



La pintura mural prehispánica en México

V

Cacaxtla

Tomo III | Estudios

Directora del proyecto
María Teresa Uriarte Castañeda

Coordinadoras
María Teresa Uriarte Castañeda
Fernanda Salazar Gil

Fundadora del proyecto
Beatriz de la Fuente

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas

La pintura mural prehispánica en México

V

Cacaxtla
Tomo III | Estudios





Detalle del personaje 7 del muro oriente, mural de La Batalla.
Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.

La pintura mural prehispánica en México

V

Cacaxtla

Tomo III | Estudios

Directora del proyecto

María Teresa Uriarte Castañeda

Coordinadoras

María Teresa Uriarte Castañeda

Fernanda Salazar Gil

Fundadora del proyecto

Beatriz de la Fuente



Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Estéticas

México, 2013

F1219.3P25

P55

2013 La pintura mural prehispánica en México / coordinadora, Beatriz de la Fuente ; directora del proyecto, Beatriz de la Fuente. – México, D.F. : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995-
volumenes

Contenido: v. 5 Cacaxtla t. 2. Estudios / directora del proyecto, María Teresa Uriarte Castañeda –
v. 5. Cacaxtla, t. 3. Estudios / directora del proyecto, María Teresa Uriarte Castañeda.

ISBN 10: 968-36-4741-3 (obra completa)

ISBN 13: 978-968-36-4741-2 (obra completa)

1. Pintura mural precolombina – México. 2. Pintura indígena – México. 3. Pintura mural mexicana.
4. México – Antigüedades. I. Fuente, Beatriz de la, editor. II. Uriarte Castañeda, María Teresa, editor.

Edición Fernanda Salazar Gil	Pedro Cuevas Jesús Galindo Trejo E. García	Carmen Delgado Ornelas Roberto Flores Pérez Ana Ofelia Yáñez Barragán
Coordinación editorial Ena Lastra	Rodorico Giorgi Liliana Giorguli Chávez Amaranta González Hurtado	Claudia Brittenham Araceli Casas A. Dowd
Cuidado de la edición Marta Lilia Prieto	Gillet Griffin Irmgard Groth Christophe Helmke	Elba Domínguez Octavio Esparza Barbara Fash
Diseño original de la colección Danilo Ongay Muza	Eumelia Hernández Javier Hinojosa Hinojosa Jesús A. Iglesias	Adrián Emilio Flores Gallardo Amaranta González Hurtado Ian Graham
Diseño Azul Morris / Urs Graf	Justin Kerr Geneviève Lucet Diana Magaloni Kerpel	Christophe Helmke Iraís Hernández Ortiz Stephen Houston
Producción electrónica El Taller	Cameron McNeil D. Monrreal María Olvido Moreno	Heather Hurst Geneviève Lucet Albino Luna
Cuidado de la edición de fotografía Ricardo Alvarado Tapia Ma. de Jesús Chávez Callejas Teresa del Rocío González Melchor Patricia Peña González	Debra Nagao Pedro Ortega Andrés Paz Roberto Peralta	Simon Martin Christian Prager Saburo Sugiyama Karl Taube Felipe Villegas Márquez
Fotografía Ricardo Alvarado María de Jesús Chávez Callejas Teresa del Rocío González Melchor Patricia Peña González	Enrique Pérez Jiménez Jorge Pérez de Lara Juan René Ramírez Yolanda Santaella	Representaciones gráficas arquitectónicas Geneviève Lucet Araceli Casas Cordero Iraís Hernández Ortiz
Rafael Ángeles Lorenza Bernini Claudia Brittenham Jaime Cama Villafranca Araceli Casas Ricardo Castro José Cuauhtémoc Chávez Tovar	David Schele Linda Schele Gerardo Vázquez Miranda Arq. Zepeda	Digitalización y reprografía de fotografías y dibujos Patricia Peña González
Primera edición: 18 de enero de 2013	Cuidado de la edición de dibujo Citlali Coronel Sánchez	Traducción Rodrigo Fernández
D. R. © 2013. Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas Ciudad Universitaria, Coyoacán México, D. F. 04510	Dibujo Citlali Coronel Sánchez Idian Rocío Álvarez Alcántara	Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida o transmitida, mediante ningún sistema o método, electrónico o mecánico (incluyendo el fotocopiado, la grabación o cualquier sistema de recuperación y almacenamiento de información), sin consentimiento por escrito del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
ISBN-10: 968-36-4741-3 ISBN-13: 978-968-36-4741-2 obra completa	Investigación realizada con los siguientes apoyos: Programa PAPIIT de la Dirección General de Asuntos del Personal Académica, UNAM. Proyecto IN 403710 Fondo SEP-Conacyt	
ISBN 978-607-02-4072-0 Volumen V: Cacaxtla, tomo III, Estudios (rústica) ISBN 978-607-02-4073-7 Volumen V: Cacaxtla, tomo III, Estudios (tela)	Portada (rústica) y camisa (tela): Detalle del muro oriente del mural de La Batalla. Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.	
	Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia CONACULTA - INAH - MEX	
	Impreso y hecho en México	



Detalle del personaje pintado en el muro sur,
pórtico del Edificio A.
Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.

Los elementos ornitológicos en el discurso pictórico

María de Lourdes Navarizo Ornelas

Instituto de Biología, UNAM

Sobre las flores canta el hermoso faisán: / ya sus cantos desata el Dueño del mundo. / Y sólo le responden sus propias aves. / Son las aves rojas bellas que cantan. / Un libro de pinturas es tu corazón: / viniste a cantar, oh poeta, y tañes tu atabal. / Es que en la primavera deleitas a los hombres.

NEZAHUALCÓYOTL
Canto primaveral

Consideraciones generales

Aun cuando en términos de superficie territorial el estado de Tlaxcala es el más pequeño de la República Mexicana, la zona mantuvo una importancia especial en el mundo prehispánico. Esto se debió al hecho singular de ocupar una posición estratégica entre el Valle de México y los territorios de lo que hoy son los estados de México y Puebla y la región del Golfo. Dicha circunstancia facilitó el intercambio cultural y comercial entre los que fueran en su momento los principales centros ceremoniales y de consumo.

Por las evidencias arqueológicas se ha podido establecer que en el centro del país la población y el número de asentamientos creció, de manera precipitada, durante el Formativo medio en los alrededores de Tlaxcala y en el Valle de Puebla de manera señalada, y se tuvieron incrementos menores en Tehuacán y en el Valle de México (García Cook, 1985; García Cook y Merino Carrión, 1990). Esta realidad demográfica implicaba dar solución al grave problema que representa procurar el mantenimiento de los habitantes y, por tanto, del rendimiento de las cosechas, con actividades complementarias insuficientes, como lo fueron la caza y la recolección, hasta que surgió el sistema de *calmil* o huerto familiar. Desde otro enfoque, el incremento de la población de cualquier cultura es simplemente indicativo del alcance en sus actividades para sobrevivir y eso, a su vez, constituye un reflejo de la calidad y cantidad de conocimientos sobre su me-

dio no sólo para la obtención de alimentos; también para proveerse de leña, de remedios para la salud y de diversos materiales para la vestimenta, para construir la vivienda y para los instrumentos de trabajo (Toledo, 2005).

De acuerdo con estos eventos, la importancia de la zona queda constatada al localizar en ella varios sitios arqueológicos que ahora pertenecen a la jurisdicción del estado de Tlaxcala. Entre los principales sitios se encuentra el de Tizatlán, que se distingue por poseer un par de altares cubiertos de estuco y decorados con grecas, plumas, corazones y cráneos. En el sitio de Ocotelulco también se encuentra un altar policromado con un gran mascarón del dios de la tierra Xipe-Totec "El Desollado". Otros sitios de interés son Tecoaque, que significa "Lugar de las serpientes de piedra" y Xochitécatl "Lugar del linaje de las flores", donde se adoraba a Tlazoltéotl, diosa de la fertilidad. Sin embargo, debo aclarar que estos sitios son más tardíos con respecto al de Cacaxtla, pero lo importante aquí es destacar la ocupación de un territorio estratégico.

Con el propósito de contar con herramientas que sirvan de introducción al tema de la pintura mural, objeto de esta obra, es pertinente dar una mirada a otras expresiones culturales producidas en la región, como la escultura tlaxcalteca cuyas formas rígidas de dioses, de seres humanos y de diferentes animales constituyen las representaciones más frecuentes.

En cuanto al arte plumario de la zona se puede decir que fue diverso. Las plumas fueron materia

prima para confeccionar diferentes tipos de trajes, tocados, abanicos, divisas y estandartes, de lo cual es testigo fiel la propia pintura mural del sitio de Cacaxtla. Para comprender la importancia de estos trabajos a base de plumas es necesario tener presente que éstas se encontraban entre los objetos más preciados en toda Mesoamérica, puesto que llegaron a ser símbolo de fertilidad, abundancia, riqueza y poder, además de ser objetos de ofrenda y servir como un tipo de moneda. Por este motivo se utilizaron diferentes especies de aves como patos, gansos, garzas, guajolotes, loros, quetzales, cotingas y otras más.

De igual forma, una manifestación cultural reveladora de las relaciones que los seres humanos han producido tras su contacto directo con el ambiente físico son los nombres geográficos o topónimos, porque éstos contienen información valiosa referente a las actividades humanas que se encuentran en alguna medida engarzadas con los recursos naturales. Esta condición ha permitido dar cuenta de numerosas especies animales y vegetales que tuvieron una especial importancia económica, social y religiosa entre los habitantes de una región determinada. Dicha importancia ha podido llegar hasta nuestros días, pues son innumerables las localidades, accidentes orográficos y cuerpos

de agua que aún conservan su nombre en lengua indígena a pesar de la serie de corrupciones, adiciones y otros factores que les afectan a través del tiempo (Navarrijo, 1995) (tabla 8.1).

Pero sin restar importancia a las diferentes manifestaciones culturales, las que de distinta manera aportan información sobre el conocimiento y uso de la fauna en el México antiguo, la pintura mural se distingue por ser una expresión sensible que, aunque en ocasiones pudiera ser juzgada como elitista de acuerdo con su ubicación y temática, sin duda constituye una herramienta franca de gran utilidad porque se refiere de manera muy puntual a la recordación y glorificación de ideas, conceptos y acontecimientos de diversa índole, donde fueron incluidos varios animales y plantas que nos remiten a un indiscutible universo de conocimientos y valoración de la naturaleza por parte del hombre mesoamericano. Prueba de ello es la presencia de una abundante fauna plasmada en los muros de Cacaxtla, donde los distintos significados de los elementos iconográficos se combinan en una suerte de juego alegórico al referirse tanto a la tierra y a la fertilidad por medio de la serpiente y de los elementos felinos, así como a la muerte a través de una ave nocturna. Asimismo, el elemento agua está presente dada la variedad de las

Tabla 8.1. Ejemplos de topónimos faunísticos en Tlaxcala

Topónimo	Significado
Acuicuzcatepec	Lugar de golondrinas de agua
Aztama	Donde se cazan las garzas
Aztatla	Lugar de garzas
Cuahtenco	Junto a las águilas
Huiloapan	Río de palomas
Mazapa	Lugar de venados
Soltepec	Cerro de codornices
Tecoac	En la serpiente de piedra
Tecocote	Lugar de las tórtolas de piedra
Tecolotla	Donde abundan techotes
Techalote	Nombre vulgar de la ardilla
Teozopilco	Lugar de divinos zopilotes
Texacoac	En el espejo de la serpiente
Tlalmotoca	Lugar del <i>metochtli</i> o conejo silvestre
Totolac	Lugar de pavos
Totltepec	Cerro de los guajolotes

Tomado de Anaya Monroy, 1965, y Navarrijo Ornelas, 1995.

especies acuáticas que fueron recreadas. En este sentido no se debe olvidar que muchas especies animales sólo llegaron a ser significativas dentro de una sociedad en cuanto a su posible utilización material, mientras que primariamente a otros animales se les confirió una carga simbólica particular y, de hecho, se les asoció con diversos acontecimientos que facilitarían la construcción de una visión del mundo asequible para el momento.

Bajo esta consideración se reconocen seis especies de aves en la pintura mural de Cacaxtla, y se aportan argumentos para comprender su inclusión en el lenguaje pictórico.

Escenario biogeográfico

Situado en el vértice sureste de la meseta central de la República Mexicana, el estado de Tlaxcala es el más pequeño, pues tan sólo cuenta con una superficie de 4 060.923 kilómetros cuadrados, lo que supone 0.2% del territorio nacional. En la porción norte limita con los estados de Hidalgo y Puebla; al este y sur con Puebla y al oeste con Puebla, México e Hidalgo. Sus rangos de altitud son en la cuenca del valle de Puebla-Tlaxcala 2 200 msnm, mientras que en la parte superior del volcán La Malinche se registran 4 200 msnm.

Tlaxcala se encuentra en la región del eje neovolcánico que atraviesa de oriente a poniente la parte central de la República hasta alcanzar el mar por ambos lados. El sistema orográfico consta de tres cadenas montañosas y cuatro zonas planas; es decir, hacia el norte se localiza la Sierra de Caldera y de Tlaxco; al sur se encuentra la Malinche y el Espolón de la Sierra Nevada y la sierra que los une al centro. Las planicies son el valle de Pie Grande, prolongación de los llanos de Apan; la llanura de Huamantla al este; las vegas de los ríos Atoyac y Zahuapan al sur, y los pequeños valles centrales de Tlaxco, Apizaco, Cihuatempan, Tlaxcala y Panotla. Esto representa un paisaje compuesto por volcanes y sierras volcánicas de diferentes tipos, así como grandes llanos cortados por cañadas y barrancas.

Por sus condiciones geográficas, el estado se ubica en tres regiones hidrológicas: la Cuenca del Balsas, Río Atoyac (78.76%); la Cuenca del Pánuco, Río Moctezuma (18.21%), y la Cuenca de Tux-

pan-Nautla, Río Tecolutla (3.03%). El río principal, el Zahuapan, recorre el estado de norte a sur pasando por el centro. En resumen, once ríos, dos lagunas (Atlangatepec y Acuitlapilco) y dos lagos (Totolcingo y Tochac), constituyen los embalses más importantes del estado, además de contar con ocho manantiales. Aunado a ello, en el presente se han construido varias presas como la de Atlanga, Cárdenas, y la de San Fernando, que son las de mayor capacidad (*Enciclopedia de los municipios de México*).

El clima de la entidad es templado en las tierras altas, son raras las temperaturas elevadas, ya que en la mayor parte del año los días suelen ser frescos durante la mañana y moderados al medio día. De junio a septiembre llueve seguido, si bien las precipitaciones no son similares en todo el estado (*Enciclopedia de los municipios de México*).

El territorio de Tlaxcala se encuentra inscrito dentro de la provincia florística denominada provincia de la Altiplanicie, la cual se extiende desde Chihuahua y Coahuila hasta alcanzar los estados de Jalisco, Michoacán, México, Tlaxcala y Puebla (*Enciclopedia de los municipios de México*). Para la entidad se han reconocido seis tipos de vegetación, tres sistemas de uso de suelo y dos tipos de hábitat acuáticos (Flores-Villela y Gerez, 1989: 160-161). Las variedades de bosque son de oyamel o abetos, de encino, pino y pino-encino, todos ellos de extensión limitada.

En razón de que el sitio de Cacaxtla se ubica al suroeste del volcán Malinche o Matlalcuéyatl (la diosa de la falda azul, también conocida como Malintzin, la doncella o sierra de Tlaxcala) que representa la montaña aislada más característica del país con una altitud de 4 461 msnm. Para esa zona han sido reconocidas seis comunidades vegetales principales en lo que hoy es el Parque Nacional Malinche, esto es, el bosque de *Quercus* o encino, que es una comunidad vegetal caducifolia que en la cordillera volcánica crece entre 2 500 y 2 800 msnm. Se han identificado cinco especies de *Quercus*; el bosque se conforma por *Pinus montezumae*, *Pinus hartwegii* y tres especies más; también está el bosque de *Alnus* o Aile; el bosque de *Abies* u oyamel con *Abies religiosa* que crece entre 2 700 y 3 800 msnm, y el zacatonal. Hasta el momento se han identificado unas 52 familias ve-

getales que incluyen árboles, arbustos y hierbas según los estudios de Villers *et al.* (2006), quienes reportan que la familia más abundante es la Asteraceae con aproximadamente 57 especies de herbáceas en comparación con las siete especies de la familia Orchidaceae que ahí crecen.

Hoy día las labores agrícolas preferentes son los cultivos de maíz, cebada, trigo, frijol, calabaza, papa y tomate. Sin embargo, cabe señalar que el estado está afectado en un alto porcentaje por diferentes grados de erosión, y las faldas de la Malinche son las más dañadas por la tala desmedida de sus bosques y por el pastoreo excesivo.

Casi la totalidad de la superficie estatal es utilizada en actividades agropecuarias y su diversidad biológica es realmente pobre, de ahí que el número de vertebrados terrestres endémicos de Mesoamérica sea de 65 especies, de las cuales 34 son endémicas de México (Flores-Villela y Gerez, 1989:160-161).

Los muestreos biológicos en el Parque Nacional Malinche de nueva cuenta resultan ser la referencia inmediata de acuerdo con su ubicación. La fauna herpetológica según el estudio de Sánchez de Tagle (1978) se compone de dos especies de ranas (*Pseudoeurycea gadovii* y *P. leprosa*), cuatro especies de lagartijas y se reporta la presencia de la culebra *Thamnophis scalaris* y de las serpientes *Crotalus triseriatus* y *Sistrurus ravus*.

En cuanto a la diversidad de aves del volcán Malinche, Gómez Álvarez (2002) registró 31 familias que incluyen 81 especies, entre las que se encuentran un gavilán, la aguililla ratonera (*Buteo jamaicensis*), la codorniz pinta (*Cyrtonyx montezumae*), el correcaminos (*Geococcyx californianus*), tres especies de paloma, tres de búhos (*Otus flammeolus*, *O. Trichopsis* y *Aegolius acadicus*), siete especies de colibríes, cinco de pájaros carpintero, y unas 56 de pájaros pertenecientes al orden *Passeriformes*, como lo son, entre otros, las golondrinas, las primavera, el capuliner, el zorzal, el junco, las calandrias, los gorriones, los piñoneros y otros más. Por otro lado, Fernández *et al.* (2007) estiman que para Tlaxcala hay unas 241 especies de aves reunidas en 50 familias que se encuentran comprendidas en 17 órdenes: de las 241 especies registradas, 142 son aves residentes y 92 son consideradas migratorias.

Si se parte del hecho de que el territorio de Tlaxcala es reducido y que en su mayor parte se encuentra circundado por los estados de Puebla y México, es pertinente revisar los registros de fauna para esas entidades dado que en sus rangos de distribución los organismos no reconocen fronteras geopolíticas. Por consiguiente, para el Estado de México por ejemplo, Casas y Aguilar (2007) inventariaron un total de 51 especies de anfibios y 94 de reptiles (tres de tortugas, 37 de saurios y 43 de serpientes). Por su parte, Gurrola y Chávez (2007) informan que la riqueza avifaunística del Estado de México asciende a unas 475 especies de aves inscritas en 69 familias.

Por medio de la información biológica se documenta y ratifica la existencia de una gama de posibilidades para llevar a cabo el proceso de selección de los animales de diferentes especies que, conforme a su fisonomía, conducta y hábitat, correspondan y satisfagan las necesidades culturales para su incorporación en las distintas expresiones materiales y espirituales de un pueblo amparadas bajo una notable carga de significados.

Un enfoque ornitológico de los murales

Cacaxtla es sin lugar a duda el sitio arqueológico más relevante de Tlaxcala. Se localiza en el actual municipio de Nativitas próximo a San Martín Texmelucan en Puebla, a unos 19 kilómetros al oeste de la ciudad de Tlaxcala y a 5 kilómetros al oeste del poblado de Santa María de Nativitas siguiendo la carretera federal 190.

El conjunto arqueológico de Cacaxtla fue habitado entre los años 600 y 1000 d.C. por el pueblo conocido como olmeca-xicalanca que al parecer procedía del área del Usumacinta. Prácticamente el sitio es una fortaleza que contaba con diferentes edificaciones religiosas y civiles, las cuales junto con las colinas de Xochitécatl dominaban el valle poblano-tlaxcalteca. Si se comienza el recorrido de la zona en dirección sur a norte, es permisible distinguir sobre un eje tres conjuntos: en primer lugar está La Mesita, que propiamente es una explanada sin construcciones visibles. A continuación está la Plaza de las Tres Pirámides y se trata de un conjunto posado sobre una plataforma que tiene



Figura 8.1. El Gran Basamento consta de unas 20 estructuras. (Foto: R. Alvarado y T. González, 2011.)

en cada uno de sus lados sur, este y norte un basamento piramidal. Por último, hacia el norte se encuentra el Gran Basamento que cuenta con unas 20 estructuras, como el Edificio de las Columnas, el Patio de los Rombos, el Patio de los Altares, el Templo de Venus y el Templo Rojo [fig. 8.1].

Es sabido que no todas las edificaciones del sitio contaban con pintura. Los distintos frescos existentes corresponden a diferentes etapas constructivas o momentos en la historia de Cacaxtla. Hoy día los registros perceptibles de pintura se localizan en la subestructura del Edificio B que formaba parte de la Plaza Norte, en el Pasillo de las Serpientes situado detrás del Cuarto de la Escalera, en el Templo Rojo, en el Templo de Venus, en el Edificio A y algunos vestigios también se conservan en el Edificio E [fig. 8.2].

La figura humana es el motivo iconográfico principal y frecuente en las diversas escenas pictóricas que permanecen, ya sea que se trate de

guerreros y de líderes en actitudes bélicas vigorosas y heterogéneas, o bien de la recreación de sacerdotes, por ejemplo. Otros elementos de importancia son las representaciones del ojo estelar referido a Venus o glifos relacionados con Tláloc y varias formas animales. Todos estos elementos se conjugan para mostrar pasajes de fertilidad, vida y muerte.

Conjuntamente, como parte del discurso pictórico del sitio se aprecian de manera singular distintos organismos en lo que se denominan bandas acuáticas o cenefas. Esta condición periférica hace que no sean los elementos centrales de una escena. Sin embargo, su importancia radica en que las figuras animales aparecen de cuerpo completo adoptando diferentes actitudes dinámicas y con proporciones semejantes entre ellos y que son ajenas a la realidad, en términos estrictamente comparativos, pero que de modo gráfico se justifican para su acomodo interior en los espacios trapezoidales creados en las bandas, lo que hace que dentro del discurso los



Figura 8.2. El Templo Rojo, situado en el Gran Basamento, aloja dos magníficos murales alusivos a la fertilidad, al agua y a la muerte. (Foto: R. Alvarado, 2008.)

animales posean un mismo rango o calidad iconográfica en cuanto a su tamaño. Empero, lo que en un momento puede sugerir o determinar su importancia gráfica es la frecuencia de aparición de una misma especie, pues la imagen de una garza se encuentra en siete ocasiones, mientras que los peces se detectan sólo tres veces, por citar un ejemplo.

Con base en la identidad taxonómica de los organismos, se puede señalar que hasta el momento se cuenta con la representación gráfica en estas bandas de unas siete especies de gasterópodos, tres de cangrejos, una de peces y algunos anfibios, además de tres especies de tortugas, esto es, *Kinosternon sp.*, *Eretmochelys imbricata* y *Dermatemys mawei* (Polaco, 1986) [fig. 8.3]. También quedaron ilustradas unas cuatro especies de serpientes, dos de aves y posiblemente alguna de mamíferos. Rigurosamente la presencia de esta diversidad de fauna habla de un manifiesto interés y necesidad

por los recursos naturales, mismo que se encuentra enlazado a un bagaje de conocimientos sobre el hábitat y la conducta de los animales, ya que, como muestra de lo expresado en términos biogeográficos, están representadas distintas regiones del territorio nacional como son las selvas tropicales, las costas del Golfo y del Pacífico, así como ambientes naturales del altiplano.

Como testimonio presento dos ejemplos. En primer lugar, las imágenes de tres cangrejos que pertenecen a especies diferentes, pues en el Templo de Venus figura un ejemplar de la familia Ocypodidae, que es un habitante de playas arenosas [fig. 8.4a], mientras que en el muro norte del Edificio A y en el muro poniente del Templo Rojo se muestran especies propias de zonas de intermarera de costas rocosas que están incluidas en las familias Grapsidae y Diosenidae, respectivamente [fig. 8.4b y c]. Cabe señalar que estos organismos



Figura 8.3. En las cenefas o bandas acuáticas del Templo Rojo aparece un nutrido catálogo de especies animales. Ejemplo de esa riqueza son las tortugas. (Fotos: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)

se localizan en ambos litorales (José Luis Villalobos, comunicación personal, 2009).

El otro caso que ilustra la calidad de conocimientos existentes y el uso de los recursos foráneos, es el del pez representado en las cenefas de los murales este y oeste del Templo Rojo y en la pilastra norte del Templo de Venus [fig. 8.5]. Tomando en consideración la forma general del cuerpo, la posición de las aletas, así como la abundancia en las costas mexicanas, es del todo viable que se trate de un *Percomorpho*, es decir con la forma de una perca, que pertenece al género *Dormitator* de la familia Eleotridae. Si es, como se supone, de las costas del Pacífico (según Héctor Espinosa Pérez, comunicación personal, 2009), se trataría de *Dormitator latifrons*. La presencia de la ceja azul en este caso podría indicar su pertenencia a aguas dulces y cabe apuntar que la especie es de origen marino y se le encuentra en lagunas costeras, estuarios y ríos.

Este pez tiene una importancia ecológica particular, puesto que se ocupa de transformar energía potencial del detritus en energía utilizable por los niveles tróficos superiores, donde se ubican

otros peces, aves acuáticas y eventualmente el hombre.

En cuanto a las imágenes de aves en el discurso pictórico del sitio, éstas se pueden observar en los murales y cenefas en cinco de las estructuras: el Templo Rojo, el Templo de Venus, las cenefas de las jambas del pórtico del Edificio A, las cenefas del Pasillo de las Serpientes y el mural de La Batalla ubicado en la subestructura del Edificio B que formaba parte de la Plaza Norte.

En ninguno de los casos que serán tratados en este estudio las imágenes de aves constituyen el elemento o el tema central de la escena; su nivel de integración temática, de acuerdo con la propuesta de Navarijo (2000), es la de elementos autónomos cuyo cometido es el de complemento nuclear informativo o calificativo en la escena a la que pertenecen, especialmente cuando se trata de signos glíficos. Pero, además, se observa a las aves como formas iconográficas de carácter simbólico en las bandas o cenefas acuáticas, cuyas actitudes pueden ser calificadas como naturalistas.

Paralelamente, también se advierte la presencia de las aves a través de las diferentes plumas em-



a



b



c

Figura 8.4. En las cenefas que enmarcan diferentes escenas se pueden observar tres especies de cangrejos. (Fotos: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)



Figura 8.5. Un pez del género *Dormitator* fue representado en las cenefas de los murales este y oeste del Templo Rojo y en la pilastra norte del Templo de Venus.
(Fotos: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)



Figura 8.6. Se utilizaron diversas plumas en cantidades desiguales para la confección de los tocados que van de sencillos a los muy elaborados, como se puede apreciar en el mural de La Batalla.
(Foto: R. Alvarado, 2008.)



Figura 8.7. Un numeral con una sola pluma se advierte en la parte baja del mural sur del Edificio A. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)

pleadas en los atavíos de los personajes y en la confección de los diversos tocados. En el mural de La Batalla se aprecian muy diversos tocados, como los que distinguen a los guerreros vencedores y que por su hechura sencilla merecen ser catalogados como sobrios, ello en franca comparación con los muy elaborados según el número de plumas y por las cabezas de aves que imitan diversas especies y que llevan los sometidos [fig. 8.6]. Otra modalidad del uso de las plumas se encuentra de forma escueta, pero significativa, en la única pluma que compone el numeral que figura en la parte baja del mural sur del Edificio A [fig. 8.7]. Este caso contrasta con el gran ramillete de plumas que se puede reconocer en el extremo superior derecho del mural oriente del Templo Rojo [fig. 8.8].

En suma, un examen preliminar de las imágenes de animales en las pinturas acusa la presencia de seis especies de aves, y tomando en cuenta su nivel de representación gráfica y temática se desarrolla la siguiente propuesta de identidad taxonómica, con la única intención de aportar infor-



Figura 8.8. En el extremo superior derecho del mural oriente del Templo Rojo, se aprecia un conjunto de plumas a manera de un gran ramillete. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)

mación original que amplíe y respalde el entendimiento del discurso pictórico de Cacaxtla.

Identidad taxonómica de las imágenes de aves

En la pintura mural de Cacaxtla, como lo señala Foncerrada de Molina (1982: 27), los signos glíficos se distribuyen y algunos de ellos se repiten a lo amplio de la composición, y por lo general son representados como elementos aislados situados entre las figuras humanas en el mural de La Batalla de la subestructura del Edificio B. En efecto, en este mural —el cual ha sido interpretado como una narración con sentido histórico sobre un enfrentamiento y potencialmente la glorificación de un linaje con complejas asociaciones de carácter mítico (Lombardo de Ruiz, 1986: 40 y 220)—, en forma particular han sido reconocidos unos 36 elementos glíficos que guardan independencia respecto a las figuras humanas; esto es, que no se muestran en

Figura 8.9. Situado a la izquierda de los personajes 26 y 27 del mural de La Batalla, se distingue un jeroglífico que consta de la cabeza de un ave. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)



Figura 8.10. El diseño del jeroglífico "cabeza de ave con el pico abierto" es sencillo pero de gran significado de acuerdo con su ubicación. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)





Figura 8.11. La imagen esquematizada de una chachalaca (*Ortalis sp.*) es el componente del glifo situado a la izquierda de los personajes 26 y 27 en el mural de La Batalla (Dibujo: A. Luna, 2009.)

forma directa en su cuerpo o en su atuendo o bien en los objetos que portan y no están asociados a un personaje de manera definida.

En el relato gráfico de La Batalla se observa de manera concreta en 13 ocasiones el jeroglífico conocido como “corazón con tres gotas de sangre”; los identificados como “venado”, “bigotera de Tláloc” y “mano” están expresados en tres ocasiones respectivamente, mientras que fueron pintados una sola vez 12 glifos. Entre estos últimos se cuenta con un “búho” y con la cabeza de un ave con el pico abierto.

Como parte de la argumentación de este mural, el primer caso a examinar por ser bastante natural y conciso, es el de un elemento que consta

únicamente de una cabeza y parte del cuello de un ave en vista de perfil que se ubica a una altura media a la izquierda de los personajes situados en los lugares número 26 y 27 en el registro oriente. Según el atuendo, la postura y la actitud de estos personajes, se trata de un guerrero (26) que de manera expresa está sometiendo a otro (27) por lo que, atendiendo a la posición del ave respecto a estos personajes, ésta podría estar calificando o certificando este acontecimiento particular en el desarrollo de la batalla sin que exista una relación abierta con alguno de estos dos guerreros [fig. 8.9].

Es indiscutible que de entre los casos a tratar en este estudio el diseño de esta ave resulta ser el

más sencillo y lineal de todos, aunque a la vez complicado por el contexto donde se encuentra colocado este glifo, ya que la guerra es un fenómeno muy complejo con implicaciones sociopolíticas, económicas, étnicas y de tipo religioso. La representación pictórica del ave consta, sin mayores detalles, de tan sólo la cabeza coronada por una menuda insinuación de una cresta, conforme a las puntitas dibujadas, y es mostrada una parte del cuello [fig. 8.10]. En la composición también es exhibido el pico muy abierto y se observa un ojo grande con una aparente ceja azul muy ancha en forma de media luna, según el espacio supraocular que se crea entre el ojo y la incipiente cresta. Frente al pico se encuentran dos elementos más, uno rojo de forma casi circular y otro de color azul en forma de media luna.

Pese a su aparente simplicidad, el dibujo del ave sugiere la imagen esquematizada de una chachalaca (*Ortalis Sp.*) que es una galliforme grande de cuerpo alargado de unos 500 a 600 milímetros, cuya silueta es parecida a la de un guajolote joven. La cabeza es pequeña y tiene una cresta muy corta; el anillo ocular está desprovisto de plumas y la garganta es desnuda y rojiza; la cola es larga y redondeada. El plumaje de alas y espalda varía ligeramente entre las especies, desde un tono café olivo a verdoso, mientras que las zonas del vientre son blanquizcas (Álvarez del Toro, 1980: 52-53; Peterson y Chalif, 1989: 78-79) [fig. 8.11].

En México habitan cuatro especies de chachalacas. Dos de ellas (*Ortalis wagleri* y *O. poliocephala*) se distribuyen en los estados costeros del Pacífico, desde Sonora hasta Oaxaca y Chiapas; la tercera (*O. leucogastra*) está confinada de modo particular en los estados de Oaxaca y Chiapas y la cuarta de ellas (*O. vetula*) se localiza en los estados del Golfo hasta la Península de Yucatán, incluidos Nuevo León y San Luis Potosí (Howell y Webb, 1995: 220-222). Físicamente las cuatro especies son muy semejantes entre sí, pero si se toma en cuenta la propuesta de que los olmeca-xicalanca procedían del área del Usumacinta (Foncerrada de Molina, 1982: 23) y que en el enfrentamiento reseñado participa un grupo de origen maya, con base en la distribución geográfica de las especies se podría pensar de manera representativa en *Ortalis vetula* como la opción probable, pero sin ser excluyente, dado que en



Figura 8.12. En el registro oriente del mural de La Batalla situado entre los personajes 1 y 2, se halla un jeroglífico que representa a un búho.
(Foto: R. Alvarado y G. Vázquez, 2005.)

términos iconográficos y de interpretación lo que en realidad interesa en función del mensaje pictórico es llegar a establecer la identidad genérica del ave ilustrada.

Durante las mañanas se facilita observar a las chachalacas, porque se ponen a llamar ruidosamente desde los árboles. La voz de alarma de la chachalaca es un áspero cacareo como de gallina y su llamado característico es un estridente y trisilábico cha-ca-lac coreado de manera especial por las mañanas y tardes. Al respecto Francisco Hernández (1959) apuntó: “se parece en la voz a las gallinas de España, pero su canto es pertinaz, de suerte que parecen oírse muchas aves cacareando al



Figura 8.13. A diferencia de otros jeroglíficos trazados en varias ocasiones, el jeroglífico “búho” sólo aparece una vez en el mural de La Batalla.
(Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

mismo tiempo y muy sonoramente, pues *chachalacámetl* no significa otra cosa sino ave que grita y hace ruido”. Su áspero canto mañanero también fue un signo temprano para los mayas, quienes relacionaron a la chachalaca con el sol, como se puede atestiguar en el cantar 11 de Dzitbalché, donde se narra el amanecer cuando la noche con sus estrellas y sus animales se oculta y el día nace alegre: “va a surgir la luz del sol.../las chachalacas y las palomas/ y las tórtolas y las perdices/ las pequeñas codornices/ las mérulas y los sinsontes/ ... estas aves silvestres/ comienzan su canto/ porque el rocío/ origina felicidad” (Barrera, 1980).

Aparte de su indiscutible relación con el sol, entre los mayas la chachalaca fue considerada una epifanía solar, esto es, *Kinchil Cobá*, chachalaca de rostro solar, que fuera la deidad protectora de la ciudad de Cobá en lo que hoy es Quintana Roo (De la Garza, 1995: 74).

Se ha observado que las chachalacas se alimentan de modo preferente de frutos como los que producen la palma y los amates, además de que consumen uvas silvestres, capulines y zapotes, hojas y yemas. Las chachalacas son cazadas por su tamaño y por su carne, aunque ésta es correosa (Leopold, 1977: 243).



Figura 8.14. El búho caracterizado en el registro oriente del mural de La Batalla se asemeja notablemente al Búho Cornudo o Gran Duque (*Bubo virginianus*). (Dibujo: A. Luna, 2009.)

Atendiendo a los pormenores en la estructura del diseño, este elemento posee la particularidad de estar compuesto de manera fundamental por la cabeza de un ave que es muy escandalosa e inquieta, y a la que por su canto mañanero se la ha relacionado con el sol; además, el resto del cuerpo no es mostrado y el pico se presenta suficientemente abierto, lo que sugiere de modo espontáneo la intención de emular o simbolizar en forma lacónica y evidente el poder que posee la voz misma, esto es, la facultad de producir sonidos, de comunicar, de notificar. Esta circunstancia a su vez legitima su presencia glífica para dejar constancia del episodio específico vinculado con las acciones manifiestas de los personajes 26 y 27 y, tal vez así, expresar desde un posible exhorto dramático al calor de la batalla para no abandonar la lucha, o bien podría tratarse de un llamado para entablar una tregua o, ¿por qué no?, también podría revelar un lamento de derrota y de agonía en términos alegóricos... no es posible testificarlo, pero con todo es un planteamiento sugestivo e interesante por qué este fragmento de ave expresa intensamente una acción.

Sin embargo, además de la importancia expresiva del pico abierto, cobra peso la presencia de una ceja azul que puede concretar el simbolismo particular de este glifo, aun cuando la mayoría de los animales representados en Cacaxtla la exhiben, como lo apunta Santana Sandoval (1990). Como complemento cabe anotar que en el pensamiento nahua, la ceja en los seres humanos formaba parte del centro anímico que comprendía el ojo que se encontraba ligado fuertemente con la adquisición del conocimiento y la percepción del entorno (López Austin, 1989: 213-15).

En consecuencia, este elemento pictográfico puede estar dando cuenta, en términos simbólicos, de los resultados parciales de un suceso bélico que marcó a la ciudad de Cacaxtla y que es ejemplificado por medio de las acciones de los personajes 26 y 27, pues este mural versa sobre una gran empresa bélica, real o mítica, con múltiples complicaciones por lo que para ilustrarla requirió un medio sencillo pero directo a decir de la combinación de parejas de guerreros, vencidos y vencedores, que facilitarían pictóricamente ofrecer una visión de los diferentes momentos vividos.

Precisamente otro momento de la contienda quedó plasmado al inicio del registro oriente en este mural de La Batalla, donde se localiza el segundo elemento ornitológico que es examinado en este estudio. Se trata de un ave de cuerpo completo cuyo aspecto corresponde de modo inequívoco a un búho que se ubica entre el personaje uno, que es un guerrero sometido, y el personaje dos que es un vencedor, sin que se pueda llegar a establecer hasta este momento una relación directa con alguno de ellos. Por lo anterior, el elemento búho parece estar suscribiendo también un calificativo a ese segmento de la representación bélica concerniente a la guerra y a la muerte [fig. 8.12].

El ave es mostrada con el cuerpo de perfil pero la cabeza, que es ancha, está mirando de frente y se caracteriza por estar coronada con un penachillo de plumas en cuyos extremos sobresale una a manera de "orejita". Los grandes ojos y el pico amplio y entreabierto, exponiendo la lengua, componen el rostro, y lo que se aprecia del cuerpo es la ancha ala izquierda y la pata enseñando sus potentes y filosas garras que no dejan lugar a dudas sobre su naturaleza rapaz [fig. 8.13].

Según el aspecto general de esta ave se puede decir que se trata de un búho. En la República Mexicana la familia Strigidae está conformada por 29 especies de búhos o tecolotes; sin embargo, para este caso concreto sólo he tomado en consideración las especies que presentan mechones u orejas de plumas definidos y cuya distribución sea amplia de acuerdo con los registros de Friedmann, Griscom y Moore (1950); Howell y Webb (1995); Johnsgard (2002) y Gurrola y Chávez (2007), puesto que, por ejemplo, el tecolote ojioscuro serrano (*Otus flammeolus*) es de tierras altas, es más pequeño que un tecolote común y sus mechones de plumas casi no se notan, por lo que queda descartado como una de las opciones.

Tras revisar los rangos de distribución de las especies mexicanas, las tallas y las características de los mechones, concluyo que la representación pudo haberse basado de modo preferente en el búho cornudo (*Bubo virginianus*) o también conocido como tecolotón, gran duque, búho grande y con los nombres mayas de *ikim*, *tunculuchú* o *tuncuruchú* (Birkenstein, 1981), porque se trata de un búho grande que llega a medir entre 450 y 625 mm

y pesar de 1 318 a 1 769 gramos [fig. 8.14]. La cabeza es voluminosa y exhibe oscuros adornos auditivos de plumas a los lados que parecen “cuernos”. Los ojos son muy grandes y claros. El plumaje blanco de la garganta contrasta con las partes dorsales café oscuro moteado y las porciones ventrales que son de color crema y estriadas con barras transversales café oscuro. Las alas son anchas y largas, oscuras en las porciones superiores y jaspeadas de blanco. La coloración de esta especie varía de acuerdo con su distribución geográfica: es casi blanca cerca del ártico y de tonos muy oscuros en las zonas tropicales.

La textura de este plumaje jaspeado es muy suave, condición que facilita un vuelo silencioso que resulta el idóneo para permitirle cazar sin ser escuchado. Esta rapaz poderosa puede atrapar presas tan grandes como un zorrillo, un conejo o un tlacuachillo mediano, además de numerosas especies de aves (Álvarez del Toro, 1980: 93), por lo que su asociación con la agonía, muerte o la destrucción encuentra justificación por tratarse de un ave nocturna y rapaz que es exitosa en sus empresas de cacería.

La especie conserva una distribución muy amplia debido a que comprende varias subespecies que se encuentran desde el Ártico hasta Tierra de Fuego, por lo que este rango hace que *Bubo virginianus* [fig. 8.14] pueda ocupar diferentes tipos de

hábitat como los bosques, las zonas de matorrales, las de chaparrales, riberas de los arroyos y también se le ve en tierras abiertas, desiertos, cañones y en acantilados (Peterson y Chalif, 1989: 158).

Desde una perspectiva universal, el temor a lo desconocido siempre ha existido, y si a este hecho se le suma un entorno de penumbra o de oscuridad, son idóneas las condiciones que propician que se geste un sinnúmero de creencias que recaen, sobre todo, en aquellos animales que realizan sus actividades de modo preferente en horarios crepusculares y nocturnos, como lo hacen los búhos que son las inmejorables aves rapaces nocturnas. En el mundo mesoamericano el búho fue una de las aves con atributos simbólicos asociados con la penumbra y oscuridad y se le tenía como mensajera del destino, de mal agüero. Por ejemplo, en Teotihuacán figura como emblema de guerra y fue un motivo común en la cerámica y en la escultura, por lo que no es de sorprender también su presencia en los muros de Cacaxtla, sobre todo en un mural que describe diversas acciones bélicas.

En tercer lugar me ocuparé de la figura incompleta de un ave de perfil que se ubica en el canto de la banqueta del Templo Rojo, el cual se localiza en la esquina noreste del Conjunto 2 [fig. 8.15]. En particular esta banqueta posee una carga mítica e histórica a través de los seis elementos ideográficos



Figura 8.15. Vista general de la banqueta del Templo Rojo donde se plasmaron seis elementos ideográficos. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)

cos que fueron pintados en ella y que hacen referencia al origen y al peregrinar de los olmeca-xicalanca desde tierras costeras del Golfo. Según apunta Piña Chan (1998), los olmeca-xicalanca procedían de esa región y después estuvieron en Xochicalco y en Morelos, para trasladarse posteriormente a Chalco y tiempo después a Amecameca, lugar del cual emigrarían ulteriormente a Puebla y por último a Tlaxcala.

De los seis diseños pintados en la banqueta, estudio únicamente el cuarto, porque sólo en él se advierte la imagen de un ave. Esta ave se sitúa en un primer plano, puesto que a sus espaldas se aprecia un tipo de red o rejilla de tono azul [fig. 8.16]. Tanto el ave como la rejilla se encuentran limitados por un marco de aspecto piramidal o plataforma escalonada de color azul que puede ser considerada como el signo de cerro o de lugar a la manera zapoteca (Del Toro Herrera, 2004). A decir de Piña Chan (1998) se trata conceptualmente de un topónimo que se ha leído como “cerro del guajolote”; se refiere al topónimo *Chalchihmomozco* y *Chalchiutotolin* que fue el nombre de Amecameca y cuyo elemento central es un ave. Posiblemente por su aspecto se trata de un guajolote. En resumen, la lectura que hace Piña Chan (1998) de este logograma específico nos remite a un discurso histórico, ya que se reseña el peregrinar de los valientes guerreros olmeca-xicalanca hasta su llegada a Cacaxtla.

Un primer punto para establecer la identidad del ave es reparar en el hecho de que el guajolote silvestre no posee plumas en la cabeza, pues ésta es desnuda y presenta un tono azulado además de estar recubierta con verrugas rojas, mismas que se acentúan en los periodos de cortejo. De manera comparativa se puede aseverar que esta situación fue magnificada en la representación pictórica, ya que la cabeza no se aprecia expuesta o desplumada y se continúa con la papada [fig. 8.16]. De hecho el guajolote muestra en la frente una carnosidad extensible y una papada en el cuello, cualidades que en mi opinión fueron suficientemente conocidas para ser emuladas en la composición y que aprueban una aproximación a la identidad taxonómica del ave. Cabe agregar a esta descripción que el guajolote ostenta en el pecho un mechón parecido a cerdas llamado escobeta o corbata. Por

último, aunque no fueron pintadas cabe decir que las patas son muy fuertes y negras, con un espón corto y obtuso.

El guajolote silvestre (*Meleagris gallopavo*), también llamado cócono, totol, pípila o huexólotl, entre otros tantos nombres que recibe en la República Mexicana [fig. 8.17], alcanza una talla de entre 900 a 1200 mm y los machos llegan a pesar entre ocho y diez kilogramos, mientras que en las hembras el peso oscila entre cuatro y cinco kilogramos. El plumaje del cuerpo es de color bronce iridiscente, con el dorso azul y con las primarias y secundarias de las alas pálidas. Cuando el macho abre la cola, ésta adopta una forma de abanico, lo que posibilita apreciar las plumas de color bronce con las puntas blanquecinas (Peterson y Chalif, 1989: 82-83). Durante el cortejo el macho atrae a la hembra con el canto y una vez que ya se encuentran a la vista uno del otro, el macho eleva las plumas del cuerpo dando la impresión de que se infla; después deja caer las alas hasta tocar el suelo y extiende la cola en disposición de abanico.

La principal actividad de los guajolotes durante el día es la búsqueda de comida. Se trata de una especie omnívora oportunista que basa su dieta de acuerdo con la abundancia, diversidad y disponibilidad de alimento como diversas semillas, frutos e insectos que recoge del suelo (Eaton, 1992). Por lo regular son aves caminadoras, pero pueden volar y aunque usualmente se desplazan cortas distancias llegan a mantener un vuelo fuerte. A pesar de ser aves terrestres acostumbran dormir en los árboles.

En tiempos pasados el guajolote silvestre era común en los bosques de pino/encino de las mesetas del occidente de México, desde Sonora y Chihuahua hasta Michoacán; en las mesetas con bosques de pino/encino del este y los llanos costeros desde Coahuila y Tamaulipas hacia el sur hasta alcanzar Veracruz (Leopold, 1977: 304-305). Sin embargo, en la actualidad su distribución se halla reducida de modo considerable, siendo Oaxaca el punto más sureño donde se le puede encontrar de manera silvestre, sobre todo tomando en cuenta que no se trata de una especie migratoria.

En atención a su distribución geográfica y tomando en cuenta que las representaciones de galliformes en la pintura mural, como el guajolote, el



Figura 8.16. El cuarto diseño pintado en el canto de la banqueta del Templo Rojo corresponde a un topónimo cuyo elemento central es la imagen de un guajolote. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)



Figura 8.17. El guajolote silvestre (*Meleagris gallipavo*) es el elemento iconográfico principal del topónimo recreado en la banqueta del Templo Rojo. (Dibujo: A. Luna, 2009.)



Figura 8.18. En el muro oriente del Templo Rojo se observa una guacamaya completa que se acomoda entre una planta de maíz y una de cacao.

(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)

hocofaisán y la chachalaca son francamente reveladoras de su importancia. Sirva en este caso anotar como testimonio complementario que reafirma dicha importancia el hecho de que en 21 estados de la República he registrado 386 topónimos que hacen referencia a estas especies (Navarajo, 1995). Al respecto, también cabe agregar que *Meleagris gallopavo* aparece en dos ocasiones como topónimo en los dinteles del Patio A del Grupo de la Iglesia en Mitla, Oaxaca (Navarajo, 2008), por lo que la tradición toponímica tocante a las galliformes corrobora su repercusión cultural a través del tiempo, misma que también se puede rastrear en los llamativos dibujos de esta ave en la cerámica antigua y en la de producción reciente. Por otro lado, debo señalar que sus plumas sirvieron para el balance de las flechas y se utilizaba el espolón para las puntas, aspectos que se suman al establecimiento de la importancia del ave.

Como parte de las informativas e interesantes reseñas que hicieran personajes como Bernal Díaz del Castillo, fray Bernardino de Sahagún, el padre Francisco Javier Clavijero y el protomédico Francisco Hernández, entre otros, se encuentran suficientes informes sobre el guajolote o pavo de Indias donde se subraya su calidad como alimento y como tributo entre los mexicas, y al paso del tiempo también lo fue de manera importante para los españoles y más tarde para todo el mundo. Por citar sólo un ejemplo, el valor de esta ave se comprueba en la *Historia de los Indios de la Nueva España* de fray Toribio de Benavente conocido como el padre Motolinia, quien relata cómo en el mercado del barrio de Tepeacac se vendían más de ocho mil guajolotes cada cinco días, y también nos dice que Nezahualcóyotl era muy aficionado a estas aves.

De igual manera se conoce que en el mundo mesoamericano el guajolote fue objeto de ofrenda



Figura 8.19. En el muro sur del Pórtico del Edificio A fue pintada una guacamaya en actitud de vuelo natural. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)

para los dioses y sus plumas constituyeron un elemento significativo para la composición de los tocados de los sacerdotes en las fiestas en honor a Huitzilopochtli. El papel que tuvo esta ave se confirma al haber sido vista como la manifestación de Tezcatlipoca, según apunta Heyden (s/f). La misma autora nos alerta que se cuenta con informes que señalan que en los mitos de la creación de los soles, al final del tercer sol “Cuatro Lluvia” que se destruyó por una lluvia de fuego, los que pudieron sobrevivir a la catástrofe se transformaron en guajolotes, esto es, existió una asociación del guajolote con el fuego. Sobre este relato Doris Heyden (s/f) comenta que posee un sentido de inmortalidad afiliado con el guajolote y su carácter de antepasado.

Tomando en cuenta que Piña Chan (2000) hace una lectura de contenido histórico sobre el topónimo inscrito en el canto de la banqueta del Tem-

plo Rojo, y reflexionando sobre las interpretaciones expresadas por Heyden sobre el relato de los soles, deduzco que el guajolote, en lo que corresponde al sitio de Cacaxtla, pudo fungir como un distintivo acordado para destacar un punto de interés dentro de la geografía mesoamericana del momento, además de que también podría estar haciendo una referencia a los ancestros.

En otros contextos de la pintura mural del sitio se pueden observar las imágenes de cuerpo completo de una guacamaya verde (*Ara militaris*), con una fisonomía y posturas de vuelo y percheo que pueden ser calificadas como objetivas. Una de ellas se encuentra en el muro oriente del Templo Rojo y otra más en el muro sur del pórtico del Edificio A.

De acuerdo con el conjunto de elementos que componen la escena del muro oriente del Templo Rojo, ésta, en mi opinión, ilustra de modo conveniente los conceptos sobre la fertilidad de la tierra

Tabla 8.2. Análisis comparativo entre la guacamaya verde y el quetzal

	Guacamaya verde <i>Ara militaris</i>	Quetzal <i>Pharomachrus mocinno</i>
Talla	685 a 760 mm de largo.	380 a 405 mm largo; cobertoras de la cola 900 mm
Plumaje	Verde olivo en todo el cuerpo; frente y lores rojos; cola roja en la base y azul en la mitad terminal; alas verdes con tonos verdes y amarillentos en la parte superior y azules y rojos en la parte posterior; amarillo brillante bajo alas y cola.	Verde dorado o iridiscente; varía con la luz desde metálico hasta azul y verde esmeralda; pecho y vientre rojo carmesí intenso; plumas negro en centro y debajo de la cola. Cola negra con las tres plumas exteriores laterales blancas.
Cabeza	Compacta y voluminosa; mejillas desnudas.	Cresta de plumas verticales y comprimidas.
Pico	Ganchudo, profundo y corto con cera; lengua carnosa.	Corto, ancho y plano.
Patas	Fuertes con dedos cigodáctilos.	Cortas y oscuras; tarsos con plumas; ave perchadora.
Dieta	Semillas, granos y frutos. Especie oportunista.	Frutos, bayas, caracoles, ranas arborícolas, renacuajos, insectos.
Hábitat	Zonas subtropicales y selváticas entre los 800 a 2500 msnm.	En el estrato medio y superior de los árboles en bosques de niebla siempre verde (bosque mesófilo de montaña) del sureste de México a los 2745 msnm con alto índice de humedad y poca luz. Abundan bromelias, musgo, orquídeas y helechos.
Conducta	Vive en grupos; es escandalosa y puede ser agresiva.	Vive en parejas; es tranquila y tímida; movimientos rápidos o ágiles para obtener alimento. Vuelo ondulante.

y sobre la importancia de ciertos productos para el ejercicio del comercio. La única figura humana en la escena es la de un hombre viejo de pie que lleva un atuendo hecho de piel de jaguar y que porta un bastón. Frente al comerciante anciano se muestran dos plantas en color azul. Se trata del maíz y del cacao con sus flores y frutos. Entre estas dos preciadas plantas se observa una guacamaya de perfil con una evidente intención de posarse sobre la planta de cacao, la que parece surgir de una serpiente azul [fig. 8.18].

En una primera inspección de esta escena se puede señalar que nos está comunicando una realidad de la vida cotidiana basada en una explícita valoración de los recursos naturales, como el sustento ejemplificado por la presencia de plantas

preciosas a decir del maíz y del cacao y por los diferentes organismos animales recreados en la cenefa. En otras palabras, la escena habla del significado mismo de la existencia, lo que explica por qué ésta se encuentra enmarcada por una banda acuática en la que están incluidas diversas especies, ya que en forma ineludible el agua se asocia con la vida al ser el elemento primordial del cual depende la subsistencia (para mayores detalles consúltese la cédula correspondiente).

La presencia de bandas acuáticas cumple no sólo con la función locativa de piso que Sonia Lombardo (1986) les confiere. Considero que, de acuerdo con la serie de elementos ilustrados, también están indicando interés, respeto y dependencia hacia la diversidad de los recursos naturales de la

localidad y de regiones lejanas, ya que en ellas se encuentran representados un buen número de especies de diferentes grupos zoológicos que exponen las demandas alimenticias, entre otras cosas, ya que vemos tortugas, serpientes, ranas, cangrejos, crustáceos y garzas en diferentes actitudes.

En este sentido me permito anotar como una referencia que la pesca, la captura con trampas y la cacería de aves acuáticas como patos, gansos, garzas, pelícanos, grullas y cormoranes constituyeron una fuente importante de proteínas animales, mismas que escaseaban en el Valle de México, razón por la cual otros animales igualmente llegaron a formar parte de la dieta como las tortugas, las ranas y sus larvas, crustáceos e insectos (Challenger, 1998: 110). Ante este panorama es razonable pensar que en un principio de manera llana pudo surgir, por necesidad, un aprecio espontáneo por los recursos y ya posteriormente, o bien en forma unísona, también se forjaron los procesos jerárquicos y de simbolización de ciertas especies para que éstas fueran vinculadas a un cuerpo de creencias que contribuirían a conformar una explicación coherente sobre los heterogéneos acontecimientos de la vida.

Por lo que hace a la segunda imagen de guacamaya, ésta se ubica en el muro sur del pórtico del Edificio A donde figura un personaje revestido con elementos de ave que se encuentra de pie sobre una serpiente. A la izquierda del personaje, al nivel de su cadera, fue pintada de azul un ave con las alas extendidas, la cabeza de perfil con un copetillo visible y el pico amarillo abierto mirando hacia el hombre-ave-serpiente [fig. 8.19]. Junto a la guacamaya aparece el glifo calendárico 13 Pluma. Esta escena también se encuentra delimitada por una banda azul integrada por animales de diferentes especies como tortugas, serpientes y caracoles.

En estas dos escenas la guacamaya no constituye el elemento principal de la composición. Sin embargo, al figurar con el cuerpo completo y al tener una proporción apropiada con respecto a los demás elementos adquiere una importancia determinada en cuanto que adjetiva y complementa el mensaje pictórico.

Para comprender y justificar la inclusión de una guacamaya en el texto gráfico siempre es conveniente contar con información biológica sobre la



Figura 8.20. La guacamaya verde o militar (*Ara militaris*) fue representada en dos ocasiones en la pintura mural de Cacaxtla: en el muro oriente del Templo Rojo y en el muro sur del Pórtico del Edificio A. (Dibujo: A. Luna, 2009.)

especie propuesta. En este caso particular se torna capital, porque las imágenes contenidas en estas escenas han sido vistas como un quetzal a pesar de las grandes diferencias físicas, conductuales y de preferencias de hábitat existentes entre ambas especies de aves [tabla 8.2].

La guacamaya verde o militar (*Ara militaris*), conocida también con los nombres vernáculos de guacamayo, papagayo, lorito, alo y *oop* y *x-op* en maya (Birkenstein, 1981), es una ave robusta que llega a alcanzar una longitud de 685 a 760 milímetros y un peso aproximado de 900 gramos [fig. 8.20]. El plumaje del cuerpo es de tonalidad verde olivo, mientras que la frente y el área entre el ojo y el pico es de color rojo, si bien la parte desnuda

del rostro presenta una coloración rosada pálido con hileritas de finas plumas negro verdosas; dicha característica no fue dibujada en ambas representaciones pictóricas. Por encima del ojo se aprecian líneas de plumitas rojizas que podrían ser consideradas en términos iconográficos como un tipo de ceja. Las plumas para el vuelo y las de la espalda baja son de coloración azul y el envés de las alas es amarillo, situación que concretamente se observa en el individuo del mural sur del pórtico del Edificio A. La coloración de la cola larga y puntiaguda es granate, y se torna azul en las puntas.

Son particularidades de interés que las guacamayas se reúnan, por lo general, en parvadas para dormir o para alimentarse y cuando se les puede ver volando es todo un espectáculo, pues lo hacen de un modo bastante escandaloso. Como los aleetos de una garza, las guacamayas vuelan batiendo las alas lentamente y realizan migraciones diarias y estacionales locales, es decir, se trasladan de sus sitios de percheo a los lugares donde acostumbran alimentarse y también lo hacen en la época de reproducción y anidación.

Estudios recientes en la barranca del Sabino, Santa María Tecomavaca en Oaxaca, confirman estos eventos, pues en un análisis sobre la población de *Ara militaris* se encontró que utilizaban la barranca como dormitorio y sitio de reproducción, y su presencia es común de marzo a septiembre; se observó que agosto fue el mes con un mayor número promedio de individuos (40), mientras que en los meses invernales de noviembre a enero, sólo una pareja permaneció en el sitio. En la época de reproducción, que es de marzo a octubre, la actividad se concentró durante las mañanas y tardes y se pudo ver que las salidas de la barranca fueron más sincrónicas que las llegadas en las tardes (Rivera-Ortiz *et al.*, 2008).

Estos eventos de desplazamientos habituales e invariables tan notables por el tamaño, color y ruidos que producen las guacamayas fueron con seguridad tomados como una referencia espontánea, sencilla y práctica respecto a la temporalidad. La importancia implícita de esta realidad conductual fue reproducida en el mural I de la Estructura 86 o La Casa de los Pájaros en el sitio de Xelha, Quintana Roo, de acuerdo con la propuesta de Navarrijo (2001).

Las guacamayas acostumbran anidar en oquedades de los árboles y en cuevas o huecos en los peñascos o en desfiladeros; la nidada puede constar de hasta tres huevos que son incubados de entre 26 a 28 días. Su alimentación consta de una amplia variedad de frutos, semillas, brotes de hojas y flores, por lo que se considera que desempeña un papel ecológico sustancial en la dinámica de dispersión de semillas.

La distribución geográfica de la guacamaya verde es discontinua desde México hasta el norte de Argentina, dado que habita en las selvas tropicales caducifolias y subcaducifolias y de manera temporal en bosques de pinos y encinos e incluso en zonas áridas en un rango altitudinal que va desde el nivel del mar hasta 2500 msnm. Para México se tienen registros de poblaciones aisladas en la vertiente del Pacífico desde el sureste de Sonora y suroeste de Chihuahua hasta Oaxaca y Chiapas. En lo que corresponde al Golfo de México se le encuentra en Tamaulipas y en el centro de la República desde los estados de Zacatecas, sur de Nuevo León, San Luis Potosí, México, Querétaro y Michoacán (Peterson y Chalif, 1989: 143-144).

Aun cuando en nuestros días las poblaciones de esta atractiva ave se han reducido de manera considerable, debido principalmente al deterioro de su hábitat, por ser cazada como mascota y también por el colorido de sus plumas, se puede decir, sin ningún titubeo, que fue un ave convenientemente conocida, apreciada y utilizada de forma material y espiritual por parte de las culturas mesoamericanas. Su imagen quedó perpetuada no sólo en la pintura de Cacaxtla —que es la más naturalista de Mesoamérica según las formas de representación lineal, por sus dimensiones, por la disposición y por el color (Lombardo de Ruiz, 1986: 220)—, sino también en la cenefa vertical situada en el Corredor 15 de Tetitla, o bien en los tres muros de un recinto porticado en el Pozo 10 en Totómetla, ambos cuartos situados en Teotihuacán (Navarrijo, 1996); además de haber sido incluida como diseño principal en la cerámica de varios sitios arqueológicos.

Con base en las actitudes expresas en los murales, en la descripción de la especie y atendiendo también a las generalidades de sus hábitos, es posible cimentar la argumentación de su representación en las paredes de Cacaxtla. Lo que destaca en

Tabla 8.3. Algunos de los diferentes usos del maíz (*Zea mays*)

Parte	Uso
Raíz	Es reciclada en la tierra para integrarse como materia orgánica. Tiene usos medicinales.
Caña	Se usa como golosina y en diferentes artesanías.
Elote	Como alimento se usa hervido o asado; los granos para preparar esquites.
Hojas verde de la planta	Para embalaje o envoltura.
Hojas tiernas del elote	Se utilizan para el embalaje o envoltura de alimentos como tamales, uchepos, etc.
Hojas secas de la mazorca	Totomoxtlés para envoltura y artesanías.
Cabellos	Tienen uso medicinal.
Espiga	Para tamales.
Mazorca	Los granos: alimento, uso ceremonial, adivinación. Harina de maíz seco y molido para: tamales, galletas, alfajores, gorditas, pemoles. Tostada: se convierte en pinole y el pinole en bebida o repostería. Olote: como desgranadora, combustible, artesanía. Chacales: mazorca hervida y puesta a secar para su conservación.
Planta seca	Rastrojo, alimento para ganado.

un primer lugar es el hecho de que si bien la guacamaya no es el elemento iconográfico principal en las escenas donde fue plasmada, su presencia se descubre a simple vista. Este hecho tiene lógica, pues se trata de una especie que mide en promedio unos 700 mm, y que ostenta un plumaje vistoso con predominio del color verde; además de que es un ave muy escandalosa, gregaria y con patrones de desplazamiento diarios y estacionales señalados, lo que en suma hace que de manera categórica sea para el hombre un ave conspicua y de ahí un instrumento pronosticador o de advertencia en los ambientes que frecuenta, por lo que su imagen en los murales tuvo que tener un peso definido.

Desde mi óptica, un punto de consideración básico para el análisis es la presencia de las tonalidades verde y azul en el plumaje, porque el color posee su propio valor de expresión el cual puede

ejercer influencia en la mente o percepción, y provocar reacciones y emociones al ser el azul el color vinculado con el cielo, el agua y el día, guardando una fuerte relación con el sol, entre otras nociones. En este sentido es bien conocido que en el mundo mesoamericano los objetos de jade, las plumas azules —de preferencia las de quetzal o las de guacamaya—, así como la producción del azul maya, tuvieron conceptualmente cualidades mágico-religiosas asociadas a los rituales de la fertilidad que se pueden traducir en signos de poder (Lombardo de Ruiz, 1986: 224).

Siguiendo con esta especulación, otro aspecto de interés, inevitablemente enlazado, es el de la productividad de la tierra. En todo momento la fertilidad de los campos y en consecuencia la obtención de alimentos debió ser una gran preocupación para lograr subsistir y así dar curso a todas las acti-

vidades económicas y sociales, porque asegurar el beneficio de los frutos de la tierra genera un poder significativo. Por esta razón se explica que en las jambas del Edificio A figure un personaje vestido con piel de jaguar dispersando semillas o que también veamos en el muro oriente y poniente del Templo Rojo plantas de cacao y de maíz de color azul, siendo indudablemente el maíz el alimento básico más importante en Mesoamérica desde hace unos 5 000 años.

¿Por qué fue y sigue siendo importante el maíz? En primera instancia lo es porque todas las partes de la planta tienen un uso específico [tabla 8.3]. Pero además de su utilidad expedita alcanzó un papel trascendente en la cosmovisión mesoamericana por ser la materia y la imagen de la supervivencia. Como consecuencia de esta importancia básica, los primeros hombres fueron hechos de esta planta, según el mito maya contenido en el Popol Vuh; además de que se le llegó a considerar como un regalo divino y se le imaginó como el eje sobre el que se ordenaba el mundo.

De esta manera la planta de maíz conlleva signos de continuidad cultural al realizarse ritos y ceremonias en torno a las etapas de cultivo y consumo. Las principales deidades relacionadas con el ciclo del maíz fueron Tláloc y su pareja o dualidad Chalchiuhtlicue, diosa de las aguas terrenales, tam-

bién de Chicomecóatl, diosa de los mantenimientos y Cintéatl, dios del maíz con su equivalente femenino Centeocíhuatl, aparte de Xilonen, que fue la diosa de las mazorcas tiernas; la del maíz seco era Ilamatecuhtli.

Del mismo modo no es tarea difícil constatar esta importancia en el México prehispánico, puesto que numerosas representaciones del maíz se pueden encontrar en la escultura, en la cerámica, en la pintura mural y en los diferentes códices. Unos pocos ejemplos sirven para ello: en la Estela 67 de Izapa, Chiapas, se aprecia una deidad nariguda con mazorcas de maíz sobre la cabeza; en el mural 3 del Pórtico 3 del Palacio de Zacuala, en Teotihuacán, vemos a Tláloc como dios del maíz; en los códices *Vaticano* y *Magliabechi* se encuentran personajes con atributos de Tláloc con una planta de maíz en la mano [fig. 8.21]; mientras que en el *Códice Madrid* figura el dios maya del maíz con tocado y una ofrenda formada por el glifo *kan* y por último mencionaré que en el *Códice Vindobonensis*, en la página 11 se encuentra un personaje mixteco sentado entre una milpa (Pérez Suárez, 1997: 45-46).

En la descripción de los murales del Templo Rojo están sobrentendidos los conceptos de fertilidad, de regeneración, pues si se toma en consideración que las prácticas agrícolas involucran varios procesos como la siembra, el cultivo, el riego,



Figura 8.21. En el *Códice Vaticano* y en el *Magliabechi* figuran personajes con atributos de Tláloc llevando una planta de maíz. (Dibujo: F. Villegas Márquez, 2009.)

el crecimiento, la floración, la fructificación y por último la cosecha, esto significa en pocas palabras un ciclo de vida y muerte en el que media la regeneración y en el que el agua, como elemento primordial, fue divinizada en todas sus variantes. Entonces, sobrevalorar el agua tiene sentido al haber existido desde siempre una íntima dependencia con ella, sobre todo si del agua se encuentran supeditados los cultivos de temporal, lo que a su vez implica necesariamente poseer conocimientos puntuales sobre los ciclos hidrológicos. Tal vez asumiendo este raciocinio se asoció la lluvia fertilizadora de la tierra con Tláloc; como corriente en descenso fue Chalchiuhtlicue o como agua que inunda y fertiliza era Ayauh Cozamálotl.

Con el apoyo de estas deliberaciones se puede pensar que se echó mano del maíz como el sustento principal y del agua como el elemento primordial, porque entre ambos media la existencia de un ciclo agrícola supeditado a un ciclo hidrológico. Colateral a estas circunstancias se debe sumar el hecho de que las actividades de las guacamayas se rigen de manera regular por periodos específicos para alimentarse y para llevar a cabo la reproducción, lo que específicamente equivale al sustento cotidiano y a la preciada regeneración para la continuidad de la existencia. Además, las guacamayas poseen plumajes con tonos azul y verde, lo que me invita a proponer que su presencia colorida y ruidosa señala esos sucesos de temporalidad vitales. De no ser así, ¿por qué se le ve con intenciones de posarse sobre un árbol considerado precioso por sus frutos, esto es, el cacao?, o ¿es acaso que califica y marca una distinción entre estas plantas?

Esta última interrogante encuentra su razón de ser al llamar inevitablemente la atención la presencia de un árbol de cacao (*Theobroma cacao*) junto a una planta de maíz en un mural situado en el Altiplano, porque se trata de una planta que requiere clima húmedo y suelo rico y poroso para poder crecer y alcanzar entre los seis y diez metros de altura, y se caracteriza por ser de hojas perennes que siempre se encuentra en floración. Aunque sus frutos maduran durante todo el año, normalmente se realizan dos cosechas. La principal se inicia hacia el final de la estación lluviosa y se continúa hasta la llegada de la estación seca, mientras que la llamada cosecha intermedia tiene lugar durante el

siguiente periodo de lluvias; se requieren de cinco a seis meses entre la fertilización y la recolección de los frutos. Lo interesante es que tanto flores como frutos se encuentran presentes al mismo tiempo en la composición pictórica, aun cuando su presencia pueda relacionarse con diferentes etapas reproductivas, como lo hace ver Michener en su artículo en esta misma obra.

Por tanto, la pregunta que surge es: ¿por qué fue representado el cacao en la pintura de Cacaxtla? La pronta respuesta es que sencillamente se encuentra por el hecho de mostrar un recurso, un producto como objeto de comercio, así como una imagen de la subsistencia, de la vida y, al mismo tiempo, de uno más de los regalos divinos, pues el cacao llegó a simbolizar, al menos para los mayas, el vigor físico y la longevidad, aparte de haber sido usado en los rituales religiosos. Como bebida, el cacao tuvo fines terapéuticos ya sea como estimulante o como calmante para aliviar el cansancio, por lo que en resumen se le consideró de gran valor entre los bienes que se comercializaban.

Pero asociado a estas cualidades, desde mi perspectiva otro motivo de su presencia descansa en que se ha sugerido que el cacao fue el primer alimento que creció del cuerpo del dios del maíz, el dador de todas las plantas útiles y, según el Popol Vuh, el cacao se encontraba junto con las mazorcas de maíz a un lado de otros frutos tropicales (Martha Iliá Nájera Coronado, comunicación personal, 2010), razón de peso para su representación. Además, en un texto inédito, Nájera Coronado refiere que el maíz y el cacao expresan una dualidad, porque el maíz pertenece al ámbito solar, a los espacios abiertos, al terreno de lo masculino; mientras que el cacao requiere sombra para prosperar y su fruto cuelga hacia abajo a diferencia de las mazorcas del maíz, por lo que se le vincula con la oscuridad, las cuevas, la época húmeda del año, lo negro y la luna. Esta dualidad, con sus respectivas asociaciones simbólicas debe ser interpretada como otra expresión de temporalidad, a decir del día y de la noche, del sol y la luna, del maíz, el cacao y la guacamaya vinculada con el sol dirigiéndose al cacao para enfatizar la temporalidad, pues se observan etapas de crecimiento, floración y fructificación al mismo tiempo.

Al igual que el maíz, el cacao no sólo se representó en Cacaxtla; su imagen es abundante en el sitio arqueológico de Chichén Itzá. Prueba de ello se tiene por ejemplo en la fachada del Grupo del Osario, donde quedaron esculpidos algunos frutos entre un personaje ataviado lujosamente y que lleva alas y rasgos de jaguar; también se aprecian mazorcas que caen en los tableros de los tres cuerpos superiores, junto a dos pájaros de alas serpentinas identificados con Itzam Yeh que es una versión de Itzamná, la gran deidad celeste; asimismo, en la Casa de los Búhos se tallaron en pilares policromos plantas de cacao cargadas de frutos, flores y tal vez jades.

A la luz de estas singularidades se puede conocer y comprender más sobre las relaciones que existieron entre el área maya y la zona centro y, de ahí, desentrañar en su dimensión la participación del comerciante anciano, de los diferentes organismos que son originarios tanto de las costas del Golfo como del altiplano y que sea mostrado el aprovechamiento de los caparzones de tortuga, las plumas, la sal, el hule, el pulque, etcétera.

Sumada a este marco propositivo, una tesis sugerente destinada a favorecer la comprensión y justificación de la presencia de un ave tan distintiva como la guacamaya en el Templo Rojo, es la de una posible asociación de ésta con Tláloc. Para poder sostenerla aporéo los siguientes elementos de juicio comparativos para establecer dicha asociación y parto de la siguiente circunstancia: los rasgos esenciales que facilitan reconocer a dicha deidad son los dos característicos anillos oculares o anteojeras grandes y la boca abierta. Estos rasgos constantes en las representaciones de Tláloc, así como en las diferentes advocaciones del dios de la lluvia, me inducen a formular un cotejo simbólico con las notorias áreas faciales desnudas y blanquecinas con tonos rosados y cruzada por pequeñas líneas de plumitas negro-verdosas que exhiben las guacamayas, además de la presencia de un pico robusto, el cual puede ser comparado de modo particular con la forma tosca de la nariz y boca de Cocijo, que tiene el aspecto de una máscara bucal; o bien con la nariz pronunciada con la que es identificado Chaac. Integrado a estos caracteres físicos se encuentran, como otro elemento de juicio, los ya mencionados patrones de actividad diaria para

alimentarse y los estacionales cuando se reproducen las guacamayas.

El complemento de estos dos materiales de discusión sirve de informe práctico, inmediato y certero acerca de la temporalidad, porque pueden ser equiparados con los ciclos hidrológicos vitales para el resultado provechoso de una cosecha de temporal, dado que las atribuciones de Tláloc eran enviar la lluvia, las tempestades, el granizo, los relámpagos, los rayos; esto es, la deidad se encontraba asociada con todos los fenómenos meteorológicos relacionados con la lluvia y las corrientes de agua, que se presentan con cierta periodicidad.

Entonces bajo esta tesis, el elemento iconográfico “guacamaya” en el mural oriente del Templo Rojo funge como una señal o aviso que recuerda y reafirma los conocimientos básicos concernientes a los ciclos de la vida y, por ende, la importancia material y simbólica del maíz y del cacao, puesto que el agua representaba fertilidad y vida confirmada por el color azul del lúcido plumaje y por la representación de una cenefa acuática que comprende diversos elementos.

Efectivamente, el contenido de esta argumentación hace que la importancia que poseen las bandas acuáticas sea incontrovertible, porque no sólo se ha tratado de llamar la atención sobre el preciado líquido, sino que además en el agua está comprendida la manifestación de una rica diversidad de organismos. Y justamente entre estos organismos se encuentran los últimos elementos ornitológicos a examinar en este estudio: una especie de pato y una de garza. Esta última figura se presenta en diferentes manifestaciones vivaces, lo que hace que en términos iconográficos posea mayor peso con respecto a la imagen del pato, dada la frecuencia y variedad en su presentación.

En efecto, en la cenefa que enmarca la escena del muro oeste del Templo Rojo es posible advertir la única imagen que corresponde a un pato como otro ejemplo de vida que se encuentra vinculado en forma estrecha con los cuerpos de agua.

El pato se muestra de perfil exhibiendo el cuerpo regordete con tonalidades café naranja o rojizas; de color azul se observa el ala derecha que es ancha, así como la gran ceja que bordea el ojo [fig. 8.22]. El pico se reconoce amplio y podría decirse que aplastado. Las patas son cortas, rechonchas y palmeadas



Figura 8.22. Como parte de los organismos que conforman la cenefa que corresponde al mural poniente del Templo Rojo, se incluyó un pato. (Foto: P. Peña, 2008.)



Figura 8.23. El pato cucharón o cuaresmeño (*Anas clypeata*) fue representado en el mural poniente del Templo Rojo. (Dibujo: A. Luna, 2009.)

y, de acuerdo con lo expuesto en la cédula correspondiente, al observarlo se tiene la impresión de que se encuentra en movimiento según la posición de las patas, ya que una está levantada y la otra descansa sobre la banda. El cuello y la cola son cortos.

Según estas características físicas, puede tratarse del pato conocido con los nombres comunes de pato cuaresmeño, pato cucharón o pato bocón (*Anas clypeata*) cuya talla promedio es de unos 425 a 500 mm, por lo que se le estima mediano [fig. 8.23]. Esta especie se reconoce con facilidad de entre las demás por su pico ancho en forma de cucharón de color negruzco, rasgo que me parece fue recreado en la cenefa del mural oeste del Templo Rojo. Por su tamaño y forma, al estar en posición de vuelo, el pico hace que las alas parezcan estar muy atrás. La coloración que distingue a los machos de esta especie común es: cabeza y cuello negruzcos brillantados con verde; pecho, parte anterior de espalda y escapulares blancos; lomo café oscuro y vientre y flancos castaño rojizo, como el mostrado en el mural. Las cobertoras superiores son azul grisáceo y el espejo verde con el borde negro (Leopold, 1977: 209; Sedue, 1989: 21; Peterson y Chalif, 1989: 42). Las patas son anaranjadas. En contraste, el plumaje de las hembras es moteado.

Se trata de un anátido migrante, que en la República Mexicana tiene una distribución amplia en la estación invernal, pues visita las costas del Pacífico y la Meseta Central, aunque es raro verlo en la costa del Golfo. Este pato habita en pantanos de agua dulce, se le ve en lagos, ciénegas y charcos, pero también visita las bahías marinas (Leopold, 1977: 209; Peterson y Chalif, 1989: 42). Se trata de una especie bastante silenciosa, pues el macho en vuelo emite un breve sonido en tono bajo, una especie de “tuck, tuck”.

Utilizando las lamelas de su amplio pico, el cuaresmeño o cucharón hábilmente va colando y recogiendo los nutrientes desde el suave fango hasta la superficie del agua. Básicamente el alimento consiste en semillas, plantas y animales diminutos (Leopold, 1977: 210-211 y Álvarez del Toro, 1980: 30). Anida entre la vegetación acuática y la nidada común se compone de siete a once huevos, tal vez más.

Es de interés señalar que, según la información recabada por Velasco Lozano (1998), la cuenca del valle de México era visitada por diferentes y numerosas especies de aves de hábitos acuáticos entre

las que se encontraban los somormujos y podylimbus, pelícanos, gansos, patos y cercetas; garzas y cigüeñas; grullas, gallinitas de agua y varios charádridos; la mayoría representaba un recurso alimenticio importante para la población de la propia cuenca y para la de otras áreas cercanas.

En la cuenca la familia Anatidae estaba representada por dos tipos de gansos y por cerca de 14 especies de patos [tabla 8.4]. En la actualidad y de modo comparativo los censos indican que para Tlaxcala existen 12 especies de anátidos (Fernández *et al.*, 2007). Estos informes revelan una rica diversidad de recursos, y para que éstos puedan aprovecharse en forma adecuada es necesaria la observación, la experiencia y los conocimientos fieles de historia natural, porque no sólo se les utilizó por su carne y huevos; también se extraían las plumas blancas y blandas de la región ventral para con ellas elaborar mantas, además de tener un uso medicinal potencial.

Es posible que esta presencia alada en la cenefa significara elevación y también un buen augurio de fertilidad, de prosperidad al constituir un recurso material de importancia.

Por último, con un diseño sencillo, natural y vivaz se encuentran las imágenes de siete garzas blancas en diferentes posturas, que son habituales en la naturaleza. Estas garzas concretan el último elemento ornitológico a considerar en este estudio y se ubican en diferentes murales del sitio, donde se pueden apreciar de manera inconfundible, ya que ninguna de ellas se encuentra asociada a otro elemento pictórico. El inventario es el siguiente: figura en tres ocasiones en la cenefa o banda acuática del muro oriente del Templo Rojo [figs. 8.24, 8.25 y 8.26]; en el Templo de Venus se plasmó dos veces, una de ellas en la cenefa de la pilastra norte [fig. 8.27] y otra más en la sur [fig. 8.28], así como en las que corresponden al pasillo de las serpientes [figs. 8.29 y 8.30].

De entre las 17 especies mexicanas de garzas, *Ardea alba* se distingue por ser una garza de talla grande, ya que llega a medir entre 880 y 1 040 mm y alcanza una envergadura de 1.45 metros, con un peso estimado de 900 a 1000 gramos [fig. 8.31]. El plumaje es blanco durante todo el año, a excepción de las áreas faciales, dado que una línea negra corre por debajo de los ojos y se extiende desde el pico hasta poco más atrás de los ojos. La importancia de esta línea, que es relativamente estrecha y corta, reside en que

Tabla 8.4. Algunas especies de patos que habitan en la cuenca de México y sus principales usos

Orden/familia/especie	Nombre común	Nombre náhuatl	Uso
Anseriformes Anatidae			
<i>Anser albifrons</i>	Ganso de frente banco Pato grullo	<i>Tlalalacate</i>	A P
<i>Chen caerulescens</i>	Ganso blanco		A
<i>Anas americana</i>	Pato chalcuán Pato panadero	<i>Xalcuani</i> <i>Xalcanauhtli</i>	A
<i>Anas platyrhynchos</i>	Pato de collar o común	<i>Tlalalacate</i> <i>Zolcanauhtli</i>	A P
<i>Anas discors</i>	Cerceta aliazul o de verano	<i>Metzcanautli</i> <i>Toltecoloctli</i>	A
<i>Anas clypeata</i>	Pato cucharón o cuaresmeño	<i>Yacapatlahoac</i> <i>Tempatlahoac</i>	A
<i>Anas acuta</i>	Pato golondrino Pato floridano o rabón	<i>Tzitzia</i> <i>Tsitzioha</i>	A P
<i>Anas querquedula</i>	Cerceta coyota Cerceta café	<i>Chilcanauhtli</i>	A
<i>Anas crecca</i>	Cerceta aliverde o común	<i>Quetzaltecocoltón</i>	A
<i>Aythya valisineria</i>	Pato coacoxtle o de bosques	<i>Coacoztli</i>	A P
<i>Aythya americana</i>	Pato cabeza roja o guayareja	<i>Coacoztli</i>	A
<i>Aythya collaris</i>	Pato chaparro o pato boludo	<i>Texolctli</i>	A
<i>Aythya affinis</i>	Pato bola, negro o marino		A
<i>Bucephala albeola</i>	Pato chillón o monja o cabezón	<i>Amanacochi</i>	A
<i>Lophodytes cucullatus</i>	Mergo caperuza Pato sierra		A R
<i>Oxyura jamaicensis</i>	Pato tepalcate	<i>Atepalcatl, yacatextli</i>	A Pr

A Alimentación P Plumas Pr Pronóstico religioso

Tabla 8.5. Inventario de las especies de aves representadas en los murales de Cacaxtla

Familia/especie	Ubicación
Anatidae <i>Anas clypeata</i>	Templo Rojo: cenefa del muro poniente, 1 individuo
Cracidae <i>Ortalis sp.</i>	La Batalla: registro este, 1 individuo
Phasianidae <i>Maleagris gallopavo</i>	Templo Rojo: canto de la banquetta, 1 individuo
Ardeidae <i>Ardea alba</i>	Templo Rojo: cenefa del muro este, 3 individuos Templo de Venus: cenefa de pilastra norte, 1 individuo cenefa de pilastra sur, 1 individuo Edificio A, Muro este, pasillo de Las Serpientes Entrelazadas: cenefa este 1 individuo cenefa oeste 1 individuo
Psittacidae <i>Ara militaris</i>	Templo Rojo: muro este, 1 individuo Edificio A: muro sur del pórtico, 1 individuo
Strigidae <i>Bubo virginianus</i>	La Batalla: registro este, 1 individuo



Figura 8.24. Adoptando diferentes actitudes encontramos en la cenefa del muro oriente del Templo Rojo la garza blanca (*Ardea alba*) en tres ocasiones. Detalle de la primera garza. (Foto: R. Alvarado, 2008.)



Figura 8.25. Imagen de una segunda garza blanca situada en la cenefa del muro oriente del Templo Rojo. (Foto: R. Alvarado, 2008.)

es utilizada por los taxónomos para determinar la identidad de la garza blanca de entre las otras especies de garzas blancas, como *Egretta althula* y *Ardea herodias*. Las áreas entre el pico y los ojos, llamadas región loreal, son muy pálidas, de coloración amarillenta con cierta tonalidad verde. Durante la temporada de cría estas áreas cambian a un tono verde esmeralda mucho más intenso y a los machos les crecen en la espalda largas plumillas finas y sueltas que les llegan mucho más debajo de la cola y son exhibidas durante el cortejo (Álvarez del Toro, 1980: 19).

En las imágenes de las distintas cenefas, la recreación de los picos coinciden con lo que se observa en la naturaleza, puesto que se trata de un pico largo agudo y puntiagudo. Predomina la coloración amarilla, aunque la punta puede ser oscura; sin embargo, se ha visto que durante la temporada de cría el tono amarillo puede cambiar a una gama rojiza o anaranjada. Al igual que el pico, el dibujo de las patas también es coincidente, ya que éstas son largas y oscuras.

La garza blanca habita en las orillas de ríos, lagos y en estuarios de poca profundidad donde puede verse solitaria o en compañía de garzas de la misma especie o en grupos de considerable tamaño conviviendo con otras aves acuáticas a las que, por cierto, acostumbra de un modo bastante hábil robarles lo que habían podido atrapar. La pesca se realiza a lo largo del día y regresan al nido para perchar y dormir hasta el alba, lo que hace un intervalo día-noche. Esta rutina de nueva cuenta presume tiempos señalados durante la jornada diaria que sirven de conocimiento referencial para cualquier espectador, por lo que las garzas han sido vistas como símbolo de la mañana y de la regeneración.

Su dieta se compone de diferentes clases de peces, anfibios y reptiles, y es posible observarla pescando en compañía de otras aves acuáticas; sin embargo, cabe apuntar que la especie puede complementar su dieta con pequeñas aves y mamíferos, además de crustáceos, moluscos, insectos y lombrices. Procede llamar la atención del lector sobre el hecho de que esta pluralidad de organismos que integran la dieta de las garzas se encuentra inscrita generosamente en las cenefas o bandas en Cacaxtla.

La garza blanca anida en colonias formadas por varias especies de garzas y el nido lo pueden construir sobre todo tipo de vegetación. Su vuelo es es-



Figura 8.26. Imagen de la tercera garza blanca en la cenefa del muro oriente del Templo Rojo. (Foto: R. Alvarado, 2008.)



Figura 8.27. En la cenefa de la pilastra norte del Templo de Venus se aprecia otra imagen de garza. (Foto: E. Hernández y G. Vázquez, 2002.)



Figura 8.28. En la cenefa de la pilastra sur del Templo de Venus también fue pintada una garza blanca. (Foto: E. Hernández y G. Vázquez, 2002.)



Figura 8.29. En la cenefa oriente del Pasillo de las Serpientes se encuentra representada otra garza blanca. (Foto: P. Peña y M. J. Chávez, 2008.)



Figura 8.30. En la cenefa poniente que corresponde al Pasillo de las Serpientes figura otro ejemplo más de garza blanca. (Foto: P. Peña y M. J. Chávez, 2008.)

pectacular porque una vez que lo ha estabilizado bate las alas de manera lenta manteniendo el cuello curvado en forma de "S" hacia atrás, por lo que la cabeza y el pico sobresalen del cuerpo. Las patas exceden la cola al estar extendidas hacia la zaga.

Prácticamente desde el nivel del mar hasta 1500 metros de elevación se puede encontrar la garza blanca en todo el mundo, excepto en las regiones árticas. En México es común y se distribuye de manera preferente en tierras bajas (Peterson y Chalif, 1989: 27; Howell y Webb, 1995: 139).

Por sí solos los hábitos de la garza denotan la íntima relación que existe con el agua. Éste vínculo justifica de manera plena su presencia continua y franca en las bandas acuáticas. No obstante, cabe establecer la circunstancia de que estas bandas en sí mismas también constituyen una pieza gráfica única de gran importancia en el discurso pictórico de Cacaxtla al encontrarse enmarcando las diferentes escenas. Este punto en particular me hace inquirir sobre el porqué de esa reiteración.

Además de las razones propias de la composición y del estilo, otra alternativa puede descubrirse en la forma esencial en que ha sido concebida el agua en el contexto universal. El agua representa y personifica el elemento primordial de toda la vida del planeta, pues de ella brota la existencia al constituir la matriz de todas las posibilidades de vida, de ahí que se haya convertido por excelencia en símbolo de subsistencia y en receptáculo de toda virtualidad (Eliade, 1972). Las aguas fueron el comienzo y existirán siempre, motivo por el cual en la cosmogonía, en el mito, en el ritual, en la iconografía, las aguas cumplen con la misma función, pese a cualquiera que sea la estructura de los conjuntos culturales en los que se encuentran, pues anteceden a toda forma y sostienen toda creación (Eliade, 1972).

De acuerdo con estas concepciones, es un asunto más que congruente ver acomodados en las distintas bandas acuáticas, que enmarcan las escenas de los muros este y oeste del Templo Rojo y del Pasillo de las Serpientes, así como las que corresponden al pórtico del Edificio A y a las pilastras norte y sur del Templo de Venus, la coexistencia de especies animales que pertenecen a muy diversos grupos zoológicos y que ocupan diferentes hábitats.

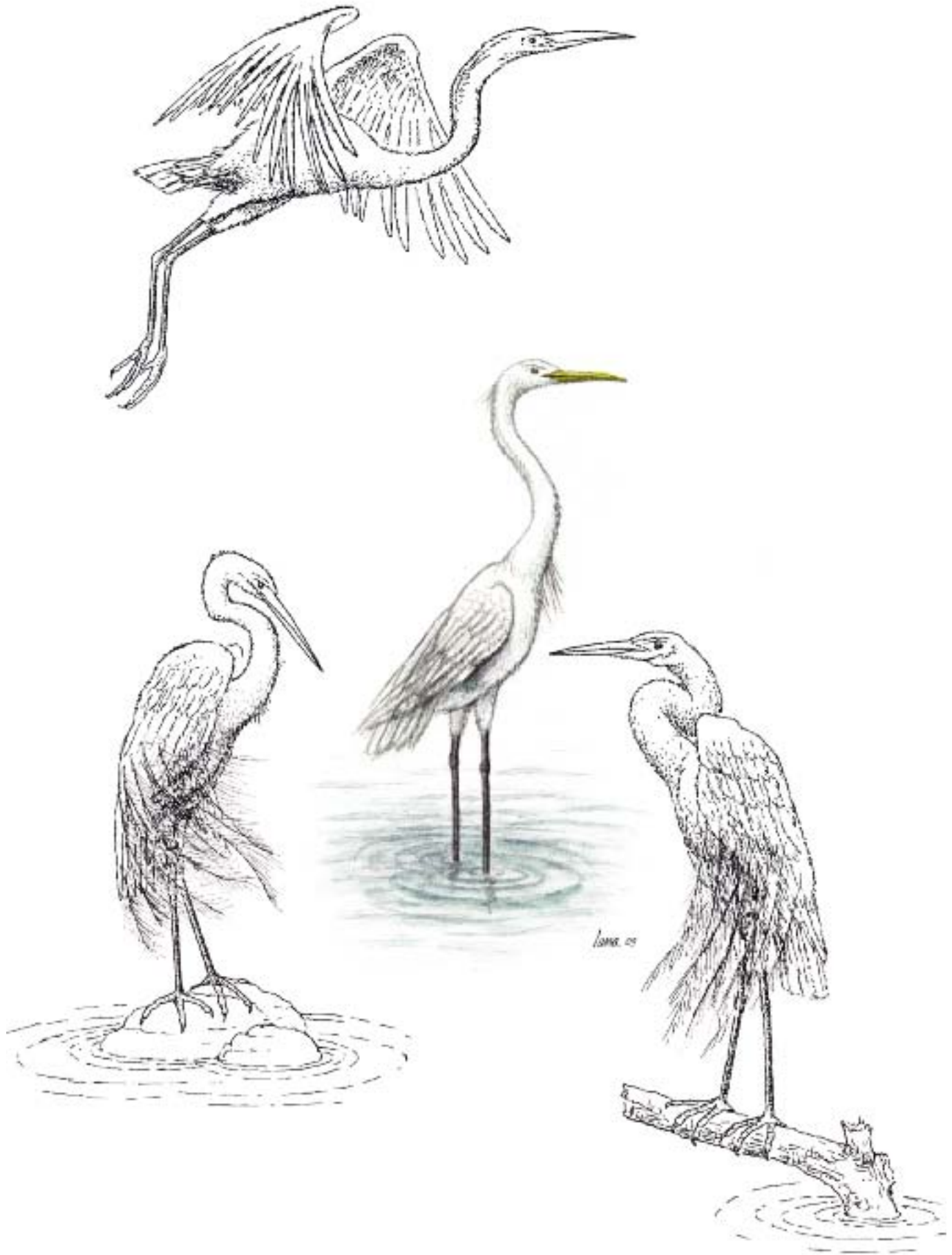


Figura 8.31. La garza blanca (*Ardea alba*) se representó en siete ocasiones en el discurso pictórico de Cacaxtla, lo que la hace un elemento significativo. (Dibujo: A. Luna, 2009.)

En atención a la ubicación periférica de estos organismos tan diversos, se puede aseverar que en ninguno de los casos constituyen los elementos iconográficos medulares a nivel de la escena en su conjunto. Con todo, su importancia reside en el hecho de haber sido pintados con actitudes dinámicas y con el cuerpo completo, pero adaptando las imágenes heterogéneas a los espacios trapezoidales que conforman las bandas, si bien curiosamente las proporciones de las tallas entre ellos no pertenecen a la verdadera en condiciones naturales. Por tanto, la equidad creada entre las tallas de los animales establece que las diferentes especies posean una misma categoría iconográfica y en su apariencia, conducta y hábitat reside su valor simbólico, puesto que la disposición de las distintas especies animales no sigue un patrón definido; sin embargo, su frecuencia y alternancia en la composición refleja la diversidad de vida acuática conocida, aún cuando fuera propia de lugares distantes. Conjuntamente su presencia ilustra las cadenas alimenticias, pues al respecto sirva de ejemplo la garza situada en el pilar norte del Templo de Venus, donde es precedida por una tortuga y un caracol y enfrente figura un pez.

En síntesis, reconocer la identidad taxonómica de las especies animales tiene por objetivo el establecimiento de un cuerpo de conocimientos prehispánicos sobre las diversas regiones del territorio nacional y sobre la biodiversidad que alberga cada una de ellas, ya que, de acuerdo con los rangos de distribución de las especies, se cuenta con representantes propios de las selvas tropicales, de las costas del Golfo y del Pacífico, así como de los ambientes naturales del altiplano.

Al respecto es también de interés dar una mirada complementaria a los organismos detectados en contextos de relleno encontrados en Cacaxtla durante los trabajos de salvamento arqueológico realizados entre 1985 y 1987 (Blanco Padilla, 1987), porque entre estos materiales óseos figuran organismos que fueron recreados en las bandas. Así, se localizaron restos de invertebrados como gasterópodos y pelecípodos, y entre los vertebrados han sido catalogadas especies de tortugas; varias aves como patos, guajolotes, codornices y rálidos, así como especies que representan diez familias de mamíferos, entre los que se cuentan ardillas, tuzas, conejos, mapaches y pumas. Con esta clase de

información arqueozoológica se corrobora lo representado en la pintura mural y destaca la importancia de los recursos que fueron vastos y variados.

Consideraciones finales

Los elementos iconográficos de la pintura mural de Cacaxtla son muy diversos e incontables, de ahí que la representación parcial o de cuerpo completo de seis especies de aves que pertenecen a diferentes familias, en términos taxonómicos, sea verdaderamente significativa al haber sido seleccionadas por su apariencia, color, voz y conducta para desempeñar una función determinada en el lenguaje pictórico. De esta forma, a través de un diseño esquematizado de chachalaca, se enfatiza uno de los trágicos eventos de La Batalla, mientras que es un búho el que augura o deja constancia de otro hecho sangriento particular. Por otro lado, seleccionando la imagen en tres cuartos de un guajolote, se consigna el nombre de un lugar, tal vez el de procedencia al que se sumó una referencia hacia los ancestros. En otro contexto, un pato y una garza, entre otros organismos, ejemplifican la variedad de recursos aprovechados no sólo para cubrir las necesidades básicas de alimento, puesto que también lo fueron como proveedores de plumas, o bien su presencia y voz anunciaba el amanecer y, por su relación con el agua y los otros organismos, queda constancia de la importancia misma del preciado líquido, lo que tácitamente se relaciona con abundancia, productividad, vida. Por último, por medio de una guacamaya se establecieron los saberes sobre la temporalidad asociados a los beneficios de la tierra bañada por las lluvias.

Así, por medio de la imagen de tan sólo seis especies de aves como herramientas iconográficas, en la pintura mural de Cacaxtla quedó constancia de acontecimientos que marcaron o dejaron huella significativa en sus pobladores. Pero, al mismo tiempo, lo plasmado nos conduce a una manera de pensar compendiada respecto a las posiciones antropocéntricas ante la naturaleza, y así, tras observarla, aprender de ella y respetar su sacralidad, se comprendieron los ciclos de la vida con sus constantes y variaciones creando un cuerpo de ideas sobre el nacer, crecer, morir y después de un tiem -

po renacer donde un ave llegó a ser el vehículo de comunicación con ese mundo natural.

Agradecimientos

En este breve espacio dejo constancia de mi reconocimiento y enorme aprecio para quienes de manera amable compartieron conmigo sus conocimientos: maestro Héctor Espinosa Pérez, Colección

Nacional de Peces; doctor José Luis Villalobos Hiriart, Colección Nacional de Crustáceos y doctora Martha Iliá Nájera Coronado, Centro de Estudios Mayas, todos ellos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, por su creativo e invaluable trabajo de selección y realización de ilustraciones para este estudio, doy merecido crédito a las siguientes personas: biólogo Albino Luna Sánchez, licenciado Felipe Villegas Márquez y licenciado Ricardo Alvarado Tapia. A todos ellos mi sincero aprecio.

La presencia del felino en la pintura mural de Cacaxtla

Fernando Guerrero Martínez

Facultad de Ciencias, UNAM

Hoy día se reconoce que la relación humano-naturaleza tuvo un carácter profundo y significativo en la época prehispánica, donde los animales fueron considerados, más que meros recursos utilitarios, seres que poseían un vínculo especial con lo divino; ocuparon en los mitos lugares trascendentales y representaron diversos conceptos fundamentales de la cultura (González, 2001). Esta importancia de la fauna se expresa de manera sobresaliente en las manifestaciones artísticas de los pueblos mesoamericanos, ya que en ellas se encuentran, entre otros aspectos, elementos de la mitología de dichas sociedades (López, 1998). En particular, la pintura mural de Cacaxtla es una manifestación rica en imágenes de animales; no obstante, existe uno que aparece constantemente en ella y que es el objeto de estudio del presente trabajo: el felino.¹

Prácticamente, el felino se encuentra en todas las manifestaciones culturales de los pueblos prehispánicos, desde la presencia de sus restos óseos en diferentes contextos arqueológicos, hasta su mención en importantes documentos antiguos, pasando por la vasta y diversa reproducción de su imagen en cerámica, escultura, códices y pintura mural, entre otras manifestaciones. Así, el felino ocupa, desde sus inicios en el mundo olmeca, una

posición clave en la religión, la mitología y la cosmovisión mesoamericana (Cyphers, 1997).

Esta investigación pretende adentrarse en la relación humano-fauna (en particular, la relación humano-felino) exhibida en los murales de Cacaxtla, por lo que se analizan, desde un punto de vista biológico, diversas representaciones en las que el felino está presente. El objetivo es reconocer, en la medida de lo posible, la existencia de diferentes especies de félidos representadas en los murales, además de intentar dilucidar el porqué de su presencia. Para esto, se abordarán primeramente características muy generales de los felinos en México. Posteriormente, se analizará su papel en los distintos murales de Cacaxtla y, al final, se hablará de la particular presencia que tiene el jaguar en los murales de este sitio.

Características generales de los felinos en México

Los felinos son mamíferos pertenecientes a la familia Felidae del orden *Carnivora* que se caracterizan básicamente por tener un rostro corto, garras retráctiles,² ser digitígrados y tener una den-

¹ En zoología, el término “felino” se refiere a cualquiera de las especies que se encuentran dentro de la familia Felidae, por lo que en el presente estudio se utiliza dicha expresión cuando no es posible determinar la especie a la que corresponde, a no ser que el análisis efectuado permita reconocerla correctamente.

² El guepardo o chita es el único felino que, aunque posee el mismo mecanismo que los demás felinos para retraer sus garras, carece de la cubierta de piel donde se ocultan éstas, por lo que no puede esconderlas. Véase Sunquist y Sunquist (2002).

tadura altamente especializada que incluye dientes carnasiales bien desarrollados y caninos largos que les permiten mantener una dieta casi exclusivamente de carne (Sunquist y Sunquist, 2002). Todos los felinos tienen cinco dedos en las patas delanteras y cuatro en las traseras (Ceballos y Galindo, 1984). Esta familia de carnívoros está distribuida alrededor del mundo, exceptuando Australia, Nueva Zelanda, áreas polares, Madagascar, Japón y varias islas oceánicas (Feldhamer *et al.*, 1999). La mayoría son nocturnos, semiarbóricolas y es común que su pelaje presente manchas o rayas, las cuales son una adaptación a su hábitat y a su comportamiento críptico de cacería (Feldhamer *et al.*, 1999).

Existen en el mundo alrededor de 36 especies de felinos (Ceballos y Oliva, 2005), de las cuales 12 se encuentran en el continente americano (Galindo, 2009) y seis de ellas se distribuyen actualmente en México, siendo éstas el ocelote (*Leopardus pardalis*), el tigrillo (*Leopardus wiedii*), el lince o gato montés (*Lynx rufus*), el jaguar (*Panthera onca*), el puma (*Puma concolor*) y el jaguarundi o leoncillo (*Puma yagouaroundi*). En general, la distribución histórica del jaguar, el ocelote, el tigrillo y el jaguarundi en el país comprendía principalmente las regiones tropicales, a lo largo de las planicies costeras del Golfo de México y del Pacífico, desde Sinaloa y Tamaulipas, hacia el sur, incluyendo la península de Yucatán, aunque en la actualidad su distribución no es continua y no se conoce el estado de muchas de las poblaciones de estas especies a lo largo de ambas costas. El lince se distribuye en las zonas templadas, en todo el norte y centro del país, hasta la parte septentrional del estado de Oaxaca, mientras que el puma es el felino con la mayor distribución, pues habita tanto en las zonas tropicales como en las templadas y se le ha registrado en todo el país (Leopold, 1965; Ceballos y Oliva, 2005) [fig. 9.1].

De estos seis felinos, sólo el puma y el jaguarundi tienen la piel de color uniforme, desprovista de manchas, aunque las crías del primero nacen con motas que desaparecen entre seis y diez meses después (Chávez, 2005). El jaguarundi puede presentar dos tipos básicos de coloración en su piel: uno gris y otro café, con tonalidades intermedias (Aranda, 2005a). Básicamente, los felinos manchados presentan desde motas sólidas hasta rose-

tas alargadas, mientras que la coloración de su piel puede ser grisácea, amarillenta parduzca o café rojiza, aunque varía según la especie e incluso de individuo a individuo. Todos son de hábitos solitarios, exceptuando en la época de apareamiento; son principalmente terrestres, menos el tigrillo, que es arbóricola; la mayoría son cazadores nocturnos, a excepción del jaguarundi, que es diurno, y todos presentan un espectro alimentario amplio que incluye invertebrados, peces, reptiles, aves y mamíferos. Cabe mencionar que el jaguar, el ocelote y el tigrillo se encuentran en peligro de extinción (Ceballos y Oliva, 2005), y forman parte de las 17 especies de felinos en el mundo que están en peligro debido principalmente a su caza excesiva y a la pérdida de su hábitat por actividades humanas, sin olvidar las demás especies de gatos que están amenazadas (Feldhamer *et al.*, 1999).

El felino en los murales

En Cacaxtla, el felino se encuentra plasmado en varios murales de diferentes estructuras, desde aquellos considerados más tempranos, que son los del Cuarto de la Escalera, hasta los más tardíos, como los del Edificio A (véase el estudio de Geneviève Lucet en este volumen). Se cuenta igualmente con imágenes de felinos en los murales de la subestructura del Edificio B, en el Templo Rojo y el Templo de Venus. Sin embargo, aunque su presencia es constante en Cacaxtla, es importante señalar que en ninguno de los casos se representó al felino de cuerpo completo y en una posición natural, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, con el ave representada en el muro sur del Edificio A, o como es el caso de varios animales que forman parte de las llamadas bandas acuáticas, entre los que se encuentran moluscos, cangrejos, sapos, tortugas, serpientes y garzas. En cambio, abundan los ejemplos en los cuales el felino se encuentra formando parte de la indumentaria de varios personajes, lo que muestra la importancia que llegó a adquirir en tiempos prehispánicos el hecho de portar algún atuendo elaborado con la piel de un mamífero de este tipo. Además, una de las formas más notables en que se encuentra representado el felino es combinado con otros animales, es decir, que algunos

Tabla 9.1. Prendas elaboradas con piel de felino o con alguna parte de su cuerpo representadas en los murales de Cacaxtla

Tipo de prenda	Número total de piezas	Ubicación	Personaje que la porta	Posible especie utilizada
Yelmo	1	Templo Rojo	Personaje del muro oriente	Jaguar
Prenda a manera de brigantina	8	Subestructura del Edificio B	7-P 2-O, 7-O, 9-O*, 10-O; 1-P, 13-P, 20-P	Tigrillo Tigrillo u ocelote *Elaborada probablemente con otro material
Manoplas	2	Templo Rojo	Personaje del muro oriente	Jaguar
Banda o cinturón	7	Subestructura del Edificio B	6-O, 7-O, 13-O; 5-P, 13-P, 15-P, 20-P	Jaguar, ocelote o tigrillo
Falda o faldellín	6	Edificio A Subestructura del Edificio B	Personaje de la jamba sur 3-O 2-P	Jaguar (principalmente por el tamaño de las piezas)
		Templo de Venus Templo Rojo	Ambos personajes Personaje del muro oriente	
Talonerías	12	Edificio A Subestructura del Edificio B	Personaje de la jamba sur 2-O, 6-O, 19-O, 23-O; 13-P	Jaguar, ocelote o tigrillo
Calzado	4	Edificio A Templo Rojo	Personaje del muro de tierra Personaje del muro oriente	Jaguar
Traje completo	1	Edificio A	Personaje de la jamba norte	Jaguar

atributos del carnívoro se mezclan con los de otras especies para formar un animal sobrenatural.

Como resultado del análisis efectuado en este estudio, fue posible determinar dos formas generales en las que se puede encontrar el felino en una escena:

1. Formando parte de la vestimenta de un personaje.

Dentro de esta modalidad existe una gran abundancia de prendas, elaboradas con piel de felino, que complementan el atuendo de diversos personajes [tabla 9.1]. Así, existen los casos en que sólo una sección de la piel o una parte del cuerpo del carnívoro es parte del atuendo, mientras que en otros, la piel completa del animal es portada por un individuo. En la figura 9.2 se muestra un ejemplo de la diversidad de estas prendas.

2. Mezclándose con atributos de otros animales.

A esta categoría pertenecen las representaciones de animales que combinan sus rasgos con los del felino, creando un ser sobrenatural o animal fantástico que no tiene par en la naturaleza. De esta forma, en el muro norte del Edificio A una serpiente adquiere los atributos del felino, mientras que en el mural poniente del Templo Rojo, un sapo y una tortuga se mezclan con los rasgos de dicho carnívoro (véanse las partes correspondientes al Edificio A y Templo Rojo en este trabajo).

No obstante, existe un caso particular que no se apega exactamente a ninguna de las dos formas de representación previamente mencionadas. De hecho, podría describirse como una combinación de ambas: éste es el caso del personaje que se encuentra en el muro norte del Edificio A, el cual se



Tigrillo
Longitud total: de 805 a 1300 milímetros



Ocelote
Longitud total: de 900 a 1300 milímetros



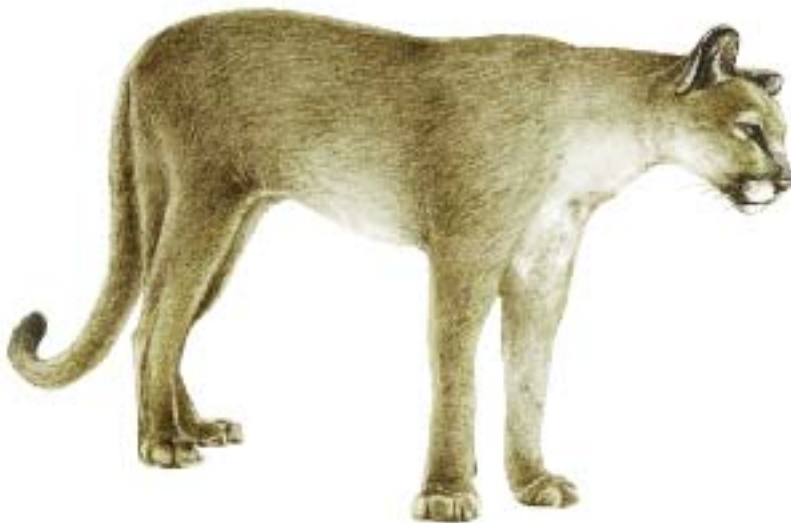
Jaguar
Longitud total: de 1500 a 2500 milímetros



Jaguarundi
Longitud total: de 870 a 1372 milímetros



Lince
Longitud total: de 470 a 1252 milímetros



Puma
Longitud total: de 1200 a 2300 milímetros

Figura 9.1. Felinos que habitan en México y su distribución histórica en el país: tigrillo (*Leopardus wiedii*), ocelote (*Leopardus pardalis*), jaguar (*Panthera onca*), jaguarundi (*Puma yagouaroundi*), lince (*Lynx rufus*) y puma (*Puma concolor*).

(Dibujos: A. E. Flores. Mapas de distribución geográfica basados en Ceballos y Oliva, 2005. Mapas y edición digital: C. Coronel, 2011.)



a



b



c



d



e



f



g



h



i



Figura 9.2. Diferentes tipos de prendas elaboradas con piel de felino:
a) yelmo;
b) prenda a manera de camisa;
c) prenda a manera de saco;
d) manopla o guante (Dibujo: I. R. Álvarez);
e) banda o cinturón;
f) falda;
g) faldellín;
h) taloneras;
i) calzado;
j) traje completo.
(Fotos: R. Alvarado, M. J. Chávez, T. González y P. Peña, 2010.)

j

analizará posteriormente (véase la parte correspondiente al Edificio A en este trabajo).

El felino en la subestructura del Edificio B

En cuanto a las prendas elaboradas con piel de felino que aparecen reiteradamente en los murales de Cacaxtla, no existe otro lugar donde abunden más que en la subestructura del Edificio B (véase la tabla 9.1), donde se encuentra el mural que se conoce comúnmente como La Batalla, aunque, de acuerdo con María Teresa Uriarte y Erik Velásquez (en este volumen), dicho mural en realidad no representa una batalla sino un sacrificio.

Resulta complicado identificar en este mural si las prendas elaboradas con pieles de felinos fueron hechas a partir de distintas especies, ya que en la mayoría de los casos sólo es posible apreciar una pequeña porción de la piel. Por ejemplo, en las taloneras que llevan varios personajes, sólo se observa un fondo amarillo que contiene algunas manchas negras, por lo que es difícil afirmar si se trata de la piel de un jaguar, de un ocelote o de un tigrillo, ya que estos tres felinos pueden presentar ese modelo de manchas en ciertas partes de su cuerpo, por ejemplo, en las extremidades. No obstante, la forma y el patrón de las manchas que ostentan dichos carnívoros, tal como existen actualmente en la naturaleza, son distintos y varían según la parte del cuerpo en que se encuentre. Así, la coloración de la piel y la forma de las manchas del animal es distinta si se trata de su costado, el vientre, el dorso, el rostro, el cuello, las extremidades y la cola.

De esta manera, una piel que presenta rosetas³ con pequeñas manchas negras es característica del jaguar y, en particular, de los costados del animal (Sunquist y Sunquist, 2002; Chávez *et al.*, 2005). A su vez, en la cabeza y cuello de este felino las motas son sólidas, mientras que a lo largo de la espalda tienden a ser más largas y fusionadas (Seymour, 1989). En parte de las extremidades

presenta óvalos sólidos o manchas irregulares (Sunquist y Sunquist, 2002). En cuanto a la coloración de su piel, varía de amarillo pálido a café rojizo en los costados; en la garganta, vientre y parte interna de las extremidades es blanco (Seymour, 1989; Chávez *et al.*, 2005). La cola es blanca por debajo y presenta uno o dos anillos de color negro cerca de la punta, la cual usualmente es negra (Cabrera y Yepes, 1940) [fig. 9.3].

Por otro lado, una piel que presenta en los costados rosetas alargadas que comúnmente se dirigen en sentido oblicuo nos habla de un ocelote (Aranda, 2005b). Profundizando sobre el pelaje de este felino, aunque su color varía con amplitud, en general es gris claro y blanco grisáceo en la parte inferior de las extremidades, y gris pardo o amarillo rojizo en el dorso y los costados (Murray y Gardner, 1997; Aranda, 2005b). Las largas rosetas de sus costados presentan el color café en su interior; las motas en los hombros y el cuello son alargadas y las de la parte posterior son redondeadas; en el vientre las manchas son completamente negras; en la cabeza tiene pequeñas manchas negras, dos bandas negras a cada lado de los cachetes y entre cuatro y cinco franjas paralelas a lo largo del cuello (Sunquist y Sunquist, 2002). La cola es relativamente corta, presenta anillos o manchas de color oscuro y la punta es negra (Murray y Gardner, 1997; Aranda, 2005b) [fig. 9.4].

En cambio, el patrón de manchas de la piel del tigrillo puede variar de estrechas motas no uniformes a grandes rosetas redondeadas con el borde negro y el centro de un color más oscuro que el del exterior (Oliveira, 1998). De esta forma, Oliveira (1998) menciona que la presencia de rosetas grandes y completas es el patrón de manchas más común en los costados del animal, pero Aranda (2005c) difiere al asegurar que por lo general las manchas no forman rosetas, sino que son irregulares, de color negro o café oscuro. El patrón de coloración del tigrillo por lo general va de un gris mate a un intenso ocre rojizo en los costados, que va aclarándose hasta el blanco en el pecho y la parte interna de las extremidades (Oliveira, 1998). A su vez, la cola presenta generalmente doce anillos oscuros, casi todos incompletos en la parte inferior, y la punta de la cola es oscura (Sunquist y Sunquist, 2002). Aunque el tigrillo y el ocelote

3 Se le llama roseta a un conjunto de manchas negras u oscuras, por lo general agrupadas en forma circular. Véase la descripción del pelaje del jaguar de Sunquist y Sunquist (2002: 306).



Figura 9.3. El jaguar (*Panthera onca*) es el felino más grande de México. Nótese su pelaje característico compuesto por rosetas y lo robusto de su cuerpo y cabeza. (Foto: J. C. Chávez.)



Figura 9.4. El ocelote (*Leopardus pardalis*) se caracteriza por sus rosetas alargadas en sentido oblicuo en los costados y por lo corto de su cola. (Foto: J. C. Chávez.)



Figura 9.5. El tigrillo (*Leopardus wiedii*) se distingue por tener una cola muy larga y ser de menor tamaño que el ocelote. Nótese su patrón de manchas y lo esbelto de la cabeza. (Foto: J. A. Iglesias, IBUNAM-CFB-1301, Colección de Fotocolectas Biológicas, Instituto de Biología, UNAM.)

son felinos muy similares, el primero se diferencia del segundo por su menor tamaño, cola más larga y un patrón de manchas diferente (Aranda, 2005c) [fig. 9.5].

Regresando a los murales, se observa que existen, además de la coloración y tipo de manchas de la piel del animal, otros elementos importantes para el análisis que ayudan a una posible identificación, como son el tamaño del cuerpo del felino, la longitud de la cola y el tamaño y forma de la cabeza. Asimismo, es relevante vislumbrar qué elementos del animal fueron destacados o magnificados por los pintores, al igual que aquellos que se omitieron o no se les dio cierta importancia, pues representan datos que nos hablan de las características que los artistas consideraban más sobresalientes del animal y que buscaron resaltarlas al momento de su representación en los murales, por ejemplo, el caso de las garras, que se abordará más adelante.

Si bien es difícil, como se mencionó antes, determinar a qué especie de felino pertenecen las pieles que se usaron para la elaboración de piezas como taloneras, bandas o faldellines, debido a que no presentan más elementos que las manchas para llegar a una identificación precisa, existen otras representaciones de prendas que exhiben más elementos para intentar una identificación, ya que en ellas se observan las extremidades, la cola y la cabeza del animal. De esta manera, mientras más elementos se muestren en la imagen es más factible que se pueda distinguir una especie de otra.

Éste es el caso del personaje 7-P del talud poniente, quien lleva una prenda elaborada con la piel de un felino, la cual muestra la cabeza, las extremidades derechas y la cola, que es bastante larga [fig. 9.6]. Con respecto a esta última característica, si se toma en cuenta que la cola del jaguar es relativamente corta (Leopold, 1965), pues no es mayor a una tercera parte de la longitud total del



Figura 9.6. Piel de felino, posiblemente un tigrillo (*Leopardus wiedii*), que viste el personaje 7-P del talud poniente del mural de la subestructura del Edificio B. (Dibujo: I. R. Álvarez. Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)

cuerpo (Ceballos y Miranda, 2000), además de que el tamaño de la piel que porta este personaje no corresponde a un animal muy grande, como lo es el jaguar, es muy probable que el felino representado sea en este caso un tigrillo, ya que este animal posee una cola bastante larga y gruesa, que abarca alrededor de 70% de la longitud del cuerpo (Ceballos y Miranda, 2000; Sunquist y Sunquist, 2002). Asimismo, es un felino pequeño que no llega a medir más de 1300 mm de longitud total (Aranda, 2005c), mientras que el jaguar puede medir entre 1574 mm y 2419 mm (Chávez *et al.*, 2005). En cuanto al tipo de manchas representadas en la piel de felino que viste este personaje y que con dificultad se logra percibir, es posible sugerir que se encuentra dentro de la amplia variación que tiene el patrón de motas del tigrillo en la naturaleza, como se mencionó con anterioridad.

Sin embargo, en los murales resulta difícil reconocer la especie de felino representada remitiéndonos únicamente al análisis de sus manchas, por lo que otras características del animal pueden ser muy útiles, como se constató en el caso anterior. De esta forma, es factible proponer que varias de estas prendas, como las portadas por los personajes 2-O y 10-O del talud oriente y los personajes 13-P y 21-P del talud poniente [figs. 9.7 y 9.8], pertenezcan a tigrillos u ocelotes, debido principalmente al tamaño de las pieles y a la forma y tamaño de las cabezas que se pueden observar, las cuales corresponden a un felino de tamaño pequeño o mediano y no a uno grande como el jaguar, ya que de acuerdo con las características biológicas que tiene este animal, los individuos jóvenes tienen, desde que nacen, una cabeza bastante grande y robusta, además de un cuerpo con-



Figura 9.7. Pieles de felino que visten los personajes 2-O y 10-O del talud oriente del mural de la subestructura del Edificio B, posiblemente pertenecientes a ejemplares de tigrillo (*Leopardus wiedii*) u ocelote (*Leopardus pardalis*). (Dibujo: I. R. Álvarez. Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)



Figura 9.8. Pieles de tigrillo (*Leopardus wiedii*) u ocelote (*Leopardus pardalis*) que portan los personajes 13-P y 21-P del talud poniente del mural de la subestructura del Edificio B. (Dibujo: I. R. Álvarez. Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)

siderablemente desarrollado, por lo que es difícil que se confundan con otros felinos (Álvarez del Toro, 1977).

Retomando la particular cola larga del tigrillo, ésta le confiere en la naturaleza un gran balance para desplazarse en las ramas de los árboles, ya que es el más arborícola de los felinos que se hallan en México, pues caza, descansa y duerme principalmente en los árboles, aunque también puede cazar en el suelo; en este caso, tiende a trepar a los árboles para comer a su presa una vez que la capturó en tierra (Aranda, 2005c). Es un cazador solitario que se alimenta en esencia de animales nocturnos y arborícolas, principalmente pequeños

roedores y aves, además de frutas e insectos (Sunquist y Sunquist, 2002). También son parte de su dieta conejos, tepezcuintles, guaqueques juveniles y en ocasiones algún cervatillo (Álvarez del Toro, 1977). Una adaptación muy interesante que tiene el tigrillo para la vida arborícola es el hecho de que es el único felino que puede rotar sus patas traseras 180° alrededor de su eje longitudinal, lo que le permite descender de los árboles boca abajo, además de que, en comparación con otros gatos, tiene patas más anchas y suaves, con garras largas y mayor movilidad en los dedos, lo que hace a este felino capaz de realizar auténticas acrobacias en las ramas (Oliveira, 1998; Sunquist y Sunquist, 2002). Este fe-

lino está asociado a climas tropicales; habita principalmente en los bosques tropicales perennifolio, subcaducifolio y caducifolio, en el bosque mesófilo de montaña y en el manglar (Aranda, 2005b).

Menos arborícola que el tigrillo, el ocelote está relacionado con el mismo tipo de clima y los mismos tipos de vegetación que el primero, aunque también puede habitar de manera ocasional el bosque espinoso y el matorral xerófilo; sin embargo, su hábitat preferido parece ser el bosque de galería (Sunquist y Sunquist, 2002; Aranda, 2005b). Este felino está altamente asociado a hábitats con una cobertura vegetal densa (Murray y Gardner, 1997; Sunquist y Sunquist, 2002; Aranda, 2005b). Utiliza como refugios troncos huecos, cuevas naturales, áreas arbustivas densas y ramas de árboles; su coloración de piel le confiere una excelente protección para pasar inadvertido en su hábitat (Ceballos y Miranda, 2000; Aranda, 2005b). El ocelote es un cazador solitario y básicamente terrestre, activo tanto en el día como en la noche; su táctica primaria para cazar es la caminata extensiva hasta encontrar una presa; también puede cazar en los árboles, ya que es un ágil trepador (Murray y Gardner, 1997; Aranda, 2005b). Su dieta es bastante variada: incluye invertebrados, anfibios, reptiles, aves y mamíferos como el venado temazate, aunque su principal fuente de alimentación la constituyen roedores pequeños y medianos (Emmons, 1987; Aranda, 2005b).

El ocelote visita con frecuencia las riberas de los ríos y las orillas de otros cuerpos de agua; incluso se le ha observado caminar por las playas del mar, por lo que en Chiapas le llaman tigre cangrejero (Leopold, 1965; Álvarez del Toro, 1977).

Por otra parte, una de las representaciones más interesantes del felino en el mural de la subes-

tructura del Edificio B se encuentra en el atuendo del personaje 9-O del talud oriente. Dicho individuo lleva una prenda de color azul a manera de brigantina; de su pecho parece salir la parte anterior de una serpiente, mientras que en su espalda se observa la cabeza de un felino del mismo color de la prenda, el cual tiene en el cuello un tipo de tela o listón de color rojo, dispuesto a manera de moño [fig. 9.9]. Este atuendo es único en este mural y difiere de las demás prendas donde aparece la cabeza de un felino, en primer lugar por el color, y en segundo término porque la cabeza del carnívoro está situada en la espalda del individuo viendo en dirección opuesta a éste, mientras que en todas las demás, la cabeza del animal se encuentra siempre al frente del personaje.

Es evidente que ningún felino presenta en la naturaleza un color de piel azul, por lo que una posibilidad es que este atuendo sea una piel de felino teñida de ese color. Pero tampoco se puede descartar que se haya utilizado otro material para la elaboración de esta prenda. Al respecto, resulta interesante mencionar que en el Posclásico los mexicas pedían a diferentes pueblos un tributo que contemplaba, entre otras cosas, múltiples trajes para guerreros, entre los que destacan los de guerrero-jaguar por su variedad de colores [fig. 9.10a], los cuales se muestran tanto en la *Matrícula de Tributos*⁴ como en el *Códice Mendoza*⁵ o *mendocino*. Es muy probable que estas vestimentas se hayan elaborado con un material diferente a la piel del felino. De hecho, en el *Códice Mendoza* las glosas asociadas a los trajes en cuestión mencionan que éstos son de plumas, al igual que los demás trajes y escudos que aparecen en el código.⁶

Además, en la lámina 11 de la *Matrícula de Tributos* se muestra que algunos pueblos tributaban

4 Por ejemplo, en la lámina 17 de este documento existe un traje de guerrero-jaguar azul, mientras que en la lámina 19 se observa uno de color rojo (véase Sepúlveda, 2003).

5 En las láminas 20v, 21v, 23v y 31r de este código se encuentran trajes amarillos de guerrero-jaguar; en la lámina 25r hay uno blanco; en la 29r, 35r y 51r son de color azul, mientras que en las láminas 54r y 64r se observan trajes rojos de este tipo; en la lámina 39r hay un traje de color rojo con forma de felino, pero éste no tiene manchas (véase Ross, 1985).

6 Por ejemplo, en la lámina 37r, la glosa sobre el atuendo de felino azul dice: "una pieza de armas de plumas ricas desta divisa",

mientras que en la lámina 29r, la glosa sobre un traje del mismo tipo dice: "XX [veinte] piezas de armas de plumas valadis desta divisa" (la paleografía es del que escribe). De acuerdo con Ross (1965: 40), "valad" es un término del español antiguo que puede significar "despreciable, inferior, de poco valor", "indígena, local" o "rústico". Quizás en el código se utiliza esta palabra para expresar que las plumas son "comunes" o "corrientes", a diferencia de cuando se describen como plumas "ricas". Esto también se apoya en la cantidad de trajes que de cada uno se pedían, pues mientras se solicitaba un solo traje de plumas ricas (lámina 37r), se exigían veinte piezas de los de plumas comunes (lámina 29r).



Figura 9.9. Personaje 9-O del talud oriente del mural de la subestructura del Edificio B que porta un atuendo azul con la cabeza de un felino en su espalda. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

cuatrocientas mantas blancas con diseños de rosetas, típicas del jaguar, llamadas *ocelotilmatli* [fig. 9.10b] (Sepúlveda, 2003). No se pretende con esto afirmar que dichas mantas se utilizaban para la elaboración de los trajes de guerrero jaguar, sino dar cuenta del hecho de que se reproducían las manchas de este felino en otros materiales, en este caso, telas blancas. Asimismo, tanto en la *Matrícula de Tributos* como en el *Códice Mendoza*, se pueden encontrar las pieles de jaguar que se tributaban a México-Tenochtitlan [fig. 9.10c], las cuales tal vez se utilizaban como asiento de personajes importantes o para la elaboración de trajes de guerrero jaguar, entre otros posibles usos.

Pero también en el área maya se utilizaron otros materiales para elaborar atuendos en los que aparece el felino, pues existe un vaso policromado donde se representó a un personaje que lleva una enorme cabeza de felino como tocado. Éste al parecer está elaborado con plumas u otro tipo de material, pero no con una verdadera cabeza de felino [fig. 9.11].

Regresando al atuendo del personaje 9-O del mural del Edificio B de Cacaxtla, es bastante probable que éste haya sido elaborado con plumas o con otro material y es factible que el color de esta prenda sea un distintivo, jerárquico o no, del guerrero o sacrificador que la porta. El color azul, de acuerdo con Diana Magaloni (en este volumen), puede ser considerado como el color de lo precioso, del agua, también asociado con Venus y ésta, a su vez, con las lluvias, por lo que este color podría estar dotando al felino, y por ende al personaje que lo porta, de un carácter especial. En todo caso, el reconocimiento del tipo de felino representado en esta prenda sigue pendiente, pues ahora no se tienen los elementos suficientes para sugerir con certeza su identidad. Lo que es evidente y a su vez resulta interesante, es la ausencia de manchas, por lo que podría tratarse de la representación de un jaguarundi o un puma.

Otro elemento interesante que se observa en este atuendo es el lazo de color rojo que se encuentra alrededor del cuello del felino. Éste también se halla en las pieles que portan los personajes 10-O y 7-P. Incluso, las pieles que portan los individuos 7-O, 10-O y 13-P, tienen en las extremidades un cordón o tela de color rojo, a manera de moño, similar a los que se presentan en el cuello del animal [fig. 9.12]. De acuerdo con Christophe Helmke y Jesper Nielsen (en este volumen), dichos elementos relacionan al felino con el sacrificio, junto con los corazones sangrantes que aparecen vinculados a varios de los personajes que visten dichas pieles, por lo que estos autores sostienen la posibilidad de que las imágenes de corazones sangrantes en este mural funjan como el nombre representativo de los guerreros felinos, considerados como guerreros-sacerdotes y con el título de “come corazones” (véase el estudio de Helmke y Nielsen en este volumen).

Cabe notar que las representaciones de corazones asociadas a las fauces de felinos se observan también en otros sitios prehispánicos del Altiplano Central, Oaxaca y el área maya [fig. 9.13] (Guerrero, 2010). En esta última, de acuerdo con Helmke y Nielsen (en este volumen), estas imágenes se encuentran en Acanceh, Piedras Negras y Copán. Así, la relación entre el felino y el sacrificio en las manifestaciones artísticas, evidenciada a partir del vínculo con los corazones sangrantes,



Figura 9.10. Tipo de tributos otorgados a los mexicas en el Posclásico que representan al felino, según la *Matrícula de Tributos*:

- a) trajes de guerrero-jaguar de distintos colores (láminas 6r, 9r y 10r);
- b) mantas blancas con manchas negras en forma de rosetas propias del jaguar (lámina 6r);
- c) piel completa de un jaguar (lámina 13r) (tomado de *Matrícula de Tributos*, Códice Moctezuma, 1980).



Figura 9.11. Vaso maya policromado K8926. Nótese el tamaño y la textura del tocado en forma de cabeza de felino.
(Foto: J. Kerr.)



a



b



c

Figura 9.12. Detalles de los lazos de color rojo atados a las extremidades de las pieles que portan los personajes:
a) 7-O;
b) 10-O;
c) 13-P del mural de la subestructura del Edificio B de Cacaxtla.

(Foto: R. Alvarado, M. J. Chávez y P. Peña, 2010.)



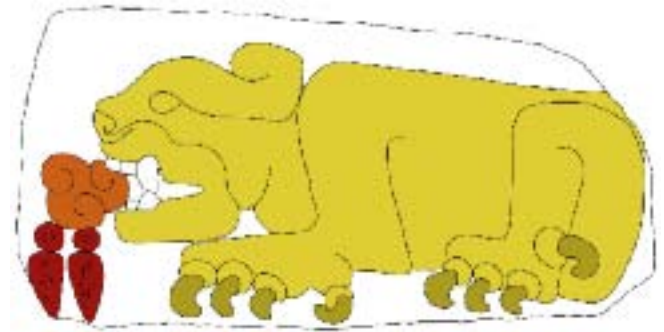
a



b



c



d



e

Figura 9.13. Felinos asociados con representaciones de corazones.

- a) Puma. Mural 3, pórtico 13, Tetitla, Teotihuacán. (Foto: R. Alvarado y G. Vázquez, 2007.)
- b) Puma. Mural 1, cuarto 3, Conjunto de Quetzalpapálotl, Teotihuacán. (Tomado de Miller, 1973:47, fig. 18.)
- c) Felino reticulado. Mural 2, pórtico 2, Atetelco, Teotihuacán. (Foto: R. Alvarado, 2007.)
- d) Jaguar o Puma. Monumento 1, Cerro Grande, San José de las Huertas, Ejutla, Oaxaca. (Dibujo: E. Domínguez.)
- e) Jaguar. Panel del Altar de las Águilas y Tigres, Chichén Itzá. Museo Nacional de Antropología. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2011.)

fue una idea que se extendió ampliamente en Mesoamérica, tanto en tiempo como en espacio. Tal asociación parece que fue válida para la mayoría de los felinos de México, pues en Cacaxtla participan de ella tigrillos u ocelotes; en Teotihuacán es el puma el principal felino que muestra esa relación, aunque también el felino reticulado (Guerreiro, 2010); en Monte Albán y otros sitios de Oaxaca lo hacen el puma y el jaguar (Miguel, 2003; Guerreiro, 2010), mientras que en el área maya el sacrificio se asocia de manera predominante con el jaguar (Valverde, 2004).

Seguramente, esta asociación cultural se nutrió de las mismas características biológicas de los felinos, al ser éstos cazadores hábiles y efectivos que matan a sus presas usando sus fuertes mandíbulas y sus garras cortantes. Tal vez por esto, en la subestructura del Edificio B de Cacaxtla, se observa que las pieles de tigrillos u ocelotes que portan varios personajes, tienen atados los mencionados lazos de color rojo en las extremidades y el cuello del animal, pues las garras y las fauces denotan las partes del cuerpo del felino que usa para capturar y dar muerte a su presa.

Para finalizar con la presencia de los felinos en la subestructura del Edificio B, se sugiere la posibilidad de que ciertos personajes, de acuerdo con la actividad que desarrollaban y su estatus social, utilizaban en su vestimenta pieles de felinos medianos o chicos, como los ocelotes y los tigrillos, cuando se trataba de individuos de menor cargo (por ejemplo, los guerreros-sacrificadores del Edificio B), mientras que personajes de mayor rango se ataviaban con la piel de un jaguar (como puede ser el caso del personaje del Templo Rojo y el de la jamba norte del Edificio A). Esto se apoya en que el tipo de prendas que se usaban en la época prehispánica, por lo general, denotaba un rango o distinción social (Uriarte, 1998).

Al respecto, es relevante mencionar que el ocelote es depredado ocasionalmente por el jaguar y el puma (Murray y Gardner, 1997; Aranda, 2005b). Además, contrario a lo que sucede entre estos dos grandes felinos, el ocelote no evita el contacto con ellos ni viceversa; incluso hay indicios de que se siguen mutuamente (Emmons, 1987).

El felino en el Edificio A

Desde el descubrimiento de los murales del Edificio A se ha descrito, tanto al personaje del muro norte como al de la jamba norte, como individuos vestidos con la piel de un jaguar [fig. 9.14]. Sin embargo, al comparar estos dos personajes entre sí se logra observar diferencias anatómicas en las cabezas de los dos animales, los cuales tienen las fauces abiertas, asomando de ellas la cara de un individuo en los dos casos. Esta comparación es, sin duda, la parte central del presente estudio. Antes de analizar dichas diferencias, es necesario mencionar que el tipo de motas que presentan las pieles de estos dos personajes es característico del jaguar, ya que este felino exhibe en los costados rosetas que, por lo general, tienen en su interior pequeños puntos negros (Sunquist y Sunquist, 2002; Chávez *et al.*, 2005) [fig. 9.15].

Mencionado lo anterior, se expondrán las diferencias entre los personajes ya citados:

En primer lugar, es claramente visible que el hocico del animal del muro norte es mucho más largo que el de la jamba norte, de tal modo que el primero cubre el ojo del personaje y se extiende más allá de su cara, mientras que el hocico del animal de la jamba norte termina a la misma altura que el rostro del individuo. Este rasgo que presenta el hocico del animal del muro norte no corresponde al patrón general de los felinos, ya que ellos se caracterizan por tener la cabeza redondeada y el rostro corto (Vaughan, 1972; Feldhamer *et al.*, 1999; Ceballos y Miranda, 2000); más bien, un hocico largo es propio de la familia de los cánidos (Vaughan, 1972; Feldhamer *et al.*, 1999; Ceballos y Miranda, 2000) [figs. 9.16 y 9.17].

Un segundo elemento que es diferente entre estas dos imágenes es la nariz, ya que el animal del muro norte presenta claramente delineado un cojinete nasal de forma circular bastante notable, el cual es en la naturaleza una característica típica de los cánidos, siendo muy notorio, por ejemplo, en el lobo (List, 2005). Si se observa el mismo rasgo en el animal de la jamba norte se notará que éste no presenta dicha característica, es decir, no se percibe un cojinete nasal como tal ya que la línea no cierra ninguna circunferencia, lo cual se apega bastante a la forma de la nariz de los felinos.





a



b



c

Figura 9.15. Comparación entre las manchas del jaguar:
 a) personaje del muro norte;
 b) personaje de la jamba norte;
 c) piel de un jaguar (*Panthera onca*) de la Colección Nacional de Mamíferos, Instituto de Biología, UNAM.
 Nótese la gran fidelidad con que se representaron las manchas del felino en los dos personajes.
 (Fotos: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2009 y 2010.)

Figura 9.14. Personajes del muro y jamba norte del Edificio A, Cacaxtla.
 (Foto: R. Alvarado, 2008.)

También es importante señalar que la apariencia de los ojos en cada animal es distinta: en el de la jamba norte el ojo ocupa mayor espacio en el rostro del animal y tiene una forma más redondeada, en cambio en el del muro norte el ojo tiene forma de gota y no es tan grande, diferencia que se aprecia en la naturaleza, pues los ojos de los felinos son bastante grandes en relación con el tamaño de su cuerpo (Sunquist y Sunquist, 2002). Además, en los murales la disposición del conjunto formado por el ojo y la ceja azul es distinta en cada animal, ya que en la jamba norte está situado de tal modo que la línea superior de la ceja azul se junta con la línea que delimita la cabeza del animal, a diferencia de lo que se observa en el animal del muro norte, en el que dicho conjunto está situado más abajo, sin que la línea superior de la ceja se encuentre con el límite de la cabeza.

Un rasgo más que salta a la vista es la oreja, la cual es bastante larga y puntiaguda en el animal del muro norte, mientras que en el de la jamba norte es más bien pequeña y redondeada con una ligera punta, siendo esta última la forma típica de las orejas de los felinos, que no comparten con los cánidos, pues éstos presentan orejas mucho más largas (Walker, 1975; Ceballos y Miranda, 2000).

Finalmente, otra diferencia que se percibe entre estas dos imágenes reside en los dientes, ya que en el animal del muro norte, delante del colmillo superior, se distinguen con facilidad otras dos piezas dentales pequeñas, las cuales corresponden a los incisivos, mientras que en el animal de la jamba norte sólo está presente el canino superior. Esta es una distinción muy interesante debido a que refleja fiel-

mente las diferencias anatómicas que existen entre cánidos y félidos, debido, en primera instancia, al hecho de que los primeros poseen un mayor número de dientes que los últimos, ya que, en general, los cánidos tienen 42 y los felinos sólo 30⁷ (Feldhamer *et al.*, 1999). A pesar de que ambos tienen en la mandíbula superior cuatro incisivos, la diferencia se encuentra en la forma de la mandíbula y la disposición que las piezas dentales mantienen en ella. Así, los felinos tienen los incisivos dispuestos en una línea o eje horizontal (Walker, 1975), de forma que si se observa de perfil la mandíbula superior de un félido se notará sólo un incisivo delante del canino, mientras que en los cánidos los incisivos se encuentran formando una “u”. De esta manera, al realizar la misma observación con una mandíbula superior de un cánido se verá que delante se encuentran dos incisivos, justo lo que está representado en el animal del muro norte [figs. 9.16 y 9.17].

Concluyendo, el análisis anterior muestra que es posible afirmar que la cabeza del animal representado en el muro norte no corresponde a la de un felino, sino que los rasgos que presenta son más bien de un cánido. No obstante, la coloración de la piel y las manchas que contiene son características de un felino, en particular del jaguar, como ya se mencionó. En cambio, el felino representado en la jamba norte es, sin duda, un jaguar, ya que tanto sus manchas como la anatomía de su cabeza corresponden a un felino de esta especie.

Esta distinción adquiere un mayor sustento al mencionar las propuestas que Claudia Brittenham (en este volumen) hace en su estudio sobre los pintores de Cacaxtla, pues esta autora menciona que los murales del muro y jamba norte del Edificio A fueron pintados por el mismo pintor, lo que permite afirmar que el animal híbrido del muro norte fue plasmado así deliberadamente. Esta situación desecha la posibilidad de considerar esta representación como un simple cambio de estilo originado por la intervención de diferentes manos en el mural.

Sin embargo, las características anatómicas antes mencionadas no permiten establecer qué especie de cánido se quiso representar en el personaje del muro norte, pues los rasgos mostrados sólo nos hablan del patrón general de esta familia de carnívoros (Canidae). Aunque si tomamos en cuenta que el tamaño de la cabeza y el colmillo es grande, es factible considerar que se trate de un coyote o un lobo, debido a que son los cánidos más grandes que se distribuyen en México.⁸ Al respecto, cabe mencionar que el lobo, aunque en la actualidad se encuentra extinto, se distribuía históricamente de Sonora a Tamaulipas en el norte, hasta Oaxaca en el sur (List, 2005). En cuanto al coyote, debido a que su distribución actual en México es bastante amplia, pues se le encuentra prácticamente en todo el país (Servín y Chacón, 2005), es muy probable que en tiempos antiguos también haya sido abundante. Además, en Cacaxtla los cánidos tuvieron gran importancia, ya que se han encontrado en este sitio numerosos entierros infantiles asociados a estos mamíferos (Delgadillo y Santana, 1991). Dentro de los restos arqueozoológicos de cánidos que se han encontrado en esta zona figuran los de perros y lobos, no de coyotes, mientras que también se han hallado restos óseos de lobos formando parte de algunas ofrendas (Serra *et al.*, 2003). Aparte de dichos cánidos, se han identificado otros restos óseos de mamíferos como tlaquaches, ratones, ardillas, conejos, liebres, tuzas, mapaches, zorrillos, venados, berrendos y pecaríes, aunque dentro de los felinos sólo se ha encontrado hasta el momento un resto óseo de un puma, mientras que las demás especies de esta familia están ausentes (Blanco, 1975; Serra *et al.*, 2003).

Es interesante señalar los antecedentes teotihuacanos que existen con referencia a restos arqueozoológicos y representaciones de cánidos, en especial del lobo, ya que en Teotihuacán se han encontrado varios entierros donde figura este animal, así como imágenes en cerámica, pintura mural y

7 La reducción de las piezas dentales en los felinos tiene que ver con una adaptación en la forma de su cráneo, la cual les ha permitido tener una mandíbula más potente que confiere mayor fuerza a la mordida y, por ende, la posibilidad de dar muerte a sus presas con mayor facilidad y rapidez, así como poder romper sin

mayor dificultad estructuras duras como los huesos (véase Feldhamer *et al.*, 1999; Walker, 1975).

8 Las otras dos especies de cánidos que habitan en México son la zorra gris (*Urocyon cinereoargenteus*), distribuida ampliamente en el territorio nacional, y el zorro del desierto (*Vulpes macrotis*), que se encuentra en las zonas áridas del norte del país.

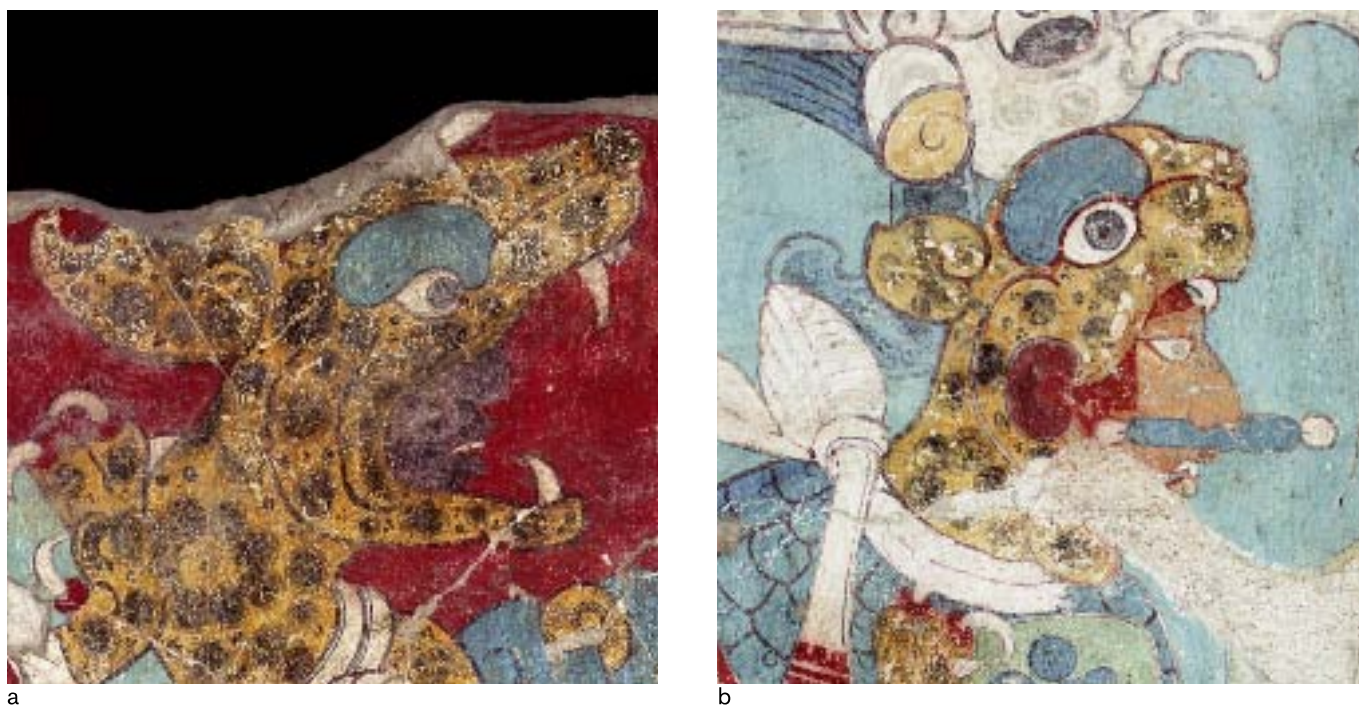


Figura 9.16. Detalles de las cabezas de los personajes del muro (a) y jamba (b) norte del Edificio A, Cacaxtla. La imagen de la jamba se presenta invertida para facilitar la comparación. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

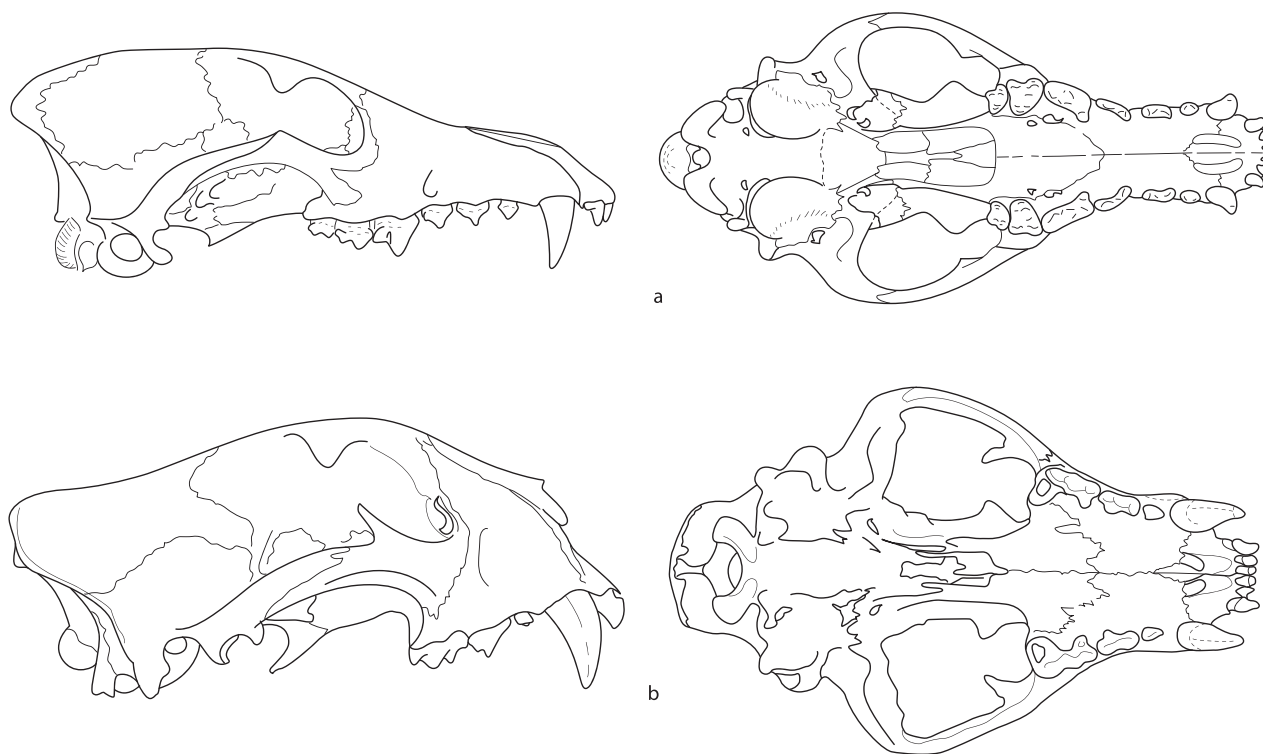


Figura 9.17. Comparación entre los cráneos, sin mandíbula inferior, de un cánido y un felino:
 a) coyote (*Canis latrans*);
 b) jaguar (*Panthera onca*).
 A la izquierda se muestran las vistas laterales y a la derecha las oclusales. Nótese las diferencias en el largo del hocico y la disposición de los incisivos en los dos carnívoros. (Dibujo: A. O. Yáñez. Basado en: a) Bekoff, 1977; b) Seymour, 1989.)



Figura 9.18. Felino reticulado y cánido, ambos enmarcados por una cenefa que mezcla los cuerpos de los dos animales. Muro este, pórtico 2, Patio Blanco de Atetelco, Teotihuacán. (Foto: R. Alvarado, 2007.)

algunas figurillas que, en opinión de Blanco *et al.* (2007), representan a dicho cánido, basando su afirmación en los numerosos restos de esta especie encontrados en la zona. Dentro de las pinturas murales teotihuacanas, resulta ilustrativa la del muro este del Pórtico 2 del Patio Blanco de Atetelco, ya que en ella existe también una relación estrecha entre un felino y un cánido, pues se muestra a estos dos animales enmarcados por una cenefa que entrelaza el cuerpo de los dos carnívoros [fig. 9.18].

Dejando de lado, por lo menos en el presente estudio, el tipo de cánido que se representó en combinación con el cuerpo de un jaguar en el muro norte del Edificio A, es necesario señalar que no se trata exactamente de un disfraz o un traje de jaguar, como se ha descrito en numerosos estudios, ya que la piel que supuestamente cubre al individuo no es precisamente la de un jaguar, sino la de un ser que combina los rasgos del felino y los de un cánido, lo cual no existe en la naturaleza. No obstante, no es posible rechazar por completo la posibilidad de que este personaje lleve un disfraz, el cual habría sido elaborado para mostrar de manera deliberada la combinación de jaguar-cánido que se ha constatado, por lo que se pudo haber utilizado un material distinto a la piel de un felino de

este tipo en su creación, como se expuso al hablar de los trajes de guerrero jaguar que aparecen en la *Matrícula de Tributos* y en el *Código Mendoza*.

Lo que es innegable es que este individuo mantiene una estrecha relación con el jaguar y un cánido. Cabría entonces preguntarse si se trata de una representación simbólica que liga a estos animales con el hombre y, aunque no se pretende realizar una interpretación al respecto, sí se considera importante mencionar que es posible que dichos animales representen los alter ego o naguales del personaje, como opina De la Garza (1984). Debido a esto, se considera de suma relevancia citar la interpretación que Beatriz de la Fuente (1977) hizo de las esculturas olmecas que catalogó como “seres sobrenaturales”, pues menciona que éstas:

representan criaturas que no existen en forma real, y su carácter híbrido puede ser considerado como apareamiento de símbolos. En algunas hay elementos de pura fantasía; en otras, exageraciones monstruosas de rasgos reales. Es una imaginaria arraigada en la relación emocional entre los hombres y las manifestaciones animadas de elementos de la naturaleza. No quiero implicar que se trate necesariamente de manifestaciones de carácter to-

témico, aunque reconozco, frente a la evidencia, que ligan al ser humano y el animal (De la Fuente, 1977: 332).

Asimismo, resulta incuestionable que el personaje que aparece en este mural tiene atributos de varios animales, ya que además de los dos mencionados anteriormente, el personaje tiene al lado de cada brazo, a manera de alas, representaciones de plumas y una cabeza zoomorfa. Javier Urcid (en este volumen) opina que dichas cabezas representan un ave, aunque en opinión del que escribe, es posible que sean cabezas de serpiente estilizadas, debido al largo de las mismas y a que se muestran claramente dos dientes bastante prominentes en cada una de ellas, siendo ésta una característica que no tienen las aves [fig. 9.19]. Un elemento similar ha sido identificado por Martha Cuevas (2007: 158) en la plástica maya como “ala de ave serpiente” a partir de un conjunto de ejemplos encontrados en varios incensarios efigie de Palenque [fig. 9.20a]. De acuerdo con dicha autora, este motivo se compone con las fauces de perfil de un ofidio y se delimita en la parte inferior por plumas. Además, este tipo de ala es un rasgo característico de Itzamnaaj cuando se representa como ave; puede acompañar imágenes de deidades, de seres humanos o de aves, y aparece en abundancia en el arte maya (Cuevas, 2007). Un caso similar que mantiene una vinculación con el ala del personaje del muro norte del Edificio A de Cacaxtla, es una escultura de Copán que representa a una guacamaya, la cual tiene el motivo antes mencionado en sus alas [fig. 9.20b].

Otro elemento zoomorfo presente en el personaje del muro norte es el pequeño fragmento de un tocado que probablemente era similar al que lleva el personaje de la jamba norte, que es una cabeza descarnada de un animal. Helmke y Nielsen (en este volumen) asocian esta representación a lo que se ha identificado en la zona maya como un ser híbrido que combina los rasgos de diferentes animales, en especial el ciempiés y la serpiente (véanse también Taube, 2003; Kettunen y Davis, 2004). Si estas últimas identificaciones fuesen correctas, dicho personaje ostenta atributos de jaguar, cánido, ave, serpiente y ciempiés, por lo que se trata de un individuo ricamente compuesto de diferentes con-



Figura 9.19. Detalle de los motivos que fungen como alas del personaje del muro norte del Edificio A, compuestos por plumas verdes y posibles cabezas de serpientes estilizadas.

(Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

ceptos basados principalmente en la fauna, de ahí la importancia de saber con exactitud el tipo de animales que se encuentran representados en un mural y, en general, en el arte prehispánico.

La idea fundamentada anteriormente sobre la combinación de rasgos entre el jaguar y otro animal no es única en este mural ni ajena a los demás murales de Cacaxtla, ya que en el mismo muro norte del Edificio A se encuentra, a los pies del personaje, otro ser que mezcla los rasgos del jaguar con otro animal: la serpiente [fig. 9.21]. Este hecho resulta relevante al observar que en otros murales la idea se mantiene, ya que en el muro poniente del Templo Rojo se encuentran un sapo y una tortuga que mezclan sus rasgos con los de un felino.

Con respecto a la serpiente-jaguar, cabe mencionar que en el área maya también se hallan re-

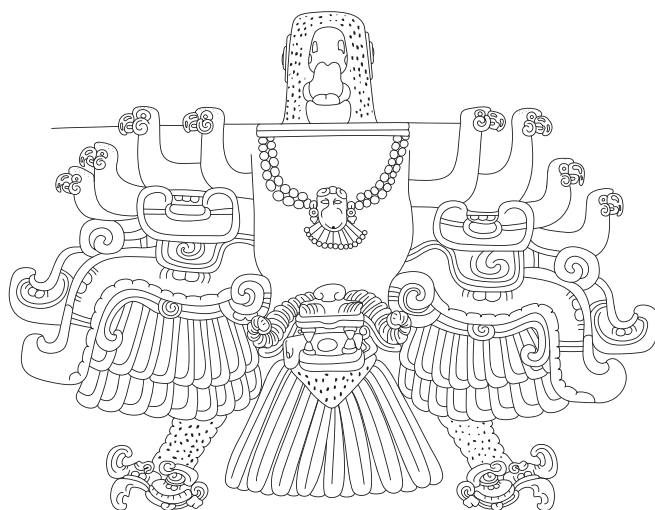


a

Figura 9.20. Ejemplos de alas similares a las del personaje del muro norte del Edificio A de Cacaxtla:

a) detalle de un incensario efígie de Palenque, donde se observa un ave con el motivo "ala de ave serpiente" nombrado por Cuevas, 2007. Museo Nacional de Antropología.

(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2011.)



b

b) Escultura de Copán que representa una guacamaya con el motivo antes mencionado en las alas.

(Dibujo: C. Coronel. Basado en O. Chinchilla, 2011.)

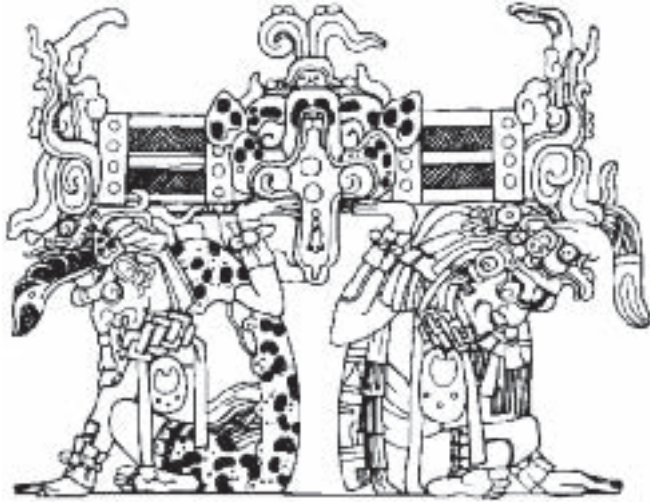


Figura 9.21. Detalle de la serpiente-jaguar del muro norte del Edificio A, Cacaxtla.

(Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

presentaciones que vinculan a estos dos animales. Por ejemplo, en el tablero del Templo del Sol en Palenque, se localiza una barra ceremonial en forma de serpiente bicéfala, en cuyo centro hay una cara de jaguar que, según De la Garza (1984: 200), "tal vez representa al Sol penetrando por el horizonte al inframundo" [fig. 9.22a]. Otra imagen que representa a este ser sobrenatural y que la misma autora opina que liga a la serpiente como símbolo de la tierra, y al jaguar como símbolo terrestre y del inframundo, se encuentra en la lámina 64a del *Códice Madrid*, donde aparecen, al

lado de una vasija volcada de la que se derrama un líquido, dos serpientes cuyo cuerpo lleva el signo *caban*, tierra, y cuyas cabezas presentan orejas de jaguar (De la Garza, 1984: 199) [fig. 9.22b]. Asimismo, en la escultura teotihuacana existen imágenes híbridas entre una serpiente y un felino; por ejemplo, una figura en roca volcánica de una serpiente enroscada con cabeza de felino [fig. 9.22d], y una cabeza de felino con rasgos del ofidio, como la lengua bifida, adosada a una alfarda [fig. 9.22c].



a



b



c



d

Figura 9.22. Representaciones de seres que combinan atributos del felino y la serpiente.
a) Tablero del Templo del Sol, Palenque.
(Tomado de L. Schele, FAMSI. Modificado por C. Coronel.)
b) Lámina 64a del *Códice Madrid*.
(Dibujo: C. Coronel.)
c) Escultura teotihuacana adosada a una alfarda.
(Foto: P. Cuevas, 1990.)
d) Escultura teotihuacana en piedra.
(Foto: D. Monreal, 2003.)

El felino en el Templo Rojo

En el mural oriente de esta estructura se observa un personaje que lleva como parte de su vestimenta diferentes porciones de la piel de un felino, las cuales son: la cabeza con las fauces abiertas del carnívoro como yelmo o tocado, la parte posterior del cuerpo del animal, incluyendo la cola, como faldellín y las patas del felino como guantes y calzado del personaje.

En este caso, es posible determinar que dicha piel pertenece a un jaguar, principalmente porque la cabeza, que funge como yelmo o tocado del personaje, es bastante grande y robusta, pues incluso desde las primeras etapas de su vida, este felino se caracteriza por tener una cabeza grande; aunado a esto, el faldellín que porta el personaje evidencia, de igual forma, que se trata de un animal muy corpulento. Además, si se compara la cabeza de este felino con la que aparece en la jamba norte del Edificio A, se verá que son muy similares, diferenciándose en que en la primera se logra divisar un incisivo delante del canino superior, lo que en la segunda no se aprecia [fig. 9.23].

En este personaje la representación de las patas del jaguar cambia con respecto a la de los personajes del Edificio A, pues las que lleva el personaje del Templo Rojo como guantes tienen cuatro garras, a diferencia de lo que se observa en las patas de los felinos en el muro y jamba norte del Edificio A, que tienen tres, respectivamente. Asimismo, las patas de jaguar que lleva como calzado el personaje del Templo Rojo no tienen las garras de fuera [fig. 9.24], característica que comparte sólo con la posible piel de tigrillo que lleva el personaje 14 del talud poniente del mural de la subestructura del Edificio B.

Otra diferencia que se percibe en las extremidades de felino representadas en el muro oriente del Templo Rojo a comparación de las del muro y jamba norte del Edificio A, es que las primeras ya no presentan en la punta de cada dedo el anillo rojo del que sale la garra, el cual puede ser la representación de la cubierta que envuelve la garra cuando ésta se encuentra retraída. No obstante, en el mismo Edificio A existen diferencias en la manera de representar estas estructuras, ya que en el fragmento del mural con soporte de tierra que aún

se conserva en el edificio, las garras de felino que aparecen tampoco tienen dichos anillos rojos, aunque sí comparten la forma general de la pata y el número de dedos con garras [fig. 9.25].

Al analizar las diferentes representaciones de patas de felino que se hallan en los murales de Cacaxtla, se observa que la mayoría son demasiado largas en comparación con la forma que tienen las patas de los felinos en la naturaleza, a excepción de las patas que se observan en el personaje 7 del talud poniente y en el personaje 10 del talud oriente del mural de la subestructura del Edificio B, las cuales se apegan más a la forma natural de las patas de este tipo de mamíferos [fig. 9.26]. Además, las garras de los felinos fueron representadas mucho más largas de lo que son en realidad, exaltando una característica que debió ser importante para los creadores de las pinturas [fig. 9.27]. Debido a esto, resulta interesante preguntarse si ciertamente se usaron en Cacaxtla patas de felino como guantes y calzado, o si estos elementos fueron elaborados a partir de otros recursos. Por ejemplo, las manos del personaje masculino representado en el Templo de Venus son patas de felino de color azul, por lo que es muy factible que no se traten de las mismas extremidades del carnívoro, sino de otro material que se manipuló para representarlas [fig. 9.28]. Sin embargo, se considera que lo más relevante es el hecho de que son las partes del cuerpo que el felino utiliza para atacar las que se emplearon como calzado y manoplas de varios personajes en los murales de Cacaxtla. Las garras, que fueron exageradas en las representaciones, son naturalmente una de las manifestaciones del poder del felino, por lo que el ser humano las abstraigo para sí como un símbolo de poder, incorporándolo a sus manifestaciones culturales.

Pasando al muro oriente del Templo Rojo, el felino se encuentra representado en combinación con otros animales, pues se observa un sapo con la piel de color amarillo y manchas negras y, enfrente de éste, un felino que lleva un caparazón de tortuga, el cual tiene la parte ventral blanca y la dorsal amarilla, ambas con manchas negras; el resto del cuerpo del animal sobrenatural es de color amarillo con manchas oscuras [figs. 9.29 y 9.30]. Sobre este último ser fantástico, es difícil adjudicar la parte felina a alguna especie en particular.



Figura 9.23. Detalle de la cabeza de jaguar (*Panthera onca*) que lleva el personaje del muro oriente del Templo Rojo. Nótase la presencia de un incisivo delante del colmillo del animal y el parecido que guarda esta cabeza con la del jaguar de la jamba norte del Edificio A. (Dibujo: C. Coronel. Foto: R. Alvarado, 2008.)



Figura 9.24. Detalle de las patas de jaguar (*Panthera onca*) que lleva como calzado el personaje del mural oriente del Templo Rojo. Nótase la ausencia de garras y la curvatura de los dedos. (Foto: R. Alvarado, 2008.)



a



b



c

Figura 9.25. Comparación entre algunas de las diferentes representaciones de patas de felino que se encuentran en los murales de Cacaxtla.

a) Muro de tierra del Edificio A.

(Dibujo: C. Coronel. Foto: R. Alvarado y T. González, 2008.)

b) Muro norte del Edificio A.

(Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

c) Muro oriente del Templo Rojo.

(Foto: R. Alvarado, 2008.)



a



b



c



d

Figura 9.26. Patas de felino.

- a) Personaje 7-P, subestructura del Edificio B, Cacaxtla.
(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)
- b) Personaje 10-O, subestructura del Edificio B, Cacaxtla.
(Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

- c) Ocelote (*Leopardus pardalis*).
(Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2009. Colección Nacional de Mamíferos, Instituto de Biología, UNAM.)
- d) Tigrillo (*Leopardus wiedii*).
(Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2009. Colección Nacional de Mamíferos, Instituto de Biología, UNAM.)



a



b

Figura 9.27. Comparación entre las garras de felino del personaje del muro norte del Edificio A (a) y las garras de un puma (*Puma concolor*) (b). Nótese el recubrimiento de piel en la base de la garra del puma y su correspondencia en los anillos rojos pintados en la base de las garras en el mural. (Fotos: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2009 y 2010. Colección Nacional de Mamíferos, Instituto de Biología, UNAM.)



Figura 9.28. Detalle de las patas de felino de color azul que porta el personaje masculino del Templo de Venus, Cacaxtla. (Foto: R. Alvarado y T. González, 2011.)



Figura 9.29. Sapo con manchas de felino, muro poniente del Templo Rojo. Nótese la diferencia de estas manchas con las que aparecen en otros murales. (Dibujo: I. R. Álvarez. Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)

Los rasgos que presenta son la cabeza y las extremidades un tanto robustas y la cola relativamente corta. Las manchas que presenta este animal sobrenatural son sumamente interesantes, pues son motas negras rodeadas cada una por dos líneas, una en la parte superior y otra en la inferior, que se juntan con la mancha siguiente formando una especie de “cadena”. Este patrón de manchas y lo corto de la cola se relacionan más con los rasgos que presenta en la naturaleza el ocelote que con el de cualquier otro felino [fig. 9.31]. Sin embargo, se considera aventurado afirmar que se trata de un ocelote, principalmente porque en muchas ocasiones no es suficiente considerar sólo el patrón de manchas para reconocer una especie de felino, puesto que el tamaño y forma del animal también son rasgos de gran ayuda para esclarecer su posible identidad, como ya se ha mencionado, y en este caso lo robusto del cuerpo no indica la pre-

sencia del ocelote, sino la de un jaguar. También es importante tomar en cuenta que, al intentar reconocer especies taxonómicas en animales híbridos, se están poniendo frente a frente sistemas de clasificación que pueden ser diferentes.

Las manchas que presenta el sapo-felino son muy similares a las del ser anterior, aunque fuera de esta característica, los demás elementos que se observan son propios del anfibio. Se considera que lo que une a estos animales fantásticos es precisamente el medio acuático, y el felino que se relaciona más con este medio es el jaguar, aunque también el ocelote mantiene un vínculo con el agua, pues, como se dijo antes, se ha reportado que en Chiapas esta especie de felino suele buscar alimento a la orilla del mar, aunque no es una asociación con el agua tan estrecha como la del jaguar. Hay que tomar en cuenta la posibilidad de que ambos felinos se hayan asociado con el agua en la época prehis-



Figura 9.30. Felino con caparazón de tortuga, muro poniente del Templo Rojo. El tipo de manchas se asemeja al que posee en la naturaleza el ocelote (*Leopardus pardalis*). (Dibujo: C. Coronel. Foto: R. Alvarado, 2008.)

pánica; incluso, tal vez se conocían con nombres parecidos, puesto que en la actualidad varios grupos indígenas del país así lo hacen (Guerrero, 2010), lo que remite de nueva cuenta a considerar los sistemas taxonómicos tradicionales. Por tales motivos, se propone utilizar los términos “sapo-felino” y “tortuga-felino” para referirse a estas representaciones, con el fin de no determinar una especie en particular.

Por otro lado, la representación de manera combinada de diferentes especies animales en un solo ser existe en Mesoamérica desde el periodo formativo con los olmecas, como lo señala Beatriz de la Fuente, quien al definir lo que nombró como figuras híbridas o compuestas en la escultura olmeca, menciona que:

están formadas por la combinación de rasgos de distintas especies humanas y animales, de animales

diferentes entre sí, y de este tipo de rasgos entremezclados con otros fantásticos, imaginados, que no tienen modelo en la naturaleza. Son figuras de piedra que no reproducen lo existente en el mundo natural; a pesar de que están, en su mayoría, constituidas por elementos y por formas reconocibles, de la integración de tales elementos y formas resultan seres inexistentes en la realidad sensorialmente perceptible, pero que constituyen creaciones artísticas, convenciones, realidades plásticas (De la Fuente, 1977: 92-93).

Por último, en este mural es clara la asociación que existe entre el felino, el agua y la fertilidad, pues además de que los animales con los que comparte el carnívoro sus rasgos (sapo y tortuga) tienen una relación natural con este líquido, aparecen junto a ellos dos plantas de maíz con sus mazorcas convertidas en cabezas humanas; asimismo, la escena se



Figura 9.31. Piel de ocelote (*Leopardus pardalis*). Nótese la unión de las manchas y su posición en sentido oblicuo. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2009. Colección Nacional de Mamíferos, Instituto de Biología, UNAM.)

desarrolla completamente en un medio acuático, por lo que se puede considerar que en Cacaxtla el felino desempeñó un papel muy importante en las creencias religiosas relacionadas con la fertilidad.

El jaguar y su asociación con la fertilidad en Cacaxtla

Para mostrar esta relación, conviene preguntarse por qué los felinos manchados, y en especial el jaguar, resalta en los murales de este sitio, siendo que la zona donde se encuentra Cacaxtla no es propiamente parte de la distribución natural de este mamífero. En cambio, el felino que sí se ha reportado para la región y que en la época prehispánica posiblemente era bastante abundante es el puma; no obstante, éste no se encuentra en ninguno de los murales de Cacaxtla. Más aún, se conoce la importancia que este último felino tuvo para los teotihuacanos, tanto por sus restos encon-

trados en importantes ofrendas, como por su presencia en los murales y otras manifestaciones de la gran urbe mesoamericana, además de que, desde un punto de vista biológico, el jaguar y el puma tienen rasgos similares que pudieron incorporarse de igual forma a la cosmovisión, principalmente por su característica de ser los máximos depredadores en su ambiente.

Entonces, ¿por qué la imagen del jaguar sobresale en los murales de Cacaxtla? En los siguientes párrafos se tratará de dar respuesta a esta cuestión a partir de la comparación entre la biología del jaguar y la del puma, que se considera una de las razones por las que ocurre esta situación. Estos dos felinos son los más grandes del continente americano, presentan una talla y morfología similar, son depredadores tope y ambas especies son simpátricas en gran parte de su área de distribución (Núñez, 2006).

En México, el jaguar habita principalmente en los bosques tropicales perennifolio, subcaducifolio,

caducifolio y en manglares, pero también lo hace eventualmente en el bosque mesófilo de montaña, el bosque espinoso, el bosque de coníferas y en el matorral xerófilo (Chávez *et al.*, 2005). Utiliza cuevas y zonas con vegetación densa como refugio; se caracteriza por ser un cazador terrestre que puede trepar con facilidad a los árboles (Chávez *et al.*, 2005). Es considerado un carnívoro oportunista con una dieta que depende de la densidad y disponibilidad de las presas, de las cuales se han reportado más de 85 especies, entre las que se encuentran invertebrados, peces, reptiles, aves y mamíferos; en los manglares, por ejemplo, su dieta la constituyen principalmente tortugas, peces, caimanes y mapaches (Seymour, 1989; Chávez *et al.*, 2005).

En Chiapas, Álvarez del Toro (1977) presenció el momento en que un jaguar cazaba en el agua a un cocodrilo, lo que muestra la gran fuerza que tiene este animal, además de su increíble agilidad dentro del agua. El jaguar tiene una forma particular de dar muerte a su presa, ya que la muerde a lo largo de su cráneo y entre los ojos o, en su caso, las astas (Sunquist y Sunquist, 2002). El jaguar es un felino astuto que difícilmente se deja ver, su coloración hace que se pierda en el paisaje y es muy silencioso al caminar, incluso haciéndolo sobre hojarasca (Álvarez del Toro, 1977). En cuanto a su reproducción, el periodo de gestación es de 100 días en promedio y la camada varía entre uno y cuatro cachorros, aunque lo más común es que sean dos (Chávez *et al.*, 2005). En estado silvestre no se conoce la frecuencia copulatoria del jaguar, pero se ha documentado en ejemplares en cautiverio un promedio de 38 cópulas diarias (Ibarra y Ojeda, 1988), sin embargo, Eaton (1978, citado en Sunquist y Sunquist, 2002: 311) reporta hasta 100 diarias.

Tampoco existe mucha información sobre su época de apareamiento en México, aunque se sabe que ésta varía geográficamente, pues en áreas con marcada estacionalidad las crías nacen en la época en que el alimento es abundante (Chávez *et al.*, 2005). Al respecto, Gaumer (1917, citado en Leopold, 1965: 531) indica que en Yucatán la reproducción del jaguar ocurre en agosto y septiembre. A su vez, Batty (citado por Allen, 1906) menciona que en Sinaloa las crías nacen entre julio y agosto. Teniendo en cuenta estos datos, es posible que en

México la época de apareamiento del jaguar también sea la época en que la vegetación es más copiosa debido a las lluvias, aunque hasta el momento no hay información suficiente que pueda corroborar esta suposición. No obstante, de ser correcta ésta, sería una clara asociación entre el momento de mayor crecimiento vegetal y la época de apareamiento del jaguar, lo que, de haber sido así en tiempos antiguos, difícilmente pasó inadvertido para las sociedades prehispánicas. No obstante, hay que recalcar que es una mera hipótesis y que sin duda merece explorarse.

Por otro lado, el puma habita casi en todos los tipos de vegetación natural de México, aunque es más abundante en los bosques de coníferas y de encinos del norte del país, siendo la cobertura un componente esencial del hábitat del puma, la cual está conformada, en general, por zonas abruptas, como cuevas u otras oquedades, conjuntos de rocas, acantilados, densa maleza o árboles que le permitan hacer su madriguera; además, la selección del hábitat puede estar influida por competidores, como el jaguar (Sunquist y Sunquist, 2002; Chávez, 2005). Es una especie primariamente terrestre, pero tiene una gran habilidad para trepar árboles; además es un buen nadador, aunque prefiere evitar entrar al agua (Sunquist y Sunquist, 2002; Chávez, 2005).

A diferencia del jaguar, el puma tolera más la presencia humana, por lo que puede vivir en zonas bastante transitadas, siempre y cuando exista la topografía necesaria para esconderse. Por lo demás, cuando habita en dichas zonas su actividad es exclusivamente nocturna, y descansa durante el día (Chávez, 2005). Caza al acecho y por lo regular se alimenta principalmente de grandes roedores, armadillos, pecaríes, venados e incluso conejos y ratas, así como también puede alimentarse de animales domésticos. En las zonas tropicales se alimenta mayormente de pequeñas presas como marsupiales, tepezcuintles, agutíes y conejos, mientras que en áreas templadas prefiere venados (Álvarez del Toro, 1977; Chávez, 2005). Asimismo, el puma también tiene una peculiar forma de cazar, ya que deja en el cuello y nuca de sus presas marcas bastante profundas (Chávez, 2005).

Una característica muy significativa e interesante de la ecología del jaguar es que, a lo largo de



a

Figura 9.32. Detalles donde se muestra la asociación del jaguar con la fertilidad y la regeneración vegetal en los murales de Cacaxtla:

a) planta surgiendo de la cabeza de la serpiente-jaguar, muro norte, Edificio A;



b

b) planta que surge del estómago del personaje ataviado como jaguar, jamba norte, Edificio A.

(Fotos: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

toda su área de distribución, está fuertemente asociado a cuerpos de agua (Sunquist y Sunquist, 2002). En cambio, el puma puede o no habitar en zonas con cuerpos de agua asociados. Por ejemplo, en Calakmul, Campeche, el puma rechaza claramente los hábitats riparios (con cuerpos de agua) (Chávez, 2006), mientras que en Chamela, Jalisco, el puma prefiere, al igual que el jaguar, los hábitats con cuerpos de agua (Núñez, 2006). No obstante, en Chiapas “el puma demuestra una decidida aversión hacia el agua, por lo que es raro encontrarlo en lugares pantanosos o selvas muy húmedas; más bien, sus lugares favoritos son los cerros y montañas rocosas, así como los barrancos peñascosos o llenos de cavernas” (Álvarez del Toro, 1977: 102). Esta situación parece responder a que

el puma evita al jaguar (Chávez, 2006), aunque se ha documentado que ambos felinos se evitan entre sí, ya que los individuos de jaguar y de puma mantienen una distancia similar entre ellos: el jaguar habita las zonas más húmedas y con mayor cobertura vegetal, y el puma las zonas más áridas y abiertas (Emmons, 1987; Núñez, 2006).

Para ejemplificar la peculiar relación que existe entre el jaguar y el puma, Álvarez del Toro (1977: 102) menciona que “el puma suele molestar mucho al jaguar, pues corre y salta alrededor de él, arañándole la cola si éste trata de escabullirse y esquivando con pasmosa destreza las acometidas del enfurecido animal”.

El jaguar gusta mucho más del agua que el puma, ya que el primero caza y juega en ella,

siendo común que pase un día caluroso en un arroyo; además, es un excelente nadador y buceador, pues incluso los ríos crecidos los cruza en línea recta (Álvarez del Toro, 1977; Seymour, 1989; Sunquist y Sunquist, 2002). En Chiapas, Álvarez del Toro (1977: 112-114) encontró que el jaguar es más abundante en las selvas que bordean los grandes ríos o en los manglares de los esteros, incluso el felino atraviesa nadando los esteros para deambular por las playas del mar solitarias, generalmente en busca de las grandes tortugas marinas.

Esta estrecha relación que tiene el jaguar con el agua va más allá, pues, de acuerdo con las investigaciones que llevó a cabo Leopold en México, el jaguar tiende a seguir los grandes ríos en peregrinación hacia el norte, como el Brazos, Pecos, Río Bravo, Gila y Colorado (Leopold, 1965). Además, algunos individuos llegan a trepar por cañadas tropicales hasta las montañas de pino-encino, desplazándose ocasionalmente a grandes distancias de su hábitat normal, incluso hasta llegar a zonas bastante áridas. Por lo general, los machos son los más errabundos, probablemente producto de las disputas territoriales que tienen con otros machos (Leopold, 1965). Sin embargo, en palabras de este último autor, “a pesar de las evidencias de largos viajes que hacen algunos jaguares, estos animales son sedentarios cuando se encuentran en su hábitat preferido mucho más aún que el puma” (Leopold, 1965: 529).

Si bien estos dos felinos se caracterizan por ser depredadores dominantes, también son los menos propensos a atacar a las personas, a diferencia de los felinos africanos y asiáticos, los cuales llegan a enviciarse con la carne humana (Álvarez de Toro, 1977). Mientras que el puma puede tolerar más la presencia humana, el jaguar “en vez de disputar su territorio al hombre, ya sea atacándolo directamente o diezmado sus animales domésticos en forma grave, prefiere abandonar la zona en cuanto se escuchan las primeras actividades humanas y se adentra más en lo más abrupto de las serranías o lo más inaccesible del pantano” (Álvarez del Toro, 1977: 109).

Otro aspecto de gran relevancia que distingue a estos dos felinos es el tipo de vocalizaciones que emiten. El puma no tiene la capacidad de rugir de-

bido a la inmovilidad de su aparato hioideo; en cambio, es el único de los grandes felinos que maúlla y ronronea como los gatos pequeños, además de que emite otras vocalizaciones como gritos y aullidos cuando está en celo (Currier, 1983; Chávez, 2005). El jaguar, por su parte, es capaz de emitir rugidos como una forma de comunicación a larga distancia, entre otras posibles funciones; cabe destacar que el jaguar, el león, el leopardo y el tigre son los únicos felinos que emiten el rugido como tal (Sunquist y Sunquist, 2002). Para ejemplificar esta vocalización tan especial que caracteriza al jaguar, se citarán las palabras de Leopold:

El fuerte rugido del jaguar por las noches hace que los hombres animen el fuego y se junten alrededor de él cubriéndose con sus sarapes; se suspende el ladrillo de los perros y los caballos comienzan a enredarse en sus amarres. Al anunciar su presencia, en la obscuridad de la noche, el jaguar pone un marco de animación al mundo (Leopold, 1965: 527).

Tomando en cuenta todas las características antes mencionadas de estos dos felinos, regresemos a los murales de Cacaxtla. Aquí, encontramos plasmada una evidente asociación entre el jaguar, el medio acuático y la fertilidad, nexos que se pudo haber alimentado de la relación natural que mantiene este felino con dicho líquido. Este vínculo, junto con las características reproductivas de esta especie, son aspectos muy importantes que determinaron que el jaguar, y no otro felino como el puma, formara parte de las ideas ligadas a la fertilidad que se plasmaron en los murales de este sitio. Las evidencias se encuentran de manera predominante en los murales del Edificio A y del Templo Rojo.

En el muro norte del Edificio A, el personaje principal sostiene un atado de flechas de las que gotea un líquido sobre la cabeza de la serpiente-jaguar, de la frente de este ente sobrenatural surge lo que parece ser el retoño de una planta [fig. 9.32a]. A su vez, en la jamba norte del mismo edificio, el personaje vestido como jaguar sostiene con el brazo derecho una vasija con la representación de Tláloc, con el izquierdo una serpiente y está posado sobre una banda acuática. A la altura de su estómago surge una planta con flores que se dirige hacia abajo [fig. 9.32b], tal vez una planta con atributos que

mezclan los rasgos del cacao y del maíz, ya que las flores que tiene son similares a las que se observan en una planta que aparece en el muro oriente del Templo Rojo, la cual tiene frutos de cacao (véase la opinión de David Michener, en este volumen).

La asociación del jaguar con la fertilidad es clara, ya que tanto del personaje ataviado como jaguar que aparece en la jamba norte como de la serpiente-jaguar del muro norte del Edificio A, surge una planta, al tiempo en que ambos personajes —el del muro y jamba norte (los dos incluyen en su atavío al jaguar)—, realizan una acción de verter agua.

En el Templo Rojo, el felino mismo está compartiendo atributos con dos animales que mantienen un estrecho vínculo con el medio acuático: el sapo y la tortuga. Dicha combinación de elementos da pie a seres sobrenaturales que se posan sobre una banda acuática y comparten el espacio con plantas que surgen de ella.

Asimismo, es relevante considerar que otras cualidades particulares del jaguar, como su estremecedor rugido y su bello pelaje, probablemente fueron las que originaron que dicho felino tuviera más presencia que otros como el puma en los murales de Cacaxtla y, en general, en las manifestaciones artísticas de las culturas mesoamericanas precolombinas.

En este sentido, cabe mencionar de manera breve ciertos elementos del simbolismo del jaguar en algunas culturas mesoamericanas, sin pretender con ello nada más que expresar una pequeña muestra de la pluralidad de significados con que los grupos humanos dotaron al jaguar en tiempos prehispánicos.

Es entre los olmecas donde el jaguar aparece por vez primera en las manifestaciones artísticas mesoamericanas y lo hace de diversas maneras, pues se encuentra en combinación con formas humanas y animales; vinculándose al poder de los gobernantes y asociándose a diferentes aspectos de la naturaleza (Cyphers, 1997; Saunders, 2005). Así, es posible ver troncos con imágenes zoomorfas en las que destacan rasgos felinos, sobre los cuales se posan personajes importantes, además de que existen figurillas en las que se muestra la mezcla de atributos humanos y felinos, que en algunas ocasiones parecen ser momentos intermedios o liminales entre el ser humano y el felino.

Por su parte, María del Carmen Valverde (2004) analiza detalladamente el simbolismo del jaguar entre los antiguos mayas y concluye que este carnívoro se asoció a una gran variedad de conceptos entre los que destaca el inframundo como el mundo subterráneo, la oscuridad del cielo nocturno, la fertilidad y el poder. Estas relaciones son naturales ya que este animal habita en cuevas y desarrolla sus actividades en la noche primordialmente; mantiene una dependencia muy fuerte con el agua y es el depredador dominante en su hábitat, lo que originó que los gobernantes se identificaran con él para adquirir sus poderes y su principal nivel jerárquico. El jaguar se asoció también con la guerra ya que en diversas manifestaciones artísticas, entre las que destaca la pintura mural de Bonampak, Chiapas, aparecen con reiteración guerreros vestidos con la piel de este animal; asimismo, sacerdotes y chamanes guardaban una cercana relación con el jaguar con el fin de adquirir sus atributos (Valverde, 2004).

Por otro lado, George Kubler menciona que en Teotihuacán la imagen de este felino aparece siempre asociada con otros animales, principalmente la serpiente y el ave, ya que en diversas representaciones el jaguar presenta lengua bífida y cejas emplumadas. El mismo autor sugiere que la combinación de estos tres elementos como símbolos de agua, tierra y viento plantea, más que un culto a la guerra, un vínculo con los poderes trascendentales de una naturaleza metafísica (Kubler, 1972). Al respecto, se ha propuesto que el jaguar en Teotihuacán se relaciona de manera notable con el medio acuático y nocturno, a la vez que las manchas de su piel fueron representadas como flores de tres pétalos o como estrellas, lo que asocia al felino con la vegetación y con el agua (Guerrero, 2010). Rubén Cabrera afirma que en Teotihuacán aparecen elementos de jaguar entremezclados con otros signos simbólicos, naturalistas y convencionales de figuras antropomorfas y zoomorfas, como coyotes, aves, serpientes y humanos en múltiples combinaciones; además, desde tiempos olmecas y hasta la conquista, el jaguar mantuvo su asociación con el agua y con la fertilidad, y es en Teotihuacán donde dicha asociación se expresa con mayor intensidad (Cabrera, 1998). Este último autor menciona que el jaguar en la gran urbe teotihuacana es

un elemento cultural que viene del mundo olmeca (Cabrera, 1998).

A manera de conclusión

El espléndido estilo de los murales de Cacaxtla es único en Mesoamérica y, en investigaciones como la presente, proporciona mucha y valiosa información sobre la relación humano-fauna, ya que los animales plasmados en estos murales exhiben sus rasgos morfológicos más distintivos, lo que permite identificarlos con una categoría taxonómica; incluso es posible, en algunos casos, identificar al animal representado en un mural hasta el nivel de especie. Esta peculiaridad lleva a plantear la hipótesis de que existía una profunda observación de la fauna, de tal modo que se conocían los rasgos más característicos de los animales y los pintores podían reproducirlos de manera fidedigna. Incluso, animales que no son típicos de la región también fueron representados fielmente, lo que resulta un hecho sobresaliente.

Por otro lado, al analizar las formas en que el felino, en particular el jaguar, aparece en los murales de Cacaxtla, es posible notar que fue un animal cargado de un simbolismo que difícilmente obtuvo otro, pues representó conceptos trascendentales para la vida del hombre, adquiriendo la peculiar capacidad de combinación que muestra al compartir su esencia con otros conceptos, representados fundamentalmente por animales, además de que fue un animal de inestimable relevancia en cuanto al uso de su piel en atuendos de distintos personajes. Para finalizar, el análisis de los murales desde un punto de vista biológico confiere perspectivas valio-

sas en el estudio de las sociedades mesoamericanas, como ya desde 1986 lo habían mostrado Óscar Polaco⁹ y luego Lourdes Navarajo.¹⁰ En especial, un enfoque de este tipo permite abrir las puertas para reconsiderar aspectos que se han dado por hechos desde hace mucho tiempo, además de que puede ayudar a plantear nuevas interpretaciones, como es el caso particular del personaje del muro norte del Edificio A que se analizó en este estudio. En conclusión, hay que acercarse y mirar otra vez.

Agradecimientos

A la doctora Lourdes Navarajo, por invitarme al seminario de este grandioso proyecto y por sus eruditos comentarios y críticas que, sin duda, enriquecieron mucho este trabajo. A la doctora María Teresa Uriarte, por recibirme amable y animadamente en el seminario, por su apoyo constante y por sus observaciones a esta investigación. A todos los miembros del seminario que escucharon en varias ocasiones el desarrollo de este estudio, pues sus críticas y acotaciones fueron muy importantes para el autor. A Fernanda Salazar y Denise Fallena por su apoyo. A Citlali Coronel, Ana Yáñez e Idian Álvarez por la realización de los dibujos. A Patricia Peña y Teresa González por su ayuda en la digitalización de imágenes. Al doctor Cuauhtémoc Chávez y a Jesús Iglesias por facilitarme algunas fotos de felinos. A la Colección Nacional de Mamíferos del Instituto de Biología de la UNAM, por permitirme consultar y fotografiar las pieles de los felinos, y a Ricardo Alvarado y María de Jesús Chávez por tomar las fotografías de dichas pieles.

⁹ Óscar Polaco falleció en octubre de 2009 y fue pionero en las investigaciones sobre los restos faunísticos hallados en contexto arqueológico, así como de las representaciones de animales en el arte prehispánico. Véase Polaco, 1986.

¹⁰ Lourdes Navarajo ha desarrollado diversas investigaciones sobre la presencia de las aves en los murales de varios sitios prehispánicos. Véanse Navarajo, 1995, 1998, 2001, 2008 y el presente volumen.

Las plantas de Cacaxtla: una perspectiva botánica

David C. Michener
Universidad de Michigan

Las representaciones de plantas desempeñan un papel fundamental en algunos de los murales más importantes de Cacaxtla. El reto de estudiar estas representaciones en el arte consiste no sólo en confirmar la identidad biológica de una planta plasmada en un mural; también es necesario comprender qué elementos han sido suprimidos, cuáles se muestran de manera natural, y cuáles se resaltan para entender mejor qué componentes de la planta se valoran dentro de una cultura y para contextualizar el significado inherente a cada obra de arte.

En las pinturas del Templo Rojo, plantas de cacao y de maíz poseen atributos claramente definidos que permiten identificaciones botánicas contundentes, revelando una atenta observación de la naturaleza. Por contraste, las pinturas del Edificio A incluyen entidades vegetativas que son composiciones vívidas de elementos gráficos, con menos vínculos con el mundo percibido. La divergencia entre estos dos modos de representación —aún cuando se trate de la misma especie vegetal— demuestra la multiplicidad de modos en que los antiguos habitantes de Cacaxtla percibieron y entendieron su medio ambiente.

Templo Rojo

En las pinturas del Templo Rojo figuran dos tipos de plantas: el cacao y el maíz. En el mural oriente, en la parte inferior, junto a la figura antropomorfa, se encuentra una planta de cacao (*Theobroma ca-*

cao L.). También encontramos dos plantas de maíz cuyas mazorcas tienen rostros humanos (*Zea mays* L.), y en el muro opuesto, encontramos otras dos plantas de maíz [fig. 10.1].

En ambos casos las representaciones de las plantas son una combinación de detalle y significado botánicos y de elementos abstractos sobre los cuales se hace énfasis.

Cacao / chocolate

El cacao es un árbol muy apreciado por el extracto de su fruto —el chocolate— que activa zonas del cerebro relacionadas con el placer [fig. 10.2]. Las propiedades psicoactivas del chocolate se deben primordialmente a la teobromina, la cual permanece después del complejo procesamiento de las semillas hasta convertirlas en una pulpa comestible.

La teobromina es una fitotoxina que probablemente sea una adaptación evolutiva de la planta y que tiene como propósito reducir ataques por parte de los insectos (tal es el caso de otros compuestos químicos como la cafeína del café y el té, y la nicotina del tabaco).

En los humanos, estos compuestos son estimulantes si se consumen en dosis pequeñas y por ello no es sorprendente que el uso del chocolate, el té y el tabaco tenga una historia milenaria y que estas plantas tengan un significado muy profundo a través del tiempo y en diferentes culturas.

El cacao es nativo del Amazonas, la historia de su domesticación en Centroamérica empieza



Figura 10.1. Templo Rojo, muro oriente.
(Foto: R. Alvarado, 2010.)

al menos hace dos milenios (Kennedy, 1995; Ogata, 2003). Se propaga fácilmente por medio de sus semillas y crece en cualquier lugar que satisfaga sus requerimientos naturales durante su larga vida, como lugares sombreados, con lluvias, humedad abundante y sin heladas. Debido a que la extracción inicial del chocolate destruye la semilla, y a que el chocolate es bastante estable una vez extraído, no es de sorprender su uso y amplio conocimiento botánico en áreas donde el cacao no pudo sobrevivir en Mesoamérica, como aquellas con temporadas muy secas o con heladas recurrentes debido a su elevación.

Las tradiciones europeas que dominan en la actualidad el consumo de chocolate son bastante diferentes a las originales, ya que en la América precolombina no existía el azúcar (la caña de azúcar es de la India; la remolacha de azúcar fue domesticada en una época relativamente reciente en el norte de Europa) y tampoco se consumía la leche de vaca (el ganado es de origen africano/eu-

roasiático); por lo tanto, originalmente el chocolate era una bebida caliente preparada en una base de agua hirviendo, que podía mezclarse o hacerse espumoso con polvo de uno o varios chiles, maíz, o frijoles. Es factible que hubieran utilizado vainilla, ya que es una vaina endémica de las partes tropicales de América y la única orquídea domesticada para su uso culinario en el mundo.

Representación artística

En el Templo Rojo, los artistas muestran su aguda capacidad para observar, capturando de manera exacta algunas de las características más inusuales de la planta del chocolate mientras, de manera simultánea, transforman otros elementos para lograr una mayor representación simbólica.

Destaca primero una supresión que contribuye a la claridad gráfica: el árbol de cacao está cargado de sus frutos y flores distintivos pero no tiene hojas. En realidad, el cacao tiene una cubierta de hojas desde su etapa de florecimiento hasta la produc-



Figura 10.2. Planta de cacao.
(Foto: J. Galindo, 1991.)



Figura 10.3. Templo Rojo, muro oriente, planta de cacao.
(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)

ción del fruto (como lo presentan la mayoría de las plantas), ya que la energía captada por el follaje es esencial para el proceso de maduración de planta a fruto. Pero si el artista hubiera incluido las hojas, habría ocultado elementos más significativos de la planta, tales como los frutos y, en menor grado, las flores. La omisión de las hojas revela la importancia de los elementos enfatizados.

La interpretación que el artista hace de la arquitectura de las ramas simultáneamente captura y estiliza la forma natural del árbol de cacao [fig. 10.3]. De manera consistente, la distribución

de las ramas es alternada y, significativamente, no contrapuesta. Esto es correcto desde una perspectiva estructural, pero la cadencia rítmica de las ramas se aleja de la forma natural de la planta, que es más errática.

De modo parecido, la posición de los frutos corresponde a la realidad botánica pero incorpora decisiones que aumentan la legibilidad de la planta representada.

Un fruto maduro contiene el ovario con su semilla lista para ser diseminada, por lo tanto donde hay flores, no puede haber frutos. Sin embargo,

en el mural se representaron flores en la punta de unas ramas sinuosas, y frutos en anchos pedúnculos donde las ramas se encuentran con el tronco (o en un caso, una rama lateral de gran tamaño).

Es claro entonces que el mural presenta las dos fases del mismo proceso en lugares diferentes. Esta forma atemporal de interpretación puede, de hecho, mostrar un profundo conocimiento de la planta de cacao, mostrando cuidadosamente dos de sus realidades botánicas más inusuales: por una parte el fenómeno de la caulifloria, y por otra, la floración, que corresponde a una etapa posterior. Flores y frutos que corresponden a diferentes episodios reproductivos se encuentran presentes de manera simultánea.

Se llama caulifloria al hecho de que flores y frutos nazcan directamente de las ramas principales en lugar de que estén en las puntas de las ramas (la condición “típica” de la mayoría de las plantas). Esta distintiva característica morfológica se encuentra en un número de especies de árboles tropicales y se relaciona con los vínculos ecológicos para la polinización y la dispersión de frutos. Los árboles con frutos grandes y pesados presentan rasgos estructurales significativos en la arquitectura mecánica del tronco y las ramas. Dar flores y frutos directamente en el tronco es una adaptación contra estas fuerzas. Las frutas alargadas con pequeños surcos que aparecen en el mural como estrías [fig. 10.4] se dan en pequeños pedúnculos que salen directamente del tronco y son consistentes con la realidad biológica de la caulifloria. Que estas estructuras sean los frutos productores del chocolate (en lugar de un capullo exagerado) es evidente por su posición, fijación, tamaño, color, y la presencia de estrías.

En etapas menos maduras, los frutos de la planta de cacao se pueden encontrar en una posición erguida o en ángulos oblicuos al tallo, pero debido al aumento de su peso, las frutas empiezan a pender en estos cortos pedúnculos mientras van madurando. Frutos tan maduros como los representados aquí por lo general están en una posición pendiente. Su posición en la pintura, en lugar de ser naturalista, puede reflejar el desafío gráfico de representar los frutos sobrepuestos al tronco, tratando de mantener los característicos pedúnculos cortos. Si los frutos fueran mostrados en una posi-



Figura 10.4. Templo rojo, muro oriente, detalle de la planta de cacao. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)

ción colgante, los pedúnculos permanecerían ocultos por las ramas y sería difícil diferenciarlos del tronco. Al hacerlos evidentes, se muestra el conocimiento anatómico de la planta.

La forma y posición de las flores, así como la de los frutos, combinan la observación de la naturaleza con ciertas aclaraciones gráficas. En la pintura, se aumentó radicalmente el tamaño de las flores —en realidad tienen sólo uno o dos centímetros de diámetro— para dotarlas de una mayor legibilidad. Aunque las formas pintadas no corresponden perfectamente a las flores de la planta [fig. 10.5], comparten algunas de sus características esenciales: son tenues y efímeras, de un blanco pálido, y estructuralmente insustanciales. En cuanto a su posición, además de las flores que salen del tronco, el cacao puede presentar flores diseminadas (y muchas veces sin fruto) en tallos de diámetro pequeño. Sería problemático pintar las delicadas flores blancas de perfil en el tronco, ya que las oscurecerían por completo los frutos subsiguientes que tienen importancia primaria, siendo la fuente del precioso chocolate.



Figura 10.5. Flor del cacao.
(Foto: C. McNeil.)

En el Templo Rojo, los artistas muestran su aguda capacidad para observar, capturando de manera exacta algunas de las características más inusuales de la planta del chocolate mientras que, de manera simultánea, transforman otros elementos para lograr una mayor representación simbólica. Es impresionante la exactitud botánica, dada la distancia entre Cacaxtla y las zonas tropicales donde crece el cacao.

Maíz

El maíz es una gramínea distintiva que se conoce sólo como una especie domesticada (no silvestre). Se cultiva por sus semillas (los granos de elote), ricos en almidones y otros nutrimentos; es una de las fuentes primarias de carbohidratos para el consumo humano, por lo tanto su domesticación fue, y es, uno de los eventos centrales en la cultura humana. Originalmente domesticado en Mesoamérica, el maíz fue una parte fundamental de sus culturas y religiones. Su ciclo de vida fue tomado como una metáfora de la vida humana, y

es en algunos de los mitos de creación en Mesoamérica la sustancia con la cual fue creada la humanidad.

Representación artística

Las plantas de maíz en el muro oriente [fig. 10.6] y poniente [fig. 10.7] muestran una increíble naturalidad excepto por las estructuras de frutas antropomórfas. Las plantas están plasmadas con precisión y detalles significativos indicando una íntima familiaridad con su forma y su ciclo anual de crecimiento [fig. 10.8].

La única clara omisión es relativamente menor: falta la distintiva raíz fúlcrea que el maíz desarrolla cerca de la base de la planta, en especial mientras envejece. Estas raíces se desarrollan mientras la planta va madurando, y funcionan como un ‘contrafuerte’ en la base, para estabilizar a la planta de maíz en una posición recta mientras las mazorcas incrementan su peso y su tamaño; sin ellas, la planta podría caerse en tormentas o vientos fuertes. Su presencia hubiera sido un indicador de la temporalidad, ya que caracteriza a una planta madura; su ausencia puede ser atribuida a la simplificación artística.

De manera similar, no se puede saber si la singular inflorescencia masculina —la “borla” en la parte superior— se pintó o no, ya que esa parte del mural ha desaparecido. Debido a que las inflorescencias pueden permanecer en forma marchita después de haber cumplido su función, si se encontraran en otros murales, podrían señalar el punto en el ciclo de vida en que se encuentra la planta.

A diferencia del árbol de cacao, la planta de maíz se pintó llena de hojas como aparece en la naturaleza. Tanto en la pintura como al natural la hoja tiene tres regiones. Del tallo principal las secciones son la funda —que se enreda alrededor del tallo y lo oculta parcialmente—; el collar —que es la articulación entre la funda y la lámina—; y por último la lámina —que es la parte ancha que la mayoría de las personas reconoce como hoja—. La lámina cuenta con una vena central extremadamente fuerte y prominente que la provee de un soporte estructural; los artistas la pintaron con líneas amarillas y rojas pareadas al centro de cada lámina.

Hay que notar que las hojas del maíz se doblan y se inclinan, especialmente con la edad, como se



Figura 10.6. Templo Rojo, muro oriente, planta de maíz inferior. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)

muestra en la pintura; por lo tanto, las plantas pintadas son maduras y saludables, no afectadas por sequías, ya que la lámina se presenta como una estructura plana después del punto de inclinación y no se arruga alrededor de la vena central como sería el caso de las plantas que presentan estrés por la falta de agua.

La simetría y consistencia de la curvatura de las hojas se puede tomar como un convencionalismo artístico que coincide con la cadencia de las hojas en la planta de cacao. El ritmo y regularidad de las formas en las ramas del cacao, hacen resonancia con las de las plantas de maíz, enfatizando los vínculos profundos entre ambas especies en las culturas mesoamericanas (véase el trabajo de Simon Martin en este volumen). La postura erecta de los frutos del cacao, también resalta su similitud con las mazorcas de maíz.

La planta de maíz tiene una estructura fructífera femenina masiva —la mazorca—, en la que cada fruto individual —el grano— mantiene su propia identidad. La posición del elote se manifiesta de manera naturalista, acurrucada en la funda, por debajo del collar, con la parte principal de la mazorca extendiéndose fuera de la lámina. La estructura fructífera de la mazorca antropomorfa es notable por sus detalles botánicos. La organización de los granos en filas se representa con precisión. Hay que notar que el punto rojo en el centro de cada grano no se ve en las variedades de maíz euro-americanas contemporáneas; sin embargo, es virtualmente idéntico a la muy poco vista variedad sagrada entre los Hopi, llamada “maíz águila” y de la cual se conservan ejemplares en la colección etnobotánica del Museo de Antropología de la Universidad de Michigan.

No quiero decir que se trate de “maíz águila”; simplemente deseo resaltar que estas representaciones poseen una exactitud botánica y me interesa destacar por ello su enorme significado cultural. Sólo algunos líderes religiosos de los Hopi, o ancianos de alguna otra de las naciones originales, que mantienen el “maíz águila” como parte de su integridad cultural, serían las autoridades adecuadas para contextualizar el significado profundo al que se está haciendo alusión con estas pinturas.



Figura 10.7. Templo Rojo, muro poniente, plantas de maíz. (Foto: R. Alvarado, 2008.)



Figura 10.8. Planta de maíz. (Foto: T. González, 2011.)

Las etapas de maduración del maíz

Las pinturas del muro poniente muestran el maíz en las etapas tempranas de su maduración (fig. 10.7 y sus detalles en la fig. 10.9), mientras que las plantas del muro oriente, lo representan en una etapa posterior (fig. 10.6 y sus detalles en la fig. 10.10). Se representa el pelo en las mazorcas del muro poniente pero no en las del muro oriente, lo que indica que las mazorcas del muro poniente están menos maduras, todavía en la etapa de floración.

1. El maíz en floración tiene estambres individuales, que en español se les llama el pelo —uno sale de cada grano— que se prolongan mucho más allá de la mazorca. Esta es una adaptación desarrollada para polinizar la planta con el viento y en la pintura sirve para convertirse en el pelo del rostro humano que tiene la mazorca. No es una adición antropomorfa, sino el recurso de representarlo como es biológicamente y convertirlo en elemento simbólico que cumple un doble propósito. También ofrece información importante sobre la temporalidad de las plantas en la pintura.
2. Los granos inmaduros están representados con exactitud en el muro poniente: cada uno sin desarrollar, redondeado, y el punto rojo central, de donde nace el estambre, no es tan prominente como cuando el grano se encuentra maduro.
3. En el lado poniente, las mazorcas no se encuentran tan agrandadas como en el lado oriente. Este detalle sutil se aprecia donde el pelo se une a los granos de maíz. En el muro poniente, la forma apical en la que termina la mazorca todavía se adelgaza hacia el punto en el que surge el pelo, pero en el muro oriente, la mazorca madura es más bien un cono regordete.

Estos tres indicadores —el hecho de que el maíz en la pared poniente esté en floración, que los granos no estén totalmente desarrollados, y que la mazorca entera no haya crecido completamente— son indicadores incontrovertibles para determinar la etapa de maduración relativa de las plantas en ambos muros.



Figura 10.9. Templo Rojo, muro poniente, detalle de la planta de maíz inferior. (Foto: P. Peña, 2008.)



Figura 10.10. Templo Rojo, muro oriente, detalle de la planta de maíz inferior. (Foto: R. Alvarado, 2008.)

Todos estos detalles se presentan de manera naturalista, lo que permite confirmar la identidad del maíz y tal vez la selección específica de los granos de punto rojo. Si es una selección con propósitos ceremoniales, esta planta agrega significados sutiles al observador experto. Los ancianos de las comunidades nativas de América podrían discutir el significado de todo ello, y cómo se entendía en sus tradiciones espirituales.

El Edificio A

Es más difícil hablar de las identificaciones botánicas en el Edificio A. La figura 10.11 muestra una planta de maíz, con un detalle en la figura 10.12. Aunque no es antropomorfo, se resalta su simpleza icónica, más que su identidad botánica, lo cual se puede confirmar por compararlo con las figuras 10.6 y 10.9. Las estructuras reproductivas distintivas, que se encuentran aquí en plena floración con sus estambres o pelo colgantes, confirman que se trata de una planta de maíz; sin embargo, la mazorca cónica, la distribución irregular de los granos y la forma de las hojas, no reflejan una realidad botánica.

Tampoco lo hacen las flores amarillas, que no corresponden a ningún elemento característico de la planta de maíz. Que una planta tan distintiva y con tan profundo significado como el maíz se haga presente con un grado tan alto de codificación estilística, plantea un reto para la identificación de las otras plantas del mural a las personas que no estén íntimamente relacionadas con el entorno biológico y con el significado cultural de las plantas.

La figura de la jamba norte [fig. 10.13] muestra aun mayor ambigüedad en sus elementos botánicos. De su ombligo brota una planta colgante, sin hojas pero con una cadencia rítmica que recuerda la de la planta de cacao del Templo Rojo. En las sinuosas terminaciones de las ramas se alternan botones de dos formas diferentes. Los primeros están constituidos de varios elementos delgados que identificaremos como pétalos, mientras que las otras “flores” tienen unos elementos circulares donde estarían los ovarios, como puede verse en la figura 10.14.



Figura 10.11. Estructura A, muro sur, planta de maíz.
(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)



Figura 10.12. Estructura A, muro sur, detalle de la planta de maíz con los hilos colgando.
(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)



Figura 10.13. Estructura A, jamba norte.
(Foto: R. Alvarado y T. González, 2008.)



Figura 10.14. Estructura A, jamba norte, detalle de la planta con flores ambiguas. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

Para acrecentar la confusión, los tres círculos que se observan en el botón más alejado del ombligo parecen indicar etapas muy estilizadas del proceso de transformación de flor a fruto. Peor aún, otra de las flores, con un diseño más simple, está pegada al cuerpo de la serpiente que pende de la cintura del personaje.

Esta abstracción de elementos botánicos nos aleja de una identificación precisa, pero desde una perspectiva artística, podría aludir simultáneamente al frutar y a la floración. Por la forma de las flores, quizá pueda relacionarse con la planta de maíz en el pórtico, la planta de cacao del Templo Rojo, o aun con una flor de vainilla, pero se representa de una manera separada de la realidad botánica. Tal vez lo que vemos es la intención de destacar la vitalidad de la planta más que reproducir una especie en particular.

Conclusiones

Las plantas representadas en los murales de Cacaxtla demuestran el rol vital de la naturaleza en los sistemas conceptuales de los pueblos antiguos de Mesoamérica. Las pinturas del Templo Rojo nos muestran pintores con un agudo conocimiento de la naturaleza, capaces de recrear simultáneamente la fidelidad botánica y aumentar o disminuir sus rasgos según su finalidad artística y de acuerdo con sus conceptos simbólicos.

Lo que resulta evidente es que había una relación distinta con la naturaleza a través de las representaciones de plantas del Edificio A y muestra el vasto rango expresivo que contienen las pinturas de Cacaxtla.

Agradecimientos

A Claudia Lozoff Brittenham por llevarme al conocimiento de estos murales, por compartir su entusiasmo conmigo, y por la discusión y crítica de este manuscrito.

El Templo Rojo y los mayas: arte, mitología y contactos culturales en las pinturas de Cacaxtla

Simon Martin

Museo de la Universidad de Pennsylvania

Alrededor de los murales de Cacaxtla giran cuestionamientos sobre su significado, estilo y filiación cultural, que evocan perplejidad y asombro. Su excelencia técnica, maestría en el diseño y unidad estética los convierte en una de las grandes tradiciones del arte mesoamericano. Sin embargo, la mayoría de sus significados aún permanecen ocultos. Pocos temas sobre estos murales han atraído más interés que su carácter “maya”. El naturalismo de sus formas —en especial sus representaciones del cuerpo humano—, el conjunto de sus diseños y algunos signos específicos provocan fuertes comparaciones con las distantes tierras bajas situadas al este. Muchos autores han discutido estos paralelismos y se han cuestionado su relación con Cacaxtla (Abascal *et al.*, 1976; Foncerrada, 1976, 1978, 1980; Kubler, 1980; Lombardo de Ruiz, 1995; López de Molina, 1977; Quirarte, 1983; Robertson, 1985; McVicker, 1985; Uriarte, 1999). Ya sea que el fenómeno sea definido como eclecticismo, sincretismo, emulación, derivación o algo más, es claro que cualquier intento de examinar la tradición del arte de Cacaxtla debe reconocer sus amplias interacciones culturales.

Los murales del Templo Rojo contienen un amplio repertorio de características mayas que se distinguen por su contenido temático extraordinariamente rico, lo cual ofrece la oportunidad de explorarlas desde perspectivas muy amplias. En este caso, un análisis iconográfico detallado de los componentes individuales de sus diseños revelará lo que se quiere decir por “estilo maya”. Desde

ahí, podemos rastrear su aparición en el contexto maya, discernir su significado y el propósito narrativo dentro de esa tradición. Desde el momento de su descubrimiento, se estableció que las pinturas del Templo Rojo representan creencias fundamentales sobre mantenimiento, fertilidad y el inframundo (Santana Sandoval, 1990: 70; Santana Sandoval *et al.*, 1990: 331-334). Nuestra tarea aquí es deconstruir sus diversas partes y discernir cómo se orquestan sus elementos para contar esa narrativa mítica.

Descripción

La estructura hoy conocida como Templo Rojo experimentó modificaciones significativas a lo largo de su historia. Originalmente se construyó como un pasillo que conectaba una parte del complejo de la acrópolis con un pórtico que daba a la Plaza Sur. En algún momento su parte norte fue rellenada y la parte sur se convirtió en una escalera que daba hacia el norte. Este trabajo conectó el pórtico de entrada con un nuevo patio y sus edificios conexos, situados en un nivel más alto. En algún otro tiempo, el muro este se extendió al pie de las nuevas escaleras, bloqueando un lado del pórtico. En su origen el pasadizo estaba decorado con murales en la base de las dos paredes. Éstos consistían en serpientes emplumadas de colas arqueadas sobre el cuerpo, cada una desplegada sobre una banda acuática en un fondo blanco. La remodelación de

la estructura enterró la mayor parte de los murales y el resto se integró a un esquema completamente rediseñado (Santana Sandoval *et al.*, 1990; Lucet La-griffoul, 1998: 138, 145-147; Magaloni Kerpel, 1994: 45-46; Brittenham, 2008: 83-85, 162).

Este nuevo programa se realizó sobre un fondo rojo y con una escena temática más compleja y elaborada [fig. 11.1]. Las serpientes emplumadas permanecieron como punto focal, pero fueron modificadas significativamente para adaptarlas a los cambios arquitectónicos. En ambas paredes, los cuerpos de las serpientes y las bandas acuáticas se expandieron paralelas a la nueva escalera, y en el muro oriente se aumentaron para cubrir la sección añadida de la pared en el pórtico (en la figura 2, una línea punteada indica la unión entre la antigua y la nueva sección de la pared). Con esto, la cola original y su terminación en plumas en el muro oriente se cubrió y se rehizo en la nueva adición del muro. Todavía puede verse una pluma amarilla de la cola original (marcada con una flecha) donde el recubrimiento y la pintura roja se han desvanecido.

Las plumas de la serpiente fueron pintadas uniformemente de verde-azul —el color del quetzal— y su vientre escamado de un amarillo brillante [fig. 11.3] [1] (los números en corchetes se refieren a puntos a identificar en la figura 2). Su cabeza, que se encontraba en lo alto de las escaleras, está destruida. La superficie de la banda acuática está dividida en áreas trapezoidales y remata con onduladas líneas azules y amarillas. Los segmentos se definen por medio de barras diagonales [2]. Cada porción de la banda acuática muestra una variedad de aves, plantas, reptiles, caracoles (de estos últimos siempre están emergiendo criaturas fantásticas), así como elementos geométricos como estrellas y motivos oblongos.

La figura dominante en el muro oriente es un hombre con cuerpo de color rojo oscuro con pequeños parches de color gris-blanco [3]. La mayor parte de su cara envejecida se encuentra pintada de azul, pero el área alrededor de su boca es amarilla [fig. 11.4]. Aunque las manchas negras se han desvanecido, es muy probable que esto representara la piel de un jaguar (estas manchas se han desvanecido en distintas partes del mural). Sobre su orejera hay una oreja felina color rosa con manchas. Sus rasgos de jaguar se extienden a unas garras en lugar

de pies y manos —que asemejan guantes y botas— así como una falda y tocado de jaguar. De las fauces abiertas del felino sale cabello amarrado hacia el frente y varios mechones caen sobre su espalda. Pende de su cuello un pectoral con terminaciones trilobuladas y con bandas cruzadas en el centro. Es verde-azul para representar jade, y se combina con un cinturón de gemas, collar, orejeras, brazaletes y ajorcas. Sobre sus hombros porta una capa gris tejida con diseños geométricos sobre fondo rosa. Lleva un báculo corto y sobre éste encontramos su nombre glífico, en esta ocasión la cabeza de un animal —la cual parece un perro— seguida del numeral 4.¹

Este hombre-jaguar se encuentra de pie frente a un gran fardo recargado en un poste [4]. Este último puede ser la vara de un arma con un borde serrado clavado en el piso (Santana Sandoval *et al.*, 1990: 333). Los mercaderes mesoamericanos —por ejemplo el pochteca mexicana— llevaban consigo armas para protegerse de los peligros de tierras extranjeras (véase figura 11.10c para las versiones mayas de un mercader armado). Atados al cargamento hay una serie de bienes exóticos: un paquete de plumas verde-azules (probablemente de quetzal), un gran caparazón de tortuga y tres bultos trabajados con gran detalle, pero que no nos dan información sobre su contenido. El objeto más llamativo es un sombrero ancho coronado por un ser sobrenatural barbado que lleva un collar de “ojos de la muerte”.

La figura está dirigida hacia un árbol de cacao con frutos maduros de color café y flores amarillas en la punta de varias ramas [5]. Las vainas apuntan hacia arriba —al contrario de su configuración en la naturaleza— como si hubieran sido pintadas por alguien que no estuviera familiarizado con el árbol del cacao, o pretendiera hacerse como una marca “transgresiva” de estatus sobrenatural (regresaremos a esta característica más tarde). Un ave con facciones de quetzal vuela hacia abajo, con el pico abierto, como para morder uno de los frutos [6].

La escena asciende siguiendo la escalera y encontramos la primera de dos plantas de maíz [7]

¹ Varios autores difieren de si se trata de una deidad o de un ser humano que la está personificando. Hasta el momento no existe evidencia suficiente para resolver esta cuestión.



Figura 11.1. Muro este del Templo Rojo.
(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)

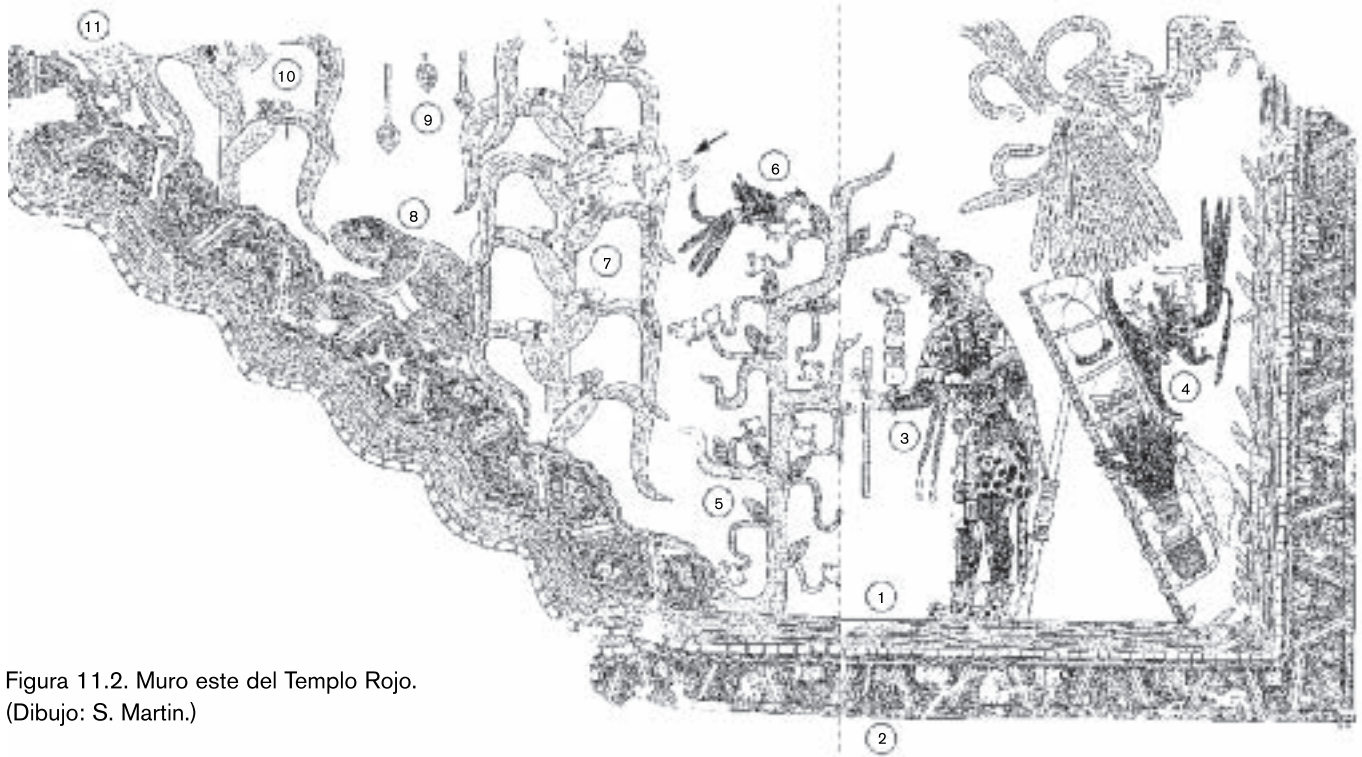


Figura 11.2. Muro este del Templo Rojo.
(Dibujo: S. Martín.)



Figura 11.3. Detalle de la serpiente emplumada y la banda acuática del muro este.
(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)



Figura 11.4. Cabeza de la figura jaguar antropomorfa. (Foto: R. Alvarado, 2008.)



Figura 11.5. Detalle de las mazorcas de maíz personificadas. (Foto: R. Alvarado, 2008.)

que está plasmada de manera natural, excepto por sus mazorcas amarillas, que tienen cabezas humanas con cabello rojo tonsurado y largos mechones con nudos en la parte superior que caen hacia abajo como los cabellos del maíz (oscurecidos bajo una capa que se repintó en el caso de [7]) [fig. 11.5]. Los rostros tienen una línea negra en las mejillas. La planta se encuentra sobre la banda acuática, la cual ha invertido su posición con relación al cuerpo de la serpiente, que ahora se ve abajo. La superficie ondulada de su cuerpo se asemeja a los surcos de una milpa.

Un sapo de gran tamaño plasmado en color verde-azul trepa sobre la banda acuática [8]. Justo sobre esta criatura se encuentran tres grandes gotas de lluvia sumamente estilizadas [9]. Por último, después de la segunda planta de maíz [10] se encuentra otro animal, con garras y cola que está plasmado en un color azul claro con marcas más

oscuras. [11] La cabeza no se conservó, por lo cual no es posible sugerir una identificación.

Ya que el muro poniente nunca se extendió hacia el pórtico —sólo cubre la escalera—, es más corto que el muro oriente y contiene menos material pictórico [fig. 11.6]. La cola, el cuerpo y el borde acuático de la serpiente son, en su mayoría, los del pasadizo original, pero ahora se han integrado y adaptado al nuevo diseño de fondo rojo. Temáticamente, el muro poniente contiene el mismo programa básico que el oriente, con el borde agua-serpiente como base para animales fantásticos y plantas de maíz con mazorcas antropomorfas. El primer animal es un sapo pintado de amarillo con manchas negras, como si estuviera cubierto de piel de jaguar. De nuevo, encima de él aparecen grandes gotas de lluvia. El segundo animal es una extraña combinación de jaguar y tortuga, que no ha aparecido en ninguna otra representación conocida.

Paralelos en el arte maya

Los murales del Templo Rojo son testimonios notables de la habilidad e ingenio de composición de los pintores. Muestran una clara afinidad con las tradiciones pictóricas del México central: con continuidades estilísticas de trabajos artísticos previos en Teotihuacán y de sitios contemporáneos como Xochicalco. Aun así, muchos elementos del programa del Templo Rojo encuentran sus antecedentes más fuertes en el área maya. Si es que vamos a descubrir el significado de estas pinturas comisionadas por la elite de Cacaxtla, tendremos que seguir sus huellas en el arte y la iconografía de las tierras bajas mayas.

La serpiente emplumada dominaba el programa original del Templo Rojo y permaneció como un componente clave en su forma final con fondo rojo. Este mítico reptil tiene raíces profundas en el México central y vínculos claros con complejos de deidades posteriores como la de Quetzalcóatl, y por lo tanto con las propiedades fecundantes del aire y el agua (Spence, 1923: 138-139; Joralemon, 1971: 82-84; Graulich, 1992; Taube, 1996: 84-86, 2001: 106-111).

El arte maya del periodo Clásico temprano y tardío (250-800 d.C.) carece de una verdadera serpiente emplumada, aunque surgen algunos ejemplos en Chichén Itzá durante el Clásico terminal o Posclásico temprano (800-1000 d.C.), en escenas producidas durante una gran influencia militar del México central. La versión maya de esta deidad era la Serpiente de los Nenúfares, una criatura asociada de manera similar al viento y el agua (Hellmuth, 1987: 160-166; Robertson, 1990; Taube, 1992: 59). Se puede reconocer por la hoja de la *Nymphaea* o nenúfar, el follaje y una flor atada a su frente; tiene motivos curvos asociados con remolinos de agua sobre el cuerpo y una cresta de plumas de quetzal en su espalda [fig. 11.7].²

El uso de la serpiente emplumada como base para que otras deidades caminen sobre ella refleja un concepto panmesoamericano, que en el área

maya data al menos del Preclásico tardío (400 a.C. - 250 d.C.). El primer ejemplo aparece en los murales de San Bartolo, Guatemala, donde su cuerpo se encuentra marcado con huellas que forman una vereda que sale de la caverna (Saturno, Taube y Stuart, 2005: 21-25). Esta cueva se dirige a la Montaña Flor, la versión maya de la “Montaña de Sustento” conocida como *tonacatépetl* entre los hablantes de náhuatl del México central (Taube, 2004).³ Cubierta de plantas verdes y vida salvaje, esta roca mítica esconde una caverna acuática del inframundo de la que forman parte elementos clave del ciclo de la fertilidad. En este contexto, la serpiente es vapor encarnado, la brisa refrescante que emana de las cavernas percibida como el “aliento de vida”.

La banda acuática en Cacaxtla es más un elemento simbiótico relacionado con la serpiente que un elemento independiente (el mismo par se ve en los murales de la Estructura A). Representa las propiedades dadoras de vida del agua, entendidas conceptualmente como emergiendo de cavernas y fuentes y por lo tanto otro producto del inframundo oscuro. La forma de la banda en Cacaxtla tiene algunas características que la asocian con las pinturas de Teotihuacán, especialmente en la forma en que se plasman los animales acuáticos (Foncerrada de Molina, 1980: 196; Lombardo de Ruiz, 1986: 237-238, 1995: 34-36; Kubler, 1980: 164; Brittenham, 2008: 87-88). A pesar de esto, se asemeja más a ejemplos paralelos en la región maya. Ahí, con frecuencia encontramos bandas acuáticas definidas por segmentos y barras diagonales, incluyendo varas que muestran el motivo ovalado (véase Hellmuth, 1987: figs. 218-223) [fig. 11.8a-c]. Este elemento también aparece dentro del jeroglífico para NAHB “estanque de agua” y, aislado, sirve para la sílaba ‘le’ [figs. 11.8d, e]. Es claro que su origen icónico se encuentra en los rizomas de los nenúfares. (Hellmuth, 1987: 191, figs. 405, 406; compárese con Kerr, 1997: 803). Algunas veces el jeroglífico NAHB aparece en la frente de un monstruo con fauces esqueléticas con follaje de nenúfares emergiendo de

² La combinación de serpiente, plumas y el simbolismo acuático en el cuerpo de la Serpiente de la *Nymphaea* la fusiona con viento y agua, las características ilustradas por separado en Cacaxtla.

³ Esta primera serpiente emplumada tiene una sola hilera de plumas sobre su espalda, una forma que aparentemente data de tiempos anteriores a que este reptil divino hubiera desarrollado su forma distintiva en el occidente (México central) y el oriente (maya).

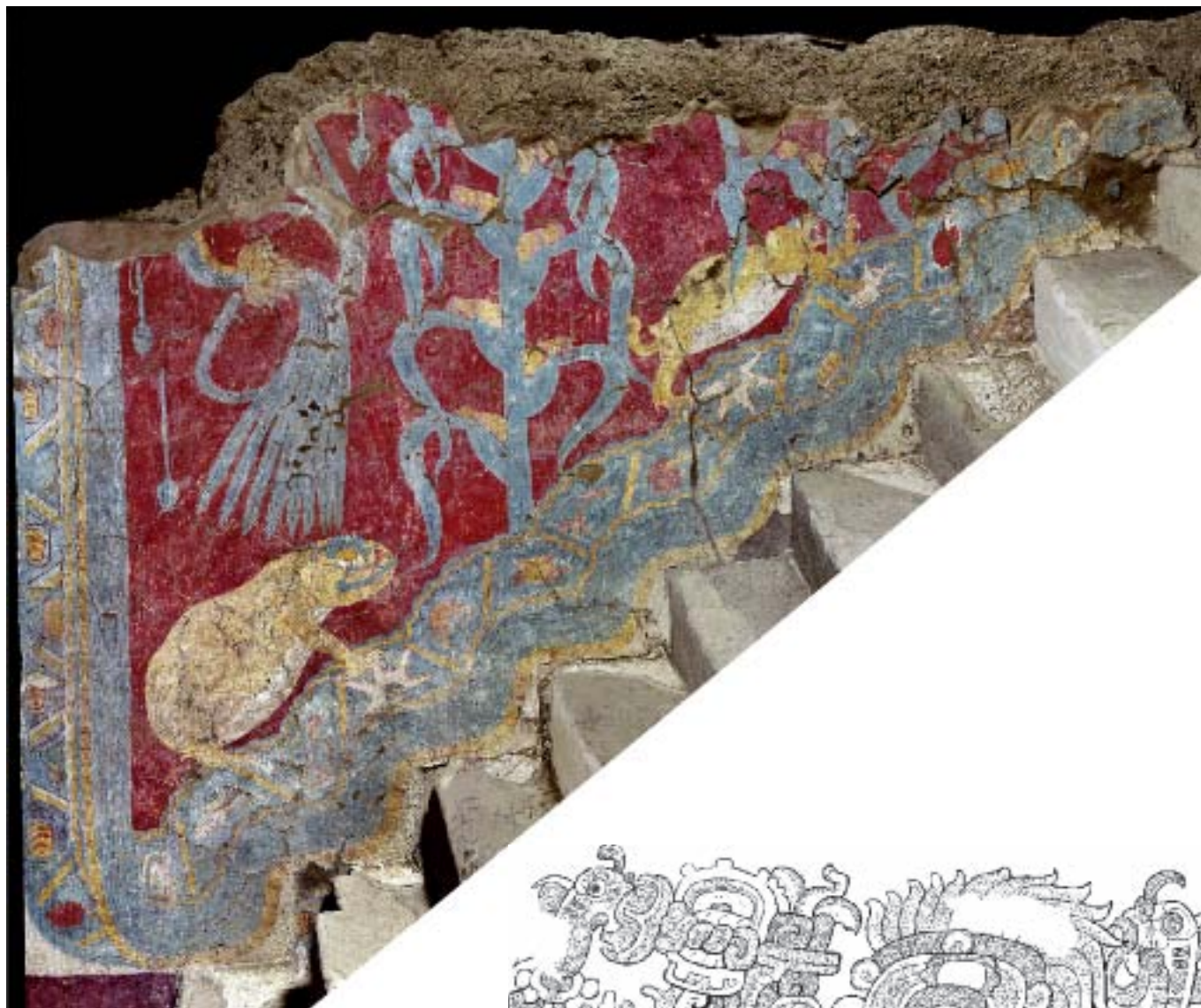


Figura 11.6.
Muro oeste del Templo Rojo.
(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)

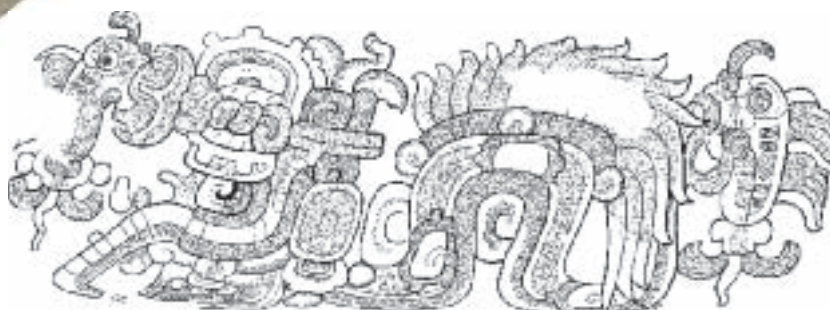


Figura 11.7. La Serpiente de los Nenúfares en el arte maya clásico.
(Dibujo: S. Martín. Basado en Kerr, 1989: 64 [K1162].)

su corona, la personificación del agua quieta [fig. 11.8f]. En el arte religioso maya, tales imágenes usualmente identifican la fuente paradisíaca que constituye uno de los límites entre la superficie de la Tierra y las profundidades del inframundo.

A continuación llegamos a la figura del hombre-jaguar. Sus parches en la piel son elementos familiares en el arte maya, donde pueden representar diseños contrastantes claro y oscuro (probablemente superficies que se reflejan como piritita y obsidiana, respectivamente) fijados a los cuerpos de los dioses (Coe, 1973: 54; Carlson, 1993: 239). La

combinación de sus características de jaguar y su capa con patrones son distintivos de una deidad mesoamericana: el anciano, señor supremo del inframundo maya, dios L (Santana Sandoval *et al.*, 1990: 333) [fig. 11.9a]. La capa del dios L por lo regular es de un textil tejido con motivos en forma de escalón, como en Cacaxