica de amplia difusión, que se ha usado como marcador *par excellence* de la época llamada tolteca, aunque proviene del sureste de Mesoamérica (Shepard, 1948, p. 26 y fig. 16; Seler, 1915a, fig. 257). Piezas de esta forma fueron encontradas en Tehuacán, Pue., y en Teotihuacan, respectivamente. La posición cronológica exacta de este tipo sigue siendo un problema. En Chichen Itzá se ha asociado con el complejo Sotuta (Smith, 1971, p. 185).

SERPIENTE EMPLUMADA

La serpiente, con o sin plumas, está prácticamente omnipresente en Chichen Itzá. Parece como una obsesión de los escultores y pintores, y obviamente era una de las insignias más populares entre guerreros y dirigentes. Un resumen ilustrativo se encuentra en Tozzer (1957, figs. 105-138), ya con material comparativo de otras áreas. Entre las que más se asemejan a la serpiente emplumada de Cacaxtla, cuentan aquellas de los relieves del Mercado, de la cámara inferior del Templo de los Tigres (juego de pelota), y una pintura del Templo de los Guerreros (Ruppert, 1943, figs. 22-25; Maudslay, 1889-1902, III, pl. 49; Morris *et al*., 1931, pl. 145).

Algunas serpientes de Chichen Itzá, aunque en estilo general bastante lejos de las serpientes clásicas del área central (vea Ruz, 1962, p. 212), han conservado, sin embargo, las narigueras alargadas, que no son comunes en el altiplano, pero que sí aparecen en la serpiente emplumada de Cacaxtla y en algunas serpientes (sin plumas) del clásico tardío del Usumacinta y Copán. Están representados, por ejemplo, en el dintel 1 de Kuná-Lacanhá y en el Altar O de Copán (M. Coe y Benson, 1966, fig. 9; 746 d.C.; Maudslay, 1889-1902, I, pl. 85; para más ejemplos: Proskouriakoff, 1950, fig. 15). Las narigueras de Chichen Itzá se ilustran en Tozzer (1957, figs. 314-319).

Las serpientes emplumadas que más corresponden a la de Cacaxtla, sin embargo, fueron excavadas por Le Plongeon adentro de la plataforma de Venus de Chichen Itzá, así que son anteriores a la última fase constructiva de esta estructura (Maudslay, 1889-1902, III, pl. 53; Seler, 1915, Tf. 42,2 y 43,1; Easby y Scott, 1970, fig. 252). Subraya la semejanza la idéntica posicion de la cabeza y el cuello, y con las partes móviles o de material perecedero en su lugar (narigueras, barba y lengua, que ahora faltan), estas serpientes emplumadas deben haber sido casi una versión tridimensional de aquella de Cacaxtla.

FECHAS Y “OJOS ESTELARES”

Un motivo que recuerda las fechas o numerales de barra atada, se encuentra en Chichen Itzá asociado con un “ojo estelar”, en los tableros de la plataforma de Venus (Seler, 1915, fig. 243).

ANIMALES ACUÁTICOS, VÍBORAS, MARCO

Entre los paralelismos más sorprendentes entre Cacaxtla y Chichen Itzá cuenta la presencia de dos animales acuáticos en las pinturas del Templo de los Guerreros, pintados con similar modismo, aparentemente fantástico: son caracoles, pero tienen orejas largas y patitas (Morris *et al*., 1931, pls. 149ab. der., 159 ab. izq., fig. 317, p. 470).

También hay víboras pequeñas, que se asemejan a las de Cacaxtla, pero por lo general los dibujos de animales son bastante diferentes (*ibid*., pl. 133, V, pl. 169 arr. izq., fig. 320; pls. 149 y 159).

Muy mal conservado y poco completo está un fragmento del marco pintado del Templo de Chaac Mol, que parece tener los colores y un arreglo semejante al marco del mural de Cacaxtla (*ibid*., pl. 138, ab. izq.).

PLANTAS

La planta de maíz de Cacaxtla, como ya hemos dicho, no se ha detallado. Hay algunas estilizaciones de plantas en Chichen Itzá, que tal vez tenían un arreglo semejante como en el Templo de los Tigres, superior e inferior, y en el Templo de Chaac Mol (Seler, 1915, fig. 198; Maudslay, 1889-1902, III, pls. 45-49; Morris *et al*., 1931, pl. 19). De las huellas reconocidas parece, sin embargo, que la planta de Cacaxtla era mucho más naturalista en su dibujo. Con una mejor reproducción probablemente será posible de identificar hasta la raza de maíz representada.

Resumen de la sección comparativa

Comparaciones con el área maya y el golfo

En lo estilístico del tratamiento de la forma humana y de su atributo principal, la barra de serpientes, tanto como en lo iconográfico de la barra misma, las mejores correspondencias al mural de la estructura II-1 de Cacaxtla se han encontrado en el clásico tardío del área maya central. Es difícil precisar a que fase del clásico tardío se tienen que adscribir estas correspondencias, porque son rasgos que por un lado también en su área de origen continúan en uso por mucho tiempo, y con otros son sujetos a variabilidades regionales que no están bien esclarecidas todavía.

Una mayoría de correspondencias, sin embargo, parece favorecer la primera mitad del clásico tardío, de 600 a 750, aproximadamente, y una zona en el noroeste y oeste del área central, a lo largo del Usumacinta y sus afluentes. Por escasez de monumentos en material duradero, el extremo noroeste del área maya está poco representado.

Correspondencias con lugares muy alejados como Cobá y Copán existen, al igual como con las culturas clásicas de la costa del golfo, pero no parecen tan significativas.

En lo iconográfico, sin embargo, las mejores correspondencias en el área maya se encuentran en el complejo "no-clásico" de Campeche y del Puuc occidental y, sobre todo, en el arte de Chichen Itzá. Éstos se pueden fechar, aunque controversialmente, en un clásico tardío terminal, de 750 a 1000 d.C., aproximadamente, y después (?) (Ball, 1974, p. 86).

Estilísticamente, casi todo en Chichen Itzá es bastante diferente de lo de Cacaxtla; la posición dentro de una misma corriente y tradición iconográfica, sin embargo, parece innegable.

Comparaciones con el altiplano

Tenemos así que, la mayor correspondencia en el altiplano en cuanto a la iconografía es con Teotihuacan, aunque el estilo pictórico es muy diferente, sin embargo, el glifo compuesto y los ojos solares del marco guardan ciertas semejanzas estilísticas. Mientras tanto con Xochicalco, tanto en la iconografía como en el estilo es más parecido por lo que podemos hablar aquí de un contacto entre el valle de Morelos y el de Puebla-Tlaxcala.

Al mismo tiempo, también las correspondencias con Oaxaca son muy significativas ya que la presencia de numerales en ambos, así como en Xochicalco, nos lleva a hablar de un complejo calendárico, sobre el cual se tendría que ampliar con más investigación.

Aquí no podemos descartar la relación que pudo haber existido entre Tula y Cacaxtla, ya que algunos elementos como hemos visto, se encuentran en ambos sitios, pero la relación sería más en cuanto a que en ambos se presentan elementos no comunes al altiplano, con un estilo muy diferente de representación, pero iconográficamente semejantes.

Cabe aquí hacer notar que tanto Cholula como Tizatlán sitios más cercanos a Cacaxtla que presentan murales, no tienen semejanzas comparables a este último.

RELACIÓN DE LOS SÍMBOLOS RELIGIOSOS DE LOS MURALES CON OTRAS ÁREAS

*Diana López de Molina**

Es en una compleja manifestación artística de un alto contenido religioso, como son los murales, donde mejor se observa esta presencia de símbolos o representaciones que muestran una relación con Teotihuacan, Xochicalco, Cholula, el golfo y el área maya. Dichos motivos no aparecen aislados, o unidos de una manera fortuita, sino que se combinan en un todo armónico, coherente (tanto en el mural de La Batalla como en las pinturas del Edificio A). Un intento por determinar de dónde procede la mayor parte de las influencias, a fin de esclarecer la filiación de los que realizaron las pinturas, corre el riesgo, al tener que aislar los elementos, de soslayar la posibilidad de que sea precisamente la unión de éstos lo que constituya su especificidad, o sea la clave para su análisis.

OTRA DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

*Martha Foncerrada de Molina**

Cacaxtla, el sitio fortificado del suroeste de Tlaxcala representa un eslabón más en la cadena superpuesta de rasgos culturales que caracterizó a Mesoamérica durante las postrimerías del clásico y el epiclásico (s. VIII a X). El aspecto más sobresaliente de esta época son los intercontactos culturales entre diversas regiones lo que determinó una activa interacción estilística. Esta situación histórica relacionó activamente la costa del golfo con el altiplano central y en ella juegan un papel importante centros como Cholula, Xochicalco, Tajín, y en el área maya, la región de Tabasco y su extensión hasta el Usumacinta y el noroeste de Yucatán.

Durante el periodo clásico, Cacaxtla vivió bajo el aura teotihuacana y, posiblemente, bajo el control político de Cholula. La pintura mural del sitio refleja, en mi opinión, las inquietudes artísticas que caracterizan el desarrollo del muralismo en Teotihuacan durante las fases Xolalapan y Metepec (ca. 500-700 d.C.) en las que la figura humana, especialmente la del guerrero, adquiere especial preminencia. Esta preocupación del artista teotihuacano

por singularizar la imagen del hombre está presente en Atetelco, en Tetitla y en otros murales dispersos en distintas áreas de la ciudad.

Cacaxtla recoge el mensaje humanista, apenas incipiente en el arte tardío teotihuacano y lo transforma en una expresión pictórica altamente creativa cuyo elemento clave iconográfico es la figura humana, en este caso representado en dos contextos: el simbólico presentativo (Edificio A) y el narrativo (taludes del Edificio B). La chispa que prende Teotihuacan, parece estallar con luz brillante, aunque fugaz y efímera en los muros de Cacaxtla.

En Cacaxtla, por otra parte, no sólo se advierte la impronta conceptual y el uso de algunos elementos del repertorio iconográfico teotihuacano, sino que el arte pictórico del sitio incorporó a sus esquemas compositivos, motivos que tienen variada significación y procedencia geográfica. Lo anterior permite calificarlo como una expresión ecléctica lo que también se percibe en sus monumentos arquitectónicos. Cacaxtla, sin embargo, no fue un simple receptor de ideas, estilos y motivos iconográficos de variado origen espacio-temporal, sino que su arte es expresión de un impulso local creador que apunta claramente, como si fuese una clave visual especifica, al fenómeno del regionalismo mesoamericano.

Me interesa destacar en este trabajo lo siguiente: la definición estilística de Cacaxtla es, fundamentalmente, el resultado de situaciones culturales privativas del altiplano central. Se trata, por lo tanto, de una original creación artística del altiplano, a pesar del matiz maya que pueda atribuírsele. Este matiz maya que indudablemente está presente en la expresión pictórica del sitio proviene, en buena medida, del cosmopolitismo teotihuacano.

La investigación moderna sobre Teotihuacan ha establecido como un hecho irrefutable la existencia de barrios en la metrópoli habitados por grupos procedentes de otras áreas de Mesoamérica: Oaxaca, costa del golfo y zona maya. Este patrón de población que apunta a la heterogeneidad étnica de los habitantes de Teotihuacan me parece fundamental para entender el eclecticismo que define la pintura mural de Cacaxtla; eclecticismo que deriva, en parte del cosmopolitismo teotihuacano y de las condiciones culturales que surgieron entre su colapso y la hegemonía tolteca: movimiento de pueblos y replanteamiento de conceptos religiosos, sociales y artísticos.

Los barrios de gente foránea en Teotihuacan estuvieron constituidos básicamente por artistas y comerciantes de oficio. Existen bases para suponer que algunos barrios de Teotihuacan tuvieron un cierto grado de autonomía en creencias y practicas devocionales lo que permite inferir que algo semejante debió ocurrir en el campo artístico. En este aspecto, con reducidas posibilidades de realización plástica por la imposición que las instituciones oficiales debieron ejercer sobre los artistas. Sin embargo, es posible asumir que los extranjeros radicados en Teotihuacan mantuvieron viva en su conciencia, esquemas compositivos y formulas iconográficas de su propia tradición cultural, así como, a través de la actividad comercial, noticias de lo que ocurría en otras áreas de Mesoamérica.

Algunos muros de Teotihuacan, dan testimonio de la infiltración en la metrópoli de concepciones artísticas que modifican el carácter litúrgico, eminentemente simbólico de la

expresión oficial pictórica teotihuacana, éstas tendrán una manifestación plena y totalmente renovadora en la pintura de Cacaxtla la que se centrará en la figura humana y manejará el género narrativo de carácter histórico, cuando el orden teotihuacano se debilita y acaba por extinguirse en la metrópoli.

Con las reflexiones anteriores, propongo que para entender el figurativismo narrativo militarista de los taludes del Edificio B y el claro acento de apoteosis conmemorativa de las representaciones del Edificio A en Cacaxtla, deben considerarse cuidadosamente las implicaciones que para el desarrollo cultural del altiplano tuvo el carácter cosmopolita de Teotihuacan, su ininterrumpido contacto comercial más que militarista o confesional con la costa del golfo y con el área maya, y lo que ocurrió, cuando a su caída, se dispersaron por diversos rumbos, los artistas locales y los extranjeros que en ella vivían.

A continuación, presento una lista, no exhaustiva de motivos iconográficos que comparten los murales de Teotihuacan y de Cacaxtla:

Hombre pájaro.

Hombre jaguar.

Hombre que porta un caracol.

Guerrero. Figura humana que emerge de un caracol.

Tocados con elemento circular al frente.

Caracol como objeto portátil (Atetelco, figura con boquera de Tlaloc).

Tlaloc como objeto portátil.

Tlaloc como proveedor de agua.

Cabeza de jaguar en el atavío.

Bandas decoradas con animales acuáticos.

Serpientes emplumadas.

Jaguar.

Ave con gotas en el pico.

Quetzal.

Búho.

Rectángulo que se cierra con manos humanas.

Huellas de pie humano en diseño geométrico.

Ojo emplumado.

Rama florida.

Glifo “ojo de reptil” (en Teotihuacan más frecuente en la cerámica decorada).

Símbolo del año en el tocado.

Glifo de agua o sangre.

Numeral de barra y punto (Teopanacaxco).

El contexto figurativo en el que se encuentran los motivos iconográficos arriba mencionados tiene indudable afinidad con la temática del arte clásico maya e integra en la composición pictórica algunos elementos diagnósticos del vocabulario artístico de esta cultura. Además, en las composiciones pictóricas de Cacaxtla aparecen signos gráficos que tienen correspondencia significativa con las de los monumentos de Xochicalco, Monte Albán, Tajín, las que se extienden hasta el posclásico en Tula y Chichen Itzá y aun en los códices mixtecos.

Es indispensable considerar dentro del proceso de transformación cultural del epiclásico el ingrediente mixteco que, étnica y culturalmente parece permear las expresiones artísticas de Teotihuacan, siglos antes de la instauración de las dinastías de Tilantongo y Teozacoalco del siglo VII en el noroeste de Oaxaca, época en que la historia mixteca está ampliamente documentada.

El desarrollo en la Mixteca Baja del estilo ñuiñe (H. Paddock, 1966) muestra objetivamente el desarrollo regional temprano del arte mixteco. En Teotihuacan, de acuerdo con R. Chadwick (1966, p. 10) los mixtecos forman parte de los olmeca-xicalancas, un grupo triétnico que incorporó al núcleo mixteco original, procedente de la costa del golfo, elementos chocho-popolocas y nahuas. Con estas características étnicas y lingüísticas, aparecen en el escenario teotihuacano como artistas y comerciantes poseedores de una poderosa y ancestral tradición cultural que parece provenir de la milenaria cultura de La Venta, la que dejó su impronta en Monte Albán I (W. Jiménez Moreno, 1966, p. 17).

Sahagún agrupa en un mismo apartado a los olmecas, uixtotin y mixtecos, los localiza geográficamente en el oriente y los caracteriza como poseedores de gran destreza artesanal (B. de Sahagún, 1956, p. 205) F. Chimalpahin se refiere a los olmecas, xicotencas, xochitecas, etc., como hombres “sabios, muy experimentados”, no se sabe en qué año fue cuando se acercaron allá frente a los dos grandes montes, el Ixtactepetl y Popocatépetl (Memorial breve acerca de la fundación de Culhuacán. Fol. 40v-42f).

La injerencia que en al altiplano central tiene la tradición mixteca, a través de los olmecas-xicalancas parece provenir de Cholula, el asiento original de este grupo y mediante el cual la región poblana-tlaxcalteca estuvo en contacto cultural activo con la costa del golfo, con Oaxaca y, desde luego, con Teotihuacan en el valle de México. En mi opinión, la conquista de Cholula por los olmeca-xicalancas en el siglo VIII, según la información que proviene de las fuentes documentales de la época colonial (D. Muñoz Camargo, B. de Sahagún, Torquemada, Ixtlilxóchitl, F. Chimalpahin), fue realizada por grupos de filiación étnica similar a la de los habitantes de Cholula. Este contingente humano en el que

posiblemente se infiltraron mayas y grupos de la costa del golfo procede de Teotihuacan y se movilizó hacia la región poblana-tlaxcalteca cuando la metrópoli entra en crisis.

El eclecticismo figurativo y simbólico de estos murales es, a mi juicio, revelador de una situación cultural compleja y multifacética que visualmente estimamos como ecléctica porque su trasfondo estilístico proviene, en parte, del cosmopolitismo teotihuacano y de las implicaciones sociales y artísticas que tuvo la caída de Teotihuacan en el altiplano central y de la peculiar situación histórica del área poblana-tlaxcalteca durante el epiclásico caracterizada por movimientos migratorios, guerras y por la transitoria consolidación de poderes políticos y religiosos en Cacaxtla y su área antes de la hegemonía tolteca. De esto último, la pintura de Cacaxtla da testimonio de creatividad regional e inclusive maneja formas que se convertirán en elementos clave del vocabulario artístico del posclásico; un ejemplo es suficiente: el diseño de la serpiente emplumada del muro del Hombre-Pajaro en el pórtico parece ser el antecedente pictórico de la columna serpentiforme que caracteriza a la arquitectura tolteca de Tula y Chichen Itzá.

Los murales del pórtico del Edificio A reflejan, en mi opinión, el propósito deliberado de sus creadores por incluir en las pinturas algunos principios fundamentales de la ideología artística teotihuacana que no es una, sino múltiple. El artista recoge el germen humanista latente ya en las postrimerías de Teotihuacan y lo lleva a su máxima expresión realista y antropocéntrica en los murales de la guerra del Edificio B y en el pórtico del Edificio A.

El artista de Cacaxtla, como hombre del epiclásico que es, capta la importancia social y política que tiene en otros rumbos de Mesoamérica y muy especialmente en el área maya, la representación individualizada y personalista del gobernante y su adscripción en los monumento, a esquemas simbólicos específicos relacionada con imágenes sobrenaturales y signos glíficos que legitiman su derecho al poder y al dominio de los demás. En Cacaxtla, se advierte el espíritu artístico local que con originalidad creativa plasma aspectos fundamentales de esta corriente artística. El espíritu maya está presente, es cierto, pero manejado en un contexto iconográfico que no es maya.

La ausencia total en los murales de símbolos de la escritura jeroglífica maya y de otros objetos característicos del repertorio artístico de esta cultura me dan bases suficientes para plantear la hipótesis de que lo maya llega a Cacaxtla no por penetración directa sino a través de Teotihuacan.

La pintura mural de Cacaxtla integra en sus representaciones símbolos que corresponden a tradiciones epigráficas contemporáneas (Tajín y Xochicalco) o más antiguas (Teotihuacan y Monte Albán), al mismo tiempo que plasma otros motivos que se convertirán en formas recurrentes de la iconografía del posclásico (Tula y los códices mixtecos). Todo esto es reflejo de la dinámica cultural que caracteriza el epiclásico.

En resumen, para finalizar, me ha parecido importante discutir someramente el carácter cosmopolita de Teotihuacan y su parcial ascendencia en la conformación del patrón artístico que caracteriza a la pintura mural de Cacaxtla, y señalar que ésta es un ejemplo más del regionalismo mesoamericano. El arte pictórico de Cacaxtla fue capaz de transformar la

atmósfera mítica, despersonalizada y ahistórica de la imagen del hombre en Teotihuacan y producir un documento vivo, de excelente factura artística, que resume y amplia los postulados establecidos o latentes del clásico medio en el altiplano central dentro de un patrón ecléctico, altamente creativo.

EL MURAL DEL INTERIOR DEL EDIFICIO A

Diana López de Molina y

*Daniel Molina Feal**

En el interior del Edificio A se encuentra otro mural sobre la pared E, que a diferencia de los que hemos reseñado hasta ahora es apenas perceptible. Este mural de 6.50 m de longitud fue cubierto intencionalmente en la época prehispánica por una capa de lodo; después, sufrió un serio deterioro por el derrumbe de dos terceras partes del muro. Su contenido coincide en algunos aspectos con los que están a la entrada del cuarto. La presencia de figuras pintadas de negro y de otras ataviadas con la piel de jaguar enlaza su temática con la del conjunto exterior. Es particularmente lamentable la pérdida de la mayor parte de este mural, ya que su ubicación en el interior del cuarto y algunos de los rasgos visibles nos hacen pensar en la posibilidad de que presentara una síntesis quizá más importante que el conjunto exterior.

EL MURAL DEL CUARTO DE LA ESCALERA Y EL RELIEVE DEL EDIFICIO E

*Diana López de Molina**

El mural más temprano del sitio, el del cuarto de la escalera, semeja en cuanto a estilo y tamaño de las figuras un mural teotihuacano de una colección particular de la ciudad de México o el mural de Las Higueras de Veracruz. Los otros murales (La Batalla y los del Edificio A) muestran como características principales un estilo artístico maya y una iconografía claramente identificable como del altiplano. El relieve del Edificio E igualmente presenta un evidente carácter maya.

MURALES DE LA SUBESTRUCTURA B Y EL EDIFICIO A

*Sonia Lombardo de Ruiz**

Las pinturas de los taludes de la subestructura del Edificio B, se despliegan a partir de un centro, que es una escalinata, hacia el oriente en una extensión de 11.74 m de largo, y hacia el poniente de 8.99 m. El talud oriente (fig. 1) está más elaborado que su opuesto y en su extremo distal, tiene una banda vertical que indica el fin de las escenas (fig. 2). En cambio, el talud poniente, de ejecución más descuidada cuanto más se aleja de la escalinata, parece

no estar terminado (fig. 3), pues no tiene banda de remate, y aunque el color del fondo se suspende, continúa el repellado del muro con la preparación para ser pintado.

La superposición de piso del Edificio B, indica que estas pinturas son anteriores a su construcción, y anteriores por consiguiente a las pinturas del pórtico del Edificio A.

El motivo principal de los murales es la figura humana de características naturalistas, la cual tiene objetos asociados como armas, escudos, glifos de varios tipos, y vírgulas que representan vocalizaciones.

Son cuarenta y siete personajes que se distribuyen en el espacio rectangular y oblongo de los taludes, en grupos, que forman una sucesión de escenas que se desarrollan sobre un mismo nivel del suelo, el cual está representado por una banda de color rojo.

Las posturas son sumamente variadas, pero hay una marcada división entre unas figuras de pie que ocupan todo el espacio vertical y otras yaciendo en la parte media baja del espacio.

Los agrupamientos se distinguen sobre el fondo de color azul, por la direccionalidad de sus componentes, que se oponen a manera de paréntesis (fig. 3). En el talud oriente están representados 27 individuos formando 8 grupos y en el talud poniente hay el mismo número de grupos con sólo 20 individuos.

Las figuras representadas son de dos tipos.

Veintiséis de ellas, con rasgos étnicos que se acercan a grupos del altiplano, están en actitud avasalladora, todas de pie, ataviadas con un tocado de cintas con plumas sobre un peinado de fleco, blusa, piel de jaguar o de felino, cabeza de jaguar, braguero, faldilla o pantalón, ajorcas en las pantorrillas, sandalias con talonera, orejera de placa alargada, collar de barra plana, pintura facial o escanficación y pintura bucal, empuñando escudos y diversas armas (cuchillos, flechas, lanzas).

Las otras veintiún figuras son francamente mayoides, están en su mayoría postradas y se distinguen por su atuendo con tocado de plumas y yelmo de cabeza de ave. Van casi todas desnudas, y se adornan con orejeras de formas variadas, nariguera tubular, pulseras de cuentas tubulares, pectoral de mascarón, collar de cuentas, ajorcas de disco y adorno en las pantorrillas, llevan el pelo largo amarrado arriba y después colgando, y algunas tienen pintura corporal; ninguna de ellas posee arma alguna o escudos.

En ambos grupos, hay signos jerárquicos que denotan mayor rango en los personajes. Del grupo que está vinculado a los felinos, el personaje principal, que se encuentra en el talud oriente (fig. 1), lleva enjoyadas las plumas del tocado, además de un gran signo glífico (del año) en la pared posterior; lleva un pectoral de laminillas engarzadas, un ancho cinturón del que cuelgan símbolos (de sangre), tobilleras amarradas con cintas y garras de ave, además de que de su boca emerge una enorme vírgula.

Su opositor, también el de mayor jerarquía dentro de los vencidos, tiene una amplia capa de plumas, un pectoral con mascarón, una blusa de tela labrada, una faldilla adornada

con flecos, un cinturón de cuentas combinadas tubulares y redondas, tobilleras con cascabel y sandalias con taloneras; en general su atuendo es más suntuoso que el de su opresor.

En una posicion simétrica, en el talud poniente (fig. 4), parecen estar los personajes de segundo rango de ambos grupos, con casi los mismos elementos distintivos que los primeros, sólo que el de la capa de plumas tiene, además, una especie de capa larga con dibujos de medias estrellas y empuña un abanico, y el pectoral del agresor difiere del de su principal, en que le salen hacia arriba plumas y rayos triangulares. Se pueden considerar inferiores a los del lado oriente, porque tienen menor número de adornos (cuentas y cascabeles) y además están mezclados con otro personaje colocado de pie entre ellos, interfiriéndolos y reduciéndoles el espacio que les corresponde, hecho que les resta dignidad.

Dentro de la composición de todo el conjunto, los grupos que contienen a estos cuatro personajes importantes, están opuestos, a la misma distancia relativa de la escalinata central; no están estrictamente pegados a ella, sino a la distancia que alcanza a cubrir el ángulo visual de un espectador que va a subir la escalera. Acentúa la preponderancia de estos dignatarios, la rigidez de sus posturas, a diferencia de las otras figuras representadas que son variadas y entremezcladas con un aspecto caótico. Un rasgo más de relevancia es su posicion frontal, diferente a la de los otros individuos, que están colocados de perfil.

Todas estas formas de jerarquizar las figuras son características de la pintura mural maya del periodo clásico (Uaxactún, Bonampak, Mulchic) de la misma manera que es maya la representación naturalista de actos de avasallamiento; sólo que la acción en Cacaxtla raya en el realismo.

El elemento iconográfico básico de estas pinturas, lo constituye la relación entre dos personajes, formando un triángulo: uno de ellos, el agresor, de pie y empuñando un arma que lo relaciona en una línea diagonal con el personaje agredido y que yace en una posición inferior (fig. 1). Este elemento constituye el leitmotiv y se presenta en distintas variantes: dos personajes de pie creando dos triángulos opuestos con el vértice en una sola víctima (fig. 1), o alternando los dos tipos anteriores.

Estos esquemas iconográficos se producen en la pintura de Bonampak, tanto en la batalla, significando sujeción y cautiverio, como en lo que G. Kubler ha llamado en su *Classic Maya Iconography,* la "glorificación del conquistador" en esos mismos murales, y que lleva implícita la noción de vencedor.

Los pintores mayas representan a los grupos sometidos, sin atavío o desnudos, como signo de inferioridad, sin embargo, en los murales de Cacaxtla, los agredidos conservan los adornos y los tocados, que denotan, aún en su condición de desventaja, mayor dignidad que sus adversarios. En la escena de los personajes principales, el personaje vencido de rasgos mayas tiene por su atuendo, por su posición y por la extensión de espacio que ocupa, mayor jerarquía que el vencedor, esto denota que, a pesar de su derrota, en la mente del pintor perdura la forma tradicional de representarlo.

Todo lo anterior coloca a las escenas pintadas en los taludes dentro de una tradición iconográfica maya.

La pintura de los taludes sigue la tradición iconográfica maya de conquista y sujeción, sin embargo, contradice la posición de los vencidos el hecho de que conserven sus adornos como divisas de rango, posiblemente religioso, y aparentemente de grado más alto, que el de los conquistadores que tienen características guerreras. Por otro lado, la ausencia de armas en los personajes con yelmo de pájaro, pone en duda la afirmación de que se trata de una batalla, y abre la posibilidad de que, dentro del pensamiento religioso de este pueblo, las representaciones sean alegóricas, y aludan más bien, como ha señalado D. López de Molina, a escenas míticas vinculadas a la glorificación de un linaje a través del sacrificio.

Las pinturas del Edificio A

Los murales del pórtico del edificio A, fueron fechados como más tardíos que los de los taludes y estilísticamente denotan mayor madures y refinamiento en la ejecución. Amplios estudios sobre su contenido simbólico han sido ya realizados por P.J. Schmidt, M. Foncerrada de Molina, G. Kubler, D. Lopez de Molina y D. Molina Feal. Por ahora, yo sólo me referiré a los aspectos iconográficos más generales que se deducen de la manera de colocar los motivos representados.

Coincido con M. Foncerrada de Molina en la afirmación de que los dos paneles de los muros a los lados de la puerta constituyen una unidad, pero considero, como también lo hace D. Molina Feal, que las enormes volutas de las cuales brota la planta del maíz, son unas enormes fauces cuya representación se completaba con la parte desaparecida del dintel, quedando la puerta como un gran hueco en ellas, de manera semejante a los mascarones de la arquitectura del área de los chenes.

De esta manera nos encontramos con un conjunto iconográfico constituido por tres agrupamientos: el panel norte que contiene a un hombre-jaguar, el panel sur con la representación de un hombre-ave, ambos vinculados por las fauces que rodean la puerta.

Son claras según diversas fuentes, en la época que estamos tratando, las advocaciones de la deidad de la lluvia como serpiente-jaguar y del dios del viento como serpiente emplumada, además de todas sus relaciones con la fertilidad.

[Fig. 1.]

[Fig. 2.]

[Fig. 3.]

[Fig. 4.]

Me interesa destacar aquí el carácter sincrético del conjunto iconográfico, pues combina elementos tanto de tradición maya, como del altiplano.

Los personajes antes mencionados son representantes de los dioses, sin embargo, se encuentran colocados encima de estas deidades y siguiendo el esquema de sujeción, en

posicion de dominio que se utilizaba en la iconografía maya. Por otro lado, la cenefa que rodea los paneles rectangulares que contienen a los personajes, es característicamente teotihuacana y según G. Kubler, es una forma iconográfica que le confiere el contexto a la escena representada; así que junto con las fauces que la limitan en el lado de la puerta, aluden a la tierra y al agua, tanto marina como fluvial o lacustre, según lo denotan los motivos que la cenefa contiene.

Las representaciones de los personajes se asemejan a un conjunto iconográfico teotihuacano que el mismo G. Kubler denomina "objeto de culto flanqueado por sacerdotes o representantes de dioses", siendo en Cacaxtla la tierra fértil el objeto de culto. Se acentúa la connotación ritual, por el fondo de color guinda que rodea a las imágenes y que los ubica dentro de un espacio indeterminado, que podría considerarse como sagrado, de una manera semejante a como se utiliza el fondo dorado en el arte bizantino. Distintamente, las figuras de las jambas (fig. 5), en las que hay dos individuos relacionados por su atuendo y otras características a los personajes de los paneles respectivos, están representados fuera de las fauces de la tierra, sobre un fondo de color azul –igual al fondo de la batalla– que localiza a ambas en un espacio terrenal, según la tradición iconográfica maya; así que se trata de sacerdotes, efectuando actos propiciatorios mágico-religiosos como danzar, o verter agua en una vasija.

Los murales del fondo del cuarto del Edificio A

Otro mural, gravemente dañado se encuentra en el fondo de la cámara posterior al pórtico. De sus restos sólo se conservan una cenefa, aparentemente rectangular, de serpientes entrelazadas, con un mascarón al centro, sobre el cual se apoya una garra de jaguar, posiblemente perteneciente a un hombre jaguar que se encontraba en el eje de la composición como figura preponderante. Una serie de personajes convergen hacia él, desde dentro y fuera de la cenefa de culebras. Cabe la hipótesis de que son un grupo de individuos del linaje de ave y del linaje jaguar que se dirigen a un recinto sagrado a la manera del *temenos* griego, limitado por un muro de serpientes, un primitivo *coatepantli*, en donde se encuentra –el representante del dios serpiente-jaguar.

Conclusiones

La representación hierática-simbólica del pórtico, presenta en cambio un sincretismo iconográfico, pero en términos generales se apega más a la tradición del altiplano, lo cual se explica por la magnitud de Teotihuacan como centro litúrgico. Estilísticamente parecen más reales y expresivas las escenas que describen sucesos alegóricos, que las concepciones herática y simbólicas que se rigen por cánones más estrictos y convencionales.

Considero que en Cacaxtla se produce un sincretismo religioso, pero que sus peculiares características formales e iconográficas lo definen como un estilo local.

LA PINTURA MURAL Y SU RELACIÓN CON TEOTIHUACÁN

*Martha Foncerrada de Molina**

La pintura mural de Cacaxtla, un sitio fortificado al sudoeste de Tlaxcala, se considera un fenómeno artístico del periodo epiclásico (siglos VIII a X), no tiene precedentes ni continuidad estilística en el panorama artístico de la meseta central.

Considero que durante los últimos dos siglos antes del colapso de Teotihuacan, hubo una significativa inquietud que entrañaba una solícita búsqueda artística de la figura humana, sus características físicas y los rasgos que distinguirían a los individuos como miembros de un grupo particular, especialmente en el caso de los guerreros. Algunas pinturas murales pueden servir como apoyo a mi aserto.

[Fig. 5.]

Esta especificidad de la figura humana, sin embargo, no produjo en Teotihuacan, representaciones individualizadas de personalidades o acontecimientos históricos. Se puede decir que algunos artistas de Teotihuacan plantearon el problema sin llevarlo a sus últimas consecuencias. Tal vez esto se deba al estricto control académico que impedía que el artista experimentara con nuevas formas, distintas de las establecidas por la ideología religiosa que aprobaba la clase gobernante de la metrópolis. O bien, quizá ello obedezca a la caída de Teotihuacan que canceló la posibilidad de registrar, en las paredes de templos y palacios, un amplio repertorio de figuras humanas que hubiera testificado sobre esta tendencia humanística, ya presente en Atetelco, en Tetitla y en diversas pinturas murales esparcidas en diferentes áreas de la ciudad.

En cualquier caso, puede decirse que la chispa que Teotihuacan encendió se convirtió en un fuego refulgente, aun cuando evanescente y efímero, sobre los muros de Cacaxtla. En estas pinturas persisten muchos elementos del vocabulario iconográfico de Teotihuacan y se integran en planos compuestos, centrados en torno a la figura humana.

Por otra parte, las pinturas murales de Cacaxtla que se relacionan con la guerra muestran un género pictórico de un realismo narrativo extremo, que no tiene antecedentes en la meseta central. Son análogos en contenido a los murales mayas del periodo clásico tardío en Bonampak y Mulchic (siglo VIII d.C.).

Cacaxtla representa un vínculo más en la cadena superpuesta de rasgos culturales que caracterizó a Mesoamérica hacia fines del clásico y durante el epiclásico. El aspecto más sobresaliente de esta época radica en las interconexiones culturales entre zonas diferentes, un hecho que también determinó una importante interacción estilística. Esta situación histórica implicó una relación activa entre la costa del golfo y la meseta central, en la que centros como Cholula, Xochicalco, Tajín, el área de Tabasco y su posible extensión al río Usumacinta, y la porción noroccidental de Yucatán desempeñaron un importante papel.

Cacaxtla está rodeada de un valle que se abre por el sur hacia el valle de Puebla y por el norte hacia el de Tlaxcala; en la parte oriental se yergue el pico de la Malinche, y los

volcanes caen al lado de occidente. Pertenece a una área particularmente estratégica que servía como corredor geográfico natural que favoreció, con los años, un contacto cultural con otros lugares de la meseta central, Oaxaca, la costa del golfo y el área maya.

Esta ciudad fue un centro vivo dentro del rango cultural de Teotihuacan durante el periodo clásico y posiblemente estaba sometida al control político de Cholula. Absorbió la influencia de las etapas finales de la metrópolis y recibió y dio un impulso al incipiente mensaje humanístico en el arte tardío de Teotihuacan. También incorporó un variado repertorio iconográfico con connotaciones simbólicas diversas y precedencias geográficas en su vocabulario plástico.

Debido a todos los factores señalados, las pinturas de Cacaxtla deben ser consideradas como una forma ecléctica de expresión, que también puede ser reconocida en sus monumentos arquitectónicos.

Sin embargo, este eclecticismo no implica que, desde el punto de vista artístico, Cacaxtla sea un mero receptor de estilos e ideas. En los personal considero que este arte expresa un impulso creativo local que claramente señala hacia un regionalismo mesoamericano. Tal regionalismo muestra la originalidad y la capacidad de expresión plástica de artistas individuales o de escuelas artísticas parcial o totalmente desviadas de la tradición estilística promovida por los grandes centros urbanos de la época.

A modo de hipótesis propongo, en el presente análisis, que la definición estilística de Cacaxtla es básicamente el resultado de situaciones culturales que son particulares de la meseta central. Es, en consecuencia, una creación artística única en la meseta, pese al matiz maya que se le ha adjudicado. Este matiz proviene, en buena medida, del cosmopolitismo de Teotihuacan.

Pretendo fundamentar mi hipótesis en los siguientes supuestos.

A continuación, la autora realiza un análisis sobre las investigaciones llevadas a cabo en Teotihuacan.

Según diversas obras de René Millon, estudios de Sanders, Evelyn Rattray y otros investigadores, es posible afirmar que Teotihuacan fue un centro principal de peregrinación y comercio durante el periodo clásico medio (400-700 d.C.). su jerarquía cultural rebasó los límites de su ubicación en la meseta central. Esto fue posible gracias a la coherencia interna y a la consistencia de su ideología y de sus instituciones sociales, políticas y religiosas. Los teotihuacanos desarrollaron estas condiciones ventajosas sobre la base de un sistema económico agrícola regional, que se vio reforzado por un sistema tributario totalmente legalizado. Ambos sistemas aseguraron el esplendor y subsistencia de este gran centro urbano.

La actual investigación en Teotihuacan ha establecido con toda claridad su naturaleza metropolitana. Para los fines del presente estudio, me referiré a la existencia de barrios donde se asentaron grupos procedentes de otras áreas de Mesoamérica. Este patrón de población indica la heterogeneidad de los habitantes de Teotihuacan, que yo estimo como esencial en

la comprensión del eclecticismo distintivo de Cacaxtla. Tal eclecticismo no sólo es producto de su situación particular en Teotihuacan, sino también de las condiciones culturales que surgieron entre la caída de la metrópolis y la hegemonía tolteca: la movilidad de los diferentes grupos étnicos y la redefinición de ideas.

La arqueología ha demostrado la existencia en Teotihuacan de secciones habitadas por gente de Monte Albán, así como de Veracruz y grupos mayas (v.g. Miller, 1976b; Rattray, 1977; Rattray *et al*., 1977). La evidencia material procedente de estos barrios de extranjeros muestra la capacidad de la ciudad para absorber grupos de tradiciones culturales disímbolas. En algunos de estos barrios, construidos por artesanos y por comerciantes de otras áreas, los patrones particulares de expresión artística, así como las nociones de acontecimientos registrados en otras áreas de Mesoamérica, deben haberse conservado vivos en la memoria de sus habitantes.

La opinión de Sanders, en relación con la existencia de dioses y formas de culto peculiares a diversos barrios de Teotihuacan, apoya mi suposición de que, si se puede apreciar un cierto grado de autonomía en materia de creencias religiosas y practicas devotas, el arte debe haber encontrado condiciones similares. Pero, en relación al arte, las posibilidades de lograr una completa expresión plástica eran pocas, fundamentalmente a causa de las demandas que las instituciones oficiales indudablemente impondrían sobre los artistas. Empero, supongo que algunos de los muros de Teotihuacan testimonian la afirmación de nuevas concepciones artísticas, que alcanzaron una expresión totalmente renovada en las paredes de Cacaxtla, a medida que el orden teotihuacano se debilitaba y, finalmente, desaparecía en la metrópolis.

Precisamente a causa de la caída de Teotihuacan, tanto los artistas locales como los extranjeros que habían residido en la ciudad se dispersaron en diferentes direcciones. Mediante las afirmaciones anteriores, pretendo subrayar que este hecho, así como la naturaleza cosmopolita de la metrópolis y sus implicaciones, deben ser considerados seriamente para alcanzar una comprensión cabal del carácter figurativo-narrativo y antropocéntrico de las pinturas murales de Cacaxtla.

Las consecuencias de la dispersión de los habitantes de Teotihuacan se relacionan íntimamente con el dominio olmeca-xicalanca en el área de Puebla-Tlaxcala y con la conquista de Cholula, bajo cuyo poder Cacaxtla parece haber florecido en el siglo VII d.C., de acuerdo con los documentos coloniales (Sahagún, Torquemada, Ixtlilxóchitl, Chimalpahin, Muñoz Camargo).

Me adhiero a la tesis externada por Chadwick (1966), quien propone que los olmeca-xicalancas del siglo VIII eran un grupo de filiación étnica mixteca. Durante la segunda y tercera fases de Teotihuacan, estos últimos constituyeron un elemento significativo en el desarrollo cultural de la ciudad.

Se han dedicado muchos análisis a la presencia de los olmecas históricos en la meseta central, a su ubicuidad y a su compleja filiación étnica y lingüística. El realizado por Jiménez

Moreno (1942) descolla entre todos, debido a su profundo conocimiento y a su opinión sintética sobre el problema.

Chadwick recopila las ideas expresadas en las obras de Jiménez Moreno (1942, 1966), Kirchhoff (1940), Armillas (1946), Dahlgren (1954), Covarrubias (1957), Paddock (1966) y otros investigadores, para subrayar la acción catalítica que ejercieron los grupos mixtecos sobre la configuración de los patrones artísticos del periodo clásico en la meseta central (Teotihuacan y Cholula) y los del periodo posclásico (Tula).

La acción cultural mixteca en Teotihuacan se revela principalmente en las áreas del arte y el comercio organizado. Dentro de la sociedad teotihuacana, los mixtecos servían como agentes de cambio e intercambio cultural. Esto parece haber determinado, en buena medida, la proyección de Teotihuacan a través del comercio y de su sistema tributario en toda Mesoamérica. La influencia de Teotihuacan se puede observar en la presencia de patrones estilísticos y símbolos iconográficos teotihuacanos en diversas áreas, e inclusive llegó a abarcar varias zonas en la región maya. Este hecho ha provocado una serie de hipótesis sobre la naturaleza particular del influjo de Teotihuacan en Mesoamérica, especialmente en el área maya. Estimo que fue básicamente el comercio lo que determinó tal fenómeno, y no la expansión militar o religiosa, como lo propone Sanders en su estudio sobre Kaminaljuyú.

En lo que respecta a los mixtecos, nuevamente, puede decirse que aparecieron en Teotihuacan como agentes formativos en la tradición artística de la ciudad. Este agente ya estaba presente en la meseta central, desde siglos antes del establecimiento de las dinastías Tilantongo y Teozacoalco en el siglo VII –un periodo bien documentado en la historia de este grupo– en la Oaxaca noroccidental.

La historia del pueblo mixteco antes del siglo VII no se puede perfilar fácilmente. Sus antecedentes culturales parecen remontarse a la cultura milenaria de La Venta, que marcó su sello sobre Monte Albán I a través de este grupo (Jiménez Moreno, 1966, p. 17). El desarrollo del estilo Ñuiñe en el área de la Mixteca baja (Paddock, 1966) revela el temprano desarrollo regional del arte mixteco.

La historia de la irrupción mixteca en la meseta central es oscura e incierta. Se relaciona con la incorporación de otros grupos y lenguas (mixteco, chocho, popoloca, náhuatl) al núcleo original mixteco, procedente de la costa del golfo, a través de varios siglos (Chadwick, 1966, p. 10).

Estos grupos manifestaron sus características étnicas y lingüísticas a medida que aparecieron en el escenario teotihuacano, y así lo hicieron los olmeca-xicalancas, un grupo integrado básicamente por artistas y comerciantes, en poder de una poderosa tradición cultural. Ésta la recuerda Chimalpahin así:

Y la verdad es

que aquellos que por primera vez vinieron a

establecerse

que hicieron merecimientos de tierra,

eran grandes hombres,

muy experimentados,

eran sabios,

iban prestos a todo.

Y porque eran sabios,

todo lo que hacían

siempre lo afirmaban.

No se sabe en qué año

fue cuando se acercaron

allá frente a los dos grandes montes,

el Ixtactépetl y Popocatépetl.

Y arriba del montecillo que se dijo,

al que habían llegado,

allí vinieron a descubrir que se extendía el agua,

que estaba reluciente

lo que había hecho el Señor Nuestro Dios.

Y luego veneraron como dios al agua

los dichos olmecas, xicalancas, xochitecas,

quiyahuztecas, cucolcas, etc.

Por otra parte, Sahagún (1956, p. 205) agrupa a los olmecas, uixtotines y mixtecos en una sola sección; los ubica en el oriente y afirma de ellos que eran dueños de grandes talentos para la artesanía.

La importancia de la tradición mixteca, representada por los olmeca-xicalancas, demanda que un centro urbano, que sirviese como residencia a este grupo durante el periodo clásico, esté localizado en la meseta central. Los olmeca-xicalancas pueden haber contribuido a la configuración, transmisión y desarrollo local de formas y técnicas artesanales que subyacen en el arte tolteca y persistieron hasta la época de la hegemonía azteca. Con fundamento en la flexible interpretación de los datos aportados por fuentes documentales coloniales y con base en las suposiciones de la moderna investigación, Chadwick conviene en la idea expresada por Covarrubias (1957, p. 294) y considera que Cholula fue la ciudad capital de los antiguos olmeca-xicalancas. Por ello, Cholula aparece como un centro mixteco

en la meseta central que promovió una relación activa entre el área Puebla-Tlaxcala y la costa del golfo, Oaxaca y, por supuesto, Teotihuacan, en el valle de México.

Aparentemente, a medida que los olmeca-xicalancas de Teotihuacan se desplazaban hacia el valle de Puebla-Tlaxcala en el siglo VIII, contendieron contra los olmeca-xicalancas de Cholula y conquistaron una ciudad cuya población probablemente tenía una filiación étnica similar.

En lo que respecta a otros datos que certifican la naturaleza cosmopolita de Teotihuacan, deseo establecer lo siguiente: la evidencia más directa y objetiva de la relación entre la metrópolis y el área maya a través de la costa del golfo durante las fases tardías Xolalpan y Metepec, está apoyada por los más recientes estudios sobre la cerámica comercial encontrada en Teotihuacan (Rattray *et al*., 1977). Rattray señala una serie de vasijas y trozos de tiestos en las que el tipo de barro, la forma y las técnicas ornamentales denotan su derivación del área maya y de la costa del golfo. Este material procede básicamente de los complejos A y B de La Ventilla y del Barrio de Mercaderes.

El hecho de que, de acuerdo con Rattray, la costa del golfo sirviese como receptora y transmisora de las formas de expresión artística en el transcurso de su propio desarrollo regional es particularmente importante. Las tendencias realistas y humanísticas del arte de la costa del golfo y del maya llegaron a Teotihuacan por medios muy diferentes. La cerámica comercial que muestra los rasgos mencionados fue probablemente una de estas vías, y contribuyó a la promoción de una concepción fresca, renovada de la imagen de la figura humana en la pintura real.

Con respecto a la pintura "realista" de Tetitla, correspondiente a las fases más tardías de la ocupación de Teotihuacan, la autora plantea lo siguiente.

Las pinturas representaban diversos motivos: figuras humanas, plataformas de talud y tablero, bandas con complejos diseños que parecen haber dividido el espacio pictórico en secciones (Villagrá Caleti, comunicación personal). En estas bandas, se encuentran fragmentos de signos que posiblemente denoten algunos de los rasgos gráficos convencionales del sistema de escritura maya.

En lo particular, estimo que las "pinturas realistas" de Tetitla documentan la existencia de relaciones comerciales entre Teotihuacan y el área maya. También anuncian la presencia física de los mayas, revelada en el diseño de diversas caras con perfiles mayas, de personajes de alto rango sentados sobre tronos, de sus atuendos, de una mascará con un largo apéndice nasal y de la asociación entre figuras humanas y símbolos glíficos. Esto último es un elemento distintivo de los característicos patrones del arte maya.

Las representaciones de Tetitla muestran ciertas similitudes con los ejemplos del arte maya registrados antes, y posiblemente reflejan, en buena medida, lo que se trasmitió a Teotihuacan a través del comercio con el área maya vía de la costa del golfo.

Las figuras humanas de las "pinturas realistas" de Tetitla conservan los postulados artísticos propuestos desde la fase Tlamiminolpa (ca. 400 d.C.) por una escuela pictórica que

ejecutaba frescos caracterizados por principios de asimetría, superposición de formas y fluidez orgánica en el diseño. Estos rasgos son conspicuos en el mural de los animales mitológicos de la zona 4 (Pasztoy, 1972, p. 99).

En mi opinión, la variada colección de figuras humanas representadas en movimiento en el llamado Tlalocan de Tepantitla también sugiere la tendencia dinámica realista en la pintura de Teotihuacan.

Las representaciones artísticas escénicas que relacionan dos o más figuras humanas según los patrones mayas parecen haber logrado una respuesta en un pequeño mural de Teotihuacan que data de una fase posterior de esta ciudad y que ahora se incluye en la colección Sáenz en la ciudad de México.

El mural Sáenz contiene las imágenes de dos personas de alto rango, ricamente ataviadas y enjoyadas, que aparecen juntas. El de la izquierda se muestra en postura de baile; sus piernas están flexionadas y su rostro, de perfil, mira hacia arriba. El de la derecha, de perfil, se inclina hacia el primer personaje; porta un escudo ricamente ornamentado. Una voluta florida emana de su boca. El contexto de esta formación es de baile y canto.

La configuración del mural Sáenz es novedosa, porque rompe con la tradicional manera teotihuacana de representar personajes de alto rango en las pinturas, que es reiterativa e impersonal. En este caso, el artista diferenció a las figuras por sus posturas, atavío, ornamentos faciales y rasgos físicos, y así les confirió vida.

Debo señalar que se observa una fluidez singular en el delineado de las caras de ambos personajes. Sin embargo, el cuerpo y el traje de la figura que baila constituyen un diseño abstracto, sumamente ornamentado, que se opone al naturalismo más abierto del segundo personaje.

En la representación artística de ambas figuras en este mural teotihuacano, hay dos tendencias estilísticas que parecen entrelazarse: la primera, develada en el personaje danzante, apuntó más tarde hacia las representaciones simbólicas, despersonalizadas, ornamentales y figurativas no-mayas del periodo posclásico. El arte tolteca y el mexica prueban este hecho, según se evidencia en las pequeñas representaciones de los códices y en objetos de barro.

Respecto a Cacaxtla:

Dentro de la meseta central, sólo Cacaxtla parece haber recuperado y conservado viva la segunda tendencia en esta época. La corriente tiene una estrecha relación con la tendencia maya en lo que toca a la búsqueda de un registro que se ajuste mejor al dato visual y se centre en torno a la imagen de la figura humana implicada. Esta imagen se ha representado no como un estereotipo estilístico, sino físicamente individualizada dentro de un contexto más dinámico que intrínsecamente manifiesta realidad y significados experimentales y simbólicos. En lo personal, considero que la figura del lado derecho del mural Sáenz pertenece a este tipo de representación.

La figura del guerrero, así como un complejo iconográfico particular que simbólicamente alude a la guerra y al sacrificio humano, aparecen en muchas pinturas murales de Teotihuacan (C. Millon, 1973; Pasztory, 1974). Mi hipótesis es que en Cacaxtla el guerrero, junto con algunos de los símbolos que especifican su rango en la sociedad de Teotihuacan, se transforma en un documento vivo sobre la guerra y la apoteosis y glorificación de los hombres que tomaron parte en ella (respectivamente, taludes del Edificio B y pórtico del Edificio A). La tendencia realista de Teotihuacan, conservada con vida por los artistas y comerciantes mayas y otros procedentes de la costa del golfo que se asentaron permanente o temporalmente en Teotihuacan, constituye la base de este registro histórico, que se puede considerar innovador desde el punto de vista artístico.

La emigración de un importante número de habitantes de Teotihuacan cuando la metrópolis llegó a un momento de crisis determinó el encuentro, dentro de Cacaxtla, de grupos con tradición maya o de la costa del golfo y los olmeca-xicalancas o de la Mixteca, que vivían en la ciudad. Estos últimos grupos no sólo eran portadores de todo el peso de la tradición iconográfica teotihuacana, sino también de su propio código artístico. Desde un punto de vista histórico, las pinturas representan un periodo de tranquilidad social y política expresado en la confrontación militar entre grupos antagónicos en ambos taludes del Edificio B. En el registro de este suceso, las figuras que llevan los emblemas del jaguar, claramente representan a los vencedores: los derrotados portan tocados en forma de ave.

Empero, la condición de victoria y derrota relativa a la guerra que expresan las pinturas murales alcanza su clímax en las paredes del pórtico del Edificio A, que se erigió un poco después. Estas pinturas denotan la paralela y simultanea exaltación y glorificación de las dignidades y su séquito, que aparecen como enemigos en los taludes del Edificio B.

Bien podemos preguntarnos, quiénes eran estas gentes que desempeñaron papel tan principal en una situación que refleja, en dos edificios casi contemporáneos, un dramático episodio de guerra y otro relativo a la apoteosis de los dirigentes rivales, que lleva un mensaje de paz y acuerdo amistoso. Estimo que las pinturas murales narran la llegada a Cacaxtla de grupos teotihuacanos de diversas filiaciones étnicas y culturales, entre los que prevalecerían elementos mixtecos y mayas. El hecho de que los principales personajes de las pinturas relacionados con la guerra estén ricamente ataviados revela un alto nivel de desarrollo cultural en los grupos a los que ambos pertenecen. Esta irrupción de pueblos de Teotihuacan determinó su derrota y su exterminación parcial a cargo de los habitantes de Cacaxtla (*ca*. 650-750 d.C.). Para esa época, según mencioné antes, Cacaxtla estaba bajo la influencia política y cultural de Cholula.

Si, según las suposiciones externadas más arriba, Cholula constituyó una morada temprana para los mixtecas (olmeca-xicalancas) en el valle de Puebla-Tlaxcala, podemos inferir que los habitantes de Cacaxtla posiblemente tenían análogas características étnicas. Por otra parte, aunque el área de Cholula y la ciudad misma mantuvieron una estrecha relación con el desarrollo cultural de Teotihuacan, se puede observar en muchas de sus manifestaciones artísticas que hay prominentes formas de expresión regionales, como, por

ejemplo, los murales de los Bebedores. La relación entre la costa del golfo y Cholula también es evidente en otros monumentos de esta ciudad.

Nuevamente, en relación con Cacaxtla, el tratado de paz representado en los muros del pórtico en el Edificio A apoya la existencia de un trasfondo cultural similar para ambos grupos, aunque, en un principio ambos bandos contendieran como enemigos, después de un breve periodo se reconocieron como aliados que merecían la glorificación con igual pompa y rango en las paredes del Edificio A. Esta connotación se advierte en la presencia de la serpiente emplumada y el jaguar aserpentado a los pies del hombre-pájaro y el hombre-tigre, respectivamente.

En mi opinión, los murales del pórtico del Edificio A reflejan el propósito deliberado del artista de incluir varios motivos esenciales de las últimas fases de la ideología artística de Teotihuacan, que no es una sino varias. El pintor rescató el germen humanístico, ya latente, y lo llevó a su expresión más realista y antropocéntrica en las pinturas murales relativas a la guerra y en las del Edificio A.

Perteneciente al periodo epiclásico, el artista de Cacaxtla percibió la importancia social y política que en otras regiones de Mesoamérica tenía la representación personal individualizada del gobernante y sus súbditos, en monumentos, en esquemas simbólicos particulares, relacionados con figuras sobrenaturales y signos glíficos que legitimaran su derecho a gobernar a otras gentes. El espíritu artístico regional de Cacaxtla, que muestra aspectos cruciales de esta tendencia artística con una obvia originalidad creativa, se puede observar fácilmente. El espíritu maya es visible, cierto, pero aparece despojado de connotaciones epigráficas mayas.

Creo que el contexto de los murales de Cacaxtla refleja parcialmente la naturaleza cosmopolita de Teotihuacan y todas sus implicaciones culturales y artísticas. En el panorama de Mesoamérica, se yergue como un notable antecedente del arte tolteca. La extraordinaria serpiente emplumada en el mural del hombre-pájaro, un diseño que prefigura las columnas de piedra en forma de serpiente de los edificios de Tula, constituye un claro ejemplo de ello. La exaltación divina del guerrero en Cacaxtla se preserva en la escultura tolteca a través de esquemas distintivos, reiterativos. Tula abandona el acento naturalista sugerido en las pinturas de Cacaxtla.

En lo que respecta a la figura de la serpiente emplumada, creo que tiene una connotación acuática en Teotihuacan, y posiblemente mantenga tal significado en el mural del hombre-pájaro en Cacaxtla. Sin embargo, aquí, así como en el arte tolteca tardío, adquiere, además, un sentido heráldico que establece una relación conceptual entre la bestia mitológica y el ser humano, relación que confiere identidad y rango histórico al segundo.

A mi parecer, tanto la barra ceremonial con punta de serpiente, sin duda de filiación maya, que lleva el hombre-pájaro de Cacaxtla, como el tocado de máscara con un largo apéndice nasal, que aparece sobre la cabeza del personaje del atavío del jaguar en la jamba norte del Edificio A, desempeñan igualmente el papel arriba mencionado. El artista de Cacaxtla seleccionó estos símbolos y los mezcló con la figura humana como motivos

centrales en la iconografía del poder en una cultura distante, desde un punto de vista geográfico, pero relacionada a través de la afinidad étnica o de la línea de información que ofrecían los comerciantes.

Las consideraciones anteriores explican parcialmente las razones de la presencia de rasgos físicos mayas (el delineado de los ojos, el perfil y la deformación craneana) en el hombre-pájaro del Edificio B y en las figuras de los vencidos en el talud que representa la batalla. Estos elementos, además de los mencionados arriba, así como las vestiduras ("sobrefaldas" y capas emplumadas) y el complejo peinado del bailarín de la jamba sur del Edificio A, constituyen características que se diseminaron en las ciudades mayas del área del Usumacinta (Palenque, Bonampak), hasta su unión con el río de la Pasión (Seibal). En uno de mis estudios afirmo que los putunes, un grupo de comerciantes mayas mexicanizados, puede haber contribuido a este contacto. Xicalango, localizado en la costa del golfo, en el delta formado por los ríos Usumacinta y Grijalva en Tabasco, constituyó uno de los principales centros de este grupo.

La ausencia total de símbolos pertenecientes al sistema de escritura jeroglífica maya y otros motivos distintivos del repertorio artístico de esta cultura en los murales, me aporta suficientes bases para conjeturar que la influencia maya llegó a Cacaxtla a través de Teotihuacan, no por penetración directa. La información, necesariamente deficiente, que traían los comerciantes del área maya y de la meseta central favoreció un intercambio dinámico de ideas y conceptos artísticos que rindieron excelentes frutos en Cacaxtla.

En sus representaciones, la pintura mural de Cacaxtla absorbe símbolos que corresponden a tradiciones epigráficas contemporáneas (Xochicalco) o anteriores (Teotihuacan y Monte Albán) y registra otros motivos que más tarde se volvieron formas recurrentes en la iconografía del periodo posclásico (Tula y códices mixtecos).

Para concluir, la discusión inicial sobre la naturaleza cosmopolita de Teotihuacan y su influencia parcial en la configuración del patrón artístico distintivo de la pintura mural de Cacaxtla, probó ser de suma utilidad para mí.

Cacaxtla constituye un ejemplo más de regionalismo mesoamericano, que fue, en este caso, capaz de transformar la atmósfera mística, ahistórica y despersonalizada de la imagen de la figura humana en Teotihuacan y gestar, dentro de un patrón ecléctico altamente creativo, un documento vivo de excelente factura artística, que sintetiza y amplía los postulados que parecían patentes o establecidos, en el periodo clásico medio mesoamericano.

LOS SIGNOS GLÍFICOS RELACIONADOS CON TLALOC EN LOS MURALES DE LA BATALLA

*Martha Foncerrada de Molina**

Los signos glíficos que aparecen en los murales de la batalla (taludes oriente y poniente del basamento de la subestructura del Edificio B y en el pórtico del Edificio A) en Cacaxtla tienen además de las cualidades estéticas que derivan de la calidad del diseños que los caracteriza y singulariza, una doble y significativa importancia.

En primer término, la presencia de connotaciones glíficas en los dos grandes conjuntos de pintura mural, revela su definitiva asociación con el significado o tema de las representaciones figurativas que los distingue; funcionan, dentro de cada uno de los esquemas compositivos, como transmisores de un mensaje específico, que debió ser asequible y comprendido en su momento histórico.

En segunda instancia e íntimamente relacionado con lo asentado en el párrafo anterior, los glifos pintados en los muros de Cacaxtla, señalan, en su variedad, la confluencia de sistemas de escritura de distinta procedencia espacio-temporal: Teotihuacan, Monte Albán, Xochicalco y Tula. Este pluralismo epigráfico pone de manifiesto la peculiar situación histórica y artística del epiclásico en el altiplano central generada por la caída de Teotihuacan hasta la instalación del poderío tolteca (ca s. VIII a X d.C.). A este incierto y, a la vez, dinámico periodo durante el cual se gesta la reestructuración político-religiosa del altiplano central, pertenece el florecimiento de sitios como Xochicalco en Morelos y Cacaxtla en el sudoeste de Tlaxcala. En Cacaxtla, el arte pictórico, integrado a la arquitectura, se expresó con inusitada audacia creativa.

Sorprende, por otra parte, la ausencia de glifos mayas inscritos en los policromos murales de Cacaxtla; el realismo naturalista, centrado en la representación de la imagen del hombre, que los singulariza, indica una indiscutible vinculación estilística y temática con el arte figurativo maya. Esto se confirma y complementa por el registro de personajes cuyos rasgos físicos, atavío e insignias los identifican étnica y culturalmente, con esta vasta región de Mesoamérica.

En mi opinión, los murales documentan básicamente, la relación de Cacaxtla con la frontera occidental maya, es decir, la que comprende el área del Usumacinta, desde la cuenca del río Pasión hasta su desembocadura en Potonchán (Frontera, Tabasco) en la costa del golfo.

De esta región proceden los olmecas-xicalancas (Jiménez Moreno, 1942, pp. 127, 128) quienes en el siglo IX conquistan Cholula y, en su afán expansionista, se extienden por el valle poblano-tlaxcalteca. En el sudoeste de Tlaxcala, Cacaxtla se convierte en floreciente y estratégico reducto olmeca-xicalanca.

La expresión artística del sitio revela el vivo contacto que el grupo olmeca-xicalanca tuvo con la cultura maya durante el clásico tardío. Este contacto lo auspició, en gran medida, la actividad comercial de Teotihuacan con la costa del golfo. La tradición cultural de la

metrópoli dejó su impronta tanto en los mayas locales como en los itinerantes olmeca-xicalancas, comerciantes y guerreros de profesión.

La propicia circunstancia histórica determinó el transitorio periodo de auge olmeca-xicalanca en una área importante del altiplano central. Cacaxtla da fe de ello. La arquitectura palaciega del sitio construido sobre un cerro, la iconografía de sus murales, el relieve de barro integrado a los edificios y la cerámica, reflejan la presencia indiscutible de la influencia maya y teotihuacana tamizada con las de otras regiones y tradiciones mesoamericanas, la que se llevó a cabo, sin embargo, con el sello de una original y excepcional creatividad artística local.

Estos murales preceden en el tiempo a los del pórtico del Edificio A. El lapso que separa a uno y otro conjunto mural es, aproximadamente, de 50 a 100 años. A mi juicio, la ubicación cronológica de los taludes pintados fluctúa entre 750 y 800 d.C., mientras que los del pórtico corresponderían a un periodo que se traslapa con los inicios de la época tolteca, es decir entre 850 y 900 a.C.

El recuento de guerreros victoriosos y derrotados de al saldo siguiente: 13 triunfadores y 14 derrotados en el talud oriente y 11 vencedores contra 9 vencidos en el talud poniente.

La victoria le corresponde a guerreros (¿olmeca-xicalancas teotihuacanizados?) de tosco perfil y agresiva boca abierta que muestra los dientes. Éstos portan prendas o insignias de jaguar, banda ceñida a la cabeza con adorno circular al frente y sobre la coronilla, plumas cortas y flores. El adorno circular, en varios de ellos, es claramente una concha de mar, lo que podría ser un símbolo de su origen costeño. Su agresivo y triunfalista belicismo se manifiesta en las largas lanzas y afilados cuchillos que apuntan y penetran en los abatidos cuerpos del desvalido grupo vencido.

La derrota está expresada, dramáticamente, en personajes de claros rasgos físicos mayas quienes traen la cabeza semicubierta por un yelmo de ave del que cuelgan largas plumas. Grandes y profundas heridas dejan las vísceras de algunos de ellos, al descubierto; la sangre corre en abundancia de sus lacerados cuerpos desnudos. A pesar de que las señales de agonía, captura, sacrificio y muerte se manifiestan, indistintamente, en los vencidos, sus cuerpos conservan además del tocado, las joyas de piedra y otros adornos de tela. Ello indica la deliberada intención artística de mostrar el poder económico y el alto rango social de los derrotados. Lo anterior se confirma plenamente al observar, en uno y otro talud, dentro de la sección más cercana a la escalera central, la representación de los dos dirigentes del contingente maya. Éstos aparecen en posicion erecta con el cuerpo de frente y el rostro de perfil, regiamente ataviados de manera similar, aunque no idéntica.

La señal de derrota está también registrada en ambos casos, con recursos expresivos distintos: en el talud oriente, la punta de una lanza, traspasa la mejilla del dignatario. En el talud poniente, el caudillo maya tiene los brazos sobre el pecho y las dos manos juntas parecen estar atadas; además, un adversario a su derecha apunta amenazadoramente al torso del personaje; casi podría decirse que en el instante previo a que ésta lo atraviese.

En contraste con el numeroso despliegue de figuras humanas que, en plena acción bélica, se mueven dentro del inclinado espacio rectangular de los taludes, los murales del pórtico del Edificio A destacan por la parquedad figurativa de la ejecución pictórica, la que decoró, respectivamente, con una sola imagen humana, los dos muros posteriores y las jambas adyacentes.

En términos generales, puede afirmarse que la decoración pictórica del pórtico del Edificio A significa la sublimación del cruento evento bélico registrado años atrás, como un documento histórico que, con original creatividad artística y sutil maestría técnica, había descrito la agresiva confrontación de dos grupos humanos y la secuela de triunfo y de derrota de uno sobre el otro. Lo sucedido entonces, a pesar de no ser ya visible, pervivía en la memoria de los heterogéneos olmecas-xicalancas, señores de Cacaxtla, quienes, en el mural de la batalla, representan a los guerreros victoriosos.

Por complejas razones de tipo político y religioso convino a la estructura del poder en Cacaxtla, darle impulso a un programa muralista que dejase plasmada en el pórtico del Edificio A, no sólo la amnistía, sino idéntica jerarquía a los vencedores y a los vencidos en la escena de la batalla pintada en un periodo más temprano.

Es así como los derrotados mayas aparecen en el muro sudoeste, personificados por un héroe divinizado dotado de la misma categoría mítica que la del personaje que ocupa el muro noroeste, quien representa por sus rasgos físicos y atavío a los agresivos guerreros que, en desigual encuentro, años atrás, avasallaron a sus rivales mayas.

En términos generales, puede decirse que las imágenes del hombre-pájaro maya y el hombre jaguar olmeca-xicalanca con sus respectivos animales míticos: la serpiente emplumada y el jaguar serpentino, y las dos figuras humanas de las jambas que parecieran fungir como acompañantes de uno y de otro, los unifica un mismo contexto simbólico: fecundidad, abundancia de la tierra, vida nueva y compartido poder político religioso.

La violencia esencial de la guerra, el destructivo poder de la lanza, la sangre del hombre derramada, el sacrificio y la muerte en batalla, los transformó el pensamiento mítico religioso en agua, en flores y grano, en riqueza y autoridad humana sobrenatural.

Los signos glíficos

En los taludes de la batalla varios signos glíficos se distribuyen y repiten a lo largo de la composición pictórica. Se representaron generalmente, como elementos aislados, repartidos asimétricamente en los espacios vacíos, relativamente pequeños que quedan entre las figuras humanas contendientes.

Los glifos, en ocasiones, forman parte del atavío de los guerreros victoriosos lo que señala una diferencia básica respecto a la ausencia total de los mismos en el atuendo del grupo adversario con rasgos físicos mayas.

Por su posición, algunos glifos aparecen como recursos gráficos que connotan el nombre calendárico del personaje, es decir, el signo acompañado de numerales; estos últimos,

invariablemente, en forma de disco. En otros casos el glifo, al convertirse en adorno de la suntuaria, cumple la función de señalar el rango del guerrero. Estos glifos nominales y de estatus militar le confieren identidad personal y destacan la importancia de ciertos vencedores en contraste con el anonimato de todos los integrantes del grupo agredido.

La función que cumplen otros glifos es de orden más general; su repetida representación en el contexto figurativo significa la insistente alusión a la secuela de sangre, sacrificio y muerte que resulta de la esencial agresividad del suceso bélico, dramáticamente descritos en la extensa secuencia figurativa.

A continuación, expongo algunas reflexiones sobre el más importante de estos últimos: el glifo "corazón o sangre" y su relación con el Tlaloc de la guerra y el símbolo del año teotihuacano, dos motivos iconográficos que revelan la difusión de la tradición simbólica de la metrópoli en el tiempo y el espacio mesoamericanos.

Glifo corazón o sangre

El glifo tuvo una larga trayectoria temporal en el altiplano central. Su origen se remonta a Teotihuacan, se perpetua en Xochicalco y persiste hasta el posclásico en Tula (Caso, 1967, p. 175). Su aparición en los murales de la batalla en Cacaxtla representa una variante más, la que, por la similitud en el diseño, lo relaciona más directamente con Xochicalco, según fue plasmado en la cara principal de la estela 3 de este sitio.

En Cacaxtla, el glifo se caracteriza como un rojo medallón moldurado de cuyo nivel inferior penden tres grandes y alargadas gotas de sangre. En el centro del medallón se inscribe el diseño oblongo que, esquemáticamente, representa el corte longitudinal de un corazón humano; dos pequeñas bandas lo cruzan en su interior, el que se pintó de rojo o de azul; las bandas tienen los mismos colores y se aplicaron indistintamente, para contrastar con el pigmento que le sirve de fondo.

La repetida representación del glifo en los taludes de la batalla en Cacaxtla confirma su decisiva connotación de sangre.

Lo anterior se comprueba plenamente en la figura del talud oriente: un borbotón y numerosos hilos de sangre brotan del glifo, expresivamente colocado en la herida del vientre del lacerado cuerpo yacente de la víctima.

Permanecen aún visibles cuatro de estos glifos en el talud oriente y cinco en el poniente. Lo más probable es que se hubiese representado un número mayor, principalmente, en el nivel superior de ambos murales. La mayoría de ellos se conservan, total o parcialmente, en esta sección, la que, desafortunadamente, resultó la más dañada cuando se construyó el nuevo basamento que habría de cubrir ambos taludes.

El glifo se representó, generalmente, como un signo epigráfico aislado y colocado entre los personajes sobre el espacio azul del fondo. Una excepción es el que aparece en el cuerpo del maya vencido, al que hice ya referencia y otra, cuando parece deslizarse sobre las plumas que cuelgan del escudo redondo del personaje 30 en el talud poniente.

Otra importante variante del glifo “corazón o sangre”, se encuentra en el talud oriente, frente al rostro del personaje 10. En este caso, forma parte de un conjunto de tres glifos, dispuestos en secuencia horizontal. Se encuentra colocado en el extremo posterior del texto con todos los elementos que lo caracterizan, los cuales son posiblemente, los mismos que conformaron otros que aparecen parcialmente destruidos. El signo que le sigue es el que denominó “triple moño” y el otro, más próximo a la cabeza del guerrero, el 2 turquesa. Los dos primeros y la efigie de Tlaloc aparecieron en la afortunada y última limpieza del mural.

Los elementos que distinguen a esta variante del glifo corazón o sangre en Cacaxtla, de su representación en otros sitios y, aún del propio Xochicalco, son los siguientes: sobre el borde superior del marco, se insertan cuatro blancos y simétricos dientes humanos que salen de una esquemática boca azul de redondeado contorno. Un disco también de color azul, decorado con líneas negras que se entrecruzaron en el centro, se apoya y flexiona el nivel superior de la abierta fauce.

La boca abierta que muestra los dientes representa, a mi juicio, la boca de Tlaloc y simboliza el agresivo canto o grito del guerrero en acción; como tal, adjetiva la idea del corazón que sangra contenida en el glifo al cual se superpone.

Por último, el disco no cumple, en este caso, una función numérica; en mi opinión, su significado de turquesa califica a la guerra como un evento preciosos, sagrado. El empleo del color azul verifica estos atributos y confirma una vez más, el sentido místico y trascendente que la guerra tuvo en las culturas del altiplano, desde Teotihuacan, donde posiblemente se originó, hasta la época mexica.

El glifo se integra al atavío de los guerreros victoriosos como un adorno que intensifica la personalidad agresora del personaje que los porta. En las figuras 3 y 29 del talud oriente y poniente respectivamente, estos glifos penden del ancho y elaborado cinturón de uno y otro personaje. En ambos casos, el glifo, aunque similar, no es de idéntico diseño. Del cinturón del guerrero en el talud poniente cuelgan tres de color rojo rematados por una sola gota de sangre. El corazón humano, en este caso, se singulariza por contener en la parte superior la representación minúscula de un ojo, elemento que se repite en otros de los glifos representados como signos aislados.

A diferencia de su contraparte en el talud oriente, el contorno del glifo y las bandas que lo cruzan son azules mientras que el marco y su triple remate de gotas colorearon de rojo a los cuatro signos, divididos simétricamente por el triple nudo azul que recoge los tres dobleces de la larga tira del máxtlatl.

Además de las características arriba señaladas, el cinturón del personaje en el talud oriente, ostenta en el costado, el mascarón de perfil de Tlaloc cuyos aserrados colmillos parecieran clavarse en el abierto y ensangrentado pico de ave, parte del yelmo del mutilado cuerpo del maya que yace bajo este guerrero coyote.

El diseño acuático en el interior del glifo "corazón o sangre" del guerrero coyote, sugiere, sutilmente, su asociación con los atributos acuáticos de Tlaloc, relación que no está presente en los que porta el guerrero del talud poniente.

El glifo aparece también como adorno de rodilla; tal es el caso del guerrero 7 en el talud oriente al que la cubre una ancha banda amarilla moteada de rojo adornada con gotas de sangre; ésta se cierra al frente con dos lazos y sendos nudos rojos de los que pende el glifo pintado del mismo color.

La versión más simplificada de este signo epigráfico consiste en la exclusiva representación de las gotas de sangre. En su forma triple, más característica aparece bajo nudos, como el que ata la garra del chaleco de jaguar que cubre al guerrero 7 y el del máxtlatl del personaje 13 en el talud oriente. De la rodillera de tela de este último cuelgan, en hilera, una serie de gotas.

En párrafos anteriores, me referí al único caso en el que el glifo "corazón o sangre" forma parte de un mínimo texto constituido por tres glifos dispuestos horizontalmente en el nivel superior del talud oriente.

Esta secuencia reviste particular interés por su afortunada preservación en una de las secciones (oriente) del doble conjunto mural, cuya variada riqueza iconográfica la convierte en importante clave visual, que permite aproximarse a la comprensión del significado cultural y artístico contenido en el documento pictórico.

La totalidad del área que contiene los tres glifos está constituida por la dinámica y bien lograda composición de dos figuras humanas: la erecta del guerrero agresor y la semisentada de su moribunda víctima.

El elemento iconográfico que le confiere a esta pareja de contendientes un carácter excepcional dentro de la totalidad del conjunto pictórico de ambos taludes, cosiste en la insospechada representación de un Tlaloc efigie cuya personalidad guerrera es, en este caso indiscutible.

El dios surge como portaestandarte, tras el gran escudo redondo del guerrero ataviado con elaborado chaleco de jaguar quien blande una larga lanza que remata en afilada punta y en cuyo fuste se insertó un *atlatl*.

El pintor dejó claramente visibles el rostro y tocado de Tlaloc, parte de su torso y el brazo flexionado que sostiene en la mano un palo curvo (posiblemente el escudo visto de perfil). Finas y afiladas puntas de obsidiana fluyen de la mano del dios en dirección al penacho de abundantes y oscilantes plumas con que remata el tocado de cabeza de pájaro del moribundo y enjoyado personaje maya sobre cuyo sangrante muslo pone un pie, en desafiante posicion de salto, el guerrero de Tlaloc.

En el bélico contexto de los murales, la presencia de la imagen completa de Tlaloc, revela su clara asociación con la guerra y confirma la doble naturaleza que el dios de la lluvia tuvo desde Teotihuacan (Pasztory, 1974).

El rostro de perfil del efigie del Cacaxtla se caracteriza por el grueso y rígido labio superior que en la comisura se voltea hacia arriba en forma de voluta; colmillos del mismo tamaño y una parte de la ondulante lengua bífida que cae sobre el mentón completan el diseño bucal. Este conjunto, corresponde al rasgo fisionómico, diagnóstico que Pasztory (1974, p. 9) señala para diferenciar, en la iconografía teotihuacana, al Tlaloc jaguar militante y viajero del Tlaloc cocodrilo, exclusivamente asociado a la tierra y al agua, el que muestra dientes y largos colmillos bajo un labio superior que se voltea hacia abajo y, generalmente, una flor que reemplaza la lengua bífida de la otra acepción del dios de la lluvia.

Es importante poner de relieve que la expresión humanizada y realista del arte pictórico de Cacaxtla, muestra la asociación del Tlaloc de la guerra con el jaguar de manera directa; está claramente integrada al contexto descriptivo y naturalista de programa pictórico. El caso más obvio es precisamente al que he hecho referencia en párrafos anteriores. La piel de jaguar completa con las garras y la feroz cabeza del felino, finamente dibujadas, rematan el chaleco del guerrero que trae a Tlaloc como portaestandarte. En Teotihuacan esa asociación se dio en forma más simbólica. Acorde con la tradición artística de la metrópoli, los atributos agresivos del dios y del felino formaron parte de un imaginativo vocabulario de sangre y de muerte que ocultó el acento dramático que estos términos implican en relación a la vida humana.

Volviendo a Cacaxtla, puede afirmarse que, aun cuando la efigie de Tlaloc aparece representada una sola vez, es también la única deidad presente en todo el contexto pictórico de ambos murales. Esto permite suponer que es el dios bajo cuyo patrocinio los guerreros vencedores aniquilan al grupo contrario.

Lo anterior se confirma por el repetido empleo de la piel de jaguar como parte del atavío que, indistintamente, pero de manera exclusiva portan la mayor parte de los guerreros victoriosos.

Además, rasgos de Tlaloc que fungen como elementos emblemáticos y confirman la actividad guerrera del dios, distinguen a dos importantes personajes: el 3, en el talud oriente y el 29 en el talud poniente. Frente a la boca de uno y otro, aparece en un azul intenso el vigoroso trazo del labio superior de Tlaloc jaguar; de su abierta fauce salen tres largos y afilados dientes de los que fluye sangre. Un diseño excéntrico de color obscuro, se desplanta del nivel superior del labio del dios. Este conjunto simbólico, yuxtapuesto al rostro de perfil de los dos guerreros, pareciera indicar, como lo señala la expresiva boca abierta de ambos, que se simboliza así el canto o grito de guerra de Tlaloc. En este caso, se trata de una original variante de la vírgula de la palabra tan frecuentemente utilizada en la pintura mural teotihuacana.

El patronazgo de Tlaloc se hace más evidente aun en el guerrero 3 del talud oriente, por el esquemático y agresivo perfil del dios que ornamenta su ancho y elaborado cinturón.

La vinculación cultural de Cacaxtla con Teotihuacan se hace patente en la presencia de motivos iconográficos procedentes de la metrópoli los que son privativos del grupo vencedor en los murales de la batalla. Es este grupo el que integra los guerreros jaguar,

afiliados a Tlaloc militante teotihuacano. Asociado a ellos aparece, invariablemente, el glifo corazón o sangre de indudable raigambre teotihuacana.

Corrobora lo anterior, el hecho de que los personajes que entonan el canto u oración del Tlaloc de la guerra (3 en Talud E y 29 en Talud P) portan el símbolo del año teotihuacano como insignia de rango que ornamenta la banda ceñida a la cabeza que los distingue como guerreros victoriosos. En este caso, el símbolo pintado de azul, cuelga invertido del nudo que amarra en la parte de atrás a la banda.

Cabe recordar que el símbolo del año forma parte del tocado de numerosas representaciones de guerreros en Teotihuacan durante las fases terminales de la metrópoli. Es en ésta donde se advierte ya la existencia de órdenes militares, entre los que pueden consignarse los de Tlaloc jaguar, coyote y águila.

Puede afirmarse que, en Cacaxtla, pervive con singular vigor la tradición guerrera del Tlaloc jaguar en las representaciones del grupo victorioso.

Las reflexiones anteriores señalan la profunda involucración de los olmeca-xicalancas con la tradición cultural tardía teotihuacana. Ésta sugiere las siguientes proposiciones.

1) El asentamiento parcial del grupo olmeca-xicalanca en Teotihuacan como comerciante y guerrero que facilitó el contacto de la metrópoli con la costa del golfo y la región occidental maya.

2) Teotihuacan promovió el culto al Tlaloc de la guerra, como deidad local itinerante. Como tal, acentuaron los atributos bélicos del dios en detrimento de sus tradicionales benéficas, relacionadas con la lluvia y la abundancia de la tierra.

La advocación guerrera de Tlaloc fue la que absorbieron los olmecas-xicalancas costeños. La caída de Teotihuacan propició la migración expansionista de este grupo hacia los valles de Puebla y Tlaxcala. Es el Tlaloc jaguar, el Tlaloc de la guerra, el que llevan consigo; su imagen y símbolos asociados, quedaron plasmados en los taludes de la batalla. Dan testimonio de una tradición político religiosa compartida con Teotihuacan. Tradición que, a mi juicio, intervino en alguna medida, en el desarrollo de la expresión militarista del arte maya del área del Usumacinta y afectó profundamente el proceso de desarrollo histórico de la misma durante las etapas finales del clásico tardío de la región. Esto alude al interesante tema de los putunes y su acción transformadora en la cultura maya tardía.

El tema de este artículo ha dejado fuera, no por inexistentes, las consideraciones válidas sobre la presencia del espíritu artístico maya en la tradición cultural olmeca-xicalanca, tal como fue registrada en el muralismo de Cacaxtla.

MURAL: MUERTE EN LA GUERRA

*Martha Foncerrada de Molina**

El arte pictórico de Cacaxtla se caracteriza, fundamentalmente, por el empleo de la figura humana de trazo naturalista, como el recurso básico del policromo vocabulario iconográfico de los murales pintados con técnica al fresco; de ahí su afinidad con los principios artísticos mayas.

La imagen del hombre se manejó en dos contextos compositivos y temáticos; 1° la guerra y 2° la sublimación mítica del evento bélico. El primero, se caracteriza por el realismo naturalista de carácter narrativo que muestra en dos taludes (basamento sub del Edificio B) el despliegue de 47 figuras humanas en cruenta y violenta contienda guerrera distribuidas, a uno y otro lado de una escalera central.

En la sublimación de la guerra, el realismo mítico, también de trazo naturalista, se expresó en las imágenes monumentales de dos personajes pintados en los muros posteriores de un pórtico (Edificio A) separados entre sí por un vano central. El contexto mítico se complementa en las dos jambas de este acceso; cada una contiene la representación, en menor escala, de una figura humana.

Empleo los términos guerra y sublimación mítica para diferenciar el contenido o tema representado en los dos conjuntos de pintura mural que decoran las estructuras arquitectónicas designadas con las letras A y B sub. Pretendo, más adelante, proponer que entre ambos existe una íntima relación de significado que refleja aspectos básicos de la tradición religiosa del altiplano central en relación a la muerte en la guerra que, probablemente se inició en Teotihuacan.

Respecto al naturalismo figurativo que caracteriza al muralismo de Cacaxtla, es indudable que éste revela una original asimilación de los patrones estilísticos que distinguen el desarrollo del arte maya desde sus inicios. Además, la presencia maya es evidente tanto en los taludes como en los murales del pórtico; en los primeros, el grupo de los vencidos tiene indiscutibles rasgos físicos mayas los que se repiten, paradójicamente, en el personaje del muro sudoeste y en el de su jamba correspondiente en el pórtico. En este caso, poseen la misma dignidad de rango sobrenatural que la de las figuras humanas representadas en el muro noroeste y en la jamba norte, los que personifican al grupo vencedor por sus características físicas, atuendo y simbolismo felino.

En la escena de la batalla los abatidos mayas no portan arma alguna: se distinguen del armado grupo guerrero que los agrede, por un tocado de yelmo de aves con largas plumas que cuelgan y por el cuidadoso registro de collares, pectorales y brazaletes de piedra azul que adornan sus heridos cuerpos desnudos. En cada talud, dentro del grupo más cercano a la escalera, aparecen las vigorosas imágenes de los jefes de los vencidos en posicion erecta y frontal, ricamente ataviados. La señal de su derrota está claramente indicada, en el talud oriente, por la punta de lanza que traspasa su mejilla. En el talud poniente, el rango del dignatario se expresó con un atuendo similar, las manos atadas y cruzadas sobre el pecho y la amenazante lanza del contrincante sobre el torso, muestran claramente su sometimiento. Todo ello señala el propósito deliberado de dejar constancia del poder económico y social del indefenso contingente maya.

Los rasgos fisonómicos de los guerreros triunfantes, revelan a un grupo étnico distinto al maya: nariz roma, cabeza sin deformación craneana que se cubre con una banda de tela ceñida a la frente, adorno circular anterior y plumas cortas y flores en la coronilla. Aparecen suntuosamente ataviados y enjoyados. Pueden considerarse como guerreros jaguar ya que la piel del felino aparece siempre integrada al rico vestuario. Portan escudos redondos de los que penden largas plumas, lanzas y cuchillos que, en variadas posturas de ataque, laceran y aniquilan a sus adversarios.

Contribuye al logro de excepcional realismo de estas escenas, el acento dinámico que la composición pictórica posee. La expresión de movimiento se dio en el amplio repertorio de posturas que presenta la figura humana, erecta, inclinada, flexionada, semisentada, yacente o contorsionada. La superposición de planos muestra la interacción de cuerpos humanos parcialmente cubiertos por torsos, piernas y pies que se intersectan y entrelazan; se percibe el propósito artístico de imprimirle profundidad virtual al espacio bidimensional del plano pictórico.

El realismo está presente también en el sistema de proporciones que registró a la figura humana en su escala natural y en el preciso trazo que delineó y coloreó, detalladamente, cada elemento del atavío, de los adornos, escudos, lanzas, cuchillos, insignias y el especial énfasis que se puso en mostrar las heridas abiertas, las entrañas de fuera y el fluir de la sangre del grupo derrotado.

Todo el drama de la guerra con su secuela de triunfo y derrota se trasladó a los muros del pórtico del Edificio A, cien años más tarde, con un espíritu totalmente diferente; en este caso, resulta sorprendente, porque dos de los personajes enaltecidos tienen rasgos mayas. La imagen del muro sudoeste tiene un yelmo de ave que lo relaciona con el grupo vencido en los taludes de la batalla. El personaje de la jamba correspondiente tiene también facciones mayas. En el muro noroeste y la jamba norte las figuras humanas, por sus facciones y prendas de jaguar, representan a los guerreros vencedores.

Dos animales fantásticos le imprimen al hombre-pájaro y al hombre-jaguar sus cualidades sobrenaturales. Uno y otro, respectivamente se yerguen majestuosos sobre los reptantes cuerpos de una serpiente emplumada, y de un jaguar serpentino.

El hombre-pájaro de rostro maya, sostiene entre los brazos una pesada barra ceremonial, en posición diagonal que remata en una cabeza serpentina de claro estilo maya. De sus abiertas fauces se proyecta una lengua en forma de cuchillo, la que apunta a la enjoyada cabeza de la serpiente emplumada, sobre la que se posa el personaje. El trazo completo de este animal mítico, pareciera ser el antecedente pictórico de la columna serpentiforme que caracteriza a los edificios toltecas más tardíos.

El hombre-jaguar soporta, en la misma posicion que su contraparte, en el otro muro, un largo y grueso envoltorio de flechas de cuyas puntas fluyen gotas de agua que caen sobre la estilizada cabeza felina de flameante boca, que yace a sus pies.

La jamba correspondiente a este mural contiene, en escala menor, un personaje con rasgos y atavío semejante. Lo distingue, una florida rama que se desprende del centro del torso y cae hasta el borde de la banda acuática sobre la que se posa la figura.

En el brazo derecho flexionado se apoya una vasija decorada con la imagen de Tlaloc de la que se derraman abundantes gotas de agua.

El danzante de perfil maya y larga y enjoyada cabellera decora la jamba sur. Baila ingrávido sobre la banda acuática que le sirve de base; su personalidad sobrenatural está expresada por el gran caracol transverso que sostiene en los brazos del que surge el torso de un enjoyado individuo de tosco perfil y largo pelo rojo.

Los muros del fondo están limitados por una hermosa banda acuática que enmarca el espacio rojo quemado en el que se insertan las imágenes de los dos dignatarios divinizados. Dos grandes volutas y una planta de maíz con flores y mazorcas de abundante grano marcan el límite de uno y otro mural, en la línea que marca el vano central.

La idea sublimada de la guerra está sutilmente sugerida y magistralmente realizada, artísticamente. En el mural del hombre-jaguar, las puntas de lanza pierden su esencial carácter agresivo y fertilizan la tierra simbolizada por el jaguar, posible representación zoomórfica de Tlaloc. En la jamba adyacente, las heridas del vientre, tan crudamente registradas en el mural de la batalla, se transforman en una rama florida irrigada por el agua benéfica que Tlaloc provee.

En el mural del hombre-pájaro, el triple moño que decora la barra ceremonial y el cuchillo amenazante que sale de la cabeza serpentina que la remata, señala los atributos guerreros del personaje y su dominio celeste. La personalidad divina de este personaje, sugiere a Quetzalcóatl señalada pictográficamente por la serpiente emplumada y el quetzal de extendidas alas y pico sangrante, pintado en el nivel inferior derecho del mural, sobre el glifo calendárico.

He mencionado el triple moño de la barra ceremonial como un signo bélico porque en la época tolteca este elemento se integra al *atlatl* y a haces de flechas y se convierte en el emblema de la guerra que se repite, constante e invariablemente, en los pilares esculpidos con imágenes de guerreros en Tula.

Las características militantes del hombre-pájaro que he asociado, tentativamente, con Quetzalcóatl, lo integrarían al complejo, designado por Nicholson como el de Mixcóatl-Camaxtli. Este último, fue precisamente, el dios de la guerra tlaxcalteca.

Lo anterior plantea importantes problemas, tanto en relación a la tradición cultural de la que proviene esta advocación de Quetzalcóatl, como a la relación de Cacaxtla con los toltecas. Rebasa por su amplitud, el tema de este artículo, por lo que me limito a señalarlo.

El color rojo que le sirve de fondo a los dos héroes con atributos de dioses señala, a mi juicio, que ambos han trascendido a un ámbito sobrenatural.

En la jamba norte, la compacta mata de pelo que, redondeada se anuda con doble lazo y se levanta enjoyada, sobre la frente del personaje, las rodilleras con adornos en forma de cono y su paso de danza en el vacío, simbolizan la transformación vivificante del cautivo que muere en la guerra. El hombre que emerge del caracol florido que éste porta, conlleva la misma idea de vida nueva y renovadora.

En resumen, el contexto general de la totalidad del conjunto pictórico del pórtico, en términos amplios, es de abundancia de la tierra, de rango heroico y de autoridad sobre natural; dones y privilegios en los que subyace el concepto místico de la guerra como el compromiso esencial que el hombre tiene con los seres sobrenaturales, tan ampliamente documentado con respecto a la cultura mexica. Esta tradición religiosa está presente ya en Cacaxtla.

El estilo y la representación de personajes con rasgos físicos mayas en el muralismo de Cacaxtla significa la aportación de una expresión artística, distante en el espacio, que la introducen en el sitio, precisamente los olmeca-xicalancas.

Los olmeca-xicalancas, como su nombre lo indica, proviene de la región meridional de la costa del golfo, de Potonchán (Frontera) en el litoral de la Chontalpa tabasqueña. El grupo por su ubicación geográfica debió estar en contacto permanente con los mayas establecidos a lo largo del río Usumacinta.

Por otra parte, la relación olmeca-xicalanca con el altiplano central, se remonta a la época de auge de Teotihuacan, cuando la metrópoli establece una importante ruta de comercio que la conectó con Potonchán y Xicalango y le dio acceso a varias ciudades mayas de la región del Usumacinta. La metrópoli adquiría de la Chontalpa, cacao, obsidiana y textiles de algodón. El área estuvo constituida parcialmente por una población flotante de comerciantes en la que se mezclaron, indistintamente, los mayas locales, los teotihuacanos y los olmecas-xicalancas. Estos últimos, a la caída de Teotihuacan, inician un movimiento migratorio de expansión que culmina con la conquista de Cholula y su impositivo asentamiento en la región poblano-tlaxcalteca.

Las breves consideraciones arriba expuestas sugieren la posibilidad de considerar que la dispersión de grupos humanos que generó el colapso de Teotihuacan determinó, por una parte, la instauración de los olmecas-xicalancas costeños en Cacaxtla y la acogida que la ciudad le dio a artistas “independientes”, procedentes de la metrópoli, tal vez, no oriundos de la misma, sino olmeca-xicalancas y mayas teotihuacanizados. Unos y otros, en razón de la actividad comercial que los mantuvo en contacto con la tradición artística de la frontera occidental maya, pudieron haber participado en la elaboración de un programa de pintura mural en Cacaxtla que le daba brillo y esplendor nuevo a la, para entonces, floreciente ciudad; programa que, a su vez, rompía radicalmente con el patrón estilístico impuesto secularmente por Teotihuacan.

A mi juicio, esta ruptura se dio a nivel visual exclusivamente. La raigambre teotihuacana no se perdió; se transformó en apariencia y logró plasmar de manera realista el belicismo teotihuacano tardío y su significado simbólico. Significado que perdurará hasta las postrimerías de la historia prehispánica del altiplano central.

El cambio estilístico, ciertamente, podría atribuirse a un grupo de artistas mayas que lo llevaron a cabo de acuerdo con las normas tradicionales del naturalismo antropocéntrico que caracteriza la expresión plástica de esta cultura. Se trataría como lo sugiere Robertson de artistas itinerantes a quienes se comisionó la realización de los murales. La ausencia de glifos mayas en los mismos se explicaría porque el mensaje pictórico estaba dirigido a grupos no hablantes del maya. La hipótesis es digna de tomarse en consideración, pero difícil de probar.

Los glifos inscritos en los murales y las características físicas y de atavío de los personajes representados en los dos edificios tienen un marcado acento ecléctico. Todos estos elementos señalan, a mi juicio, el carácter híbrido de los olmeca-xicalancas en los que se combinan rasgos culturales teotihuacanos y mayas. Respecto a estos últimos, los unifica entre sí, un patrón iconográfico figurativo que corresponde al señalado por Thompson como el de los putunes de la Chontalpa, el aguerrido y poderoso grupo maya-náhuatl de comerciantes que deja su impronta en los monumentos de la frontera occidental maya durante el clásico tardío y perdura hasta el colapso de la cultura maya en el área central (900 d.C.).

Los putunes que Thompson, con acierto, distinguió de los mayas nucleares, son, a mi juicio, los olmeca-xicalancas costeños, imbricados en la cultura maya y familiarizados también con la tradición teotihuacana. En Cacaxtla, este doble acervo cultural quedó plasmado, genialmente, en los murales de la ciudad; enriquecido, además, con motivos iconográficos procedentes de Xochicalco, Oaxaca y la costa del golfo, como el producto de la viva interacción cultural que caracteriza al epiclásico mesoamericano.

Por apasionante que sea el problema de dilucidar la procedencia cultural de las manos de artista que ejecutaron, a lo largo de un siglo (ca. 750 a 850 d.C.), los dos importantes conjuntos de pintura mural en Cacaxtla, únicamente puede asentarse, a la luz de lo que he expresado en párrafos anteriores, que estas manos ejercieron magistralmente su oficio; su expresión artística es una significativa clave visual de la época, crisol que fundió y moldeó creativamente la tradición estilística maya con la conceptual teotihuacana. Estos artistas, hombres de su tiempo, bien pudieron ser olmecas-xicalancas doblemente aculturados por Teotihuacan y los mayas de la región del Usumacinta; fueron receptores y a la vez promotores del replanteamiento cultural que habría de instaurarse en el posclásico del altiplano central con el inicio de la hegemonía tolteca.

Un argumento que reafirma lo que he propuesto en párrafos anteriores es la representación de Tlaloc en la escena oriente del talud de la batalla. Tras el escudo redondo del guerrero vencedor ataviado con hermoso chaleco de jaguar, surge la efigie de este dios teotihuacano. He aquí al Tlaloc jaguar de la guerra cuyo carácter bélico se hace patente en el fino fluir de sucesivas puntas de flecha que caen sobre el moribundo personaje maya, sentado a los pies del arrogante guerrero armado con *atlatl* incrustado en la lanza de afilada punta de obsidiana.

Tentativamente, propongo como hipótesis que explique el trasfondo histórico de los murales de la batalla la siguiente: se registró en ellos una incursión primitiva y sorpresiva de los olmeca-xicalancas de Cacaxtla a un próspero sitio maya putun enclavado en el Alto Usumacinta.

Gran parte de este conjunto iconográfico aparece en los murales de Cacaxtla. Tanto en los taludes de la batalla como en los del pórtico aparecen imágenes y símbolos que muestran una compleja interrelación de motivos, semejantes a las que caracteriza a un gran número de monumentos en el área del Usumacinta. Esto parece presuponer que entre ambas regiones existió un cierto grado de afinidad cultural; afinidad que explicaría, parcialmente, la intrigante pregunta respecto a la procedencia geográfica de los artistas encargados de realizar los murales en Cacaxtla.

Para concluir, considero que la relación de significado que unifica conceptualmente a los murales de la batalla y a su epilogo apoteósico en los del pórtico, reflejan en un estilo artístico maya, la concepción mística de la guerra característica del altiplano central. Tradición que inicia Teotihuacan, la continuó Tula y la lleva a su máxima expresión simbólica la cultura mixteca.

En Cacaxtla, esta concepción es visualmente más accesible; corresponde, sin embargo, a los mismos principios. Se trata de la guerra, la guerra sublimada, la guerra florida y sagrada que diviniza y le confiere cualidades heroicas sobrenaturales al que muere en la contienda.

EL ESTILO DE LOS MURALES

Stanley L. Walling Jr.

Diferencias estilísticas entre las representaciones iconográficas semejantes y detallado análisis de los personajes, su movimiento, ornamentos y otros elementos de los murales.

Algunos estudiosos sostiene que los murales de Cacaxtla son estilísticamente más próximos a los materiales mexicanos que a las obras mayas. Por ejemplo, la más connotada especialista en las pinturas de Cacaxtla, Martha Molina, así como otros investigadores han afirmado que estos murales representan el trabajo de artistas mexicanos que desarrollaban una tradición artística mexicana y que ésta apenas tenía una ligera influencia de los patrones estilísticos mayas (por ejemplo, D. Molina, 1977; M. Molina, 1976a, 1978; Ruiz, 1979; Schmidt, 1976, y Vivanco, 1980). Según Molina (1976a: 322) una consideración importante en la determinación de la fuente cultural de las pinturas es el hecho de que no hay glifos mayas asociados con las figuras de los murales de Cacaxtla. A causa de esto Molina cree que los murales deben ser obra de artistas mexicanos de la altiplanicie. Yo considero que la falta de glifos mayas en las pinturas de Cacaxtla puede ser explicada por el contexto cultural de los murales. Aun si hubiesen sido pintados por un artista que desarrollara la tradición maya, probablemente no habría demanda de jeroglíficos mayas en un sitio mexicano. Como es lógico, los murales tendrían significado sólo para los señores mexicanos que los mandaron pintar y no para el artista que patrocinaban, así también es del todo razonable que sean glifos mexicanos y no mayas los que acompañen a las figuras.

Otra consideración en la determinación de la fuente estilística es el hecho de que las pinturas murales mismas sean la única evidencia de la cultura maya en Cacaxtla (M. Molina,

1976a: 322 y Cook, 1974). La corriente de opinión actual parece apoya la creencia de que si las pinturas de Cacaxtla fueron realmente producto de la mano de un artista maya estarían acompañadas en los registros arqueológicos por evidencias adicionales de la cultura maya, tales como difusión lingüística y otros restos en las artes plásticas. Se ha aducido que el solo contacto comercial puede muy bien explicar estos rastros, tales como los rasgos mayas de las figuras. Sin embargo, la mencionada ausencia de vestigios de las artes plásticas mayas en los registros arqueológicos no apoya esta creencia en el contacto comercial.

También se ha afirmado que esta carencia de testimonios arqueológicos o lingüísticos adicionales del contacto maya revela una influencia indirecta muy general, probablemente a través del área cultural del golfo (D. Molina, 1977: 3: M. Molina, 1978: 103: Schmidt, 1976: 31 y Vivanco, 1980: 214). Yo considero que esta interpretación es exactamente la inversa a la que sugiere la evidencia. Si el estilo maya influyó a los artistas de Cacaxtla indirectamente, parece del todo probable que los efectos hayan sido más bien extendidos que específicos. Una influencia indirecta general del área maya habría afectado a diversas artes de Cacaxtla –tales como la decoración cerámica y la pequeña escultura– en vez de mostrarse solamente en la pintura. Quienes propugnan la idea de la influencia indirecta descartan la posibilidad de que el diseño y ejecución de los murales haya corrido a cargo de un artista maya. Y precisamente porque las influencias mayas se dan de manera tan clara y decidida solamente en una área limitada de la decoración, los murales deben ser considerados potencialmente como ejemplos de pintura maya. La presencia del estilo maya sólo en la pintura probablemente apunta hacia la existencia de contactos de duración limitada, pero no de intensidad limitada, entre los pueblos de Cacaxtla y el maya. Posiblemente las pinturas sean obra de un artista (o artistas) formado en la tradición estética maya de Yucatán, que pudo haber trabajado en Cacaxtla por un breve periodo, sin influir en las demás artes. La interpretación que se apoya en el contacto con la costa del golfo descarta innecesariamente la posibilidad de existencia de un artista "itinerante" del tipo de los que Robertson (1970) infiere para los pueblos maya y mixteco del posclásico, que pudiese haber dejado testimonio de su estilo artístico autóctono en trabajos realizados para patrones extranjeros.

Otro punto que se relaciona con el contexto cultural es el corpus de material iconográfico de los murales. Algunos investigadores han señalado un cierto número de elementos iconográficos comunes a Cacaxtla y Teotihuacan como prueba del estilo mexicano en los murales de Cacaxtla. Se debe advertir que algunos de estos elementos iconográficos tales como el pájaro quetzal, las serpientes emplumadas, los elementos acuáticos y las figuras de jaguar son bien conocidas en el área maya. Más importante, sin embargo, es el hecho de que los motivos iconográficos son en su mayor parte elementos auxiliares en la determinación del estilo artístico. Un ejemplo de este punto de vista se puede apreciar en el trabajo de Friedrich (1970), quien recurrió a la analogía etnográfica para determinar un marco analítico jerárquico en el análisis de estilos. Este marco supone que las técnicas decorativas y los motivos iconográficos son elementos que se difunden más fácilmente entre los grupos por contacto directo o indirecto. Empero, la estructura de estas técnicas y motivos, esto es, el estilo artístico básico, no se difunde con tanta facilidad. No es tan usual que se transfieran de un grupo a otro las reglas de composición espacial y los patrones que gobiernan las relaciones

estructurales de los elementos decorativos. Así, se supone que una similitud en el estilo básico general es indicativa de un contacto mucho más intensivo que el que se daría en un sistema indirecto, como el de los circuitos comerciales a larga distancia que se infiere tuvo el sitio de Cacaxtla con la región maya. Los motivos que se han destacado como característicos del estilo de Cacaxtla son, de hecho, esencialmente iconográficos, no rasgos inequívocos y distintivos de un estilo pictórico. El análisis estilístico que viene a continuación examinará los patrones de relaciones espaciales de los elementos, la estructura decorativa general, el modelado de la forma, las normas de proporción y la representación de la profundidad.

En los murales mayas la sensación de profundidad se crea mediante una compleja sobreposicion de figuras, como en la escena de la batalla de Bonampak, o bien, a través de la ubicación de las figuras más distantes en un plano más alto que las que están cerca en la composición, como se aprecia en el mural de Chichen Itzá. En ambos ejemplos, la impresión de profundidad se refuerza con la actividad de las figuras retratadas. Éstas a menudo parecen estar en el proceso de rotar en el espacio. Por ejemplo, los participantes en la escena bélica de Bonampak aparecen en vistas de perfil, de frente y de tres cuartos y crean la sensación de un espacio que retrocede. Esta impresión no se encuentra en las representaciones mexicanas. Las figuras mexicanas no parecen moverse. Están de pie, en posturas rígidas y estilizadas. La profundidad se da a través de sobreposiciones bastante simples. En el mural de Santa Rita, por ejemplo, la posición relativa de los miembros de las figuras solamente puede determinarse mediante la compresión del patrón de sobreposiciones. Las figuras no se ven volviéndose en el espacio, ni las más distantes se representan en planos más altos del mural.

El uso del espacio también varía entre los materiales mayas y mexicanos. En los murales del clásico maya, las bandas que delinean los registros separados tiende a no ser mayores que la altura de la cabeza de una figura.

Ese ritmo no existe en las pinturas mexicanas. Los murales mexicanos se distinguen por el *horror vacui*. El espacio abierto se llena a tal grado que las figuras parecen apiñarse una sobre otra. En los murales mayas el espacio abierto entre las personas es a menudo igual o mayor que la amplitud de la figura humana.

Otra diferencia estilística entre la pintura mural mexicana y maya está en la presentación de la forma humana. Las formas humanas mayas tienden a unificarse en su estructura general. Esto es, los puntos de articulación de los miembros con el torso son redondeadas y no segmentadas. Una línea continua parece ser todo lo que el artista necesita para definir la forma humana, los miembros y otras partes del cuerpo no propenden ser visualmente delineadas como unidades separadas. El cuerpo es, en efecto, un “todo” visual. La perspectiva maya del cuerpo humano es proclive a ser primariamente perceptual. La forma humana se muestra en gran medida como la ve el artista, las formas se aproximan a su aspecto natural. Parte de esta apariencia natural son las normas de proporción que se emplean para la figura humana. La altura normal de figuras en pie varía en el largo de las 5 ½ a las 7 cabezas. También de aspecto natural es la leve sensación de volumen en la forma, creada por superficies corporales redondeadas, curvas en las representaciones de vestimenta que define la forma humana subyacente y posturas gestuales activas. Estas características y las otras

mencionadas en esta sección se pueden hallar en todos los ejemplos murales mayas que analizamos aquí.

En los murales mexicanos, por el contrario, las formas humanas tienden a ser planas en su aspecto general. El gesto se ha estilizado tanto que no crea una impresión de espacio en torno a las figuras, y como la profundidad se crea mediante la sola superposición, la figura humana no tiene apariencia de volumen.

Esta diferencia en proporción y las otras variaciones de representación señaladas aquí indican la existencia de dos tradiciones estéticas en la pintura mural mesoamericana autóctona. Es claro que los murales de Cacaxtla entran en la tradición estilística maya. Las proporciones de las pinturas de Cacaxtla se ubican ligeramente abajo y arriba de las 7 cabezas de altura; las figuras son unificadas en su forma general: no hay *horror vacui*; las representaciones son perceptuales y unificadas, no conceptuales y unitarias; las figuras crean la impresión de volumen y muestran poses activas, fluidas; la amplitud del marco decorativo en ningún caso excede la altura de una cabeza de figura normal, y la composición espacial (de la escena de la batalla) sugiere el patrón rítmico de espacios alternados abiertos y cerrados que se advierte en las pinturas de Uaxactún, Bonampak, Tzula y Chacmultun. Estas huellas estilísticas mayas en las pinturas de Cacaxtla indican que los pintores de estos murales fueron formados específicamente en la tradición maya. La manera en la que los artistas estructuraron sus composiciones indica un conocimiento íntimo de las normas mayas de presentación. Ninguna "influencia" maya indirecta por vía costa del golfo que postulan algunos investigadores podría dar cuenta de esta familiaridad con las cosas mayas.

Considero que estas diferencias indican que el artista que creó las representaciones de las jambas tenía un mayor control del espacio visual que el autor de los murales mayores en la pared trasera del pórtico.

Esta diferencia en el control general del espacio en los dos grupos murales del Edificio A indica no sólo la mano de dos distintos artistas, sino también probablemente una diferencia en las fechas de ejecución de las pinturas. Dudo que los dos estilos que aquí aparecen sean evidencia de las actividades simultáneas de dos diferentes pintores. Parece poco probable que al pintor más hábil le hubieran asignado la tarea de ejecutar la obra menos visible de las jambas y al menos capacitado le correspondieran los murales del pórtico, mucho más grandes.

Es posible que los murales del pórtico hayan sido pintados primero y que las figuras de las jambas fueran obra posterior de un artista más calificado. Suponiendo que Ruiz (1980: 150) tenga razón al atribuir una fecha más temprana a la escena de la batalla, este último análisis indicaría la probable existencia de tres periodos de presencia maya en Cacaxtla: el primero para la escena bélica del Edificio B, el segundo para las figuras del pórtico en el Edificio A y el último para las pinturas de las jambas.

Para dar cuenta cabal de la presencia de ejemplos de la cultura maya del clásico en el altiplano de México en periodos independientes, los estudiosos de las culturas aborígenes mesoamericanas tendrán que modificar sus planteamientos sobre el grado y el carácter de la

interacción de las culturas americanas centrales prehistóricas. Tal vez el mayor desafío que Cacaxtla representa para los investigadores es el de la elaboración de nuevas preguntas sobre los patrones culturales básicos en la antigua América. Por ejemplo: ¿los grupos culturales interactuaban regularmente a larga distancia por propósitos no comerciales? Si esto era así, ¿qué mecanismo cultural explicaría esta interacción? Y ¿cómo se podría definir y documentar tal hecho en los registros arqueológicos, etnohistóricos y de historia del arte?

SIMBOLISMO DE LOS MURALES

*Eduardo Matos Moctezuma**

Son dos los murales en los que pondremos nuestra atención. El primero es el conocido con el nombre de Mural de La Batalla. Fue creado, según los datos de los arqueólogos, hacia el año 650 de nuestra era. El otro, posterior, se le conoce como mural del Pórtico, nombre que se le adjudicó por encontrarse en los muros y jambas de este elemento arquitectónico en el Edificio A, correspondiente al año 750 de nuestra era.

El mural de La Batalla

El mural representa la escena de un combate entre grupos étnicos distintos. En el mural vemos que los vencedores tienen facciones más características del altiplano y están ataviados con pieles de jaguar. Por el contrario, los vencidos muestran rasgos que nos recuerdan a individuos de filiación mayoide. Notamos que están ataviados como aves, además de ser portadores de un buen número de adornos de jade. Cabe señalar que hay concordancia entre quienes se han referido a estos murales, según los cuales sus autores, es decir, los habitantes de Cacaxtla, fueron olmeca-xicalancas, grupo del que ya tenemos noticias por algunas fuentes históricas de su influencia en el área poblano-tlaxcalteca entre los siglos VII y IX de nuestra era.

¿Qué quisieron simbolizar con esta batalla los autores del mural de Cacaxtla? Sabemos que el arte prehispánico tiene como una de sus características el simbolismo, y como cualquier manifestación artística, puede en un momento dado expresar un mito, un rito determinado o un contenido religioso especifico. En este caso, la escena del combate es de un realismo tan sorprendente que no cabe duda de que se trata de exaltar un triunfo muy importante para el grupo local. No pensamos que encierre en sí, como se trata de interpretar, un sentido estrictamente religioso. No estamos de acuerdo en considerarlo, por lo tanto, como una batalla entre sacerdotes. Pensar de esta manera es tanto como no aceptar la información existente y la evidencia histórica que rebate de manera clara el mito que se nos ha hecho creer acerca del horizonte clásico como un momento caracterizado por teocracias. Cacaxtla es una de las pruebas contundentes. A ello hay que agregar la información de la arqueología que nos revela cómo, fuera de Teotihuacan, en el área poblano-tlaxcalteca, más concretamente, hay en ese momento, sitios fortificados y con fosas defensivas –Cacaxtla es un buen ejemplo– seguramente en contra de la expansión bélica teotihuacana. Ya hemos hablado de esto, y no vamos a repetirlo, pero si toda la historia posterior de Mesoamérica nos habla de la guerra

como elemento económico importante, y la conquista y el tributo adquieren características relevantes, por qué entonces tratamos de continuar sosteniendo algo que nos lleva a partir de un supuesto, según el cual, el *periodo clásico es teocrático*, cuando las evidencias nos muestran precisamente lo contrario. Ello quiere decir, entonces, que queremos justificar el clásico diciendo que se trata de un horizonte donde la guerra se produce entre sacerdotes. Aceptemos lo que el dato arqueológico nos muestra. No. No se trata de guerra entre sacerdotes. La guerra la hacen los soldados y en el clásico, ésta era un medio, como lo seguirá siendo en adelante en Mesoamérica, que tiende a mantener el control económico, político y social. Reviste, además, un carácter religioso importante, sí, entre otras cosas, cuando se trata de justificar la acción expansionista de sociedades como la mexica, dándole un carácter teológico que no logra encubrir la verdadera intención económica. Lo mismo debieron hacer los teotihuacanos. Sin embargo, parece ser que desde el año 600 d.C., no logran penetrar a ciertas regiones y recurren, entonces, a buscar un corredor que les permita el paso hacia otras áreas. Los sistemas defensivos y las bien afiladas armas –como ya lo hemos visto en las pinturas de Cacaxtla– de las gentes del bloque tlaxcalteca, han de haber disuadido al teotihuacano de poder penetrar en ellas. Esa tradición, por lo visto, se prolongó hasta poco antes de la conquista española.

Vamos, ahora, a ver lo que ocurre cien años más tarde, cuando algún descendiente del pintor –o los pintores– que nos dieron el Mural de La Batalla con todo su terrible contenido de violencia y muerte, nos introduce a un mundo de color que más bien guarda relación con la fertilidad y la vida.

El mural del Pórtico

Algunas ideas se han avanzado por diversos estudiosos de los murales, sobre todo en relación a lo que se trata de representar en ellos. En general, se ve una asociación con Tlaloc, en el caso del hombre-jaguar, y con Quetzalcóatl, en el del hombre-águila. Pensamos que es Sonia Lombardo quien ha tratado de ir más allá del color y la forma, para explicar lo aquí plasmado. Vale la pena reproducir algunas de sus ideas acerca de este punto, después de acuciosos análisis de todos los elementos. Nos dice la autora:

> …al aire libre, dos sacerdotes representantes del grupo de cultivadores de riego y de cultivadores de temporal, con todo su atuendo ceremonial, uno del dios Tlaloc y otro del dios Quetzalcóatl, 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.

Más adelante agrega, en relación al aspecto de la dualidad allí representada:

> …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.

Efectivamente, en este mural es clara la presencia de la dualidad étnica a diferencia de los que hemos visto antes en el caso del Mural de La Batalla. En este último, el antagonismo entre el grupo maya con el del altiplano, es evidente. Ahí se concreta en la

rivalidad entre guerreros-jaguares (altiplano) y guerreros-aves (mayas) que, en contraposición, en el Mural de la Fertilidad, están en armonía y forman esa dualidad. Inclusive, se llega a colocar el glifo del vencedor 3-venado asociado al bailarín maya.

Hasta aquí estamos de acuerdo, aunque pensamos que hay otros aspectos que pudiera ser interesante hacer ver. Tal es el caso, por ejemplo, de los siguientes: en efecto, el hombre-jaguar del mural norte y el de la jamba del mismo lado, tienen una clara asociación con el agua. El primero trae el atado de dardos o lanzas de las que cae el agua a la tierra; en tanto que el segundo, no deja lugar a dudas, pues vierte el agua que surge de una olla Tlaloc en forma de chorro y gotas. No olvidemos que en la otra mano o garra tiene una serpiente florida y de su propio vientre brota una planta con flores. Todo ello asociado con fertilidad y vida. El tocado, de ser correcto que sea una cabeza de cocodrilo como lo sugerimos arriba, se relacionaría con la tierra, aunque habría que ver este aspecto más detenidamente. Personajes en actitud ritual que se atavían con tocado o disfraz de cocodrilo lo tenemos en Bonampak y en Teotihuacan como quedó dicho. Por otra parte, la serpiente-jaguar con lengua bífida sobre la que se asienta el hombre-jaguar principal, nos está dando atributos de Tlaloc: la serpiente, la lengua bífida y los colmillos del jaguar. Toda esta acción lleva, al igual que el mural del sur, a un elemento importante: la planta de maíz.

Ahora bien, en donde tenemos algunas dudas es en lo que se refiere al hombre-águila del mural sur. Aquí vemos al personaje principal que lleva una barra que remata en sus extremos en cabezas de serpiente con las fauces abiertas. De esta barra, a diferencia del atado de lanzas de las que brota el agua, no emana ningún líquido. El águila, por otra parte, es un símbolo solar, según vemos en sociedades más tardías de la que veníamos tratando. Es aquí donde viene la duda. ¿Está el personaje y la escena relacionadas con Quetzalcóatl, como parece indicarlo alguno de los elementos que lo componen o, por el contrario, está relacionado con el sol? Recordemos que el agua, el sol y la tierra son los tres elementos que se complementan para dar vida a las plantas.

Más aún, ¿no estaremos ya ante la presencia de esa dualidad que siglos más tarde veremos en el Templo Mayor de los mexicas, en donde Tlaloc ocupa el lado norte del mismo, en tanto Huitzilopochtli, dios solar de la guerra, cuyo símbolo es el colibrí y el águila, ocupa el lado sur, guardando, por lo tanto, la misma posicion que tienen estos personajes en los murales? ¿No será la barra con cabeza de serpientes lo que posteriormente se convertirá en la Xiuhcóatl, el arma del numen mexica? ¿No vemos ya en Cacaxtla el inicio de las ordenes guerreras de los caballeros-águila y los caballeros-tigre del mundo mexica?

Sabemos que los mexicas o aztecas van a retomar y adoptar muchos elementos y rasgos de las culturas anteriores a ellos. Los hallazgos del Templo Mayor así lo evidencian; y no sólo eso, sino que llegaron a adoptar mitos y rituales de sociedades que los precedieron. Por eso, no creemos descabellado señalar estas ideas que traen aspectos a discutir en cuanto al contenido y simbolismo de estas pinturas.

Hay algo con lo que no estamos de acuerdo, y es, precisamente en el hecho de que una vez más, se trata de insistir que en estos murales vemos el tránsito de sociedades teocráticas hacia sociedades militaristas. No creemos en esta división. La Batalla de Cacaxtla

es presencia suficiente que rebate todo intento de hacerla aparecer como guerra subsumida en la religiosidad. Pero creo que de esto ya hemos hablado bastante.

LOS RELIEVES DE BARRO

*Martha Foncerrada de Molina**

El edificio de las pinturas está constituido por un pórtico con una puerta al centro. A uno y otro lado de esta puerta central se encuentran dos murales de proporciones casi iguales. Cada una de las jambas de la puerta están decoradas también con pintura mural. En el muro posterior del cuarto, al que se accede por esta puerta central, aparece el mural de mayor extensión.

Las cuatro pinturas murales, a las que adscribimos una misma etapa de manufactura, muestran, sin embargo, un interesante proceso de parcial transformación que muestra una segunda fase de creatividad artística en el conjunto habitacional. Se trata del adosamiento, en los extremos de los dos murales del pórtico que colindan con la puerta, de un panel exquisitamente modelado en barro (.45 cm de ancho x 1.79 de alto, desde el arranque del piso). No se conserva *in situ* más que uno de los paneles, el otro se destruyó, pero dejó en el muro huella clara de su existencia y similitud de diseño con el que persiste. En ambos casos, el panel cubrió las secciones de mural que en forma idéntica contienen el hermoso diseño de una planta de maíz con mazorcas de abundante grano y planta trepadora con flores.

Por el interés que ofrecen los murales, no me detengo en el análisis artístico de los relieves de barro arriba mencionados. Simplemente señalo que se trata de un personaje sentado sobre un pedestal formado por dos mascarones superpuestos. El expresivo y enérgico rostro de perfil y la animada posición de manos y piernas le imprimen al personaje una particular vitalidad. La figura humana está inserta en un espacio exuberante por el abundante empleo de diseños ondulantes, como lo es, por ejemplo, el conjunto de elementos que conforman el complejo mascarón que le sirve de tocado al personaje.

LENGUAJES SOCIAL Y SIMBÓLICO EN EL MURAL DE LA BATALLA

*Sonia Lombardo de Ruiz**

El lenguaje social

Los motivos representados en los murales de La Batalla, a la vez que refieren una serie de hechos directos, con formas naturalistas, contienen dentro de sí signos cuyo significado es cultural y sólo se capta cuando se tiene conocimiento de las formas de vida, de las costumbres, de la manera de pensar, de las ideas religiosas del grupo que las produjo. En arte, es la iconografía la que se ocupa de este nivel de interpretación de las imágenes y para

descubrir su significado se apoya invariablemente en textos que registran los temas por ellas ilustrados.

En el caso de Cacaxtla, existen tres textos que aluden a la época y al grupo social al que se le atribuye la creación de los murales, aunque sólo uno proporciona datos específicamente de este sitio. Sin embargo, ninguno refiere directamente los hechos representados en las pinturas. Esta situación, a pesar de no ser lo precisa que se deseara, resulta ser extraordinaria en relación al resto del arte mesoamericano del periodo clásico, que carece de toda referencia histórica. Por lo menos proporciona información general sobre la cultura de esta región en ese momento del proceso histórico, que ofrece cierta luz para la interpretación 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 con la iconografía de la pintura maya del periodo 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 traducía 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 periodo 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 cultura y, aún, 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 adornos 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-xicalanca 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 triétnico, mixteco-popoloca-nahua, el de los olmeca-xicalanca, que tenía una cultura muy "nahuatizada", que se extendió entre la región de Xicalango, los Tuxtlas, la Chinanteca, la Mixteca y el valle de Tehuacán; 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. Asociación 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 náhuatl, 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-Portilla, 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 náhuatl, al jade y la pluma de quetzal en la iconografía maya.

Quetzalcóatl 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 (trogon) que tienen funciones de la deidad Quetzalcóatl, de la misma manera que el jaguar tiene unas funciones de Tlaloc.

Pedro Armillas, en su trabajo *La serpiente emplumada, Quetzalcóatl 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 profr. 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 los conocimientos y la religión que propicia la agricultura y otros con la guerra sagrada. Se vinculan a dos deidades: los mayas al primitivo Quetzalcóatl, 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 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 presenta como un complejo con afinidad con las pinturas de Cacaxtla.

Martha 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 López y Daniel Molina, ver primera parte), no debe descartarse la idea de que dos grupos de dos etnias identificados con dos cultos distintos, hubieran tenido un enfrentamiento, representado 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 del linaje 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 que evidentemente una sociedad militarista-tributaria 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 periodo clásico, hay modalidades, en el nivel superestructural, que le imprimen un matiz al régimen de ese periodo, que permite claramente diferenciarlo como un régimen teocratico. 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, sino supeditadas a la religión.

No obstante, es importante hacer notar el papel de los linajes en la división del trabajo político-administrativo posclásico, 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 periodo 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 (Jiménez 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 Quetzalcóatl 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, un sacerdote en atuendo de jaguar avanza con paso firme llevando un escudo decorado con plumas, de cuya boca fluye una voluta enjoyada. 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. 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.

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 a la víctima y se le untaba el cuerpo con un ungüento azul, consistiendo su único atavío en un adorno especial en la cabeza" como se ve en algunas figuras en los murales.

Por otra parte, también menciona que, entre los mayas, el que iba a ser sacrificado a Quetzalcóatl llevaba adornado el pelo con cuentas alargadas en forma de canutillo, como lo lleva el personaje principal de los mayas en el talud oriental.

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 teocrático, el uso que preponderantemente tuvieron en el posclásico del régimen militarista. Las descripciones que recoge Muñoz Camargo, para esta última época en su *Historia de Tlaxcala* (1978) 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 periodo posclásico, 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 40 a 60 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, hace evidente que su uso era común. Si bien el militarismo como práctica en el periodo clásico era un hecho, y aún 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 posclásico, y los murales ensalzan la actividad militar al tomarla como el tema central de las representaciones.

La identificación de las aves de los tocados lograda por Óscar Polaco, deja claro que son pájaros muy variados, procedentes de bosques tropicales, situación que vincula a los sacerdotes de Quetzalcóatl con su medio natural. Este hecho es significativo como antecedente, pues señala cómo los pueblos nahuas posteriores, los llamados chichimecas del

periodo posclásico, al proceder de las tierras áridas del norte, hacen prevalecer el 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, 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 náhuatl.

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. Uno de ellos 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 circulo por estar siempre representado en 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 tiene 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 búho, colocado entre el hombre que tiene abierto el pecho con un cuchillo de obsidiana y su sacrificador. El hueso manchado de sangre, entre un moribundo y uno de los guerreros. Un niño decapitado, 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, 1983). La chachalaca que parece devorar

un corazón, 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.

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

Hay dos nombres de personajes, ambos en el sistema mixteco: 3 Venado, que es el nombre del principal sacerdote-jaguar y que se repite en las dos tonalidades. El otro es 2 Flor, según Baus. 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 jeroglíficos 1 y 2, de 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 los que Martha Foncerrada de Molina (1982) interpreta como canto de guerra. El 19 y el 32, muy semejante entre sí, emanan de los principales sacerdotes-jaguar 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 36 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. 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.

Es importante hacer notar que todos los jeroglíficos de elementos están asociados a los sacerdotes-jaguar que técnicamente 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 Batalla, 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 jeroglificos 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, que lleva en el pelo las cuentas asociadas al rito del sacrificio a Quetzalcóatl, 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 atiene un mensaje ideológico visual que caracteriza a un grupo étnico especifico y que 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.

Quetzalcóatl, 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 al “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-xicalanca 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.

MURAL DEL PÓRTICO DEL EDIFICIO A. LENGUAJE SOCIAL Y SIMBÓLICO

*Sonia Lombardo de Ruiz**

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 adquieren gran significación. El hombre águila de rasgos mayoides sostiene en los brazos una enorme barra ceremonial que tiene en sus extremos dos cabezas serpentinas. El uso de este motivo es muy común en el periodo 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, hasta su transformación en una barra horizontal y, finalmente, en barra diagonal como es el caso de Cacaxtla. Las puntas serpentinas 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, 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 *toxiuhmolpillia*, se apagaban todos los fuegos y si los sacerdotes los 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, 1961, 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 Tlaloc.

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.

Las dos franjas de color azul que bordean la cenefa, según la función locativa que tiene las bandas en estas pinturas, podrían referirse, las de arriba, al agua del cielo, y las de abajo, al agua de la tierral 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; es obvia su relación con el agua, pero, además, es el nacimiento y la regeneración.

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 tambien 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, los que eran realizados por sacerdotes, siempre asociados al viento que trae el agua 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 el segundo tema de la *Arqueología* (Primera parte), Muñoz Camargo (1979) señaló que los olmeca-xicalanca 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 entró Cortés, reinaban dos señores que se llamaban *Aquiach* y *Tlalchiach*, el "mayor de lo alto" y "el mayor de lo bajo del suelo" y que según comentan

los autores, en las notas a la *Historia tolteca-chichimeca*, en la época de los olmeca-xicalanca, el primero se relacionaba 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). También se ha citado en este capítulo que 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 olmecas-xicalanca 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-xicalanca 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, *Aquiach* 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 algo se puede aclarar.

En primer lugar, la filiación teotihuacana de algunos de ellos y la mixteca de otros jeroglíficos. Habría un tercer grupo, al parecer del sistema más antiguo que se conoce y otro más con numerales de barra elíptica, que es común a Xochicalco y también a Monte Albán.

En los paneles 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 olmecas-xicalanca como invasores procedentes de otras tierras. Algunos numerales registran fechas de acontecimientos, probablemente fechas de llegada y la ya mencionada por Baus, 9 Ojo de Reptil, igual a la de Xochicalco que, como en Cacaxtla, conmemora la celebración de un fuego nuevo. Según Caso (1977 I: 70), fue esta 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 Quetzalcóatl.

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. Sólo un jeroglífico, la guacamaya con el piso ensangrentado hace alusión al sacrificio humano.

En la cenefa, también hay jeroglíficos y otros motivos simbólicos. Los que tienen forma de medios ojo y que Jorge Angulo (1964) encuentra en Teotihuacan los identifica como "ojos de agua". Otro motivo muy singular son las cejas azules que tienen la mayoría de los animalitos de la cenefa y que están presentes también en los animales fantásticos, en los tocados y aún en los del nominal 3 Venado. Desde el periodo preclásico, las cejas forman parte de la iconografía del jaguar. Se encuentran ejemplos en la pintura teotihuacana, pero en Cacaxtla se repite obsesivamente, como si se quisiera dejar constancia de ella en todos los motivos pintados. La ceja como sinécdoque del jaguar, 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 representado 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 Tlalchiach. 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 agrohidráulicos, 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 remansos 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 está la vida; esto es, lo temporal.

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

La disposición de las figuras también es una tradición teotihuacana. Kubler (1967) ha señalado con 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 *coaocelotl* y al *quetzalcóatl*, rinden a la vez culto al gran mascarón de la tierra que se constituye, 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 posicion de los vencedores y vencidos en el análisis de la forma en La Batalla, la relación entre ambos, como una forma triangular. 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-xicalanca, 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 Quetzalcóatl, 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 de 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 aun 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.

DUALIDAD: CARACTERÍSTICA DE LOS MURALES

*Sonia Lombardo de Ruiz**

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. Los 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 periodo de gestación que no afloró en la excavación del sitio y no tiene precedente en la zona.

Jiménez Moreno señaló la presencia de los olmeca-xicalanca 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-xicalanca. Una fuente más, Ixtlilxóchitl (1975: 7-8) narra que vinieron del oriente hasta Potonchán (Tabasco) y que comenzaron a poblar Tlaxcala a orillas del río Atoyac.

Todo lo anterior apunta a que los olmeca-xicalanca fue ese grupo triétnico definido por Jiménez Moreno, que emigró del sur –según Diana López 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.

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 intermediarios entre dos fuertes culturas, la maya del clásico, especialmente de la región del Usumacinta y la teotihuacana, por lo que orientan sus

actividades en función de esa posición. Cuando se asientan en Cacaxtla, 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 Cacaxtla 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 Quetzalcóatl son conceptos complementarios. Como entidades originalmente totémicas que representan a cada grupo, se oponen mutuamente en forma analógica a las oposiciones étnica 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-xicalanca, por lo tanto, resulta interesante intentar una explicación que sustente en las raíces mismas de su práctica económica y de su realidad social.

La tradición histórica se refiere a los olmeca-xicalanca 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-xicalanca 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-xicalanca debieron ser, de este grupo, la contraparte 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 mercaderes 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 *náhuatl*, 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 chuchopopolocas, mismos que se fijaron como rasgos, de la cultura olmeca-xicalanca?

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 náhuatl 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 los olmeca-xicalanca 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 funcional de la cultura olmeca-xicalanca, 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.

LA ESCRITURA Y EL CALENDARIO EN LAS PINTURAS

*Carolyn Baus de Czitrom**

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. Algo similar sucede en otros sistemas mesoamericanos, como por ejemplo en los paquetes o tiras de cartucho junto a personajes de estelas mayas, o dibujos asociados con personajes en los códices mixtecos y mexicas, por lo que 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.

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 y del *Códice Vaticano* B 31 y 90, y con una figura del Borgia 20 que Seler identifica con Xólotl 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 sartas de cuentas. Quizás sea relevante al caso lo que dice Sahagún (1979: 607-608) sobre los cuextecas (huastecas):

> Acostumbraban teñir el cabello de diferentes colores, en especial amarillo o rojo, y lo traían largo. Usaba muchas joyas, esmeraldas y turquesas finas, y todo género de piedras preciosas… [traían] las narices agujereadas… 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, Mictlantecuhtli tiene asociado un fémur con manchas rojas, y en el 34 el mismo elemento se asocia con Xochipilli y Tlazoltéotl. 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, 1964c: 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 3 gotas de sangre tiene un numeral y Caso (1962: 64-65) dijo que es día del calendario en este sitio. Sin embargo, parece ser únicamente en Cacaxtla que el mismo elemento se combina con lo que parece ser un *tlantli* (Graulich 1983: 92; Baddeley 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 posclásico 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 *ohtli*, 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, I: 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 postura o sosteniendo objetos, y probablemente tiene varios significados. Puede indicar acciones o verbos (Caso, 1965: 936; Marcus, 1980: 58). "Sólo 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 mexicas visto en el *Códice Mendocino*, donde expresa el sonido *ma* (de *maitl*, 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 de la Estela 1 de Xochicalco (Sáenz, 1964 a o c, 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 ejempla (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 fisionómico 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 sostiene en la mano y los pequeños triángulos negros que caen de él.

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 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 mexica.

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. 3 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, considerado 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 de la cerámica, escultura y pintura. En el posclásico tardío el búho se relaciona con la guerra y sacrificio. Según Seler (citado por Caso 1967: 19-20), para los mexicas 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 cautivos 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 Caballero Ave 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 sinécdoque 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 Cihuacóatl (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*). 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 esto 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 al ejemplar 37, el doctor Jiménez Moreno (comunicación personal), pensó que significa agua, idea quizá corroborada por el 15, que tiene encima 4 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 Ehécatl o Viento de los mexicas. 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 cual sea este día. Él opina que corresponde al día Cipactli o Lagarto de los mexicas.

En Cacaxtla el signo siempre va acompañado por números, indicando su función calendárica. Es el único grafema de este sitio que aparece dentro de un cuadrete, 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 Ehécatl 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, Quetzalcóatl 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 identifico 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). Desgraciadamente 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: 18-19).

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, pensó 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 Tula, en el edificio dedicado a Tlahuizcalpantecuhtli…, una de las advocaciones de Quetzalcóatl". 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 despuntando, con una faja horizontal de cintas con ataduras. Atrás del trapecio sale lo que quizás representa "el tocado de plumas de garza, *aztatzontli*, 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 posclásico incluye Xochicalco (Estela 2), Bonampak, Yaxchilán, Copán, Uxmal y Tula (Porter Weaver, 1981: 215). En el *Códice Borgia 27*, los cinco Tlaloc 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 guerra.

Q-1. El grafema muestra la planta de una construcción rectangular con un hueco de entrada en uno de los muros largos, siendo éstos 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 identifica 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 mexica, Nicholson (1973: 23 y 27) encontró el uso de este grafema para comunicar la silaba "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 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 periodo 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 posclásico 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 posclásico.

En Xochicalco, y quizá Tula, los dos sistemas se utilizaron simultáneamente (Acosta 1956-1957: 97) y lo mismo sucedió en Cacaxtla. En un caso (50) el numeral de la fecha 7 Ojo de Reptil se representa con 7 puntos, mientras que otro ejemplo de la misma fecha (51) se señala por una barra y 2 puntos.

Z-1. En Cacaxtla, el disco que representa el número 1 puede ser liso (18 y 29), 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 (1976: elemento 9) interpretan un disco muy similar que aparece en el *Códice Dresde* como la representación de pedernal u obsidiana.

La irregular colocación de los puntos numerales en Cacaxtla (ver jeroglíficos 50, 48 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 siempre 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 corazón 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, 1967a: 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 Huajuapan que Caso (1967: 151, fig. 15b y 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 Turquesa".

Z-3. En Mesoamérica se usaban variaciones en la manera de representar la barra de la cifra cinco. 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 glifo 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 (1976: 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), también 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 como 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 una posibilidad de que el ocho acostado en el mural de Cacaxtla pudiera ser la representación de "hierba torcida" 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 cuadrete que contiene uno de los 4 signos que junto con numerales denominaban los años del *xiuhmolpilli* o siglo de 52 años. Los aztecas usaban 4 de los 20 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 cuadrete es un Ojo de Reptil o Ehécatl, y con la barra y 4 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 calendárico de Quetzalcóatl (ver Caso 1967: 160 fig. 16). Dicha reforma cambió los nombres de los portadores del años, siendo el signo Ojo de Reptil remplazado por Calli, signo que no identificamos en Cacaxtla.

Una hipótesis del Fuego Nuevo

Como adelanto sobre la iconografía en Cacaxtla, propongo que el mural norte del Edificio A contiene elementos que pudieran relacionarse 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 empezaban un ciclo nuevo sin que el temido fin del mundo sobreviniera, se celebraba la ceremonia de encender el Fuego Nuevo.

En el jeroglífico 45, la combinación de los grafemas I-1, N-2, Z-1, Z-3 y Z-5 posiblemente se refiera 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 de 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 del ciclo de 52 años. En la época mexica, 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 *xiuhmolpilli* que también 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 mexica. 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 que es 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.

LAS ARMAS EN LOS MURALES

*Carolyn Baus de Czitrom**

En las escenas de batalla de los murales de Cacaxtla se ven en pleno uso varias clases de armas ofensivas: 6 lanzas, 2 cuchillos, 1 flecha, 3 puntas de proyectil con fragmento de asta y una sin asta, y 2 *atlatls* 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 (If y IId) son del tipo Marcos, 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, 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 Marcos, procedente de Teotihuacan, llamándolo tipo 17.

Por la representación gráfica de la punta Ib, pensamos que podría ser uno de dos tipos: Palmillas (MacNeish y Nelken-Terner, 1967: 72 y figura 57), o Shumla (*Ibid*.: 67-69 y figura 2). El primero estuvo presente en la cuenca de México (incluyendo Tehuacán) 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, IIb, IIe y IIf) 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 laceolada (Gonzáles 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 (Gonzáles Rul, 1979: 7-11), Tehuacán (MacNeish y Nelken-Terner, 1967 II: 55, 65 y 72) y varias cuevas en Durango (Aveleyra *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 (Ia), 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 pico.

Una lanza (IIb) ilustra una de tres técnicas para enmangar que describen MacNeish y Nelken-Terner (1967 II: 55) en Tehuacán. Según la evidencia arqueológica, la punta del proyectil se insertaba en una ranura del anteasta, sujetándose por medio de ataduras que circundaban ésta debajo de la punta, y luego seguían envolviendo el asta en forma cruzada. El método evitaba que la punta se zafara del 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 (Ih), pero en este caso se añaden pequeñas barbitas laterales; no sabemos si eran funcionales o solamente decorativas. Dos lanzas más tienen el anteasta decorada con pequeñas salientes, la primera (IIa) en forma de rectángulos picudos, y la segunda (IIf), con una serie de pequeños triángulos. Es posible que representen filos de pedernales a manera de macana para aumentar la utilidad del arma. En dos casos (Ic 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 *atlatls* 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 dolor. En silueta, nuestros ejemplares tienen parecido al modelo asimétrico encontrado en Piedras, Morelos, en asociación con cerámica teotihuacana II/III (Cook de Leonard, 1917: 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 y 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. Aparte 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 aquellos tomaban por asalto el pueblo de Cacaxtla. Por otra parte, y de acuerdo con Seler, 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 Molina, 1977: 6; Lombardo de Ruiz, 1979: 151).

IDENTIFICACIÓN DE LAS PLANTAS Y ANIMALES EN LOS MURALES

*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.

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 de agua señalado 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, esto 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, usaremos un patrón de comparación que demuestre lo afirmado en el párrafo precedente mediante fotografías de ejemplares [véase trabajo original], 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 los dibujos de los murales con 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 Teotihuacan en la ausencia total de bivalvos. El elemento más abundante es el mismo que aparece en Teotihuacan, sólo que aquí está más estilizado, se trata del gasterópodo.

1. OLIVA PORPHYRIA

Esta especie es una de las más grandes del género (8 cm), tiene un patrón de coloración muy característico, de líneas en zigzag de color café 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 las fotos 11 y 12 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 está distribuida 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. TURBINELA ANGULATA

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 oscura en el interior; vive en fondos arenosos.

3. STROMBUS GIGAS

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 e Historia, en donde hay una pieza que es 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 actualmente 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

En dos motivos está representada, 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

Un solo 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

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 lagunas 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.

7. PLEUROPLOCA GIGANTEA

En la jamba norte, el personaje sostiene un caracol de gran tamaño con la espiral semejante a la de *Turbinella angulata*, pero con un mayor alargamiento 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 Angulo (*op. cit.*), y en los bordes de la banda acuática se encuentran otros que constan de cuatro partes rodeadas de una banda azul; 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 figura en Abbot, 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

8. CANGREJO

Este animal no pudo ser identificado taxonómicamente, 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.

9. KINOSTERNON SP

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.

10. ERETMOCHELYS IMBRIACTA

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, 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 que son muy estimados por este material.

11. C. DERMATEMYS MAWEI

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 dulceacuícola que se distribuye en los ríos y lagunas de las costas de México.

12. 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.

13. BOA CONSTRICTOR

En el mural del hombre-pájaro aparecen dos víboras con características diferentes a la mayoría; el cuerpo es robusto en una de ellas, 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.

14. PELAMIS PLATURUS

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 costa, donde generalmente mueren.

15. CF CROTALUS SP

De las víboras solamente una podría identificarse como la cascabel y es sobre la que está parado el hombre-pájaro, en donde la lengua bífida es el carácter más notable; sin embargo, salvo el carácter aludido, no hay otros rasgos que permitan precisar la identificación.

16. ÁGUILA O GAVILÁN

Ésta representa a la figura principal, al hombre-pájaro propiamente, están las garras con las que está calzado, las alas y el tocado; desafortunadamente no fue posible hacer su identificación. Una pluma de esta ave está representada en el numeral 13 pluma.

17. ARA MILITARIS

En el costado izquierdo el 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 está parado el personaje; esta ave habita en las zonas tropicales de México.

Mamíferos

De mamíferos sólo dos especies están presentes; siendo éstas las que más comúnmente se usaron en Mesoamérica.

18. FELIS ONCA

El jaguar, animal de amplia distribución en las áreas tropicales de México, es el que viste tanto al personaje de la jamba sur como al hombre-jaguar. El carácter más relevante de este animal y que permite reconocerlo en estela, esculturas, pinturas, etc., 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 este animal.

19. ODOCOILEUS VIRGINIANUS

Como parte integrante del glifo 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.

Además de las ya señaladas, se aprecian en los murales otras 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.

La flora

Las plantas están representadas en los murales principalmente por flores, ya sea como parte de las bandas acuáticas 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. No fue posible identificar el resto de las plantas.

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.

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 glifos que se encuentran enfrente del rostro del personaje 3 y entre el 28 y 29.

De los reptiles, solamente una víbora que sale 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; tres conchas en el centro del escudo en el personaje 10; tres conchas abajo la máscara a la altura del cinturón del personaje 29 y un atado de ocho conchas a la altura 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; sin embargo, queda pendiente el problema 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*; sin embargo, es difícil afirmar que se trata 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; la otra, entre los personajes 1 y 2, es un búho (*Otus 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 y 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 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 anterior; 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 glifo 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 solo se aprecia la parte posterior, hay a su vez un solo diente, semejante a los tres de abajo, probablemente de reptil; 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 trogónidas, 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. 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; en 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 los cuales pertenecen el quetzal y los 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 ladeado.

El tocado 8 se diferencia de los demás porque la porción anterior del pico es lisa, mientras que la posterior es aserrada, debido a este carácter, lo asigno tentativamente a los *mormótidos* o pájaros raqueta.

Un atributo común de 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 Cacaxtla encontramos representados animales con tres tipos diferentes de hábitat: los terrestres, los marinos y los dulceacuícolas 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 guacamaya (*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 gigas* 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 por largo tiempo por los pueblos prehispánicos. De la costa del Pacífico, tenemos otros tres moluscos: *Oliva porphyria*, *Astrea olivácea* y *Cypraecassis 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 hay 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.

ESCRITURA TEMPRANA EN LOS MURALES

*Janet C. Berlo**

Algunos autores han querido profundizar en el estudio de los murales y plantean un sistema de escritura temprana en Mesoamérica teniendo como evidencias los murales de Cacaxtla y Teotihuacan entre otros.

A menudo pensamos en la escritura del México central como un producto exclusivo del horizonte tardío y del periodo colonial temprano. Sin embargo, los muros pintados y los monumentos en piedra que datan hasta ochocientos años antes de la era azteca tienden a indicar que los aztecas heredaron los principios básicos de su sistema de escritura de sus predecesores en la Mesoamérica septentrional.

He sugerido que, con principio en Teotihuacan y continuidad en sitios como Cacaxtla y Xochicalco, la composición de los grafemas pictóricos en modalidad de construcción en bloque prefiguran la estructura y proceso de formación glífica de los aztecas. Los amanuenses de estos sitios, como sus sucesores mexicas, se concentraron en sus inscripciones en la información nominativa, calendárica y toponímica. Un sistema convencional altamente desarrollado para el registro de topónimos estaba en uso en el México central desde la temprana fase uno del segundo periodo intermedio. Como el sistema glífico conocido del tiempo de la conquista, esta modalidad estaba inextricablemente entretejida con imaginería visual. Los homónimos y metonimas visuales eran comunes.

Las pruebas aquí condensadas sugieren que la escritura del México central tuvo su génesis en Teotihuacan y que se difundió ampliamente durante la era posterior a la declinación de la hegemonía teotihuacana. Las empresas políticas y económicas de las élites de las florecientes polis tuvieron, por mínimo que fuese, su registro en los monumentos. Por la escasez de materiales perecederos de la era preazteca que han llegado hasta nosotros, tales como madrea, papel y pieles animales, es casi seguro que jamás podremos conocer la historia o el grado total de desarrollo de la escritura en esta región. Este ensayo ha probado que, a través del estudio de las artes monumentales, por lo menos podemos asegurarnos un vistazo a “el negro, el rojo de los antiguos”.

Con respecto a los glifos de Cacaxtla la autora realiza el siguiente análisis.

Los murales descubiertos hace una década en el sitio de Cacaxtla, al suroeste de Tlaxcala, incrementa el inventario de los glifos tempranos del México central. Tanto en la escena bélica del Edificio B como en las escenas de la apoteosis en el Edificio A, los signos glíficos forman parte integral de la representación pictórica. Estos murales han sido objeto de múltiples estudios, particularmente enfocados sobre cuestiones de eclecticismo artístico y cultural. Solamente una autora se ha dedicado a los glifos (Foncerrada de Molina, s.f., 1982), aunque varios han apuntado brevemente algunas cosas sobre diversos aspectos de los emblemas glíficos (Baddeley, 1983: 62-65; Langley, 1982: Kubler, 1980; McVicker, 1985; Robertson, 1985).

En los murales de Cacaxtla se cuentan escasos diecinueve glifos. Éste es, claramente, un *corpus* incompleto. Buena parte de la escena bélica del Edificio B se encuentra en malas condiciones. Casi todos los glifos aparecen en la parte superior de la pintura, cerca de los rostros de los participantes; esta sección arriba ha desaparecido en más de un cincuenta por ciento de la extensión del mural, especialmente en el lado oriente. Los murales del pórtico en el Edificio A están más o menos intactos, aunque hay remanentes ilegibles de otras pinturas en su interior. Recientemente, se han descubierto nuevos marcos murales en el extremo sur de la plaza principal (Debra Nagao, comunicación personal, mayo de 1985). Aún es posible que aparezcan otras pinturas, lo que ocasionaría una reevaluación de la escritura y la pintura de Cacaxtla.

Para los propósitos del presente estudio, consideraré como glifos solamente a aquellos emblemas que deliberadamente hayan sido separados de la escena narrativa por los artistas de Cacaxtla. Esto no representa problemas en las escenas apoteóticas del Edificio A. Aquí cada uno de los grandes glifos de libre flotación compite con la imagen pictórica por captar la atención. En la escena de La Batalla, la separación del texto y la imagen es a veces difícil de determinar. Algunos glifos parecen apéndices de lanzas o máscaras. La inspección minuciosa de los murales, más que la de los dibujos a línea de ellos, confirma que estos emblemas son atributos glíficos flotantes y no simplemente parafernalia de atavíos.

En algunos casos los emblemas desempeñan una doble función: aparecen como glifos y también como atributos de atavío y personales. El glifo de la sangre, por ejemplo, figura siete veces, solo o como parte de un compuesto glífico. Aparece inclusive con mayor frecuencia como una imagen pendiente de un cinturón (guerrero 3), liga (guerrero 7), o cuerpo herido (guerrero 4, 21). Dada la temática cruenta, este socorrido empleo del glifo de la sangre no resulta sorprendente.

En otros casos los emblemas y los atributos glíficos se usan en la ropa y en los tocados, pero nunca separados de este contexto. El emblema del tocado trapecio y rayo es el ejemplo más impresionante (guerreros, 3 y 29). Los ornamentos pectorales y algunos emblemas de cinturón pueden insertarse también en esta categoría. La incorporación de emblemas glíficos en la indumentaria es una característica familiar en toda Mesoamérica. Se da en la pintura de Teotihuacan, en las urnas oaxaqueñas, en las estelas mayas y en los ornamentos de otros mixtecos, para citar unos cuantos ejemplos. En otro lugar ya he analizado éstos como ejemplo de “textos incrustados” (Berlo, 1983).

Algunos de los glifos de Cacaxtla son habituales en otros lugares; de hecho, forman parte de la evidencia del eclecticismo de Cacaxtla (Kubler, 1980; Foncerrada de Molina, 1980).

Tras un minucioso análisis, Berlo concluye sobre Cacaxtla, lo siguiente:

Texto e imagen en Cacaxtla

Por el estado fragmentario de los murales de Cacaxtla, no ha sido posible hacer afirmaciones definitivas sobre el uso de los glifos en este lugar. Sin embargo, se pueden extraer ciertas

conclusiones. En los murales de La Batalla en el Edificio B, los guerreros victoriosos se identifican por sus glifos onomásticos flotantes. Por lo general, aunque no siempre, los jeroglíficos aparecen cerca de sus caras. De los doce guerreros completos de pie en las áreas bien preservadas del mural, nueve tienen glifos onomásticos. Las excepciones son los guerreros 34, 28 y 37 (aunque en la zona deteriorada frente al rostro del número 37 hay evidencia de un punto numérico, lo que sugiere que arriba pudo haber habido un glifo pintado).

El entremezclado de glifos onomásticos en la escena narrativa recuerda los bajorrelieves pintados en el bajo templo de los Jaguares en Chichen Itzá. La secuencia de guerreros representados en un formato estático, procesional, difiere de la relación física de las figuras de Cacaxtla. Sin embargo, se da el mismo membretado nominal, generalmente arriba de la cabeza de cada figura. Algunos de los nombres tienen coeficientes numéricos, otros no, igual que en Cacaxtla (Maudslay, 1889-1902, 3: pls. 45-50).

En las escenas apoteóticas del Edificio A, los glifos describen una variedad mayor de complejas cualidades calendáricas, míticas y adjetivas, que los glifos toponímicos y nominativos de enfoque más limitado del mural de la batalla. Aquí encontramos tanto los glifos más familiares (ojo de reptil) como los más inusuales (vallado de estrellas, el barco de serpientes). Solamente dos glifos onomásticos (Ojo Alado, 3 Venado) vinculan a los participantes en las escenas de apoteosis con los acontecimientos más terrenales que se desarrollan abajo.

Aquí se le da más peso a la información textual; los glifos superan a las figuras humanas en proporción de 2.5: 1. Estos glifos flotan en el espacio pictórico en torno a las figuras; no están organizados en secuencias lineales como las que veremos en las estelas de Xochicalco, por ejemplo. Aunque tendemos a pensar en la linealidad como un atributo que distingue a las escrituras maya y zapoteca de otros sistemas mesoamericanos, inclusive los mayas no siempre separaban bloques de texto de la imagen. A menudo insertaban breves encabezamientos en una escena visual, de manera análoga a los ejemplos del Edificio B. Los murales de Bonampak y las numerosas vasijas pintadas demuestran esto (Adams y Aldrich, 1980: figuras 1-3). También los mayas en ocasiones hacían flotar los glifos por toda la imagen pictórica, como se ve en el Edificio A de Cacaxtla. Por ejemplo, tanto Kubler (1980: 69) como Robertson (1985: 5) han subrayado la correspondencia entre los relieves figurativos de Palenque y los murales del Edificio A de Cacaxtla. En ambos, hay figuras aisladas sobre un fondo vacío, rodeadas por emblemas flotantes.

Se ha escrito mucho sobre la naturaleza ecléctica de las pinturas murales de Cacaxtla. Kubler las ha caracterizado como “sincrónicamente eclécticas” (1980: 171-172). McVicker las ha llamado “ilustraciones narrativas mayas acompañadas de textos del altiplano” (1985: 90). Foncerrada de Molina ha escrito sobre el “cosmopolitismo teotihuacano” evidente en la iconografía (1980). Ella evalúa el repertorio glífico de Cacaxtla como un “pluralismo epigráfico”: “los glifos pintados en los muros de Cacaxtla señalan, en su variedad, la confluencia de sistemas de escritura de distinta procedencia espacio-temporal: Teotihuacan, Monte Albán, Xochicalco, Tula” (1982: 23). Mientras que Cacaxtla sí comparte

características epigráficas con otros muchos sitios –como yo y otros investigadores antes de mí hemos demostrado– considero que "el pluralismo epigráfico" es una aproximación más informal a la escritura de la que se requiere aquí.

En tanto que el estilo pictórico y la iconografía de las narrativas visuales revelan una síntesis de distintos estilos regionales, los textos son parte de un sistema de escritura que se da en todo el altiplano central. Este sistema de desarrolló a partir de las experimentaciones con la escritura realizadas en Teotihuacan. El sistema fue flexible y, como lo veremos, varió ligeramente de un sitio a otro. Pero el primer periodo intermedio fue una época en la que los rasgos básicos de la escritura fueron generalmente compartidos y presumiblemente bien comprendidos por un público selecto. Esta es la era que Prem ha definido como "el horizonte de la escritura del México central" (1973: 52).

Durante esta fase algunos aspectos del sistema fueron flexibles, tales como el uso de barras *versus* puntos en la numeración. No estoy de acuerdo con McVicker en que el uso de las barras y puntos, así como el de números sólo de puntos, necesariamente revela una redundancia notacional deliberada, que se servía de dos sistemas para asegurar la comprensión del mensaje (1985: 90-91). El uso flexible de las barras *versus* puntos también se da en Teotihuacan, Xochicalco y Teotenango. Puede ser que ambos fuesen aceptables y que sólo posteriormente el sistema se tornase más estandarizado. Aquí, uno piensa en la libertad del amanuense maya en cuanto a la numeración calendárica: barras, puntos, variantes de cabezas, glifos de figura entera, todos referidos a los mismos conceptos calendáricos. Los aztecas generalmente usaban puntos, sin embargo, incluso ocasionalmente acomodaban ambos sistemas, como en las esculturas de triple espiga *xiuhcóatl* que representan la numeración de barra y punto (véase Umberger, s.f.: 219-220, figura 66).

Como algunos lo han indicado (McVicker, 1985), bien es posible que la elite de Cacaxtla hubiese resaltado sus raíces étnicas olmeca-xicalancas (de la costa del golfo y de filiación maya) a través de un ciclo de estilo maya en las pinturas murales que representan guerras rituales y su subsecuente trascendencia. Empero, su uso deliberado de glifos exclusivos del México central indica que trataban de comunicar al público del lugar, no sólo el estilo exótico de los murales, espectacularmente concebidos, sino también el incuestionable mensaje local de las inscripciones.

Existen otras interpretaciones de los elementos pictográficos que se encuentran en los murales, como es el caso de las estrellas, y de los cuales se ha realizado el siguiente estudio

ELEMENTOS PICTOGRÁFICOS EN LAS ESTRELLAS

*Ellen Baird**

Los murales de Cacaxtla son una mezcla de estilos y motivos de fuentes tan disímbolas como la zona maya, Teotihuacan, Xochicalco, Oaxaca y la costa del golfo. El uso extensivo de los motivos y estilos mayas en un mural del centro de México es privativo de Cacaxtla. Hay dos conjuntos murales, cada uno distintivamente individualizado en su composición, y, sin

embargo, ambos afines en estilo. Los murales de la Estructura A representan calma y tranquilidad; solamente se plasman cuatro figuras enteras. En contraste, los murales de la Estructura B se cuentan entre las escenas gráficas más cruentas; hay muchas figuras y a menudo aparecen en posturas que denotan acción o acciones terminadas. La escena es increíblemente sangrienta: las vísceras y la sangre fluyen libremente de las heridas abiertas. De acuerdo con el estilo y las fechas reportadas por las pruebas de radiocarbono de los murales, se piensa que las pinturas datan de 655 a 835 d.C. Se cree que, durante esta era, Cacaxtla estuvo ocupada por los olmeca-xicalancas (Armillas, 1946; Kubler, 1980: 164), un pueblo que posiblemente tuvo su origen en la costa del golfo, en particular en el área meridional Veracruz-Tabasco.

El complejo estilo mural y la incierta filiación cultural de los artistas han cautivado la imaginación de los especialistas y han dado lugar a generalizaciones y especulaciones. Aún no se han sometido a riguroso análisis los motivos individuales de los murales, a fin de generar con ello información más específica. En principio, este estudio se concentrará en las medias estrellas de influencia teotihuacana representadas alrededor de las figuras principales de los murales de la Estructura B. Inicialmente, el propósito del presente trabajo era determinar si el significado original de uno de los motivos teotihuacanos de los murales tuvo continuidad o fue alterado; ¿hubo ruptura o se conservó la tradición? El análisis del motivo de estrella revela su profundidad histórica en Teotihuacan y su uso como parte de un complejo de motivos asociados, tanto en Teotihuacan como en el arte maya.

Un estudio de la estrella en el arte teotihuacano indica que su significado cambió al paso del tiempo; al principio, se le hallaba exclusivamente en contextos acuáticos, más tarde, la estrella adquirió asociaciones con la muerte, guerra y los sacrificios. Esta última coincide con el uso que se le da en Cacaxtla e indica continuidad de significado. En Teotihuacan, el motivo de la estrella aparece con frecuencia y en contextos en los que su connotación es fácilmente discernible. En Cacaxtla éste no se representa a menudo y cuando figura, solamente lo hace en su aspecto glífico. La relación de la estrella con la escena no es explícita y en principio, parece puramente tangencial, incluso decorativa e insignificante. El análisis del empleo del motivo en forma de estrella en Teotihuacan y los contextos en los que se le utiliza revela su importancia en Cacaxtla. Además, sugiere la posibilidad de que otros elementos glíficos en Cacaxtla sean afirmaciones visuales concisas, cuya apariencia y significado proceden de escenas más completas y complejas en Teotihuacan.

Fuera de Teotihuacan, la estrella también se encuentra en el arte maya, con connotaciones bélicas similares que se tornan más fuertes y manifiestas en el clásico tardío (*ca*. 700-900 d.C.). Durante esta época se produce la ruptura, a medida que la estrella de Teotihuacan se transforma y se absorbe en un motivo estelar maya que pasa a formar parte del glifo maya estrella-concha, asociado con la muerte, la guerra, el sacrificio y Venus. El glifo estrella-concha se encuentra frecuentemente asociado con un conjunto especifico de elementos indumentarios que portan los gobernantes-guerreros mayas (Schele y Miller, 1986: 213). En Cacaxtla, el guerrero victorioso usa un conjunto similar de “prendas”. La semejanza contextual indica que la más amplia significación de las escenas de Cacaxtla se puede extrapolar de imágenes mayas comparables y acompañarse de notaciones glíficas.

Generalmente se menciona al mural de la Estructura B como la escena de una batalla, porque los protagonistas principales son la profusión de sangre y los guerreros. Sin embargo, sólo un par de éstos continúa luchando. La escena no es propiamente una batalla, sino su secuela y sus sacrificios rituales anejos. La sangre, las formas de su obtención y la necesidad de obtenerla, parece ser el tema central. Abundan los glifos de la sangre, aparejado su significado con el derramamiento real de sangre. En los murales de la Estructura A, las referencias son a los sacrificios y al agua, no a la sangre. Las estructuras A y B están vinculadas por el conjunto de caracteres representados y por el similar hincapié que hacen en dos líquidos esenciales para el sustento de la vida: la sangre y el agua. En Cacaxtla, la iconografía, así como el estilo, parecen ser de influencia maya y aparentan mostrar como sujeto la importancia (incluso la necesidad) del derramamiento ritual de sangre.

Después de realizar una síntesis de algunos de los estudios realizados sobre los murales de Cacaxtla lleva a cabo una descripción de las pinturas encontradas en los edificios A y B –el mural de La Batalla y los personajes del Pórtico– y continúa la autora con una descripción del motivo estelar en Teotihuacan y el área maya, centrando la discusión en las estrellas de Cacaxtla.

El motivo estelar

En Cacaxtla la media estrella tuvo un uso muy limitado. Su significado aún no es del todo preciso, y fácilmente puede tomársele como puramente decorativo. Sin embargo, tomada en contexto con los acontecimientos representados en los murales de la Estructura B, y teniendo en cuenta su uso en Teotihuacan en connotaciones militarista-sacrificiales, el sentido de la media estrella en Cacaxtla es paralelo al que se le da en la pintura mural y cerámica tardías de Teotihuacan. Parece haber continuidad simbólica; la media estrella implica muerte y sacrificio. Otros elementos en el escenario de Cacaxtla apoyan esta hipótesis y realzan más el significado de la media estrella.

Tanto en los murales de la Estructura A como en los de la B aparecen bandas de estrellas con guerreros que usan tocados de ave y que, en la Estructura B son derrotados por los guerreros del jaguar dios de la lluvia. Tres de las figuras de la Estructura A y muchos de los guerreros victoriosos en la escena bélica tienen pintura corporal negra, a menudo asociada con el inframundo y con los guerreros (M.E. Miller, 1986: 109-110). Los cuerpos de algunos de los guerreros vencidos muestran pintura azul, que con frecuencia se relaciona con el sacrificio ritual y las ofrendas. A juzgar por todas las apariencias, los guerreros ave ya estaban pintados de azul antes de la batalla, de ser tomados prisioneros y de ser sacrificados, si es que el mural ha de ser considerado literalmente como registro de esta batalla en particular. Solamente tres guerreros ave permanecen de pie con las armas en la mano; y un único guerrero ave adicional retiene su escudo. El uso de un contorno de estrellas alrededor de una de las figuras en pie, de frente es consecuente con otras indicaciones de su inminente sacrificio: sus muñecas cruzadas sobre su pecho (un gesto de captura, sumisión y sacrificio [por ejemplo, Tonina, Baudez y Mathews, 1979: 33]), su larga cabellera enjoyada (por ejemplo, víctima del sacrificio de Tikal, y víctima del sacrificio del Templo de los Guerreros, Chichen Itzá), y la lanza transversal a su abdomen. En el talud este, hay un venablo en la

mejilla del jefe guerrero ave, que éste parece introducir en su carne, como un acto de autosacrificio. En la descripción que hace Landa de las prácticas mayas de derramamiento de sangre, menciona que estos indígenas agujereaban sus mejillas en autosacrificio (Tozzer, 1966: 113-114). Con pocas excepciones, los compatriotas del jefe guerrero ave están mutilados, agonizantes o muertos. Aunque algunos muestran heridas en el pecho y uno parece a punto de ser sometido al sacrificio de extracción del corazón, muchos exhiben tajos en el vientre, de los que salen sus intestinos. Resulta claro que la tortura ritual de las víctimas era parte de los ritos sacrificiales mayas, como es evidente en los murales de Bonampak y en numerosas vasijas decoradas (Schele y Miller, 1986: 217; Schele, 1984: 9-11). La lanza apuntando al abdomen del guerrero ave parece indicar que está a punto de ser torturado o sacrificado.

Aunque Donald McVicker se ha referido al contorno estrellado como una "capa de estrellas" (1985: 86-87), creo que Donald Robertson está más cerca de la verdad al identificar el objeto en su referencia a la postura "de estela" de esta figura (1985). Con toda probabilidad, las estrellas delinean una estela o un monumento a manera de estela. La figura a la izquierda del observador descansa su cabeza sobre el objeto, lo que sólo sería posible si éste fuera de algún material rígido como piedra o madera. En la plaza occidental en la cercana Cholula, hay una estela comparable e igualmente notoria en el centro; al estilo de las de Tajín, ésta tiene espirales labradas en los bordes exteriores, así como las medias estrellas bordean el objeto en Cacaxtla. Por el mural de Cacaxtla se puede inferir el posible uso de estas estelas ornamentadas.

Cuerno 3 Venado

El atacante del guerrero ave es de tanta importancia que su nombre y representación aparecen en los taludes este y oeste. Se le designa Cuerno 3 Venado (Baddeley, 1983: 62), y su atavío contiene elementos de identificación: el signo mexicano del año en el tocado, máscara o glifo de la deidad de la lluvia en frente de su cara, polainas y pintura corporal negra. En el talud oriental se le representa con una máscara de dios de la lluvia también sobre su pesado cinturón, y usa una especie de botas de piel de jaguar; porta un *atlatl* y un dardo. En el talud occidental lleva una larga lanza; la navaja va atada al asta de un modo vistoso, decorativo. En los taludes este y oeste, uno de sus acompañantes lleva un jubón de piel de jaguar. Se cree que la representación del dios de la lluvia y el signo del año proviene del arte teotihuacano; se le encuentra con regularidad fuera de Teotihuacan en los siglos séptimo y octavo y entre los mayas "es más frecuente entre los años 711 y 755 d.C." (Pasztory s.f.: 7). Comúnmente se le asocia con la imagen del gobernante como guerrero (Pasztory s.f.: 3-4; Andrea Stone, "Disconnection, Foreing Insignia, and Political Expansion: Teotihuacan and the Warrior Stelae of Piedras Negras").

Glifo maya "Topónimo/concha/estrella sobre la tierra" (Estrella sobre X)

La Estela 2 de Aguateca y la Estela 16 de Dos Pilas presentan un complejo similar de elementos indumentarios; los sucesos que se refieren en el texto glífico también parecen ser semejantes a los acontecimientos representados en el mural de la batalla de Cacaxtla. Ambas estelas ostentan fechas de 9.15.4.6.4., 8 Kan 17 Muan (año 735 d.C.); los gobernantes portan

tocados con el signo del año, tienen una máscara modificada de la deidad de la lluvia (Schele le llama pseudo Tlaloc, 1984: 30, 33) frente a sus rostros, caritas del dios de la lluvia en sus delantales y calzan botas de piel de jaguar. Además, el gobernante de Aguateca tiene una bolsa de pata de jaguar y lleva un escudo con la imagen del sol jaguar del inframundo. El texto en ambas estelas parece registrar los mismos acontecimientos: un suceso estrella sobre concha (o estrella sobre Seibal), seguido por un evento hacha, al quede tres a siete días después sucedió un acontecimiento *na* (Schele, 1984: 27). Graham, (1967) fue el primero en identificar.

> el significado militar que […] ahora se sabe […] tienen los glifos estrella sobre concha, estrella sobre la tierra o estrella sobre topónimo […] Los dos monumentos registran los mismos sucesos: un suceso "estelar" […]; una batalla decisiva con la captura del gobernante local al día siguiente; y un evento inmediato seis días después (Lounsbury, 1982: 42-43).

Schele dice que

> El suceso *na* [o inmediato] parece registrar el acto de sacrificio de cautivos y señores en un derramamiento de sangre autoinfligido, como obra para ganar méritos, tal vez con los dioses y, seguramente, ante el pueblo. También puede registrar actos de humillación y mortificación a los que deliberadamente fueron sometidos los señores capturados y a los que ellos mismos se prestaron como parte de un ritual de derramamiento de sangre (Schele, 1984: 42-43).

Schele (1984: 30-34) relaciona el tocado de los gobernantes de Dos Pilas y Aguateca con la iconografía del cautiverio y autosacrificio (véase Schele y Miller, 1986: 213), generalmente en asociación con la iconografía guerrera (véase también Schele y Miller, 1986: 213). La fuerte similitud entre los elementos indumentarios de los gobernantes de Dos Pilas, Aguateca y Cacaxtla sugiere que los acontecimientos representados en este último sitio son semejantes al tipo de sucesos plasmados glíficamente en las estelas de Dos Pilas y Aguateca. Ciertamente comparten con Cacaxtla la circunstancia de representar una batalla y unos sacrificios, pero ¿la referencia a un suceso "de estrella" aparece representada o aludida?

Kelley (1977) ha vinculado el topónimo/concha/estrella sobre la tierra con intervalos calendáricos periódicos; Closs (1979) piensa que son glifos de Venus. La estrella sobre x aparece en varias estelas y dinteles; Closs proporciona una lista y dibujos de los glifos mayas tierra estrella y concha estrella en las inscripciones (1979: figura 2). Lounsbury (1982: 146-151, 166-167) y M.E. Miller (1986: 44-51; Schele y Miller, 1986: 217) sugieren que un acontecimiento Venus/estrella determinó la periodización de la secuencia de acontecimientos representada en los murales de Bonampak: una batalla y sacrificio de cautivos para señalar ceremonias asociadas con la designación del legítimo heredero. Cuatro cartuchos en la bóveda nororiental del Cuarto 2 contienen glifos Venus/estrella sobre o cerca de dos pécaris, dos personas y una tortuga (Lounsbury, 1982: 167, figura 3). Aunque Miller, no indica el posible paralelo entre las medias estrellas de Cacaxtla y las Venus/estrellas de Bonampak, sí puntualiza otras semejanzas entre las pinturas de ambos sitios; en los dos lugares algunos guerreros victoriosos visten pieles de jaguar, y algunos de los derrotados portan insignias de ave en sus tocados e indumentaria (M.E. Miller, 1968: 107-108). ¿El glifo maya de la estrella

sobre x tiene un equivalente en la estrella teotihuacana o su derivación en Cacaxtla? ¿Hay pruebas de que la forma de estrella de Teotihuacan pudiera tener connotaciones estelares?

La evidencia es leve pero tentadora. En Teotihuacan el uso de la estrella en las alas del hombre ave que cae, en la zona 5-A, sugiere asociaciones celestiales. La figura en caída se ha relacionado con significados solares o estelares (Pasztory, 1977: 93). Si la media estrella es, como Kubler lo sugiere, una concha seccionada, tendría asociaciones con el agua y el inframundo, y también con Quetzalcóatl, en su aspecto de Venus. De hecho, hay medias estrellas plasmadas en el cuerpo de la serpiente ave de Teotihuacan que enmarca a los dos hombres ave que llevan corazones humanos empalados. Cabezas de serpiente emplumada aparecen a ambos lados de una calavera en el tocado de una figura del Palacio de los Jaguares; hay conchas, medias estrellas y estrellas completas en torno a la calavera central de una forma parecida a un escudo que se encuentra debajo de la cabeza de la figura. En Teotihuacan, la media estrella se asocia con calaveras y diente prominentes; en los textos mayas una calavera similar es un glifo alterno de Venus (Lounsbury, 1982: 167, figura 1d). Una estrella completa esculpida en Teotenango tiene un ojo en el centro –un motivo comúnmente empleado para indicar brillantez–. Todas las medias estrellas en los murales de Cacaxtla tienen ojos.

En el cercano sitio de Xochicalco, la media estrella figura en varios monumentos, entre ellos la Estela 2 y la Piedra de Palacio (encontrada en el vecino Coatlan). En esta última, la media estrella está ubicada en la parte de abajo de una forma angular "U" invertida, que una figura ostenta en su espalda. Esta imagen recuerda una escena posterior y geográficamente más lejano *Códice Vindobonensis de la Mixteca* (anverso, 47b) en el que 9 Viento (Ehécatl/Quetzalcóatl) lleva bandas acuáticas y celestes con el típico signo mexicano de Venus. ¿El contexto sacrificial, militarista de la estrella de Teotihuacan se refiere a Venus o a un objeto o suceso astronómico y evolucionó en el México central en el signo de Venus? Creo que las estrellas representadas en Cacaxtla aluden a un suceso de Venus y que son las contrapartes de los glifos mayas topónimo/tierra/estrella sobre concha.

Una evidencia visual más ayuda a apoyar esta hipótesis. En el dintel 41, Estructura 42 en Yaxchilán, hay un glifo concha-estrella en el texto y una estrella de cinco puntas rodea la anteojera de la máscara del dios de la lluvia en el tocado del Jaguar Ave (el dintel ostenta la fecha 9.16.4.1.1. [755 d.C.]). Además, la navaja de la lanza que blande el jaguar ave está atada al asta de la misma manera distintiva que la de Cuerno 3 Venado en el talud occidental de la escena de la batalla en Cacaxtla. El empleo de la estrella de cinco puntas y la máscara del dios de la lluvia en la figura principal, así como el uso del glifo concha estrella en el texto sugieren un cierto paralelismo con la iconografía maya y la de Cacaxtla en el dintel 41.

Carácter ritual de las escenas

La naturaleza narrativa de la escena de la Estructura B disimula la connotación ritual, sacrificial, que el glifo de la estrella explica y amplía. El carácter ritual de la escena de Cacaxtla se ve confirmado adicionalmente por otros elementos. Un motivo de tipo glífico en el escudo de un guerrero Tlaloc jaguar victorioso alude al sacrificio de la extracción del corazón. El significado de este curioso bulto de plumas se ve claramente en la Estela 11 de Piedras Negras (9.15.0.0.) y en la 14 (9.16.15.0.0.) en las que el bulto se coloca en la cavidad

del pecho de las victimas a las que se les ha extraído el corazón para representar el corazón sacrificial.

Entre los numerosos glifos de la pintura de la Estructura B, un glifo del corazón, de procedencia teotihuacana, se emplea de manera extensiva. Es difícil determinar el significado exacto del glifo, aunque se le ha estudiado ampliamente. Foncerrada (1982) y Langley (1982) lo han analizado e identificado como un corte transversal de corazón. El corazón aparece solo y también con otros tres elementos: un disco seccionado en cuatro, encías y dientes. Foncerrada expresa que el disco en cuartos significa "una turquesa o algo precioso" (1982: 29). Berlo (capítulo 2, "Escritura temprana en el México central: *in tlilli in tlapalli* antes del año 1000 d.C.") sugiere que este glifo compuesto es un locativo que designa la locación de la escena "lugar de los corazones sangrantes, lugar del sacrificio, lugar del derramamiento de sangre". Comparando este complejo glífico con otros glifos similares en el cercano Xochicalco, para Hirth ("Militarism and Social Organization at Xochicalco, Morelos") el mensaje glífico es "Yo como o consumo algo precioso" o "Yo pongo dentro algo precioso".

El glifo del corazón también se usa como un elemento indumentario en el cinturón de Cuerno 3 Venado. Otro glifo del corazón está colocado sobre la abierta herida en el pecho de un guerrero ave caído, lo que se alude claramente a su corazón extraído. Otros dos glifos (ahora borrados y perdidos) estaban pintados originalmente junto al compuesto glífico del corazón. El glifo central, el moño de tres nudos, es parte de la insignia del dios perforador maya. Según Joralemon, la deidad perforadora es la personificación de un instrumento sangrador que los mayas empleaban en las ceremonias rituales, autosacrificiales de derramamiento de sangre (Joralemon, 1974: 59-67; Schele y Miller, 1986: 176). Cuerno 3 Venado también usa moños de tres nudos a guisa de bandas en las muñecas, en sus confrontaciones con el jefe guerrero ave, según se ve en las pinturas de los taludes este y oeste.

Como es evidente, la sangre abunda en los murales de la Estructura B. El derramamiento literal de sangre encuentra paralelo en la repetida representación glífica de un corazón. El moño de triple nudo maya simbólicamente equivale a las reiteradas representaciones glíficas del corazón y confirma la interpretación de las pinturas como una escena de derramamiento ritual de sangre y la consideración de la sangre como algo precioso (según lo denota el glifo del compuesto de la sangre). Dicho significado ritual de la escena se refuerza con la presencia de una mujer (o un varón en traje de mujer) en la pintura del talud occidental. Con un tocado de ave en la cabeza, esta persona es mucho más pequeña que las demás y, quizá lo más importante, viste un traje femenino maya. Ella no toma parte directa en la batalla, sino que levanta su mano derecha hasta el hombro, en un habitual gesto maya de sumisión (V. Miller, 1983). En el arte maya las mujeres aparecen primordialmente como madres y esposas de los gobernantes, en escenas relativas al ascenso o a legitimación de los derechos de los gobernantes al poder (Scheler y Miller, 1986: 177-179). Los hombres vestidos de mujer aparecen en escenas asociadas con los ritos de derramamiento de sangre y de entronización (M.E. Miller, 1986: 147).

Así como la sangre es el líquido predominante en los murales de la estructura B, el agua se enseñorea en las pinturas de la Estructura A. En los muros, flanqueando la entrada a la Estructura A, las dos figuras mayores están representadas de pie, dentro de cercados de bandas acuáticas. Sus compañeras, las figuras de las jambas, se yerguen, con los pies dentro de bandas acuáticas basales. La figura acompañante del hombre jaguar vierte agua de una vasija de Tlaloc. Gotas azules de agua (no sangre, como podría esperarse) caen del atado de lanzas que sostiene la figura norte, en traje de jaguar, sobre la cabeza de la serpiente jaguar lila de agua, que le sirve de apoyo. El atado de lanzas es un hato con varios conjuntos de moños de triple nudo. En primera instancia, los brazos del hombre jaguar parecen estar emplumados, pero un examen más minucioso revela que el motivo es el llamado "ala de serpiente" que Bardawil vincula al inframundo (1976: 204-206), la nobleza y el gobierno (1976: 207, véanse también figuras 7, 8).

En la pared sur de la Estructura A, el hombre ave sostiene una larga barra con cabeza de saurio y lengua de pedernal. La barra que carga, excepto por su tamaño inusualmente grande, es similar a las barras ceremoniales de serpiente que portan los gobernantes mayas. La barra ceremonial del hombre ave tiene dos elementos de triple nudo. El pedernal de la barra es similar al representado en una estela de las inmediaciones de Bonampak, que también aparece acompañada de tres correas anudadas y se cree está asociada al derramamiento ritual de sangre (Joralemon, 1974: 65, figura 18). David Stuart considera que las barras de serpiente bicéfala pertenecen a una categoría general que él designa "serpiente de sangre" (Stuart, 1984: 17). Además, el mismo autor indica que "exhibir la sangre de alguien es una expresión real que usaban los propios mayas para referirse a tales escenas de las barras de serpientes" (Stuart, 1984: 17). La figura compañera del hombre ave lleva un motivo de moño de triple nudo en su ceñidor y porta una concha verdiazul de la que emerge una figura humana, y no una criatura acuática como sería de suponerse. El glifo 3 Venado junto a la figura principal le da nombre y la vincula al guerrero jaguar Cuerno 3 Venado en las pinturas de la Estructura B, como lo indica Berlo (artículo antes citado).

En la Estructura A los moños de triple nudo que aluden al derramamiento de sangre son harto evidentes, aun cuando no se represente a la sangre. Inclusive el color del fondo de los murales se puede referir a la sangre o al agua. Las dos figuras mayores aparecen de pie sobre fondos rojos que, simbólicamente, pueden indicar sangre; el moño triple asocia a las figuras con el derramamiento autosacrificial de sangre y con el gobierno. Las figuras menores de las jambas tienen fondos acuosos azules; una vierte agua y la otra lleva una caracola.

En contraste, las pinturas de la Estructura B se concentran en referencias literales y figurativas a la sangre y las formas de obtenerla. La escena corresponde a la de los sacrificios rituales que siguen a una batalla. Los glifos de sangre, las victimas sangrantes, el bulto del corazón sobre un escudo y los moños de triple nudo, en su forma glífica y como un elemento indumentario en Cuerno 3 Venado, todos, sirven para informar al espectador sobre los diversos niveles de significado de la escena. Se pueden trazar paralelos visuales entre el sacrificio/sangre/guerra de la Estructura B y el gobierno/agua/inframundo de la Estructura A y la interrelación de los dos temas.

Resumen y conclusiones

Un estudio de la vida y época de un motivo aparentemente decorativo como la forma de la estrella, tiene el potencial de revelar bastante información. Se eligió la media estrella porque es virtualmente ubicua en un sitio importante (Teotihuacan), se le emplea en otros lugares como parte de un complejo de elementos del sitio donador, se le usa por un largo periodo y se le puede adicionar un significado (en contexto) aparte de sus cualidades decorativas.

En Teotihuacan, la media estrella (y la estrella completa, de cinco puntas) tiene asociaciones acuáticas y terrestres en su uso inicial. Más tarde, aproximadamente a la mitad de la fase Xolalpan (ca. 550 d.C.), la estrella gradualmente empieza a adoptar connotaciones de muerte, guerra y sacrificio. La estrella retiene sus vinculaciones acuáticas también, pero éstas disminuyen en frecuencia y a veces van teñidas por la imaginería guerrera o mortuoria. Hay una ruptura en cuanto que la apariencia de la estrella no cambia significativamente al paso del tiempo, pero su significado, en contexto, sí.

Entre los mayas el glifo estrella sobre x fue usado primeramente en 9.9.18.16.3 (631 d.C.; Estela 3, Caracol, Belize) y continúo empleándose aun después de que la media estrella de Teotihuacan deja de aparecer en el arte maya. Como lo he indicado arriba, el glifo maya y el motivo de Teotihuacan parecen tener significado semejante, pero, obviamente, no tienen el mismo aspecto visual. Creo que ha ocurrido una ruptura. Como el significado de la estrella se absorbió en la ideología maya, el motivo teotihuacano se convirtió en el glifo estrella sobre x, con un significado similar, aunque definido con mayor precisión, y una apariencia del todo distinta, decididamente maya. En Teotihuacan el motivo se conserva inalterable, pese a que su significado cambie; en el arte maya, el significado esencial se mantiene, aunque el motivo se transforme.

En Cacaxtla, la estrella se representa en dos lugares. Es parte de un glifo pintado en la Estructura A, junto a una persona ave y bordea una estela pintada en la Estructura B, donde desempeña un papel poco conspicuo en medio de la masacre de la escena. El significado de la estrella de estilo teotihuacano en el glifo de la Estructura A en Cacaxtla no es claro, pero la ubicación del glifo sugiere una estrecha relación con el importante personaje que está de pie sobre la serpiente emplumada. Las huellas de pies en torno al glifo indican que es un lugar o estructura alrededor de la cual se puede andar y tal vez entrar en ella (aunque no hay huellas en el interior del vallado). El uso de la banda acuática en torno a la escena como un todo sugiere que la ubicación general puede ser el inframundo (cf. la disertación de Coggins [1983: 26-27] sobre el uso de la banda acuática de estuco en Dzibilchaltún). Si la estrella en realidad representa a Venus, el glifo se puede referir al paso de Venus al inframundo (en conjunción inferior). La conexión entre la serpiente emplumada y Venus está bien establecida para el posclásico y puede ser válida también para el clásico tardío. La deidad centro-mexicana del posclásico, Quetzalcóatl (Serpiente Emplumada), según la leyenda, fue míticamente transformada en el planeta Venus como la Estrella de la Mañana. Venus como Estrella de la Mañana está estrechamente asociada a la guerra. El glifo de Cacaxtla con medias estrellas puede ser un nombre para el Lugar Cerrado de la Estrella o Venus, tal vez un campo de batalla, un lugar amurallado o, inclusive, una pirámide relacionada con Venus,

guerreros y la serpiente emplumada. Dos estructuras de este tipo que fácilmente vienen a la mente son la Ciudadela (Teotihuacan) y la pirámide de la Serpiente Emplumada (Xochicalco).

En el mural del talud oriental de la Estructura B, la figura de pie frente a la estela parece estar en inminente peligro mortal, mientras que alrededor de él, todos sus compañeros yacen muertos o agonizantes. Aunque la estrella se emplea, claramente, en una escena relacionada con la guerra, su propio significado dista mucho de ser evidente. Las estrellas a menudo están presentes en las representaciones teotihuacanas de guerreros o en escenas donde el sacrificio es implícito. El contexto en el que se emplea la estrella de Cacaxtla sugiere continuidad de significado entre Teotihuacan y Cacaxtla. Como de los dos grupos de contendientes de Cacaxtla, los victoriosos guerreros jaguar dios de la lluvia están asociados con y tienen más elementos de Teotihuacan, razonablemente se puede inferir que la estela de banda de estrellas es suya. Sus características mayoides y sus elementos indumentarios sugerirían la posibilidad de que hubieran adoptado otros elementos mayas, tales como las estelas, que no se encuentran en Teotihuacan. La preponderancia de tipos cerámicos locales de influencia teotihuacana en Cacaxtla, refuerza adicionalmente la asociación teotihuacana de los vencedores. La cantidad de cerámica de la costa del golfo encontrada en el sitio indica, al menos, la existencia de relaciones comerciales entre Cacaxtla y esa región. La tesis de McVicker (1985) es que el origen de los guerreros victoriosos se ubica en la costa del golfo y que probablemente son olmeca-xicalancas. Como lo indica Santley ("Obsidian Working. Long Distance Exchange, and the Teotihuacan Presence on the South Gulf Coast"), durante el periodo clásico la influencia teotihuacana fue muy extendida en la costa sur del golfo y, en contrapartida, "casi toda la cerámica extranjera presente en el propio Teotihuacan provino de la costa del golfo, lo que implica la existencia de fuertes relaciones comerciales recíprocas o de doble sentido entre ambas regiones" (Santley, artículo citado). Igualmente, de seguro hubo interacción entre los teotihuacanos o pueblos de la costa del golfo de influencia teotihuacana y los vecinos mayas chontales (también conocido como los putunes e itzaes; Joseph W. Ball y Jennifer T. Taschek, "Teotihuacan´s Fall and the Rise of the Itza: Realignments and Role Changes in the Terminal Classic Maya Lowlands"), así como con los enigmáticos olmeca-xicalancas, si en realidad fueron pueblos étnicamente diferenciados.

La media estrella de Teotihuacan se encuentra cuando menos en un sitio de la costa del golfo. En Maltrata, en el estado de Veracruz, se halló una peña que muestra varios bajorrelieves. En un lado hay un guerrero de pie, frente a una mujer arrodillada que lleva un signo mexicano del año en su tocado. En el otro lado de la roca, una serpiente emplumada arquea su cuerpo sobre y al lado de un templo. Una media estrella con ojo está fija a la parte inferior del cuerpo de la serpiente y el glifo 4 Movimiento aparece inmediatamente abajo de la estrella (Medellín Zenil, 1962: figuras 14. 15). Medellín Zenil (1962: 559) afirma que los grabados datan del clásico tardío (1962: 560).

Hay un resurgimiento de las insignias reales de asociación teotihuacana (fundamentalmente relacionadas con los guerreros) que aparece con bastante frecuencia en el área del Usumacinta y Petén (Tikal), en las esculturas del medio y tardío ciclo 9 (Schele y Miller, 1986: 213). Los gobernantes A, B y C en Tikal proclaman su estirpe teotihuacana, y

los gobernantes de Yaxchilán, Piedras Negras y sitios relacionados con ellos, visten como la versión maya de un guerrero-gobernante de Teotihuacan. En las estelas mayas el gran número de figuras que portan el signo mexicano del año comprueba que esta época fue un periodo de revitalización de los elementos teotihuacanos. Creo que McVicker está en lo cierto al identificar a los vencedores como un pueblo oriundo de la costa del golfo, que sincretizó elementos teotihuacanos y mayas en su arte y cultura (McVicker, 1985: 98). En la costa del golfo, entre Veracruz y Campeche, se encuentran entremezcladas las huellas de teotihuacanos y mayas (Santley artículo citado; M. Coe, 1965: 705), como también se hallan en el equipo e indumentaria de los vencedores de Cacaxtla. Sin embargo, el pueblo derrotado es, en fisonomía, atavíos e implementos tan decididamente maya, que tendría que ser maya. El lugar más probable para el desarrollo de esa batalla y su desenlace es la región sur de Veracruz o Campeche, donde los dos grupos tocaban sus fronteras. A juzgar por los trajes de los guerreros vencidos, la batalla inclusive pudo haber ocurrido en la región del Usumacinta o Pasión. Quizá el conflicto, o en concreto los sacrificios que le siguieron hayan sido vistos particularmente como una crítica al éxito político y económico de los vencedores y como algo fundamental para la reclamación sobre el poder legítimo. En los murales de la Estructura A, creo que los vencedores proclaman su pretendido doble linaje: teotihuacano y maya. Aunque el guerrero ave de la Estructura A lleva elementos de ave que parecen vincularlo a los guerreros vencidos, el glifo del vallado de estrella, la serpiente emplumada sobre la que está de pie y el glifo Cuerno 3 Venado junto a su figura acompañante, lo asocian con los vencedores. En este sentido, las pinturas de Cacaxtla serían proclamaciones públicas de prosapia y legitimidad. Simultáneamente, los murales también pregonan la importancia del sacrificio de sangre como el objetivo de la batalla y el establecimiento del poder (cf. Schele y Miller, 1986: 103-117).

Los crecientes niveles de militarismo aparejados con los ritos sacrificiales son característicos del clásico tardío. Las semejanzas de indumentaria entre Cacaxtla y el área maya y del Usumacinta, junto con las secuencias estandarizadas de acontecimientos relativos a la guerra, sugieren que la ritualización de la guerra había llegado a ser institucional y que se difundió geográficamente en las fases iniciales del clásico tardío. Además, las connotaciones astronómicas comunes entre la elite de estos sitios tan apartados entre sí sugiere, también ideologías comunes.

LAS PINTURAS MURALES DEL EDIFICIO II

Andrés Santana S.

*y colaboradores**

Nos ocuparemos en primer término del conjunto de pinturas que se localiza en la subestructura II de El Palacio, la cual presenta un diseño y técnicas constructivas semejantes a los de edificaciones elaboradas durante épocas posteriores (accesos formando pórticos con pilares, uso del tepetate y barro como material constructivo, revestimiento de paramentos y apoyos aislados a base de enjarre de lodo y estuco, así como celdas de rellenamiento y

cimentación a base de tepetate entre otros), siendo posiblemente contemporánea su construcción como ya se citó, con la del Templo de Venus. Hemos ubicado cronológicamente ambos conjuntos de manera preliminar en el ámbito temporal comprendido entre los años 830 y 653 de nuestra era.

Este edificio fue utilizado en una etapa posterior a su construcción y uso originales al modificar el pasillo que en él se localiza, rellenándolo parcialmente para construir sobre este núcleo una escalinata que comunica los dos niveles arquitectónicos, misma que está conformada por nueve peldaños, cuyo número no consideramos producto del azar en virtud del contexto religioso general del que forma parte. Por el contrario, el número nueve se encuentra asociado en la cosmovisión prehispánica al inframundo (Mictlán en el altiplano central, Nibalba entre los mayas) (Caso, 1974: 82 y 85; Sotelo, 1987: 1 135), el cual está conformado por ese mismo número de niveles los cuales fueron representados simbólicamente por los peldaños de la escalinata que hemos aludido.

Debemos señalar que, al construirse el elemento arquitectónico antes citado, se cubrió parcialmente otro conjunto de pinturas murales que se encontraban en uso durante la ocupación original del inmueble, de las cuales hasta el presente sólo conocemos una porción de la banda de agua con animales propios del medio y la serpiente emplumada, motivos semejantes a los que enmarcan los murales del Edificio A y los que aquí nos ocupan. La parte que no cubrió la escalinata fue obliterada por la superposición del mural oriente del conjunto, siendo hasta el presente el único ejemplo de sobreposición de pinturas murales que tenemos en esta zona arqueológica (Delgadillo y Santana, en prensa).

Limitando la escalinata por los costados se encuentran los dos conjuntos pictóricos que en lo sucesivo denominaremos como mural oriente y mural poniente respectivamente, mismos que presentan un fondo rojo al cual atribuimos un carácter simbólico como contexto de las escenas en ellos contenidas, el cual en este caso la vincularía con la muerte y de manera más clara y particular con el oriente o Tlapallan “la tierra del rojo”, punto cardinal por donde renace el sol después de su diario viaje nocturno por el inframundo, lugar asociado con la muerte, la oscuridad y el frío pero también con el renacer de la vida como producto del continuo e inmemorial enfrentamiento de las fuerzas opuestas que mantenían en equilibrio el cosmos (Coe, 1966: 150; Sotelo, *op. cit*.: 1 134).

En torno al uso del color rojo como fondo o contexto de la escena, difiero de la interpretación que se ha dado al mismo en el caso de los murales del Edificio A, ya que considero no es lo suficientemente precisa, pues se le adjudica una connotación de “…espacio sagrado e intemporal…”, a diferencia de los fondos azules “…donde se lucha, donde se baila y se hacen ritos propiciatorios, donde germinan los cultivos, donde está la vida: esto es, lo temporal…” (Lombardo *et al*., 1986: 237). Dicha explicación no es del todo satisfactoria ya que las pinturas de las jambas norte y sur, ubicadas en el interior de un elemento arquitectónico-pictórico eminentemente mítico y por tanto ajeno a la realidad: mascarón jaguar Tlaloc, contradictoriamente estarían referidas a un ámbito profano por el color azul que presentan como fondo; asimismo, esta interpretación nos limita para ubicar en

su contexto simbólico las otras pinturas de esta misma zona arqueológica que no presentan esos colores como fondo.

Consideramos que todo el conjunto arquitectónico y pictórico que conforma la estructura del Gran Basamento e incluso el centro ceremonial como unidad integraron un espacio sagrado e intemporal (Eliade, 1979: 328-345) cuya vigencia continua es evidenciada por el culto contemporáneo a San Miguel Arcángel en el santuario ubicado a escasos 900 metros de las pinturas prehispánicas.

Con esta precisión deseamos recalcar que, al pertenecer los conjuntos pictóricos de esta zona arqueológica a un contexto totalmente religioso, los elementos en ello contenidos o representados se deben interpretar asumiendo en principio su pertenencia a dicho contexto general, procediendo a continuación a ubicarlos dentro del discurso ideológico que presuntamente les dio origen, en cuyo caso el fondo de color rojo además de ser sagrado y por tanto vinculado a lo intemporal al igual que todos los demás colores empleados, está asociado de manera más precisa con el lugar mítico de origen y renacimiento: el oriente, denominado como Tonatiuhichan o "casa del sol", mientras que el color azul se encontraría vinculado al sur y por extensión al Tlalocan (Caso, *loc. cit*.: 78).

Los dos murales del Templo Rojo están limitados en su parte inferior y en su costado sur por su conjunto de motivos pictóricos cuya presencia es reiterada en Cacaxtla: la serpiente emplumada y la banda con animales y plantas acuáticas, representación simbólica esta última del Universo acuoso dentro del cual se ubica el mundo de los seres humanos.

Es en particular interesante y sugerente el observar que, al reducir a una línea continua el trazo que forma la serpiente emplumada incluyendo su trayecto por la escalinata hasta la superficie, éste guarda una semejanza con la greca Xicalcoliuhqui la cual se ha asociado con la serpiente y/o el caracol cortado.

En la cenefa antes citada es posible apreciar algunos motivos que no están presentes en los murales del Edificio A, ni en el templo de Venus como son los peces y las estrellas marinas, así como una gran profusión en la ilustración de plantas y aves acuáticas. Estas últimas acusan semejanza con el Water Brid que ilustran Schele y Miller (1986: 55, figura 52).

Si bien en esencia la cenefa y la serpiente emplumada cumplen la misma función que en los otros murales al enmarcar la escena central, en este conjunto presentan una peculiaridad que consideramos especialmente significativa: las serpientes emplumadas representadas en ambos muros sobre la banda acuática al iniciar su desplazamiento desde la esquina superior del lado sur a la inferior del mismo en su recorrido con dirección al norte, al llegar al primer peldaño de la escalinata por la cual ascienden dirigiéndose hacia la superficie o nivel arquitectónico superior, invierten su posición con respecto a la cenefa acuática, ya que a los lados de la escalinata observamos dicho elemento sobre la serpiente emplumada.

A este aspecto debemos citar que el inframundo en la cosmovisión indígena era no sólo un lugar asociado a la muerte, sino también a la creación o renacimiento como parte del ciclo vida-muerte-vida que encontramos plasmado en varias tradiciones religiosas prehispánicas las cuales ubican el origen de los hombres y de los cuerpos celestes en esta región mítica (Krickeberg, 1975: 25-32; Sotelo, *op. cit*.: 1 137).

De esta manera, el cambio de posiciones de las cenefas y serpientes emplumadas al dirigirse a la superficie lo atribuimos a la representación simbólica del agua que brota del interior de la tierra para depositarse sobre ésta (la serpiente emplumada), haciéndola fértil.

Por ello, precisamente en el punto donde se presenta este cambio de posiciones en el mural oriente, observamos que brota una planta (posiblemente de cacao) que muestra abundantes flores y frutos, sobre la cual se posa un ave de plumaje precioso que guarda semejanza con el pájaro-serpiente o Moan (Morley, 1972: 204; De la Garza, 1984: 176-178), representado entre otros lugares en los tableros centrales de los templos palencanos de La Cruz Foliada (Cohodas, 1975: 75-89). Al costado norte de la misma, sobre el segundo peldaño se ubica una planta de maíz cuyos frutos tienen rostros humanos, semejante en cuanto a su concepción a las del tablero central del Templo de La Cruz Foliada y a las representadas abundantemente en los códices del Grupo Borgia (Luis Reyes García: comunicación personal) lo cual nos remite a las mitologías prehispánicas que al describir la última creación del mundo señalan que los hombres fueron creados de maíz, tradición que sintetiza el vínculo indisoluble entre el indígena mesoamericano y esta planta, fuente de alimentación hasta el presente insustituible en su dieta (Libro de *Chilam-Balam de Chumayel*, 1988: 23; *Popol Vuh*, 1986: 104).

El mismo mural hacia el norte nos muestra otra planta de maíz, ubicándose entre ambas un batracio con escamas que asciende por la escalinata y sobre el cual se precipitan gotas de agua; al sapo lo encontramos asociado en la iconografía del posclásico del altiplano con Tlaltecuhtli, señor de la tierra que devora de manera insaciable tanto a los hombres al morir como a los astros al ocultarse en el horizonte (Solís, 1989: 29; y Krickeberg, *op. cit*.: 208) y en el contexto del *Popol Vuh* es uno de los animales que sirve de vehículo para llevar a Hunahpu y a Ixbalanque el llamado de los señores de Xibalba (*Popol Vuh, loc. cit*.: 75-80; Krickeberg, *loc. cit*.: 122-123). El último elemento en dicho mural hacia el norte, es la mitad posterior de un animal imposible de identificar por su estado de conservación, en virtud de su cercanía al límite superior del muro el cual fue mutilado desde la época prehispánica.

Como referencia es conveniente citar que, las pinturas murales del Templo de Venus, además de ser posiblemente contemporáneas de las que nos ocupan, tal vez también forman parte de un mismo complejo pictórico asociado al inframundo, ya que además de los elementos en común citados el personaje masculino está representado con una cola de ala como atributo particular, estando asociado este animal a las representaciones de Tlaltecuhtli en la iconografía del periodo posclásico (Caso, 1967: 200-207) y al sacrificio en el caso de los Altares Policromados de Tizatlán, Tlaxcala.

En el mural poniente, frente a los elementos anteriormente descritos se desarrolla una escena semejante: la doble cenefa con las características antes citadas y las plantas de maíz

que en este caso muestran sus mazorcas-cabezas con pelo largo semejando el xilote. Ascendiendo el primer peldaño se localiza un batracio que presenta la piel manchada y una porción del dorso con placas semejantes a las del armadillo, sobre el cual también caen gotas de agua; hacia el norte de éste y entre las plantas de maíz se localiza un jaguar dirigiéndose hacia la superficie, cuyo torso está cubierto con un caparazón de tortuga.

Si bien ambos murales presentan los diseños antes citados que los asemejan, el mural oriente es de mayor extensión hacia el sur y presenta elementos que le son peculiares, siendo el de mayor relevancia el único personaje antropomorfo representado en ellos.

El mismo, cuyo nombre calendárico aparece frente a él (cuatro tlacuache o perro) es un anciano desdentado con el cuerpo pintado en rojo, el cual porta una máscara facial azul sobre el rostro amarillo, sobresaliendo por su significación la forma espiral del ojo y la voluta que se curva hacia arriba a partir de la frente, semejantes a las que caracterizan a Chaac, deidad maya asociada a la lluvia (Cohodas, *op. cit*.: 77; De la Garza, *op. cit*.: 230), y presentes también en el rostro del dios jaguar del inframundo (Schele y Miller, *loc. cit*.: 50).

El rostro amarillo es significativo por ser atributo de Ixcozauhqui, una de las advocaciones del dios del fuego en el altiplano durante el periodo posclásico (León-Portilla, 1958: 127). Sobre el pelo canoso arrollado encima de la cabeza y que pende hacia la espalda, lleva un tocado conformado por la cabeza de un jaguar.

La presencia de un atributo asociado al fuego y/o al sol en este contexto, como podría serlo el rostro amarillo no es extraña en la cosmovisión prehispánica, ya que el elemento primeramente citado, si bien puede ser destructor también puede ser generador de vida, siendo un ejemplo en este sentido la inmolación de los dos dioses que, en el principio de los tiempos, arrojándose al brasero sagrado dieron origen al sol y a la luna (Krickeberg, *loc. cit*.: 29).

El personaje cubre sus caderas con un faldellín de piel de jaguar, portando calzas y manoplas del mismo material; sobre el atuendo que nos ocupamos, es relevante citar que el jaguar era un animal asociado a la muerte, la destrucción, el inframundo y el cielo nocturno en la religión indígena, además de estar también vinculado con Tlaloc (Caso, *loc. cit*.: 25).

Complementa su vestimenta con una sarta de cuentas verdes que cae a su espalda y de la cual pende sobre el pecho un pectoral que al igual que la faja que porta en la cintura, presenta un diseño en bandas cruzadas semejante al símbolo asociado al firmamento en el área maya plasmado también en los murales del Edificio A de esta misma zona arqueológica (De la Garza, *loc. cit*.: 233, figuras 44 y 45).

Al frente del individuo y surgiendo de entre su cuerpo y la faja observamos un colgante de color azul que posiblemente sea el pene del personaje adornado con cuentas, cuya presencia la podemos atribuir a la fecundación de la tierra y/o al autosacrificio, lo cual de ser acertado nos permitiría suponer que el bastón que lleva en la mano derecha y del cual desgraciadamente no se localizó su parte inferior, probablemente sea un bastón plantador. De no ser así, es factible que sea el bordon ocupado por los mercaderes en sus viajes o una

variante de bastón que simboliza la jerarquía del personaje. En lo general, el personaje presenta algunos elementos coincidentes con los del dios L (Schele y Miller, *op. cit*.: 114) representando en el relieve lateral derecho del Templo de La Cruz en Palenque, el cual forma parte de un conjunto cuyo simbolismo al igual que el que aquí nos ocupa también se ha asociado con la fertilidad, la vida y el inframundo (Schele, 1976: 21; Cohodas, *loc. cit*.: 75-89).

A espaldas del personaje, en la esquina sur del mural se presentó una lanza con punta denticulada clavada sobre el dorso de la serpiente emplumada tal vez denotando la conquista de la Tierra o lo terrenal en su sentido más amplio, la cual sirve de apoyo a un cacaxtle que contiene a su vez recipientes y objetos que seguramente eran materia de comercio al provenir de las regiones tropicales y cuyo uso era eminentemente ritual, entre los cuales es posible reconocer un tocado o parte de él, elaborado a base de plumas verdes pertenecientes a aves consideradas preciosas, un bule o guaje utilizado como recipiente, así como otro objeto elaborado con esa misma finalidad en cestería, un caparazón de tortuga y un elemento zoomorfo que lleva pendientes del cuello ojos arrancados, el cual hemos identificado como la cabeza estilizada de un tapir o danta, tal vez destinada a formar parte de un tocado. Este último animal, oriundo de la región maya estuvo vinculado según la tradición religiosa de esta zona con el agua, ya que el medio pantanoso es su hábitat natural (Navarrete, 1987: 229-264; Starker, 1977: 554-559).

Con base en los elementos antes citados y con las reservas del caso en tanto los murales y las fuentes de información a que hemos recurrido corresponden a momentos y contextos diversos concluimos, a nivel propósito que los murales y su contexto arquitectónico nos permiten vincular al conjunto del Templo Rojo con la conceptualización indígena del mundo subterráneo, lugar de donde procede la vida y en ocasiones también el elemento que le da origen y la sostiene: el agua.

De hecho, en las pinturas se hace alusión a este vital líquido en forma de agua que se desliza ondulante sobre la superficie de la tierra, en gotas de lluvia provenientes del cielo y a aquella originada en el interior de la tierra, así como también, en el plano más abstracto a los ciclos vida-muerte y creación-destrucción que regían todos los momentos de la vida social prehispánica.

El Templo de Venus por su parte, se encuentra ubicado en la subestructura III del Palacio y en él se localizan dos pilares pintados, mismos que presentan elementos comunes entre sí y a su vez semejantes a los contenidos en los demás conjuntos pictóricos de Cacaxtla, entre los primeramente citados tenemos la cenefa acuática que limita la parte interior de ambos, misma que como ya se ha citado es semejante a las del Templo Rojo por las ondulaciones que presenta.

En torno a los elementos que la componen, destacan las aves acuáticas ausentes en el Edificio A, así como la representación de un pez.

Ambos personajes (femenino el del pilar sur, masculino el pilar norte) presentan todo el cuerpo coloreado en azul, lo cual atribuimos a que están asociados al agua y a Tlaloc,

deidad que forma parte de los Nueve Señores del inframundo (Caso, 1967: 31), vinculándolos con esta misma región mítica el faldellín de piel de jaguar que portan.

Como adorno llevan un collar de cuentas verdes y en el caso del personaje masculino, por encontrarse en mejor estado de conservación es posible observar que cubre su rostro con una máscara que lo asemeja al tlaloque representado en el lado oriente del mural de La Batalla, al glifo cabeza humana del mural norte del Edificio A y a una cabeza antropomorfa elaborada en barro localizada durante el proceso de exploración, mismo que aluden o representan a Tlaloc.

Este mismo personaje exhibe atributos animales (antebrazos, anillados, garras de jaguar, plumas en los brazos y cola de alacrán) que lo identifican con un ser mítico representado desdoblando su carácter dual en forma masculino-femenino, una de las manifestaciones del principio generatriz supremo de acuerdo con la cosmovisión prehispánica (León-Portilla, 1974: 154-178).

La actitud de los brazos extendidos a semejanza de los alacranes y la mano aprisionando el símbolo venusino nos permite proponer como explicación al conjunto pictórico que éste representa al ciclo de Venus, cuerpo celeste que, en su advocación de Xólotl, al ocultarse el sol devorado por la tierra transporta a éste en su viaje por el lugar al cual se encuentran asociados el alacrán: el inframundo. Otra posibilidad, que requerirá profundizar en la investigación correspondiente, es que represente una conjunción astronómica entre el planeta y la constelación de Escorpión, el alacrán o Colotl.

TÉCNICA PICTÓRICA Y MATERIALES CONSTITUTIVOS DE LAS PINTURAS MURALES DEL TEMPLO ROJO

*Diana Magaloni y Claudia Lupone**

No podemos dejar de asombrarnos, el Templo Rojo sigue vivo. Catorce siglos después contemplamos formas, colores nítidos y claros. Surge la pregunta: ¿Cómo lo hicieron? ¿Qué nos dicen? ¿Por qué siguen hablando?

La calidad técnica es una condición definitoria de la obra de arte, es decir, no es una cuestión de apariencia sino de trascendencia, ya que esta "calidad" liga al objeto con el mundo que él representa y lo proyecta hacia el futuro. Si aceptamos como cierto este hecho, podemos apreciar en su justa medida la información que aporta un estudio científico sobre los materiales y la técnica pictórica.

En el caso específico de Cacaxtla este estudio se revela fundamental, las pinturas murales muestran una calidad indiscutible, y la prueba del tiempo ratifica la seria intención, por parte de los artífices, de haber creado algo que se extendiera al mañana.

Durante la excavación se pudo constatar que la pintura mural había sido protegida voluntariamente aplicando sobre el muro una capa de arena fina que la aislaba de los burdos

materiales de relleno. Este hecho confirma la importancia que la pintura mural tuvo en su tiempo y el respeto con el que fue tratada.

Al rescatar la pintura mural nos hemos vuelto automáticamente responsables de ella y de su conservación. Hoy en día contamos con los medios científicos necesarios para llevar a cabo los estudios que permitan dilucidar la manera en la que fue hecha y los materiales que la constituyen. Este conocimiento nos lleva a entender la técnica de manufactura empleada en su realización y en consecuencia nos permite apreciar el estado de avance tecnológico de esta cultura.

Por otro lado, el conocimiento de la naturaleza física y química de los materiales permite diseñar estrategias de conservación más adecuadas.

A continuación, se presentan los avances alcanzados en el estudio sobre la técnica pictórica de los murales del Templo Rojo y la metodología que se ha seguido. El trabajo efectuado durante cinco meses (agosto-diciembre, 1989) cubre el análisis microestructural y del material inorgánico; queda por comprobar la presencia de un aglutinante orgánico que, debido a la complejidad del análisis, se propone tan sólo como hipótesis.

Metodología

Se dividió el estudio en tres área de análisis. Por una parte, la observación a simple vista que aporta valiosa información para ser posteriormente tratada con técnicas de análisis más específicas y sofisticadas. De ahí se derivan el análisis de los pigmentos e inertes y la caracterización de la pintura mural microestructuralmente. Por la otra, la identificación de un posible aglutinante orgánico cuya evidencia definiría la técnica pictórica empleada en la realización de los murales.

Experimentación y resultados

a) Análisis a simple vista

SOPORTE Y ENLUCIDOS

La obra está formada por un soporte (muro) de adobe, lodo y tepetate sobre el cual se aplicó un mortero de cal y arena de aproximadamente 3 cm de espesor. Le sigue un enlucido delgado con un rango que va de 0.5 mm a 0.8 mm de espesor, compuesto básicamente de cal con una pequeña proporción de arena fina. El color se aplica directamente sobre este último estrato.

Se detectó en ciertas zonas la presencia de una doble estratigrafía que revela la existencia de otra pintura mural por debajo de la que contemplamos.

La apariencia general de la superficie del enlucido delgado es de una rugosidad que corre verticalmente, denotando las huellas que deja una brocha al encalar el muro. No encontramos, sin embargo, ninguna marca que muestre los trazos del pincel al aplicar los pigmentos sobre el soporte rugoso de cal. Este hecho puede apoyar la hipótesis de que el color fue aplicado “en seco”, ya que, de lo contrario, también podríamos apreciar ciertas huellas del trazo del pincel marcadas sobre el enlucido.

LA CAPA PICTÓRICA

Los tonos son opacos. Los colores se definen claramente.

La paleta cromática está compuesta por cinco tonos básicos que son el rojo, el amarillo, el azul, el negro y el blanco. Existen combinaciones de estos colores para lograr otros tonos y matices: se encontraron tres tonalidades de azul, tres de amarillo, un rosa y un magenta.

Las figuras están delimitadas por un contorno negro extremadamente uniforme, se observa claramente que ahí en donde el color negro se ha perdido queda una línea de igual magnitud en color rojo. Esta es la evidencia del dibujo preparatorio directamente sobre el enlucido fino.

No existen marcas de uniones en el soporte de cal que pudieran estar revelando las "jornadas" o tareas típicas de la pintura al fresco.

Apreciamos en la zona vertical de la serpiente del muro poniente la presencia de correcciones o "pentimentos", aplicando el color de corrección directamente sobre la capa pictórica.

Las características descritas tienden a señalar una técnica de aplicación "en seco".

b) Análisis microestructural e identificación de pigmentos

MODO DE APLICACIÓN DEL COLOR

Se realizó una serie de tomas de minúsculas muestras de las pinturas murales localizando la toma en una gráfica. Con el fin de hacer el estudio de la estratigrafía pictórica se incluyeron los fragmentos de manera transversal en resina poliéster para formar las secciones microscópicas.

Un examen de las muestras al microscopio óptico y la documentación fotográfica realizada durante el proceso permitieron caracterizar la microestructura localizando los pigmentos en la estratigrafía.

Se identificaron las siguientes técnicas de aplicación del color:

1. Aplicación del pigmento puro directamente sobre el enlucido de cal, rojo, amarillo, azul y negro. El rango de espesor de los colores puros es variable dependiendo del color y va de 10 a 50 micrones.

2. Aplicación de una mezcla de pigmentos para lograr tonos y matices que no existen por sí mismos en la naturaleza.

Ocre/negro/rojo 90:15:5, para conseguir el tono beige amarillento de la piel del jaguar.

Ocre/negro 80:20 para lograr el tono café claro del caparazón de la tortuga que está sobre el cacaxtli.

Azul/blanco 80:20, para lograr el tono azul pálido.

Rojo/blanco 80:20, para formar el rosa que decora las grecas del atavío del personaje viejo.

3. Aplicación del color mediante superposición de estratos para lograr el efecto del tono deseado por transparencia.

El rosa-magenta. Este tono se logra aplicando una mezcla de pigmentos rojo y blanco sobre un estrato previo de color azul. Podemos observar este tono en las flores del cacao, en el pelo de las mazorcas hombres, en la lengua del sapo jaguar.

El azul oscuro. Se aplica sobre el tono de azul intermedio un estrato de azul oscuro. Es importante mencionar que al observar este estrato al microscopio su apariencia es la de una película orgánica translucida que debió forzosamente de haber sido fijada mediante la utilización de algún aglutinante orgánico. Podemos encontrar este tono en los triángulos interiores de la cenefa acuática.

4. Presencia de un dibujo preparatorio directamente sobre el enlucido fino.

Se confirmó la presencia uniforme de una línea de color rojo debajo de la línea negra que delimita las figuras. Es remarcable este hecho ya que evidentemente el color negro fue aplicado cuando el dibujo preparatorio estaba ya seco y esto implica la utilización de un aglutinante.

5. Zonas de doble estratigrafía. Al medir los espesores de los enlucidos finos sobre los cuales se aplica el color, la primera etapa histórica, correspondiente al primer estrato, iguala en magnitud de espesor a la segunda etapa, esto es, de alrededor de 0.5 a 0.8 mm. Los pigmentos utilizados son los mismos y presentan un rango de espesor prácticamente igual.

Identificación de pigmentos

El análisis por difractometría de rayos X de los cinco colores básicos y la observación al microscopio óptico de las muestras han aportado los siguientes resultados:

El color rojo presenta un espesor promedio de 0.25 mm y está constituido por hematita.

El color amarillo tiene un espesor menor que va de 0.5 a 0.15 mm aplicado puro. Se trata de una arcilla degradada muy típica del suelo mexicano, *illita montmorillonita*, con impurezas de óxidos de fierro que le otorgan el color ocre claro.

Para el color azul, con espesores variables de entre 0.5 a 0.8 mm, se logró identificar la *paligorsquita* o *atapulgita*. Esta arcilla es un conocido componente del color “azul maya” que se fabrica fijando un colorante orgánico, índigo, en el sustrato de *atapulgita*. Es importante mencionar que ningún otro espectro presenta este compuesto, lo cual confirma su presencia exclusivamente en el azul.

En las muestras de color negro se logró identificar el carbono como componente principal. Se trata entonces de un pigmento de origen orgánico.

El color blanco está constituido por *calcita*.

Identificación de un posible aglutinante orgánico

Las pinturas murales del Templo Rojo presentan una serie de características en la aplicación del color que suponen la utilización de un aglutinante orgánico para fijar el pigmento al soporte. Se ha hecho mención de ellas en párrafos precedentes, sin embargo, pueden sintetizarse así: presencia de hasta tres estratos de color superpuestos.

Planteamos como posibilidad el empleo de un exudado gomoso que genera un tipo de nopal muy abundante en la zona. Esta goma cumple con las condiciones de los aglutinantes a base de polisacáridos y los aventaja porque al secar es mucho menos soluble en agua que otras gomas empleadas en las técnicas pictóricas tradicionales como la goma arábiga y la goma de tragacanto.

Se ha comenzado una investigación cuyo propósito es confirmar la hipótesis de que las pinturas murales están realizadas a base de un temple de goma de nopal. Para ello es necesario sistematizar una metodología de análisis por medio de cromatografía de gases (CG) y resonancia magnética nuclear (RMN), que está en proceso.

MURALES DEL HOMBRE Y LA MUJER ALACRÁN

*Carolyn Baus de Czitrom**

Descripción de las pinturas

Estos nuevos murales se asemejan en estilo y colorido a los de los edificios A y B. La composición es parecida a la de las pinturas del Pórtico del Edificio A en varios aspectos: el de representar dos figuras aisladas que hacen pareja entre sí; el de estar situadas las dos a cada lado de una entrada, y por el uso de bandas acuáticas con divisiones triangulares en las que aparecen criaturas del agua. Sin embargo, difieren de las pinturas de los edificios A y B por la ausencia de jeroglíficos con numerales en la parte que se ha conservado, aunque podrían haber existido en la parte faltante superior.

Los colores empleados en las pinturas son negro, azul, blanco y ocre sobre un fondo rojo ladrillo, y a los lados aparecen márgenes verticales de color azul. La mayoría de los motivos están perfilados en negro, y a menudo esto se repite al interior con una línea más fina, un aspecto comparable a las dobles incisiones que a veces se usan para perfilar objetos en relieves de piedra en Xochicalco, un sitio contemporáneo en el estado de Morelos. Por abajo hay una triple franja sinusoidal de color azul y ocre que representa agua en movimiento. Debajo de esta franja el agua está dividida por triple franja diagonal, formando divisiones triangulares, y en cada una está pintado un animal acuático. En ambos márgenes de las pinturas hay dos medias estrellas de color blanco con un “ojo” central enmarcado por un anillo azul.

La piel de ambas figuras es de color azul maya y tienen la misma postura y silueta, de puntillas y los brazos en cruz, aparentemente en posición de baile. Los pies están colocados con las puntas hacia afuera de modo que solamente se ven las uñas de los dedos gordos, pintadas en blanco y cuidadosamente perfilados por una línea negra.

Un elemento poco común es la representación del ombligo. Aunque está un poco más alto que la realidad anatómica, las dos pequeñas marcas verticales –que en ambos casos están arriba de la cintura– probablemente representan el ombligo. Sin embargo, podrían interpretarse de otra manera. En el arte escultórico del posclásico tardío las figuras humanas a menudo tienen una oquedad en el pecho donde se insertaba una piedra verde a manera de corazón. Las marcas en las pinturas de Cacaxtla podrían hacer referencia a dicha costumbre, indicando el lugar donde se colocaba el corazón simbólico.

Las figuras lucen semejantes ajorcas blancas, las del hombre con triple atadura con sus correspondientes lazos, y las de la mujer con atadura y lazo simple. Los brazos por la parte de abajo están adornados con plumas a modo de alas. La ropa de ambos está hecha de piel de jaguar y desplegado sobre el abdomen tienen un elemento jeroglífico. Consiste en cinco grandes lóbulos blancos a modo de semicorola de una flor, que arrancan de un motivo central que semeja la sección transversal de una vasija azul de paredes gruesas, la cual contiene dos círculos concéntricos, negro al interior y blanco en el borde.

Debido al deterioro del pilar donde aparece, le faltan a la figura femenina (fig. 6) la cabeza, parte del torso y ambos brazos; se sabe que es una mujer por un seno, largo y caído. Un detalle interesante es la representación del hueso del tobillo. En la banda acuática de la mujer se ven de izquierda a derecha un ave, molusco *Oliva porphyria*, cangrejo y serpiente.

La figura masculina (fig. 7) está casi completa, faltando solamente su mano derecha debido a daños al pilar. Sus antebrazos aparecen segmentados y levantados y la única mano que ha quedado se muestra con la palma hacia arriba. Esta mano es en realidad la garra de un jaguar, o quizás lleva un guante de esta forma y sostiene un elemento en forma de media estrella, igual a los que están en los márgenes de la pintura. Un elemento de suma importancia es la cola de alacrán que se ve detrás del hombre y entre sus piernas, como si fuera su propia cola. Está formada de segmentos color amarillo y voltea en curva al lado de su pie izquierdo, terminando con el gancho típico de la cola de este artrópodo en los códices, siendo en este caso de color azul. En la naturaleza la llamada "cola" del alacrán es en realidad un abdomen alargado con el aguijón en la punta.

El hombre lleva un paño de caderas o faldellín de piel de jaguar, el borde inferior adornado con flecos. Esta prenda probablemente se anudaba sobre el vientre, aunque no se puede ver porque lo oculta el elemento de cinco lóbulos blancos. Se adorna con collar de doce cuentas azules y también una orejera azul. Su cara se ve de perfil, el ojo tipo Tlaloc con el característico anillo circular pintado en azul y la boca abierta mostrando los dientes superiores. Arriba de la cara se levantan seis plumas blancas alternadas con plumas cafés de menor tamaño, formando el tocado. La banca acuática del hombre exhibe una tortuga, molusco, ave y pez.

Iconografía

Para abordar el estudio de los símbolos de estas pinturas debemos tener en cuenta el relevante papel de la astronomía en el desarrollo de la civilización mesoamericana. Estudios contemporáneos de arqueoastronomía ponen de relieve que desde época muy temprana la gente de esta región observaba el cielo, registrando los movimientos y ciclos de varios cuerpos celestes. Venus parece haber sido uno de los más importantes, y junto con el sol y la luna, fueron los astros que más interés despertaron en los antiguos mexicanos.

Sahagún (1953: 11-12) señala la influencia funesta de Venus, diciendo que los mexicas creían que el planeta era especialmente peligroso durante el levantamiento helíaco, o sea cuando alcanza su máximo brillo. Creían que sus rayos atravesaban la atmosfera como flechas causando muerte, pestilencia y destrucción. Fray Toribio de Benavente, Motolinía (1971) escribió que después del sol, adoraban y hacían más sacrificios a Venus que a cualquier otro ser celeste o terrenal; contaban los días por esta estrella y la veneraban y ofrecían sacrificios.

Venus desempeñaba importante papel en cosmología, religión y mitología de Mesoamérica y todos los grupos le rendían culto. Debido a su importancia, representaciones de símbolos de Venus son comunes en códices, murales, cerámica y tallado en piedra. Empiezo el análisis de las dos pinturas de Cacaxtla con elementos que creo se refieren al planeta Venus y divinidades asociadas del panteón mesoamericano.

1. *El símbolo de cinco lóbulos*

Este elemento sobresaliente cubre el vientre de ambas figuras de la cintura para abajo. Los cinco lóbulos extienden como pétalos de un motivo central en forma de cuenco que contiene un objeto circular de centro oscuro. Propongo que el diseño es una variante de un símbolo de Venus que es común en el arte de Mesoamérica durante los periodos clásico tardío y posclásico.

Eduard Seler (1904: 307) y Herman Beyer (1965: 48) escribieron que este motivo consiste en un "ojo" circular –símbolo de una estrella– que tiene una especie de ceja invertida con las puntas enrolladas, y de ella surgen varios lóbulos (a veces con ojos interiores que simbolizan brillantez), así como rayos puntiagudos. El diseño completo representa la luz radiante, y a menudo ha sido interpretado como símbolo de Venus. La mayoría de las lenguas de Mesoamérica se refieren a este planeta en términos que significan "la gran estrella" o "el ojo grande" y otros hombres incluyen equivalentes de "estrella roja" y "estrella avispa" (Thompson, 1971: 218).

El diseño de Cacaxtla es más estilizado que los de los códices, pero presenta de manera similar un gran "ojo" (el objeto redondo), que tiene una ceja invertida (el motivo en forma de cuenco), y cinco lóbulos radiales. Por semejanzas básicas, creo que el símbolo de Cacaxtla es una versión abstracta del tipo ilustrado en los manuscritos pictóricos. Todos los códices supuestamente son del horizonte posclásico, y por tanto de época posterior a Cacaxtla.

El ejemplo más temprano que encontré de este símbolo de Venus está tallado en un monumento de piedra encontrado en Santa Lucía Cotzumalhuapa, Guatemala, probablemente de la parte tardía del clásico medio […]-700 d.C. (fechas de Pasztory, 1978: 7) El relieve muestra la cabeza y brazos de una deidad flotando arriba de una figura que baila (Seler, 1904: 312, figura 77). La cabeza del dios forma el "ojo" del símbolo en cuestión, coronado por la ceja con puntas enrolladas y tres rayos salientes. Abajo se encuentra un danzante que lleva motivo semejante en el pelo, y una tercera versión del mismo diseño remata un bastón bajo el codo del dios.

En Chichen Itzá este motivo aparece en relieves de piedra en el Templo de Venus (Piña Chan, 1980: figura 94) y el Templo del Jaguar. También pueden fecharse en la parte tardía del clásico medio (Cohodas, 1978).

Tozzer (1957, 1: 121, 162) describe figuras de guerreros talladas en piedra en Chichen Itzá y Tula que ostentan una variante del mismo diseño (sin el elemento "ojo") en la forma de una falda "estrella". Coggins (1984: 157-165) propone que varias figuras en los murales del templo superior de los Jaguares en Chichen Itzá que lleven esta prenda no son simples guerreros sino simbolizan varias fases del planeta Venus. Este autor cree que la asociación de Venus con la guerra deriva de que este planeta siempre triunfa en sus recurrentes batallas con el sol.

Seler (1980, 1: 187-191) identificó el diseño ojo y rayo en la época azteca con Tlahuizcalpantecuhtli, deidad nahua del planeta Venus como Señor del Alba, y uno de los muchos númenes de Quetzalcóatl. Thompson (1971: 212-1190) dijo que varios dioses mexicas estaban relacionados con Venus como Lucero de la Mañana, correspondientes a sus cinco apariciones durante un periodo de ocho años. Él creyó que el panteón maya probablemente era similar en este aspecto, citando las cinco deidades de Venus –incluyendo […] Chan y Dios L– que están retratadas en páginas 46-50 del *Códice Dresde* (Thompson, 1970: 249-250).

En los códices nuestro símbolo ojo y rayo se emplea de varias maneras: como el pectoral de un dios (Fejérváry-Mayer, 25); en la coronilla del mismo; o bien cerca de él como motivo exento (Nuttall, 10). A menudo el símbolo se repite en líneas horizontales para formar bandas celestes. El "ojo" de la estrella central a veces es sustituido por una cada de perfil, como en las pinturas de Mitla, o bien por un cráneo o por otro símbolo de la muerte (Nuttall, 10). Éstos hacen referencia al periodo de conjunción inferior de Venus, cuando es invisible y los prehispánicos creían que estaba pasando por Mictlán, el inframundo de los muertos. El símbolo ojo y rayo también aparece en representaciones de templos, localizado en la entrada o en el techo.

En el posclásico tardío el mismo motivo se encuentra con frecuencia en objetos aztecas de piedra en el valle de México. Una innovación aquí es la combinación de símbolos de Venus con representaciones del *tecpatl*, el cuchillo usado para sacrificios, probablemente reflejando la estrecha asociación de Venus con este rito en esta época. La misma combinación aparece en la banda celeste tallada en el canto del Calendario Azteca (figura 16; Beyer, 1965: 249, figura 240).

En resumen, las obras artísticas indican que el ojo y rayo símbolo de Venus tenía una extensa distribución en Mesoamérica desde la parte tardía del clásico medio hasta la llegada de los españoles.

2. *Símbolos de media estrella*

Otro elemento en las pinturas de Cacaxtla considerado como representación de Venus es la media estrella. Como da a entender el nombre, el motivo muestra una estrella cortada a la mitad que tiene cinco puntas y un "ojo" de estrella al centro. En un estudio de estrellas y medias estrellas, Ellen T. Baird (1989) rastrea la historia y significado de estos elementos en el arte de Mesoamérica. Ella cree que dichos motivos se originaron en Teotihuacan, al principio con connotaciones acuáticas y terrenales, y que a partir de aproximadamente 550 d.C. empezaron a asumir asociaciones con la muerte, guerra y sacrificio de sangre, a veces reteniendo su vínculo original con el agua. Baird reseña su distribución en varios sitios, manifestando que en el área maya este motivo –derivado de Teotihuacan– estaba asociado con la muerte, guerra, sacrificio y con el planeta Venus. En Xochicalco y Tula se ha señalado una relación de la media estrella con la deidad de Venus, Tlahuizcalpantecuhtli (Sáenz, 1964: 76).

Por lo anterior vemos que, aunque la media estrella admite otras interpretaciones, este motivo, igual que el elemento de cinco lóbulos tratado anteriormente, coinciden en una posible asociación con Venus.

3. *La cola de alacrán*

La representación de una figura antropomorfa que tiene cola de alacrán es lo más insólito de nuestras pinturas y nos revela un importante vínculo con la región maya. Aunque representaciones de alacranes son comunes en códices posclásicos de otras áreas, por lo general muestran el animal completo en forma estilizada pero fácilmente reconocible, y nunca aparece solamente la cola unida a un cuerpo humano. Únicamente el *Códice Madrid*, que probablemente tuvo su origen en las tierras bajas de los mayas, muestran un paralelo a la figura de Cacaxtla en este aspecto. Varias hojas de dicho códice presentan deidades antropomorfas con cola de alacrán que han sido identificadas por Thompson (1970) de la manera siguiente:

MADRID 11: La antigua diosa roja O, probablemente IX Chebel Yax, deidad de la creación y divinidad del tejido, el brocado y la pintura. Por lo general su glifo es una cabeza de anciana, y en su aspecto rojo envía lluvia a la tierra (Thompson, 1970: 206-207).

MADRID 31: Chaac, Dios B, con la piel pintada de azul, es dios de la lluvia equivalente al Tlaloc del altiplano central (Thompson, 1970: 252-253, 258).

MADRID 79: Dios Z, mostrado con la cola de alacrán y con la cabeza del Dios M colgando en su cintura. Ambos dioses –Z y M– están entre las deidades negras que Closs (1978: 153, 159) relaciona con Venus.

MADRID 80, 82, 83 y 83-84: Todas estas hojas representan con cola de alacrán al dios negro Ek Chuah […] M., patrón de los mercaderes mayas y del cacao y quizá vinculado a Venus.

Como señalan Tozzer y Allen (1910: 36), es difícil comprender el significado de la cola de alacrán cuando aparece como la cola de un dios. Muchas culturas del mundo creen que los animales tienen poderes sobrenaturales y los dioses frecuentemente están representados como animales o como híbridos que combinan rasgos humanos y zoomorfos; una cultura también puede usar animales para expresar cualidades abstractas (Walens, 1987: 292) como en nuestra asociación del búho con la sabiduría o el zorro con la astucia. En busca de una explicación de las figuras con cola de alacrán, voy a reseñar la presencia del alacrán en el arte mesoamericano y el simbolismo mitológico que se le atribuía.

La representación más antigua que he encontrado de un alacrán está en Chichen Itzá, Yucatán, y data del clásico tardío. Tallado en piedra en relieve en la Casa de las Monjas, la imagen tiene cabeza humana, cuerpo zoomorfo (?), cola de alacrán y se apoya en un símbolo maya de Venus, una forma de glifo que representa el nombre del día Lamat, o sea el día de Venus. Thompson (1971: 220) describe este glifo como la letra *w* con un círculo en cada lazo. Seler (1961, vol. 5: 231-232) creyó que dicha figura en la Casa de las Monjas representa la constelación de estrellas Escorpión en conjunción con el planeta Venus.

Como ya mencioné, dioses mayas con cola de alacrán del *Códice Madrid* se identifican como deidades de la lluvia, o como dioses negros que pueden ser relacionados a Venus. Que los mayas también vinculaban el alacrán con la caza de venados se manifiesta en ilustraciones del Madrid 39, 44 y 48, donde aparecen alacranes con una mano humana en lugar del aguijón de su cola, y dicha mano sostiene una cuerda o puñal empleado en la caza del venado (Thompson, 1971: 76).

La etnografía actual de los tzotziles que viven en Magdalenas, Chiapas, proporciona un dato interesante sobre el alacrán. Las mujeres de este pueblo maya tejen o decoran los tejidos con brocado usando varios diseños que Walter Morris (1984) cree representan supervivencias, tanto en forma como en significado, de los antiguos mayas. Incluyen seres mitológicos, y una combinación muestra el sapo que canta para atraer la lluvia, el Señor de la Tierra que crea las nubes, y el alacrán que atrae el rayo, que por su brillantez quizás se asocia con Venus. Mientras el sapo canta, es el alacrán el que provoca el relámpago, atrayendo a los poderes que envían la lluvia que sostiene la vida (Morris, 1984: 16). El alacrán también se usa como motivo de diseño en textiles de varios otros grupos de México, incluyendo los tacuates (mixtecos) de Zacatepec, Oaxaca, y los huicholes de Jalisco y Nayarit (Irmgard Johnson, comunicación personal). Sin embargo, no he encontrado el significado del alacrán para ellos.

Manuscritos pictóricos afuera del área maya que muestran alacranes incluyen el *Códice Borgia* de México Central y los códices *Fejérváry-Mayer*, *Laud* y *Nuttall* de la región de Oaxaca. Ya mencioné la pintura de Mitla, Oaxaca, que muestra la pinza y cola de alacrán en asociación con símbolos de Venus.

En su estudio de los códices del Grupo Borgia, Seler (1980, vol. 2: 160-161) asocia el alacrán con Xiuhtecuhtli, dios del fuego, por el dolor ardiente que causa su picadura. Por la misma razón Seler pensó que el alacrán simboliza el autosacrificio que causa semejante dolor, y por ser animal nocturno, el motivo alacrán puede también referirse a la hora de medianoche cuando los sacerdotes se levantaban de la cama para practicar este rito.

La asociación del alacrán con la noche y la oscuridad, la tierra y la muerte, se manifiesta en varios monumentos líticos de los mexicas, donde a menudo aparece en escenas junto con otras criaturas de la oscuridad. Así en la base del altar circular de Tlaltecuhtli expuesto en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología, este dios de la tierra –Tlaltecuhtli– se muestra con un tecolote, araña, palomilla y alacrán en su pelo enmarañado. Alfonso Caso (1962: 17-76) escribió que estos animales nocturnos eran compañeros de los dioses de la muerte. Por lo tanto, el alacrán estaba asociado con Mictlantecuhtli, señor del inframundo, así como de otras deidades de la muerte.

Este arácnido también era pariente de los monstruos *tzitzimime* que se creía iban a devorar al género humano al llegar el fin del mundo. Seler (1939, vol. 4: 30) los llama demonios de la oscuridad. En la misma sala del Museo Nacional de Antropología un altar de piedra en forma de cubo ostenta cuatro de dichos "demonios", incluyendo un alacrán.

El mito azteca del origen de este arácnido, anotado por De la Serna (1953: 226-228) en el siglo XVII, indica una asociación entre el alacrán y la penitencia, así como una connotación sexual. La abstinencia sexual era requisito indispensable para realizar ceremonias religiosas y la falta en ello ponía en peligro al culpable (Thompson, 1970: 172). Según la leyenda, Yappan, hombre virtuoso, se fue a vivir solo en una gran roca como acto de penitencia, pero la diosa del amor Xochiquétzal llegó luego y le sedujo, poniendo fin a sus buenas intenciones. En castigo los dioses transformaron no sólo a Yappan sino también a su esposa en alacranes, animales que vivirían para siempre bajo piedras, picando con sus colas venenosas a quien les molestara.

En el siglo XVI Durán (1971: 113-116) escribió que el alacrán era uno de varios animales venenosos que los sacerdotes aztecas usaban para preparar *teotlacualli*, "alimento de los dioses". Quemaban alacranes, arañas, ciempiés, lagartijas y serpientes y mezclaban las cenizas con tabaco, semillas de *ololiuhqui* (que contienen un potente alcaloide semejante al LSD), gusanos venenosos, y finalmente con hollín. El producto final era ofrecido a los dioses como alimento divino. Los sacerdotes también untaban la misma sustancia en sus cuerpos y parece que actuaba como una droga que adormecía los sentidos, quitando el miedo al realizar el espantoso rito de sacrificar víctimas humanas.

Resumiendo, las fuentes etnohistóricas y la interpretación iconográfica indican que además de tener el alacrán una relación con la caza de venados, los mayas a veces lo asociaban con varias divinidades: la Vieja Diosa Roja O y Chaac, Dios B –ambos traían la lluvia– y con las deidades negras Z y M (Ek Chuah, dios de los mercaderes), que también se relacionan con Venus. Una fuente etnográfica indica que en la actualidad ciertos tejedores mayas asocian el alacrán con el rayo y la lluvia. Entre los dioses mexicas vinculados al alacrán tenemos Tlahuizcalpantecuhtli, Xiuhtecuhtli, Tlaltecuhtli y Mictlantecuhtli. Para los

mexicas este animal nocturno, identificado con el inframundo, la noche y la oscuridad, tenía connotaciones de destrucción, agua, penitencia y sexualidad; a veces se asociaba con la constelación de estrellas Escorpión o el planeta Venus, y contaba como uno de los monstruos *tzitzimime*. Además, era uno de los ingredientes para hacer una potente droga.

4. *Elementos varios*

El flácido seno colgante de la imagen femenina sugiere edad madura y yo propongo que quizás representa una deidad vieja similar a la Vieja Diosa Roja maya. En un estudio de las deidades femeninas de los códices *Madrid* y *Dresde*, Mary Ciaramella (en prensa) indica que estas diosas generalmente se muestran con senos colgantes. Las clasifica en jóvenes y viejas, observando que muchas de esta últimas se ven echando agua de una jarra o emitiendo chorros de orina o sudor entre sus piernas o abajo de sus brazos, probablemente como metáforas de lluvia. La misma autora dice que estas diosas viejas se llaman *chacs* como los dioses de la lluvia en Yucatán.

Aunque la evidencia es limitada, yo sugiero que el largo seno colgante del personaje femenino de Cacaxtla quizás indica que representa una deidad de agua o lluvia semejante a la Vieja Diosa Roja en los códices mayas, que también trae la lluvia.

El ojo anillo típico de Tlaloc en la cara de la figura masculina también da un posible indicio de su identidad con esta deidad de la lluvia del altiplano central. Que ambas figuras muestran sobre bandas de agua apoya su reconocimiento como dioses de la lluvia.

Conclusiones

El análisis anterior indica que el elemento de cinco lóbulos y la media estrella se ligan directamente con el planeta Venus y dioses afiliados. Otros símbolos, incluyendo la cola de alacrán y el ojo tipo Tlaloc del personaje masculino, así como el seno colgante de la mujer sugieren su identificación como dioses de la lluvia que se relacionan directamente con Venus.

[Fig. 6.]

[Fig. 7.]

Pertinente a la interpretación de las imágenes de Cacaxtla es una publicación sobre el Templo 22 en Copán, Honduras. Tratando de comprender el papel importante Venus en la región maya, Closs *et al*., 1984, llevaron a cabo un minucioso estudio de dicho templo; usando datos de muchos campos –la orientación arquitectónica, astronomía, iconografía, mitología, etnografía y etnohistoria– lograron establecer un complejo de Venus-maíz-lluvia que aparece no sólo en la región maya sino también en el altiplano central de México.

Dicho complejo se basa en ciertos fenómenos de Venus que ocurren en los meses de abril o mayo, coincidiendo con la época que tradicionalmente se asocia con el comienzo de la temporada de lluvias. Estos autores concluyen que el Templo 22 en Copán fue dedicado al dios joven del maíz y el comienzo de las lluvias, y que la estructura sirvió en el periodo clásico tardío como escenario para la realización de ritos para propiciar la llegada anual de

las lluvias y el crecimiento del maíz nuevo, ceremonias que tenían lugar durante el apropiado ciclo de Venus (*ibidem*, 237).

En cuanto a los murales de Cacaxtla, propongo que la postura dinámica de las dos figuras sugiere que están ejecutando una danza ritual en tal complejo de Venus-maíz-lluvia. Ellos aparecen sobre las puntas de los pies con ambos brazos levantados (a juzgar por los restos), sosteniendo en alto medias estrellas, símbolos de Venus, y llevan faldas con destacados símbolos de Venus. La ubicación de las pinturas en la fachada oriental de los pilares significa que enfrentarían el planeta Venus cuando éste aparece en la mañana. Las bandas acuáticas hacen referencia al agua. Además, propongo como hipótesis que las imágenes representan las deidades del agua del altiplano central que más tarde serían conocidas como Tlaloc y Chalchiuhtlicue, ejecutando una danza ritual para asegurar la llegada de las lluvias y el crecimiento del maíz nuevo, programado de acuerdo con el ciclo de Venus. Aunque el maíz no aparece en esta pinturas, otros murales del sitio proporcionan evidencia de esta planta.

UN MONOLITO EN CACAXTLA

*Rafael Abascal M.**

El monolito se encuentra actualmente en posición horizontal al borde de una terraza en la parte sur del sitio, a unos 100 m de la carretera que comunica a las ciudades de San Martín Texmelucan o Tlaxcala con el de Santa Mario Nativitas, sin embargo, la zona donde fue descubierta la escultura se localiza al norte, varias terrazas hacia arriba, en un lugar llamado "la mesita" que consiste en una gran terraza rectangular (de 70 m de largo N-S, 45 m de ancho E-W, y de 2 a 4 m de alto, presentando recubrimiento de piedra en el talud); el monolito ocupa la parte central un poco al norte de esta gran terraza a manera de plaza.

La piedra en la que se encuentra manufacturado es una andesita de coloración rosada, que mide 2.50 m de largo por aproximadamente unos 0.80 m de ancho, por 0.50 m de alto, la cual está tallada y parcialmente aislada o pulida. Iniciando por la parte superior la descripción, el monolito presenta un tocado hecho por medio de incisiones y delimitado en la parte inferior por una banda horizontal lograda por el mismo sistema; representando ya sea plumas o cabello; los ojos se encuentran apenas esbozados mostrando claramente que esta parte de la escultura se encuentra en un proceso primario de talla, o sea desbastado muy burdamente; la nariz sí presenta algo de alisado quedando realzada, contrastando un poco con la boca que es un óvalo que ha sido excavado; un poco más abajo y apenas realzado está la representación de una gran lengua o collar; más abajo se encuentra lo que sería un cinturón o faja que al centro tiene excavado un rectángulo (10 cm de profundidad), de ahí se inicia un faldón o maxtlatl con algunos adornos y pliegues en la parte central. En la parte inmediata inferior, pero en las caras laterales, está la representación de dos taloneras y que por la parte frontal-central se encuentran separadas por lo que sería, un trapecio excavado (15 cm de profundidad); terminando la escultura con lo que serían los pies que están bastante realzados pero tallados muy burdamente. Las otras caras de la escultura presentan alisado, incluyendo

la cara posterior de acuerdo a los datos proporcionados por la persona que transportó el monolito. Quizá se trate de la representación de un personaje o dios, pero su estado, tan primario de talla nos impide identificarla con seguridad.

En lo referente al origen de la materia prima con la cual se manufacturó el monolito, es el volcán de la Malinche el sitio más cercano en la región con este tipo de material.

La forma del monolito y sus elementos escultóricos de composición nos hacen pensar que sean los antecesores de las Cariátides, que son características de la cultura Tolteca pero que cronológicamente serían posteriores a nuestro hallazgo.

ARTEFACTOS

*Rafael Abascal y colaboradores**

Este importante cambio en el patrón de asentamiento se manifiesta en otros elementos de la cultura, como son: figurillas moldeadas y con decoración de pastillaje, con la expresión de las figurillas "sonrientes" y en muchos casos con dientes recortados; algunas de ellas se encuentran cubiertas por una capa de estuco y policromadas. En las exploraciones de Xochitecatl, Spranz encontró figurillas similares que por sus características no pueden ser consideradas como típicas de una región dada, pues reúnen características tanto de la región del golfo como de Teotihuacan (Spranz, 1970a, Dumond y Müller, 1972). También es abundante la cerámica incisa, principalmente negra y café (Spranz, 1970a) así como también está presente el de acabado que se ha denominado "pulido de palillos" en cerámicas color negro, café y rojo sobre bayo principalmente. El tipo de cerámica excavada o raspada de Teotihuacan IV (Metepec), bicroma y en algunos casos tricroma; aquí tenemos presente también la cerámica que cae dentro del grupo Coyotlatelco similar al de la fase anterior, excepto por diferencias en forma principalmente apareciendo los cajetes trípodes y semiglobulares, algunos de fondo inciso y ollas de cuello alto. Las cerámicas locales están representadas principalmente por ollas y tecomates monocromos de alisado rallado horizontal con reborde o borde tan evertido que su mínimo cuello hace que éste –el borde– quede casi pegado o pegado al cuerpo de la olla; tenemos comales excesivamente grandes y muy gruesos con el borde alisado burdamente.

Es conveniente señalar la abundante presencia de orejeras alargadas cilíndricas y semihuecas sobre todo en el sitio T-280 –Cacaxtla– las cuales no se encuentran en el resto de la región de Puebla-Tlaxcala. Hay una significativa presencia de cerámicas con decoración al negativo en el bloque Xochitecatl-Nativitas-Nopalucan; tenemos cerámicas de pasta fina de color blanco y naranja de la región sur del golfo (García Payón, 1966; Drucker, 1943b; Medellín Zenil, 1955 y Ruz, 1969). Influencias de la zona maya bastante importantes están representadas por las cerámicas de los grupos *anaranjado fino*, así como el *plumbate* (Tohil ¿y San Juan?), aunque también tenemos lo que algunos autores han denominado como *falso plumbate* y cerámicas procedentes de la costa de Campeche de los tipos *café con desgrasante de concha* y *cerámica rojiza con baño crema* (Ruz, 1969 y Matheny, 1970) del primer tipo

contamos con un ejemplar de un vaso cilíndrico que presenta esgrafiado un glifo maya –glifo núm. 617– (Thompson, 1962) que se encuentra asociado a este grupo de cerámicas y en el caso del segundo tipo tenemos un ejemplar que presenta la decoración típica de puntos al negativo y barras paralelas (Ruz, 1969, p. 160); ambos situados cronológicamente en Campeche II-a (Chichen Itzá I –Puuc–, Teotihuacan IV. Ruz, *op. cit*.).

Dentro de los elementos escultóricos está un monolito en la parte sur del sitio a medio tallar que podría ser un antecedente de los Atlantes de Tula, Hgo. (Abascal, 1973) sin tener un estilo que pueda correlacionar directamente o asociar a determinado grupo; en el mapa de Retama/Ocampo hay dibujadas dos piedras esculpidas "texcales" que también por sus características se hace difícil en comparación (Abascal, *op. cit*.). En manos de un particular en Tlaxcala existe una escultura monolítica que representa a una serpiente que en cierta forma recuerda las de Chichen Itzá. En Seler (Seler, 1914), aparecen varias representaciones de cariátides procedentes de esta región, la escultura del Chaac-Mol que se encuentra en el Museo de Puebla procede de Mixco (T-167) sitio del bloque y de esta temporalidad; en Escalona Ramos aparecen publicadas fotos de dos piedras de sacrificio (Muñoz Camargo, 1948, p. 323) procedentes de Cacaxtla y en el poblado de San Rafael Tenanyecac (T-288 debajo de Xochitecatl) apareció otro monolito (Abascal, *op. cit*., p. 319) que por sus características resulta difícil hacer comparaciones precisas. Es necesario también aquí mencionar la presencia de relieves de estuco y murales policromados en los sitios del bloque y sobre todo en la parte sudoeste –complejo fortificado– y este –Mixco y Tepalca–.

Otros materiales que son de interés hacer mención son: artefactos de hueso, objetos de concha y conchas (marinas) y placas de jade decoradas (parecidas a las de Nebaj). El cráneo (facial) encontrado en Xochitecatl (T-274) que presenta dientes recortados en forma de "T" e incrustaciones dentarias de jadeíta (Spranz, 1970), tal como aparece en las figurillas localizadas en el bloque.

Respecto a este complejo de materiales los hemos considerado como la fase Metepec incluyendo al tipo Coyotlatelco, "los de acabado y decoración de palillos" y como epigonales de la fase a los materiales tipo Mazapa y los de comercio *anaranjado fino* y *plumbate* principalmente. Estos materiales, muchos autores los han considerado como exponentes de lo tolteca a pesar de las contradicciones culturales inherentes, lo dudoso de su posicion cronológica y su distribución geográfica.

Dentro de las cerámicas u objetos decorados tenemos la presencia de cerámicas incisas, esgrafiadas y excavadas de color negro y café que son diferentes a las cerámicas teotihuacanas de esta época y no teniendo una distribución extensa dentro de la región poblano-tlaxcalteca, tenemos que es el bloque el área donde la frecuencia de estas cerámicas es bastante considerable y por lo tanto vendrían a ser otra de las características particulares y que forman parte de un complejo cultural. Dentro de las cerámicas diagnosticas o de comercio, tenemos los tipos *plumbate* (Tohil principalmente), el grupo de las cerámicas *anaranjado fino* y también cerámicas que proceden de la costa de Campeche; lo cual nos plantea relaciones significativas con la región antes mencionada.

También están presentes en forma significativa las cerámicas llamadas Coyotlatelco y Mazapa, aunque como se había mencionado antes existen bastantes dudas en lo que su posicion cronológica se refiere y también a la concepción de estos tipos cerámicos. Este primer grupo (Coyotlatelco) cae dentro de la tradición de cerámicas *rojo sobre bayo,* aunque ésta presenta variedades; la presencia de este grupo cerámico en el bloque es sumamente importante y dentro de la región poblano-tlaxcalteca, la más significativa. En lo que al segundo grupo se refiere (Mazapa), lo consideramos como representativo de la parte epigonal de esta fase. Cabe aquí mencionar que en otro sitio; T-258 conocido como el cerro del Totolqueme además de presentar cerámicas de los tipos Coyotlatelco y Mazapa, hay presencia de estructuras y de ciertos elementos de fortificación, además de la excelente posición estratégica; pues resulta zona de control de pase entre el valle de México y Cholula, además de la cercanía con el bloque Xochitecatl-Nativitas-Nopalucan. En la zona de Huejotzingo tenemos la presencia de los mencionados tipos cerámicos, no asociados a grandes elementos arquitectónicos.

Están presentes también materiales de la fase Metepec de Teotihuacan, así como cerámicas con decoración al negativo y cerámicas con decoración al fresco que son comunes para este momento, prácticamente, en todo el altiplano central; otros materiales que se encuentran bien representados en el bloque son las cerámicas *–anaranjadas–* de pasta fina de la región del golfo.

Dentro de los otros materiales que se localizan únicamente en la región del bloque –específicamente en el sitio de Cacaxtla T-280– son la abundante presencia de orejeras alargadas y perforadas y cucharas de cerámica de color naranja. De las figurillas que se encuentran en esta región aparte de las Mazapa, tenemos representadas en forma abundante, figurillas "sonrientes" con mutilación dentaria, estucadas y policromadas y en algunos casos huecas y con figurillas pequeñas dentro como las encontradas por Spranz en Xochitecatl (Spranz, 1970). Este tipo de figurillas se concentra únicamente en la región del bloque y para la misma época en las regiones circunvecinas se han planteado diferentes elementos.

CERÁMICA

*Diana López de Molina**

Los materiales arqueológicos de Cacaxtla correspondientes al apogeo del sitio nos muestran, con variables que resultan significativas, una mezcla de elementos relacionados con diversas áreas mesoamericanas.

La cerámica igualmente ostenta un sello local, característico del área en que se encuentra y es en este material donde la impronta de elementos foráneos es menos significativa. Sin embargo, es pertinente mencionar que ésta presenta a veces semejanzas con formas y diseños teotihuacanos y que la mayor parte de las cerámicas obtenidas por comercio procedería del golfo o del sur de Puebla.

CRONOLOGÍA DE LOS MATERIALES CERÁMICOS

*Daniel Molina Feal**

Las primeras tendencias del trabajo estadístico de los materiales cerámicos de Cacaxtla nos muestran dos "momentos" o concentraciones mayores en casi todos los pozos.

La primera concentración normalmente de menor intensidad que la segunda, se agrupa entre los 400 y los 600 años. la segunda tendencia se agrupa entre los 600 y los 850. Cabe aclarar que las fechas corresponden a capas no muy cercanas a la superficie, lo que nos lleva a inferir fechas más tardías para las primeras capas en cada uno de los pozos.

En la segunda agrupación se encuentran presentes diversidad de tipos cerámicos y sus variantes entre los que se aprecia como elemento típico el material rojo sobre café. Se encuentran también una serie de tiestos que nos hacen recordar algunos tipos pertenecientes a fases tardías de Teotihuacan, también están presentes vasijas gris negativo, negro pulido inciso, rojo-mica, todas ellas junto con las anaranjadas y cafés alisadas o pulidas tienen un carácter local. La cerámica de otros sitios proviene principalmente del sur de Puebla y de la costa del golfo.

La cronología relativa que obtenemos de la comparación de esta cerámica nos lleva a las fases comprendidas entre los 600 y 900 como son Teotihuacan III y IV, Tajín V y VI en la costa del golfo y Cholula III y IV en Puebla. La cronología dada por el fechamiento absoluto para esta concentración fluctúa entre 556 y 835 d.C.

De acuerdo con los datos que aporta la cerámica debemos marcar como la fase de apogeo del sitio la que se encuentra entre los 600 y 850 años d.C.

RELACIÓN DE LA CERÁMICA DE CACAXTLA CON OTRAS ÁREAS

*Diana López de Molina**

Los materiales cerámicos correspondientes al preclásico, encontrados en la periferia de Cacaxtla, coinciden en su mayoría con los tipos ya establecidos para Tlaxcala e incluso el área de Huejotzingo. Lo más relevante para el tema de esta ponencia son los materiales del clásico medio y tardío procedentes del propio Cacaxtla. La cerámica de manufactura local está representada por tipos que muestran en la decoración y forma una clara afinidad con materiales de las últimas fases de Teotihuacan. Esta similitud no significa que sean una copia fiel de los tipos teotihuacanos, sino que los rasgos comunes muestran modificaciones que le dan un sello propio, fenómeno observable en otros sitios del SW de Tlaxcala. Igualmente, numerosos y característicos son los tipos de decoración rojo/bayo o rojo/naranja que semejan la cerámica Mazapa pero que en Cacaxtla presentan una gran profundidad temporal, encontrándose en todas las etapas constructivas.

A lo anterior hay que sumar los fragmentos de cerámica procedentes de otras áreas. El análisis de las muestras de cerámica foránea (procesadas por el Dr. Garman Harbottle, Brookhaven National Laboratory) nos indica que éstas proceden de Oaxaca, el área de Tehuacán y la costa del golfo. Los fragmentos del golfo, que son la mayoría de la cerámica de comercio, proceden de la región de Tajín o de los Tuxtlas y un buen número de tipos es semejante a los encontrados en Napatecutlan y Potrero Nuevo en el estado de Veracruz. Los tres grupos de pastas del golfo (A, B, C), establecidos por Harbottle, están presentes en Cacaxtla, aunque por ser objetos de comercio su número es sumamente reducido.

SECUENCIA OCUPACIONAL

*Diana López de Molina**

Las evidencias de un asentamiento en Cacaxtla durante el preclásico tardío (o protoclásico) requieren aún de la mejor definición. La presencia tanto en el relleno artificial de la plataforma I como en algunos de los pozos estratigráficos de cerámica como la *Coatepec blanca, Quachilco gris*, monocromas, bicromas blanco/rojo y figurillas del tipo D4 parecería indicar un asentamiento en la fase Tezoquipan de la secuencia regional. La única fecha (de una muestra de carbón) obtenida hasta ahora para ese horizonte (194 + 103) ratificaría lo antes señalado. Aparentemente los principales asentamientos preclásicos se encuentran al este de Cacaxtla y San Miguel cerca del amayal de Chichipico y en el área entre Xochitecatl y el río Atoyac (hacia el oeste).

Durante el periodo clásico, fase Tenanyecac de la secuencia de Tlaxcala, se desarrolla en Cacaxtla la cerámica *rojo/bayo* o *rojo/anaranjado* que constituye uno de los elementos típicos del sitio. Esta cerámica, cuya forma típica es la de pequeños platos trípodes con soportes cónicos, dará lugar posteriormente a algunas variantes que estarían relacionadas a la Mazapa. Igualmente están presentes vasos cilíndricos bicromos (*rojo/café*, etcétera) que asemejan en cuanto a sus diseños, a algunos elementos de fases tardías teotihuacanas. También se encuentran, entre otros, cajetes grises con decoración negativa, vasos negro pulido, a veces incisos y cajetes y ollas rojo-mica y monocromos.

Las cerámicas de comercio presentes procederían en su mayoría del sur de Puebla y algunas de pasta fina sin desgrasante vendrían de la costa del golfo. El *anaranjado delgado* es sumamente escaso. Hacia el clásico tardío (Tenanyecac-Texcalac) ocurre el máximo desarrollo de la cerámica *rojo/bayo* aunada a la presencia de la cerámica café con decoración negativa, pseudo *plumbate* y las de pasta fina del golfo.

El asentamiento del posclásico temprano está atestiguado por la presencia no sólo de cerámica relacionada a la Mazapa, tomando en cuenta las dudas que pueden existir acerca de sus implicaciones cronológicas, sino también de policromo cholulteca, *Coxcatlán rojo/anaranjado,* figuras Tlaloc con asa posterior y los restos de la última etapa constructiva en la plataforma I. Probablemente los fosos defensivos correspondan a esta fase. Este

momento marcaría el final de la presencia de los olmeca-xicalancas y posteriormente vemos el abandono del sitio en el cerro y un cambio en el patrón del asentamiento.

CERÁMICA LÍTICA

*Ángel García Cook**

Durante las exploraciones llevadas a cabo en Cacaxtla se obtuvo abundante material cultural, consistente sobre todo en cerámica y lítica, además de múltiples enterramientos humanos, mismos que se encuentran en estudio. Entre la cerámica destaca una de color rojo; otra en bayo o café claro con decoración interior de líneas rojas onduladas; otra roja sobre café; una es lisa negra y otra lisa café oscuro, así como abundante cerámica doméstica de color café, consistente en ollas con o sin cuello –tecomates–. Destaca entre estos hallazgos una urna localizada en el Edificio E.

También debe mencionarse otro elemento de barro cocido, consistente en la representación en bulto de un personaje central –¿Tlaloque? – rodeado por un amplio marco de figuras geométricas. Entre la lítica podemos mencionar las ofrendas a entierros de infantes: cuchillos, puntas de proyectil y navajas. Algunos de estos elementos, así como un fragmento del relieve en lodo, el del lado sur del pórtico del Edificio A, pueden observarse en el museo del sitio, ubicado al oriente del estacionamiento, en San Miguel del Milagro.

LOS MATERIALES DEL ÁREA

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Al sur del estado –bloque Nativitas– se desarrolla en forma contemporánea con Texcalac temprano y medio, de 650 a 950 d.C. aproximadamente, una cultura relacionada con la presencia de grupos olmecas y xicalancas, la cual se extiende hacia el oeste y sur en el valle poblano, y por tanto tampoco trataremos aquí sobre su cerámica, aunque podemos decir que aparecen tipos parecidos, al *protocoyotlatelco*, otros semejantes a los Mazapa, aunque más toscos; algunos relacionados con los mixtecos; con los de Teotihuacan IV, y con cerámica de pasta fina del golfo centro-sur (Abascal *et al*., 1976; López, 1981).

EN TORNO A LOS MATERIALES ARQUEOLÓGICOS

Diana López de Molina y

*Daniel Molina Feal**

Los restos arqueológicos de Cacaxtla nos permiten observar el fenómeno que aparece en la mayoría de los sitios de cierta importancia en Mesoamérica para el periodo clásico y para ese

lapso que Jiménez Moreno denominó epiclásico. Dicho fenómeno es la presencia de una serie de rasgos culturales que provienen, o parecen provenir de otras poblaciones; así se habla de la influencia teotihuacana en Xochicalco, Cholula, Cacaxtla, Monte Albán y mucho otros, o de la influencia de Tajín, o la de Xochicalco en otras poblaciones prehispánicas.

Este fenómeno es propio de un momento en que la sociedad adquiere considerables niveles de interdependencia, lo que se reflejará necesariamente en el intercambio de materias primas u objetos elaborados, esto a su vez se observa en los materiales arqueológicos. Así en Cacaxtla observamos adornos e instrumentos hechos en piedras que no son propias de la región; el color azul maya, uno de los pigmentos presentes en las pinturas y relieves del sitio, ajeno en origen a altiplano; muchas de las especies animales representadas en las pinturas pertenecen a las costas mexicanas o a las regiones selváticas del sur y sudeste. Un buen número de cerámicas que no se producen en Cacaxtla proviene de la costa del golfo, de la región oaxaqueña, del sur de Puebla, entre otras, y coinciden en que la mayoría son de pasta fina y debieron llamar la atención por ser diferentes, provocando cierto intercambio regular.

Mas el fenómeno no sólo se refleja en artefactos sino también en el intercambio de conceptos; así encontramos elementos iconográficos y formas de representación que se entrelazan para lograr un estilo regional; así vemos la barra ceremonial maya rodeada de glifos que están presentes en Xochicalco y en Teotihuacan, y personajes de aspecto maya en asociación a gente que proviene de otras regiones. En el estudio de los rasgos o elementos que formalmente son semejantes en varias zonas arqueológicas, podríamos elaborar una larguísima lista de semejanzas: los glifos conocidos como ojo de reptil y la forma de representarlos en Cacaxtla, Xochicalco y Teotihuacan, cosa que pasaría también con el cuadrete coronado con lenguas de fuego presente en Xochicalco y en Cacaxtla y que parece señalar la celebración de un fuego nuevo; la semejanza de los tocados de los personajes "mayas" de la pirámide de la Serpiente Emplumada en Xochicalco con el personaje número 32 del mural de La Batalla. También se podría discutir si la barra del mural se parece a la de determinada estela, si los adornos presentes en los murales son iguales a los de los personajes de otras pinturas y así hasta donde la búsqueda y la memoria lleve a cada investigador. Sin embargo, hay que tener cuidado y no exagerar la comparación formal de elementos aislados que nos pueden llevar a olvidar el contexto y el todo del que forman parte.

Por otro lado, los materiales arqueológicos del cerro de Cacaxtla nos han mostrado, tanto el arribo de nueva gente a la región, como una continuidad que refleja el desarrollo de ese grupo durante un prolongado periodo de ocupación. Así en la cerámica de Cacaxtla se observa un desarrollo, sin que se noten cambios bruscos en la solución de continuidad del material. Las variantes no decoradas de uso común guardan el mismo estilo de elaboración, las mismas arcillas, las mismas formas. Las variantes decoradas muestran la preferencia por el rojo sobre bayo desde épocas tempranas del clásico, complementándose con variantes rojo sobre crema, blanco sobre bayo, rojo sobre negro con el mismo decorado a base de bandas en el borde y "gajos" hacia el interior de la pieza y con formas semejantes, sobre todo en los cajetes. Las variantes incisas muestran dos preferencias en las pastas monocromas: las líneas rectas u onduladas con punteado entre ellas y los sellados con motivos fitomorfos y en las

variantes bicromas incisas se aprecia el gusto por dar texturas diferentes, pulidos y raspados separados por una incisión, sobre las que se aplica el color.

En cuanto a la arquitectura señalamos que el cambio más patente es el que se aprecia por el uso masivo del adobe en El Palacio, ya que desde las estructuras más antiguas detectadas (cuatro a seis metros por abajo de ese edificio), el material usado para la construcción es el tepetate. Los taludes se hacen en la misma forma y con los mismos diseños; los pilares tienen las mismas dimensiones y los guardapolvos los mismos acabados y los edificios tienen pórticos semejantes, tanto en las estructuras tempranas detectadas como en las más recientes. Los rombos de La Celosía su usarán en forma parecida al de la falsa celosía en El Patio de los Rombos.

Las pinturas muestran una evolución entre las más antiguas y las del momento de abandono de Cacaxtla. En las primeras, la figura es mucho más pequeña y por desgracia no hay diseños suficientes para ser comparados con los otros murales y para saber más sobre la evolución iconográfica. Sin embargo, los elementos persistentes a lo largo del tiempo son muchos: la forma de delinear la figura, los pigmentos utilizados, los colores que predominan, los elementos felinos y de ave, no olvidemos que el mural de La Batalla y los murales del Edificio A no son contemporáneos, ocurriendo entre ellos posiblemente cien años o más, calculados con base en las superposiciones arquitectónicas. Estos motivos se repetían en el relieve descubierto en El Patio Hundido. Es significativo que al tapar los murales del Edificio A el de La Batalla y los removidos en el Edificio de la parte superior, frente al Patio Hundido, los habitantes de Cacaxtla tuvieron cuidado de no destruirlos en su totalidad, lo que habla de la vigencia de su significado no obstante los años transcurridos. La pintura es un elemento que evidencia una larga tradición en el sitio, fragmentos de ella se encontraron en capas profundas de pozos estratigráficos, en las subestructuras del Conjunto II, en el escombro de la celosía; además los colegas de la FAIC han reportado fragmentos de pintura mural en varios sitios de la periferia de Cacaxtla, principalmente en Mixco.

Es debido a esta continuidad en las etapas hasta ahora excavadas, que cada vez nos es más difícil calificar de “momento de apogeo” la época en que se pintan los murales del Edificio A. Recordemos que el momento en que El Cuarto de la Escalera y los edificios colindantes dirigían sus pórticos al horizonte es el mismo momento en que la Celosía mostraba su trama a los habitantes, que seguramente habían usado muchos muros más que los de El Cuarto de la Escalera para plasmar su paleta. Por otra parte, el momento en que el Edificio B da acceso a una plaza, desconocida para nosotros, es el mismo en que la del mural de La Batalla competía con el preciosismo arquitectónico del Edificio E, con sus personajes en estuco sobre los pilares y sus rosetones incrustados. Y en otro momento tardío en que sobre el Edificio A se desplanta El Patio Hundido y se construye un edificio cuyos muros se ven policromados con nuevos murales, además de un señorial relieve con la serpiente emplumada y un guerrero con un yelmo, flores, mazorcas y otros elementos que recuerdan los murales de años atrás. Tal parece que es una cultura en pleno desarrollo que se enfrentó a un súbito final.

La escasa presencia en el cerro de Cacaxtla de materiales del posclásico, la concentración de éstos hacia la población de San Miguel, la escasez de restos de ocupación y la presencia de los fosos defensivos que mutilan plazas estucadas en el peñol al que se refiere Muñoz Camargo nos indican, ahora sí, un cambio drástico. Tal vez se trate de su destrucción a manos de los toltecas chichimecas, tal vez algo sucedió antes que este grupo llegara a Xoxtla y, por tanto, encontrara abandonada a Cacaxtla. Esperamos que nuevos estudios nos lo aclaren.

En Xochitecatl y correspondientes a su ocupación durante el apogeo de Cacaxtla se obtuvieron unas figurillas muy singulares.

FIGURILLAS DEL CLÁSICO TARDÍO DE TLAXCALA Y SU POSIBLE RELACIÓN CON EL GRUPO DEL CÓDICE BORGIA

*Bodo Spranz**

La pirámide principal de ese lugar tiene la misma forma peculiar que la principal de Totimehuacán. En una inspección en torno al cerro, encontramos una gran cantidad de material del preclásico medio y tardío. Esto determinó que hiciéramos una excavación de prueba en el Xochitecatl, con un corte en la cúspide de la pirámide principal y una zanja en un pequeño montículo frente a aquella. Todo el material resultó ser de un periodo posterior al previsto: del clásico tardío/posclásico, inclusive a una profundidad de cuatro metros bajo la plataforma superior de la pirámide.

En el montículo –de unos treinta metros de diámetro y unos dos de elevación– descubrimos una pequeña plataforma altar rectangular, que presentaba daños de origen antiguo. Se le construyó con piedras no trabajadas y algunas partes de la superficie horizontal tenían aún restos de estuco. Dentro y alrededor de esta estructura encontramos una serie de ofrendas, que consistían en grupos de cerámica y figurillas cerámicas, más de cien artículos en algunos casos. Nos sorprendió tal hallazgo y también el de algunos entierros, porque este cerro es un especial centro de reunión para los *huaqueros* de esta región, que tiene mala reputación en lo tocante al pillaje de tumbas. Pronto, a los pocos días de los primeros descubrimientos y a pesar de la vigilancia, se registró un robo, con el resultado de que nuestro sitio cuidadosamente excavado quedó en calidad de cráter de bombardeo. Este suceso nos obligó a continuar la excavación, originalmente planeada como una excavación de prueba, en busca de materiales del preclásico, y a resguardar todo lo que se pudiera resguardar. Pero aún teníamos otra buena razón para continuar la excavación: los hallazgos, especialmente las figurillas, representaban material hasta entonces desconocido en la región. Las figurillas, alrededor de unas 200 en total, estaban hachas –en su mayoría– en moldes y de algunas había varias copias. Una ofrenda contenía casi exclusivamente figurillas con miembros articulados. Algunas de las figurillas huecas más grandes tenían una abertura cuadrada en el cuerpo y una figurilla más pequeña dentro. La más representativa es una figurilla femenina, de modelado libre, con un niño en su brazo derecho y otro en el interior de su cuerpo.

El estilo de la mayor parte de las figurillas y de la cerámica sugiere afinidad con el Teotihuacan tardío, con influencia o influencias de otras partes. Ese es también el parecer de René Millon, a quien mostré algunas de las piezas. Millon apunta que tanto la cerámica como las figurillas están relacionadas con el Teotihuacan tardío (Metepec), sin haber sido hechas allí, porque el barro y los perfiles de las vasijas difieren de los teotihuacanos.

Dumond fecha el material de Xochitecatl alrededor del 800 d.C., e indica que la fase estaba estrechamente vinculada con el Cholulteca I en Cholula, con Oxtoticpac en Teotihuacan y con la fase 2 en Cerro Portezuelo, al sur de Texcoco.

En vista de que tenemos poca información arqueológica sobre este periodo en la región Puebla-Tlaxcala, creo que esta excavación es de interés general. Tal vez podamos ver aquí una de las raíces del estilo mixteca-Puebla, formado por una rama del Teotihuacan tardío en conexión con otras influencias hasta hoy desconocidas, acaso locales. Pero esto es solamente una idea por ahora, sin fuerza concluyente.

Muchos detalles característicos de las representaciones del grupo Borgia están ausentes en las figurillas del Xochitecatl. Estas últimas no tienen ornamentos tan elaborados como las figurillas pintadas en los códices. Seguramente no se trata de falta de habilidad por parte de los escultores del barro, porque tenemos grandes evidencias de su pericia. Estimo que es una cuestión de estilo y por ello también podemos suponer la existencia de un intervalo temporal relativamente largo entre el material del Xochitecatl y los códices. Tal vez esto también atañe a otros dos puntos: los escasos colores empleados en la pintura de las figurillas de barro, en contraposición a las figurillas multicolores del códice; y, segundo, la absoluta falta de ornamentos nasales en las figurillas del Xochitecatl. Por otra parte, la frecuente mutilación dental de las figurillas, también apreciada en dos cráneos hallados en los entierros, no se encuentra en los códices. A pesar de estos rasgos negativos, ambos comparten detalles que nos permiten identificar algunas de las figurillas del Xochitecatl.

Estas figurillas son de tipos variados, siendo las más sobresalientes algunas piezas de modelado libre. La gran mayoría está formada, completamente o en parte, por medio de moldes. Algunas son sólidas y planas, como hombrecitos de galleta; otras son huecas, con una criatura dentro del cuerpo, o hechas a modo de sonajas. También hay muñecos con miembros articulados. En cuanto a las dimensiones, van de los cuatro a los veinticinco centímetros, aunque la mayor parte se ubica aproximadamente en diecisiete centímetros. Algunas figuras están vestidas, otras no. Las desnudas son asexuadas, pero tal vez se trate de representaciones femeninas, porque en esta categoría se insertan las figurillas madre/hijo. Únicamente tres figuras pequeñas llevan el ceñidor masculino. Aparte de las figurillas modeladas a mano, las planas son las que muestran la indumentaria más elaborada. Casi todas están pintadas, después de horneadas, con rojo, blanco, negro y también una con amarillo. El color rojo es cinabrio o hematita; en un caso ambos rojos se emplearon en una sola figurilla.

La más frecuente es una representación femenina con una banda en la cabeza, decorada con rosetones. Este tipo (veintidós figurillas) varía de lo simple a los ejemplares elaborados y ricamente vestidos. La parte inferior de las caras está pintada de rojo, excepto

en algunas figurillas de rostro rojo o rojo con blanco, una con rayas rojas verticales y dos con huellas de negro goteado sobre rojo o blanco.

Considero que estas figurillas son representaciones de una diosa denominada más tarde Xochiquétzal. Las diferentes pinturas de las caras de las figurillas no son típicas de la representación de esta diosa en los códices, donde se le ve con una cara amarilla o café ornamentada en rojo (*Borgia, Vaticanus B, Fejérváry-Mayer*). El vestido, casi sin pintura, se ha de comparar con el del códice solamente respecto a la forma.

La banda de la cabeza es atributo de Xochiquétzal en el *Borgia*, donde también usa un característico peinado con dos manojos de pelo verticales o laterales, que también se encuentran en las figurillas. Finalmente, tenemos que considerar el nombre de la diosa en los códices y el nombre del sitio de donde proceden las figurillas: Xochiquétzal-Xochitecatl.

Algunas figurillas menos típicas podrían considerarse representaciones de Xochiquétzal, aunque no muestran elementos significativos a excepción de la banda de la cabeza con rosetones, que, en ciertas formas, es atributo de Chalchiuhtlicue en el *Borgia*.

Xilonen, la diosa del maíz tierno lleva, en una representación en piedra del Azteca tardío (Nicholson, 1967, p. 110), una banda en la cabeza, exactamente de la misma manera que las de algunas de nuestras figurillas, una banda escamosa con un rosetón en el centro. En *Fejérváry-Mayer*, p. 29, Chalchiuhtlicue usa esta banda, pero, nuevamente, la pintura del rostro difiere. En los códices es casi amarilla, en nuestras figurillas es roja o negra en su parte superior o roja en la inferior. Entonces, la banda simple del cabello es frecuente en los códices, asociada con diferentes deidades. En nuestras figurillas esta característica y otras parecen estrechamente relacionadas con las formas teotihuacanas. Algo más problemático es la identificación de las figurillas madre/hijo. La representación femenina con dos niños, modelada a mano, usa una banda en torzal que, otra vez, es claramente alusiva a Xochiquétzal en el *Borgia, Vaticanus B* y *Laud*, donde también se puede apreciar el sencillo vestido blanco. Pero en ninguna parte pude encontrar un vínculo entre esta diosa y los mellizos (si es que acaso los dos niños son realmente gemelos). Durante el periodo de los aztecas se tenía a los mellizos por algo siniestro y antinatural. Si ambos permanecían con vida, uno mataría a sus padres y los devoraría. Por eso, los padres sacrificaban a uno de ellos a poco del nacimiento (Seler, 1902-23, pp. I, 442). Desde luego, tampoco podemos descartar del todo la idea de que este grupo sea una simple representación secular de una madre humana y sus dos hijos. Las representaciones de nacimientos no se hallan en los códices, pero algunas pinturas muestran mujeres en labores de crianza. Estas deidades son Mayahuel (criando un pez en el *Borgia*), Tlazoltéotl, Chalchiuhtlicue y Xochiquétzal en el *Borgia*, representadas como guardianas de la cuarta serie, o de la estrella nocturna, del periodo de Venus. En el *Fejérváry-Mayer* con la misma función, aparecen, Mayahuel, Chalchiuhtlicue y Xochiquétzal y en el *Vaticanus B*, figuran Tlazoltéotl, Chalchiuhtlicue y Xochiquétzal. Ciertamente, ninguna de éstas se puede identificar con nuestras grandes y huecas figurillas madre/hijo. Sus rostros están pintados de blanco en la parte superior y de rojo en la inferior, un tipo de pintura que no exhiben las cuatro diosas en los códices. Las figurillas de Xochitecatl no están vestidas, sus cuerpos solamente están pintados de blanco o de blanco y rojo, pero usan una gran decoración en la

cabeza. Este último rasgo aparece en las cuatro diosas, especialmente en el *Borgia*. Las formas varían, pero una parte de ellas, la banda de la cabeza de Tlazoltéotl, puede ser comparada con la de las figurillas. En los códices se le dibuja con líneas onduladas para indicar el algodón blanco del que estaba hecha. Tal vez, el significado de las partes moteadas en la banda de la cabeza de las figurillas sea el mismo. Si aceptamos esto, podemos asumir que estas figurillas son representaciones de la diosa Tlazoltéotl, originalmente una diosa huasteca de la tierra y patrona de los recién nacidos.

Esta interpretación espontánea de algunas de las figurillas procedentes de la excavación de Xochitecatl, debe, desde luego, ser revisada y profundizada, junto con el análisis de los demás hallazgos. Particularmente se le debe comparar con los materiales del Teotihuacan tardío, a cuya época se vinculan mucho más los descubrimientos del Xochitecatl que a cualquier otro material conocido. Pero, y esto creo es importante, Xochitecatl no es simplemente un Teotihuacan tardío. Parece ser el amanecer de una nueva era, que bien pudiera ser la que llamamos mixteca/Puebla.

OFRENDAS Y PRÁCTICAS FUNERARIAS

Rosalba Delgadillo Torres y

*Andrés Santana S.**

Durante los trabajos de exploración efectuados entre los años 1975 y 1989 se han localizado numerosos restos óseos humanos asociados a las estructuras arquitectónicas del Gran Basamento, que evidentemente fueron depositados como ofrendas.

Dichos materiales suman un total de doscientos ocho conjuntos óseos, de los cuales ciento noventa y nueve pertenecen a individuos de corta edad, siendo seguramente algunos de ellos nonatos o neonatos, correspondiéndoles porcentualmente 95.67%; mientras que el 4.33% restante está representado únicamente por dos cráneos de individuos adolescentes y siete cráneos y otro tipo de huesos de adulto.

La mayoría de los restos se encontraron en un deplorable estado de conservación por las características propias del suelo.

Además de los elementos mencionados, se localizaron también doce cánidos, ubicándose casi todos ellos en el pasillo que separa al Conjunto 2 de El Palacio.

Los restos óseos se encontraron en áreas bien definidas dentro del conjunto de construcciones, ubicados en mayor cantidad, como hemos podido observar, en lugares exteriores como patios, pórticos y pasillos, siendo pocos los restos aislados que se localizaron en el interior de los cuartos. Casi todos fueron colocados directamente sobre los pisos; en algunos casos los restos descansan sobre una cama de pequeños cantos rodados, a excepción de los que se descubrieron en los rellenos del Patio Hundido y los contenidos en las tumbas.

De forma predominante podemos observar el hacinamiento de los restos. Muestran evidencias de pertenecer a individuos sacrificados, por los indicios de cremación, mutilación, desmembramiento y trituración de los cráneos por losas.

Hasta donde es posible apreciar, no hay patrón para colocar a los individuos, mismos que carecen de una orientación y también de una posicion determinadas, dan la impresión de que fueron colocados, algunos de ellos, de manera precipitada.

Por lo que respecta a los objetos asociados, observamos que éstos también carecen de orden, como si hubieran sido arrojados al azar. Son pocos los que pudieron asignarse a un individuo determinado, lo cual hemos podido observar claramente en el listado anterior, como es el caso de algunas puntas de proyectil que se detectaron entre las costillas de algunos niños situados en El Patio de los Rombos y en el pasillo ya varias veces mencionado.

Entre estos materiales podemos apreciar la presencia de objetos utilitarios: puntas de proyectil elaboradas en obsidiana y en sílex, raspadores con las mismas materias primas, malacates de barro, agujas y punzones de hueso, así como objetos suntuarios y ornamentales como cuentas de concha de diversas formas, pendientes en diferentes materias primas como piedra verde, barro, hueso, excéntricos de obsidiana, bezotes de barro negro, orejeras, así como figurillas zoomorfas realizadas con gran detalle, etcétera.

De manera contrastante vemos que no se encontró alguna vasija de barro completa sino algunas fragmentadas, y otras de Tecali, igualmente incompletas.

Debido a que gran cantidad de materiales se encontraron en este estado, no descartamos la posibilidad de que parte del material cuantificado haya formado parte del relleno que cubrió los enterramientos.

Queremos hacer notar que los restos situados en el pasillo que separa al Conjunto 2 presentaron un comportamiento diferente.

En esta área no se encontró amontonamiento de individuos, sino que había una clara separación entre cada uno de ellos, siendo más fácil determinar los objetos asociados a éstos notoriamente más abundantes.

Otra característica que presentaron y que llamó también nuestra atención fue que diez de ellos aparecieron acompañados con cánidos.

Estas peculiaridades nos llevan a pensar que es probable que estos enterramientos hayan correspondido a un evento diferente o, bien, denoten el estrato social más alto de estos niños.

Por lo que toca a los enterramientos indirectos, en la tumba del Patio de los Altares se localizaron dos de ellos y sus dimensiones son 75.5 cm x 48.0 cm. En el interior de ella, hacia la esquina sudoeste se encontró una osamenta en posición sedente y seis cráneos, todos ellos pertenecientes a individuos que habían superado la primera infancia; asociados a éstos se localizaron varias cuentas de forma tubular y un penate de piedra grisácea del estilo de Mezcala, Guerrero, sin que logremos determinar si estos objetos fueron colocados exprofeso

o bien pertenecen al relleno que se utilizó al tapar la tumba en la que, por sus características no logró excavarse completamente, y, por lo tanto, desconocemos su contenido y profundidad totales.

Las tumbas situadas en El Patio Hundido nos proporcionaron la siguiente información:

La Tumba B mide 75 cm x 50 cm y contenía en su fondo a dos individuos infantiles que ya habían superado la primera infancia, es decir, mayores de seis años (Salas, 1982), desmembrados y perfectamente acomodados en ese reducido espacio; no contenía ningún objeto asociado.

La Tumba C es de menores dimensiones: 50 cm x 35 cm; se encontró parcialmente destruida y probablemente fue vaciada desde la época prehispánica.

Ambas tumbas debieron pertenecer a la última época constructiva del Gran Basamento.

Para tratar de explicar las causas que dieron origen a la gran cantidad de sacrificios humanos infantiles en Cacaxtla es necesario realizar un estudio de las fuentes históricas, la cual apenas hemos iniciado.

Sabemos por Sahagún (1969), Durán (1967) y Benavente (1979) que estaban vinculados con festividades dedicadas a Tlaloc, con fines propiciatorios para las lluvias. Las fiestas se realizaban al inicio y en la conclusión del ciclo agrícola.

Las festividades se realizaban cerca de los brotes de agua, en las lagunas o en los cerros más altos, como en el Tlaloc, el Matlalcuéyetl, el Mayahuel y el Xochitecatl, entre algunos otros (Sahagún, *op. cit*.: 201).

Se sacrificaban tanto niños como niñas mayores de siete años, preferentemente por las noches, ya que al parecer no era muy grato a los ejecutantes tal rito (Gonzales, 1985 y Broda, 1971).

Sin embargo, esta no era la única causa por la que se sacrificaban niños, ya que también se hacía cuando se terminaba un templo o edificio, considerándose que darían fuerza y protección a las construcciones (Gonzales, *op. cit*., 240).

Arqueológicamente los enterramientos infantiles colectivos se han reportado en Cholula (López Alonso *et al*., 1974), Teopanzolco (Lagunas, 1972) y Templo Mayor (Román B., 1986), etcétera.

Creemos muy probable que en Cacaxtla estuvieron presentes ambas posibilidades, ya que los enterramientos ubicados dentro de las tumbas cumplirían la segunda opción, es decir, debieron ser sacrificados al terminar una determinada fase constructiva. Quizá la misma causa tengan los restos de niños situados en el pasillo, pues los datos nos afirman que eran niños nobles los que se sacrificaban para este evento (Gonzales, *op. cit*.), lo cual nos ayudaría a entender el trato preferencial que recibieron con respecto a otros conjuntos de sacrificados

dentro de la misma época constructiva: acompañamiento de perros, individualidad, numerosos objetos asociados, no hay evidencia de mutilación o cremación, etcétera.

La abundancia de enterramientos inmediatamente situados sobre el piso nos indica que la gran cantidad de sacrificios debió llevarse a cabo en ese mismo lugar y en el momento previo a la clausura y rellenamiento de determinadas unidades arquitectónicas, con lo que probablemente estos niños cumplieron varias funciones, es decir, eran ofrecidos a Tlaloc, pero al mismo tiempo servirían como guardianes de los edificios por construir.

MATERIALES CULTURALES DE CACAXTLA. COMENTARIOS FINALES.

Sonia Lombardo, Diana López

*y Daniel Molina**

Los materiales arqueológicos de Cacaxtla brindan elocuente testimonio de algunos fenómenos de gran importancia ocurridos a finales del clásico. En primaria instancia debemos señalar que la crisis y caída de Teotihuacan provocó una serie de cambios sociopolíticos en el altiplano y su entorno. La desintegración de la hegemonía política de la gran urbe presenta como secuela la fragmentación de la estructura política, lo que a su vez produce la consolidación de pequeñas unidades político-administrativas en la cuenca de México y fuera de ésta y el desarrollo autónomo de centros de poder regionales. Ambos procesos se presentan en diversas partes del territorio poblano-tlaxcalteca. En relación a los olmeca-xicalancas, podemos ver en algunas regiones cómo ocupan un espacio político que había sido teotihuacano. A través de ellos se rescata la integración política, primero en el sudoeste de Tlaxcala y luego en Cholula y el valle poblano en general. Las relaciones político-comerciales con el sur y sureste no se interrumpen, al contrario, parecerían incrementarse. La continuidad de los nexos con grupos del golfo y sureste garantiza el paso de gente y mercaderías entre esas regiones, Puebla-Tlaxcala y otras partes de Mesoamérica.

Es claro que cambios de esa magnitud se reflejan en distintas manifestaciones superestructurales. Es conocido que en esa época se realizó un ajuste calendárico en el altiplano (cambio de portadores de año, quizá de nomenclatura y formas de numeración). Un cambio de ese orden es algo de enorme trascendencia por sus implicaciones tanto religiosas como económicas ya que el calendario era el elemento rector de la vida en urbes y comunidades pequeñas. Las manifestaciones artísticas presentan también indicadores de las profundas transformaciones que estaban ocurriendo en la sociedad. El tema de la guerra, el énfasis en la exposición de la síntesis Tlaloc-Quetzalcóatl, el estilo naturalista y realista son algunos de esos indicadores. La importancia del primero es el lógico resultado de la convulsa situación política que fue parte y secuela de la crisis en Teotihuacan. El desplazamiento de grupos, las conquistas de territorios, la consolidación de nuevas hegemonías, todo esto pone en primer plano el tema de la guerra y los guerreros. La exposición en una nueva forma de la síntesis Tlaloc-Quetzalcóatl parecería estar ligada a todo lo anterior (cambios calendáricos,

la guerra como tema a ser exaltado, los nexos altiplano-sureste). El último aspecto, el estilo realista, es también harto significativo. El arte teotihuacano hierático, esotérico, muestra un discurso ideológico producido por una élite y sólo comprensible por ella misma. Ante esto, el realismo y el naturalismo se dirigen a la población en general, facilitan la comunicación y el establecimiento del nuevo orden. El arte teotihuacano revela un distanciamiento crítico entre la élite gobernante y el pueblo, un desajuste en el funcionamiento de algunos aspectos ideológicos. La pintura mural de Cacaxtla por su parte revela una de las vías para enfrentar esa crisis. Hacer más directos los "textos", enfatizar la fuerza y la gloria de la guerra, reiterar y desarrollar en términos mítico-religiosos la unidad de los dioses y la fusión de la gente del sur con los del altiplano, no son hechos casuales sino ajustes necesarios para la consolidación de la nueva sociedad.

Además de lo anterior, los materiales procedentes de Cacaxtla dan testimonio de algunos aspectos de la vida de ese grupo que arriba al valle poblano-tlaxcalteca, lo conquista, consolida y extiende su dominio territorial, su esfera de influencia. Resulta imposible, por ahora, precisar la secuencia de esa conquista o las subdivisiones y estructura política que desarrollan en ese territorio. Creemos, no obstante, que el proceso puede presentar semejanzas con lo acontecido varios siglos después al ingreso de los tolteca-chichimecas. Así, los olmeca-xicalancas ingresarían al área por la ruta Chalco, Amecameca-Xochimilco, se asentarían en primera instancia en el sudoeste de Tlaxcala, de ahí procederían a la región de Cholula. Una vez consolidado su poder se facilitaba extender sus dominios y/o influencias hacia el este y el sur (las rutas que comunicaban hacia el actual estado de Morelos y hacia Tehuacán y Oaxaca).

Ahora bien, esta conquista no la hacen los sacerdotes y los jefes. El largo proceso de guerra y colonización lo realizan jefes, nobles, sacerdotes, guerreros de diversas jerarquías y grupos de agricultores y artesanos, etc., habilitados como parte del contingente de guerra, a éstos los acompañaban en la ocupación de los territorios conquistados, mujeres y niños. Se trata de una migración de uno o varios pueblos, que ingresan a un territorio habitado y deciden no sólo radicar en él, sino hacerlo suyo. El enfrentamiento de tradiciones culturales diversas y la necesidad del conquistador de imponer su ideología deben reflejarse en los materiales arqueológicos, al contrastarlos con los de la etapa inmediata anterior. ¿Qué podemos decir al respecto? En el área de Cacaxtla, entre 250 y 600 d.C. (según Abascal *et al*., 1976), se observa una fase de "impacto teotihuacano". Algunos sitios revelan una fuerte influencia de esa gran urbe, mientras que en otros se observa, según estos autores, un proceso de "ruralización" y de marginalización. Para estos autores la siguiente fase (entre 600 y 850) marca un resurgimiento del área de Cacaxtla y Xochitecatl, con la presencia de una nueva cultura y es el momento de la construcción de las obras de fortificación. Aunque en esto último diferimos ya que pensamos, como Armillas, que son algo más tardías.

En Cholula, por su parte, las excavaciones que se realizaron a fines de la década de los sesenta, mostraron que las etapas de clara influencia teotihuacana se vieron interrumpidas en la fase Cholula IV (700-800 d.C.). En ese momento, según Müller: "Todo parece indicar una ruptura completa con la tradición teotihuacana del clásico" (1970, p. 131). En relación a la siguiente fase, Cholulteca I (800-900 d.C.), la misma autora señala que "la presencia de

los nuevos rasgos en la cerámica parece indicar la influencia o la llegada de nueva gente de fuera del valle de Cholula" (*ídem*, p. 139). La cerámica muestra la fusión de lo nuevo con los elementos que sobreviven de la tradición teotihuacana.

En ambos casos, aunque no en el mismo momento, se observa la llegada de nueva gente y la adopción de modalidades distintas en la cerámica y en la arquitectura. La fase Cacaxtla en el sudoeste de Tlaxcala y las fases Cholula IV y Cholulteca I, en la vecina urbe, ratifican y complementan la información de las crónicas.

Ya que los olmeca-xicalancas eran un grupo nahuatizado, previamente a su ingreso a Puebla y Tlaxcala, el proceso de conquista y colonización resulta menos difícil que si hubieran arribado a una región, que, en términos culturales, les fuera desconocida o totalmente ajena. La fusión, la mezcla de elementos culturales ya era parte del bagaje ideológico del grupo y en esta región se enriquece aún más. Ahora bien, el hecho de que haya fusión no minimiza el que también hubo imposición política y cultural. El dominio requirió de la fuerza y de la formación de toda una estructura de gobierno, con sus organismos administrativos, represivos, etc. El control ideológico establece la necesidad de exaltar: 1) el carácter de elegido de los dioses del grupo en el poder; 2) sus virtudes, sabiduría, fuerza, riqueza, la superioridad de su linaje, 3) sus logros militares, civiles (grandes obras arquitectónicas), etc. Los "textos" plasmados en los murales de Cacaxtla muestran elocuentemente lo anterior. La otra parte del control se da a través de la exacción de tributos en trabajo y especie. Aquí quizá habría que mencionar que resulta difícil deslindar las variables en los mecanismos de explotación que ya existían al interior del grupo migrante antes de su arribo y los que se establecieron en relación a las gentes conquistadas. Es decir, la jerarquización social que ya traía el grupo se amplía para dar cabida a los pueblos sometidos.

Los que triunfan se posesionan de tierras, bienes y gente. Es claro que las tierras y el control de la producción en general sufrieron serias modificaciones. Los vencidos o emigraron, antes que someterse, o permanecieron como grupos sojuzgados. Sobre ellos debió recaer la parte más pesada de la edificación de nuevos templos, palacios, casas, etc. En Cacaxtla, por ejemplo, la construcción de la plaza de las tres pirámides y del "Gran Basamento" con sus templos, pirámides y palacios evidencian el uso durante largos periodos de grandes grupos de trabajadores. La cantidad de gente implícita requiere de una eficiente organización de los ciclos de trabajo tributado, por barrios o poblados, a fin de no entorpecer la producción agrícola ni las otras actividades económicas. En el caso de la gran urbe cholulteca es de suponer que los olmeca-xicalancas aprovecharon la organización territorial y estructura tributaria que debió tener ésta, aunque no sabemos si la ampliaron. Ya para etapas más tardías cuando los olmeca-xicalancas estaban consolidados en el poder, la historia tolteca-chichimeca nos da una idea de la estructura política. Ahí se dan los nombres de 36 tlatoque o señores de los olmeca y de diez lugares en que éstos residían. De los tlatoque, diez parecen tener mayor jerarquía ya que aparecen pintados en las fojas. Esto indica una estructura política en torno a Cholula con una serie de jefes, subordinados al Tlalchiach y al Aquiach, entre los cuales hay también diferencias de rango y autoridad.

En esta compleja sociedad estatal, según lo indican las fuentes y los murales, el o los gobernantes son a la vez sumo sacerdote de alguna de las deidades principales. El que se señalen dos Tlatoque sobre los demás coincide con lo que se relata sobre los tolteca chichimeca (Icxicouatl y Quetzalteueyac) y resulta comparable a lo relatado sobre los sacerdotes y señores de los nonoalcas de Tehuacán y Teotitlán del Camino y con lo que luego se conoce para Tenochtitlan (como bien señaló Carrasco, 1971).

Al conquistar el valle poblano-tlaxcalteca, los olmeca-xicalancas se adueñan de tierras con una alta producción agrícola, de una cuantiosa mano de obra, de ciudades y poblados de distintos tamaños y de una zona con una larga tradición alfarera. Además, se establecen en una área clave en relación al intercambio y comercio, en lo que siempre fue un punto de gran importancia para el paso de bienes entre el sureste, el golfo y el altiplano. Se asientan en un importante foco de producción artesanal y de movimiento de mercaderías y al controlarlo consolidan su poder y sus riquezas.

Después de cinco o seis siglos, se cierra su ciclo, se repite la historia con nuevos protagonistas. Los otrora vencedores serán vencidos y se verán obligados a emigrar… hacia la mixteca, hacia el sudeste, hacia Zacatlán. Van al oriente de donde, según el mito, habían venido originalmente.

GRUPOS DE TRADICIÓN TEOTIHUACANA EN EL NOROESTE DE TLAXCALA

Ángel García Cook y

*Elia del C. Trejo A.**

En otro trabajo hemos localizado los asentamientos que tienen una correspondencia cronológica con esta época, y en parte también cultural, aunque nosotros observamos más bien una continuidad de la cultura teotihuacana y vemos que aún persisten algunas de las mismas ciudades manteniendo el control regional, otras “retroceden” a pueblos y el resto de los asentamientos está constituido en su mayoría, por microaldeas (*Hamlets*) o aldeas chicas ya sean concentradas o dispersas. El número de asentamientos es de 50 y aunque existen elementos cerámicos Coyotlatelco en algunos sitios del resto del área pensamos que no pueden considerarse como tales y corresponden a la cultura Texcalac y/o a la cultura Tlaxco (García Cook, 1976b).

DISTRIBUCIÓN DE SITIOS EN EL ÁREA Y SUS CARACTERÍSTICAS

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.***

Llegamos a la etapa Coyotlatelco y aunque los sitios no disminuyen en fuerte proporción, se cuenta con 39 asentamientos, sin embargo, sí es menor la población, e igualmente, la importancia política y económica alcanzada durante Teotihuacan (temprano y tardío) desaparecen en fuerte proporción. Aunque aún subsisten 3 ciudades, mantenidas casi por inercia y debido precisamente a la fuerza regional alcanzada durante Teotihuacan tardío, sin embargo, creemos que éstas desaparecen antes de que concluya esta fase cultural, y lo mismo creemos que sucede con los otros 3 centros primarios (pueblos) supervivientes, y entonces lo que resta es una población asentada en aldeas concentradas (22) y algunas dispersas (5), en las que predominan en fuerte porcentaje las microaldeas (15 asentamientos). Se cuenta también con 6 villas o centros secundarios.

Charlton no observa para este momento ruta de intercambio alguna en su área explorada, quizá porque ya no existe Teotihuacan, y nosotros seguimos observando el mismo comportamiento, aunque a otra escala, en la interconexión existente internamente y tal vez entre sí, de las agrupaciones anteriores quizá por la fuerte tradición teotihuacana arraigada entre los asentamientos que aún subsisten.

Hacia el oeste, en la región que ocupaba Teotihuacan, también se observa una fuerte disminución en el número de asentamientos; pero una reaparición de un mayor número de centros primarios respecto a la etapa anterior (Parsons, 1971, 1976; Sanders, 1976).

BAGAJE CULTURAL

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Contemporáneo con la fase cultural Texcalac temprano, se desarrolla al oeste de Tlaxcala, en el área de Calpulalpan, una cultura relacionada con el resto del este central de la cuenca de México (región de Huexotla, Texcoco) con cerámica típica que se da también en esa zona, la Coyotlatelco-Mazapa y que por tanto no vamos a considerar aquí (García Cook, 1976b, 1978, 1981; García Cook-Merino, 1977; García Cook-Trejo, 1977).

CAPÍTULO IX

Establecimiento de los señoríos

Con la salida de los olmecas-xicalancas del sudoeste de Tlaxcala, los grupos tlaxcaltecas logran consolidar su territorio y hegemonía en la región central de Tlaxcala. En el norte la cultura Tlaxco se establece definitivamente; y en la región de Calpulalpan se observan cacicazgos relacionados con la cuenca de México.

De esta manera, el territorio que actualmente ocupa el estado de Tlaxcala se define culturalmente, entre los año 900 y 1200 de nuestra era estableciéndose, de alguna forma, las fronteras culturales que conocerán los españoles a su llegada.

SEÑORÍOS Y CACICAZGOS

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Integración de señoríos: siglos IX al XII

Durante la segunda mitad del siglo IX (de 850 a 900 d.n.e.) se inicia nuevamente una estabilidad política y cultural; definen sus fronteras varias agrupaciones de señoríos o cacicazgos; varios grupos son expulsados del área, y algunos más inician su establecimiento en forma permanente o consolidan su estancia en la región. Así, al finalizar el siglo IX vuelve a respirarse cierta estabilidad en el área y aun cuando se irán definiendo con mayor claridad las diversas culturas que existen en Tlaxcala a la llegada de los españoles, sin embargo, puede decirse que es desde finales del siglo IX de nuestra era cuando da principio la integración de los señoríos que lograrán la confederación tlaxcalteca durante los últimos siglos de ocupación prehispánica, así como la de sus vecinos, amigos o enemigos.

De esta manera habitan en lo que actualmente es Tlaxcala los siguientes grupos culturales:

Al centro del estado y ocupando una área aún bastante amplia (alrededor de 1 300 km2) se vive la segunda parte de la cultura Texcalac. Ahora los conflictos internos van acabando y las presiones externas son diferentes. Hay un fuerte renacimiento cultural quizá debido a la fuerte influencia y relaciones que se observan con los grupos asentados hacia el sur, es decir mixtecos, mixtecos-popolocas y cholultecas; las fronteras se amplían un poco, sobre todo hacia el sur, y se definen con toda claridad algunos señoríos, entre los cuales pueden mencionarse: Tepeyanco, Xaltocan, Texcalac, Huiloapan, Tlacocalpan, Temetzontla y Tepeticpac. Este último fue el lugar donde tal vez se instalaron los jefes más importantes de los grupos chichimecas (¿chichimecas-poyanhtecas o toltecas-chichimecas?) que arribaron al área un poco antes y se asentaron en Tepeticpac, debido a su posicion geográfica

y topográfica y además la hicieron fortaleza con base en fosas y murallas, aparte de contar ya con una posicion estratégica y rodeada de profundos barrancos (García Cook y Mora, 1974), todo lo cual la hizo inexpugnable. Tepeticpac es uno de los señoríos más importantes a la llegada de los colonizadores hispanos y está presente ya al finalizar el siglo IX.

Texcalac tarde inicia la consolidación del "estado tlaxcalteca" a partir de este momento; la población se incrementa un poco al respecto a la primera parte de Texcalac y va concentrándose hacia los centros mayores, es decir grandes pueblos civiles, pueblos, villas y aldeas grandes, y el número de aldeas chicas y de asentamientos dispersos disminuye. Esta cultura Texcalac tarde está enclavada en una área que cubre todo el bloque Tlaxcala y en menor escala la sierra de la Caldera. Su límite oeste no cruza el río Atoyac, y el centro físico de su área de ocupación es por el actual poblado de Xaltocan (mapa 1).

[Mapa 1]

Desde la segunda mitad del siglo IX se inicia la pérdida del control del sudoeste de Tlaxcala y del valle poblano por parte del grupo olmeca-xicalanca que lo habita. Al consolidarse Texcalac, Cacaxtla y con ella sus ocupantes pierden fuerza y se retiran del área. La presión de los grupos tolteca-chichimecas irá arrojando a los olmeca-xicalanca de la región y para finales del siglo X éstos han desaparecido, movilizándose hacia Zacatlán y regresando hacia el oriente y sudeste.

Así, sólo durante el siglo IX se observa aún la fuerte presencia de los olmecas-xicalanca habitando en Cacaxtla y hacia el sur; para el siglo X su presencia es menor y ya no tienen control alguno y aproximadamente para el año 1000 d.n.e., estos grupos han salido totalmente del área.

De esta manera, desde finales del siglo IX e inicios del X vuelve a tomar el control del valle poblano y del extremo sur de Tlaxcala un grupo de gentes, tolteca-chichimecas y mixtecos, que se asientan de nuevo en Cholula. Ahora su centro cívico religioso ya no se sitúa en el mismo lugar donde estuvo durante su anterior apogeo, del siglo I al VI, sino que es erigido un poco al oeste del primero en el lugar que actualmente ocupa el centro de San Pedro Cholula. Así se integra la cultura Cholulteca.

Durante fines del siglo IX, al ir abandonando los olmecas-xicalanca su capital Cacaxtla, pierden también el escaso control que lograron en el centro norte del estado, durante su apogeo en el área. Puede apreciarse entonces que los grupos que quedan en esta parte norte del actual estado de Tlaxcala y que integran una nueva área cultural, son gentes otomíes existentes ya desde poco antes, pero que ahora se establecen de un modo definitivo, integrándose en lo que los arqueólogos han denominado la cultura Tlaxco.

Al parecer los grupos que integran esta cultura Tlaxco son otomíes con fuerte influencia cultural de la Huasteca y a partir de este momento serán los que habiten en esta porción norte hasta principios del siglo XVI, cuando llegan los españoles (Merino Carrión, 1980; García Cook y Merino Carrión, 1979). En esta pequeña área cultural de alrededor de 450 km2, únicamente se vislumbra la presencia de dos o a lo sumo tres señoríos, que integran

esta cultura, uno con cabecera en el cerro Capulac y otro en el cerro Tlaquexpa, ambos fortificados. Conviene recalcar que un buen porcentaje de los asentamientos que integran Tlaxco están fortificados u observan una posición estratégica, y que esta situación se irá incrementando a medida que pase el tiempo.

De acuerdo con las fuentes históricas (Durán, 1967; Davies, 1968) esta área cultural Tlaxco vendría a integrar el señorío de Tliliuhquitepec y puede suponerse que éste se inicia desde finales del siglo IX y principios del X (Merino Carrión, 1980). Estos grupos con cultura Tlaxco guardan siempre buenas relaciones con los habitantes del centro del área, con los de cultura Texcalac tarde primero y con los de cultura Tlaxcala después.

Los grupos humanos que habitan hacia el oeste aun cuando están ligados culturalmente con los de la cuenca de México, no obstante, aparentan contar con cierta autonomía y están integrados también con base en señoríos. Desde el punto de vista de los arqueólogos, este momento cultural se ha llamado cultura Amantla (900 a 1200 d.n.e.) ha recibido este nombre ya que Amantla es uno de los principales señoríos del momento y pueden mencionarse asimismo otros dos asentamientos importantes que quizá correspondan igualmente a dos señoríos más: Palo Hueco y Mal País. Juntos estos tres señoríos tendrían el control absoluto del oeste del actual Tlaxcala y, aunque compartiendo muchos elementos culturales con sus vecinos del oeste (Texcoco-Huexotla), sin embargo, creemos que funcionaron como señoríos independientes.

Conviene mencionar que estos grupos que habitan el oeste de Tlaxcala en estos momentos, ocupando una área bastante reducida (escasos 200 km2 al oeste de Tlaxcala y 100 km2 del sur de Hidalgo) se encuentran separados por una amplia área sin ocupación humana, de sus vecinos con cultura Texcalac tarde y de los de cultura Tlaxco. También debe apuntarse que es hasta esta etapa, es decir cultura Amantla, cuando se observa presencia por vez primera de sitios fortificados en el oeste de Tlaxcala y sur de Hidalgo. Todo parece indicar que desde el inicio de Amantla (900 d.n.e.) comienzan la rivalidad y constantes luchas, que prevalecerían hasta el siglo XVI, entre estos grupos del este de la cuenca de México (representados por Amantla en este caso) con vecinos al teste y sudeste: con Texcalac tarde y con Tlaxco.

Entonces se tiene que a partir de finales del siglo IX y hasta principios del XII habitan en el actual Tlaxcala: la cultura Texcalac tarde, al centro; la cultura Tlaxco hacia el norte central y la cultura Amantla en el extremo noroeste (mapa 1).

ANTECEDENTES DE LOS SEÑORÍOS

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Hemos apuntado en trabajo anterior (García Cook-Merino Carrión, 1990) que entre el 650 y el 900 se dio un periodo de ajustes y readaptaciones en el área que ocupa actualmente

Tlaxcala y que ya desde estas fechas se vivía en pleno posclásico en la mayor parte de esta región: al sur habitaban los olmecas-xicalancas –en Cacaxtla y región vecina– y desde ahí controlaban el valle poblano y buen parte del sur de Puebla. Cholula desaparece como centro rector. al centro del estado se desarrolla la cultura Texcalac en su primera mitad; cultura que otorgaba, nuevamente, unida a su sociedad, cerraba el corredor teotihuacano e iniciaba una etapa de renacimiento cultural. Al norte diversos grupos humanos luchaban por asentarse en forma definitiva y por tener el control del área, destacando en ocasiones algunos grupos ligados con los olmecas-xicalancas y otras los que tenían filiación con Tajín, pero ninguno lograba el control total del área. Hacia el noroeste –región de Calpulalpan– se vivía aún en un epiclásico e inicios de un posclásico temprano y la cultura que ahí residía estaba ligada –como siempre lo estuvo desde el inicio de su vida sedentaria– con la de los grupos asentados en la cuenca de México vecina.

Hacia el final de este periodo –por el 850-900– con la llegada de otros grupos al área, Cacaxtla pierde el control regional y pronto sus habitantes, los olmecas-xicalancas emigran y Cacaxtla queda deshabitado. Cholula vuelve a erigirse como rector del valle poblano, y se consolida la cultura Cholulteca que será la que conozcan los españoles a su llegada. Al norte del actual estado de Tlaxcala, un grupo toma el control, se establece definitivamente y será éste quien permanezca en esa región hasta el siglo XVI. Al oeste los grupos humanos continúan –y continuarán– compartiendo la cultura de sus vecinos de la cuenca del oeste inmediato. Texcalac se consolida en el centro e irá conformando y consolidando los señoríos que integrarán a Tlaxcala a la llegada de los colonizadores hispanos.

De esta manera hacia el año 900 de nuestra era, existe nuevamente un clima de cierta estabilidad en la región poblano-tlaxcalteca: Al norte, grupos de otomíes –huastequizados– han logrado el control regional y se establecen en forma permanente, desarrollando la cultura Tlaxco (llamada así por los arqueólogos) y conviviendo con sus vecinos del centro de Tlaxcala. De acuerdo con la documentación existente y a su análisis, todo parece indicar que esta cultura material Tlaxco, fue realizada por los habitantes que integraron el señorío de Tliliuhquitepec, que mencionan las fuentes históricas como grupos de otomíes que convivían y resguardaban las fronteras tlaxcaltecas hacia la última parte de ocupación prehispánica (Merino Carrión, 1980; García Cook-Merino Carrión, 1986, 1987 y 1989).

Separados por un amplio terreno, en el cual no se manifiesta ocupación humana permanente durante estos seis últimos siglos anteriores a la colonización europea, hacia el oeste, grupos con cultura material semejante a la utilizada en la cuenca de México, se desenvuelven agrupados en pequeños señoríos o cacicazgos, y a quienes los arqueólogos, para su identificación, han llamado como la cultura Amantla, por ser este último, nombre de uno de los principales sitios arqueológicos que florece en estos momentos del siglo X. Al sur, en el valle poblano, Cholula inicia una nueva etapa, bajo otro régimen y con sede nueva para su capital; la cultura Cholulteca que a partir de ese momento se reafirma, llegará a sentirse hasta lugares bastante alejados del altiplano central y tendrá todo el control del valle poblano y de una región bastante grande hacia el sur y al este.

Al centro del actual territorio de Tlaxcala se desarrolla en su segunda parte la cultura arqueológica Texcalac. El área geográfico-cultural que conocerán los españoles a su llegada a la región se va definiendo desde estos momentos. Buena parte de los señoríos existentes, sino es que la totalidad, para el siglo XVI inician ya su consolidación durante estos momentos y las fronteras del Tlaxcala prehispánico también se van estableciendo. Es sobre la presencia de estos señoríos sobre la que gira la investigación aquí presentada y por tanto escribamos y otorguemos información en forma un poco más amplia en lo correspondiente a estos últimos seis siglos anteriores a la colonización española.

SEÑORÍOS DEL BLOQUE TLAXCALA

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Más al SW, los olmecas-xicalancas han sido expulsados del área –unos salen hacia el norte rumbo a Zacatlán y otros permanecen aislados por algún tiempo hacia el este de la Malinche, según mencionan las fuentes– quizá por los chichimecas poyauhtecas que toman Cholula (D. Muñoz Camargo, 1948; A. García Cook, 1975) y que llegaron al área por el sur, bordeando el Popocatépetl entraron más tarde a Tlaxcala y surge de esta manera la cultura Cholulteca.

Con la llegada de estos grupos de chichimecas (por el 850) y el arribo también de otras gentes provenientes del sur (de filiación mixteca) los señoríos del bloque Tlaxcala se consolidan y para el 1100 podemos apuntar que ya existe el Tlaxcala que conocieron los españoles a su llegada, y el cual según es la costumbre mencionar estaba integrada por 4 grandes señoríos: Tepeticpac, Tizatlán, Ocotelulco y Quiahuiztlán, pero que sabemos estuvo formada por un mayor número de señoríos, entre los que destacaban por supuesto los 4 anteriormente mencionados, quizá por su localización geográfica –al centro del área tlaxcalteca– y de los cuales podemos apuntar los siguientes: Tepeyanco, Tzompantzingo, Chiautempan, Xaltocan, Tecoac, etc. (A. García Cook, 1975).

FASE TARDÍA TEXCALTECA

*Ángel García Cook***

Durante la parte tardía de Texcalac se adivina la llegada de nuevos invasores (teochichimecas o toltecas-chichimecas) que van a producir nuevos enfrentamientos y cuyos grupos localizan sus asentamientos en la región cercana a la actual ciudad de Tlaxcala. De esta manera se cuenta también con un sitio fortificado, Tepeticpac, el cual creemos se edifica hacia finales de esta fase donde se refugian los principales arribeños y guardan luchas contra los pobladores (chichimecas en su mayoría) ya existentes en la región (García Cook-Mora, en preparación). Y pensamos que la guerra sostenida en este sitio contra los demás habitantes de la región y los huejotzincas con sus aliados que mencionan las fuentes (Muñoz Camargo,

1948; Jiménez Moreno, 1961) sucedió al finalizar esta fase Texcalac, es decir alrededor de 1100 d.n.e.

ASENTAMIENTOS

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino Carrión**

Del comportamiento interno y características de cada uno de los asentamientos, así como de la interrelación observada entre sí, podemos inferir y proponer la existencia de los diversos señoríos que conforman durante este momento (850 o 900 a 1100) el área tlaxcalteca y antecedente inmediato de la Tlaxcala prehispánica. Salta a la vista la presencia de estas dos ciudades o pueblos grandes, los que con seguridad tendrían cierta supremacía sobre el resto de los asentamientos. Desde estos momentos son ya muy importantes Tepeticpac –pueblo grande fortificado– y Tepeyanco. Importancia que conservarán y acrecentarán con el tiempo dada su ubicación geográfica: el primero en la cima de unos cerros –cerros Blancos– de fácil defensa y al cual aún más, se le efectuaron obras de fortificación que lo hacían más inaccesible y refugio de la población y demás señores en caso de luchas bélicas. El segundo, Tepeyanco, aun cuando también se ubica en lugar hasta cierto grado defendible, sin embargo, lo que lo hacía importante y de población numerosa, fue la existencia de manantiales, de buena tierra de labor y la presencia de la laguna Acuitlapilco, generadora asimismo de buena cantidad de alimentos.

Desde luego, estos grandes pueblos, Tepeticpac y Tepeyanco, serían las cabeceras de dos de los más importantes señoríos presentes durante este periodo en que se desarrolla Texcalac tarde. A Tepeticpac, cuya capital la conforma un pueblo grande fortificado y un pueblo también fortificado, se le ha calculado una población para estos momentos –alrededor del año 1000 de nuestra era– de 4 000 habitantes, y desde la cima de los cerros Blancos donde se encuentra ubicado, controlarían a la población que habitaba en las villas y aldeas –concentradas o dispersas, chicas y grandes– ubicadas a su alrededor en esta parte central de Tlaxcala. Tepeyanco por su parte, con una población inferida entre los 4 500 y 5 000 habitando en su capital, tendría el control de otras villas y aldeas situadas hacia el sur del territorio que compartía la cultura Texcalac tarde.

Del resto de los pueblos y villas y de su ubicación, se infiere la existencia de al menos otros 12 o 14 señoríos más, de los cuales podemos mencionar: Ocotelulco, al parecer ya está presente desde estos momentos y cuenta su capital con unos 2 000 habitantes, poco más al norte, integrado por dos pueblos –San Francisco Tlacuilocan y San Simón Tlatlauquitepec– se encontraría la cabecera de otro señorío, en este caso ambos sólo alcanzan una población de unos 2 000 habitantes. Al poniente de éste y en pleno centro del bloque Tlaxcala, estarían dos cabeceras de señoríos más, el de San Tadeo Huiloapan, y otro en terrenos de Huexoyucan (Oztotlapanco), cada capital con un poco más de 1 000 habitantes. Al oeste de Apizaco cuatro pueblos y un gran número de villas, aldeas y estancias, conforman al parecer dos señoríos

más: el del actual San Dionisio Yauhquemecan y el de San Martín Xaltocan (quizá se vislumbre uno más, el de Santa María Acuicuizcatepec) y poco más al oeste y al norte otra cabecera de señorío, el de San Simeón Xipetzingo.

Al norte central, del área con cultura Texcalac, se puede identificar un señorío más, cuya capital estaría ubicada sobre el cerro de San Pedro Ahuatepec, a la cual se le ha inferido una población cercana a los 1 000 habitantes. Hacia el oriente y también en los límites del área Texcalac se encuentra el señorío de Texcalac, con una población cercana a los 1 500 para la cabecera, y al extremo noreste se observa ya la presencia de otro señorío que controla una gran población, la capital se ubicó al extremo norte del mismo, en terrenos que ocupan actualmente el poblado de Toluca de Guadalupe –con poco más de 1 000 habitantes– al oeste inmediato de Terrenate.

Al sudeste de Apizaco se vislumbran dos señoríos más: el de Ahuashuatepec y otro que quizá corresponde con el de Tzompantepec, o quizá ambos, cuyas cabeceras no llegaron a contar con 1 000 habitantes, integren uno solo con sede principal en Ahuashuatepec.

Hacia el sur, del lado este de Tepeyanco, estaría otro señorío menor con cabecera en Comalteapa en la Magdalena Tlatelulco, un poco al norte de San Luis Teolocholco. Y al oeste cercano de Tepeyanco, se encontraría un señorío más, perfectamente definido –con al menos dos villas, dos aldeas concentradas grandes, una aldea concentrada chica y dos estancias, cuya cabecera con poco más de 1 000 habitantes–, se ubicaba en terrenos de San Jeronimo Zaualpan. Aun podemos mencionar un señorío más, también con sus villas y aldeas a su alrededor y que se encuentra situado al sur central del bloque Tlaxcala, al oeste cercano de la actual ciudad de Tlaxcala, en terrenos conocidos como Techachalco.

Existe aún un pueblo más, rodeado igualmente de aldeas, estancias y dos villas, que queda ubicado en terrenos de Tlacomulco, Ocotlan y aunque con poca población –al parecer no llegó no a 1 000 habitantes en su cabecera– sin embargo, todo parece indicar que controló al resto de los asentamientos a su alrededor. Podría pensarse que este pueblo y demás sitios cercanos pertenezcan al señorío de Ocotelulco, pero éste se encuentra ubicado al lado opuesto del río Zahuapan, por lo que nos inclinamos a pensar que forme una unidad aparte, y más bien, junto con otros asentamientos que no hemos podido ubicar debido a la abundante población actual, formase parte del señorío de Chiautempan, el cual también desde estas fechas estaría presente.

Por lo anteriormente apuntado podemos darnos cuenta como ya desde estos momentos en que se desarrolla la cultura Texcalac, en su parte tardía –de 900 a 1100– están presentes 17 señoríos. Pensamos que se trata de 16 y que Ocotelulco formase parte de Tepeticpac, o a la inversa, que en Ocotelulco residiesen los poderes administrativos y comerciales y Tepeticpac fuese tan sólo el lugar fortificado dónde poder resguardarse en caso de algún ataque, y además que éste, Tepeticpac, había sido el asentamiento inicial de estos grupos. O bien que los pueblos de Ahuashuatepec y Tzompantepec, integrasen juntos un solo señorío, los que juntos controlarían el resto de los asentamientos –más de 25– ubicados en sus inmediaciones. Nos inclinamos por la primera propuesta, ya que como se verá más

adelante, estos señoríos centrales son los que darán el nombre a Tlaxcala: Tepeticpac, Texcaltipac o Texcalac, Tlaxcala.

Antes de continuar conviene mencionar que los nombres aquí utilizados para nombrar a los señoríos, o supuestas cabeceras de los señoríos, son los que actualmente se aplican para identificar los terrenos o los pueblos actuales cercanos al sitio arqueológico en cuestión y puede o no corresponder a los nombres que pudiesen ser identificados en las fuentes históricas o demás documentos pictográficos o escritos. De tal manera que al profundizar más en la documentación gráfica existente podrá corroborarse o rectificarse el nombre utilizado en este trabajo.

De esta manera tenemos que entre los siglos X al XII –900 al 1100 de nuestra era– habitan en el territorio que actualmente ocupa Tlaxcala, tres grupos de gentes que comparten también tres culturas diferentes.

Al centro se desarrolló la cultura Texcalac, representada, por el momento, por 253 asentamientos humanos diferentes y cuya población agrupada en los 16 señoríos acabados de definir alcanzó una cifra en torno a las 125 000 gentes, las que ocuparon una superficie total de 1 600 km2. Y es en esta área en la que se van definiendo ya desde estas épocas los diversos señoríos que ocuparán la Tlaxcala prehispánica a la llegada precisamente de los colonizadores españoles. Aun cuando al parecer no contaban con un jefe en particular –aunque podríamos suponer que éstos fuesen Tepeticpac y Tepeyanco– que controlase toda el área, sin embargo, todos compartían la misma cultura y se unirían como uno solo para defenderse de los ataques e invasiones de sus vecinos.

DISTRIBUCIÓN DE LOS ASENTAMIENTOS

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

La cultura Texcalac tarde: 850 a 1100 d.n.e.

Texcalac tarde está representada por 253 asentamientos humanos diferentes. Desde luego que este número podrá incrementarse y transformarse a medida que se vayan realizando mayores y más detalladas investigaciones, pero por el momento son 253 el número de sitios conocidos con la presencia de cultura material perteneciente a este periodo. Aun cuando de estos 253 sitios arqueológicos buena parte corresponden a asentamientos de carácter rural –174 lugares diferentes– sin embargo, los 79 restantes –el 32%– corresponden a otra clase de asentamientos: dos pueblos grandes o ciudades, de las cuales una de ellas está fortificada; 20 pueblos; existiendo entre ellos también uno fortificado; 52 villas; un observatorio militar y 4 adoratorios.

CARACTERÍSTICAS DE LOS ASENTAMIENTOS TEXCALAC

*Ángel García Cook**

Los poblados son de tres categorías: grandes conjuntos concentrados de pequeños conjuntos que se agrupan para formar un pueblo mayor, o de casas aisladas y dispersas. El número de construcciones varía desde unas 50 casas-habitacion en los poblados menores, hasta 500 en algunos de grandes dimensiones, y se presentan nuevamente los pequeños grupos aislados donde aparecen unas 5 o 6 casas sobre grandes extensiones de terreno. Siendo de esta manera la variabilidad del número de habitantes entre 200 para los sitios de talla menor a más de 2 000 para los mayores; además de las gentes dispersas cuya cifra no es mayor a 20 por unidad.

Se continúa con los sistemas de cultivo anteriores, de terrenos terraceados con canales, en este caso al final de la terraza; o del cultivo sobre camellones que se inundan periódicamente, o bien cultivos de chinampas a las orillas de los lagos y lugares pantanosos. Se utiliza el total del terreno disponible para los servicios agrícolas. Se abandonan los pueblos de grandes estructuras ceremoniales de la fase anterior; aunque se continúa con la utilización de plataformas bajas, donde ahora se colocan pisos de adobes medianos cocidos, sobre la cual se sitúan las casas residenciales; además se utilizan adobes cocidos en la elaboración de los cimientos o base de las plataformas, y de piedras o de tepetate cortado para fabricar los taludes de las terrazas.

FORTIFICACIONES

Ángel García Cook y

*Raziel Mora López**

Tepeticpac (T-303 de laboratorio, A-210 de campo) situado al norte de la ciudad actual de Tlaxcala, ocupa la parte superior de los cerros Blancos, Coyotepec y Cuautzi. Sus coordenadas son: longitudes 98°14´15" y 98°14´40" y lats. 19°21´50" y 19°20´30" y su altura fluctúa entre los 2 350 y 2 540 m s.n.m. De este sitio Tepeticpac sí se cuenta con abundantes referencias en las fuentes, ya que, junto con Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán formaron los cuatro más famosos señoríos de Tlaxcala. Todos los datos del siglo XVI coinciden en que Tepeticpac es el lugar donde se funda el primero de los cuatro señoríos y los restos arqueológicos que ahí existen también indican una ocupación que cubre casi todo el posclásico: fases Texcalac y Tlaxcala de la secuencia local (entre 900-1519). En este caso, nuestro recorrido arqueológico vino a confirmar lo que ya se sabía por las fuentes históricas, sobre todo en lo referente a la fortaleza, ya que los nuevos grupos que llegan a la región (teochichimecas o toltecas-chichimecas) se asientan precisamente en el área del actual Tlaxcala, tratando de dominar a los pobladores existentes que ahí se encontraban (chichimecas también), los cuales al ver la importancia económica que los arribeños iban adquiriendo, guardaban constantes luchas con ellos, refugiándose estos últimos en Tepeticpac, lugar de difícil acceso, donde además hicieron su fortaleza. Las fuentes nos mencionan una gran lucha (Muñoz Camargo, 1948), entre los texcaltecas o teochichimecas

de Tepeticpac contra Huejotzingo y la mayor parte de la población local; lucha que se libra precisamente en Tepeticpac, el cual debido a sus "…muchas albarradas y fosas y otros reparos y pertrechos de guerra, y muy grandes y profundos despeñaderos que tiene la propia Sierra de peña tajada…" (Muñoz Camargo, 1948, p. 67) nunca lo hicieron sucumbir. Al ver tan grande mortandad dejada por esta lucha, se cree que las partes acordaron vivir en paz sin atacarse uno al otro, y tal vez fue después de cierto tiempo que se origina el primero de los señoríos: Tepeticpac.

Pensamos que esta fortaleza fue elaborada al final de la fase Texcalac y por tanto la lucha tan terrible de los habitantes de Tepeticpac contra los huejotzincas y sus aliados se libró al iniciarse la fase siguiente Tlaxcala (siglo XII). Base para dar esta cronología tentativa lo es el comportamiento de los sitios para la última fase de ocupación de nuestra secuencia (1100-1519), en la cual se observa una especie de corredor o pasillo de unos 10 km de ancho sin sitios habitados y que separa por un lado los poblados prehispánicos del actual estado de Tlaxcala y por el otro lado los que ocupan el territorio actual de Puebla. Pensándose que esa separación es resultado de la rivalidad o "común acuerdo" entre los huejotzincas y los tlaxcaltecas. Este pasillo o tierra de nadie (que al parecer controlaba Tlaxcala) se vislumbra ya desde la fase anterior, Texcalac; falta lograr una subdivisión de esta fase con objeto de captar con mayor exactitud la aparición del mencionado corredor, por el momento estamos seguros que para el siglo XII ya existe como tal (ver García Cook, 1973).

Como mencionamos anteriormente, Tepeticpac (T-303) se localiza sobre los cerros Blancos, Coyotepec y Cuatzi. La ladera sur del cerro Blanco es prácticamente la más tendida y por lo tanto capaz de permitir el acceso más fácil al sitio; siendo entonces precisamente sobre esta ladera donde se estableció un sistema de pasillos amurallados y de los cuales aún nos quedan algunos testigos. El número de muros que existió en la parte baja y media de dicha ladera es imposible definirlo, sólo se observan dos alineaciones diferentes. En la parte alta de esta ladera sí se observan aún cuatro murallas distintas: las dos más bajas se tratan de fosos amurallados, ya que los pasillos o corredores están directamente excavados sobre la roca caliza, la cual a su vez fue utilizada para elaborar un ancho muro en el lado opuesto fabricado por dos alineamientos de piedras, relleno de tierra y piedras del mismo material calizo. El ancho del pasillo varía entre 3.10 y 1.80 y el espesor del muro gira también de 1.90 a 1.00 y su altura por el lado interior fue al parecer entre 1.10 y 1.20 m y el exterior varía de 1.90 a más, de acuerdo con la pendiente.

El foso o pasillo amurallado mejor conservado hacia el lado SE, se inicia cerca de la barranca que la separa del cerro Coyotepec; hacia este lado se observa una entrada donde podía controlarse el acceso al sitio. Otro foso o pasillo amurallado hacia el SW y que se observa en toda su extensión (con longitud de 59 m, con un ancho medio del pasillo interior de 1.90; el espesor del muro varía de 1.90 a 1.00 y su altura también es de 1.00 a 1.20), tiene la particularidad de estar cerrado por uno de sus lados y en el otro existe un acceso de entrada en escuadra y de fácil control; este acceso al parecer controla el arribo de la gente procedente de un camino que existe y quizá existió por este lado del sitio. Otro dato importante que nos da este foso amurallado, es el hecho de que en la pared excavada del cerro se aprecian las

impresiones de los objetos con que fue fabricado, observándose huellas de azadas, de coas y de cuñas.

Por encima de la muralla 1, ya que en este lugar la pendiente es mayor a los 70°, se encuentra otro muro defensivo y en este caso, aunque existe el pasillo o corredor, sin embargo, por no contar con muro posterior difiere de los dos primeros descritos, además que el muro es de menor espesor: 1.00 y 1.50. La ausencia de la pared posterior es debido a que esta muralla se localiza justo en el ángulo donde se inicia la cuesta y se origina la cima del cerro. Este muro es el de mayor longitud y justo en la esquina SW del sitio cambia un poco de nivel, pasando a un plano más alto, para continuar por unos 150 metros más hacia el norte. En este cambio, en el ángulo SW del sitio, se inicia otro muro (el núm. 4) continuando más o menos el nivel inicial del muro 3. Es más corto en longitud que el anterior y la pared posterior del corredor es también baja, debido al cambio topográfico en esta región. Ambos muros, 3 y 4, terminan en una pequeña planicie justo donde la pendiente del cerro se vuelve más fuerte (más de 60°) y por tanto de difícil acceso.

En la parte superior, aprovechando las estrechas mesas que se forman, se observan restos de cimientos de casas-habitación, dos montículos aislados, un sistema de terrazas con los peraltes o taludes revestidos de piedra caliza, lugar que parece corresponder a una zona residencial. Siguiendo hacia el NW y en la parte más alta del conjunto, se localiza un centro ceremonial con plataformas bajas y alargadas, así como una plaza hundida y algunas terrazas laterales de altos peraltes recubiertos de piedra. Existen en este lugar los restos de una iglesia, elaborada quizá en el siglo XVI, la cual, para su construcción, parece ser que fue destruido el montículo de mayores dimensiones que limitaba el conjunto por el este. Desde este punto se domina casi todo el valle hacia el SE y se logra observar incluso las crestas de los cerros hacia el norte y NE, sólo el cerro al oeste cruzando el Totolac impide observar toda la periferia. Siguiendo hacia el norte y en esta ocasión ya descendiendo, la cima del cerro más o menos plana empieza a angostarse, apareciendo una serie de terrazas de cultivo-habitación, y aprovechando una estrecha garganta formada por dos barrancas, se levantó un muro de tepetate del cual quedan pocos restos, y pocos metros más adelante se cavó un foso que corta en todo lo ancho la planicie, uniendo las dos barrancas laterales mencionadas. Este foso (de 5 m de ancho por 2.5 de altura media) se lograba cruzar por un angosto (quizá dos) paso, cavado en parte en la roca y seguramente completado con un puente de madera. Unos 500 m más hacia el norte se encuentra un segundo foso. Todo lo hasta aquí mencionado por lo que respecta a los cerros Blanco y Coyotepec, pero el cerro Cuautzi cuya cima se encuentra independiente de los otros dos y separada de ellos por una profunda barranca que se une, sin embargo, en la parte media del cerro Blanco, justo antes de llegar a la planicie más elevada, no vamos a describirlo en esta ocasión pues abarcaría mayor espacio, además de que el artículo en sí es el del estudio del sitio fortificado de Tetepetla; sin embargo podemos adelantar que en este cerro existen una serie de fosos, muros, terrazas y montículos que merecen principal atención y por tanto serán motivo de otra publicación por separado.

En este caso, aunque sólo agotamos la descripción de los fosos y murallas de los cerros Blanco y Coyotepec y el comportamiento del mismo, sin embargo creemos que es de suma importancia ya que viene a confirmar los datos que en las fuentes históricas se

mencionan, además de darnos una idea del por qué jamás nadie pudo destruir o controlar a los tlaxcaltecas, ya que aun cuando este sitio amurallado tiene su origen desde tiempo anterior a la expansión mexica y al origen de los cuatro (o más) señoríos tlaxcaltecas, sin embargo pensamos que en los casos de guerra posteriores, fue en este extenso y bien fortificado sitio donde se podían refugiar los gobernantes y principales mientras pasaban las luchas y una vez que ellas habían terminado volver a sus poblados originales ya fuese Tizatlán, Quiahuiztlán, Ocotelulco o cualquier otro poblado tlaxcalteca.

La Cerámica

TIPOS CERÁMICOS

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Para la parte media tardía –alrededor del 850 d.C.– de esta fase cultural Texcalac, están presentes los tipos cerámicos policromos, que han sido llamados policromo cholulteca o policromo Mixteca-Puebla (Castillo, 1974). Cerámica que abunda a partir de este momento en el área, hasta la llegada de los colonizadores hispanos y que lo mismo fue utilizada por los miembros de la elite como por los campesinos. Aparece en todos los sitios que fueron ocupados por grupos Texcalac –y Tlaxcala para la última fase cultural prehispánica–, lo mismo en asentamientos que cuentan con estructuras cívico-religiosas, que, en grandes aldeas concentradas o dispersas, que en estancias aisladas de 2 o 3 casas-habitación.

Aparecen además otros tipos cerámicos característicos de Texcalac que son:

Texcalac café oscuro. De pasta compacta de grano fino, de color café. Acabado de superficie pulida o bien bruñida y quizá debido a la cocción aparece como "craquelada". Las formas básicas son: cajetes de paredes convexas con base plana o con base plano-cóncava; cajetes o platos de base plana y paredes rectas divergentes, con o sin soportes cuando éstos están presentes son cónicos sólidos y largos, cuyo extremo puede estar redondeado o aguzado; cajetes de paredes convexas y pequeña base plana; ollas de cuello alto curvo-divergente y con reborde medial, por aplicación a mitad del cuello o hacia su borde y con 2 o 3 asas planas verticales en el cuerpo.

Texcalac naranja. De pasta fina con desgrasante de arena y de color naranja. Tiene un engobe del mismo barro naranja y está poco pulido. Se presenta en cajetes de paredes y base convexa, en cajetes de paredes convexas y soportes cónicos huecos; hay también ollas de cuello corto recto-divergente o de cuello de paredes rectas.

Texcalac negro y rojo sobre naranja. Pasta compacta con "desgrasante" de ceniza volcánica. El acabado de superficie consiste en un engobe blanco sobre el que se aplica un baño naranja y sobre esta superficie se realiza la decoración en negro y rojo. Por lo general

la decoración cubre la superficie interna o superior de los objetos cerámicos y en el exterior o inferior se coloca una banda del borde hacia abajo, muchas veces con mal acabado y con líneas horizontales paralelas o bien onduladas, en rojo o negro, o negro y rojo, sobre fondo naranja. El diseño al interior es geométrico –líneas, círculos, ganchos, etcétera– formando cuadretes alternados, o bandas con diseños, limitadas por líneas horizontales paralelas. Las formas son: cajetes de paredes convexas y base plana; platos de paredes de ligera curvatura divergente y fondo plano, con o sin soportes, siendo éstos cónicos alargados sólidos o cónicos huecos de gruesas paredes, y platos de paredes fuertemente divergentes –casi horizontales–, generalmente con soportes cónicos alargados sólidos o cónicos huecos. La parte exterior o inferior que no lleva decoración, dos tercios inferiores de la vasija, por lo regular sólo está alisada. Cuando la superficie no decorada es la interior, ésta lleva un engobe naranja, con el blanco de base por supuesto (Merino Carrión, 1980). Este tipo se continúa hasta la llegada de los colonizadores y por tanto cruza la fase cultural Tlaxcala.

Texcalac negro, blanco y rojo sobre naranja exterior, naranja interior. Pasta porosa con desgrasante de ceniza volcánica, de color rojo amarillento. La superficie exterior presenta sobre el naranja, una decoración geométrica en blanco, negro y rojo –en ocasiones aparenta ser en tono café–, la cual consiste en: líneas rectas dispuestas en bandas; líneas finas paralelas radiales; gruesas bandas de cuadretes alternados; ganchos y *Xicalcoliuhquis* estilizados, etcétera. Por lo general esta decoración no cubre la totalidad de la superficie exterior, sino que abarca sólo la mitad o los dos tercios superiores, quedando la base en color del barro, alisado o pulido. El interior es de color naranja pulido. Se da por lo general en cajetes de paredes convexas y tecomates.

Existe también un subtipo de *Negro blanco y guinda* (o rojo oscuro) *sobre naranja*, que se da en platos trípodes, con soportes cónicos también decorados con líneas onduladas rojas y/o negras sobre naranja –sobre todo hacia el exterior– y en este caso la decoración cubre la superficie interior –o más bien superior– completa y hacia el exterior lleva únicamente una banda de líneas negras, rojas y blancas –generalmente paralelas, curvas o rectas– sobre el naranja.

Debemos mencionar que todas estas cerámicas policromas descritas se dan en Texcalac a partir del 800-850 d.C., sin embargo, todas continúan en la fase cultural Tlaxcala y lo único en que varían es en que el rojo adquiere un tono guinda; los motivos se vuelven más estilizados y se incrementa el número de piezas de paredes convexas respecto a los platos y cajetes de base plana que predominan en Texcalac. También hay que agregar que esta cerámica policroma aun cuando comparte algunas formas, acabado de superficie y tonos en los colores, con las policromas que se utilizaron en Cholula y regiones del valle poblano más al sur, Tepeaca y Cuauhtinchan, sin embargo, tienen algunos diseños, formas y características propias; como lo es el caso del mayor uso de formas abiertas; la utilización en casi el 100% de soportes cónicos alargados –sólidos o huecos– respecto a los zoomorfos o antropomorfos de Cholula, y a los rectangulares o almenados sólidos de Tepeaca-Cuauhtinchan (Noguera, 1954; Dávila, 1975) y por tanto proponemos que debe ser llamada “cerámica policroma tlaxcalteca”. Independientemente de conocer cuál sea su origen, esta cerámica policroma que utilizaron corrientemente los grupos humanos que habitaron parte del actual estado de

Tlaxcala, durante las fases culturales Texcalac –medio tardío– y Tlaxcala, fue fabricada en la región y con sello propio.

Aunque las figurillas, durante la parte muy temprana de Texcalac –650 a 750 d.C. aproximadamente– se presentan aún, en poca proporción, algunos tipos Tenanyecac –Tenanyecac 9– así como ciertos elementos típicos de Teotihuacan III A y Teotihuacan IV, estos últimos sobre todo para las zonas ocupadas por los antiguos grupos con cultura teotihuacana, inmediatamente después se presentan cinco tipos –Texcalac– que son diagnósticos y característicos de esta fase cultural, aunque dos de ellos pertenecen también a la fase cultural siguiente, y última prehispánica, Tlaxcala. Los tipos que sólo se dan en la fase Texcalac son, *Texcalac 1, Texcalac 2 y Texcalac 5*; aunque los tipos *Texcalac 3* y *Texcalac 4* son los más abundantes y de fácil identificación. *Texcalac 3* se trata de figurillas planas, cóncavas en su parte posterior, con asa vertical u horizontal, hechas en molde. De 12 a 17 cm de altura por 8 cm promedio de ancho. Se representa únicamente la cara, con nariz prominente y gran "tocado"; muchas de ellas representan a Tlaloc, y de acuerdo con Noguera también a otros dioses. Al parecer se representan también a señores o personajes de la época y originalmente estaban policromadas (Trejo, 1975; García Cook, 1975, 1976a; Noguera, 1954). *Texcalac 4* es semejante al anterior, aunque más toscas y más gruesas, con la adición de que además del asa presentan una especie de recipiente corto y tosco en la parte posterior, como para enmangar o sostener algún otro elemento, o especie de "candeleros efigie". En muchos casos no lleva el asa y sólo tiene el recipiente posterior. También abundan en este tipo las efigies de Tlaloc, de otros personajes y de representaciones de la vida y la muerte, con las imágenes de caras en las que se presenta una mitad descarnada.

Los comales también se presentan en forma abundante en esta fase cultural Texcalac, y de los 14 tipos y subtipos conocidos para la región, están presentes 13, y la mayor parte, 11 tipos, en buena proporción; aunque únicamente a 3 de ellos se les puede considerar como diagnósticos de este momento.

Los mismo sucede con los malacates los cuales para este momento Texcalac están presentes todos los tipos, 18, conocidos para el área; cuatro de estos tipos de malacates se inician con Texcalac y uno más desaparece en dicha fase cultural (García Cook-Merino, 1974). La proporción de ejemplares de esta clase de materiales, también es la mayor en toda la secuencia cultural.

Aunque existen otros tipos cerámicos, semejantes sobre todo a los cholultecas y los procedentes del golfo en menor proporción, y otros locales que no tienen alta frecuencia y distribución, sin embargo, hemos descrito los más característicos y diagnósticos de esta fase cultural, que cubre la mayor parte del bloque Tlaxcala.

RELACIONES CON OTRAS ÁREAS

*Ángel García Cook**

Las relaciones y semejanzas con el valle de Tehuacán continúan, pero en menor escala y ahora se ve incrementada la cerámica de procedencia del golfo central, Isla de Sacrificios I y Tajín III (Medellín Zenil, 1955; García Payón, 1966), así como otras de centros más cercanos hacia el sur de Puebla (Izúcar). Aparece un tipo de figurillas muy característico de esta región, las que en su mayoría llevan un asa (vertical u horizontal) y fueron hechas en molde, las cuales representan a dioses y quizá personajes del momento (García Cook, 1973c; Trejo, 1973).

Hay también en algunos sitios presencia de elementos de la cuenca de México: algo de Coyotlatelco, escaso Mazapa y poco Tolteca, así como figurillas de esa época (Piña Chan, 1960; Noguera, 1964; Tolstoy, 1958; Trejo, 1973). Casi no se observan la influencia del occidente, quizá por el desconocimiento de los materiales de aquella región para estas fases o tal vez porque no la hay.

De Cholula serían las fases Cholula IV y Cholulteca I, así como la parte temprana de Cholulteca II, las correspondientes de esta fase Texcalac para Tlaxcala (Müller, 1970), y existe ya cerámica policroma laca desde el inicio de esta fase, repetimos, como ya lo había anotado Noguera (1954) y cuya distribución la plantea en forma resumida, MacNeish (MacNeish *et al*., 1967) en su trabajo sobre Tehuacán y elabora un análisis comparativo, Dávila, recientemente (Dávila, 1973).

LOS GRUPOS TLAXCO: SEÑORÍO DE TLILIUHQUITEPEC

Ángel García Cook

*B. Leonor Merino Carrión**

Distribución de los asentamientos

Apuntemos ahora algo sobre los asentamientos Tlaxco. En su inicio, quizá sólo por un siglo, la cultura Tlaxco está integrada por 30 asentamientos humanos diferentes, y salvo 2 o 3 villas y un pueblo fortificado, el resto se trata de poblaciones con carácter rural. Pero es a partir de este omento –900 a 1000 d.n.e.– cuando estos asentamientos inician la integración de dos conjuntos de ocupación –en los cerros Tezoyo y Tliltepec, y en las faldas del cerro San Gregorio–, mismos que permanecerán durante toda su existencia y definirán su área de control. Es necesario aún mayores exploraciones en el área para poder precisar con mayor rigor las dimensiones, características y categorías de estos asentamientos Tlaxco temprano. Por ahora sólo podemos señalar lo anterior en forma tentativa.

A partir de su consolidación y al parecer hasta el final de la época prehispánica, el área cultural Tlaxco está integrada por 47 asentamientos, que integran 51 ocupaciones, los que se agrupan en dos bloques, uno en las laderas de las sierras de Tlaxco –faldas del cerro Lacapitzo– y otro en las faldas del cerro San Gregorio. Cada uno de estos bloques cuenta con un centro rector, y en estos casos se trata de un pueblo grande o ciudad fortificada. Existe un bloque menor integrado únicamente por cinco asentamientos, de los cuales sólo uno se trata

de una villa y quizá sea ésta la que controle la población rural de los otros cuatro, a la vez que debió ser controlada –al menos políticamente– por alguno de los otros dos pueblos grandes de los grupos vecinos.

El bloque de la sierra de Tlaxco y lomeríos adyacentes está integrado por: un pueblo grande o ciudad fortificada, asentado en la cima del cerro Tlaquexpa, cuya característica básica es contar con un centro cívico-religioso –aún se observan restos de nueve estructuras arquitectónicas– dispuesto en la terraza más alta del lugar y rodeado de un muro bajo de piedra, mismo que se continúa por uno de sus lados –el del noreste– bajando por la pendiente del cerro hasta unirse con un foso que se dirige a otro asentamiento, en este caso rural fortificado, situado sobre una loma baja a unos 2 km de distancia. La población que habita este pueblo grande fortificado –el T-630– es reducida y se le ha calculado en sólo unas 400 personas, pero tiene otro asentamiento ubicado al lado de donde se inicia el foso mencionado. Se trata de una aldea concentrada chica, también fortificada, que contó con poco más de 200 personas. El pueblo cubre tan sólo seis hectáreas y la aldea tres.

Este bloque dirigido por Tlaquexpa –el T-630– cuenta también con cuatro villas, dos de ellas fortificadas –con foso y/o muralla– y dos de un observatorio militar. Estas 4 villas han sido consideradas como centros secundarios y participantes también en la coordinación general del área. Las dimensiones de estos asentamientos no son muy grandes y varía de 8 hs, y en dos casos, a 20 hs y 25 hs, las otras dos. La población inferida es de 300 personas para las dos primeras y de 750 y 850 para las otras dos (Merino Carrión, 1980).

La población que habita en asentamientos rurales –microaldeas, aldeas concentradas chicas o grandes, aldeas dispersas, chicas o grandes, y estancias– ocupa 17 asentamiento diversos y su población varía desde 75 habitantes, los menores, a 1 000 los más grandes, al igual que su tamaño: de 2.5 hs los pequeños, hasta 33 hs los mayores. De estos 17 asentamientos seis están fortificados.

Además, este bloque de las faldas de la sierra de Tlaxco, cuenta con cinco observatorios militares, dos de ellos incluidos en las dos villas mencionadas como no fortificadas.

Todo parece indicar que este conjunto de asentamientos –bloque de la sierra de Tlaxco– comandados por Tlaquexpa y que agrupa 25 asentamientos diversos, es el más fuerte de los dos existentes en la región y el que controla también el pequeño grupo de cinco asentamientos ubicados en los cerros Tezoyo y Tliltepec, consistentes en una villa, tres aldeas dispersas chicas y una aldea concentrada chica fortificada.

El otro conjunto de sitios que se ubica en las laderas del oeste y del sur del cerro San Gregorio, lo integran: un pueblo fortificado, tres villas y trece aldeas.

El pueblo se asienta en la cima de una loma localizada al sudoeste del actual poblado de Santa María Capula –Sitio T-492–. Cuenta con 10 estructuras cívico-religiosas, parte de las cuales están rodeadas de un muro bajo de piedra, con banqueta interior, al menos en dos de sus cuatro lados. Cubre un área de 40 hs y se le ha calculado una población de 1 300

habitantes (Merino Carrión, 1980). Se trata de un asentamiento de larga tradición; parte del sitio inició su ocupación desde el 300 antes de nuestra era, cuando grupos con cultura Tezoquipan se asentaron en él; después tuvo una ocupación de gente con cultura teotihuacana, también hacia uno de sus lados; fue habitado igualmente durante el complejo Acopinalco, por grupos de tradición Tajín primero y tal vez olmeca-xicalanca después, que es cuando se fortifica, y juega un papel importante en el desarrollo de la cultura Tlaxco.

Las tres villas varían en su tamaño y población: una cubre 7 hs y cuenta tan sólo con 300 habitantes. Otra abarca 12 hs donde residen 400 personas, y la tercera y mayor alcanza una superficie de 22 hs y se le ha calculado una población de unos 700 habitantes. Las dos primeras cuentan con observatorios militares, pero ninguna muestra restos de fortificación a base de fosos o murallas.

La población que habita en los asentamientos rurales y que forma parte de este bloque de sitios Tlaxco comandados por Capula –T-492–, ocupa 1 microaldea; 4 aldeas dispersas chicas; 6 aldeas concentradas chicas, de las cuales una está fortificada, y 2 aldeas concentradas grandes, estando una de ellas también fortificada (Merino Carrión, 1980; García Cook-Merino Carrión, 1979). La dimensión y número de habitantes de estos asentamientos rurales también varía, de 2.5 hs con 40 personas para las aldeas menores, hasta 25 hs donde radicarían unos 750 habitantes para las aldeas concentradas grandes.

De esta manera, la cultura Tlaxco está integrada por 47 asentamientos diferentes, agrupados en tres bloques, dos mayores –uno de 27 y otro de 17 sitios– con un pueblo grande fortificado cada uno, y uno menor, de sólo 5 asentamientos y con una villa o centro secundario como rector del mismo, todos ellos distribuidos en una área de tan sólo 350 km2. La población total calculada para estos 47 asentamientos gira en torno a los 16 000 habitantes únicamente.

BAGAJE CULTURAL

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

La cultura Tlaxco

El material cultural – básicamente la cerámica – que conforma esta cultura nos está indicando que sus productores arriban a la región quizás en busca de terrenos para establecerse, puesto que no se trata de una evolución local sino de un material que llega ya elaborado. Este material es el mismo con el que habíamos identificados a los grupos otomíes que merodeaban por el área desde un poco antes –800-850–, durante Acopinalco tarde. Ahora, este grupo se consolida, se establece en forma permanente y se define una área con asentamientos que comparten idénticos elementos culturales, los que han sido considerados constituyentes de la cultura Tlaxco.

La cerámica Tlaxco es muy homogénea, tanto en pastas como en acabado de superficie, y con base en ello se le conoce como Vajilla Tlaxco blanca.

Esta cerámica se presenta en tres clases de pastas: fina, media y gruesa.

La cerámica Tlaxco blanca pasta fina, es una cerámica muy compacta con pocos agregados blancos e incluso éstos pueden no estar presentes; su color es naranja con núcleo gris. La pasta media es porosa, con agregados finos blancos y arena; el color es igualmente naranja con núcleo gris y aparece también en color negro, en café claro y en menor proporción en naranja. La pasta gruesa se caracteriza por ser muy arenosa y con mayor número de agregados blancos, porosos a muy porosa, de color negro, café claro o naranja.

La Vajilla Tlaxco blanca se presenta en cuatro apariencias distintas: monocroma, bícroma y trícroma, y otras más en apariencia bícroma, pero que dadas sus características pueden tomarse como otro grupo; nos referimos a los molcajetes. Estos últimos aun cuando se encuentren en fragmentos pequeños, son fáciles de adjudicar a esta Vajilla Tlaxco, y por tanto se les ha considerado como un tipo diagnostico por sí.

Vajilla Tlaxco blanca. Tipo Tlaxco blanca (o monocroma).

Esta cerámica se presenta en las tres pastas ya descritas y el acabado de superficie se caracteriza por tener un engobe crema pulido –tonos 10 YR 8/3 y 8/4 del Munsell– encima de uno blanco sin pulir. Acabado que se presenta por lo general en ambas superficies de los recipientes, salvo en contadas ocasiones en que el engobe del interior aparece sin pulir.

Formas: cajetes y escudillas de base plana y cóncava al centro; pueden llevar o no soportes; cuando es así éstos son cónicos cortos y sólidos –trípodes–. Sus dimensiones varían de 0.15 a 0.20 m de diámetro, por .04 a .05 m de altura. Ollas con asas que cuando son verticales son planas y van del cuerpo de la vasija al borde de su boca, o bien horizontales de sección circular, adheridas a la mitad del cuerpo, y ollas de paredes gruesas con cuello corto rectodivergente y también con asas planas pegadas al borde o a la mitad del cuerpo, ambas de base plana o ligeramente convexa. Cajetes de paredes convexas y bases plano-cóncavas, y vasos también de formas semejantes.

Vajilla Tlaxco blanca. Tipo Tlaxco bícroma:

Se presenta también en las tres pastas –fina, media y gruesa– y al igual que la monocroma, sus superficies observan un engobe blanco o crema pulido (7.5 YR 7/6, 8/6; 10 YR 7/3, 7/4, 8/12) sobre otro blanco sin pulir, y encima de estas superficies una pintura roja o café oscuro.

Decoración: Bícroma interior y exterior. En este caso se pinta una franja alrededor del borde, abarcando tanto el interior como el exterior de la pieza. Esta franja es de un color rojo o guinda, o bien café rojizo o negruzco (2.5 YR 3/6, 4/8; 10 YR 4/6, del Munsell).

Bícroma exterior. Hacia el borde de la vasija lleva una franja roja y en la mitad superior del cuerpo una banda formada por líneas verticales curvas paralelas, o por paneles de diseños geométricos que se repiten.

Bícroma interior. Ésta puede tratarse tan sólo de una banda roja o café rojizo en el borde interno y el resto blanco o crema; o bien la banda en el borde y líneas paralelas ondulantes en forma vertical; o la banda en el borde y una franja con diseños geométricos zonales, delimitados por dos líneas.

La cerámica bícroma Tlaxco blanca se presenta en cajetes o escudillas de paredes convexas y de base plana o cóncava, y pueden ser o no trípodes. También existen cucharones, vasos, ollas miniatura y platos.

Vajilla Tlaxco blanca. Tlaxco trícroma:

Al igual que toda la cerámica Tlaxco, ésta también se presenta elaborada en las tres pastas descritas anteriormente. El acabado de superficie consiste igualmente en un engobe blanco o crema (10 YR 7/2 a 7/4 y 8/2 a 8/3) pulido sobre el otro blanco, en ambas superficies de la pieza. La tricromía la dan dos tonos, al parecer de la misma pintura, aplicados sobre las superficies cremas.

Tlaxco trícroma con decoración exterior. Ésta es a base de líneas y franjas pintadas de color rojo a café rojizo y de café oscuro a negro (2.5 YR 3/4, 3/6, 4/4, 4/8, 5/6; 10 YR 3/1 a 3/3 y 3/6, 5/2 y 6/8) sobre el exterior blanco o crema de la vasija. En muchas ocasiones el interior de la pieza presenta la franja roja o café rojiza en el borde. La decoración exterior consiste por lo general en: el borde lleva la franja roja, inmediatamente después viene una banda con diseños geométricos en color negro o café negruzco, y en la mitad baja del cuerpo se encuentran líneas paralelas horizontales –2 o 3–, ya hacia la base de la pieza.

Tlaxco trícroma con decoración interior. Lleva una franja roja alrededor del borde y, en ocasiones, bajo ellas y en forma paralela, una línea más delgada; en seguida vienen diseños geométricos en negro y después una línea –o más– roja para encerrar la zona de los diseños; en el fondo de las vasijas, en algunos casos, aparecen diseños de cruces o *xicalcoliuhquis* en tonos negruzcos. El exterior de la pieza sólo lleva la franja roja del borde.

Las formas en que se realiza la cerámica Tlaxco trícroma son cajetes de paredes convexas y base plana o ligeramente cóncava. En menor proporción están presentes los vasos y ollas de cuello largo.

Vajilla Tlaxco blanca. Tlaxco molcajetes: Aun cuando se presentan por lo general en piezas monocromas o bícromas, y en menor proporción trícromas, sin embargo, dada su decoración incisa tan característica de estas piezas Tlaxco, que las hacen fácilmente identificables, han sido consideradas como tipo independiente. Se realiza también en las tres pastas –fina, media y gruesa–, aunque en menor proporción la gruesa.

El acabado crema o blanco de ambas superficies es semejante en todo a los tres tipos ya descritos. La decoración bícroma o trícroma por lo general va delimitando la decoración incisa interior y consiste en líneas paralelas horizontales rectas u ondulantes. Línea en el borde, en seguida diseños zonales de líneas ondulantes; o líneas ondulantes en torno de la vasija y muchas veces otra línea delimitando el inicio de las incisiones.

Las incisiones de molcajete se realizan en el fondo de la pieza, abarcando hasta la parte media –o más– de la misma. Pero lo característico es que se trata de incisiones profundas y son líneas paralelas realizadas en cuadrantes, cada uno de los cuales sigue distintas direcciones, y las líneas nunca invaden otro cuadrante; es decir nunca se cruzan o se enciman con otra.

Aparecen siempre en formas de cajetes de paredes convexa-recta divergente, aparentando cierta silueta compuesta, con soportes –o sin ellos– trípodes, cónicos sólidos chicos. La base es plana o ligeramente convexa.

En general toda la cerámica que integra la Vajilla Tlaxco blanca está hecha en el área que nos ocupa, norte de Tlaxcala. Apuntamos esto de acuerdo con los componentes de la pasta, que nos están indicando que las piezas fueron elaboradas en la región (Reyes y Ortega, 1980; Merino Carrión, 1980). Existen por supuesto, restos de algunas piezas de procedencia extranjera, semejantes a las Tlaxco, así como parecidas a algunas de las consideradas como huastecas, lasque fueron identificadas desde el momento mismo de su hallazgo y corroborados sus datos posteriormente por el análisis petrográfico.

La cerámica Tlaxco observa cierta semejanza con el tipo huasteca negro sobre blanco, correspondiente al periodo VI que Ekholm (1944) propuso para Pánuco, Veracruz, así como con la Tancol policroma, también de esa región. Cerámica que sabemos aparece tanto en la planicie costera, del norte de Veracruz, sur de Tamaulipas y oriente de San Luis Potosí (García Cook-Merino C, 1985b, en prensa c; García, 1982; MacNeish, 1958), como en el centro de Veracruz (Wilkerson, 1973; 1974), e incluso, llega hasta el sur de Veracruz en los límites con Tabasco (Padilla, 1986).

La cerámica Tlaxco es muy semejante a una que se localiza en el área de Meztitlán y en Meztitlán mismo, tanto a una de carácter prehispánico, como a otra que aún se vende en la región y que es elaborada en Chililico, Veracruz y distribuida en una gran parte de la Huasteca actual.

De acuerdo con recientes exploraciones llevadas a cabo en la planicie costera, en la cuenca baja del Pánuco, por los firmantes, hemos podido constatar que la cerámica negro sobre blanco se inicia en la región desde el 900 d.n.e., y que no es el resultado de una evolución local, sino que llega, al parecer, procedente de otra región, es aceptada y ampliamente utilizada y elaborada en el área. Por tanto, la cerámica huasteca negro sobre blanco de Pánuco, no es un producto local. Lo mismo sucede con la Tancol policroma, la cual, aunque más tardía –por el 1100– sí es una resultante de la negro sobre blanco y bien pudo haber surgido en la planicie costera o en cualquier región vecina.

Sabemos que en Tlaxcala la cerámica Tlaxco blanca es característica de la cultura Tlaxco; que ésta se consolida a partir del siglo X –900 d.n.e.–, y que tampoco se trata de una resultante local, sino que llega al área ya elaborada.

Por otro lado, si sabemos que la región de Meztitlán es y ha sido ocupada por gente de filiación otomí, podemos sugerir que esta cerámica Tlaxco o su antecedente fue fabricada

por grupos otomíes y que éstos la llevaron tanto a la planicie costera y a la costa del golfo, como a la región del norte de Tlaxcala. También que, en la planicie costera y otras regiones de la gran área Huasteca, evoluciona tecnológicamente, y que sus habitantes llegan a elaborar magníficos ejemplares de este tipo cerámico, el llamado negro sobre blanco o huasteca negro sobre blanco, así como la cerámica Tancol, posteriormente. Asimismo, que, en el norte de Tlaxcala por estar habitado por grupos otomíes, guerreros básicamente, ésta no evoluciona en gran escala y mantiene su identidad desde su inicio hasta la llegada de los españoles.

Faltan aún por precisar si la cerámica Tlaxco trícroma es la última en aparecer y por tanto sería contemporánea y semejante en su versión pobre, de la Tancol policroma, o si toda la Vajilla Tlaxco blanca se dio en forma simultánea y fue utilizada por los grupos del norte de Tlaxcala –por la cultura Tlaxco– desde el siglo X de nuestra era.

Conviene apuntar que la Vajilla Tlaxco no cuenta con figurillas ni con otra clase de objetos de cerámica. También debemos indicar que los grupos Tlaxco además de la vajilla utilizan otros recipientes de barro cocido, principalmente ollas –café, rojizas o negruzcas–, pero éstas están presentes también en las áreas culturales vecinas, sobre todo la del sur –culturas Texcalac y Tlaxcala– de donde al parecer provienen, y por tanto no son características ni diagnósticas de dicha cultura Tlaxco. Existen asimismo escasos materiales cerámicos procedentes de regiones más distantes o que comparten otra cultura, como lo son los de la cuenca de México, de donde se cuenta con algunos tiestos Texcoco negro sobre guinda, Texcoco negro y blanco sobre guinda y Azteca III, así como algunas figurillas aztecas. Aparecen también en escaso número algunos tiestos policromos o monocromos procedentes del golfo central.

Otra cerámica que aparece en buena proporción, aunque sin competir con la vajilla Tlaxco, es la policromada, que proviene y es compartida de los grupos asentados en el bloque Tlaxcala y sierra de la Caldera, donde se desarrolla la cultura Texcalac tarde, primero –de 900 a 1100–, y la cultura Tlaxcala, después –1100 a 1519–. De estas culturas llegan igualmente algunas figurillas de barro elaboradas en molde y con una asa posterior –vertical u horizontal–. Se trata de representaciones de dioses –Tlaloc, Tezcatlipoca, etc.– o de personajes, plenamente identificados con dichas culturas: Texcalac y Tlaxcala. Los malacates o pesos de husos para hilar, elaborados en cerámica, también son semejantes a los utilizados en esas culturas (Merino Carrión, 1980).

Respecto a los artefactos en piedra elaborados por los grupos Tlaxco, poco se puede decir, ya que no existen objetos específicos que sean típicos o característicos de ellos. Tanto en la piedra pulida –muelas, metates y morteros– como en la tallada –raspadores, tajadores, puntas de proyectil, cuchillos, navajas, núcleos y azadas– los artefactos son semejantes a los que se utilizan en muchas partes –sobre todo del altiplano– en estas épocas.

Sólo la escasa escultura conocida y procedente de esta región norte de Tlaxcala podemos relacionarla, al igual que la cerámica Tlaxco, con la región Huasteca. Se cuenta con tres elementos de escultura, uno de los cuales es la cabeza de un personaje con gorro cónico y otro es un pie, que por su técnica de elaboración también se asemeja a las esculturas

huastecas localizadas en San José Limón, en la planicie costera potosina (García Cook-Merino Carrión, 1979; Merino Carrión, 1980).

DISTRIBUCIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE ASENTAMIENTOS EN EL ÁREA

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Pasando al siguiente periodo, el correspondiente al Tolteca, aunque de Tula no se observa una fuerte manifestación cultural en el área, vemos que aún cuando el número de asentamientos se ha incrementado ya que existen 50 sitios diferentes con restos de esta ocupación –más 2 al NW como punto de comparación– sin embargo la población es muy dispersa (23 aldeas dispersas) y el patrón general de asentamientos cambia respecto a las etapas anteriores ya que ahora se ocupan nuevas áreas y más hacia la sierra y se abandonan muchas de las zonas ocupadas con anterioridad.

De aquellas 3 agrupaciones a que hacíamos referencia para las fases anteriores ahora sólo restan 2, de las cuales una, la situada al extremo oeste, contiene más del 75% del total de la población. El bloque Chulco sólo contiene 8 asentamientos, y el antiguo tercer grupo, el del correo San Nicolás casi desaparecido lo conforman únicamente 3 sitios y observamos uno más hacia el extremo SE del área que venimos tratando. Estos últimos, por su posición misma están indicando más bien que se relacionan con la población que habita el área hacia el SE, los grupos Texcalac (García Cook, 1976a, 1976b).

También observamos para este momento la presencia de 3 unidades fortificadas: un centro macrorregional fortificado (ciudad fortificada) y 2 aldeas concentradas fortificadas (una grande y una chica), lo cual denota enfrentamiento entre sí o con grupos extrarregionales. Considerando lo que sucede en el resto del área que ocupa el estado de Tlaxcala para esta etapa cultural, podemos comprender perfectamente que estas fortificaciones eran para defenderse de los grupos que habitaban hacia el este. La cultura Tlaxco que se presenta y con gran fuerza para este momento (Merino Carrión, en preparación; García Cook-Merino Carrión, en preparación) y de grupos con cultura Texcalac localizados al sudeste y cuya unidad tradicional los mantiene siempre independientes (García Cook, 1976a, 1976b, 1976c).

Hacia el oeste, en la región que ocupó Teotihuacan, esta dispersión también parece observarse y la presencia de centros mayores también es reducida, aunque al parecer, esta región y el norte todo de la cuenca de México juega un papel mucho más importante que el resto de la población que habita dicha cuenca, tal vez por el cambio de la capital regional hacia Tula.

Para este periodo, Charlton (1975) no ve ninguna conexión entre Santa Bárbara y Cuaula y en nuestra área podemos sugerir la existencia de una serie de rutas de intercambio,

tanto locales como zonales, si adoptamos los términos de Benavides (1976), entre las aldeas dispersas y microaldeas con las villas y de éstas con las ciudades y podríamos sugerir igualmente la existencia de un solo bloque político-cultural como eje de estos dos centros macrorregionales o ciudades –una de ellas fortificada–, Palo Hueco (T-666) y Amantla (T-570). Estos dos centros más importantes tal parece controlan una área de 450 km2. Los asentamientos localizados hacia el extremo SE, al este y SE del cerro San Nicolás no tiene ninguna relación con el bloque Palo Hueco –Amantla y más bien aparentan corresponder a otro grupo y tal vez hasta en oposición al primero mencionado–.

No captamos ninguna ruta "comercial" o de intercambio importante, ruta interregional, quizá por la carencia de un centro de poder mayor a los 2 regionales hacia el oeste, por la dificultad presentada por los grupos asentados hacia el este y sudeste. Lo que sí vemos es la presencia de vías de comunicación internas, calles o calzadas en estos 2 centro mayores.

ÁREAS CULTURALES DE TLAXCALA

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Al norte, Texcalac limita con la región que ocupa la cultura Tlaxco, la cual cubre una superficie en torno a los 350 km2, en la que están presentes 47 asentamientos y tienen una población que gira en torno a los 15 000 habitantes. Cultura Tlaxco que al parecer agrupa a dos o tres señoríos diferentes, que comparten la misma cultura y cuya población total integra el señorío de Tliliuhquitepec, según se puede constatar al relacionar los datos arqueológicos con lo que se asientan en las fuentes históricas. Análisis que se efectúa en otra publicación (García Cook-Merino Carrión, 1989).

Separados por un amplio territorio, sin evidencias de ocupación humana correspondiente a este momento que venimos tratando, al extremo oeste –región de Calpulalpan– están presentes grupos humanos que compartían la misma cultura material –Mazapa y Tolteca– que sus vecinos próximos –al oeste– de la cuenca de México, y que se desenvuelve también con base en señoríos –Palo Hueco, Amantla y Mal País– en una área de alrededor de 150 km2, en lo que corresponde al actual territorio tlaxcalteca y en donde se ubican unos 38 asentamientos humanos diferentes. La población inferida para estos asentamientos humanos que comparten la cultura Amantla y que se asentaron en terrenos pertenecientes al actual Tlaxcala es de alrededor de 20 000 habitantes. Además, conviene recalcar que es hasta estos momentos en que esta región cuenta por vez primera con asentamientos fortificados. ¿Acaso se inició ya desde estos tiempos la rivalidad que caracterizará más tarde a los grupos que habitaron en esta región –en asociación con los de la cuenca de México– con sus vecinos de Tlaxcala hacia el oriente?

Al sur, y separado también por un estrecho corredor sin asentamientos humanos, y ya fuera de los actuales límites de Tlaxcala, se desenvolvió en estos tiempos la cultura Cholulteca, teniendo a Cholula como su capital principal.

Tenemos pues que desde finales del siglo IX –850 a 900– se están conformando en la región los diversos señoríos y culturas que estarán presentes en Tlaxcala y valle poblano a la llegada de los conquistadores hispanos.

CAPÍTULO X

Consolidación de los señoríos y el estado confederado de Tlaxcala

A partir del año 1100-1200 de nuestra era y hasta el momento del cambio del gobierno indígena a la administración implantada por los españoles, con la creación de los cuatro señoríos tradicionalmente conocidos para Tlaxcala: Tepeticpac, Quiahuiztlán, Tizatlán y Ocotelulco, el actual territorio del estado de Tlaxcala presentó las agrupaciones culturales que correspondían a los antiguos señoríos indígenas que conformaron el mosaico cultural de la región.

*Ángel García Cook**

En general puede concluirse que las fases últimas de la secuencia establecida para el área explorada de Puebla y Tlaxcala, Texcalac y Tlaxcala, lo mismo ven desarrollarse una serie de invasiones, migraciones o inmigraciones (que causan guerras, a su vez que un mayor intercambio de ideas y de elementos materiales), que observan el surgimiento de una sociedad que aunque integrada por diferentes agrupaciones cada una con su propio jefe, coinciden en mantenerse libres e independientes del dominio que poco a poco iba surgiendo en la cuenca entre los aztecas y que ejercía un fuerte control hasta regiones distantes. Y esa idea de autonomía fue la que los unió sobre todo en la parte final de la ocupación prehispánica (fase Tlaxcala) la cual les permitió, aunque con sus propios gobiernos, luchar unidos en contra del enemigo común: los mexicas y sus aliados. Acostumbrados desde sus raíces más remotas a permanecer independientes de cualquier grupo extraño, los tlaxcaltecas lograron su cometido, sin importarles el costo que ello les implicó. A la llegada de los españoles, otro grupo extraño, en un principio trataron de luchar para no ser sometidos y al ver la imposibilidad de hacerlo, optaron por unírseles y aprovechar la oportunidad que esa condición les permitía de terminar de una vez por todas con los mexicas que amenazaban cada vez más con obtener el dominio y control absoluto de todas las tierras existentes por ellos conocidas.

LOS SEÑORÍOS DE TLAXCALA

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Las fuentes históricas refieren la existencia de cuatro grandes señoríos en Tlaxcala a la llegada de los españoles. En ciertos casos se mencionan incidentalmente algunos señoríos más, pero a nivel general se ha difundido la idea de la sola presencia de cuatro señoríos: Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán, para el inicio del siglo XVI.

Independientemente de la información que otorgan las relaciones históricas, la documentación arqueológica sugiere la existencia de un número mayor de señoríos a cacicazgos, aunque claro está de diferente importancia socioeconómica y política entre sí. Señoríos que, aunque autónomos en su interior, sin embargo, al parecer se unificaron en una "confederación tlaxcalteca" para juntos permanecer independientes del dominio y control de los mexicas y sus aliados. Desde luego que los señoríos referidos en las fuentes sí se justifican con base en la información arqueológica de los mismos y su importancia puede deberse a su posición geográfica central, lo cual les permitió asimismo contar para la etapa final prehispánica con el mercado (en Ocotelulco) más grande de la región, así como la fortificación (en Tepeticpac) más inexpugnable de las del área, además del respeto y admiración que podía causar Tizatlán por su gran cacique Xicoténcatl, quizá el hombre más anciano de todos los existentes en el área al momento del contacto cultural.

Por otro lado, fueron gentes de estos señoríos centrales los que se trasladaron e integraron hacia 1540 el nuevo asentamiento naciente de Tlaxcala, también futura capital del actual estado del mismo nombre.

A partir del siglo XII ya está plenamente definida el área geográfico-cultural que conocerían los españoles a su llegada en 1519 y que se ha identificado como la República o Senado de Tlaxcala. En esta área se asientan los cuatro grandes señoríos mencionados con insistencia en las fuentes históricas: Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán.

Los arqueólogos no han querido utilizar ninguno de los nombres de estos señoríos o de los otros que también se citan ocasionalmente, es decir Atlihuetzian, Tepeyanco, Hueyotlipan, Tzompantzingo, y que se encuentran enclavados también en esta área, para nombrar a esta última fase cultural existente en la época prehispánica, con el fin de no causar confusión o dar mayor importancia a uno de estos señoríos sobre los otros, se ha preferido asignar esta cultura como Tlaxcala.

No se sabe con exactitud cuál de los señoríos identificados arqueológicamente pudo coordinar o estar a la cabeza de los demás; por sus dimensiones y población se conoce la importancia de algunos como Tepeyanco, al sur; Nepopoalco, al oeste, Yauhquemecan, al norte, quizá Xalpetlahuaya, al este, y Tepeticpac al centro. Todo esto en relación con el área que ocupa la cultura Tlaxcala en sus inicios durante el siglo XII. Todos estos señoríos tienen gran importancia, aunque quizá Tepeticpac, por su posicion central y estratégica y por estar fuertemente fortificado, sea el que marque las pautas a seguir durante el inicio de esta cultura. Es Tepeticpac también donde mencionan las fuentes históricas (Muñoz Camargo, 1947; Acuña, 1984) las fuertes luchas que se dieron al establecerse los chichimecas en el área. Creemos que estas fuertes luchas se sucedieron durante el siglo XI y para el XII, Tepeticpac y en general la cultura Tlaxcala está ya plenamente definida.

También durante el siglo XII se establecen otros poblados mayores y, por tanto, también otros señoríos, en esta área geográfica-cultural y serán los que juntos conformen la República de Tlaxcala, organizada a manera de la aglutinación de señoríos y/o cacicazgos, como una especie de pequeños "estados confederados".

Además de los cuatro señoríos referidos insistentemente por las fuentes, o sea, Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán, en algunas de ellas también se mencionan de paso otros más, como Tzompantzingo, Atlihuetzian, Tepeyanco y Hueyotlipan (Muñoz Camargo, 1947; Acuña, 1984; Davies, 1968; Díaz del Castillo, 1974). Arqueológicamente todos estos ocho centros se justifican, aunque no todos de la misma importancia socioeconómica, siendo por ejemplo Tzompatzingo y Hueyotlipan los más rudimentarios. Pero además las evidencias arqueológicas y los asentamientos mismos correspondientes a esta última etapa cultural prehispánica, indican la existencia de otras poblaciones importantes rodeadas por asentamientos menores, que se deben corresponder a otros señoríos; entre éstos pueden señalarse Xaltocan, Huiloapan, Chiautempan, Tlacocalpan, Xalpetlahuaya-Quimicho, Yauhquemecan, Xipetzingo y Temetzontla.

De ninguna manera se pretende restar importancia a Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán, ni negar o amplia las dinastías de sus gobernantes que también se mencionan parcialmente en las fuentes históricas, sólo se quiere recalcar que las evidencias arqueológicas indican que existieron otros centros de igual o mayor importancia. Tal vez el que los cuatro señoríos repetidamente se mencionan, se deba a su posición geográfica central en el área con cultura Tlaxcala, a la presencia de Tepeticpac, es decir, en el poblado más fuertemente fortificado y de mayor tradición chichimeca en la región, a la existencia del mercado más grande en el área (Ocotelulco) y a la presencia de uno de los gobernantes más viejos (quizá el más viejo) en Tizatlán, Xicoténcatl, quien debió imponer admiración y respeto; además de que en la erección del nuevo asentamiento Tlaxcala, en la margen izquierda del río Zahuapan, sus primeros pobladores y realizadores debieron ser grupos básicamente de estos señoríos y por tanto, toman fuerte importancia al inicio de la colonia.

Existen aún dos señoríos más, Atlangatepec y Tecoac, que también se mencionan en cierta forma en las fuentes históricas (Durán, 1967) y a pesar de que ambos están fuertemente relacionados con los de Tlaxcala, sin embargo, aparecen más tarde (¿siglo XIII o XIV?) siendo el primero casi totalmente controlado por los señoríos de Tlaxcala y el segundo en menor proporción.

De esta manera, tenemos que en una área de alrededor de 1 400 km2 se localizan todos los señoríos o cacicazgos que conforman el Estado o la República tlaxcalteca a inicio del siglo XVI, momento en que hacen su arribo los colonizadores hispanos. Tlaxcala salvo en el norte central se encuentra rodeado por una “tierra de nadie”, aunque puede sugerirse que eran los tlaxcaltecas quienes la controlaban. El área cubierta por estos señoríos tlaxcaltecas no rebasa por el oeste los actuales límites del estado, sino que puede fijarse en una línea curva, con la convexidad hacia Puebla, de Santorum a Tetlatlauhca-Zacatelco, sin abarcar todo el bloque Nativitas. De Zacatelco se continúa la línea hacia Xalpetlahuaya, al sureste; de ahí daría vuelta por el oriente abarcando una parte de barranca Ocotitla y Terrenate. De este último lugar se continúa por el norte, con dirección al cerro Cuaxopaco (o Cuaxapo) para dirigirse al norte de Hueyotlipan y volver nuevamente a Santorum, dejando fuera a Nanacamilpa. En la región de Huamantla hay también algunos asentamientos que al parecer se formaron parte de Tlaxcala.

Es pues esta área, de alrededor de 1 400 km2 o a lo sumo 2 500 km2 si se considera como tlaxcalteca la mayor parte de la "tierra de nadie", la que integra el estado de Tlaxcala a la llegada de los españoles.

El norte-centro del actual estado de Tlaxcala durante esta parte final de la época prehispánica (siglo XII al XVI) continúa habitado por los grupos con cultura Tlaxco, que ha sido identificada con el señorío de Tliliuhquitepec (Durán, 1967; Merino Carrrión, 1980) y que arqueológicamente se comporta como un grupo de otomíes huastequizados, o de otomíes con fuertes relaciones con grupos del noreste de México (Meztitlán, Hgo. Y Chililico, Ver.). Esta cultura Tlaxco sigue regida por dos poblaciones (pueblos) fortificadas y rodeadas por otros asentamientos menores (villas, aldeas y microaldeas) muchos de los cuales también están fortificados (Merino Carrión, 1980; García Cook y Merino Carrión, 1979).

Estos grupos con cultura Tlaxco, correspondientes al señorío de Tliliuhquitepec, siempre estuvieron ligados por fuertes nexos con los grupos de Tlaxcala. Un grupo más que se define hacia finales del siglo XIII al suroeste de Tlaxco, y que inicialmente debió ser Tlaxco, ahora comparte elementos culturales con los grupos asentados hacia el sur, con los grupos de cultura Tlaxcala. Este grupo se ha considerado, desde el punto de vista arqueológico, como gentes con cultura Tlaxcala-Tlaxco y al parecer corresponde al señorío de Atlangatepec también mencionado en algunas fuentes históricas (Davies, 1968; Merino Carrión, 1980), y un pequeño grupo compuesto por 10 asentamientos, también se define tardíamente (quizá para el siglo XIV) pero en este caso comparten más elementos culturales Tlaxco, que Tlaxcala. Se ha considerado que este agrupamiento comparte una cultura Tlaxco-Tlaxcala y de acuerdo con las fuentes históricas debe corresponder al señorío de Tecoac (Merino Carrión, *op. cit*.).

Al extremo oeste los grupos humanos que lo habitan siguen participando de las culturas existentes en la cuenca de México, de la cual forman parte también fisiográficamente. Por tanto, estas poblaciones observan una cultura Azteca, tal vez primero bajo Texcoco y más tarde dependientes de los mexicas. Aquí también se observa la presencia de unos ocho señoríos, seis de los cuales se localizan en el actual estado de Hidalgo.

Es necesario recalcar que esta parte Azteca de Tlaxcala e Hidalgo está separada de sus vecinos al sur, sureste y este, por una amplia porción de tierra deshabitada. Quizá en esta región se libraban las batallas que los tlaxcaltecas y sus aliados (Tliliuhquitepec, Atlangatepec y Tecoac) sostuvieron durante los últimos siglos de la etapa prehispánica.

Al suroeste del área con cultura Tlaxcala y fuera ya de los límites del actual estado, se desenvolvió desde finales del siglo IX un grupo humano con cultura Cholulteca y más tarde, tal vez del siglo XII en adelante, esta región fue controlada por Cholula o Huejotzingo, o bien por ambos.

En resumen, se tuvo entonces que el área base en que se desenvolvieron los señoríos o cacicazgos que integrarían la República de Tlaxcala o el Senado de Tlaxcala abarcan sólo unos 1 500 km2 y cabe destacar los siguientes puntos:

1) En esta área, al menos desde la segunda mitad del siglo IX, irán surgiendo estos señoríos;
2) Dichos señoríos estarán totalmente consolidados para finales del siglo XI y, aun cuando quizá surjan algunos asentamientos menores, sin embargo, éstos dependerán de los señoríos ya establecidos;
3) Puede concluirse que la información cronológica y de otra índole que ofrecen las fuentes históricas no coinciden con la documentación arqueológica;
4) El Estado tlaxcalteca fue integrado por más de cuatro señoríos, muchos de ellos también tan importantes al menos socioeconómicamente, que los cuatro que refieren con más frecuencia las fuentes;
5) Tlaxcala en términos arqueológicos se mantuvo independiente de sus vecinos, al menos desde el siglo IX, pero esto no quiere decir que no guardase relación o intercambio con ellos;
6) Tlaxcala tuvo un fuerte aliado al norte, el grupo cultural Tlaxco o señorío de Tliliuhquitepec; desde finales del siglo IX y más tarde (siglos XII-XIV) con Atlangatepec y Tecoac, también ubicados al norte;
7) La rivalidad de los señoríos de Tlaxcala y sus aliados del norte con los grupos asentados al oeste y siempre ligados con los de la cuenca de México, se inicia al parecer desde finales del siglo IX;
8) Los conflictos con los grupos del suroeste, ya en el actual estado de Puebla, aparentan surgir un poco más tarde, quizá hacia finales del siglo XII.
9) Con excepción de una pequeña porción del oeste del actual Tlaxcala, el resto, aunque no ocupado totalmente por grupos con cultura Tlaxcala, sí se justifican como integrantes de dicha entidad federativa, ya que quizá Tlaxcala, cultura arqueológica y sus aliados (Tliliuhquitepec, Atlangatepec y Tecoac) debieron haber controlado toda esta "tierra de nadie".

ÚLTIMO PERIODO PREHISPÁNICO

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Frecuentemente se menciona la existencia de cuatro señoríos para la etapa final prehispánica en Tlaxcala. Se asienta que, a la llegada de los colonizadores hispanos, 4 eran los señoríos que conformaban el territorio tlaxcalteca. Incluso especialistas en historia o los mismos arqueólogos aceptan esta proposición sin detenerse a investigar si tal aseveración es del todo válida. De acuerdo con la documentación escrita existente (fuentes históricas) podemos darnos cuenta que la mención de estos cuatro señoríos o cuatro cabeceras para Tlaxcala únicamente se inicia a partir de 1540 (Motolinía, 1990). Ni Hernán Cortés, ni demás cronistas o historiadores que inician el arribo a la región en 1519 y años inmediatos, mencionan o tratan sobre la existencia de sólo 4 señoríos. Sin embargo, sólo 4 –Tepeticpac, Ocotelulco,

Tizatlán, Quiahuiztlán– han servido de base para la conformación "oficial" prehispánica de Tlaxcala.

Sólo Bernal Díaz del Castillo que arriba con Cortés, pero escribe hasta bien entrado el siglo XVI, comenta sobre "cuatro parcialidades, sin la de Tecapaneca, señor de Topoyanco, que eran cinco". (Díaz del Castillo, 1974: 129). Pero Díaz del Castillo escribe cuando ya es bien conocida la organización política colonial en cuatro grandes cabeceras, y aun así escribe sobre cinco parcialidades, mencionando únicamente la de Tepeyanco (como se apuntó antes) y de las otras cuatro sólo da el nombre de los "señores", pero sin indicar a cuál corresponde cada uno de ellos. Ambos, Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo hacen énfasis en el nombre de Maxixcatzin como el mayor señor de todos, y de Xicoténcatl el viejo, como los personajes o caciques más importantes, además, claro está, de Xicoténcatl el mozo, hijo de Xicoténcatl el viejo, el gran capitán del ejército tlaxcalteca.

Por otro lado, de acuerdo con la descripción que hacen los cronistas del siglo XVI (Durán, 1945; Ixtlilxóchitl, 1985; López de Gómara, 1943; Mendieta, 1967; Chavero, 1974, etc.) de la entrada de Hernán Cortés y acompañantes a terrenos que actualmente ocupa Tlaxcala, todo parece indicar que Cortés logró acuerdos y arreglos con los señores cuyo ejército iba venciendo, sin tomar en consideración, o sin que interviniesen las gentes de Maxixcatzin. Así podemos ver el recibimiento y atenciones –después de guerrear– que le dan en Tecohuatzingo, Tzompantzinco y Atlihuetzian, e incluso se otorgan muchas veces los nombres de los señores de mencionados lugares. Más tarde se menciona también el señorío de Hueyotlipan, frontera al oeste de Tlaxcala, lugar donde se refugia y atienden a Cortés tras la derrota de su Noche Triste.

Diego Muñoz Camargo, historiador tlaxcalteca, por su parte, que escribe hacia finales del siglo XVI (entre 1576-1584), basándose en la información que recopila y en los documentos que aún llegan a su mano, menciona no sólo la presencia de estos cuatro señoríos –cuando habían tomado fuerza en la estructura del gobierno indígena de la colonia–, sino que ofrece también las dinastías de los mismos. A partir de este momento será cuando se va consolidando la idea de la existencia de únicamente cuatro grandes señoríos durante la parte final de la época prehispánica en Tlaxcala. Aun así, el mismo Muñoz Camargo indica que:

> No tan solamente se ha de entender que fueron los cuatro señores de esta República, porque así mismo se poblaron muchos pueblos y lugares de otros principales Chichimecas que habían sido caudillos en su venida, capitanes, maestros de campo y de otros oficios y cargos tocante a las milicias de los cuales el día de hoy, hay casas fundadas de muy buenos mayorazgos y otras casas solariegas, a las cuales tenían reconocimiento como casas mayores de donde procedía su linaje… (Muñoz Camargo, 1972: 103).

Menciona también a Tecoac o "Texohuatzinco, guardarraya y fronteros que guardaban aquella frontera", en donde permanecieron por algunos días para luego pasar a Tzompanzingo, "lugar muy principal de Tlaxcala, y allí fue recibido (Cortés) de los principales en aquel pueblo: de allí pasaron los maestros (los españoles) a otro lugar muy grande que llamaban Atliquitlan (Atlihuetzian) de aquí salieron otros *Tecuhtlis* (señores) y *Pyles* (principales y nobles) de gran valor y estima…" (*op. cit*., 186-187). Es decir, Muñoz

Camargo en este texto está aceptando tres señoríos más: Tecohuatzinco, Tzompantzinco y Atlihuetzian.

Podríamos continuar analizando y revisando las fuentes históricas para mostrar que en ellas mismas se trata de un mayor número de señores y de señoríos y sobre todo para referir que las fuentes más tempranas, salvo Bernal Díaz que escribe más tarde, nunca mencionan únicamente cuatro señoríos y mucho menos los nombres de los jefes de cada uno de ellos, y que es sólo a partir de 1540 cuando surge esta mención, de acuerdo con la conformación del gobierno indígena en ese momento, y a partir de ahí va a ir tomando fuerza esta idea: de la sola existencia de 4 señoríos, trasplantándolas a la época prehispánica. Inclusive, es hasta el siglo XVIII y principios del XIX cuando ya se establecieron en definitiva los nombres de los cuatro señores existentes a la llegada de los colonizadores hispanos, anteriormente había una serie de confusiones y contradicciones al ser nombrado por los diversos autores (Gibson, 1952).

La información que ofrecen las investigaciones arqueológicas que han sido llevadas a cabo en Tlaxcala presentan otro panorama, puesto que además de la existencia posible de los cuatro señoríos tan insistentemente mencionados –Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán, Quiahuiztlán–, que sí se justifican arqueológicamente, además de ellos, se han observado un mayor número de lugares cuya conformación física de su asentamiento parecen indicar se trate también de "cabeceras" de otros señoríos. Señoríos varios de ellos, que están presentes como tales desde algunos siglos anteriores a la llegada del conquistador hispano.

Todo lo anterior nos ofrece un listado de 24 señoríos diferentes, incluyendo las 8 cabeceras principales que tendrían un cierto control sobre la totalidad. Pueden considerarse estos 24 señoríos diferentes integrando la Tlaxcala prehispánica, entre los que se encontrarían los 4 tan insistentemente mencionados en las fuentes históricas: Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán, Quiahuiztlán, y éstos, al igual que Tepeyanco, Atlihuetzian, Chiautempan y Xipetzingo serían los más grandes y los de mayor presencia.

Sin embargo, nosotros proponemos que tan sólo se traten de 21 grandes señoríos, siendo el mayor de todos y el más principal, el integrado por los cuatro supuestos señoríos centrales, el cual sería además el que le da el nombre a la región completa, el de Tlaxcala. Es decir, proponemos que Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán, integran juntos la cabecera de un solo señorío y que cada uno de ellos, tan sólo se trate de un barrio diferente; Tepeticpac la fortaleza donde podrían refugiarse todos los principales señores, en caso de cualquier ataque bélico; además de contar con adoratorios y templos. Ocotelulco, donde se encontraba la fuerza económica, con su gran mercado y grandes palacios. Tizatlán, donde radicaría la fuerza religiosa, con sus templos y palacios para sacerdotes, y Quiahuiztlán, se tratase de un barrio de artesanos, también con sus palacios y todos ellos formarían la cabecera del señorío de Tlaxcala. Sería el que le da el nombre a la región entera, región que comparte la misma lengua y semejante cultura y sería así mismo la que tuviera el control total de toda esa región, y, en consecuencia, a ella tributarían y a ella atenderían en lo que se les requiriera. Tlaxcala sería la ciudad-capital de una confederación de 20 señoríos y por tanto toda ella tomaba ese nombre y era conocida como tal: Tlaxcala.

La razón para hacer esta aseveración o propuesta es que: todas las crónicas y fuentes escritas del siglo XVI identifican a una provincia –región– y a una ciudad o cabecera con el nombre de Tlaxcala. Es bien sabido que no existe un solo lugar, salvo quizá Tepeticpac o Texcaltipac que es el señorío original e inicial de esta gran ciudad central o uno de los 4 grandes señoríos tan insistentemente nombrados, que lleve ese nombre y además cuando estos cronistas e historiadores se refieren a Tlaxcala, describen o mencionan a estos cuatro lugares –llamándolos cabeceras, señoríos, barrios, parcialidades, etc.– o al menos a dos de ellos con mayor insistencia –Ocotelulco y Tizatlán– y también cuando tratan sobre la entrada de Cortés a la provincia o República de Tlaxcala, en Tzompantzingo –o Hueyotlipan a su regreso cuando es derrotado– ésta es coincidente con el área arqueológica delimitada que comparte la misma cultura material.

Hernán Cortés, en su segunda Carta de Relación asienta que al dirigirse hacia México para ver a Moctezuma decidió hacerlo a través de la "provincia tlaxcalteca" y al referirse a los enfrentamientos bélicos que sostuvo a su llegada a la frontera de tal provincia, indica que después de haber librado tres grandes batallas,

> Vino a mí Sicutengal el capitán general de esta provincia, hasta con cincuenta personas principales della, y me rogó de su parte y de la de Magiscatzin, que es la más principal persona de toda la provincia, y de otros muchos señores della, que yo lo quisiese admitir al real servicio de vuestra alteza y a mi amistad y les perdonase los yerros pasados, porque ellos no nos conocían ni sabían quien éramos… (Cortés, 1961: 46).

También, al continuar su redacción sobre la invitación que se le hacía para adentrarse a la cabecera principal o capital de la provincia de Tlaxcala, Hernán Cortés apunta:

> …puesto que me rogaban que me viniese a una ciudad grande que tenían, donde todos los señores desta provincia residían y residen, hasta tanto que todos los señores me vinieron a rogar que me fuese a la ciudad, porque allí sería bien recibido y proveído de las cosas necesarias, que no en el campo… y por su ruego me vine a la ciudad, que está a seis leguas del aposento y real que yo tenía… (*op. cit*., 47-48).

En seguida *describe la ciudad, no algún señorío* en particular, indica que ésta "es muy mayor que Granada"; trata sobre el gran mercado que ahí existía, donde todos los días concurren "de treinta mil almas arriba vendiendo y comprando, [además de] otros muchos mercadillos que hay por la ciudad en parte". (Cortés, *ibid*.: 48).

Al describir la provincia en sí, Cortés apunta que

Además, Hernán Cortes en varias ocasiones anota que Magizcatzin –sin indicar a que señorío pertenece– es el mayor señor de todos, es decir puede interpretarse como que tal persona, Magizcatzin fuese el señor principal o jefe de la capital y por tanto también el de más injerencia en toda la provincia. En todas las decisiones trascendentales en que los tlaxcaltecas se vieron inmiscuidos, es Magizcatzin, en ocasiones apoyado por Xicotencatl el viejo, el que tomó las decisiones y esto no sólo se observa en el texto de Hernán Cortés, sino en los demás cronistas e historiadores (Cortés, 1961; López de Gómara, 1943; Motolinía, 1990; Díaz del Castillo, 1974, etcétera).

Fray Toribio de Benavente, Motolinía (1990) también se refiere a Tlaxcala como provincia y como ciudad e igualmente menciona a Magizcatzin como el principal señor de todos. Además de indicar que es una de las más grandes provincias de la Nueva España (lo escribe en 1540), de otorgar sus dimensiones y su ubicación geográfica al tratar sobre las supuestas cuatro cabezas o señoríos, apunta que:

> El señor más antiguo y que primero la fundó edificó en un cerrijón alto que se llama Tepeticpac, que quiere decir encima de sierra… Después se fue multiplicando la gente, el segundo señor edificó más abajo en un recuesto o ladera más cerca del río, la cual población se llama Ocutubula (Ocotelulco) que quiere decir pinar de tierra seca. Aquí estaba el principal capitán de toda Tlaxcala, hombre valeroso y esforzado que se llamó Maxiscazi (Maxixcatzin) el cual recibió a los españoles y les mostró mucho amor, y les favoreció en toda la conquista que hicieron en esta Nueva España. Aquí en este barrio era la mayor frecuencia de Tlaxcala, y a donde concurría mucha gente por causa de un gran mercado que allí se hacía […] El tercero señor edificó más bajo el río arriba; llámase el lugar Tizatlán, que quiere decir lugar donde hay yeso o minero de yeso […] Aquí estaba aquel gran señor anciano, que de muy viejo era ya ciego; llamábase Xicoténcatl […] El cuarto señor de Tlaxcala edificó el río abajo, en una ladera que se llama Queauztlán (Quiahuiztlán)… (Motolinía, 1990: 185-186).

También Motolinía indica las dimensiones de la provincia de Tlaxcala al momento que redacta esa parte de su obra (1540-41) "…tiene de ancho diez leguas, y a partes once, y de largo quince, y a partes dieciséis leguas, y boja más de cuarenta". (Motolinía, *op. cit*., 213).

Francisco López de Gómara (1943) también identifica a la provincia y a la ciudad con el nombre de Tlaxcallan, y como escribe cuando ya está integrado el gobierno indígena de la colonia, indica:

> Repártase Tlaxcallan en cuatro cuarteles o apellidos, que son Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán, Cuyahuiztlán, que es como decir en romance los "Serranos", los del "Pinar", los del "Yeso", y los del "Agua". Cada apellido de éstos tiene su cabeza y señor, a quien todos acuden y obedecen, y éstos así juntos hacen el cuerpo de la república y ciudad. Mandan y gobiernan en paz, y en guerra también; y así, aquí en esta (ciudad) hubo cuatro capitanes, de cada cuartel el suyo, más el general de todo el ejército fue uno de ellos mismos que se llamaba Xicoténcatl, y era de los del Yeso, y llevaba el estandarte de la ciudad, que es una gru[ll]a de oro con las alas tendidas y muchos esmaltes y argentería… (López de Gómara, 1943: 163).

En esta última aseveración, de que Xicoténcatl (el mozo) fue, en su momento, el capitán general de todo el ejército tlaxcalteca, todos coinciden.

Cuando López de Gómara, está narrando la llegada de Hernán Cortes a las orillas de la provincia de Tlaxcala y al referirse a su entrada a Cimpancingo (Tzompantepec) y una vez pacificado el pueblo, "…se puso Cortés en un alto a descubrir tierra", y vio una grandísima población, que preguntando cuál era, le dijeron que Tlaxcallan en sus aldeas, llamó entonces a los españoles, y dijo: "Ved que hiciera al caso matar los de aquí, habiendo tantos enemigos allí". (López de Gómara, *op. cit*., 173).

También, como ya se mencionó, López de Gómara apunta que Xicoténcatl (el mozo), era el capitán general de aquella guerra, y al presentarse a Cortés, en unión de cincuenta personas principales, aquel

> …lo dijo como venía de su parte y de la de Mexixca (Maxixcatzin), que es el otro señor principal de toda aquella provincia, y de otros muchos que nombró, y, en fin, por toda la república de Tlaxcallan, a rogarle los admitiese a su amistad, y a darse a su rey, y a que les perdonase por haber tomado armas y pelear contra él y sus compañeros…

Más adelante indica:

> Vinieron así mismo todas las cabezas y señores de Tlaxcallan a rogarles les hiciese tanto placer de irse con ellos a la ciudad, donde sería servido, proveído y aposentado, que era vergüenza suya que tales personas estuviesen en tan ruines choza… Salió tanta gente a recibirle al camino y por las calles, que no cabían de pies. Entró en Tlaxcallan a 18 de septiembre; aposentóse en el templo mayor, que tenía muchos y buenos aposentos para todos los españoles y puso en otros a los indios amigos que iban con él… (Lopez de Gomara, 1943: 182).

Por lo anterior se puede notar que, al referir López de Gómara, la entrada de Cortés a la ciudad de Tlaxcala, no precisa ninguno de los supuestos señoríos que indicó anteriormente, sino que escribe en forma general sobre la ciudad, sin indicar si se trata de Tizatlán o de Ocotelulco o de cualquiera de los cuatro señoríos que supuestamente se ubican en esta parte central de Tlaxcala y que nosotros proponemos se trata de uno solo y que integran la ciudad capital de la provincia entera.

El mismo historiador, al tratar sobre el significado de Tlaxcallan anota que este término

> quiere decir pan cocido o casa de pan, porque se coge allí más *centli* que por los alrededores. De la ciudad se nombra la provincia, o al revés. Dicen que primero se nombró Texcallan, que quiere decir casa de barranco: es grandísimo pueblo, está a orillas de un río que nace en Tlancatepec y que riega mucha parte de aquella provincia […] Tiene cuatro barrios (ya no menciona señoríos), que se llaman Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán, Quiyauiztlán. (López de Gómara, 1943: 182-183).

Y vuelve a repetir la misma descripción y orden de cada barrio como lo hizo en páginas anteriores cuando trató sobre los cuatro cuarteles o apellidos.

Bernal Díaz del Castillo por su parte, cuando está narrando los sucesos que tuvieron lugar en Teoacingo o Tenancingo (al parecer Tecoatzingo), anota que

> soltamos los dos prisioneros primeros, que fuesen a decir a los caciques mayores, que estaban en el pueblo cabecera de todos los de aquella provincia, que no les venimos a hacer mal ni enojo, sino para pasar por su tierra e ir a México a hablar a Montezuma (Díaz del Castillo, 1974: 110).

Aquí también se menciona *un pueblo cabecera de todos los de aquella provincia* y no se apunta, como ninguno lo hace, que vayan a Ocotelulco, Tepeticpac, Tizatlan o a Quiahuiztlan, sino al *pueblo cabecera de todos*.

Más adelante, cuando refiere sobre cómo estaba integrado el ejército de Xicoténcatl indica que procedían de cinco parcialidades, otorgando lo nombres de los 5 señores, pero sólo ofrece el de uno de los señoríos, del de Tepeyanco. También al tratar sobre su entrada a Tlaxcala, como ya escribimos al inicio, Díaz del Castillo anota que en la ciudad "…había cuatro parcialidades, sin la de Tecapaneca, señor de Topeyanco, que era cinco" (Díaz del Castillo, *op. cit*., 129).

Así mismo, cuando Díaz del Castillo escribe sobre los diversos mensajeros que enviaban "a la cabecera donde estaba Xicotenga el Viejo y Massescaci" (*ibid*., 115); constantemente apunta

> como nuestros mensajeros fueron a la cabecera de Tlaxcala con nuestro mensaje… (y como) les hallaron que estaban en consulta los dos más principales caciques, que se decían Massescaci (Maxixcatzin) y Xicotenga el Viejo, padre del capitán general, que también se decía zicotenga […] Y luego enviaron a llamar a todos los más caciques y capitanes (no habla de otros dos) que había en sus poblaciones y a los de una provincia que está junto a ellos, que se dice Huexocingo, que eran sus amigos y confederados; y todos juntos en aquel pueblo que estaban, que era cabecera, les hizo Massescaci, y el viejo xicotenga, que eran bien entendidos, un razonamiento… (Díaz del Castillo, 1974: 115-116).

Cuando refiere su entrada a un pueblo muy grande que estaba cerca de su real, Bernal Díaz del Castillo al describirlo está a su vez otorgando información de la existencia de otros señoríos y por tanto no sólo de los cuatro o cinco que frecuentemente trata de hacer aparecer como únicos. Díaz del Castillo (*op. cit*., 117) anota:

> Y dícese este pueblo Zumpancingo, (quizá sea Tzompantzingo o Tzompantepec) y que era cabecera de muchos pueblos chicos, y era su sujeto el pueblo donde estábamos, allí a donde teníamos nuestro real, que se dice Tecoadzumpancingo, que todo alrededor estaba muy poblado…

A través de buena parte de las referencias de Bernal Díaz del Castillo, cuando trata sobre Tlaxcala, puede observarse esta cuestión de una cabecera-capital y de la existencia de muchos Señores y no sólo de cuatro "que eran cinco con el Tepeyanco". Así tenemos, entresacando algunos textos de Díaz del Castillo:

"Y dejaré de hablar de esto y diré cómo los caciques viejos de la cabecera de Tlaxcala, por mí memorados, enviaron otra vez mensajeros de nuevo a su capitán general Xicotenga" (*ibid*., 121); ya que éste no estaba de acuerdo en hacer las paces con los invasores españoles y persistía en su afán de continuar atacándoles, y de esta forma sabemos:

> Como Massescaci (Maxixcatzin) y Xicotenga el Viejo, y todos los más caciques de la cabecera de Tlaxcala enviaron cuatro veces decir de paz, pues estaba cerca de nuestro real, y mandaron a los demás capitanes que con él estaban que no le siguiesen sí no fuese para acompañarle si nos iba a ver de paz… (Díaz del Castillo, 1974: 121).

Al relatar el momento en que llegaron los tlaxcaltecas para hacer las paces con Hernán Cortés y a pedirles que se fuesen con ellos a la capital Tlaxcala, podemos tambien observar que Bernal Díaz está refiriéndose a un buen número de señores o caciques.

> …Y dijeron que todos los caciques de Tlaxcala, y vasallos, aliados y amigos confederados suyos, se vienen a meter debajo de la amistad y paces de Cortés y de todos sus hermanos los teules que con él estábamos, y que les perdone porque no han salido de paz y por la guerra que nos han dado, porque creyeron y tuvieron por cierto que éramos amigos de Montezuma y sus mexicanos, los cuales son enemigos mortales de tiempos muy antiguos, porque vieron que venían con nosotros y en nuestra compañía muchos de sus vasallos que le dan tributos… (*op. cit*., 123).

> …venía el capitán Xicotenga (el mozo) con muchos caciques y capitanes, y que traen cubiertas mantas blancas y coloradas, digo la mitad de las mantas blancas y la otra mitad coloradas, que era su divisa y librea; y muy de paz, y traía consigo hasta cincuenta hombres principales que le acompañaban… Y dijo el Xicotenga que él venía de parte de su padre y de Massescaci y de todos los caciques y república de Tlaxcala a rogarle que les admitiese a nuestra amistad, y que venía a dar obediencia a nuestro rey y señor, y a demandad, perdón por haber tomado armas y habernos dado guerras […] y luego dijo Xicotenga que nos rogaba fuésemos a su ciudad, porque [ahí] estaban todos los caciques y viejos y papas, aguardándonos con mucho regocijo (*ibid*., 125-126).

Al narrar acerca de su llegada a Hueyotlipan, después de haber sido derrotados en México y echados de ahí, Bernal Díaz del Castillo vuelve a referir la importancia de la ciudad-capital de Tlaxcala y de los muchos señores que en ella moraban. Indica que estuvieron un día en Hueyotlipan.

> …reposando, curando nuestras heridas, y asimismo curamos los caballos. Pues desde que lo supieron en la cabecera de Tlaxcala, luego vino Massescaci y Xicotenga el Viejo y Chichimecatecle y otros muchos caciques y principales, y todos los más sus vecinos de Guaxocingo, y como llegaron [a] aquel pueblo donde estábamos, fueron [a] abrazar a Cortés y a todos nuestros capitanes y soldados […] y de esta manera [de Hueyotlipan] fuimos a la cabecera de Tlaxcala con todos los caciques y a Cortés aposentaron en las casas de Massescaci, y Xicotenga dio sus aposentos a Pedro de Alvarado, y allí nos curamos y tornamos a convalecer… (Díaz del Castillo, 1974: 261-262).

Por si hubiese duda de la existencia de una ciudad, cabecera o capital en Tlaxcala y que ésta con toda seguridad corresponde con el territorio o región donde se ubican los supuestos cuatro señoríos, el mismo Bernal Díaz del Castillo (*op. cit.*) intitula uno de los capítulos de su obra, el Capítulo CXXXIX, de la siguiente manera: "Como fuimos a la cabecera y mayor pueblo de Tlaxcala, y lo que allí pasamos". Que es en el que vuelve a repetir la salida de Hueyotlipan y la llegada a *la cabecera y pueblo de Tlaxcala*, y todo lo que aconteció en esta su segunda estancia en dicha *ciudad.*

Podríamos continuar analizando un mayor número de fuentes históricas, pero además de que no es esa nuestra intención en el presente trabajo, pensamos que con estas hasta aquí comentadas y que corresponden a algunos de los escritos hechos durante los primeros cincuenta años posteriores a la llegada de los colonizadores europeos a Tlaxcala, son más que suficientes para aseverar el hecho de la existencia de una ciudad capital o cabecera principal de toda la provincia, y ambas con el mismo nombre, Tlaxcala; así como también para poder entender y aceptar la existencia de un mayor número de señoríos, cada uno de su cabecera, además de los cuatro (que pensamos se trata de sólo uno) tan insistentemente

mencionados y por mucha gente aceptados como los únicos existentes en toda la región. Arqueológicamente, es decir, la información que otorgan los estudios arqueológicos de toda el área que cubre actualmente el estado de Tlaxcala, ofrecen evidencias claras de la existencia de un mayor número de señoríos, y varios de ellos –al menos otros cinco– también mencionados como tales en las fuentes históricas.

"LOS CUATRO SENADORES"

*Ramón Mena**

Los cerros Blanco y Coyotepetl por el N y NE; las estribaciones del Popocatépetl por el S y el río Zahuapan por el oriente, hacen marco a la tierra de los Cuatro Senadores.

En cada una de las 4 porciones y en la parte dominante, se estableció cada uno de los Señores que encontraron los españoles en 1519.

No solamente el nombre ha sido conservado a las parcialidades, sino que existen ruinas de casas y de las Iglesias cristianas que sustituyeron a los Teocalli.

Los nombres de los 4 lugares, son: *Tepeticpac, Tizatlán, Ocotelulco y Quiahuiztlán.*

Tepeticpac, denominado *Santiago* por los españoles, era parcialidad de *Tlehuexolotzin*; Tizatlán, denominado *San Esteban* por los españoles, era parcialidad de *Xicoténcatl*; *Ocotelulco*, denominado *San Francisco*, era residencia y parcialidad de *Maxichcatzin* y Quiahuiztlán, denominado *Los Reyes*, era parcialidad de *Zitlalpopoca*.

Tepeticpac. Según los datos del archivo Municipal de Tepeticpac, tuvo esta parcialidad 12 barrios, de los que existen y ya por desaparecer, San Marcos y Tetzilacayo; queda asimismo Calmecatitla, cuyo Señor, Calmecatzin, cuando golpeaba con el pie sobre el monte Cuauhtzin, era escuchado por todos. Un descendiente de Calmecatzin fundó *Santiago de la Sauceda.*

La Iglesia de Tepeticpac fue levantada, según tradición local, sobre el *Teocalli* de *Huitzilopochtli*, y en 1870, en el respaldo de la Iglesia, fue encontrado un ídolo de cantera negra, desnudo y llevando al pecho una culebra terciada. Como no hay otros datos, puede presumirse que se trataba de *Camaxtli* o del Dios del fuego. En los muros de la Iglesia se aprovecharon, como material de construcción, sillares esculpidos que pertenecieron al *Teocalli* y que la acción de los siglos limpió de la capa de cal y arena que sirvió como de estuco al templo hispano. Me refieren testigos oculares que había figuras de conejo, de águila y de estrella, las que han ido desapareciendo.

En Tepeticpac estuvo la pila monolítica bautismal, en la que fueron bautizados los "Cuatro Senadores" de Tepeticpac fue trasladada a la capilla del Tercer Orden en Tlaxcala, en donde conserva la siguiente inscripción.

> En esta fuente recibieron la fe | católica, los cuatro senadores | de la antigua república de Tlax | cala. El acto religioso tuvo lu | gar el año de 1520, siendo minis | tro don

Juan Díaz, capellán del | ejército conquistador y padri | nos el capitán don Hernando Cor | tez y sus distinguidos oficiales | don Pedro de Alvarado, don An | drés de Tapia, don Gonzalo de | Sandoval y Cristóbal de O | lid a Maxixcatzin se le dio el | nombre de Lorenzo y a Xicoténcatl se le | dio el nombre de Vicente y a Cla | huiziolochi el de Gonzalo y a Zi | clalpopoca el de Bartolomé | así lo refieren las Historias | escritas por Camargo | Tor | quemada y Bethencourt.

La pila, sin ornato, fue acaso lo primero que labraron los indígenas a las órdenes de los castellanos. Tiene una altura de 1m. 20 y un diámetro de 1m. 46; es de basalto. Procede acaso de un *cuauhxicalli*.

En la inscripción que, a fuerza de restauraciones, no conserva sino la fecha y los nombres cristianos de los Senadores, quedaron altamente desfigurados sus nombres gentílicos; las escrituras correctas son: *Maxichcatzin*; *Maxtlatl*, bragas; *ichca*, algodón; y la terminación *tzin*, reverencial: Señor de las bragas de algodón. *Citelalpopoca*: *Citlallin*, estrella; *popoca*, que humea (Cometa). *Xicohtencatl*: *xicotl*, abejorro, jicote; *tentli*, orilla; *calli*, casa, y *atl*, agua. Abejorro de casa a la orilla del agua. (?) *Tlehuexolotzi*: *tletl*, fuego; *huexolotl*, guajolote, pavo americano, y la terminación reverencial *tzin*: el Señor "guajolote de fuego", salvo el caso de alguna gallinácea denominada *tlehuexolotl*.

Tizatlán. El nombre, tierra del tiza, está justificado con la proximidad del Cerro Blanco y de vetas cretáceas.

En la Iglesia de San Esteban está el lienzo original del bautismo de los Cuatro Senadores; la pintura es de mérito como documento histórico y etnográfico; el cuadro parece de mano europea y no común, porque el parecido de los conquistadores es fiel y las actitudes naturales; está estropeado y de él se tomó una copia que se conserva en el Bautisterio de la Parroquia de Tlaxcala.

La tela consta de 4 lienzos. El Cristo y los ángeles están bien pintados; las figuras de Cortés y del P. Díaz son verdaderos retratos, y esto hace suponer lo sean el de Doña Marina y los de los Caciques, dada la perfección de los *tilmatlis* y orejeras. Necesariamente, las figuras fueron tomadas de las originales vivientes.

De la inscripción que tuvo el cuadro, sólo se conserva:

A devoción del …… li …. nsia y de D. Ju …. del Castillo …. Año ….

El Dr. Peñafiel cree que el cuadro es obra de Rodrigo de Cifuentes.

La copia del cuadro, existente en la Parroquia de Tlaxcala, tiene la inscripción siguiente:

Este cuadro se copió del que estatua aquí que es del Pueblo de S. Esteban. | Joseph Sanches Fecit.

Ocotelulco. Quedan en Ocotelulco los cimientos del Palacio de Maxichcatzin y los del Cabildo antiguo.

Quiahuiztlán. Es como ya se dijo, la parcialidad de Citlalpopoca y la que menos restos o huellas conserva de su pasado.

Rodeando las cuatro parcialidades, pasa todavía buena parte de la muralla que tanto admiraron los castellanos. He ahí un monumento descuidado, llamado a desaparecer.

La palabra *Tlalzcallan* comprendía las cuatro parcialidades como nombre de la pequeña federación.

Se amplían los datos de esta fase VII, Tlaxcala.

*Ángel García Cook**

Fase VII. Tlaxcala: 1100 a 1519 d.n.e.

Se ha preferido utilizar Tlaxcala al nombrar esta fase para no usar alguno de los nombres correspondientes a los 4 señoríos mencionados en las fuentes históricas para esta época anterior a la conquista (Muñoz Camargo, 1948).

Respecto a los señoríos los cuales han sido plenamente identificados, tuvieron una gran fuerza política y administrativa, pero no son los únicos pueblos de esta fase de dimensiones considerables o con restos de estructuras ceremoniales y residenciales; más bien parece que sobre ellos caería el control administrativo general, más que el económico religioso. Ocotelulco se comportó al parecer, por los restos arqueológicos, como un gran mercado, inclusive las tradiciones orales y las fuentes mismas también lo confirman; Tizatlán quizá como una población de carácter administrativo, dadas sus escasas dimensiones y el hecho de que ahí fuese recibido Cortés a su llegada; Tepeticpac, como un pueblo fortificado que tal vez sirvió de refugio a los principales de los otros 3 señoríos y demás vecinos importantes en los momentos difíciles, y quizá Quiahuiztlán como un pueblo de artesanos; por supuesto que todos tienen sus terrenos de cultivo (a excepción de Tizatlán donde el área de posible cultivo es mínima), casas populares y residenciales y sus montículos o estructuras de carácter ceremonial o administrativo. Mayores investigaciones nos ratificarán o transformarán estas aseveraciones.

Sabemos que estos cuatro señoríos fueron de gran importancia al momento de la conquista hispana y durante la colonia y estamos seguros que jugaron un gran papel en la época prehispánica, sobre todo por contar con Tepeticpac cuyas dimensiones y el hecho de estar fortalecido lo haría aparecer importante, así como con Ocotelulco quien tendría el control económico, pero de acuerdo con los restos arqueológicos y los datos mismos que las fuentes nos aportan, pensamos que el número de señoríos que integraba el actual Tlaxcala era mayor, contándose además de los cuatro por todos conocidos con los de: Tepeyanco, Tzompantzinco, Chiautempan y Xaltocan, entre otros.

Es durante la última parte de esta fase cuando se incrementan los problemas con el altiplano hacia el NW, de acuerdo con las fuentes, y en general con todos los pueblos dependientes de alguna manera de los mexicas; sin embargo, las relaciones, aunque en menor

grado con el sur y este parece ser que se continúan y jamás pudieron ser sometidos por alguien.

Prueba de estas constantes luchas y diferencias con los pueblos vecinos los son no sólo sus fortalezas, sino que ya desde el inicio de esta fase se observa una separación física de los asentamientos. Tlaxcala o lo que más tarde sería Tlaxcala (en esta zona estudiada) observa aunque semejanzas culturales con los vecinos del valle poblano, también algunas diferencias, como lo es el hecho de tener menos contactos con los habitantes de la cuenca; pero ahora esa diferencia cultural se consolida aún en la separación de los poblados mismos, y así desde finales de la fase anterior se observa una especie de frontera sin asentamientos que viene a formar un pasillo de unos 10 km de ancho entre los sitios habitados del lado de Puebla y los de lado del actual Tlaxcala (García Cook, 1973c); tierra de nadie, aunque pensamos fue controlada por los tlaxcaltecas, que puede sugerirnos la separación sociopolítica y los enfrentamientos bélicos que siempre existieron entre los pobladores de esa región (Muñoz Camargo, 1948; Gibson, 1952).

La disposición de los poblados Tlaxcala y la tradición cultural tan amplia heredada de sus antepasados les permite permanecer independientes del dominio ejercido por Tenochtitlan y de los grupos aliados, y tan pronto se les presenta la oportunidad de destruirlos, la aprovechan para tal fin.

CARACTERÍSTICAS DE LOS ASENTAMIENTOS

*Ángel García Cook**

Tlaxcala (T-VII) 1100 a 1519 d.n.e.

Núm. ocupaciones

Total: 202

En área: 160

Rasgos

–Semejante a Texcalac en asentamientos.

–Consolidación del militarismo. Religión en segundo plano.

–Consolidación del “Estado Tlaxcalteca”. (Organizado por asociación de señoríos o especie de “estados confederados”).

–Aislamiento geográfico y tecnológico (?) y cierto abandono del área.

–Subsistencia: Semejante a Texcalac.

Contactos

–Fuerte aislamiento geográfico cultural.

–Pocos con golfo centro-norte (¿Huasteca?)

–Escasos o nulos con valle poblano (Cholula) y cuenca de México.

Área

–Caracterizada por: Separación geográfica de los asentamientos (Aislamiento de los asentamientos y concentración hacia el centro del bloque Tlaxcala).

–Desarrollo propio.

–Los datos de fuentes históricas.

–Extensión: 1 400 km2 aproximadamente con 160 asentamientos.

Tlaxcala, aislada geográficamente del resto de los grupos en su periferia, es bastante difícil diferenciarla de Texcalac, sobre todo en cuanto a asentamientos y utillaje se refiere; sólo se diferencia por la aparición de nuevos tipos y por la presencia de elementos tardíos procedentes de otras regiones. Sin embargo, es fácil diferenciarla de sus vecinos, debido precisamente a su aislamiento geográfico-cultural, así como por los datos existentes en las fuentes históricas (mayores referencias en García Cook, 1975).

RESUMEN DE LOS ASENTAMIENTOS

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Resumiendo, tenemos: que el área que ocupó la Tlaxcala de finales de la época prehispánica es la misma que compartió la cultura –arqueológica– Tlaxcala, la cual ocupó una superficie de 1 500 km2. En esta región se desenvolvieron al menos 20 señoríos, comandados y controlados de cierta manera por uno mayor que ocupó la ciudad capital llamada del mismo nombre que la provincia o República: Tlaxcala.

Que los cuatro señoríos nombrados tan insistentemente en las fuentes históricas: Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán, no son sino sólo cuatro barios que integraron la ciudad-capital de Tlaxcala.

Que la presencia de sólo cuatro señoríos o parcialidades corresponde al inicio de la colonia y esto es como consecuencia de la forma de organizarse en la época prehispánica. Estas cuatro cabeceras centrales o señoríos lo integraron los señores o principales de los cuatro barrios que conformaron a la ciudad-capital de Tlaxcala, y que fue además la que aportó la mayor parte de la población con la que fundaron la nueva ciudad-capital.

Que, al norte y noroeste, Tlaxcala contó con la presencia de otros señoríos –Tliliuhquitepec, Atlangatepec y Tecoac– habitado sobre todo por grupos otomíes, que estuvieron siempre en buena relación con ellos, que "guardaron" sus fronteras –por esta parte norte– y que luchaban juntos contra sus enemigos.

Que el actual territorio de Tlaxcala fue habitado en su extremo oeste, región de Calpulalpan, por gentes que compartían la misma cultura de la cuenca de México, la Azteca, y por tanto estos grupos fueron enemigos de sus vecinos al oriente y sureste: Tliliuhquitepec, Atlangatepec, Tecoac y Tlaxcala.

Que la provincia o República de Tlaxcala ocupó sobre todo el centro y parte sur y suroeste del actual estado, colindando por esta última región –aunque separados por un pasillo sin ocupación– con grupos cholultecas y huejotzincas, en ocasiones guerreando y en otras en buenos términos.

Y es esta región, de escasos 1 500 km2, o a lo sumo 2 500 km2, si consideramos que controlasen los terrenos orientales que no muestran evidencias de ocupación, a la que debemos considerar como a la Tlaxcala prehispánica a la llegada de los conquistadores europeos, y que en esta provincia, "república", "senado", "confederación", o como quiera llamársele, de Tlaxcala, habitaron poco más de 162 000 gentes, ocupando más de 250 asentamientos humanos diferentes, agrupados en 20 o más señoríos, hasta cierto grado independientes, aunque dirigidos, coordinados y agrupados en torno a la ciudad-capital nombrada del mismo nombre: Tlaxcala.

MAYORES ÁREAS DEL CULTIVO

*Ángel García Cook**

Lo único que se ve incrementado, hacia las fases finales del desarrollo prehispánico (siglos XII al XVI), es el aprovechamiento de mayores áreas destinadas al cultivo. Así, hacia los últimos siglos de ocupación prehispánica se utiliza el máximo de terreno para siembra. Quizá debido al desgaste de la tierra se abren nuevos terrenos para el cultivo; se realiza, entonces, una agricultura tanto intensiva como extensiva.

Tal vez debido a las presiones políticas y militares, durante estos últimos siglos se pierde, en cierto grado, el control de la erosión, cultivando áreas más amplias sin las medidas pertinentes y provocando así un aceleramiento de los procesos erosivos. Cabe señalar que a pesar de que entre los siglos IX y XIII hubo una época de lluvias abundantes, el clima fue seco o semiárido a causa de las altas temperaturas y a la evaporación del agua (Lauer, 1979), lo cual debió forzar al cultivo de áreas más grandes y al uso de cualquier terreno disponible y en posibilidad de ser cultivado.

LAS RUINAS DE TIZATLÁN

*Alfonso Caso**

La colina en la que se encuentran las ruinas, muestra en varios lugares, restos de antiguos terraplenes y paramentos de piedra y ladrillo, como si se hubiera tratado de convertirla, al menos en su parte superior, en una pirámide sobre la que estuviera edificado un templo o

palacio; y efectivamente, los cronistas están de acuerdo en afirmar que en ese lugar estaba el palacio de Xicoténcatl, uno de los jefes de las cuatro tribus de Tlaxcala.

En la parte superior de la colina, se encuentra actualmente la iglesia de Tizatlán y una capilla, conocida con el nombre de "El Palacio" …

…Rodeando la iglesia moderna está el cementerio, y en frente, un espacio rectangular bardeado, que sirve de plaza o mercado en los días de tianguis. Precisamente atrás de la barda que limita este espacio por el poniente, fue donde se practicaron las excavaciones que dieron por resultado el descubrimiento de las ruinas de que nos ocupamos.

Lo que hasta ahora se ha descubierto de estas ruinas, indudablemente se trata del aposento superior o santuario de un templo indígena. Una escalinata, de la que sólo han aparecido 6 escalones, conducía a este aposento. Dos grandes columnas, de sección semicircular al frente, y cuatro más pequeñas, de igual forma, atrás, servían para sostener el techo. Entre cada una de las columnas grandes y las pequeñas que quedan a sus espaldas, hay un monumento decorado con pinturas en tres de sus caras. Designaré el que ésta al lado oriental por altar B y el occidental por altar A. En el muro occidental, a la altura de la columna grande, hay una saliente que falta en el lado oriental, y al fondo, un banco de mampostería corre a todo lo largo del muro, presentando en el centro una saliente con la cara del frente en declive. Este banco recuerda el del templo del Tepozteco, en el estado de Morelos.

Fuera del recinto del santuario y a unos 5 metros aproximadamente, hay un muro en talud, cuya altura actual es de 6.40 m desde el piso del aposento.

Lo que más ha llamado la atención en estas ruinas y quizá su rasgo característico, es el uso del ladrillo o adobe cocido como material de construcción.

Con ladrillos están construidos: el muro que queda fuera del santuario, la escalera, la capa superior de los altares y el banco del aposento. En general, el ladrillo se usó como revestimiento de la construccion de adobe o de lodo y piedras. Efectivamente en el muro que queda fuera del santuario, una horadación que se practicó para buscar el tesoro, nos permite ver la estructura de lodo y piedras y el revestimiento de ladrillos colocados en talud, sobre hileras de otros ladrillos que yacen horizontalmente. Uno de estos ladrillos tiene marcados signos, que seguramente se hicieron antes de cocerlo y que no tenían por fin decorarlo, pues el muro está recubierto con argamasa.

Es curioso notar que las dimensiones de estos ladrillos, aunque variables, pueden expresarse como 55 x 30 x 6 cm.

Las columnas, grandes y pequeñas, están construidas de adobe; pero tuvieron como alma vigas de madera de sección rectangular, como puede comprobarse por el hueco que ha quedado. Exteriormente estuvieron revestidas con una capa de argamasa fina bien pulimentada, y sobre dicha capa se pintaron decoraciones geométricas: rectángulos en rojo y negro, que todavía son perceptibles en la columna grande occidental. El piso del santuario está cubierto por una gruesa capa de argamasa muy pulida, que se conserva bastante bien.

Como ya he dicho, entre las columnas grandes y las dos pequeñas que quedan atrás de cada una, hay dos monumentos construidos de adobe, pero cubiertos en su cara superior por una capa de ladrillos. El monumento oriental, altar B, tiene 1.90 m de largo, 1.12 m de ancho y 0.37 m de altura. El monumento occidental, altar A, es 10 centímetros menos largo.

Ambos altares tienen, en la parte superior, al frente, un reborde de argamasa pintado de rojo, que forma un pequeño recipiente circular de 19 centímetros de diámetro; este reborde baja por el frente del monumento formando un canal de 19 cm de ancho, pintada de negro; por lo que el frente de cada altar queda dividido en dos campos iguales.

Los altares están recubiertos con una capa gruesa de argamasa, pero las pinturas que los cubren se hicieron aparentemente, cuando la mezcla estaba ya seca. En algunos lugares en que han caído gotas de agua, los colores se han corrido.

En su parte superior ambos altares no son exactamente planos, su superficie es más bien cóncava, pero carecen de pintura, exceptuando una faja roja de unos 6 cm de anchura que los bordea.

EL PALACIO DE XICOTÉNCATL

*S. J. Fuentes**

ASUNTO: se le transcribe nota del C. Insp. J/C Fuentes, relativa a las ruinas de Xicoténcatl en Tlaxcala.

Departamento de Escuelas Rurales. Sección: Técnica. Mesa: Segunda. Número: 002670

Al C.

Director de Arqueología

Edificio

El C. J. Concepción Fuentes, Inspector Instructor encargado de una de las Zonas del Estado de Tlaxcala dice a este Departamento lo siguiente:

"Tengo el honor de informar a esa Superioridad, que en el pueblo de Tizatlán que perteneció a la Zona de mi cargo hasta octubre del año ppdo., se han empezado a descubrir algunas interesantes ruinas del Palacio de Xicoténcatl, Senador de la República Tlaxcalteca durante la conquista de nuestro país por los Españoles. Los indígenas del pueblo, reunidos en consejo general acordaron hacer las excavaciones para descubrir las ruinas de referencia, movidos principalmente por el C. Don José Chapa, Jefe de la Oficina General de Hacienda en el Estado, intentaba hacer excavaciones lo que no permitieron los indios, quienes guardan una profunda veneración por el padre Xicoténcatl. Los indios conocían de la existencia de tales ruinas por muchos motivos y entre ellos porque uno de los indígenas, Pánfilo Sánchez en 1924 (mes de agosto) les había comunicado que el señor Xicoténcatl se había aparecido diciéndole que fuera a sacar algunas de las cosas que allí tenía guardadas. Como varias veces

se le apareciera y lo comunicara a los vecinos, éstos –según manifiesta a las Autoridades y principales CC. del pueblo– llegaron a pensar que era verdad lo de la aparición, aunque en un principio juzgaron que era mentira lo que les decía Sánchez o que éste se estaba volviendo loco. Pánfilo Sánchez es in indígena joven, casado, trabajador y honrado. El manifiesta que el padre Xicoténcatl se le apareció a mediodía cuando regresaba a su domicilio: dice que al dar vuelta a una callejuela del pueblo encontró un hombre vestido a la manera de "huehue" de carnaval, pero con vestidos muy finos, manifiesta que no tuvo temor porque su impresión fue que aquella figura era la de un vecino nada más. Dice que aquel "huehue" le manifestó lo antes dicho y que le exigía que fuera hacia el Palacio para informarle donde se encontraba la entrada del Palacio y que entonces él sintió temor y huyó hacia su casa. dice además que posteriormente el "huehue" fue a su casa para obligarlo a ir al pueblo y que en una ocasión lo acompañó hasta el Palacio, pero que de nuevo el temor lo hizo huir. Manifiesta que las apariciones fueron seis y que algunas veces soñó que la esposa del padre Xicoténcatl le decía que la mayor parte de lo que en el Palacio había no era de Xicoténcatl, sino de los padres de ella. Las excavaciones se empezaron el jueves 27 de enero ppdo. Todos los indios del pueblo, por turno, trabajan y velan el lugar de las excavaciones. Las ruinas se encuentran en el extremo poniente de una meseta o plataforma que mide aproximadamente 100 metros de largo por 70 de ancho y 2 de altura. La meseta se reconoce al punto que se ve sin ninguna dificultad. Sobre ella y en el extremo suroeste, se encuentran el Templo y la Escuela; a estos edificios siguen el panteón y el lugar de las ruinas. De todos los rumbos del Estado llegan peregrinaciones de indígenas, a todas horas del día, todos ellos ven las ruinas con suma veneración. Lo descubierto hasta la fecha es lo siguiente: una especie de azotea en la cual se encuentran dos mesetas que miden aproximadamente metro y medio de largo por uno de ancho y cincuenta centímetros de alto; hay hacia un extremo y muy cerca dos gruesas columnas y otras hacia un lado; las paredes tiene la cara de su espesor o altura algunos dibujos que parecen jeroglíficos. Se han descubierto además una escalera y una especie de subterráneo o departamento interior. Lo descubierto da idea de un lugar para ceremonias religiosas. Se han encontrado dos ollas, dos caracoles, dos pitos y otros varios objetos. Como la influencia de la Dirección de Educación Federal tiene en Tizatlán gran ascendiente, los indígenas desde un principio dieron cuenta de todo a la Direccion y en todo han estado consultando a los Inspectores Instructores, que somos quienes moralmente dirigimos y sostenemos la obra. Todos los días los indígenas se presentan a informarnos y a pedirnos consejo…".

Lo transcribo a usted considerando que estas noticias son de interés para los estudios que esa dirección de su digno cargo tiene encomendados.

Reitero a usted mi atenta consideración.

SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCIÓN

México, D.F., a 17 de febrero de 1927

EL JEFE DEL DEPARTAMENTO

1-2/a. 3203.

DJ.

CULTURA TLAXCALA: 1100 A 1519 D.N.E.

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino Carrión C.**

Como cultura Tlaxcala ha sido nombrada la cultura material y demás elementos culturales que identifican a los grupos humanos que habitaron el centro del actual territorio tlaxcalteca y cuya tradición cultural se remonta a los inicios del sedentarismo en la región. Cultura que se desenvuelve en una área determinada y que es correspondiente con la Tlaxcala que conocieron los colonizadores europeos a su llegada a principios del siglo XVI. En este caso no se dio el nombre de ningún sitio arqueológico por grande o complejo que éste fuese a esta última cultura arqueológica, como se efectuó con las demás culturas que le precedieron, con el fin de no adjudicarle el de algunos de los principales señoríos existentes durante este último periodo prehispánico. Para este momento es coincidente la cultura arqueológica con la del grupo étnico y cultural existente a la llegada de los españoles: Tlaxcala.

Tlaxcala está representada por 220 asentamientos humanos conocidos, aunque con seguridad existen en mayor número ya que muchas de estas ocupaciones tardías han quedado bajo las poblaciones actuales y algunas de ellas de tradición prehispánica. De estos 220 sitios con ocupación Tlaxcala, 157 corresponden a asentamientos rurales –aldeas concentradas, aldeas dispersas y estancias– y 63 a sitios con presencia de estructuras arquitectónicas con características cívico y/o religiosas; 34 villas, 19 pueblos –uno de ellos fortificado–, 6 pueblos grandes o ciudades –también uno de ellos fortificado– y un adoratorio. La población que ha sido calculada para estos 220 asentamientos alcanza una cifra en torno a los 162 000 habitantes, y el área ocupada por estos sitios con cultura Tlaxcala alcanza tan sólo los 1 400-1 500 km2.

Para este momento –de 1100 a 1519– están presentes al menos 6 pueblos grandes o ciudades –en su definición socioeconómica–, aunque suponemos la existencia de al menos otras dos. Los conocidos son: Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán, al centro sur del actual estado: Tepeyanco al sur, y Xipetzingo al norte de los anteriores. Creemos que también Atlihuetzian y Chiautempan, correspondieron a pueblos grandes o ciudades de esta época, pero sus evidencias reposan bajo y entre las poblaciones actuales. Estas 6 u 8 poblaciones corresponderían a las cabeceras de sendos señoríos, aunque nosotros proponemos que se trata de tan sólo cinco, ya que los cuatro primeros –Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán– integrarían uno solo, como lo discutiremos más adelante.

Además de estos 5 u 8 pueblos grandes que son las cabeceras del mismo número de señoríos, y los que al parecer fueron los más importantes y en torno a ellos girarían de alguna

manera los demás; se cuenta también con otro buen número de asentamientos importantes, los que, con la categoría de pueblos, pueden corresponder a las cabeceras de otros señoríos. De éstos se han podido identificar, los que a continuación se enumerarán y así tenemos, anotándolos de norte a sur, los siguientes:

Hueyotlipan, que se ubica al extremo noroeste del área con cultura Tlaxcala; en seguida, al centro-norte, Xipetzingo, ya mencionado y que bien podría controlar toda la parte norte de esta área cultural. Acuicuizcatepec se presenta también como un fuerte señorío, hacia el centro norte del área Tlaxcala, un poco hacia el sureste de Xipetzingo y el cual al parecer se inicia desde la fase cultural anterior. Xaltocan y Yauhquemecan, hacia el oeste del actual Apizaco y que como hemos visto vienen desde la etapa anterior –fase cultural Texcalac tarde– y las cabeceras están impregnadas por 2 pueblos cada una. Santa María Texcalac, al noreste de Apizaco y en terrenos pertenecientes a aquel poblado actual; Toluca de Gauadalupe al oeste de Terrenate y ocupando el extremo noreste del área con cultura Tlaxcala. Xalpetlahuaya ubicado, sobre el cerro Quimicho, al oriente de los actuales poblados de Xalostoc y Tocatlán. Tzompantepec y Ahuashuatepec en la región de los poblados del mismo nombre al sureste de Apizaco.

Hacia el centro y en el bloque Tlaxcala, se encuentran las cabeceras de: San Mateo Huexoyucan y la de Oztotlapanco (San Cristóbal), controlando la parte occidental del área cultural Tlaxcala. Hacia el centro dos pueblos –Tlacuilohcan y Tlatlauquitepec– serían la cabecera de otro señorío más, y ubicado al norte de la gran cabecera central. Al oeste del actual Tlaxcala estuvo la cabecera de otro señorío, el de Techachalco, y hacia el extremo sur están los señoríos cuyas cabeceras son: Xacualpan, Tepeyanco, ya mencionado, y Comalteapa o Tlatelulco (La Magadalena).

TIPOS CERÁMICOS

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Fase Cultural Tlaxcala (1100 a 1520 d.C.).

Varios tipos cerámicos Texcalac permanecen, sobre todo los policromos, y sólo se observan diferencias en la forma y acabado de los soportes y en el incremento del cajete de paredes convexas, respecto a Texcalac, donde predominan los platos y cajetes de paredes rectodivergentes; pero además de éstos surgen otros que son diagnósticos y característicos de esta fase cultural, última del desarrollo regional prehispánico, que son:

Tlaxcala negro grisáceo

Pasta de textura compacta con desgrasante fino, de ceniza volcánica, y de color café –de claro a rojizo–; observa un engobe que quizá fue el mismo barro y por cocción se obtuvo el tono negro, o bien desde antes del cocimiento se aplicó un baño negruzco que fue el que dio el color que presenta. La o las superficies observan una apariencia opaca. Se presenta en las

formas de: cajetes de paredes convexas y pequeña base plana; cajetes de paredes y base convexa; cajetes de paredes rectodivergentes y base plana; ollas de cuello corto curvodivergente, y ollas de cuello corto rectodivergente. Cuando las ollas presentan asas, éstas son anchas, planas y horizontales.

Tlaxcala café oscuro pulido

Pasta compacta, de grano fino con desgrasante de ceniza volcánica y de color café claro: acabado pulido o bien pulido –bruñido– de la superficie. Formas: cajetes de paredes y base convexa; cajetes de paredes rectodivergentes y base plana con soportes sólidos cónicos o sin soportes; platos de paredes rectodivergentes y base plana; ollas de cuello corto o alto recto; y ollas de cuello largo rectos y ligeramente divergentes. Las ollas por lo general llevan asas anchas horizontales a mitad del cuerpo.

Tlaxcala rojo pulido

Pasta media a compacta, con desgrasante de arena de ceniza volcánica, de color naranja o café. Lleva un engobe rojo pulido a bruñido y se presentan básicamente –por lo que se conoce hasta la actualidad– en ollas de cuellos altos rectos o ligeramente divergentes con una aplicación cerca del borde o en la parte media del cuello. Tienen asas anchas muy anchas, de 5 a 10 cm colocadas en forma horizontal o vertical a mitad del cuerpo. Aunque esta forma existe desde Texcalac en café, en café rojizo e incluso en rojo alisado, este tipo de ollas rojas pulidas es característica y diagnostica para la fase cultural Tlaxcala. Aparecen esporádicamente cajetes de paredes convexas y base plana.

Tlaxcala guinda y negro sobre naranja

Pasta media compacta, de color rojo claro y con desgrasante de ceniza volcánica. Sobre la base naranja se efectuó la decoración en guinda y negro. Esta consiste en *Xicalcoliuhquis*, serpientes estilizadas, ganchos, huesos, etcétera. Las formas básicas son cajetes y platos trípodes, de paredes rectodivergentes y base plana, con soportes cónicos huecos y largos y decorados en negro sobre naranja; vasos o cajetes de paredes convexas y fondo plano, con o sin soportes. En los primeros la decoración va en la cara superior y la inferior es guinda (o roja) o presenta únicamente una franja de este color y el resto café pulido o alisado. En los vasos y cajetes de paredes convexas, la decoración se realiza en la superficie exterior y el interior es guinda o rojo pulido y en el menor de los casos observa únicamente la franja.

Tlaxcala negro, blanco y guinda sobre naranja exterior, rojo interior

Pasta porosa de color rojo claro con desgrasante de ceniza volcánica. En la superficie exterior, sobre una base naranja, se realiza la decoración, y el interior observa un engobe rojo o guinda pulido. Las formas básicas son: tecomates de boca ancha, cajetes de paredes convexas y pequeña base plana, generalmente con soportes cónicos largos –huecos o sólidos– también decorados en rojo y negro sobre naranja, apareciendo en ocasiones el blanco. La decoración es tanto geométrica como simbólica: *Xicalcoliuhquis* de diversas formas; líneas paralelas –horizontales, verticales, diagonales–, ganchos y círculos; paneles delimitados por líneas y combinando elementos decorativos; plumones; “soles”; “X” dobles, o combinadas con

círculos, etcétera. En ocasiones la superficie no decorada, lleva sólo una banda de líneas gruesas negras y/o rojas sobre naranja y el resto del color del barro, pulido o alisado.

Tlaxcala rojo y blanco sobre color del barro

De pasta compacta de color naranja con agregados de ceniza volcánica. Se presenta sobre todo en cajetes de paredes y base convexa y en tecomates de boca ancha, aunque también se observan cajetes y platos de paredes rectodivergentes, de base plana, y en ollas de cuellos altos y rectos. En la superficie exterior sobre el color del barro, se efectúa la decoración en rojo y blanco, o bien en rojo sobre blanco, no cubriendo toda la superficie. Los motivos son geométricos y por lo general de trazo muy grueso y tosco; se observan grecas, líneas curvas, quebradas, líneas onduladas, gruesos puntos y pequeños rectángulos; toscos y simples *Xicalcoliuhquis*, etcétera. Las ollas llevan aplicaciones. La superficie interior lleva una ancha banda roja sobre el color del barro, pulido en el caso de las formas abiertas, y alisado en el de las formas cerradas. En muchos ejemplares se observa como si el blanco fuese la base del baño naranja y que éste ha desaparecido; debido a su mala aplicación y el tipo que describimos seria entonces *rojo sobre naranja exterior*, *banda roja interior*. Este tipo se inicia desde la parte final de la fase cultural Texcalac.

Se presenta también, aunque en menor proporción y distribución el *Negro sobre naranja, sobre el barro*, y el *Guinda sobre naranja sobre color del barro*; ambos semejantes al que terminamos de describir. Conviene también mencionar que hacia el inicio de la fase Tlaxcala y finales de Texcalac se presentan en algunos sitios una cerámica con decoración *Negra sobre el color natural del barro*, la cual es escasa y no se observa con amplia distribución. Hacia el final de Tlaxcala, un *Negro sobre guinda bruñido*, pero en ollas grandes y también sin amplia distribución.

Las figurillas características de la fase cultural Tlaxcala son: *Texcalac 3, Texcalac 4* y *Tlaxcala 6*. También están presentes, aunque en menor proporción, pero son diagnósticas, *Tlaxcala 3, Tlaxcala 7*. Tipos que se inician al final de Texcalac pero que son más característicos de la Fase Tlaxcala, tenemos: *Tlaxcala 1, Tlaxcala 2, Tlaxcala 4, Tlaxcala 5* y *Aztecas* o *Cholultecas* (Trejo, 1975). Los tipos de mayor frecuencia, *Texcalac 5 y Texcalac 4* ya han sido descritos y son totalmente características de esta región y diagnósticos para esta parte tardía –Texcalac tardío y Tlaxcala– del desarrollo regional prehispánico de Tlaxcala. El tipo *Tlaxcala 6* que sigue en importancia, trata de caras humanas hechas en molde y hasta el momento ninguna se encuentra asociada al cuerpo. Por el contrario de las de *Tlaxcala 1* y *Tlaxcala 3* sólo se cuenta con los cuerpos. En *Tlaxcala 1* se trata de figurillas en pie, ligeramente cóncavas en su parte posterior, indumentaria remarcada por relieves la mayoría con huipil y por tanto representaciones femeninas y los brazos descansando sobre el pecho. Algunas observan un soporte central en la parte posterior.

Las figurillas *Tlaxcala 2* muestran influencia del golfo y se trata de ejemplares cóncavos en su parte posterior, de unos 10 cm de largo x 7 cm ancho, la boca se observa entreabierta y se muestran los incisivos; en la parte superior del cuerpo, no se presenta vestimenta, pero en la inferior llevan una falda con diseños en relieve en forma de rombos.

En *Tlaxcala 3* las figurillas están en posicion sedente, brazos a lo largo del cuerpo y descansando sobre las piernas; la parte posterior es plana; algunas presentan perforaciones bajo los brazos.

Los malacates también están presentes en fuerte proporción, aunque no tanto como en Texcalac. Existen 17 de los 18 tipos establecidos, y por tanto no son muy diagnósticos. Sin embargo, 4 de esos tipos –el 4B, 4C, 8 y 9– pueden considerarse característicos y diagnósticos para Texcalac y Tlaxcala. Dos de ellos predominan en Texcalac –4B y 4C– y se continúan en Tlaxcala y dos más, aunque están presentes en Texcalac –tipos 8 y 9– tienen mayor apogeo en Tlaxcala.

Con los comales sucede lo mismo, están presentes 10 de los 14 tipos o grupos, aunque en este caso sí podemos decir que tres de ellos –el III a 1b, IV B1 y IV B2– son diagnósticos (Trejo-Ruiz, 1975).

La cultura Tlaxcala se presenta en el bloque Tlaxcala y en parte de la sierra de la Caldera de dicho estado; al sur y suroeste, Cholula y Huejotzingo, se hacen presentes con su propia cultura, aunque bastante interrelacionados. Al oeste, la región de Calpulalpan continúa con su desarrollo, compartiendo siempre la misma cultura, y sus elementos, con los demás grupos del centro este de la Cuenca de México, con la zona de Texcoco, de la cual forma parte. Hacia el norte central del estado, se establece la cultura Tlaxco, que desde sus orígenes va a estar en contacto con las culturas del bloque –Texcalac tardío y Tlaxcala– y la cual de acuerdo con las fuentes historicas, corroborado por la arqueología, guardará estrechas relaciones con los habitantes que conformaron el estado confederado tlaxcalteca (Merino Carrión, 1980). Apuntemos más sobre la cerámica de estos grupos humanos que vivieron en el centro-norte del actual estado de Tlaxcala.

OFRENDAS

*Hugo Moedano Koer**

Pues bien, durante el proceso de las exploraciones, encontré la ofrenda correspondiente a la segunda y última época del edificio, la cual ofrenda, consistió en dos flautas de barro del mínimo espesor (1 mm), una ocarina y un silbato del mismo material, una orejera de jade, un idolillo de *tecali*, y un diente de jaguar.

Analizando detenidamente la ofrenda, que fue encontrada dentro de una caja hecha por cinco ladrillos estucados, sobre un lecho de arena de río y cubierta con matatenas y tierra suelta, encontramos, que los objetos musicales (flautas, ocarina, silbato), están a no dudarlo, en íntima relación con la figurilla de *tecali*, que en mi concepto se trata de una representación de *Macuilxóchitl-Xochipilli*, por las siguientes razones: la primera ya enunciada de su asociación con objetos musicales, la segunda… Examinando la figurilla de tecali se pueden observar en ella dos cosas características:

1. Que está pintada de rojo.

2. Que su cabeza remata en un tocado que semeja la cresta de un gallo.

A la pintura tanto facial como corporal roja, Sahagún la llama *Mixtlapalhuatzhuiticac* y traduce, "tiene la cara roja y quemada" (de color rojo oscuro); *Uatza*, dice Molina en su Diccionario, "es estar seco, enjuto, tostado". Seler explica que podemos traducir *Tlapahuatzalli* por "quemado por el sol".

La pintura roja, no es característica de un dios determinado, aunque sí representativa, ya que en lo general podemos decir que los dioses pintados de rojo, son dioses originarios del sur.

Tócanos ahora ver, cuáles de los dioses enumerados tienen el tocado que apuntamos en la figurilla encontrada.

Ni en *Tonatiuh, Xipe* y *Cinteotl* lo encontramos. Así pues, nuestra escala de posibilidades se reduce a los dioses relacionados con el señor del canto y de la música.

Macuilxochitl-Xochipilli, lleva como tocado uno, que recibe el nombre de *cuachichilli*; Molina traduce esta palabra por "cresta de pluma, ave o cosa semejante que tiene cresta de pluma". Se deriva de *cuaitl*: extremidad de algo, "la cabeza, lo alto de ella, como es la superficie del coxco vertex"; y de *chichiquilli*, especie de flecha u arpón. El *cuachichilli*, se llevaba encima del *iuitzoncalli*, entre ambos formaban el *nahualli* o disfraz de *Macuilxochitl* y compañeros. Este yelmo no era otro que la representación de un pájaro llamado *quetzalcoxcoxtli*, que según Seler "es una especie de tetrás, un hoco, o tal vez un pauxí". A dicho pájaro, se le hace mención especial, en el canto VIII de los cantares de Sahagún, el dedicado a *Xochipilli*, es el ave que canta al amanecer.

"En la plaza del juego de pelota canta el *quetzalcoxcoxtli* y le contesta el joven Dios del Maíz…" etcétera.

En algunas ilustraciones post-cortesianas, tales como el *Códice Magliabequi* y en la página 4 del *Códice Florentino*, encontramos, en el primero a *Tlazolpilli*, y los dioses del canto y de la música, y en el segundo a *Ixtlilton*, llevando en su tocado *cuachichilli*, cuchillos de pedernal (tal vez para poner de relieve el recio carácter de las plumas del tocado, pues no hay que olvidar los elementos que entran en la composición de esta palabra).

De los objetos musicales asociados a la figurita de *tecali* tales como las flautas, podemos decir que ambas tienen entre el extremo delantero una flor que en una de ellas está estilizada, mientras que en la otra es realista, pues que hasta los pistilos están representados muy a lo real. El silbato, representa un mono. A propósito de esta última representación musical no está por demás que recordemos que, en el *Tonalpohualli*, o sea la cuenta de los días, Xochipilli está representado por *Ozomatl*, como lo vemos claramente dibujado en la página 13 del *Códice Borgia*. En la página 53 del mismo, aparece una de esas representaciones, que ponían de vez en vez los viajeros escribas en los escritos precortesianos, para rematar un capítulo: composiciones pictóricas, que sintetizaban en un solo símbolo varios, me refiero a *Xochipilli*, disfrazado de venado, portador de los veinte días del mes, estando el lugar prominente dedicado a *Ozomatli*.

Concluyendo: tanto las diez y nueve representaciones de *Xochipilli* esculpidas en piedras, como las tratadas en barro que en este artículo se han mencionado, aportan un dato más para la identificación de nuestra figurilla.

Creo que las razones expresadas, permiten ratificar la afirmación hecha, en el sentido de que la figurita de *tecali* encontrada en la ofrenda I, representa al Señor del baile, de la música, del canto y de la primavera: Macuilxochitl-Xochipilli.

LAS PINTURAS DE TIZATLÁN

*Alfonso Caso**

Principiaré la descripción de las pinturas por el altar A.

Como ya he indicado, el frente del altar queda dividido en dos partes por la canal que baja del recipiente que está en la parte superior. Sin embargo, es indudable que ambas partes están relacionadas. Dos personajes se presentan en actitud de combatirse. El de la derecha es muy fácil de identificar, pues posee todos los atributos de uno de los dioses más importantes del panteón azteca: *Tezcatlipoca*. La analogía es tan extraordinaria, que podemos pensar que fue una misma cultura la que produjo los *Tezcatlipoca* del Borgia y el de las pinturas de Tizatlán. Otras analogías que iré señalando, establecen un parentesco indudable entre los manuscritos del grupo del Borgia y estas pinturas.

Las señales características de *Tezcatlipoca* son: la pintura facial a fajas negras y amarillas alternadas (*Ixtlán tlatlaan*); el pie arrancado y sustituido por el espejo humeante, del que brotan en el *Tezcatlipoca* dos volutas, una azul y otra amarilla, probablemente simbólicas de agua y fuego y significando entonces *atl-tlachinolli*, es decir la guerra sagrada.

Del pecho del dios cuelga un anillo blanco, *anahuatl*, que en la lámina aparece amarillo, sostenido por cintas de cuero rojo, cuyas puntas asoman por debajo del adorno. En el centro del anillo aparece un círculo azul adornado, en el presente caso, con una pequeña cruz del mismo color; es quizá, un disco de turquesa que significa el agua, a que hace alusión el nombre del ornamento: *anahuatl*, “a la orilla del agua”.

Del brazo derecho del dios cuelga un adorno, que en el *Códice Borgia* aparece decorado con el espejo humeante y una mano, mientras que en nuestra representación está dividido en fajas de diversos colores y adornado con discos azules. Con la mano derecha empuña un *atlatl* o tiradera sumamente complicada.

En la mano izquierda lleva el dios su escudo, decorado al centro con una bola de plumón, una bandera con tres fajas negras, característica del numen, y dos dardos. De la espalda sale una divisa (*quetzalcomitl*) que, pasando por detrás de la cabeza, termina al frente en tres largas plumas de quetzal.

El dios está peinado con el alto copete de los guerreros (*tzotzocolli*), decorado con bolitas de plumón, como símbolo del sacrificio, al que están destinado los de la clase militar.

Otro adorno también guerrero es el *aztaxelli*, o adorno de plumas blancas, que se percibe cerca del espejo humeante que el dios lleva en la nuca. Abajo del espejo sale la trenza adornada con un moño azul y rojo.

Como detalles complementarios del atavío de la divinidad, citaremos las ajorcas de piel de tigre, el lienzo azul que le cubre las caderas, la orejera cuadrada, el collar de turquesas bordeado de cascabeles de oro (*chalchiuhcozcapetlatl*) y la extraña nariguera formada por una placa azul, que también encontramos en las representaciones del Códice Borgia.

A la espalda del dios, están pintados dos instrumentos del culto: la bolsa para copal y las espinas del autosacrificio. La bolsa presenta la particularidad de ser cuadrada, lo mismo que los otros dos ejemplos que ocurren en estas pinturas. En los manuscritos y en las piedras de origen azteca, estas bolsas se representan en forma más bien redonda, en cambio en el *Códice Borgia* hay varios ejemplos de bolsas semejantes a la de la pintura (pág. 23 en manos de *Tonatiuh* y *Quetzalcóatl*; págs. 1, 61, 67, 75 y 76). La parte que está arriba de la talega, pintada con dos tonos de rojo, representa las cintas que servían para llevarla.

Encima de la bolsa aparecen dos espinas de maguey que terminan en flores, como casi invariablemente se representan para indicar el precioso líquido que las cubre: la sangre humana. Los otros detalles de esta pintura los examinaré después, porque se repiten en los tres lados del altar.

Al otro lado de la canal está representado un personaje cuya cabeza figura un cráneo humano.

Al principio, cuando sólo había visto superficialmente las pinturas y las calcas sin corregir, había pensado que se trataba de *Mictlantecuhtli*; pero después que corregí dichas calcas, noté que lleva atributos que lo identifican con *Tlahuizcalpantecuhtli*, la deidad del planeta Venus, pero concebido aquí, sin duda, como estrella vespertina.

El dios lleva en vez de cabeza una calavera, lo que le es común con *Mictlantecuhtli*, pero muestra dos fajas negras, una a la altura del ojo y otra más delgada a la altura de la boca, que encontramos en representaciones de *Tlahuizcalpantecuhtli*, en el Códice Borgia.

El pelo es de color amarillo, símbolo de la luz, y por enfrente termina en dos mechonas, atributo común con *Mixcóatl*, deidad estelar. Delante de esos mechonas hay una bola de plumón.

Entre las dos fajas de pelo amarillo, hay una faja roja con cuatro objetos, mitad rojos y mitad blancos, que indudablemente representan cuchillos de pedernal ensangrentados. En las representaciones de *Tlahuizcalpantecuhtli* que conocemos, aparecen también en el tocado del dios, uno o dos objetos en forma de almendra, pero muy diferentes en su forma de los cuchillos de pedernal del presente caso; cero que se trata en la pintura, de la representación realista de un adorno que después evolucionó hasta quedar convertido en un objeto muy diferente; como el *anahuatl* de *Tezcatlipoca*, evolucionó de la representación de un ojo estelar. El *Tlahuizcalpantecuhtli* de Tizatlán nos ha explicado lo que significan los enigmáticos adornos en forma de almendra que lleva en otras pinturas.

Arriba de la segunda faja de pelo aparece una corona de plumas rígidas negras que tienen los cabos blancos. Esta corona, *paczactli*, con las plumas del color indicado, es característica de *Tlahuizcalpantecuhtli.*

Por detrás de la cabeza, hasta los hombros, le cae una especie de capilla hecha de plumón y adornada con bolitas del mismo material. Este adorno es más común en *Mixcóatl*.

La orejera es redonda y de ella cuelgan dos bandas, aparentemente de algodón sin hilar. De la nariz sale un cuchillo de pedernal ensangrentado que remata en ojo estelar.

El cuerpo del dios es blanco, rayado de rojo (*uauantin*), como el de los otros dioses estelares y de las tribus cazadoras, y el de las victimas condenadas al sacrificio. En ambas piernas llevaba sin duda las ajorcas de piel de tigre. Es probable que abajo del collar de turquesa con cascabeles de oro, colgara el *anahuatl* o anillo de *Tezcatlipoca*.

El dios empuña con una mano una tiradera de turquesas o *xiuhtlatl*, rematada por una flor, y del brazo le cuelga un triple adorno que es propio de la deidad. En la otra mano lleva dos banderas, una azul y amarilla y la otra amarilla y negra, un escudo negro o gris y probablemente tres dardos.

Atrás de *Tlahuizcalpantecuhtli* está una serpiente de cuyas mandíbulas brota, al golpe de un cuchillo de pedernal, una corriente de sangre adornada con flores y chalchihuites. La pequeña parte del cuerpo de la serpiente, que aún se percibe, está pintada de azul y amarillo, pero la cabeza es azul, por lo que podemos llamarla una *Xiuhcoatl* o serpiente de fuego. Confirma lo anterior, la especie de cuerno adornado con puntos azules en donde está encajado un cuchillo de pedernal ensangrentado.

Encima de la nariz de la serpiente, hay un adorno con los colores del chalchihuite, que también encontramos en otras representaciones. (*Códice Nuttall*, págs. 17, 19 y 36), pero del otro adorno que lleva en la barba no conozco precedente, pues, aunque las serpientes con barba son la regla general en las representaciones mayas, y hay algunos casos en representaciones *nahuas*, (*Códice Vaticano B*. pág. 33); en ningún caso aparece un adorno semejante. Lo más parecido que he podido encontrar, es una *xiuhcoatl* del vaso de Bilimeck, publicado por Seler.

Los dos lados del altar A, están decorados con representaciones iguales, en una faja que ocupa dos tercios de la altura total del altar.

Principiando por el frente (a la izquierda, en el lado oriental, y a la derecha, en el occidental), está pintado en primer lugar un cráneo humano; pero en vez de mostrar un agujero redondo en la parte posterior, que servía para espetarlo en el *Tzompantli*, lleva una especie de gorra con los colores del chalchihuite, y un círculo pintado de amarillo, adorno que encontramos también en los otros jeroglíficos de los lados de este altar.

A primera vista pudiera creerse que se trata efectivamente de un adorno; creo, sin embargo, que el chalchihuite representa en este caso, como en muchos otros, el líquido precioso, la sangre. Para demostrar esto basta observar que representa una doble copa de la

región tlaxcalteca, que existe en el Museo Nacional, y que, como después veremos, es la reproducción en pequeño del altar A. En esta copa aparece dos veces el cráneo, pero en lugar del adorno de chalchihuites está pintada una mancha de sangre. Lo mismo en la llamada Piedra de *Itzpapalotl* del Museo Nacional, el cráneo aparece con sangre rematada en discos de chalchihuites, y como veremos después, esta piedra está íntimamente relacionada con la significación del altar A.

La segunda representación, en ambos lados del altar, es un corazón humano del que sale una arteria. Lleva en el centro, la faja con adornos de *chalchihuite* que hemos interpretado como sangre; pero debajo de la faja, el corazón ha sido transformado en un rostro humano; otra semejanza con el *Códice Borgia*.

El rostro aparece con el párpado o ceja pintado de azul, y casi cerrado; es decir, como el rostro de un muerto, la boca está siempre entreabierta y una raya roja baja de la frente al carrillo, cortándose al pasar por el ojo. Estos detalles nos permiten reconocer en esa cara la del dios *Xipe*, en quien es característico el ojo casi cerrado por la piel que lo cubre, la boca entreabierta (*motenmaxalaticac*) y la raya que baja de la frente al carrillo. Y no nos debe extrañar la representación en este altar del dios *Xipe* porque es uno de los principales dioses del sacrificio, y su homólogo maya, el dios F. de Schellhas, es dios de la guerra y los sacrificios humanos. *Xipe* aparece asociado al oeste en algunas representaciones, por ejemplo, en la pág. 25 del *Códice Borgia*. Arriba y abajo del corazón hay dos puntos, que en este caso no significan numerales, sino que sirven simplemente para llenar el espacio, por la razón que diré después.

En tercer lugar, está, en ambos lados, una mano izquierda con el pulgar doblado hacia arriba, y las uñas pintadas de azul, como aparecen las manos en todas las pinturas de estos altares y en varios códices.

La mano lleva también el adorno de chalchihuites, como pulsera; lo que la hace parecerse extraordinariamente al signo ya *Manik*, semejanza que se acentúa por el pulgar doblado: pero el adorno como hemos visto, indica sangre, y en efecto en la copa doble del Museo las manos aparecen con sangre y no con pulseras, y en la Piedra de *Itzpapalotl* también están representadas con sangre.

Son notables los círculos amarillos pintados en cada dedo de la mano. En los códices del grupo Borgia, estos círculos amarillos están punteados de rojo, y aparecen también en las calaveras y huesos. En la Piedra de *Itzpapalotl* estos círculos en las manos, calaveras y huesos, están figurados en realce.

En cuarto lugar, ocupando el centro de la faja de pinturas, hay en ambos lados del altar, un símbolo cuyo significado es difícil precisar. Consiste esencialmente en un ancho anillo rojo, que circunscribe interiormente un anillo azul decorado con puntos negros y cortado transversalmente por una faja con los colores del chalchihuite.

En el lado poniente, donde el círculo está completo, vemos, además, que la banda transversal, medio oculta un objeto que termina hacia abajo en forma redonda y hacia arriba

en forma de triangulo cortado. El objeto es rojo en su parte superior, y rojo y blanco en la inferior.

Saliendo del anillo central hacia abajo, está un adorno azul, rojo y blanco que termina en un círculo amarillo; podemos interpretarlo como un colgajo de chalchihuite que remata en un cascabel o cuenta de oro; ya que el color azul sustituye al verde en varias partes de estas pinturas.

El objeto medio cubierto por la faja transversal, recuerda por su forma y colores las representaciones de ojos arrancados; sólo que, si tal fuera, debería ser totalmente blanco en su parte inferior, y no rojo y blanco como aparece.

En el lado oriental del altar B, también encontramos este símbolo, y allí es todavía más notable la semejanza del objeto semioculto, con el ojo arrancado; en cambio el colgajo de chalchihuite aparece sustituido por una como voluta amarilla.

En la copa doble que, como hemos dicho, es una reproducción en pequeño del altar A, el símbolo aparece dos veces, y en ambas ocasiones, el colgajo ha sido sustituido por una voluta amarilla con puntos oscuros. En las dos representaciones del altar A, el símbolo aparece rodeado por tres pequeños círculos rojos que sólo sirven para llenar el espacio.

No he podido encontrar en los códices ningún símbolo semejante que me permitiera identificarlo, pero creo que en general, representa un escudo con adorno de turquesas (el anillo azul con puntos negros) y que la faja transversal es el asidero del escudo. En este caso pudiera ser que la voluta amarilla y el colgajo de chalchihuite expresarán una tiradera o *atlatl*, formado de *otate* en el primer caso o de materias preciosas en el segundo. A esta última interpretación se presta especialmente la figura que ocurre en el altar B.

Después de este símbolo, en cada lado del altar vuelven a repetirse la calavera, el corazón y la mano, en todo semejantes a los ya descritos; por lo que hay siete símbolos en cada lado, ocupando el centro del escudo.

Arriba y debajo de la faja de símbolos hay dos fajas angostas que son continuas en los tres lados del altar. Un filete amarillo limita la de símbolos por ambos lados. Unas rayitas negras nos hacen comprender que es una cuerda, *mecatl*, símbolo de ayuno y sacrificio. Después de la cuerda, el altar termina arriba y abajo por dos fajas blancas en las que están pintados objetos en forma de horquillas: 26 en el lado occidental, faja inferior, y 24 en el oriental.

También en la copa, las fajas superior e inferior que bordean la que contiene los símbolos, están decoradas con las figuras ahorquilladas.

En estas mismas figuras se encuentran muy comúnmente en las orlas de mantas y adornos de los dioses en los códices; pero con especialidad pueden verse en las faldas de la diosa de la tierra, en las págs. 32, 39, 41, 43, 44, 45 y 46 del *Códice Borgia*, y precisamente dichas faldas llevan decoraciones de cráneos, corazones, huesos, ojos y cuchillos de pedernal, como el altar A y la copa del Mueso.

Por esta razón he creído ver en la decoración de los lados del altar A, la falda de la diose de la tierra, y todo el altar occidental, representando precisamente este punto cardinal.

En la Piedra de *Itzpapalotl*, que está tan relacionada con este altar por las figuras en ella esculpidas, está figurada la "Mariposa de pedernales", que es una deidad occidental que encontramos asociada siempre en el *Tonalamatl* con *Tamoanchan*, el paraíso de occidente.

La parte posterior del altar A, como la del altar B, carece de pinturas, quizá porque, en ese lado de ambos monumentos, están empotradas las columnas, e interrumpirían las representaciones.

En cuanto al dibujo de los lados del altar A, es muy notable el propósito manifiesto de llenar con cada símbolo un espacio cuadrado, procurando adaptar, en lo posible, las representaciones a dicho marco, y llenado los huecos que quedan con pequeños círculos. Y es particularmente notable porque la mano, el corazón, la calavera y el escudo, se adaptan mal a la forma cuadrada.

Ahora bien, este procedimiento de ajustar el símbolo al espacio cuadrado, es característico de los jeroglíficos mayas, y es por lo que se parece tanto la mano de las pinturas de Tizatlán al glifo *Manik*.

El altar B tiene también al frente, dos representaciones separadas por la canal, pero relacionadas entre sí.

A la izquierda, en la parte superior, están tres dioses; el del centro tiene una rodilla en tierra, los de los lados se inclinan viendo al centro.

En medio de la pintura, está una vasija con agua, decorada en sus paredes con el adorno de chalchihuite. En el agua nada una mujer desnuda que lleva una venda azul en la cabeza, una orejera redonda de turquesas y un collar del mismo material, con cuentas rojas. En la nariz se percibe una voluta azul, seguramente la nariguera. Lo caracteristico de esta mujer es que tiene tres pechos, lo que sirve para identificarla, a menos que se trate de un error del pintor.

En efecto, el Padre Ríos nos dice que la mujer llamada *Maiaguel* (*Mayahuel*) tenía cuatrocientos pechos, y que por ser tan fecunda la convirtieron en maguey de los dioses. Creo que efectivamente se trata en este caso de la diosa del maguey que Sahagún dice fue una mujer olmeca que inventó el modo de extraer el pulque, porque además de que es la única diosa en la mitología india, comparable a la Diana de Éfeso, lleva una nariguera en forma de luna (*yacameztli*), aunque de color azul, como la vemos en algunas representaciones del Borgia.

La figura desnuda nos recuerda a *Tlazolteotl*, la Venus impúdica con la que *Mayahuel* está asociada a tal punto que en el Borgia aparece como una de las cinco formas de esa diosa y en el Borbónico lleva su tocado de algodón sin hilar, coronado por dos husos. La venda y la orejera azules y el collar de turquesa, la acercan a *Chalchiuhtlicue*, la diosa del agua, con la que tiene también semejanza la *Mayahuel*.

En esta última, la diosa amamanta un pez; y al lado de la diosa desnuda, vemos también un pez de forma rara, que encontramos, como figura central, en la vasija de la derecha, acompañado de conchas y caracoles. De los bordes del vaso, salen volutas azules, que podemos interpretar como nubes.

A ambos lados de la vasija, hay un tigre y una águila; la piel del primero está dibujada de un modo semejante, en los manuscritos del grupo Borgiano, con las peculiares manchas ahorquilladas.

Es para mí casi imposible, llegar a precisar las deidades de que se trata en esta representación. Que son dioses y no sacerdotes, lo dicen los ojos estelares que aparecen en el cabello; y el color oscuro de éste, las determina como deidades nocturnas. Todos los dioses son barbados, por lo que están concebidos como dioses viejos, y llevan en el tocado la bola de plumón y la espina de maguey, símbolos de sacrificio. Todos llevan también, alrededor de la boca, la pintura roja, y colgando del pecho, abajo del collar de turquesas, el *anahuatl* o anillo de *Tezcatlipoca*, que sólo se percibe con claridad en el que está a la izquierda.

Este último dios, muestra en la espalda una larga trenza adornada con un moño; la parte delantera de la cara está pintada de amarillo, y la parte posterior a rayas horizontales negras y grises alternadas. Pudiera tratarse en este caso de una forma de *Tezcatlipoca*: *Tepeyolohtli*, "el corazón del monte". Los demás detalles de su atavió: *maxtle* rojo con punta blanca, ajorcas de piel de tigre, paño azul en las caderas, etcétera, se encuentran también en los otros dioses. La deidad lleva en la nariz una placa azul con almenas, y en la mano empuña un objeto en forma de cabeza de serpiente.

El dios que está a la derecha, tiene todo el rostro pintado de amarillo, excepto alrededor de la boca. Parece que tenía el cuerpo pintado de azul, pues un brazo y una pierna han conservado este color. Por detrás aparecen las puntas de dos objetos, uno rojo y amarillo y el otro amarillo y azul, que pueden ser un *atlatl* y un dardo, o la punta trasera del *maxtle* y el *tezcacuitlapilli* o broche posterior del cinturón. Delante de su rostro está figurada una voluta amarilla terminada en una flor, lo que indica que el personaje está cantando.

El dios que está en el centro, tiene una rodilla en tierra, y debajo de su *maxtle* sale una corriente de agua que cae en la vasija donde nada la diosa, como en los cinco *Tlaloques* de la pág. 23 del *Códice Borgia*. Sobre esta misma vasija, delante del dios, están colocados dos objetos que creo poder interpretar como una ofrenda para ser quemada: dos manojos de cañas con sendas bolas de hule encima.

En la mano izquierda lleva el personaje dos espinas y un objeto que representa quizá una penca de maguey. A la espalda lleva un bulto azul del que cuelga una tira de piel de tigre, el *yeitecomatl* o calabaza para tabaco, y una bolsa para copal, igual a la que vimos junto a *Tezcatlipoca* en el altar A.

La pintura facial del dios es negra en la mitad posterior de la cara, y amarilla en la anterior; pero debajo del ojo aparecen dos pequeños círculos azules que creo significan lágrimas, pues tal es su simbolismo constante en los códices. Esta pintura facial es

característica de *Quetzalcóatl* y de *Xólotl* y los atributos de penitencia que lleva el personaje nos inducen a identificarlo con estas deidades. En la pág. 5 del *Códice Bolonia* o *Cospi*, un individuo, con la misma pintura facial, colocado encima de una vasija con agua, ha sido interpretado por Seler como *Xólotl*.

Detrás del dios hay una corriente de agua, y de su mano izquierda sale una faja negra de humo, interrumpida por un rectángulo rojo. los otros detalles de esta representación, los analizaré después porque son comunes a los tres lados del altar.

En el lado derecho, encontramos una escena muy semejante a la del lado izquierdo. Aquí también hay arriba tres dioses. De uno, sólo queda el fragmento que aparece en la lámina, pero no está ahora en el altar porque se desprendió al practicarse las excavaciones.

Notamos una gran semejanza entre el dios de la izquierda en esta representación, y el dios de la derecha en la representación de la izquierda. En ambos casos es la misma pintura facial, el mismo color azul del cuerpo, la nariguera, etcétera., por lo que creo que se trata de la misma deidad.

También simbolizan al mismo dios, las figuras centrales de ambas representaciones. Sólo que el de aquí lleva en la mano derecha una flor, y con la izquierda empuña la bolsa para copal. El artista por descuido quizá, pintó de amarillo el brazo izquierdo, que debió ser gris o negro como toda la figura. Detrás de este brazo se ve una espina de maguey con la punta teñida en sangre. Los detalles del adorno y objetos que acompañan al dios son iguales a los del otro lado.

En cambio, el dios que aparece en el fragmento es muy diferente del que ocupa el lado izquierdo en la representación de la izquierda.

El dios del fragmento lleva los atributos comunes a todas estas deidades, que ya hemos descrito más arriba; tiene nariguera escalonada, lleva al *anahuatl* al pecho y en la mano derecha dos flores o dos espinas de maguey; pero lo que es característico en él, es la pintura facial. El conjunto del rostro es gris, exceptuando la pintura roja alrededor de la boca; por arriba de esta pintura o máscara, aparece la barba que le cae sobre el pecho. Pero en la frente, la nariz, el mentón y el carrillo, lleva cuatro señales o puntos blancos, que se destacan sobre el gris del rostro. Estas señales nos permiten identificar de un modo absoluto a la deidad, porque forman parte del "*quincux*" que es exclusivamente una de las pinturas faciales de *Tlahuizcalpantecuhtli*.

En vez del águila y el tigre, de la representación de la izquierda, tenemos aquí en el lado *izquierdo*, una cabeza casi totalmente destruida, pero en la que se percibe todavía parte del tocado, formado por una especie de gorra sobre la cual está anudado un moño, cuyas puntas caen a derecha e izquierda. Esta gorra, el moño y los adornos que aparecen abajo del collar, están pintados de azul y amarillo en fajas alternadas. Además, delante de la cara y atrás de la cabeza aparecen nubes azules. Estos detalles permiten reconocer la cabeza de *Tlaloc*, dios de la lluvia.

Del otro lado está una figura que, aunque destruida en parte y cortada abajo, puede reconocerse como un caracol, detrás del cual está una cinta azul, es decir una cinta de joyas, como encontramos muy a menudo en los códices del grupo Borgia. La figura de caracol más semejante que he encontrado, está en un incensario del Museo Nacional, que proviene de Cholula. ¿El caracol y la cinta de joyas simbolizan aquí el nacimiento de un niño o indican otra concepción mitológica que ignoramos?

En la vasija con agua que ocupa el centro de la representación, volvemos a encontrar el extraño pez, que acompañaba en el otro lado a la mujer desnuda, y en este caso también aparece rodeado de conchas y caracoles.

Los dos lados del altar B, son semejantes, pero no iguales, y las figuras de uno y otro lado no se corresponden como las del altar A.

Ambos lados consisten, en su parte esencial, en dos bandas horizontales de jeroglíficos, en las que alterna, como en un tablero de ajedrez, una figura que es siempre la misma, con otras que varían; pero se repiten en el cuadrado de la banda superior y en el inmediato a la izquierda de la banda inferior, con dos excepciones que después señalaré.

Los jeroglíficos de cada banda son 13 en el lado oriental y 13 y uno incompleto, en el lado occidental.

La figura que se repite constantemente en cuadros alternados, en los dos lados del altar, fue determinada por el profesor Beyer como un alacrán. El señor Eduardo Noguera, examinando la copa llegó de un modo independiente a la misma conclusión. La verdad de este aserto puede verse comparando la figura de que se trata con la de un alacrán del *Códice Borgia*. Sólo que en el altar B, la representación aparece distinta porque ha tenido que circunscribirse dentro de un espacio cuadrado, por la tendencia que ya he señalado al describir el altar A.

En el lado oriental encontramos en la banda superior, en el tercer cuadrado, una mano semejante a las que hemos visto pintadas en los lados del altar A, pero rodeada de pequeños círculos de varios colores, como ocurre también con todas las otras representaciones de estos lados del altar y con las manos, calaveras, etcétera, de la Piedra de *Itzpapalotl*. Estos círculos no tienen valor numérico: o son simples adornos, o indican en sentido jeroglífico “cosa preciosa”. En el segundo cuadrado de la banda inferior, está representado un cráneo también semejante a los del altar A.

Como ya hemos indicado, las representaciones de la banda superior generalmente concuerdan con las que están a la izquierda en la banda inferior. Estas dos, la mano y la calavera, forman la primera excepción.

En el quinto cuadrado de la banda superior, y en el cuarto de la inferior, se ven unas espinas de maguey estilizadas, y cubiertas de sangre. Son muy semejantes a las que he copiado del *Códice Borgia*.

En el séptimo cuadrado de la banda superior, volvemos a encontrar el símbolo que he determinado como un escudo, en el altar A, siendo curioso que aquí también ocupe el centro del altar.

Correspondiendo al escudo, en el sexto cuadrado de la banda inferior, está pintado un corazón humano, del que sale una arteria, adornado con una banda de chalchihuites, como en el altar A. Así pues, tampoco en este caso hay identidad entre la representación de la banda superior y la correspondiente de la inferior. Esta y la anteriormente señalada, son las únicas excepciones que ocurren en el altar, y es de notarse que en ambos casos están equiparados, como si correspondieran, los cuatro únicos símbolos que aparecen en los lados del altar A.

En el cuadrado noveno de la faja superior, y en el octavo de la inferior, está pintado un objeto que por su forma recuerda las representaciones de yerbas, pero por su color azul más bien parece indicar agua, como en ciertas representaciones muy estilizadas del día *atl* que se ven en los códices. Sin embargo, como ya he dicho, en las pinturas de Tizatlán el color azul sustituye al verde en varios casos, como el amarillo al blanco; sustituciones de color que no son raras en las pinturas jeroglíficas.

Unas pequeñas rayas que lleva el signo de la banda inferior nos inducen a interpretarlo como la representación de un vegetal. Se trata efectivamente de ramas de *axoyatl* sobre las que se depositaba la sangre que se sacaba del cuerpo con las espinas de maguey, como dice Sahagún: "…iban a buscar laurel silvestre que ellos llaman *axoiatl*, que se cría mucho por esos montes, y traído ensangrentaban con sangre de las piernas dos puntas de maguey en el *calpulco*, y de allí las llevaban al Cú, y hacían un lechuelo de los ramillos tiernos del laurel, y ponían sobre él las puntas de maguey ensangrentadas, ofrecíanlas a aquel dios a quien tenían devoción, y a esto llamaban Acxoiatemaliztli.

He dibujado un ramo de *axoyatl* tomado del *Códice Borgia*, y en esa figura se nota la faja roja o lazo que ata el ramo, y los cabos amarillos, como en las pinturas que analizamos.

En el cuadrado undécimo de la banda superior y en el décimo de la inferior, están representados dos cráneos que difieren, por algunos detalles de su dibujo, de los ya descritos, pero como estos detalles son secundarios no me detendré a describirlos.

Por último, en el cuadrado decimotercero de la banda superior y en el duodécimo de la inferior, volvemos a encontrar las espinas de maguey ensangrentadas.

En el lado occidental sólo hay un jeroglífico distinto de los descritos en el otro lado. Es un rectángulo rojo, bordeado por 4 o 6 puntos de diversos colores. Al centro del rectángulo grande hay otro menor, que en uno de los cuadrados aparece negro, en otro gris y en el tercero blanco.

En este rectángulo menor, está dibujada al centro una pequeña cruz y cuatro rayitas que parten de las esquinas, haciendo una representación idéntica a la que forma la faja que está inmediatamente debajo de las dos bandas de jeroglíficos.

En una manta del *Códice Magliabecchi*, también aparece un rectángulo semejante, sólo que al centro lleva bandas de varios colores. La manta se llama de "cinco rosas", es decir, de *Macuilxochitl*. También se encuentra el rectángulo pintado en la mejilla de *Tonacatecuhtli*, *Xochipilli*, *Xochiquétzal*, los dioses del maíz, *Tlazolteotl*, etcétera y en la cabeza de mono del día *Ozomatli* en el *Códice Bolonia*. En la pág. 37 del *Códice Borgia* aparece en la corriente de ceniza y en la copa está frente a las espinas y entre dos alacranes o ciempiés. También lo he encontrado en una vasija mixteca del Museo Nacional.

Según Seler representa el *tlapapalli*, los cuatro colores, que a su vez denotan los cuatro puntos cardinales, y es un signo o símbolo de Xochipilli-*Macuilxochitl*, dios del verano, de las flores y de la alegría.

Esta explicación de Seler se corrobora en las tres representaciones de rectángulos que hay pintadas en el lado occidental del altar B, puesto que llevan al centro el "*quincunx*" que como vamos a verlo es representativo de las cinco regiones del mundo.

Pero antes de pasar a tratar esta cuestión, diremos que se conserva un fragmento de pinturas correspondiente a este altar, que es una representación del *axoyatl*. En el primer cuadrado de la banda superior del lado oriental todavía quedan algunos restos del jeroglífico que estuvo allí; y si suponemos que contenía una representación semejante a las otras, no puede ser más que el *axoyatl* porque es el único de los jeroglíficos representados que puede tener amarilla la parte inferior; pero por otra parte, el último cuadrado de la banda superior del lado occidental, debe haber sido incompleto, como lo es el de la banda inferior, y entonces es probable que se tratara de una simple repetición para llenar espacio, por lo que también podría haber correspondido a ese lugar la parte de aplanado que se conserva con la representación del *axoyatl*.

Debajo de la banda inferior, y formando una serie continua que rodea los tres lados del altar, hay una faja de cuadretes policromos; hay 52 en el lado occidental, 12 en cada una de las secciones del frente, y 47 en el lado oriental; en total: 123. Estos cuadretes están pintados con los cinco colores que entran en las pinturas; rojo, azul, blanco, amarillo y negro, y dispuestos en este orden regular, que si bien se interrumpe al pasar de un lado al frente (en el lado occidental), nunca varía en un mismo lado del altar.

Algunas veces el *tlacuilo* por un descuido, pintó de gris claro el negro, (en el frente izquierdo) o de gris oscuro el blanco y dejó blanco el negro (en el frente derecho), pero en general la serie debe ser considerada como inalterable.

Cada uno de estos cuadretes está decorado con la cruz y las cuatro rayitas de que ya hemos hablado al tratar del rectángulo que Seler llama *tlapapalli*.

Ahora bien: rojo, azul, blanco y amarillo, son los colores que Sahagún señala a los cuatro puntos cardinales, según los toltecas, en el párrafo siguiente:

> Había también un templo, que era de un sacerdote llamado *Quetzalcóatl*, mucho más pulido y precioso que las cosas suyas, el cual tenía cuatro aposentos, el uno estaba hacia el oriente, y era de oro, y llamábanle aposento o casa dorada, porque en lugar del encalado tenía oro en

> planchas y muy sutilmente encalado. El otro aposento estaba hacia el poniente, y a este le llamaban aposento de esmeraldas y de turquesas, porque por dentro tenía pedrería fina de toda suerte de piedras, todo puesto y junto en lugar de encalado, como obra de mosaico, que era de grande admiración. El otro aposento estaba hacia el mediodía, que llaman sur, el cual era de diversas conchas mariscas, y en lugar del encalado, tenía plata, y las conchas de que estaban hechas las paredes, estaban tan sutilmente puestas, que no parecía la juntura de ellas. El cuarto aposento estaba hacia el norte, y este era de piedra colorada de jaspes y conchas muy adornado.
>
> También había otra casa de labor de pluma, en la que por dentro estaba la pluma en lugar de encalado, y tenía otros cuatro aposentos, uno estaba hacia el oriente, y este era de pluma rica amarilla que estaba en lugar de encalado, y era de todo género de pluma amarilla muy fina: el otro aposento estaba hacia el poniente, se llamaba aposento de plumajes, el cual tenía en lugar de encalado toda pluma riquísima que llaman *Xiuhtototl*; es decir pluma de una ave que es de un azul fino y estaba toda puesta, y pegada en mantas y redes, muy sutilmente por las paredes de dentro, a manera de tapicería por lo cual le llamaban *quetzalcalli*, que es decir *aposento de plumas ricas*; al otro aposento que estaba hacia el sur, llamábanle la casa de pluma blanca, porque toda era de pluma de este color, por de dentro a manera de penachos, y tenía todo género de rica pluma blanca; el otro aposento que estaba hacia el norte le llamaban el aposento de pluma colorada, formado de todo género de aves preciosas, y por dentro entapizado.

Según este párrafo, el rojo corresponde al norte, el azul al oeste, el blanco al sur y el amarillo al oriente. Es decir, si empezamos por el norte, los cuadretes de colores están dispuestos de tal modo que siguen sin interrupción el orden de los puntos cardinales girando en sentido inverso al de las manecillas del reloj. El cuadrete negro representa la región central, o mejor aún la región subterránea o tenebrosa.

La cruz, colocada en el centro de los cuadretes, y las cuatro líneas que parte de los ángulos, también nos indican que se trata de los puntos cardinales y el centro, porque la cruz significa siempre las cuatro direcciones del mundo. Esta interpretación, de ningún modo impide que la serie de cinco cuadretes de diversos colores, pueda relacionarse también con los cinco periodos venusinos, pues vemos en los códices del grupo Borgiano, que los representantes de los cinco periodos, aparecen asociados con las cinco regiones del mundo.

Debajo de los cuadretes, entre una doble línea amarilla, está pintada la blanco y negro, la característica greca escalonada llamada *Xicalcoliuhqui*, “espiral o greca de jícara” en vez de “jícara tuerta2, como traduce el intérprete del *Códice Magliabecchi*. Por último, terminando hacia abajo las pinturas del altar, está dibujada una banda de plumas de águila estilizadas.

Creo que la decoración de todo el altar B, representa como una manta que cubriera dicho altar; rematada por el *Xicalcoliuhqui* y orlada de plumas de águila; como tenemos abundantes ejemplos en el *Códice de Viena*, en el Nuttall, etcétera.

Sahagún hablando de los toltecas nos dice que “su vestir era manta o ropa que tenía alacranes pintados de azul”, color que efectivamente predomina en los alacranes de estas pinturas.

Habiendo indicado que el altar A corresponde al occidente, por las representaciones que en él se hallan, parecería natural declarar que el altar B corresponde al oriente; pero no tengo más fundamento para hacerlo que esta deducción, por lo que prefiero dejar sin decidir este punto. Lo que sí es indudable, es que todas las representaciones de los costados del altar B: alacranes, espinas, axoyatl, manos cortadas, calaveras, corazón y escudo, con excepción del rectángulo, se refieren a la idea de sacrificio, pues el alacran lo expresa así en varios casos en que está relacionado con el ayuno, como en la piedra del Museo de Etnología de Berlín; o con el dios del fuego, como símbolo del dolor que produce el sacrificio.

Por esta razón creo poder considerar que los dos monumentos que he llamado altares A y B, son en realidad, altares de sacrificio; pero es difícil decidir el modo como sacrificaban en estos altares.

Desde luego las dimensiones de ellos: 180 o 190 cm de largo por 112 cm de ancho, sugieren la idea de que están hechos para recibir a un hombre acostado y con los brazos abiertos; pero las piedras de sacrificio que aparecen en los códices (*techcatl*) son totalmente distintas, pues afectan más bien la forma de pilón de azúcar.

Por otra parte, si se hubiera practicado en esos altares el sacrificio ordinario, que consistía en abrir el pecho a la víctima y extraerle el corazón, es indudable que la sangre habría destruido las pinturas. Tampoco nos explicaríamos en este caso para qué sirve la taza y la canal que se encuentran al frente del altar.

La hipótesis de que fueran para sacrificar pequeños animales, como conejos, codornices, etcétera, y que esto se hiciera sobre la taza, dejaría sin explicación que se hubieran empleado para decorar el altar símbolos de sacrificio humano.

Quizá podamos acertar con su uso, si pensamos que en la taza sólo se ponían objetos ensangrentados, como las ramas del *axoyatl*, y que eran los altares para practicar entre ellos el autosacrificio. De todos modos, el punto es para mí muy dudoso y no he encontrado ninguna hipótesis que me satisfaga plenamente.

OTRO ESTUDIO SOBRE LAS PINTURAS DE TIZATLÁN

*Eduardo Noguera**

Ambos altares, de proporciones semejantes, tienen tres de sus lados ocupados por pinturas al fresco de un carácter simbólico, es decir, los costados este, oeste y sur, careciendo el norte de pinturas por hallarse ocupado por columnas, como lo vemos en el plano indicado.

Plataforma o altar poniente. Empezaremos nuestra descripción con el altar situado al poniente, por comprender las pinturas menos complicadas y por ser el otro altar el que tiende a darnos la clave de estas magnificas pinturas.

La cara sur del altar poniente nos representa del lado derecho un Tezcatlipoca lujosamente ataviado, en actitud belicosa, se encuentra en los momentos de haber lanzado un

“atlatl” con la mano derecha. La cara y el cuerpo de la divinidad se hallan representados con sus colores característicos, es decir, el cuerpo y miembros de negro, como representación del Tezcatlipoca negro (Yayauhqui) y la cara con bandas amarillas y negras (ixtlan tatlaan). Su tocado es el de un guerrero (tzoltzocohueyac), la cabellera (tzotzocalli) hacia un lado; el adorno nasal con una placa cuadrada de color azul cayendo sobre la boca; el adorno de plumas en forma de tridente (aztaxelli) o (cuauhpilolli), en su cabello y en sus sienes el espejo humeante (Tezcatlipoca), símbolo de la guerra. En el pecho ostenta una ancha placa circular de la que penden cuatro cascabeles de oro, cosa común en todas las deidades representativas del planeta Venus. Arriba de las rodillas ostenta lujosas bandas de las que penden dos cascabeles y del pecho sale la roseta colocada junto al nudo del lienzo de la que pende un plumaje (Tezcacuitlapilli), y en medio de las piernas cuelga el extremo del “maxtlatl”. Además, el pie se ve desprendido y en su lugar está el espejo humeante del cual sale, en ilustraciones de algunos códices, el agua y el fuego (atl tlachinolli). De la mano derecha le cuelga una bolsa de piel atada a una correa y en la izquierda sostiene un escudo del que sobresale una bandera de guerra (pantli). Finalmente, en el pie derecho lleva la sandalia (catli).

Viendo esta representación no podemos menos de reconocer una gran analogía por lo que se refiere a su actitud, ornamentación y menores detalles. En efecto, aquí tenemos a “Xiuhtecuhtli”, dios del año, como nos lo presenta el *Códice Borgia*, que Chavero reproduce en la obra monumental *México a través de los siglos*. El rostro de la divinidad está pintado de amarillo con las características rayas negras en mitad de la cara y su cuerpo está pintado de negro. Su tocado de guerrero está constituido por riquísimas plumas, en su cuello aparece la misma argolla de la que asoman tres cascabeles de oro y más abajo un gran joyel. De entre las piernas, adornadas con ajorcas empenachadas, aparece rico “maxtli”, del que cuelgan tres cascabeles, y aparece la bandera de guerra (pantli), y con la mano izquierda empuña un vistoso escudo acompañado de flechas. La semejanza mayor la encontramos en la actitud de asir una arma (atl-atl), adornada de tupido plumaje y de la muñeca cuelga una bolsa de piel.

A esta deidad, Fábrega la relaciona con Xiuhtecuhtli, Xólotl, Tetl e Itzteuhiohua, y Chavero denomina dios del año, atendiendo a que lleva en varias partes del cuerpo los veinte signos de los días: Atl, Itzcuintli, etcétera.

Ofrecemos otra representación de Tezcatlipoca negro que forma parte de la lámina 21 del *Códice Borgia*. Este es el Tezcatlipoca negro (Yayauhqui), frente al Tezcatlipoca rojo (tlatlauhqui). En este caso podemos examinar la misma actitud de pie que ofrecen las representaciones de este personaje con atavíos semejantes, si no es que idénticos, variando solamente por el hecho de que este personaje está desprovisto de la lanzadera (atlatl) en la mano derecha y en su lugar señala a su antagonista el Tezcatlipoca rojo.

Presentamos para mayor claridad en nuestra identificación un personaje que guarda semejanza a la deidad Tezcatlipoca, sólo que su actitud varía. Aquí se halla con las rodillas en tierra y un haz de flechas en la mano, indicando se trata de una divinidad guerrera. Una piel de tigre cubre sus caderas y en su pecho ostenta un disco, pero lo más importante es su pintura facial que nos recuerda a Tezcatlipoca.

Hacia la espalda del personaje del altar de Tizatlán y ocupando todo el espacio que comprende la esquina de dicho altar, notamos otro elemento que falta en las representaciones de esta divinidad. *Códice Borgia*, ofrece una deidad que nos revelará el significado de dicho elemento. Según Fábrega representa a "Tonatiuh", o sea el que va resplandeciendo. Asoma la cabeza entre un gran circulo compuesto de otros menores concéntricos y se ve hacia arriba observando el firmamento.

Reside el interés para nosotros en esta figura por la bolsa para copal (copal xiquipilli), que sostiene en la mano izquierda, en tanto que la derecha empuña un fémur aguzado y una espina o púa, instrumentos inherentes para el autosacrificio. La similitud entre estas representaciones es innegable la forma de la bolsa, su color, los tres colgajes, son iguales en ambas figuras, en tanto que las púas de sacrificio cuyas extremidades punzantes no aparecen en la figura de la lápida, van hincadas sobre una figura trapezoide a manera de "Zacatapayolli", y de allí que consideremos a la deidad representada Tezcatlipoca en el acto anterior o posterior de efectuar una penitencia.

Sobre la porción opuesta a la deidad representativa de Tezcatlipoca y ocupando toda la faja izquierda de esta misma lapida, apreciamos otra divinidad que creemos atinado identificar como Mictlantecuhtli. Comprende un esqueleto y su cabeza es un cráneo; lleva por ornamentación una roseta (cuexcochtechimalli) en la parte posterior del cráneo y tiene encajado un pedernal en la mandíbula superior y la bandera de papel (pantoyaualli). El esqueleto está cubierto de una manta de color azul por delante y la espalda rayada de finas líneas rojas. De la parte superior del cráneo empieza el tocado limitado por una ancha banda amarilla, la que atravesando por debajo de la roseta termina en la mandíbula inferior. Arriba de esta faja se completa el tocado propiamente, constituido por crestón de plumas, interrumpido en su parte central por otra faja amarilla, la que en su parte delantera tiene un elemento semicircular y aparece cubierta con cuatro motivos almendrados, los que junto con el anillo pectoral del que penden cuatro cascabeles de oro, nos indican su relación con el planeta Venus. Además, de entre las piernas cuelga el "maxtlatl", también azul, y se aprecian los "catli", que cubren hasta el empeine.

Debido al deterioro del dibujo no nos es posible trazar el brazo, aunque presumimos el izquierdo se adelante para soportar un escudo del que sobresale una bandera (pantli), en tanto que el derecho se repliega hacia atrás en el acto de lanzar una flecha por medio de un "atl-atl".

La actitud del personaje nos ayuda a comprender la situación de nuestro dibujo de Tizatlán. Aquí se observa, según la interpretación de Fábrega una ara roja sentada sobre las mandíbulas abiertas del "Cipactli" y entre dos calaveras y dos símbolos del agua y fuego, son duda "tlanexquimilli" o sea bulto de la oscuridad.

Por poco que se observe se notará una gran semejanza con la actitud de "Mictlantecuhtli", que es idéntica. La deidad de la Muerte se halla con la pierna izquierda replegada en el acto de lanzar una flecha con la ayuda de un "atl-atl" y en la izquierda sostiene un escudo provisto de colgajes y un haz de flechas. Ambos personajes ostentan la roseta

occipital (cuexochtechimalli), estando pintadas de tiras finas rojas; el esqueleto está cubierto y en la oreja cuelga un penacho de algodón o un "Malinalli" de pasto.

Su semejanza e identidad se acentúa al reconocer que estos personajes tienen, además, un pedernal "tecpatl" sobre la mandíbula superior junto con las formas de almendras que constituyen la decoración del tocado. "Tlahuizcalpantecuhtli", quien, a su vez, en actitud de pie, está en el acto de lanzar una flecha, ofrece los mismos rasgos distintivos que en las anteriores y en la de Tizatlán, símbolos almendrados en el tocado, pedernal en la mandíbula y collar con cascabeles de oro, atributos que se relacionan con la estrella de la tarde "Tlahuizcalpantecuhtli".

Además de la relación que encontramos con las figuras representativas de Mictlantecuhtli, como deidad de los muertos en su carácter de astro de la tarde, encontramos el Mictlantecuhtli rojo, con mano amarilla en la oreja, sostiene con la mano derecha una penca de maguey y punzón de hueso; en tanto que la izquierda soporta escudo con punzones dobles. Delante del trono en que se encuentra hincado hay un cesto con los vestidos de "Tiezolteuhcihua" y aparece el símbolo nocturno colocado sobre hojas de hierba seca y sobre un ramo con flores. Esta última particularidad, el detalle del cesto con el símbolo nocturno, el ir provisto de púas de maguey y punzones de penitencia que nos trae la explicación de la actitud del Mictlantecuhtli de Tizatlán, en que provisto de estos elementos de sacrificio halle paralelo como una representación alegórica y no relación aparente con el Tezcatlipoca, el que está, en su frente, como personajes que van a efectuar la misma ceremonia religiosa.

Queda por explicar el motivo situado atrás del personajes, el que consiste en un gran pedernal dentro de las fauces de una serpiente estilizada y por delante lleva una figura en forma de rama pintada de rojo. Faltos de una semejanza entre las representaciones de los códices, aventuramos la hipótesis de que sean símbolos representativos del fuego, la serpiente "Xiuhcoatl" devorando el pedernal "tecpatl".

Los costados oriente y poniente de esta misma plataforma o altar se hallan revestidos de una ancha faja comprendiendo las representaciones de una mano, un corazón y un cráneo humanos, y un motivo central, símbolos que se repiten en forma simétrica en los dos lados del altar, de la manera siguiente: en primer término, el cráneo con la vista hacia el frente del altar, es decir, hacia el sur. A continuación, el corazón colocado diagonalmente, el vértice hacia arriba y presentando una prolongación caudal quizá sea una estilización de la arteria aorta. En seguida una mano izquierda con el dedo pulgar replegado y tocando el índice de manera de ofrecer una forma cuadrada y así conformarse al espacio que ocupa en la faja decorativa. Finalmente, y ocupando el mero centro de toda la faja, hallamos un motivo circular. En la otra parte de la faja vuelven a repetirse estos motivos en la misma forma y tamaño, presentando el conjunto una simetría y armonía de decoración.

Todos estos motivos se pintaron de rojo sobre fondo negro y todos llevan, sin excepción, cuatro fajas decorativas con los colores y en la forma siguiente: primero una faja azul encerrando pequeñas líneas paralelas colocadas a distancias iguales y en el centro un doble círculo sobre fondo amarillo. Unida a ésta va otra faja blanca con las mismas líneas paralelas negras, pero sin el disco central. Separada esta faja por una ancha banda roja que

es el color propio del motivo, aparece otra cuya disposición varia en cada caso, pues si en el cráneo y el corazón comprende pequeños cuadretes azules y rojos separados por pequeñas fajas amarillas, en la mano no existen los cuadretes rojos, habiendo sólo azules con una línea negra que los divide en dos y las fajas amarillas como en el caso del cráneo y el corazón. Todas las fajas quedan rematadas por otra de color amarillo enteramente lisa. Digno de admirarse es la compensación en el dibujo en cada uno de los motivos y al examinar detenidamente se verá que las fajas decorativas de cada motivo: mano, corazón, cráneo, ocupan en el cráneo, la parte superior, se extiende en círculo hacia arriba, en tanto que en la mano esta misma faja se halla colocado en semicírculo hacia abajo y ocupando la parte inferior de la mano, y en el caso del corazón hallamos la faja situada en el mero centro de este motivo. Así tenemos una compensación en la decoración que la hace más interesante al observar otro detalle que tiende hacia la igualdad de la decoración. Para que todos los motivos quedaran igualados, que todos estuvieran constituidos por los mismos detalles ornamentales, vemos que, si en el cráneo las arcadas superciliares iban representadas por una faja azul con líneas paralelas negras, y la mandíbula inferior descarnada está pintada de amarillo, en la mano el color azul correspondiente a la faja azul de las arcadas superciliares, representa las uñas de la mano y el color amarillo por grandes discos de ese mismo color en cada uno de los dedos. En cuanto al corazón, el color amarillo quedó representado por una ancha faja superior encerrando pequeñas líneas negras situadas a distancias iguales, careciendo, en este caso, de la otra faja azul.

Queda por decir, en lo que se refiere a la ornamentación de cada motivo, que aparece otra pequeña banda de un color rojo más intenso que el del fondo del motivo, la cual banda contornea las otras de varios colores.

En cuanto al motivo central, compuesto de dos círculos concéntricos, hallamos en resumen todas las otras bandas decorativas: azul, blanca, amarilla, etcétera, y además encontramos una forma trapezoidal color rojo dentro del círculo interior decorado y opuesto a este último, ocupando el campo rojo que constituye el circulo exterior rojo, otro motivo consistente en un cuadrete de borde azul encerrando un espacio blanco con líneas negras que se cruzan vertical y horizontalmente, con una prolongación roja sobre el círculo exterior rojo.

Tenemos que reconocer otro detalle de simetría bien atinada por lo que se refiere a la colocación de cada motivo. Cada uno de ellos ocupan, dentro de la gran faja de cada lado del altar, un espacio cuadrado, afectando, por lo tanto, para conformarse a este espacio, una estilización avanzadas. La mano, el cráneo y el corazón afectan una forma cuadrada, lo que provoca su estilización, pero como quedaran espacios libres entre un motivo y otro, principalmente en el caso del disco central, se pintaron sobre el fondo negro discos rojos que llenaban los espacios libres. Así vemos dos discos de ese color entre la mano y el cráneo colocados uno en la parte superior y otro en la inferior del corazón y cuatro de estos mismos círculos llenando los espacios que quedaban en la parte superior e inferior del gran disco central.

Bordeando toda esta faja decorativa en su parte superior e inferior, aparece otra delgada banda de color amarillo, conteniendo pequeñas líneas negras paralelas colocadas con

ligera inclinación hacia la izquierda. Abajo y arriba, respectivamente, remata el altar con una banda crema sobre la que aparecen motivos negros en forma de U, mal diseñados y sin simetría aparente.

Nos reservamos para la segunda parte de este trabajo, al tratar del siguiente altar, para dar una explicación de estas figuras. A nuestro juicio éstas representan un resumen de lo que en la otra lápida aparece con más profusión de detalles, haciendo, por lo mismo, que esta plataforma halle un paralelo con la lápida oriente, es decir, que las representaciones obedezcan a las mismas intenciones; la mente del artista al ejecutarlas y la intención de los que dirigieron el trabajo era idéntica.

Plataforma o altar oriente. De dimensiones enteramente iguales, este altar nos presenta una elaboración y variedad de dibujos, cuyo análisis y estudio nos ayuda a comprender el significado y objeto de estos altares. Esta pintura, cual verdadero códice, presenta un cúmulo de figuras simbólicas y resume en sus representaciones altas ideas de la avanzada religión y del espíritu religioso de estos artistas, cuyas obras fueron el resultado de un intenso fanatismo, manifestándose en un arte, aunque primitivo y en cierto modo alejado de nuestra mentalidad, no por eso menos digno de admiración por su acabado y ejecución.

Al igual que en altar poniente, esta plataforma ofrece en su parte frontal dos cuadrados separados por una canal bordeada. Ambos están cubiertos de elaboradísimos dibujos y contienen representaciones de varias divinidades agrupadas alrededor de un centro que indiscutiblemente forma el motivo principal. Intentemos, ahora, hacer la descripción empezando por el cuadro del lado poniente, o sea a la izquierda del espectador.

En el centro vemos una figura dentro de una especie de recipiente con agua y observamos que se trata de una deidad femenina como lo indican sus senos colgantes y el color amarillo de que está pintada, cosa en uso entre los pueblos nahuas para representar el sexo femenino. Esta deidad se halla en actitud de nadar sobre el líquido representado de color azul ligero sobre el que se ven varias líneas negras que se entrecruzan a manera de una estera. Delante de la figura y casi tocando los extremos izquierdos del recipiente, vemos un motivo que presenta gran semejanza con la figura central del cuadro siguiente y atrás de la misma deidad otras formas indefinidas. Todo el recipiente parece descansar sobre el fondo rojo del cuadro y a continuación existe un borde o marco que lo encierra, compuesto de nueve cuadretes de color amarillo, blanco y azul, distribuidos en fajas horizontales o verticales. Finalmente, estos cuadretes están separados entre sí por una faja amarilla o por una roja, color del fondo de todo el cuadro pintado, y de estos mismos salen espirales o vírgulas de color azul con relieve blanco.

A la derecha e izquierda de la figura central se hallan representaciones de un tigre y una águila, respectivamente, el tigre de color amarillo con manchas negras, color peculiar del animal, representado convencionalmente en actitud de pie con atributos antropomorfos; de su brazo o pata izquierda delantera le cuelga una doble banda, en la nariz ostenta un disco azul y blanco y el ojo pintado mitad rojo, mitad blanco, tiene un ancho borde azul. El águila en la misma actitud que el tigre y con su vista hacia la figura central, tiene las alas abiertas.

Ocupando la parte superior de todo el dibujo, encontramos a tres divinidades lujosamente ataviadas, quienes en actitudes diversas convergen hacia el centro de las representaciones. A derecha e izquierda dos figuras en actitud de pie se dirigen hacia el centro, en tanto que la del medio se halla hincada o bien en momentos de correr.

Estos son a grandes rasgos los principales componentes de este cuadro, cuyo significado es bastante oscuro para poder determinar su verdadera función y relación con las figuras de los otros altares, pero que representa indudable analogía, como veremos en el lado derecho del mismo altar.

A guisa de mera comparación ofrecemos varias representaciones similares en los códices y la cooperación de otros especialistas ayudarán a dilucidar este problema, aunque creemos oportuno indicar en forma hipotética se trata en este caso de una representación de Xochipilli, que tiene relación con el fuego, indicada por el escorpión, como veremos más adelante, o con Tlazolteotl, la diosa de los amores impuros.

En su conjunto existe una decidida analogía, pues la misma deidad está sumergida dentro de un recipiente, rodeada de otros personajes sentados. El borde de la vasija está constituido por cuadretes semejantes y la parte superior comprende varias representaciones encontrando similitud en cuanto a su colocación, con nuestra pintura.

Igualmente, hay una semejanza con un fragmento de la página 72 del Códice Borgia. Aquí tenemos toda la figura dentro de una serpiente de plumas y forma parte de las cuatro serpientes. La diosa de la tierra se halla sentada dentro de una encrucijada; está igualmente desnuda y ostenta su collar y un adorno de nariz en forma decreciente. Además, su abdomen tiene arrugas, lo que indica que ha dado a luz y rodeada de los días 6°, 10°, 14° y 18°.

Con respecto a las figuras en la parte superior encontramos que tienen un decidido paralelo con sus correspondientes en el cuadro de la derecha, pues observamos que su actitud es la misma, se hallan revestidas de muy semejantes atributos y su pintura facial es igual. Así, pues, nos adelantamos a hacer la descripción, atentos a la armonía de esta parte de la decoración en ambos cuadros, antes de iniciar la descripción del cuadro contiguo.

Como se observará, la característica común a todas ellas es la pintura facial; todas tienen la mitad de la cara pintada de amarillo y la parte inferior desde debajo de la nariz hasta la mandíbula inferior, iba pintada de rojo. según Fábrega “Tonacatecuhtli”, es el que está sentado, con las piernas hacia adelante sobre un escabel. En la mano derecha sostiene un cuchillo, penca de maguey, ramo florífero y bolsa de copal (xiquipilli), en tanto que la mano derecha empuña un fémur aguzado y una púa, instrumentos ambos para sacrificio.

Ahora bien, lo más característico para nuestro caso es que igualmente las dos figuras centrales de los dos cuadros tienen la bolsa de copal y en una de ellas, por lo menos, la del cuadro izquierdo empuña unas como púas de sacrificio. Aquí nuevamente vemos que el rasgo más importante y distintivo, como en el caso del altar anterior en que vimos a los personajes, es el mismo con el detalle adicional de que los personajes centrales del altar que describimos

ostentan collares del que penden cascabeles de oro, que si en uno es redondo en otro afecta una forma cuadrada, y que ya vimos que son características de la deidad del planeta Venus.

Queda por decir, en lo que respecta al cuadro del lado derecho del altar oriente, que sus representaciones son del todo análogas a la de su correspondiente. Allí está la vasija con un motivo semejante al que aparece junto a la deidad desnuda; está bordeada de los mismos cuadretes y vírgulas con colores iguales y en la misma disposición; y en su parte superior aparecen los mismos tres personajes de los que ya hablamos.

Sin embargo, como variantes principales tenemos en primer término el motivo central dentro de la llamada vasija de agua y en lugar del tigre y del águila aparecen dos figuras en forma geométrica, cuyo verdadero significado se nos escapa.

Enfrente de la diosa Tlazolteotl se halla un motivo consistente en un anillo con fondo rojo y con una flor que sale. Al decir de Seler este símbolo significa sangre. Además, se ve un cordón rojo y blanco y al lado de la flor se ve una flecha. Delante de la diosa Chalchiuhtlicue, hay una vasija con agua. El líquido es color de agua y está rodeado de una ancha caña y un borde blanco de manera de formar un fondo azul. Además, el jeroglífico "Chalchiuhtlicue" está dentro del recipiente en forma de medio disco con una espina que proyecta hacia arriba. Así, pues, no solamente en lo que se refiere a su apariencia hallamos una semejanza, sino que su significado nos aporta nuevas semejanzas, puesto que según Seler este recipiente puede, por una parte, representar el valor precioso del agua y también significa la sangre preciosa obtenida durante los sacrificios para presentarla a los dioses.

Al igual que en el cuadro anterior, a los lados de la vasija con un líquido hay dos motivos que no atinamos a reconocer su verdadera función por encontrarse algo destruidos.

Ambos cuadros se hallan limitados en su parte inferior por una faja compuesta de doce cuadretes pintadas de rojo, amarillo, azul, blanco y negro, respectivamente, sin guardar los colores ningún orden aparente en cuanto a su colocación. Dentro de los cuadretes notamos en su centro dos líneas que se cruzan y una en cada esquina. Como veremos, al tratar de los lados de este altar aparecen los mismos cuadretes con iguales líneas en su interior.

A la faja de cuadretes separada por una angosta tira amarilla le sigue otra compuesta de motivos geométricos compuestos de una media esvástica adherida a una pirámide escalonada, motivos harto conocidos y que con frecuencia vemos en las manifestaciones artísticas prehispánicas.

Separando otra tira amarilla semejante a la de arriba, aparece una especie de guirnalda decorativa más elaborada en donde los colores predominantes son rojo, amarillo y negro, sobre fondo blanco.

Los costados oriente y poniente del altar que describimos comprenden una elaboradísima decoración, verdaderamente sui generis, que por sí sola forma una novedad entre el arte pictórico prehispánico y encierra un fuerte simbolismo que nos revela a las claras cual es el motivo predominante en sus representaciones.

Toda la ancha faja está constituida por una doble hilera de trece cuadretes en un lado y en el opuesto existe, además, la mitad de un decimocuarto que la falta de espacio impidió se completara. Cada cuadrete está separado del siguiente por una faja vertical cuyo color varía en cada caso y en su interior aparece una fina línea vertical cerca de su extremo izquierdo y el resto del campo está ocupado por pequeñas líneas paralelas que separan pequeños círculos, todas ellas pintadas de negro.

Como en el caso de los dibujos anteriores, aquí encontramos una gran combinación con los mismos colores azul, rojo, amarillo, negro, el todo sobre un fondo blanco, que en el caso de los cuadretes principales está llenado por tiras de líneas finas negras o por pequeños motivos en forma de flecha, de los que nos ocuparemos oportunamente.

Ocho son los motivos diferentes que aparecen representados en cada uno de los cuadretes, en el número siguiente:

1. La figura del escorpión……. 27 veces
2. Púas de sacrificio……. 6”
3. Estilización de agua o sangre…… 6”
4. Un cráneo humano…… 5”
5. Una mano humana…… 3”
6. Cuadrete rojo con centro negro… 3”
7. Un corazón humano……. 1 vez
8. Círculo rojo orlado de discos…… 1”

Indiscutiblemente, y como vemos por la lista anterior, el motivo cuyo número de veces sobre pasa al de los restantes, es la representación del escorpión (colotl), puesto que se halla repetido 27 veces, en tanto que las púas de sacrificio y la estilización de la sangre o agua que le sigue en número, sólo está repetida seis veces, de allí que sea lógico deducir que el escorpión es la figura principal, la más importante, a la cual siguen todos los demás. Por otra parte, y en apoyo de esta opinión, tenemos la colocación de esta figura con respecto a las demás. Observamos que el escorpión siempre aparece en todas las hileras verticales, bien sea en la hilera horizontal superior o en la inferior, es decir, va alternada y acompañada, arriba o abajo, de otro de los motivos restantes, como un auxiliar; son en cierto modo el punto sobre la i para completar el significado que entraña esta representación, como lo vamos a demostrar al analizar cada una de las figuras.

A continuación del descubrimiento de las pinturas al fresco de Tizatlán, este fue uno de los motivos que más llamaron la atención y cuyo significado se prestó a mayores conjeturas, pero al presente el suscrito lo tiene identificado como un escorpión (colotl).

Oportunamente en *El Universal*, de fecha 14 de mayo de 1927, apareció esta identificación.

El signo del escorpión (colotl) según Seler, es el animal del dios del fuego, aunque también indica mortificación, y lo encontramos asociado con la diosa Xochipilli, diosa de las flores y de la tierra. Por otra parte, el escorpión, según su etimología, coloatorcer, aludiendo

a su propiedad característica de torcer la cola para picar, lo hallamos representado en algunas ocasiones acompañado de arañas y escolopendras, con el dios Mictlantecuhtli, o señor de los infiernos. Otra de sus representaciones jeroglíficas es la del agua hirviendo, puesto que la picadura de este arácnido produce la sensación de una fuerte quemadura y de allí que simbolice el fuego.

Sin embargo, en nuestro caso especial, además de implicar mortificación o penitencia, también indica la hora en que esta ceremonia tenía lugar, que era la medianoche (yohuanepantla), como lo vemos indicado en los ojos del animal. Si un escorpión real tiene sus ojos en forma de puntillos apenas visibles insertados en el cefalotórax en las figuras de Tizatlán aparecen como grandes discos pintados de azul y rojo en su parte superior y de blanco en la interior, divididos por una línea horizontal, lo cual nos indica el jeroglífico "yohuanepantla", o sea la media noche. A esa hora sonaban los caracoles de los templos y los sacerdotes se levantaban para hacer el sacrificio. Por eso es que a la medianoche se le llamara "tlatlapitzalipan netetequizpan", es decir, "cuando sonaban los caracoles y se lastimaban sus carnes".

Este motivo más que ninguno otro nos revela el significado total de los dos altares de Tizatlán, y si a ello agregamos las demás representaciones íntimamente relacionadas con el sacrificio como lo vamos a ver, tenemos que llegar a la conclusión de que eran altares de sacrificio.

Siguiendo al escorpión en cuanto a número de veces representado, encontramos las púas de sacrificio y la estilización de agua o sangre, es decir, los instrumentos con que se efectuaba y el resultado inmediato a ello: la sangre que se vertía para complacer a los dioses.

Numerosas son las representaciones de púas de sacrificio entre los códices; ya las vimos representadas en diversas deidades, cuando éstas las empuñan las llevan en la mano derecha o bien como aditamento sobre la bolsa de copal como en el caso del Tezcatlipoca del altar poniente. Aisladas, implicando por sí solas el sacrificio, las encontramos, sin embargo, en varios códices como en la fig. 23 del *Códice Borgia*, en que acompaña el asiento de piedra del Real Museo de Berlín y en la piedra conmemorativa de la fundación del Templo de Tenochtitlan, en nuestro Museo Nacional.

En cuanto a la representación de la sangre o agua preciosa, encontramos motivos muy semejantes a los de nuestras pinturas de Tlaxcala y que aparecen dos veces en un lado del altar y cuatro en el opuesto, según Seler, vemos dos personajes con mandíbula descarnada mostrando los dientes y en medio de ellos se halla el árbol en fruto partido y de cuyas hendiduras mana sangre. También en un fragmento del *Códice Borgia*, página 10, en que aparece el "chalchiuah-atl", agua preciosa de mortificación, guarda una gran semejanza, por lo que tenemos que ver en este signo una alegoría de la sangre del sacrificio.

El cráneo y la mano humana siguen enseguida en cuanto al número de veces repetidas en los dos lados de los altares y ahora vamos a tratar de demostrar que estas representaciones igualmente implicaban sacrificio y cómo las encontramos asociadas, a la vez que el corazón, a esta representación.

Ya vimos en la primera parte de nuestro trabajo cómo en el poniente estos tres motivos, cráneo, mano y corazón, constituyen el ornato de las fajas decorativas. En el caso de la lápida que describimos ocupan un lugar secundario, por lo que se refiere al número de veces que están repetidos, pero no por ello pierden importancia en cuanto al simbolismo que encierran.

Empezando por el cráneo, vemos que se representa, con algunas variantes, en la misma forma que en el otro altar: pintado de rojo con bandas decorativas semicirculares en el occiput, mandíbula amarilla y arcadas surcilares color azul. La mano está representada exactamente lo mismo, con la diferencia de que los discos amarillos que en el otro altar se hallan pintados sobre los dedos, en este caso están pintados de varios colores y el corazón, que sólo está representado una vez contiene las mismas fajas decorativas y se halla bordeado de cinco discos, rojo, azul y amarillo.

El cráneo humano aparece numerosas veces entre los códices prehispánicos y generalmente aportando varios simbolismos. Así lo vemos en el Tonalamatl del *Códice Vaticanus* número 3 778, en que representa el signo del día "Miquiztli" y que, aunque su representación es idéntica puesto que comprende las mismas bandas circulares como adorno en el occiput, no implica nada con relación al sacrificio.

Va a ser la cerámica la que nos revelará y nos mostrará esta asociación y gracias a las vasijas procedentes de Tlaxcala y Cholula, podemos contemplar asociados una mano y cráneo humanos. Ahora bien, si esta representación no nos trae ninguna luz con respecto a su verdadera función, contamos, afortunadamente, con una piedra existente en el Museo Nacional, donde vemos claramente las representaciones de una mano, un cráneo, un pie y el fragmento de un corazón en la parte delantera de dicha piedra, las que simbolizan una inundación o bien pueden representar la sangre que mana, como lo vemos figurado y que salen alrededor de dichas representaciones por lo que encuentran analogía con la lápida de Tizatlán.

Por tres veces encontramos repetido en un solo lado del altar oriente una figura geométrica de forma cuadrada pintada de rojo con un centro negro también cuadrado y bordeado por seis discos en dos casos y cuatro en el otro. Muy poco o casi nada encontramos en los códices que nos revelen su verdadero significado y sus funciones con respecto a las demás figuras que ornamentan este importantísimo monumento. Sin embargo, trataremos de demostrar que también este elemento simboliza en alguna forma ideas relacionadas con las ceremonias de sacrificio. Al tratar de las representaciones del escorpión (colotl), vimos que la figura de este arácnido aparece en una vasija procedente de Tlaxcala acompañada de unas púas de sacrificio y del cuadrete en cuestión, por lo que pensamos que dicho elemento implique sacrificio en alguna forma simbólica.

Ahora, la figura 30 del *Códice Bolonia* nos presenta una flor de la cual salen cintas con joyas, y abajo de ésta se encuentra la cabeza de un conejo junto con la figura igual a la de Tizatlán, terminando abajo con una cara humana dentro de un disco de "chalchihuitl". Sí aquí la flor puede representar sangre, el conejo, la tierra, el chalchihuitl algo precioso,

también tenemos que reconocer una relación con el cuadrete en lo referente a sangre o sacrificio.

Queda por describir el motivo que aparece una sola vez en el mero centro de uno de los lados del altar. Casi en todos sus detalles es semejante al motivo central del altar poniente, pues lo vemos constituido por un círculo rojo encerrando una serie de bandas entrelazadas pintadas de diversos colores, sólo que en este caso hallamos una banda amarilla que a modo de repliegue sale sobre la parte inferior del círculo rojo y contiene seis círculos azul y rojo alternados en todo su perímetro.

A falta de otra interpretación más apropiada y en forma hipotética nos atrevemos a reconocer en este motivo una representación del "chalchihuitl" o cosa preciosa, es decir, como elemento que implica lo grandioso del sacrificio, la sangre preciosa, el ofrecimiento sumo que cualquier mortal podía presentar a sus dioses.

Las representaciones del "chalchihuitl" son harto numerosas, las encontramos representadas en casi todos los códices y son numerosos los monumentos de piedra que los ostentan. Por ejemplo, el caso más conocido es el jeroglífico de Chalco, comprendiendo un disco encerrando otros dos concéntricos y en su exterior aparecen cuatro pequeños discos en la misma forma que los de Tizatlán.

Al igual que el lado frontal del altar, toda la doble hilera de cuadretes se halla limitada por una faja inferior, compuesta en este caso de cincuenta y dos cuadros pintados de colores azul, amarillo, rojo, blanco y negro, conteniendo en su centro una línea central cruzada y otras cuatro en sus esquinas, sin orden aparente el color de dichos cuadros y sin que obedezca esta disposición de los colores a determinada regla. Separada en este caso por una angosta faja blanca, encontramos los motivos geométricos color negro y a continuación la guirnalda decorativa que remata toda la pared del altar.

Nos queda por decir acerca de las líneas negras paralelas y las otras líneas en forma de flecha que ocupan el fondo de los cuadretes. Hay vasijas que tienen estos mismos motivos, por lo que consideramos que su función no es solamente ornamental, sino que deben encerrar un simbolismo.

Un símbolo muy repetido en el Códice Humboldt, representa una banda blanca sobre la cual aparecen pequeños ángulos y a ésta se le enrolla otra banda roja de la que sobresalen dos plumas. La banda blanca con figuras angulares representa un "teteuil" o "amateteuil" o sea tira de papel o de corteza sobre la que se pintaban figuras angulares con un líquido de goma y estos "teteuil" se empleaban como ofrecimientos de sacrificio. Así en la fiesta del dios de las lluvias se colocaban sobre altos postes en los patios de las casas, se los pegaban en el pecho de los pequeños ídolos representando los dioses de las montañas y se quemaban en honor de los dioses del fuego.

Habiendo terminado con estas interpretaciones, pasaremos, para dar término a este trabajo, a indicar, aunque sea en forma hipotética y provisional, cuál era la función de dichos altares y el significado en conjunto de las admirables pinturas de Tizatlán.

Una alegoría primorosa, un simbolismo completo es lo que encierran estas interesantes pinturas al fresco. En cada uno de sus lados, los motivos en conjunto e individualmente, nos revelan su relación con la ceremonia del sacrificio. La lápida poniente con Tezcatlipoca y Mictlantecuhtli al frente, están atestiguando su actuación en una ceremonia de mortificación, y por lo que se refiere a los costados del mismo altar, el corazón, el cráneo, el "chalchihuitl", todos son motivos relacionados con esta ceremonia. Y si consideramos la lápida oriente, nuestra impresión se robustece al contemplar que cada uno de sus motivos, desde la estilización del escorpión hasta la representación del precioso líquido "chalchihuitl", nos hablan de la penitencia, rito tan importante y trascendental entre los pueblos que habitaran México en épocas prehispánicas.

Ninguna indicación de fecha ni cualquier detalle encontramos que nos indiquen cronología entre estas pinturas. Todo ello es un simbolismo que encierra una gran fiesta, una gran dedicación a alguna deidad en honor de la cual fueron construidos estos altares.

No deja de ser curioso, aunque no le podemos dar ningún valor cronológico a la serie de cuadretes que hemos visto constituyen el borde inferior de la lápida oriente, que en número de cincuenta y dos en cada lado, nos hacen sospechar que su número, tan importante en la cronología nahua, pudiera relacionarse con los 52 años que forman el ciclo azteca. En seguida observamos que las hileras dobles de esa misma lápida, encerrando las estilizaciones del escorpión, la mano, el cráneo, etcétera, son en número de trece, lo que hace un total igualmente de 52 cuadretes en ambos lados del altar.

Fuera de este detalle, no aparece ninguna relación con número y opinamos que esto se deba a coincidencia y no a un número intencional, puesto que un lado del altar poniente no contiene exactamente trece cuadretes por cada hilera, sino que aparece la mitad de un decimocuarto, con lo que se descarta la posibilidad de encontrar relación con el número 52, puesto que así lo haría subir. Igualmente se puede decir con respecto a los cuadros más pequeños que en número de 52 hacen un total de 104 en ambos lados, porque si a esto sumamos 24 cuadretes que comprenden los frentes de ese altar, es decir, doce al pie de cada una de las representaciones de ese lado, obtenemos el número 128, número que no encuentra relación con la medida del tiempo azteca.

Como complemento a lo anterior, podemos mencionar que en la vasija que ilustramos en páginas anteriores, encontramos a su vez estos mismos cuadretes al pie de la vasija, sin que su número tuviera tampoco relación con la medida del tiempo.

¿A qué circunstancias importantísimas o a qué gran deidad se construyeron estos altares? Motolinía, especialmente, nos refiere una gran fiesta que hacían los tlaxcaltecas en honor de Camaxtli. Empezando con un gran ayuno de 160 días, hacían un sacrificio a los dioses en el Monte Metlacueye (hoy Malinche) y fabricaban cuchillos de obsidiana, lo mismo que palillos del espesor de un dedo y con ellos se atravesaban la lengua, pudiendo el gran sacerdote atravesarse 450 de éstos en medio de los cantares e himnos a sus divinidades.

Existen otras relaciones de antiguos cronistas con respecto a diversos sacrificios entre los antiguos tlaxcaltecas y también sabemos la leyenda nahoa de Yappan, como la refiere

Boturini, la que se relaciona con el temible escorpión y que faltos de espacios no podemos relatar; pero ninguna prueba completa tenemos en los altares para relacionarnos con algunas de estas festividades, teniéndonos que contentar con implicarles un uso igual de sacrificio, en espera de estudios más detenidos para así poder decir a ciencia cierta las circunstancias y las épocas en que se construyeron los altares que hoy admiramos.

LOS SEÑORÍOS Y EL CAMBIO EN LA COLONIA TEMPRANA

*Wolfgang Trautmann**

1. La estructura en la época prehispánica

a) *Métodos de reconstrucción*

Para una reconstrucción del sistema original de lugar central se ofrece en primer lugar la organización Tequitl que se refleja en los *Padrones de Tlaxcala* de 1556/57 como principios de estructuración. Esto se debe a que esta lista de población que parte de las zonas administrativas de la colonia temprana de Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán, muestra estructuración en subunidades adicionales que se indican para lugares claramente destacados. Se insinúa por ello la conclusión de que se trata aquí de aquellos lugares en los que se concentraba a la población con fines de trabajo o para algún otro acto público. Se trata de 18 pueblos entre los que Ocotelulco puede incluirse sólo indirectamente por los datos fragmentarios de que disponemos.

Tal como pudo mostrarse como probable en el ejemplo de las listas de repartimiento de Texcoco (Gibson, 1956), los llamamientos de trabajadores por parte del estado reflejaba la estructura de áreas de gobierno prehispánicas, desde donde se dirigían de manera similar los tributos y las prestaciones de servicios de la población hacia las cabeceras superiores. Con ello se posee un auxiliar para reconocer la antigua jerarquía de lugares centrales en el área bajo estudio. Con respecto a las fechas de elaboración de los padrones, debe establecerse ante si las áreas de influencia de Tequitl representan nuevas creaciones del periodo temprano de la colonia.

En la búsqueda de un método de prueba adecuado se ofrece la posibilidad de tomar como criterio la existencia de una nobleza más o menos notoria, ya que puede suponerse que a la vez fungía como encargada de las funciones administrativas. Según muestra la revisión de los lugares en cuestión, en algunas de las cabeceras de Tequitl no están registrados nobles o sólo muy pocos, de manera que es improbable que hayan sido centro de antiguos señoríos. Se trata aquí de San Bartolomé Atlixelleuian y Santo Tomás Chimalpa que no registran ninguno, así como de San Gerónimo Iaomicatlan y (Los Reyes) Quiahuiztlán donde había únicamente 4 pipiltin por lugar.

De esta manera cuando más 14 pueblos de los mencionado pueden contar como cabeceras de señoríos prehispánicos. De entre ellos es posible fundamentar el antiguo estatus de San Esteban Tizatlán, San Bernardino Contla y Santa Ana Chiautempan debido a que su

estrato social correspondiente a los nobles está subdividido en los padrones en dinastías ubicadas espacialmente. Además, también pertenece aquí Santa María Atlihuetzian para el que están mencionados por su nombre los antiguos señores (tlaloque). En otras fuentes a su vez están documentados Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán, Quiahuiztlán (Tlapitzahuacan) y Tepeyanco como sedes de señoríos en el momento de la conquista (Muñoz Camargo, 1947: 81-115; Díaz del Castillo, 1967: 103).

Al revés hay lugares que se mencionan en ese momento como cabeceras de señoríos y que ya no se registran como cabeceras-tequitl. Aquí pertenece sobre todo Tecoactzingo que en la época prehispánica era centro del señorío otomí. Sigue siendo problemático determinar hasta qué punto figura entre éstos Tzompantzingo que fue identificado por los conquistadores como cabecera. Aunque en los padrones se hace depender de San Andrés Ahuazhuatepec, su amplia capa social de nobles hace suponer la existencia de un señorío propio (Díaz del Castillo, 1967: cf. *Padrones* fol. 62v.).

Para todos aquellos pueblos que podrían haber sido cabecera de un señorío prehispánico debe investigarse además la posibilidad de que el tamaño de la capa social noble sirva de indicador de un grado diferente de centralidad. Tal como se desprende de los padrones, estaban asentados nobles en 74 de un total de 130 pueblos. De éstos sólo los que rebasan 90 muestran una distancia tan clara de los demás que parece justificado postular la existencia de un rango más alto. Bajo este supuesto Santa Cruz Cozcacovatlauhco (hoy Tlaxcala) que no figura como cabecera-tequitl ascendería a la categoría correspondiente con un total de 121 pipiltin.

Aparte de las funciones político-administrativas algunas cabeceras también cumplían con funciones de aprovisionamiento para los alrededores más cercanos o lejanos. Aquí se puede mencionar el mercado de Ocotelulco que hasta su traslado a Tlaxcala en el año de 1538 por lo visto abastecía una área que rebasaba la región. Según informas de Cortés (1967: 33) era visitado diariamente por 30 000 personas que compraban o vendían tanto mercancía de consumo diario como para necesidades específicas. Además, para 1580, se documenta un mercado en Santa Águeda Michtetelco que sin embargo por su situación debe haber tenido más bien funciones de mercado limítrofe.

Según todas las apariencias, sin embargo, también existían pueblos que ejercían funciones de cabecera en el aspecto religioso. Así, por ejemplo, poseía Santa María Atlihuetzian un lugar de culto prehispánico dedicado a la diosa Tonantzin. Según informes del padre franciscano Alonso Ponce (1873, 1:133) era visitado por peregrinos de Tlaxcala y de fuera de Tlaxcala. Esto seguramente significa un reforzamiento de la de por sí existente función central.

b) *La jerarquía de las cabeceras*

Con base en los criterios elaborados es posible establecer un orden jerárquico para los pueblos del área bajo investigación. Se rige por el tipo de cabecera, según el grado de concentración de nobles indios, así como por las demás funciones documentadas. Con base en los haces resultantes en cada caso se obtiene la siguiente jerarquía:

1. Se debe colocar a la cabeza de los pueblos a San Francisco Ocotelulco, ya que tuvo importancia más allá de la región no sólo como cabecera de una unidad-tequitl y de un señorío sino también como mercado. Hasta qué punto el volumen de su capa noble correspondía a ese rango permanece oscuro por los datos fragmentarios de que se disponen. (Cabecera de primer orden).

2. En seguida figuran Santa Ana Chiautempan, San Esteban Tizatlán, San Bernardino Contla, Santa Cruz Cozcacovatlauhco y San Francisco Tepeyanco. Con excepción del caso especial Cozcacovatlauhco deben considerarse no sólo como cabecera-tequitl sino también como muy probable cabecera de un señorío prehispánico. El alto número de nobles, que va desde 113 hasta 247 vecinos, los distingue de las cabeceras que siguen. (Cabecera de segundo orden).

3. Le siguen Santa María Atlihuetzian, San Andrés Ahuazhuatepec, San Baltazar Tlapitzahuacan, San Lorenzo Zocac, San Hipólito Chimalpa, San José Acuitlapilco, Santiago Tepeticpac, Santa María Magdalena Tlatelolco y San Nicolás Panotla. Aunque estos lugares están registrados únicamente como cabeceras de una unidad tequitl deben haber sido antiguamente también sede de señoríos. (Cabeceras de tercer orden).

4. Al final de la lista figuran San Bartolomé Atlixelleuian, Santo Tomás Chimalpa, San Gerónimo Iaomicatlan y (Los Reyes) Quiahuiztlán que se documentan únicamente como cabecera de una unidad tequitl. Por la ausencia de un estrato de nobles deberán considerarse como creaciones de la época temprana de la colonia. (Cabeceras de cuarto orden).

En esta jerarquía de los lugares centrales llama la atención que de las cabeceras Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán que en la colonia temprana ocupaban los rangos más elevados entre los pueblos indígenas, Tepeticpac y Quiahuiztlán no están representados en el grupo puntero. Esto sólo puede significar que su estatus se elevó apenas con la reorganización de la autoadministración indígena después de la conquista. Esta tesis recibe apoyo en el hecho de que los conquistadores a su entrada a Tlaxcala negociaron con los señores de Ocotelulco y Tizatlán, pero no con los de las otras dos cabeceras (Cortés, 1967: 32; Díaz del Castillo, 1967: 107).

En el caso de Quiahuiztlán el contraste entre su estatus de cabecera y el volumen de nobles registrados –que en los demás pueblos corresponde frecuentemente a su antigua importancia– es particularmente drástico. Puesto que las fuentes confirman la existencia de un señorío, esta contradicción tiene como única explicación el de la cabecera del antiguo señorío obviamente no es idéntica a la cabecera-tequitl. En efecto Muñoz Camargo (1947: 109) aporta la indicación de que debe considerarse como cabeza del señorío prehispánico el posterior *páramo* (*Wuestung*). San Baltazar Tlapitzahuacan que muestra también una capa de nobles mucho más importante. La relación con (Los Reyes) Quiahuiztlán que suele hacerse tradicionalmente por lo tanto no hace justicia a los hechos históricos.

Por otra parte, aparecen en el grupo puntero Chiautempan, Contla, Cozcacovatlauhco y Tepeyanco cuya tradición de señoríos prehispánicos se ha podido documentar sólo parcialmente. Seguramente deben buscarse las razones para ello en que su nobleza no pudo

imponerse en el momento de la ocupación de las posiciones dominantes al interior del cabildo frente a las demás cabeceras. Mientras que, por lo visto, los señores de Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán lograron ser confirmados en sus señoríos, no pudo hacer valer sus derechos p. ej. el señor de Chiautempan, debido a que los títulos de dominio de su cacicazgo se habían perdido en el transcurso de un pleito legal.

Esto quiere decir que se tiene que poner en duda la representación de Muñoz Camargo según la cual Tlaxcala constaba en la época prehispánica de 4 señoríos: Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán a cuyas cabeceras estarían subordinados todos los demás pueblos. Como se desprende de escritos locales, esta estructura apenas se documenta para el año 1545 cuando se organizó la autoadministración indígena (*Documentos*, fol. 100). Parece poderse interpretar en ese mismo sentido una noticia de Mendieta en el sentido de que la estructura funcional de Tlaxcala se ajustó sólo más tarde a las 4 cabeceras. La explicación de por qué se atribuyó la génesis de esta estructura a la época anterior a la conquista se debe buscar en el arraigo extraordinario que tiene en la vida pública.

Este resultado encuentra sustentación también en que los informes de los conquistadores no dan ningún indicio de la preeminencia de las 4 cabeceras. Antes bien la mención de Tepeyanco muestra que también ocupaban un rango de nivel similar otras cabeceras. Más allá de esto se encuentran incluso indicios de la posición primordial de Ocotelulco aquí postulada (Cortés, 1967: 32; Díaz del Castillo, 1967: 103). Aún gana en credibilidad la hipótesis debido a que en que las fuentes mexicanas se habla de un sólo señor de Tlaxcala en la época de Moctezuma II (Alvarado Tezozomoc, 1944: 457).

c) *La diferenciación espacial de las áreas de influencia*

Tal como se desprende de los Padrones de Tlaxcala, las cabeceras de tequitl correspondían a muy diversas zonas de influencia cuya extensión no puede correlacionarse con el nivel de posición central aquí determinado. Mientras por ejemplo no pertenecían otros pueblos a Santa Ana Chiautempan, de Santo Tomás Chimalpa y de San Baltazar Tlapitzahuacan dependían 11 poblaciones más de cada uno. Para las cabeceras del grupo puntero se documentan entre 2 y 7 pueblos.

En la orientación de los enlaces entre las cabeceras-tequitl y sus sujetos, así como en la disposición espacial de las áreas se pueden detectar rasgos básicos comunes. En primer lugar, las líneas de conexión reconstruidas no tienen disposición radial sino por sectores, acumulándose los cruces de estas líneas en el centro de Tlaxcala. Casi todas las cabeceras se encuentran en una área de máximo 10 km alrededor de la actual ciudad de Tlaxcala. Constituyen excepción únicamente San Bartolomé Atlixelleuian, San Lorenzo Zocac y San Andrés Ahuazhuatepec. Además, las áreas de enlace no están delimitadas entre ellas, sino que se sobreponen precisamente en el sur de la capital de provincia de muy diversas maneras.

Esta configuración espacial pudo interpretarse en primer lugar en el sentido de que las cabeceras-tequitl se eligieron bajo el criterio de la mayor cercanía a la fundación española de Tlaxcala, para facilitar el mejor control del sistema. Habla, sin embargo, en contra de esto, por una parte, el hecho de que se documentan en parte como señoríos precoloniales y por

otra, la posibilidad de que se trate en los asentamientos de lugar central periféricos ya mencionados de nuevas creaciones de la colonia temprana.

La otra interpretación en el sentido de que la disposición de las relaciones funcionales entre cabeceras y pueblos refleja la secuencia de población, encuentra apoyo en las descripciones de Muñoz Camargo (1947: 116) según las cuales se creaban a partir de los señoríos asentamientos filiales que pagaban tributo al asentamiento matriz. Más allá de esto las áreas de enlace orientadas del centro a la periferia corresponden al proceso de población de amplios espacios descrito por él y según el cual se ocupó primero el centro de Tlaxcala para desde ahí fundar las demás poblaciones.

El Dr. Trautmann aporta datos muy importantes en cuanto a la presencia de un número mayor de señoríos en la antigua Tlaxcala durante la época prehispánica y en relación al inicio de la colonia nos dice:

2. La reorganización en la época colonial

a) *Niveles funcionales y áreas de influencia*

Con la determinación de las fronteras provinciales en el año 1545, Tlaxcala se dividió en los 4 sectores Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quiahuiztlán que constituía la base para la nueva autoadministración india. En este proceso se eligió, según el modelo español, de entre la nobleza a un gobernador (gobernador, alcalde mayor) y un cabildo con sede en la ciudad de Tlaxcala. Mientras que el cargo de gobernador se alternaba anualmente entre los representantes de las 4 cabeceras, se repartían los cargos correspondientes al cabildo de manera regular entre ellas. En la época colonial tardía figuraban entre estos cargos: 4 jueces (*alcaldes ordinarios*), 8 regidores, 1 policía (*alguacil mayor*) así como un escribano indio y un español en cada caso. El cabildo tenía funciones organizativas y legales en todos los asuntos indios de Tlaxcala.

En 1560 se instalaron en 23 pueblos lugartenientes del gobernador (*tenientes*) que no proveían únicamente de la nobleza india sino también de otras capas sociales. El hecho de que entre ellos sólo puedan identificarse como cabeceras de señoríos prehispánicos Tepeyanco, Atlihuetzian, Zocac y Santa Ana (Chiautempan) demuestra que tampoco lograron imponerse en este nivel todos los antiguos lugares de gobierno como centros administrativos. Es cierto, por otra parte, que entre las poblaciones recién elegidas se observaban grandes fluctuaciones en el transcurso de los siglos XVI y XVII. Como se desprende de una relación del año 1648 siguieron siendo centros administrativos secundarios, a pesar de un número constante de tenientes, únicamente San Martín Xaltocan, San Salvador Tzompantzingo, Atlihuetzian y San Mateo Huexoyocan.

Las causas de estos grandes desplazamientos probablemente radican en que se había elevado a criterio de selección ya no el rango original sino el tamaño del lugar. Debido a que el número de habitantes fluctuaba de manera importante durante la época colonial, resultaba de ello el desplazamiento de las sedes de los cargos. Muchos pueblos también se defendían de la instalación de tenientes, puesto que éstos, en apego a prácticas prehispánicas, forzaban

a la población a rendir tributos y servicios. Probablemente se debe a ello el que no se llegaran a establecer áreas administrativas duraderas.

Con la fundación de 11 conventos franciscanos entre 1523 y 1600 se dio una nueva reestructuración de las áreas funcionales de enlace. Tal como muestra la ubicación de los primeros conventos San Francisco Tlaxcala, San Francisco Tepeyanco, Santa María Atlihuetzian y Santa Ana Chiautempan, se eligieron en primer lugar los centros indígenas más importantes como sede donde, con ayuda de la nobleza local, se esperaba lograr una rápida cristianización de la población indígena. Junto con esto es probable que jugara un papel la eliminación de los centros de culto pagano, como en Chiautempan, por ejemplo. en las fundaciones posteriores de conventos en cambio son determinantes de su ubicación por una parte factores geográficos, por otra, el tamaño del asentamiento, respectivamente la cercanía con respecto a aglomeraciones de asentamientos. Ejemplos de ello son los conventos en San Felipe Ixtacuixtla, San Luis Huamantla, Santa María Nativitas y San Ildefonso Hueyotlipan.

El que algunos conventos se hayan establecido en cabeceras prehispánicas sugeriría la conclusión de que también las áreas doctrinarias (doctrinas) se apegaran a la extensión de los antiguos señoríos. En realidad, sin embargo, se dio una descentralización de las zonas de enlace orientadas hacia las cabeceras en torno a Tlaxcala. De esta manera la doctrina Tlaxcala estaba formada de las localidades de Ocotelulco, de Tizatlán, de Quiahuiztlán y de Tepeticpac. En Tepeyanco, Atlihuetzian y Chiautempan a su vez, si bien las áreas de influencia de todos los antiguos señoríos servían como bases, se ampliaban incluyendo poblaciones de los señoríos vecinos. En las regiones periféricas las conexiones originales de los pueblos con sus cabeceras se interrumpían y se reorientaban a los conventos recién construidos. Por contraste con la época precolonial y de la colonia temprana surgían unidades funcionales areales marcadas por las relaciones mutuas entre el centro misionero y las poblaciones atendidas por él (visitas).

Las nuevas cabeceras podían imponerse no sólo porque constituían centros de culto, sino también porque los pueblos adscritos cumplían allí obligaciones –los trabajos en la construcción y el mantenimiento de los edificios del convento y en la organización de fiestas religiosas– de tipo similar a las que se usaban probablemente desde épocas prehispánicas.

Con la organización de la población perteneciente a ellas, las administraciones locales de los pueblos asumían funciones que probablemente en épocas antiguas estaban reservadas a la sede de la corte. Aparece entonces como natural el que extendieran sus atribuciones también a cuestiones extraeclesiásticas. Así por ejemplo en 1630 se reunió mano de obra para los trabajos de desagüe y construcción de diques en el valle de México en los lugares donde se habían establecido conventos.

GOBIERNO INDÍGENA AL INICIO DE LA COLONIA

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Cuando al inicio de la colonia se organiza el gobierno indígena de Tlaxcala otorgan los poderes principales a cuatro señores que corresponden a los antiguos cuatro barrios de la cabecera principal; a 4 de los señores que habitaron en la antigua ciudad-capital; a nadie extraña y quizá por todos es aceptado sin mayores protestas ya que estaban acostumbrados a que se les dirigiese en muchos sentidos y coordinase desde esta ciudad, la cual inclusive tenía el nombre de la provincia entera. Por otra parte, es también con población correspondiente a estas localidades que se construye y edifica la nueva ciudad-capital de la colonia, y por tanto sus dirigentes aprovecharon para continuar teniendo la jerarquía precedente y no perder la dirección que durante algunos siglos les había pertenecido.

Además, con toda seguridad, los señores, nobles y demás gente importante de los diversos señoríos debieron participar también con ciertos cargos en la integración del cabildo indígena, como siempre lo habían hecho, ya que como bien se sabe los cargos principales –gobernador, alcaldes y regidores– de dicho cabildo eran ocupados por los nobles y al parecer, también para el resto de los puestos que eran nombrados por designación, se consideraba a personas de la nobleza indígena (Celestino Solís, 1984); lo que les permitía continuar viviendo en la ciudad-capital la mayor parte del tiempo, tal y como parece ser que lo hacían en la época prehispánica; lo cual también pudo observarse, en parte, en la discusión anteriormente presentada.

SEÑORÍOS EN CALPULALPAN Y SU DISTRIBUCIÓN EN EL ÁREA

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Pasemos ahora al último periodo prehispánico, el ocupado por la cultura Azteca en nuestra región de estudios, abarcando aquí tanto la parte temprana de dicha cultura, como la tardía; es decir una etapa que cronológicamente queda situada entre 1200 a 1520 d.n.e.

Vemos que para este momento el número de asentamientos se ha duplicado respecto a la etapa anterior ya que existen poco más de 100 ocupaciones distintas. Pero no sólo en el número de asentamientos el que denota la existencia de mayor densidad de población sino también lo son los tipos de asentamientos entre los cuales se cuenta con 30 de cierta importancia socioeconómica-política. Para este momento se cuenta con 4 centros macrorregionales (o ciudades), entre las cuales una está fortificada; 6 centros primarios o pueblos, también 2 de ellos están fortificados, y 21 villas o centros secundarios e igualmente

entre ellas 3 tienen características defensivas. Aún entre el resto de la población existente, se cuenta con 5 aldeas que observan haber sido fortificadas.

Si observamos la distribución general de los sitios, vemos que cuando aún el poder político y económico se concentra hacia el oeste, al parecer como una avanzada de los grupos texcocanos, sin embargo, juega un papel de suma importancia al bloque Chulco por tratarse de un sistema defensivo, donde se concentra no sólo la defensa del resto de la población, sino además de su posicion estratégica que cierra el paso y/o controla la entrada al valle propiamente por esta región noroccidental.

Las fuentes históricas nos mencionan las grandes luchas y rivalidades que existían entre los grupos enclavados en la cuenca, los texcocanos, y/o mexicas con los que habitaban el bloque Tlaxcala y con los del señorío de Tliliuhquitepetl. (Muñoz Camargo, 1947; Davies, 1968; García Cook, 1975; Gibson, 1952) y nos mencionan que sus avanzadas se encontraban enclavadas hacia la región de Tepeapulco, nosotros pensamos que estos sitios que estamos presentando forman parte de la avanzada más oriental de los grupos "aztecas" por esta zona NE de la cuenca de México. Y por conocer el comportamiento y características culturales de los asentamientos localizados tanto hacia el este como al sur y SE, del área que venimos tratando, sabemos que es hasta esta región donde se localizan asentamientos permanentes de grupos que comparten la cultura Azteca (García Cook, 1976b).

El poder económico-político regional se concentra en estas 4 ciudades localizadas hacia el oeste, y el político-militar en las fortificaciones del Chulco. Los 4 asentamientos que se observan, uno de ellos fortificado, hacia el SE de la región que estamos considerando aparentan corresponder a una avanzada de los grupos con cultura Tlaxcala que habitaban hacia el SE para este momento.

Charlton observa nuevamente y para esta ocasión de un modo mucho más amplio y definido la ruta de intercambios entre Santa Bárbara-Cuaula (Charlton, 1975) aunque él la plantea únicamente para la parte final (1400 en adelante) del espacio temporal que nos ocupa. Nosotros pensamos que, en este caso, es una ruta ampliación de una mayor que conecta directamente nuestra área de estudios con Texcoco, justo por la región que ahora existe la carretera que conecta Texcoco con Calpulalpan. Y de esta manera, la región de Calpulalpan-Apan estaría controlada y dependiente por este sitio suprarregional enclavado en Texcoco y la ruta Tecoaque-Cuaula-Santa Bárbara, se trata más bien de una ruta secundaria como podríamos observar otras más.

En esta ocasión y conociendo la relación y dependencia existente entre los grupos asentados en Huejotzingo y Cholula podíamos considerar una ruta de cierta importancia, partiendo de esta área de Calpulalpan hacia el Sur y que continuando por las laderas del Iztaccíhuatl conectaría con Huejotzingo-Cholula; bordeando por el oeste de los grupos Tlaxcala asentados en el bloque Tlaxcala (García Cook, 1976a, 1976b). Sin embargo, todos sabemos de la ruta primaria interregional existente hacia el sur de los volcanes; la que pasando por Chalco-Amecameca, cruzaba por el extremo sur del Popocatépetl para entrar por Huaquechula-Atlixco hacia Cholula y valle poblano en general. De esta manera, esta ruta Calpulalpan-valle poblano, sí parece existir, pero se trata más bien de una ruta con carácter

secundario y la principal o de mayor afluencia es la otra mencionada, que aun cuando es más larga, es también más segura por conectar lugares dependientes y controlados completamente por los mexicas-texcocanos.

CARACTERÍSTICAS DE LOS SITIOS

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Además de las vías de comunicación interna o calles existentes en algunas de las poblaciones de mayor importancia en esta última etapa prehispánica del desarrollo regional, como lo son las existentes en Tecoaque (T-555), Palo Hueco (T-666), Mal país (T-567) y Amantla (T-570), existen otros asentamientos en los que se observa una gran avenida, calle principal o vía interna, que divide a los sitios que los contienen en dos y que cruzando todo el asentamiento, salen del mismo para dirigirse a otro asentamiento en la vecindad, convirtiéndose entonces en caminos zonales (Benavides, 1976). Conocemos la existencia de varios de ellos en nuestra área de estudios y en un futuro próximo se darán a conocer, sin embargo y con objeto de ampliar la documentación otorgada por Charlton, cuyo trabajo nos inspiró el presente, creemos conveniente mencionar y tratar, aunque de un modo somero a los caminos locales y zonales que hemos podido diferenciar en el área inmediata a la estudiada por dicho investigador.

La forma y distribución de los sitios que registramos en esta porción centro-occidental del área que hemos venido analizando, existen 13 asentamientos diferentes, entre los cuales, 4 denotan la presencia de estos caminos o calzadas prehispánicas; a su vez se pueden inferir algunas rutas mayores que aún se utilizan hoy día y que unen algunos de estos caminos locales; algunos de los cuales pueden considerarse zonales y el mayor pasaría a ser interregional por dirigirse hacia algún lugar fuera de nuestro territorio explorado.

Los dos caminos existentes en esta región tienen la particularidad de contar, formando parte de sí mismos, algunas estructuras cívico-religiosas, a diferencia de lo observado en los otros caminos. Y en los dos casos se pueden mencionar la presencia de *momoztlis*, o "altar adoratorio levantado en el cruce de caminos", de acuerdo con la definición de Remí Simeón (citado en Noguera, 1973).

En el sitio Y-4 (T-558) se observa la existencia de un *momoztli*, aunque tal parece existieron dos, limitando el extremo este de una plaza, en la cual se localiza hacia su lado oeste una estructura de apariencia circular (fotol), lugar a dónde llega o de dónde parte, el camino que cruza dicho sitio; después y pasando por 16 plataformas a especie de escalinata, llega a otra plaza donde existe un montículo más grande cuya base es de 20 x 20 y tiene unos 4 metros de altura. A partir de esta plaza sigue el camino, siempre aparentando cierto hundimiento respecto al resto de la superficie natural del terreno, con dirección al este y se le puede detectar fácilmente por un kilómetro más, después se pierde, aunque pensamos continúa con dirección al sitio Y-1 (T-555) o Tecoaque; lugar en el cual se concentran los

poderes político-económico-religiosos del área, para esta última parte de la etapa prehispánica (1200-1500); asentamiento que a su vez observa varias vías internas de comunicación, o calles (Piña Chan, 1964). Antes de llegar a esta ciudad de Tecoaque (Y-1 o T-555) a este camino zonal se le une otro de los caminos existentes en el área, el cual cruza en la mitad sur del sitio Y-6 (T-560) con dirección NW-SE y quien a su vez aparenta unirse a un camino interregional supuesto por su extremo NW.

Volviendo al camino del sitio Y-4, éste tiene un ancho de 24 m promedio durante toda su extensión. Con un hundimiento medio de 0.60 m en su parte oriental antes de llegar a una plaza abierta, por lo menos en dos de sus lados, en cuyo centro existe la pirámide mayor mencionada anteriormente; después de esta estructura el camino se desvía un poco (hacia el norte), para continuar hacia el otro conjunto cívico-religioso, pero ahora el camino se transforma en una especie de plataformas bajas (0.60) sucesivas, formadas por muros de contención de 1.50 m de ancho en su promedio, que cruzan dicho camino o calzada, el cual también aparenta un hundimiento de 0.80 m respecto a la superficie general del terreno.

Estos 16 espacios delimitados por los muros, que suponemos fueron plataformas bajas, por tener tan erosionada el área correspondiente a la huella o superficie de tales plataformas, ya que sólo observan los muros que las contienen y delimitan, aparentan más bien tratarse de 16 “espejos de agua”, situados a diferente nivel de acuerdo con la pendiente del terreno. Nosotros cerremos más bien que se trata de 16 plataformas escalonadas, que darían mayor monumentalidad al sistema cívico-religioso situado a su extremo oeste, dando con ello, a partir de la plaza localizada al extremo este de esta calzada, una fuerte impresión de poder a los peregrinos o mercaderes que hasta este sitio llegasen.

Este centro terminal, localizado al extremo poniente del camino que venimos tratando, está compuesto por 3 estructuras arquitectónicas, dos de las cuales se tratan de plataformas bajas de 15 x 15 x 1.20 (sólo se observa una en la actualidad) localizadas al extremo este de una plaza abierta, hoy destruida por el arado y al lado opuesto situada hacia el poniente central, se encuentra una estructura de apariencia circular de unos 17 m de diámetro por unos 3.50 de altura. Las dos primeras plataformas mencionadas, bien pueden tratarse de *momoztlis* de acuerdo con lo mencionado por Noguera (1973) y a la definición otorgada por Remí Simeón quien nos indica que estas estructuras se encontraban situadas en el cruce de los caminos. Y que contenían ofrendas, servían a manera de altares para la realización de ceremonias religiosas, o servían de base para colocar alguna escultura (Noguera, 1973). Inclusive, quizá la tercera estructura, circular y más grande, también cumpliese con esta función de *momoztli*, y tal vez por ello es motivo de saqueos continuos.

Respecto al otro camino o calle principal existente en otro de los sitios y que también observa una estructura cívico-religiosa hacia uno de sus lados (¿*momoztli*?) podemos mencionar que sólo se le puede detectar en una longitud de unos 250 metros. Camino que al igual que el anteriormente discutido, cruza el asentamiento por su parte media, ahora en forma NE-SW. Casi hacia su parte central el camino pasa al pie de una estructura de apariencia semicircular o rectangular con uno de sus lados curvos, la cual y de acuerdo a la pendiente presenta tres escalones que llegan hasta dicho camino. Un poco hacia el poniente

existe otra estructura baja, de menor tamaño y también de forma semicircular. Ahora el camino no se encuentra hundido, sino que está limitado por su lado oriental, el más bajo de acuerdo con la pendiente, que es fuerte (13° promedio) por un muro bajo y por su lado opuesto sólo limitado por el terreno de la pendiente, pero transformado para darle una forma plana u horizontal y poder transitar fácilmente. Este camino aparenta continuarse por su extremo NE, por otros 800 m aproximadamente, para unirse al supuesto camino interregional que por ahí cruza. Fuera de este sitio, o más bien partiendo de su periferia se ve la presencia de otro camino de unos 400 m de longitud, el cual también al parecer se une con el otro mayor.

La presencia de estos caminos que al parecer se dirigen con destino final al Y-1 (T-555) están denotando la importancia de este último, y podríamos suponer que tanto aquí en Tecoaque (T-555) como en el Y-4 (T-558) se tratan de dos centros donde se efectúan intercambios de los productos regionales, y en el primero de los casos, hasta de carácter extrarregional; es decir podemos suponer la existencia de mercados en estos asentamientos. De cualquier modo, denota la importancia sociopolítica-religiosa de este centro terminal, Tecoaque, quien está ejerciendo un control de toda índole (económico, político y religioso) sobre esta unidad territorial en que se encuentra enclavado, al extremo oeste de Tlaxcala o región de Calpulalpan.

ESTADO O SEÑORÍO CONFEDERADO DE TLAXCALA

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Por el 1100 Tlaxcala se consolida como un estado o señoríos confederados. Tlaxco tarde ve la intrusión de dos pequeños señoríos en su parte sur, uno, de filiación plenamente tlaxcalteca y que parece corresponder al señorío de Atlangatepec que mencionan las fuentes históricas y el otro surge como un resultado de la fusión de elementos culturales tlaxcaltecas y tlaxcos y el cual de acuerdo con su posición geográfica corresponde al Tecoac de las Fuentes (Muñoz Camargo, 1948; Gibson, 1952; García Cook, 1976b). Por su parte Tlaxco mismo lo hemos identificado con el señorío de Tliliuhquitepec. (L. Merino Carrión, en preparación).

Pero ¿qué elementos culturales conforman Tlaxco que nos permite mencionar que los grupos realizadores de dicha cultura son huastecos o de filiación huasteca? Apuntemos algo al respecto:

En la cerámica, la Vajilla Tlaxco, está muy relacionada con los tipos *Huasteca negro sobre blanco* y *Huasteca negro y rojo sobre blanco* (R. S. MacNeish, 1954; G. F. Ekholm, 1944). Los molcajetes Tlaxco son semejantes e idénticos a los molcajetes negro (o rojo) sobre blanco tanto en la decoración incisa como en las formas y los soportes con que cuentan. Los tonos del negro o rojo (café rojizo) sobre el blanco son idénticos y algunos diseños en la decoración pintada es también la misma, líneas anchas, líneas curvas, decoración zonal,

caracol cortada en el fondo de la vasija, etcétera. La pasta, aun cuando no analizada petrográficamente en la huasteca, sin embargo, es muy parecida en ambos casos.

La forma, disposición y clases de enterramientos, es decir los sistemas de enterramientos, por lo que se lleva visto también son semejantes (R. M. Peña, 1979): primarios extendidos, en grupos y con miembros o partes del esqueleto faltantes; esto se ha podido observar directamente en la región de Altamira, Tamaulipas. (L. A. González, 1979); en Santa María Capulac, del norte de Tlaxcala (R. M. Peña, 1979 y en preparación) y últimamente en el rancho El Tanleón, en la región de Tamuín, S. L. P.

Lo mismo puede decirse de la disposición de los asentamientos y de sus sistemas de cultivo; siempre concentrados, en posición estratégica o fortificados los más importantes; sin terraceado para cultivo (aunque está presente en algunos casos) sin sistemas de riego, sólo con la presencia de jagüeyes; todo lo cual parece indicar que efectuaban sus cultivos por el sistema de roza o de barbecho, pero no por irrigación, a pesar de que sus vecinos y amigos del sur, los tlaxcaltecas poseían un gran control sobre los sistemas de cultivo por riego.

Pero si recordamos lo que nos mencionan las fuentes históricas, sobre la presencia de otomíes localizados en la periferia de Tlaxcala, en Tecoac básicamente, en lo que fue el señorío Metztitlán y Tototepec (B. N. C. Davies, 1968) y en general en el actual estado de Hidalgo, y si anotamos el hecho de que en la actualidad, existe cerámica, molcajetes negro sobre blanco, con decoración semejante o idéntica a la Tlaxco o a la Huasteca, comales iguales a los encontrados en Tlaxco que indican una larga tradición y si además se han encontrado vasijas prehispánicas iguales a las Tlaxco (y semejantes a las huastecas) en la región de Metztitlán, entonces podemos pensar que la cerámica que inspiró a la Tlaxco y quizá también la que influyó en la huasteca, se haya realizado desde la época prehispánica en esta zona de Metztitlán y por tanto los grupos integrantes de la cultura Tlaxco se hayan tratado más bien de otomíes huastequizados y no en sí huastecos.

Por otro lado la pobreza tecnológica, la dimensión y calidad de los asentamientos de Tlaxco respecto a sus correspondientes en la Huasteca nos hacen apuntar más bien que fueron otomíes huastequizados los que poblaron el norte de Tlaxcala, realizando la cultura Tlaxco y no precisamente grupos de huastecos puros los que aquí habitaron; además nos permite vislumbrar igualmente el que la cerámica Huasteca negro sobre blanco y la Huasteca negro y rojo sobre blanco característica del área huasteca (del NE de México) tenga su origen en una área ocupada por otomíes de origen. Futuros estudios en esta zona intermedia entre la Huasteca y los grupos huastequizados de Tlaxcala podrán arrojar mayor información, negando o corroborando lo aquí planteado; por lo pronto cabe recalcar que la cultura Tlaxco, que ocupó el centro-norte de Tlaxcala durante la última etapa de la época prehispánica –entre 850 y 1519– fue integrada por grupos otomíes huastequizados.

EL SEÑORÍO DE TLILIUHQUITEPEC

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Cuando las fuentes históricas se refieren a los señoríos independientes –o que no tributaban al imperio Azteca– mencionan para la región poblana tlaxcalteca a: Cholula, Huejotzingo, Tlaxcala, Tliliuhquitepec y a Zacatlán (Davies, 1968). Más al norte mencionan otros dos grandes señoríos independientes habitados por grupos otomíes: el de Tototepec y el de Metztitlán. Con menor frecuencia se refieren a Atlixco, Atlangatepec y Tecoac; al primero se hace por lo regular en relación con Huejotzingo y a los dos últimos se les liga siempre con Tlaxcala. Tecoac, inclusive es mencionado por los cronistas en relación con la entrada de los españoles hacia Tlaxcala, indicando que se trata de un pequeño señorío habitado por otomíes que guardaban la frontera tlaxcalteca con Iztacamaxtitlán (Díaz del Castillo, 1974; Muñoz Camargo, 1947; Durán, 1967).

Lo mismo sucede con Atlangatepec. Una fuente histórica de 1538 –*Epistolario de la Nueva España*– se refiere a Atlangatepec que, junto con Tecoac, como venta comarcana de Tlaxcala (Davies, 1968: 67-68).

Respecto a los dos últimos señoríos mencionados, no existe duda alguna en su ubicación, al menos en lo general. Tecoac es mencionado insistentemente como un señorío habitado por otomíes que guardaban la frontera tlaxcalteca hacia su lado nororiental. De acuerdo con los términos de las citas, tal parece que Tecoac estaba bajo el control de la confederación tlaxcalteca, pues no se menciona insistentemente como señorío independiente. Incluso Davies (1968), en su obra *Los señoríos independientes del imperio Azteca* no lo considera como tal.

Sin embargo, cuando el gran Tlacaélel de Moctezuma I le propone una región en donde ir a guerrear para tomar prisioneros, y otorga los nombres de seis señoríos independientes y enemigos de los mexicas, como veremos más adelante, sí se cita a Tecoac (Durán, 1951: 238-242). Igualmente, al ser invitados los jefes principales de los grupos enemigos y amigos de Ahuízotl para la inauguración del templo de Huitzilopochtli, se menciona a Tecoac junto con los otros cinco señoríos –en ocasiones se habla también de Atlixco– de la región Tlaxcala-Puebla, además de otros muchos, por supuesto (Durán, 1951: 344-353). Conviene agregar que a Tecoac se le menciona siempre en relación con Tliliuhquitepec y Zacatlán, así como con Tlaxcala y Metztitlán.

Después de la inauguración del templo de Huitzilopochtli, que al parecer se llevó a cabo por 1487, y de haber concluido el sacrificio de los prisioneros y cautivos, mismo que duró cuatro días por ser en tan gran número –¡se habla hasta de 80 400! – y entre los que se encontraban también "vetxotzincas y tlaxcaltecas y atliscas y tliliuhquitepecas y cholultecas y tecoacas y cacatecas…" (Durán, *op. cit*., 353), entre otros;

> …el quinto día mandó el rey vestir de grandes riquezas a todos los reyes y señores, y principalmente a los que eran sus enemigos; conviene a saber, a los de Tlaxcala, Vexotzinco,

> Cholula, Tecoac, Tliliuhquitepec, Cacatlán y a los de Metztitlán y a los de Mechoacan y Yopitzinco, a los cuales y a cada uno de ellos dieron unas armas y rodela con sus ricas deuisas y ricas mantas y ceñidores y muy ricas coronas de oro, muy bien obradas, y sus orejeras y nariceras y sus besotes de oro y piedras, brazaletes, calcetas de oro, capatos muy galanos y a cada uno un cuero de tigre y otro de león y una carga de manta para que repartiesen con sus servidores y allegados… (Durán, *ibid*., 358).

El párrafo anterior nos está indicando la fuerte importancia que se daba a Tecoac –y a Tliliuhquitepec desde luego– como enemigo de los aztecas –México-Tlatelolco, Tacuba y Texcoco– y a la altura de Cholula, Tlaxcala y de Metztitlán. Posteriormente no se vuelve a mencionar a Tecoac, ni en las fiestas de coronación de Moctezuma II, ni en las luchas que éste tiene con los señoríos del área Tlaxcala-Puebla, antes de la llegada de los colonizadores hispanos. Los cronistas se refieren a él ya para el siglo XVI como un señorío bajo la égida de Tlaxcala, aunque con cierta independencia, y como guardianes de su frontera hacia el noreste, en los limites con terrenos de Iztacamatitlán, tributarios aztecas. Uno de los sucesos que le dio importancia a la región, fue la llegada de Cortés a esas tierras, según nos refiere Diego Muñoz Camargo: "…fue recibido con guasábara, y escaramuza y gran aspereza de guerra, donde mataron [a] un español y dos caballos, como atrás dejamos declarado, por los indios *otomíes* de Tecohuactzingo, guardarraya y fronteros, que guardaban aquella frontera" (Acuña, 1984: 235).

Tecoac no es difícil de ubicar geográficamente, no sólo por las referencias que de ellas hacen los colonizadores del siglo XVI (Bernal Díaz del Castillo, 1974; Durán, 1967; Muñoz Camargo, 1974; Acuña, 1984; López de Gómara, 1943), sino porque en esta parte noreste del actual Tlaxcala subsisten aún varios poblados con este nombre: San Francisco Tecoac; Francisco Villa Tecoac; Francisco I. Madero Tecoac y Arroyo Tecoac, aunque todos al oriente del cerro Quimicho.

Por otro lado, si sabemos que el señorío de Tecoac está integrado por gente de filiación otomí, y que al parecer se asentó ahí de común acuerdo con los señoríos de Tlaxcala, entonces no es difícil adjudicarle los nueve asentamientos –últimos en ser descritos– y el material cultural en ellos encontrado, con mencionado señorío de Tecoac. El área que ocupan estos nueve asentamientos es tan sólo de 50 km2, pero creemos que ésta fue mayor y que en este señorío habitaba gente con cultura Tlaxcala, y que se trata de los asentamientos existentes de esta cultura, que se ubican al oriente de estos nueve asentamientos con cultura Tlaxco-Tlaxcala, que sabemos corresponde a Tecoac, y por tanto el área crecería en buena proporción.

Respecto a Atlangatepec, éste es aún menos citado y al parecer nunca fue un señorío independiente, sino que siempre estuvo ligado con Tlaxcala. Asimismo, es posible que este señorío haya surgido de una alianza entre los señoríos confederados de Tlaxcala con el señorío de Tliliuhquitepec.

Los *Anales de Cuautitlán* (citado en Davies, 1968: 74) refieren que Nezahualcóyotl fue a vivir en Atlangatepec, Tliliuhquitepec, Tlaxcallan y Huejotzingo, cuando fue

presionado por Maxtla de Azcapotzalco. También apuntan en otra ocasión, cómo Nezahualcóyotl mandó embajadores a Tliliuhquitepec, Atlangatepec y Tlaxcallan.

Muñoz Camargo sólo menciona a Atlangatepec cuando está describiendo la composición de Tlaxcala para el siglo XVI y se refiere a un poblado de unos 3 000 habitantes, ubicado cerca de Santa Clara, esta última al parecer recién fundada (Acuña, 1984).

No debe extrañarnos la ausencia de citas sobre Atlangatepec en las fuentes tempranas de la colonia, ya que este señorío, aun cuando pudo contar con cierta independencia, de acuerdo al material cultural estuvo bajo el control de los grupos habitantes del bloque Tlaxcala y por tanto con cultura Tlaxcala. El hecho de que este señorío de Atlangatepec estuviera habitado por otomíes, es quizá la razón por la que entre sus materiales culturales se encuentren bastantes elementos Tlaxco. De cualquier manera, las pocas citas que se hacen de Atlangatepec son siempre en relación con Tliliuhquitepec y con Tlaxcala.

Creemos que este grupo de personas que compartieron elementos culturales Tlaxcala-Tlaxco, que habitaron en las laderas del cerro Tezoyo y del cerro Tliltepec, al lado de una zona donde existió la laguna de Atlangatepec actual presa y área también donde aún existe un poblado Atlangatepec y una colonia ejidal del mismo nombre, fue el que se estableció en los asentamientos que integraron el antiguo señorío de Atlangatepec, que existió en los últimos siglos de la época prehispánica. Incluso el *Códice de Huamantla* (Aguilera, 1938) sitúa un poblado de Atlangatepec justo en la región que actualmente ocupa el poblado del mismo nombre y también al lado del cerro Tliltepec.

Esto último corrobora aún más el hecho de que esos 13 asentamientos humanos que habitaron durante los tres últimos siglos anteriores a la llegada de los españoles, en el cerro Tezoyo y el cerro Tliltepec, y que observaron una cultura material Tlaxcala-Tlaxco, corresponden sin duda al señorío de Atlangatepec.

El señorío de Tliliuhquitepec, por el contrario, sí es frecuentemente citado en las fuentes históricas y reconocida en ellas su importancia. Desde el momento mismo en que se planea el inicio de la guerra Florida, cuando Tlacaélel dice a Moctezuma I:

> …porque no a de estar atenido nuestro dios a que se ofrezca ocasión de algún agravio para ir a la guerra, sino que se busque un cómodo y un mercado donde, como a tal mercado, acuda nuestro dios con su ejército a comprar víctimas y gente que coma; y que bien, así como a boca de comal, de por aquí cerca halle sus tortillas calientes cuando quisiese y se le antojare comer …Este tianguis y mercado, digo yo Tlacaélel, que se ponga en Tlaxcala y en Vexotzinco, y en Cholula y en Atlixco, y en Tliliuhquitepec y en Tecoac, porque si le ponemos más lejos como en Yopitzinco o en Mechoacan, o en la Guasteca o junto a esas costas, que ya nos son todas sujetas, son provincias muy remotas y no lo podrán sufrir nuestros ejércitos… y así será muy acertado que nuestro mercado y feria sea en estas seis ciudades que e nombrado; conviene a saber, Tlaxcala, Vexotzinco, Cholula, Atlixco, Tliliuhquitepec y Tecoac, la gente de los cuales pueblos tendrá nuestro dios por pan caliente que acaba de salir del horno, blando y sabroso (Durán, 1951: 238-239).

Tezozómoc y Durán mencionan a Tliliuhquitepec en 18 de las 26 invitaciones que los aztecas hicieron a los pueblos a sus grandes fiestas en Tenochtitlan (Davies, 1968: 73), la última de las cuales al parecer fue para la coronación de Moctezuma II.

Chimalpahin otorga una fecha más temprana para la existencia de Tliliuhquitepec, ya que para el año 1410 cuando se inician los conflictos en la cuenca de México por la expansión mexica, nos refiere: WY ocurrió que llegó a oídos de los jefes de Cholula, de Totonihuacan, de Tlaxcallan, de Tliliuhquitepec, de Huejotzingo, de Cuauhquechollan, de…" (otorga otras 14 poblaciones), el cómo los jefes de Chalco habían tenido que huir a causa de los mexicas motivo por el que entraron en gran cólera diciendo:

> …Pongámonos de concierto y obremos el acuerdo de hacer la guerra al Mexica a causa de sus amenazas al Chalca. ¿No es acaso nuestra madre y nuestro padre el Chalca?... Nuestra madre, nuestro padre son los Chalca ¿No son ellos de quien en tiempos pasados tantísima gente dependía de la cuenta de ellos y no son acaso los chalcas de quienes 25 jefes de ciudades tomaban ejemplo y guía, recibiendo de ellos la pintura ceremonial de yeso? Pero entonces aún no crecían, aún no eran poderosos terratenientes como hoy lo son los Mexicas, entonces apenas si podían subsistir (Chimalpahin, 1965: 186-187).

Pero aún existe una mención mucho más temprana para Tliliuhquitepec, ya que en el año *1 Tecpatl* –804 de acuerdo con Lehman– varios chichimecas comandados por Mixcóatl marcharon hacia el este, enviados por Itzpapalotl, y los lugares a los que fueron son: 1) "Michoacán, 2) Cohuixco, 3) Yopitzingo, 4) Totollan, 5) Tepeyacac, 6) Quahquechollan, 7) Huejotzingo, 8) Tlaxcala, 9) Tliliuhquitepec, 10) Zacatlantonco, 11) Tototepec" (*Anales de Cuautitlán*: 49; citado por Davies, 1968: 215).

Davies (1968: 73) basándose en Durán asienta que para el siglo XVI Tliliuhquitepec había ya desaparecido, sin embargo y como apuntamos antes, el mismo Durán (*op. cit*., 428-431) nos refiere que Tliliuhquitepec, junto con Tlaxcala, Vexotzinco y Cholula fue invitado a las fiestas que se hicieron con motivo de la coronación de Moctezuma II. Coronación que sabemos debió suceder en 1502 o 1503 y por tanto ya en los inicios del siglo XVI.

Además, es también Durán el que menciona, para 1518 o 1519, el señorío de Tliliuhquitepec que nos ocupa, ya que cuando nos narra el hecho de que Moctezuma II quiso irse de la ciudad de México-Tenochtitlan, a esconderse a un lugar a donde no fuese hallado –a *Cicalco*– debido a las premoniciones, presagios y los sucesos recientes de que tenía noticia, y cuando éste ya se encontraba en Tlachtonco, acompañado de sus corcovados y enanos, esperando a Huemac para que lo llevase a su cueva, es cuando llega hasta ellos el *Texiptla* –semejanza del dios que dormía en el templo– y dirigiéndose a "…*Moctezuma*, le dijo: ¿qué es esto, señor poderoso? ¿qué liviandad tan grande es esta, de una persona de tanto valor y peso como la tuya? ¿dónde vas? ¿qué dirán los de Tlaxcala, y los de Vexotzinco y los de Cholula y de Tliliuhquitepec, y los de Mechoacan y Metztitlán? ¿en qué tendrán a México; a la que es el corazón de toda la tierra? ..." (Duran, 1967: 522).

Este texto, en el que se vuelve a mencionar a Tliliuhquitepec, parece corresponder a algún momento de 1518 o de 1519, ya que la referencia se hace después de la muerte de Nezahualpilli, que según las fuentes mismas sucedió en 1515. También el texto corresponde

a un momento después del regreso de los huexotzincas a su territorio, luego de permanecer refugiados en Tenochtitlan, lo cual sucede también de acuerdo con algunas referencias durante 1518 (Davies, 1968).

Lo anterior nos está indicando que aun hacia el final de la época prehispánica Tliliuhquitepec existe. Por otro lado, las evidencias arqueológicas del área, que como adelante veremos corresponde a Tliliuhquitepec, nos están indicando igualmente que las personas que crearon la cultura Tlaxco –arqueológica– están presentes aún hasta los inicios de la colonia, puesto que existen incluso algunos asentamientos donde se presenta material colonial junto con el de la cultura Tlaxco.

La importancia de Tliliuhquitepec, así como el reconocimiento a la valentía de sus guerreros, está indicada por un comentario de Sahagún (1972). Al referir de cómo podían tornarse en capitanes los guerreros aztecas, indica que todo aquel que tomase de siete a diez guerreros enemigos le era otorgado el rango de capitán, pero que bastaba con tomar cuatro prisioneros de Tliliuhquitepec para alcanzar ese grado. En tal estima se tenía el valor y fiereza de los tliliuhquitepecanos. No olvidemos por otro lado, que los Anales de Cuautitlán nos refieren cómo Nezahualcóyotl puso a uno de sus hijos el nombre de Tliliuhquitepetl (citado en Davies, 1968: 74) denotando con ello no sólo agradecimiento –por el apoyo que le habían brindado anteriormente– sino también admiración y reconocimiento.

Ahora, respecto a la situación geográfica de los grupos humanos que integraban el señorío de Tliliuhquitepec, narra Durán (1967: 293-302) cómo después de las ceremonias llevadas a cabo para honrar a los guerreros aztecas muertos en guerra contra los de Michoacán, a donde fueron a buscar prisioneros que sacrificar para la inauguración de la piedra del Sol, Tlacaélel dice:

> …al rey que no hubiese descuido en lo que convenía a la estrena y semejanza del sol… que se diese orden de ir a otra entrada para traer hombres para sacrificar… y así determinaron de ir a la provincia de Tliliuhquitepec… Salieron de la ciudad de México cada compañía y provincia, por sí, y con ellas los tres reyes de las tres cabeceras, México, Texcoco y Tacuba… Llegados a los términos de aquella tierra, que creo es a los llanos de Otumba y Tepepulco, asentaron su real (Durán, 1967: 298).

Esto ya nos lleva a la región de los llanos de Otumba y Tepeapulco, y además sabemos, de acuerdo con la información arqueológica que se tiene de esta zona, que en el cerro Chulco –al sur de Hidalgo, límite con Tlaxcala– existen fortificaciones aztecas, y que en general, toda la región oeste de los llanos de Otumba y Apan –región de Calpulalpan– tuvo un desarrollo cultural siempre ligado a los grupos de la cuenca de México (García Cook-Merino Carrión, 1977; García Cook, 1981) y por tanto durante la época azteca dependía o estaba ligada con los grupos asentados en dicha cuenca. Queda entonces la parte oriental de estos llanos –de Apan, más que de Otumba– como el área donde se asentaban los grupos correspondientes a Tliliuhquitepec. Además, los *Anales de Cuautitlán* establecen que Tliliuhquitepec estaba al norte de Tlaxcala (Davies, 1968) lugar este último que coincide con la parte oriental de los llanos de Apan, en su continuación con los llanos de Soltepec y la llanura de Atlangatepec.

Por otro lado, el *Códice Telleriano-Remensis* –citado en Davies, *op. cit*., 73– apunta que Tiluquetépetl o cerro Negro era la frontera entre Texcoco y Tlaxcala. Actualmente aún se conoce un cerro con ese nombre Tliltepetl, al norte de Tlaxcala. Además, en muchas ocasiones en las que se cita Tliliuhquitepec, éste va acompañado de Atlangatepec, lugar que como vimos está ubicado al lado de la laguna del mismo nombre y junto al cerro Tliltepetl, ambos ubicados al centro norte del actual Tlaxcala. Hoy en día existe un rancho con ese nombre, Tliltepec.

Por su parte Davies (1968), en su obra sobre los *Señoríos independientes del imperio Azteca*, sitúa el señorío de Tliliuhquitepec a partir del norte central de Tlaxcala –teniendo como centro sur a Tliltepetl y dejando fuera a Tlaxco– aunque introduciéndose hacia el sur de Hidalgo –hasta Coliuhcan y Paredón–, donde lo hace limitar por el noreste con el Señorío de Zacatlán. Hacia el sur lo limita totalmente el señorío de Tlaxcala, dentro del cual sitúa a Atlangatepec.

Las fuentes coinciden en que las luchas de los aztecas con Tlaxcala se libraban en terrenos de Tliliuhquitepec y de Atlangatepec. Lo cual es evidenciado por la ausencia de material cultural arqueológico en una amplia extensión de terreno –más de 400 km2– quedando del lado oeste el área de Calpulalpan y las fortificaciones del cerro Chulco (aztecas) y del otro lado, al oriente, las de Atlangatepec y de Tliliuhquitepec del cerro Tezoyo y del Tliltepetl, además de Hueyotlipan, del cual también todos coinciden en su posicion geográfica y el que incluso subsiste hasta la actualidad.

Por todo lo anterior tenemos que el señorío de Tliliuhquitepec, que mencionan las fuentes históricas, se encontró ubicado hacia el norte del actual Tlaxcala, abarcando parte de dicho estado en su región norte-central, y, por tanto: la cultura Tlaxco y el área geográfica que ésta cubre, corresponde a dicho señorío de Tliliuhquitepec, el cual, aunque independiente siempre luchó contra los aztecas solo o en apoyo de Tlaxcala.

Antes de concluir con esta discusión debemos apuntar que Tliliuhquitepec al igual que Tecoac y Atlangatepec siempre se les ha considerado que fueron habitados por otomíes (Carrasco, 1979: 39).

SEÑORÍO DE ATLANGATEPEC

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Por el año 1200 se ha definido un nuevo grupo de asentamientos, justo en el área donde reside el grupo menor con cultura Tlaxco, es decir en la cima y laderas de los cerros Tezoyo y Tliltepec. Se trata de gente que comparte elementos culturales característicos de las culturas Tlaxcala y Tlaxco. Como veremos más adelantes, tal parece que estos asentamientos integran el señorío de Atlangatepec, pero por el momento los consideraremos en base a sus restos

materiales arqueológicos, y los catalogaremos como asentamientos con cultura Tlaxcala-Tlaxco.

La cultura Tlaxcala-Tlaxco, denominada también en otra ocasión como Tlaxcala-Atlangatepec (Merino Carrión, 1980) está conformada por 15 asentamientos diferentes: un pueblo o centro primario; dos centros secundarios o villas; 12 sitios rurales, y un observatorio militar.

El pueblo ubicado en la ladera y parte alta de una loma, ocupa 20.5 hs y aún se observan restos de cuatro estructuras cívico-religiosas. La población inferida es de 600 habitantes.

Las dos villas Tlaxcala-Tlaxco ocupan terrenos de 5 y 8 hs, respectivamente, y se les ha calculado una población de 125 y 250 habitantes. Una de ellas está fortificada.

La población rural de esta cultura Tlaxco-Atlangatepec la integran: 5 aldeas concentradas chicas –una de ellas fortificada–, 5 aldeas dispersa chicas –una también fortificada–, una microaldea y una aldea dispersa grande fortificada. Ademas, existe un observatorio militar en la cima del Tezoyo. El número de habitantes inferido para estos asentamientos rurales varía de 75 para la microaldea y 1 250 para la aldea dispersa grande, y las dimensiones varían igualmente de 2.5 a 60 hs.

A este grupo de asentamientos que comparte la cultura Tlaxcala-Tlaxco se le ha calculado una población total de 4 750 habitantes de los cuales 3 775 ocuparon asentamientos rurales y sólo 975 habitaron en el centro primario –pueblo– y en los secundarios –villas–.

Antes de pasar adelante, conviene recalcar que la laguna de Atlanga –o Atlangatepec– se ubica hacia la parte baja oriental del cerro del Tezoyo y por tanto al oriente de este grupo de asentamientos con cultura Tlaxcala-Tlaxco.

SEÑORÍO DE TECOAC

Ángel García Cook y

B. Leonor Merino C.

Un poco más tarde, por el 1300 d.n.e., se nota la existencia de nueve asentamientos humanos más, que se concentran hacia el sureste del área que venimos tratando, norte central de Tlaxcala, del cerro San Pedro a las faldas de la sierra Terrestre en la cañada del río Apulco, río por donde, según las fuentes históricas, entró Hernán Cortés a esta región de Tlaxcala.

El material cultural que comparten estos nueve asentamientos del grupo “C” San Pedro-río Apulco, consiste en mayor proporción de elementos pertenecientes a la cultura Tlaxco y en menor escala del material Tlaxcala. Por tal motivo a la gente que habita en estos nueve sitios se le ha adjudicado como compartiendo una cultura Tlaxco-Tlaxcala.

Como la región en la que se ubican estos asentamientos parece corresponder al área por la que entró Cortés, con rumbo hacia Tlaxcala –prehispánico–, en ocasión anterior han sido considerados estos sitios como compartiendo una cultura Tlaxco (Tecoac) (Merino Carrión, 1980).

Los asentamientos que conforman este pequeño grupo con cultura Tlaxco-Tlaxcala (o Tlaxco-Tecoac) son cuatro villas o centros secundarios –dos de ellos fortificados–, tres aldeas dispersas chicas, una aldea concentrada chica –fortificada– y un observatorio.

Las villas o asentamientos con estructuras residenciales o con la presencia de alguna estructura cívico-religiosa –centros secundarios– varían en dimensiones, contando con 6 hs la más chica y 33 hs la mayor, y en el numero de habitantes, comprendido entre 200 para la más chica a 1 150 para la mayor. Esta última se trata de una villa fortificada, ya que hasta ella llega un foso proveniente de un asentamiento –aldea dispersa chica fortificada–, con cultura Tlaxcala y ubicada a tres kilómetros al sur; este foso se transforma en muro para ascender hasta la cima del cerro de San Pedro, lugar donde también se encuentra el observatorio, cuyo diámetro es de 7 m.

Los asentamientos rurales Tlaxco-Tlaxcala (o Tlaxco-Tecoac) cuentan con 6, 8 y 12 hs cada uno, y tan sólo con 150, 125 y 200 habitantes respectivamente, ya que se trata de aldeas dispersas chicas. La aldea concentrada chica, fortificada a base de fosos, se asienta en un terreno de 6 hs donde habitaron unas 200 personas.

La población calculada para estos nueve asentamientos con cultura Tlaxco-Tlaxcala, es de 2 875 habitantes, de los que únicamente 675 habitaron en los sitios rurales y 2 200 en los centros secundarios o villas, lo cual no significa que se trate de gente importante. Más bien nos indica que las villas son los asentamientos con mayor número de habitantes, y que entre ellos la mayoría debieron ser campesinos.

DEFINICIÓN DE ÁREAS CULTURALES

Ángel García Cook y

*B. Leonor Merino C.**

Al norte central inmediato del área que compartía la cultura Tlaxcala –y que corresponde a la provincia de Tlaxcala que conocieron los españoles a su llegada– continúan habitando grupos que comparten cultura arqueológica denominada cultura Tlaxco. Cultura que como indicamos en páginas anteriores y de acuerdo con la extrapolación y análisis de las fuentes históricas, corresponde al señorío de Tliliuhquitepec, integrado por otomíes, los que al parecer siempre fueron amigos de los tlaxcaltecas y participaron con ellos en la defensa de su territorio (García Cook-Merino Carrión, 1989).

En esta misma región se conforman hacia el siglo XIII, y al parecer debido a alianzas matrimoniales, una pequeña región con cultura material Tlaxcala y Tlaxco, que de acuerdo con la información otorgada por las fuentes históricas corresponde al señorío de

Atlangatepec. De cultura Tlaxcala-Tlaxco, sólo conocemos 15 asentamientos diferentes y todos juntos alcanzan la cifra de unos 5 000 habitantes y se desenvuelven en una área de unos 50 km2. Al inicio del siglo XIV –de acuerdo con los datos arqueológicos– se observa un agrupamiento de 9 asentamientos humanos que se ubican al oriente inmediato de Tlaxco o señorío de *Tliliuhquitepec*. Grupos humanos que comparten una cultura material Tlaxco, en mayor proporción y en menor escala material cultural Tlaxcala; los que de acuerdo con las fuentes históricas corresponde al señorío de Tecoac, habitado por otomíes y supuestamente bajo el control de la provincia o confederación tlaxcalteca; aunque algunos historiadores lo consideran como señorío independiente (Durán, 1951). Tecoac tuvo una población, calculada en base a los nueve asentamientos conocidos, de unos 3 000 habitantes como máximo.

Al extremo oeste, región de Calpulalpan, y separados por un amplio territorio, sin ocupación humana correspondiente a este momento tardío de la época prehispánica, se encuentran una serie de asentamientos –98– que comparten la misma cultura existente en la cuenca de México: la Azteca. Al parecer estos grupos fueron controlados primeramente por Texcoco y más tarde por los mexicas. En el área que corresponde al actual territorio del estado de Tlaxcala, se han identificado 58 asentamientos humanos diferentes en una superficie cercana a los 200 km2 y cuya población es de escasos 25 000 habitantes.

Al suroeste, y separados por un amplio pasillo sin ocupación humana, se desarrolla la cultura Cholulteca y la de Huejotzingo, y hacia el oriente, región de Huamantla, El Carmen y San Salvador en El Seco no se observa alguna ocupación considerable, aunque esta región bien pudo ser controlada por los grupos que compartían la cultura Tlaxcala –provincia de Tlaxcala–, aunque Tepeaca también se adjudica esos terrenos.

DOCUMENTOS RELACIONADOS CON LA HISTORIA DE TLAXCALA

*Desiderio Hernández Xochitiotzin**

El mural de las glorias guerreras de los tlaxcaltecas es el antecedente artístico del lienzo de Tlaxcala. Se sabe de su existencia porque el maestro Acuña nos informa en su obra que el gobernador don Francisco Verdugo ordenó en los años 1553-1554 que se decoraran las casas principales de Tlaxcala. Entre éstas se encontraba la casa de Cabildo, en la que se plasmó la historia antigua de Tlaxcala, y a la que pertenecen las glorias guerreras según la referencia que hace Muñoz Camargo en su *Historia de Tlaxcala* y con las láminas que se encuentran en la *Crónica* del maestro Acuña.

Los dos testimonios más importantes para la historia de Tlaxcala son: la *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo y el lienzo de Tlaxcala que se encuentra en la *Crónica.* Estos documentos pertenecen a la misma época y tienen la misma temática.

La crónica nos informa que se realizaron en aquella época tres lienzos. Para su elaboración necesariamente debió haberse convocado una asamblea de los hombres principales, a fin de que dieran su aprobación al testimonio que los artistas iban a realizar. En

el libro de Charles Gibson, *Tlaxcala en el siglo XVI*, se encuentra una de las mejores reproducciones que se tienen del cabezal del lienzo. En éste aparece plasmada toda la estructura social de los cuatro señoríos; la primera y la segunda Audiencia, así como algunos de los momentos culminantes para la historia de Tlaxcala.

[Mapa I]

En unos de los detalles de este cabezal está representado un tepetl (cerro) que es el símbolo de asentamiento de una ciudad. Dicho cerro se encuentra arriba del escudo colonial de Tlaxcala y sobre la iglesia de nuestra Señora de la Asunción. Este detalle es muy importante, ya que representa la caída de la ciudad de Tenochtitlan. Para el pueblo tlaxcalteca este hecho constituyó un gran triunfo, por lo que a la mañana siguiente de haber sido conquistada se celebró una misa en Tlaxcala. No se ofició la misma tarde que se recibió la noticia porque no era permitido realizar misas vespertinas. El día de la celebración se rendía culto a la virgen de la Asunción; para conmemorarlo, el culto del convento franciscano se dedicó a esta virgen.

El cabezal que se encuentra en la edición Chavero (que es el mismo que se encuentra en la edición Cahuatzin) tiene representados a los cuatro señores principales de Tlaxcala, así como los demás *pillis* con sus respectivos señoríos. En este trabajo de litografía se plasma claramente la estructura religiosa y militar. En uno de los detalles de este cabezal se encuentra grabado el momento en que se levantó la primera cruz en el señorío de Tizatlán. Parece que los cuatro señores principales están dando testimonio de este acontecimiento tan importantes. En otro detalle del cabezal se observa perfectamente la jerarquía de cada uno de los personajes, de acuerdo con sus ornatos y sus ropas.

El cabezal del lienzo de Tlaxcala del maestro Yáñez también está realizado en litografía, pero fue pintado por él a pincel. Se observan en él los detalles anteriormente señalados. Sin embargo, existe una variante en el detalle de levantar la primera cruz, y es que ésta es erigida sobre unos escalones que dan la impresión de ser el pináculo de una pirámide. El cabezal del lienzo que está en el Museo Colón tiene todos los detalles anteriores. Es un trabajo realizado en papel de coco que desgraciadamente se encuentra en muy malas condiciones.

El lienzo de Chavero se caracteriza por tener textos explicativos en castellano, lo mismo ocurre con el lienzo de Cahuatzin. En el detalle donde se encuentran los cuatro señores y el mensajero observamos, sin embargo, que a uno de ellos le falta su *copille* (corona, signo de autoridad); a esta ausencia no se le ha podido dar una respuesta satisfactoria. En el lienzo de la crónica se observan variantes en el detalle de los cuatro señores, ya que tanto el mensajero como los señores están vestidos con mayor dignidad que como están representados en los lienzos anteriores. Así mismo, los cuatro señores tienen todos sus *copilles*. En el lienzo de Yáñez el detalle de los cuatro señores también varía: el señor que en los lienzos de Chavero y Cahuatzin no tiene *copille*, el autor lo convierte en la señora Malintzi.

Este hecho quizá se deba a que cuando el autor copió el lienzo –según dicen los historiadores de la época– éste se encontraba casi destruido. Los tres lienzos originales de

Tlaxcala probablemente fueron pintados sobre papel de amate. Esto nos lo sugiere la referencia que hace Motolinía en su *Historia de los indios*, en la cual refiere que "para 1540 en Tlaxcala se fabricaba el mejor papel de amate que corre por estas tierras de la Nueva España […]".

NOTAS AL PIE DE PÁGINA. VOL. 2

Capítulo VIII

* "Transición del clásico y posclásico en Tlaxcala: Fase Tenanyecac", *Cultura y Sociedad,* año 1, 1, 2, México, 1974, pp. 96-97.

* "Classic to Postclassic in Highland Central Mexico", *Science*, vol. 175, EUA, 1972, pp. 1208-1215. Patricia Escandón (traductora) (selección).

1. La información en este caso procede del trabajo realizado por el Proyecto Cholula del INAH, que entre 1966 y 1970 excavaron y reconstruyeron en la pirámide principal del lugar, y con el que uno de nosotros –Florencia Müller– tuvo colaboración entre 1968 y 1970. Véase Ignacio Marquina, *Proyecto Cholula*, México, INAH, 1970. Las designaciones de las fases son modificaciones de las empleadas con anterioridad: E. Noguera, *La cerámica arqueológica de Cholula,* México, Ed. Guarania, 1954, pp. 270-272.

2. E. Noguera, *Estudios antropológicos publicados en homenaje al doctor Manuel Gamio*, México, UNAM, 1956, p. 215.

3. Florencia Müller, *Proyecto Cholula*, Ignacio Marquina (coord.), México, INAH, 1970, p. 129.

4. Jorge R. Acosta, *ibid*., p. 119.

5. M. Olivera y C. Reyes, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, época 7, 1, 246 (1969).

6. Un equipo financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft y a cargo de Bodo Spranz examinó este lugar a fines de 1969; véase Bodo Spranz, Común. *Proyecto Puebla-Tlaxcala*, núm. 1, 37, 1970. Aún no se publica la descripción de los hallazgos. La cerámica del terraplén fue analizada por uno de nosotros (D. E. Dumond), los datos están inéditos (1970).

7. E. Noguera, *La cerámica arqueológica*…, *op. cit*., pp. 270-272.

8. *Ibid*., cf. Rattray, *op. cit*.

9. Müller, en: *Teotihuacan*…, p. 31.

10. La de Tolstoy, *vid*, nota 19.

11. J. Romero, *Mutilaciones dentarias*, México, INAH, 1958, p. 127.

12. George C. Vaillant, *Antropol. Pap. Amer. Mus. Nat. Hist*., 32 (part. I), 47 (1930) e *ibid*. (part. II), 394, grabado 80 (1931); George C. Vaillant y S. B. Vaillant, ibid., 35 (part. I), 95, figura 28 k (1934); W. J. Mayer-Oakes, *Proc. Amer. Philos. Soc*. 103, 332 (1959).

13. Parsons, *op. cit*.; D. R. Snow, tesis, Universidad de Oregon (1966); Amer. Antiquity 34, 131 (1969); P. Tschol, en *Das Mexiko-Projekt der Deutsche Forschungsgemeinschaft*, F. Tichy (ed.), Wiesbaden, Steiner Verlag, 1968, p. 40.

14. Tolstoy, *op. cit*.; C. Cook de L., *Rev. Mex. Estud. Antropol*., 14, (núm. 2), 37 (1956).

15. Estudio inédito de Florencia Müller.

16. Rattray, *op. cit*.

17. Sanders, *op. cit*., p. 181; Piña Chan, *op. cit*., p. 207; Rattray, *op. cit*.

18. B. Braniff de O., datos inéditos (1966). El argumento de Braniff es similar a los que sostiene Florencia Müller.

19. Parsons, *op. cit*.

20. Por ejemplo, el trabajo de Michael y Elizabeth Snow en Huapalcalco, cerca de Tulancingo, Hidalgo, está revelando indicios de una migración y densa ocupación durante el horizonte transicional.

21. Piña Chan, *op. cit*., p. 207; Acosta, en *Rev. Mex*…

22. Por ejemplo, J. C. Kelley y H. D. Winters, *Amer. Antiquity*, 25, 547 (1960).

23. *Vid supra*, nota 18.

* "Grupos huastecos en el norte de Tlaxcala", en *Comunicaciones* 17, FAIC, México, 1979, pp. 57-59.

* "Integración y consolidación de los señoríos en Tlaxcala: siglos IX al XVI", en *Arqueología* 2, 1ª época, México, INAH, 1988, pp. 157-160.

* "El epiclásico…", 1990, pp. 258-264.

* "El desarrollo cultural prehispánico en el norte del área, intento de una secuencia cultural", en *Comunicaciones* 7, FAIC, México, 1973, pp. 69-70.

* "Fronteras culturales en el área Tlaxcala-Puebla", XIV Mesa Redonda SMA, t. I, México, 1976, pp. 76-77 y 81.

* "Lo teotihuacano en Tlaxcala", *Comunicaciones* 14, FAIC, México, 1977.

* "Historia de la tecnología agrícola en el altiplano central desde el principio de la agricultura hasta el siglo XIII", Rojas y Sanders editores, en *Historia de la agricultura, época prehispánica, siglo XVI*, México, INAH, 1985, pp. 57-58.

* "Las fases Texcalac y Tlaxcala o posclásico de Tlaxcala", XIII Mesa Redonda, SMA, México, 1975, pp. 127-128 y 133-134.

* "Las fases Texcalac…", 1975, pp. 128-129.

* *Ibid*., 1975, pp. 129-130.

* "La cerámica prehispánica de Tlaxcala", en M. C. Serra Puche y C. Navarrete (coord.), *Homenaje al Prof. Eduardo Noguera. Ensayos sobre alfarería prehispánica de Mesoamérica*, México, UNAM, 1988, p. 301.

* "El desarrollo…", *op. cit*., p. 70.

** "La cultura Tlaxco o señorío de Tliliuhquitepec en el norte de Tlaxcala", en R. García Moll y A. García Cook (coords.), *Homenaje a Román Piña Chan, Serie Arqueología*, núm. 187, México, INAH, 1989, pp. 143-144.

* "La cultura Tlaxco…", *op. cit*., pp. 144-145.

* "Un estudio sobre población tlaxcalteca" en *Investigaciones en salvamento arqueológico* I, *cuaderno de trabajo* 5, INAH, México, 1987, pp. 11-13-22-26-28-31 (selección).

* "La cerámica prehispánica…", *op. cit*., pp. 320-322.

* "Los olmecas-xicalancas y los sitios arqueológicos del sudoeste de Tlaxcala", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, núm. 8, México, SMA, 1946, pp. 137-145.

24. Véase el estudio de Paul Kirchhoff, *Los pueblos de la historia Tolteca-Chichimeca: sus migraciones y parentesco*, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, t. IV, núms. 1-2, pp. 77-104, México, 1940.

25. Walter Lehmann, *Una elegía tolteca*, tr. P. R. Hendrichs, Publicaciones de la Sociedad Alejandro de Humboldt, México, 1941, p. 23.

26. Wigberto Jiménez Moreno, *El enigma de los olmecas*, en *Cuadernos Americanos*, 1942: 5, p. 127. Id. *Advertencia preliminar* a la traducción citada en la nota 26, p. 6. Véase también Kirchhoff, op. cit., p. 102.

27. Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, publ. A. Chavero, México, 1892, pp. 20-22.

28. En la Carta de la República Mexicana a escala 1:100 000 de la Comisión Geográfica de Guerra y Fomento, hoja 19-I-(0) figura con el nombre de San Vicente Xoloxochiuhcan; sin embargo, en mi última visita a la zona, en unión de los señores Kirchhoff, Barlow y Bastien, un residente de San Miguel del Milagro lo señaló con el nombre de Xiloxochitla; no he llegado a investigar en el propio pueblo; también Kirchhoff, *op. cit*., identifica a ese San Vicente con el Xiloxochitla mencionado en las fuentes. Por el mismo informante averiguamos una tradición según la cual los antiguos habitantes de esos lugares eran "texcaltecas", el informante dijo correctamente "Tlaxcala" al preguntarle por el nombre del estado. Este dato puede ser significativo en vista de que Muñoz Camargo, *op. cit*., p. 71, da Texcalticpac o Texcalla, Tepeticpac y Tlaxcala como nombres sucesivos de Tlaxcala, aunque parece referir el primer nombre a la ocupación chichimeca, no a la olmeca-xicalanca.

29. Hoja 19-I-(T).

30. Seler, quien visitó la zona a principios de siglo, sitúa un "palacio del rey Cacaxtle" sobre el cerro "Xochtecatl". Es posible que sea una confusión porque actualmente el nombre Cacaxtla parece aplicarse exclusivamente a la zona donde están los fosos y ciudad arqueológica que aquí describo, situada al este de Xochitecatl y separada de él por un profundo barranco. *Cf*. Eduardo Seler, *Ein Wintersemester in Mexiko und Yucatan, Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach und Altertumskunde*, Bd. II, p. 264, Berlín, 1904.

31. Op. cit., p. 117.

32. Kirchhoff, *op. cit*.

33. Op. cit., p. 49 y siguientes. Clavijero, *Historia antigua de México*, tr. J. J. de Mora, México, 1883, t. I, p. 73, sigue esta versión.

34. Véase *Tlalocan*, vol. II, núm. 26, México, 1945.

35. Quiero llamar aquí la atención sobre la importancia que tiene nuestra ignorancia de esa región del sur de Puebla, que fue seguramente, por su posición central, un campo de intercambios culturales importantísimos entre los valles de Morelos, México y Puebla por una parte y la Mixteca y los valles de Oaxaca, por otra; probablemente también la vía por donde se transmitió a Guerrero la cultura de La Venta.

36. Por mi parte estoy profundamente interesado en el papel que pueden haber tenido esos olmeca-xicalanca que "tiranizaron" durante 500 años en Cholula, siendo expulsados en 1168, es decir, cuyo establecimiento en estos valles dataría de fines del siglo VII, en la destrucción de Teotihuacan, hasta donde (y también a Tacuba, lugar vecino a Azcapotzalco, último hogar de la cultura teotihuacana) parece haberse propagado la lengua chocho-popoloca. Interesantes sugerencias a este respecto surgen de los trabajos citados de Lehmann, p. 22, y Jiménez Moreno, *El enigma de los olmecas*, p. 139.

* "Estadística de la municipalidad de Nativitas en el territorio de Tlaxcala", en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, t. II, México, 1850, pp. 378-380 (selección).

* "Arqueología Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra", S. Lombardo de Ruiz *et al*., México, SEP, INAH, G. Tlaxcala, ITC, 1986, pp. 14-17 (selección).

* "La extensión arqueológica de Cholula a través del tiempo", *Comunicaciones*, 8, México, FAIC, 1973, pp. 19-22.

* Diana López de Molina, "Excavaciones en Cacaxtla: tercera temporada", *Comunicaciones*, 16, México, FAIC, 1979, pp. 144-148.

* Diana López de Molina, "Relación entre Cacaxtla y el Golfo de México", XVI Mesa Redonda de la SMA, México, 1980, p. 300.

* “Fortalezas mexicanas”, *Cuadernos Americanos*, núm. 41, vol. 7, México, 1948, pp. 154-155 (selección).

* “Cacaxtla durante la transición del periodo clásico al posclásico”, en *Mesoamérica y el norte de México: siglos IX-XII*, F. Sodi (coord.), México, MNA, INAH, 1990, pp. 282-285.

* “Cacaxtla y su relación…”, *op. cit*., pp. 7-8.

* “Arqueología, Cacaxtla…”, *op. cit*., pp. 32-40.

* “Relaciones entre Cacaxtla…”, 1980, *op. cit*., pp. 296-297.

* “Consideraciones sobre la cronología de Cacaxtla”, en XV Mesa Redonda, SMA, México, 1977, pp. 3-4.

* “Cacaxtla, su arquitectura y pintura mural: nuevos elementos para su análisis”, *La época clásica: nuevos hallazgos, nuevas ideas*, A. Cardos (coord.), México, MNA, INAH, 1989, pp. 334-339.

* “Los cuexcomates del Gran Basamento de Cacaxtla”, en *Cacaxtla: proyecto de investigación y conservación*, CNCA, Gob. Tlaxcala, INAH, CCT, 1990, pp. 45-46.

* “Cacaxtla durante la transición del periodo clásico al posclásico”, en *Mesoamérica y el norte de México*: siglos IX-XII, F. Sodi (coord.), México, MNA, INAH, 1990, pp. 281-282.

* “Public Proclamation in the Art of Cacaxtla”, en *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan A.D. 700-900*, R. A. Diehl and J. C. Berlo, editors, Dumbanton Oaks Research Library and Collection Washington, D. C., EUA, 1989, pp. 83-100. Patricia Escandón (traducción) (selección).

37. Los rasgos arquitectónicos identificados como mayas incluyen estructuras elongadas con accesos de puertas múltiples (Kubler, 1980: 163) y decoración en barro, de bajorrelieves romboides (López de Molina, 1977a: 9). Algunos (por ejemplo, Abascal *et al*., 1976: 43-44; Foncerrada de Molina, 1978b: 106) han formulado similitudes más estrechas con las tierras bajas del norte de la zona maya. En realidad existen ciertos paralelos, por ejemplo, en los temas generales (batallas, representaciones hieráticas, procesiones) y en los detalles iconográficos (prendas tipo *quechquemitl* usadas por varones, guerreros o tal vez cautivos; puerta como fauces; serpiente emplumada). Sin embargo, hasta la fecha, hay muchas más conexiones estilísticas y simbólicas con la región sur de las tierras bajas. A medida que indaguemos más sobre la cultura de las tierras bajas septentrionales quizá esta imagen se modifique.

38. Para un estudio más detallado de los rasgos estilísticos mayas en los murales de Cacaxtla, véanse Robertson (1985) y Quirarte (1983). Se ha sugerido que el azul empleado en los murales es “azul maya” (López de Molina y Molina Feal, *s.f*. [b]), pero todavía no se realiza el análisis químico del pigmento.

39. Sobre Bonampak, véase Miller (1986); sobre Uaxactún, Morley *et al*. (1983: 295); Mul Chic, Piña Chan (1964); cerámica maya, Robicsek y Hales (1981: 71-74), M. Coe (1978: ilus. 9; 1973: ilus. 61), y Morley (1983: 434); y monumentos mayas, Greene, Rands y Graham (1972: 50, 52, 254, 272, 216-249).

40. Para ejemplos adicionales de cuellos de cuerda anudada en los gobernantes de Yaxchilán, véase Graham (1979: 91, 93) y Graham y von Euw (1977: 13, 15, 17, 33, 39, 41, 43, 47).

* (N. del T.) "Greenstone" en el original. Dice de este término el diccionario "arcaísmo para la diorita". Ante la duda sobre la identidad de material, preferí asentar la traducción literal "piedra verde", en esta ocasión y en las subsecuentes.

41. La primera urna, la que muestra una figura central con tocado de ave y alas se halló en un pequeño nicho, tal vez un depósito ceremonial en el Edificio E, ubicado al occidente de la plaza principal (López de Molina y Molina Feal, 1980: 51). La segunda, que ostenta una figura con alas de moteada piel de jaguar y un tocado de mariposa o murciélago con probóscide en espiral, fue encontrada en el extremo sur de la plaza principal, en un pozo de 3 metros de profundidad debajo del nivel asociado con los murales del Edificio B, pero se desconoce su contexto original (Delgadillos *s.f.*).

42. Agradezco a Karl Taube (comunicación personal, julio de 1986) el haber puesto en mi conocimiento estos datos.

43. Ejemplos mayas de estos elementos indumentarios se encuentran en la escultura de Seibal (Greene, Rands y Graham, 1972: ilus. 107) y en la cerámica policroma, como el bien conocido vaso del Altar de Sacrificios (Robicsek y Hales, 1981: figura 22a).

44. Andrés Santana (comunicación personal, marzo de 1984) identificó esta cerámica teotihuacana como copia local, en tanto que los Molina no abordan la cuestión en su última publicación que hace una síntesis sobre la cerámica de Cacaxtla.

45. Desafortunadamente, no se ha podido ubicar el origen de la obsidiana de Cacaxtla, de estas miniaturas, así como de muchas navajas y puntas.

46. A menudo se han trazado paralelismos con los glifos ñuiñe de la Mixteca Baja (Foncerrada de Molina, 1978b: 106; 1978a: 142), pero las comparaciones con Cacaxtla parecen menores. Los glifos de Cacaxtla son básicamente representativos, en tanto que los ñuiñe son más estilizados y abstractos, menos inteligibles para un espectador no habituado al sistema visual ñuiñe. Sobre el sistema de escritura ñuiñe, véase Moser (1977).

47. Los dobles contornos del cuerpo también aparecen en la cerámica policroma maya (*vid*., M. Coe, 1978).

48. Tal vez un rasgo menos habitual asociado con Veracruz y las tierras bajas del litoral del Pacífico en conjunto (véase Parsons, 1969) sea la representación de cultivos y fruto de cacao en las urnas policromas de Cacaxtla. Berlo (1984: 160-162) advierte en El Tajín, la

región de Cotzumalhuapa y tal vez algunos vasos incensarios de Escuintla, así como unos cuantos códices tardíos.

49. Esto puede obedecer en parte a la pobreza de nuestro conocimiento sobre las artes monumentales de occidente. Para una síntesis de arqueología en Guerrero véase Schmidt y Litvak King (1986).

50. El estilo maya se caracteriza por composiciones asimétricas, gestos variados y activos, posturas y ejes espaciales de organización a menudo dominados por diagonales, representaciones naturalistas de seres humanos, animales y criaturas mitológicas, así como proporciones corporales alargadas. Por el contrario, el estilo teotihuacano es predominantemente de composición simétrica, posturas y gestos estáticos y estandarizados, de organización rectilínea y proporciones macizas, sólidas. El contenido dinástico e histórico de la mayoría de los monumentos mayas contrasta dramáticamente con la imaginería repetitiva, anónima y ahistórica de Teotihuacan.

51. Véase Berlo (1984: 211-216) para un estudio de los estilos artísticos metropolitanos y provinciales y los diversos grados de receptividad manifestada por ellos.

* "La arqueología del sudoeste de Tlaxcala (primera parte)", en *Suplemento de Comunicaciones* II, México, FAIC, 1976.

52. Todas las referencias a la posicion de los elementos están dadas desde las vista del observador a excepción de la descripción del personaje, siempre haciéndose notar.

53. Esta parte del mural fue de difícil acceso, ya que se hacía estrecho el túnel y que en el piso se encontraban muchos restos del estuco de la pintura por lo que no fue posible calcarla y la reconstrucción está hecha en base a material fotográfico, por lo que en el dibujo sólo aparecen dos mazorcas.

54. Llamaremos a esta ave "guacamaya" por su forma característica, pero su color no coincide con las dos especies de guacamaya que existen hoy en día en México, mientras que el *Ara ararauna* que actualmente se localiza desde el este de Panamá al este central de Brasil, coincide con los colores de la representada. (*Enciclopedia Británica*).

55. Aunque no se distinguen en la figura representada hay que mencionar que serpientes o víboras entrelazadas, como las de Uxmal, existen en forma de miniaturas dentro del conjunto de dibujos e incisiones superpuestos en la esquina inferior izquierda del mural de Cacaxtla.

56. No es catálogo completo, porque algunos disfraces de ave son difíciles de clasificar: si se trata de águilas, guacamayas, u otros pájaros.

57. Recuerdan estas representaciones en manera extraña las leyendas tardías alrededor del héroe quiché, Tecum Uman, que en la batalla de Quetzaltenango fue vencido y muerto por Alvarado. Dicen estas leyendas que para destruir a su adversario, tomó la forma de su "nahual", un "águila sumamente crecida", y atacó volando al capitán español (Fuentes y Guzmán, ed., 1969, I, p. 84).

* “Cacaxtla y su relación…”, *op. cit*., p. 7.

* “Reflexiones en torno a la pintura mural de Cacaxtla”, en *Comunicaciones* 15 México, FAIC, 1978, pp. 103-107.

* *Cacaxtla, Guía Oficial*, México, INAH, 1980, pp. 28-29.

* “Relación entre Cacaxtla y el golfo…”, *op. cit*., p. 298.

* “Contribución del estudio de la forma a la iconografía de los murales de Cacaxtla”, en *Comunicaciones* 16, México, FAIC, 1979, pp. 149-151.

* “Mural Painting in Cacaxtla and Teotihuacan Cosmopolitism”, Third Palenque Round Table, 1978, part 2 (*The Palenque Round Table*, series Vol., V. M. Greene Robertson ed.), Univ. Texas Press., EUA, 1980, pp. 183-197 (Patricia Escandón, traducción).

* “Signos glíficos relacionados con Tlaloc en los murales de la batalla de Cacaxtla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 50/1, UNAM, México, 1982, p. 23-33.

58. Wigberto Jiménez Moreno, *El Enigma de los Olmecas* (1942), reimpreso por I. I. A., 1976, UNAM. Ibid. “Síntesis de la Historia Pre-Tolteca de Mesoamérica” en *El Esplendor del México Antiguo*, vol. 2, 1959. Centro de Investigaciones Antropológicas, México. Pedro Armillas: “Los Olmecas Xicalanca y los Sitios Arqueológicos del Sureste de Tlaxcala”, R. M. E. A., VII, 1946.

Miguel León-Portilla: *Los Olmecas en Chalco, Amaquemecan*, Centro de Estudios de Bernardino de Sahagún. A. C., Amecameca, Edo. de México, 1980. Diego Muñoz Camargo: *Historia de Tlaxcala*, publicada y anotada por Alfredo Chavero, Oficina Tipo de la Sría. de Fomento, 1892, México.

59. Diana López de M. y Daniel Molina, *Cacaxtla, Guía Oficial*, INAH, 1980, México. *Ibid*. Informes inéditos sobre excavación arqueológica de Cacaxtla, 1976-1980, Archivo Técnico del INAH; Daniel Molina, “Consideraciones sobre la cronología de Cacaxtla”, *Actas del XLII Congreso Internacional de Americanistas*, vol. VII, París, 1976.

60. Alfonso Caso, *Los Calendarios Prehispánicos*, IIH, 1967, UNAM. George Kubler, “The Iconography of the Art of Teotihuacan”. *Studies in Pre-Columbian Art Archaeology Num. 4*, Dumbarton Oaks, 1967, Washington. Teotihuacan: *XI Mesa Redonda Sociedad Mexicana de Antropología,* 1972, México. Winning, H., “The Teotihuacan Owl and Weapon Symbol and its Association with Serpent Head at Kaminaljuyu. Guat.”, *American Antiquity*, vol. XIV, num. 2, 1948. “Teotihuacan Symbols: The Reptile´s Eye Glyph”, *Ethnos*, vol. 26, num. 3, Stockholm, 1961. Winning, H., “Semejanzas entre las figurillas de Jaina y de Teotihuacan”, sobretiro de *La Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, tomo XXI, México, 1967, Winning, H. A., “Symbol for Dripping Water in the Teotihuacan Culture”, *El México Antiguo,* vol. VI, México, 1974 a. Winning, H., “Der Netzajaguar in Teotihuacan: Eine Ikonographische Untersuchung”, *Bässler-Archiv*, Band XVI, Berlín, 1968.

61. Robert Chadwick, “The Olmeca Xicallanca of Teotihuacan: a preliminary study”, *Mesoamerican Notes* 7-8, Depto. of Anthropology, University of the Americas, 1966, Mexico. Clara, Millon “Painting Writing and Polity in Teotihuacan, Mexico”, *American Antiquity* 38, 1973 pp. 294-314, Esther Pasztory, “The iconography of the Teotihuacan Tlaloc”, *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology num. 15*, 1974, Dumbarton Oaks, Washington. George Kubler, “Eclecticism in Cacaxtla”, *Third Palenque Round Table*, Part 2, 1978. Martha Foncerrada de Molina, “The Cacaxtla Murals: An Example of Cultural Contact?” Iberoamerikanischen Archiv, 1978, Berlín, Ibid. “Mural Painting in Cacaxtla and Teotihuacan, Cosmopolitism”, *Third Palenque Round Table*, Part 2, 1978. University of Texas Press, Austin and London. Eric, Thompson J. “*Maya History and Religion*”, University of Oklahoma Press, 1970, Norman, Okla.

* “Los murales de Cacaxtla: muerte en la guerra”, *Jahrbuch für Geschichte, Lateinamerikas*, Band 20, Böhlau Verlag Köin-Wien, Alemania, 1983, pp. 538-548.

62. Henry B. Nicholson, “Religion in Pre-Hispanic Central Mexico”, en: *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, Austin 1971, pp. 395-446.

63. Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México, 1956, vol. I, p. 43.

64. Wigberto Jiménez Moreno, “El Enigma de los Olmecas”, en: *Cuadernos Americanos*, I, 5 (1942), pp. 113-145. Reimpreso del original: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Reimpresos 2, UNAM, México, 1976.

65. Donald Robertson, “The Cacaxtla Murals”, en: *Cuarta Mesa Redonda de Palenque* (junio 9-16), vol. V, Austin, 1980 (en prensa).

66. J. Eric S. Thompson, *Maya History and Religion*, Oklahoma, 1970.

* “A Stylistic Analysis of the Cacaxtla Murals”, *Estudios de cultura maya*, vol. XVI, México, UNAM, (Patricia Escandón, traducción), 1982, pp. 209-218.

67. Debo señalar que luego de haber concluido este artículo, tuve la oportunidad de leer el trabajo de Donald Robertson (“The Murals of Cacaxtla”, que aparecerá en *Cuarta Mesa Redonda de Palenque*, editada por la Universidad de Texas), en el que analiza a fondo la posibilidad de que los mexicanos hubieran recurrido a artistas mayas.

* *Cacaxtla*, Citicorp, México, 1987, pp. 23-48 (selección).

68. Sonia Lombardo *et al*., 1986, p. 237.

69. *Op. cit*., p. 239.

* “La pintura mural de Cacaxtla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 46, México, UNAM, 1976, pp. 5-6.

* “La pintura”, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, S. Lombardo de Ruiz *et al*., SEP, INAH, Gob. de Tlaxcala, ITC, México, 1986, pp. 223-230.

* “La pintura”, *op. cit*., 1986, pp. 235-238.

* “La pintura”, *op. cit*., pp. 238-239.

* “La escritura y el calendario en las pinturas”, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, S. Lombardo de Ruiz *et al*., México, SEP, INAH, Gob. de Tlaxcala, ITC, 1986, pp. 509-515.

* “Armas en la pintura”, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, S. Lombardo de Ruiz *et al*., México, SEP, INAH, Gob. de Tlaxcala, ITC, 1986, pp. 529-530.

* “Los Murales: una perspectiva biológica”, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, S. Lombardo de Ruiz *et al*., México, SEP, INAH, Gob. de Tlaxcala, ITC, 1986, pp. 531-536.

* “Early Writing in Central Mexico: in Tlilli, in Tlapalli before A. D. 1000”, *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan A. D. 700-900*, R. A. Diehl and J. C. Berlo, editors, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D. C., EUA, 1981, pp. 23-49 (Patricia Escandón, traductora) (selección).

70. Para una lista más prolija de referencias sobre Cacaxtla, véase el artículo de Baird “Estrellas y guerra en Cacaxtla”, Kubler (1980) y McVicker (1985).

71. No he incluido a los individuos 32 y 6, los señores de pie de los guerreros vencidos. Para las otras figuras, las designaciones glíficas son como siguen: 40: sacrificio humano; 36: ojo alado; 30: cabeza trofeo; 29: tres venado; 2: búho; 3: tres venado; 7: hueso largo; rectángulo/mano apilados; 10: dos botón.

72. Las únicas secuencias aparentes de los glifos se dan en la escena bélica. Al lado izquierdo del Guerrero 10, aparece una secuencia glifo de la sangre/rectángulo/mano apilados y a la derecha una dos botón/triple nudo/glifo de la sangre. Frente al Guerrero 36 hay una secuencia ojo alado/bastón defensivo/glifo de la sangre.

73. Véase por ejemplo, la fecha 11 mono en el lado oeste de la pirámide de la Serpiente Emplumada (figura 21b) y el Relieve del Jaguar en Teotenango (figura 23a). Para Teotihuacan, véase Langley 1986: 139-171. Véanse también los señalamientos de Thompson sobre el uso de ambos sistemas en otros monumentos no-mayas de Mesoamérica (1941: 17-21).

* “Stars and Wars at Cacaxtla”, *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan A. D. 700-900*, R. A. Diehl and J. C. Berlo, editors, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D. C., EUA, 1989, pp. 105-120 (Patricia Escandón, traducción) (selección).

74. Abascal las ubica entre 600-750, coetáneas a la época de declinación de Teotihuacan (1976: 47-49); Foncerrada las fecha en 700-900, inmediatamente antes y después de la caída de Teotihuacan (1978a: 92). Hay tres fechas de radiocarbono para las pinturas 755 + 75 años d.C., dintel de madera. Estructura A: 744 + 91 años d.C., nivel XVIII,

subestructura. Estructura B: 649 + 93 años, nivel x subestructura. Estructura B (López de Molina, 1981: 173).

75. Para el punto de vista de la ruptura, véase Kubler, 1967: 11-12.

76. Pasztory también cita a Nicholas Hellmuth, *Mexican Symbols in the Classic Art of the Southern Maya Lowlands*, M. A. Thesis, Brown University, 1969; véase también Schele, 1984: 33 y Berlo, s.f.: 48-79.

77. Aparentemente ambas estelas representan al mismo gobernante, a quien Ian Graham denomina "Ala-cara-fuego" (Graham, 1967: 9-10).

78. Un sitio en el México central del clásico tardío-posclásico. Teotenango se ocupó inicialmente en 650-750 d.C. y su arquitectura y cerámica recuerdan a los de Teotihuacan (Piña Chan, 1975: 130; Álvarez, 1983: 235-236). En un estudio de la escultura de Teotenango, Álvarez ubica la estrella en el Periodo 3 (900-1162 d.C.) y señala que la influencia de Teotihuacan y Xochicalco, presente en el Periodo 2 (750-900 d.C.), continúa en la escultura del Periodo 3 (1983: 254). La escultura de la estrella se encontró en la parte superior de la Estructura de la Serpiente. En la opinión de Álvarez: "Esta escultura, sin duda alguna, representa al planeta Venus, con la figura del ojo estelar al centro, el ojo de Venus" (1983: 247). Desafortunadamente, este autor no presenta ninguna otra evidencia en apoyo de esta identificación.

79. El nombre xicalanca es tan similar a Xicalango, un importante pueblo chontal localizado en el extremo sur de la laguna de Términos (Morley, Brainerd y Sharer, 1983: 157; véanse también Scholes y Roys, 1968: 35-36; Thompson, 1970: 120-121), que estoy inclinada a creer que la semejanza es más que accidental.

* "Cacaxtla, su arquitectura y pintura mural: nuevos elementos para su análisis", *La época clásica: nuevos hallazgos, nuevas ideas*, A. Cardos (coord.), México, MNA, INAH, 1989, pp. 330-334.

* "Técnica pictórica y materiales constitutivos de las pinturas murales del Templo Rojo", *Cacaxtla: proyecto de investigación y conservación*, México, CNCA, Gob. de Tlaxcala, INAH, CECT, 1990, pp. 89-95.

* "El culto a Venus", *La época clásica: nuevos hallazgos, nuevas ideas*, A. Cardos (coord.), México, MNA, INAH, 1989, pp. 351-357.

* "Un monolito en Cacaxtla, estado de Tlaxcala", *Comunicaciones* 9, México, FAIC, 1973, pp. 35-36.

* "La arqueología del sudoeste…", *op. cit*., 1976, pp. 18-20.

* "Cacaxtla y su relacion…", *op. cit*., 1977, pp. 7-8.

80. Un reporte preliminar sobre la cerámica y la cronología aparece en "A preliminary Report on the Chronology of Cacaxtla" (ponencia presentada en la reunión de la SMA celebrada en 1977, Diana López de M.).

* “Consideraciones sobre la cronología…”, *op. cit*., 1977, pp. 2-3.

* “Relación entre Cacaxtla…”, *op. cit*., 1980, pp. 297-298.

* “Un informe preliminar sobre la cronología de Cacaxtla”, *Interacción cultural en México central, México*, E. Rattra, S. Lit ak y C. L. Díaz, México, UNAM, 1981, pp. 170-171.

* *Cacaxtla-Tizatlán, Guía oficial*, México, INAH-Salvat, 1986, p. 89.

* “La cerámica prehispánica en Tlaxcala”, *Notas sobre alfarería prehispánica e histórica. Homenaje a Eduardo Noguera*, M. C. Serra Puche y C. Navarrete editores, México, UNAM, 1988, p. 320.

* *Ibid*., 1986, pp. 75-76.

* “Late Classic Figurines from Tlaxcala, Mexico, and their Possible Relation to the *Codex Borgia*-group”, Dumbarton Oaks Conference on Mesoamerican Writing Systems, Trustees for Harvard University, EUA, 1974, pp. 217-226 (Patricia Escandón, traductora) (selección).

* “Ofrendas y prácticas funerarias”, *Cacaxtla: proyecto de investigación y conservación*, CNCA, Gob. de Tlaxcala, INAH, CECT, 1990, pp. 47-50.

* “Comentarios Finales”, *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*, S. Lombardo de Ruiz *et al*., México, SEP, INAH, Gob. de Tlaxcala, ITC, 1986, pp. 503-505.

* “Lo teotihuacano en Tlaxcala”, *Comunicaciones* 14, México, FAIC, 1977, p. 67.

** “Datos sobre caminos y rutas de intercambio al este de la cuenca de México”, *Comunicaciones* 14, México, FAIC, 1977, pp. 76.

* “Integración y consolidación…”, 1988, *op. cit*., p. 320.

Capítulo IX

* “Integración y consolidación de los señoríos en Tlaxcala: siglos IX al XVI”, *Arqueología* 2, la época, INAH, México, 1988, pp. 160-164.

* “Tlaxcala: último periodo prehispánico” *La época final del México antiguo: siglos XII al XVI*, F. Solís (coord.), MNA, INAH, México, 1990.

* “Grupos huastecos en el norte de Tlaxcala”, *Comunicaciones* 17, FAIC, México, 1979, p. 58.

** “Las fases Texcalac y Tlaxcala o posclásico de Tlaxcala”, *Arqueología* I, XIII Mesa Redonda SMA, México, 1975, pp. 130-131.

* *Ibid*., 1990.

* *Ibid*., 1990.

* "Una secuencia…", *op. cit*., 1974, pp. 14-15.

* "Tetepetla un sitio fortificado del clásico en Tlaxcala", *Comunicaciones* 10, FAIC, México, 1974, pp. 27-28.

* "Notas sobre la cerámica prehispánica en Tlaxcala", *Ensayos de alfarería prehispánica e histórica. Homenaje a Eduardo Noguera*, M. C. Serra Puche y C. Navarrete editores, UNAM, México, 1988, pp. 310-320.

* "Una secuencia…", *op. cit*., 1974, pp. 15.

* *La cultura Tlaxco o señorío de Tliliuhquitepec en el norte de Tlaxcala. Homenaje a Román Piña Chan*, R. García Moll y A. García Cook (coord.), *Serie Arqueología* núm. 187, INAH, México, 1989, pp. 149-151.

* *La cultura Tlaxco o señorío de Tliliuhquitepec en el norte de Tlaxcala. Homenaje a Román Piña Chan*, R. García Moll y A. García Cook (coord.), *Serie Arqueología* núm. 187, INAH, México, 1989, pp. 145-149.

* "Notas sobre caminos y rutas de intercambio al este de la cuenca de México", *Comunicaciones* 14, FAIC, México, 1977, pp. 76-77.

1. En esta área ocupada por Amantla y Palo Hueco debe de haber algunos sitios más de importancia, que nosotros no pudimos detectar, no sólo por la dificultad que resulta el Mal País sino por encontrarse fuera de nuestra área de estudios.

* *Op. cit*., 1990.

Capítulo X

* "Las fases Texcalac y Tlaxcala o posclásico de Tlaxcala", *Arqueología* I, XIII Mesa Redonda SMA, México, 1975, p. 134.

* "Integración y consolidación de los señoríos en Tlaxcala: siglos IX-XVI", *Arqueología* 2, 1ª etapa, INAH, México, 1988, pp. 155-168.

* "Tlaxcala: último periodo prehispánico", La época final del México antiguo: siglos XII y XVI, F. Solís (coord.), MNA, INAH, México, 1990.

* "En la tierra de los cuatro senadores de Tlaxcala", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, 3ª época, t. III, México, 1911, pp. 489-493 (selección).

* "Una secuencia cultural para Tlaxcala", *Comunicaciones* 10, FAIC, México, 1974, pp. 15-16.

* "Fronteras culturales en el área Tlaxcala-Puebla", XIV Mesa Redonda SMA, t. 1, SMA, México, 1976, pp. 77-81.

* “Tlaxcala: último periodo…”, *op. cit*., 1990.

* “Control de la erosión en Tlaxcala: época prehispánica”, *Boletín del INAH* (julio-septiembre), INAH, México, 1986, p. 18.

* “Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala”, *Revista Mexicana de Estudios Históricos I*, SMA, México, 1927, pp. 139-145.

1. Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, ed. Chavero, cap. IX, p. 83. Torquemada “Monarquía Indiana”, t. I., p. 275. Nicolás Faustino Mazihcatzin “Descripción del mapa historiográfico…”, *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, t. I. núm. 2, apéndice, p. 67.

* “Informe sobre las ruinas de Xicoténcatl”, Archivo Técnico de la Dirección de Arqueología, INAH, 1927.

* “Tlaxcala: último periodo…”, *op. cit*., 1990.

* “Notas sobre la cerámica prehispánica en Tlaxcala”, *Ensayos de alfarería prehispánica histórica: Homenaje a Eduardo Noguera*. M. C. Serra Puche y C. Navarrete editores, UNAM, México, 1988, pp. 321-330.

* “Tizatlán, asiento del señor Xochipilli”, *Cuadernos Americanos*, núm. 11, vol. 2, sep-oct., México, 1946, pp. 135-140.

2. *Diccionario Náhuatl-Francés* de R. Simeón.

3. Eduardo Seler. *Gesalmmelte*.

4. B. Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, t. V, ed. Robredo, México, 1938, p. 90.

5. *Códice Magliabequi*, pp. 35, 47 y 60.

6. La pintura poscortesiana de los códices indígenas salta a la vista por su degeneración en línea y concepción. Los rasgos puros y sencillos antiguos, se pierden ante la obsesión de los nuevos modelos y técnica europea; por lo que los artistas tuvieron la necesidad de volver a expresar “gráficamente” primitivamente, lo que en la pintura precortesiana era ya el producto de una síntesis convencional, tal parece que quisieran suplir su deficiencia posterior con la claridad a veces mistificada; así el tocado que nos ocupa, lo encontramos redibujado poscortesianamente como una traducción literal de su denominación.

7. *Ozomatli*, que significa en lengua *Nahua* mono, era el nombre del onceavo día del calendario azteca, y además el animal representativo de todo lo relacionado con la alegría y la borrachera.

8. Véase para ampliación de datos Seler, estudio *Codex Borgia* y *Gesalmmelte Abhandlungen*, ambos tomo 1.

* “Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala”, *Revista Mexicana de Estudios Históricos I*, SMA, México, 1927, pp. 145-168.

9. Ed. Seler, “Comentario al *Códice Vaticano B*”, ed. inglesa, p. 265.

10. *Códice Vaticano A*. foj, 20 vers.

11. Sahagún, *Historia de las Cosas de la Nueva España*, t. III, p. 142.

12. Puede tratarse también, de un árbol que sale de la vasija, y delante del cual está arrodillado el dios. En este caso, la doble corriente de agua que aparece a su espalda, puede representar las ramas del árbol.

13. Sahagún, “Historia…”, *op. cit*., t. I, p. 215.

14. Sahagún, “Historia…”, *op. cit*., t. III, p. 107.

15. Sahagún, “Historia…”, *op. cit*., t. III, p. 112.

* “Ruinas de Tizatlán, Tlaxcala. Los altares de sacrificio de Tizatlán, Tlaxcala”, Dirección de Arqueología, Pub. de la SEP, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1927, pp. 4-44.

16. Alfredo Chavero, *México a través de los siglos*, t. I, p. 147.

17. Lino José Fábrega, Anales de Museo Nacional, t. V, 1899.

18. Seler, 1904.

19. Anales del Museo Nacional, t. V.

20. Seler, 1904, pp. 371-373.

21. Fábrega, Anales de Museo Nacional.

22. Fábrega, Anales de Museo Nacional.

23. Esta figura, tomada del *Códice Nuttall*, se halla sin descifrar, con lo cual perdemos una clave que nos ayudaría a encontrar el significado de esta pintura, pero no podemos menos de reconocer su analogía.

24. Seler, 1902-1903, p. 297.

25. Seler, 1902-1903, p. 199.

26. Seler, 1902-1903, p. 99.

27. Seler, 1902-1903.

28. Boturini, 1746.

29. Sahagún, VII, cap. III. Obispo Zumárraga, edit.

30. Seler, 1902-1903.

31. Sahagún, vol. 9, cap. 3: vol. 2, cap. 34.

32. ¿Podemos suponer que éstos eran los altares donde se hacía esta ceremonia y que las canales eran los recipientes para recibir la preciosa sangre? También tratamos de ver una representación del periodo de Venus en estos altares, que la falta de tiempo nos impide desarrollar su interpretación.

* "Der Wandel des Zentraler Etlichen Systems in Tlaxcala nach der Conquista", *Ibero-Amerikanisches, Archiv*, NF. 7, Berlín, 1981, (traductor Sebastián Mantilla), pp. 137-150.

33. FMMN, Serie Tlaxcala, Ro. 14, núm. 3, fol. 247r.

34. Sobre títulos de un cacicazgo; FMMN, Serie Tlaxcala, Ro. 32.

35. "…en Tlaxcala había cuatro señoríos o cabeceras principales a las cuales se reducía toda la provincia" (Mendieta, 1945, II:80).

36. No es posible hacer afirmaciones sobre Santo Tomas Chimalpain, ya que no ha sido posible localizar esta cabecera.

37. *Anales antiguos de México*, II, núm. 17, p. 729; AGN, *Padrones*, vol. 22, fol. 3r. El número de miembros del consejo sufrió variaciones durante la época colonial; Cf. AGN, *Indios*, vol. 49, exp. 177; FMMN, Serie Tlaxcala, Ro. 5, núm. 170, fol. 18r.

38. *Actas de cabildo*, fols. 131, 134; FMMN, Serie Tlaxcala, Ro. 3, núm. 125, fol. 4r.

39. AGN, *Indios*, vol. 25, exp. 96; vol. 36, exp. 431.

40. El efecto de reforzamiento que provocaba la sustitución de un centro religioso indígena por un convento fue claramente percibido por los franciscanos (Cf. Ponce, 1873, I:133).

41. Acerca de la extensión del curato del convento Cf. BNM, Archivo Franciscano, caja 89, exp. 1376, fols. 1-28 y 69-105; Vetancurt, 1961: 143-233. Papalotla, Mazatecochco, Tenancingo y Quauhtotohuatlan eran atendidos por el convento franciscano de Puebla; Cf. AAT, *Los conventos de la provincia de Tlaxcala que están necesitados de naturales (1640?)*. La propuesta de Mendieta de elevar los asentamientos conventuales al rango de villas, no encontró eco por parte de la Corona (Cf. *Códice Mendieta*, 1971, I:138).

42. Con variaciones menores esto se aplica también al reclutamiento de personas obligadas al servicio militar en defensa de San Juan de Ulua contra los holandeses en el año de 1629; Cf. AGT, 1629, exp. 31.

* "Tlaxcala: último periodo…", 1990, *op. cit*.

* "Notas sobre caminos y rutas de intercambio al este de la cuenca de México", *Comunicaciones* 14, FAIC, México, 1977, pp. 77-78.

* "Caminos y rutas…", 1977, *op. cit*., pp. 78-80.

* “Grupos huastecos en el norte de Tlaxcala”, *Comunicaciones* 17, FAIC, México, 1979, pp. 58-60.

43. Existe una vasija rescatada por F. Rodríguez en Gutiérrez Zamora, Ver., durante el rescate del gasoducto, el pasado 1978, con decoración idéntica a un fondo procedente de Tlaxcala (L. Merino Carrión, en preparación).

* “La cultura Tlaxco o señorío de Tliliuhquitepec en el norte de Tlaxcala”, en *Homenaje a Román Piña Chan*, R. García Moll y A. García Cook (coords.), *Serie Arqueología*, núm. 187, México, INAH, 1989, pp. 153-158.

* “La cultura Tlaxco o señorío de Tliliuhquitepec en el norte de Tlaxcala”, *op. cit*., 1989, pp. 151-152.

* *Ibid*., p. 152.

* “Tlaxcala, último…”, 1990.

* Desiderio Hernández Xochitiotzin, 1986, “El lienzo de Tlaxcala en la Historia y el Arte”, *Historia y Sociedad en Tlaxcala*, Memorias del Simposio Internacional de Investigaciones socio-históricas sobre Tlaxcala, Gob. de Tlaxcala, ITC, UAT, UIA, pp. 77-78.

* Este documento fue entregado a Felipe II en 1580, ya transformado el gobierno indígena.



GOBIERNO DEL ESTADO
DE TLAXCALA



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes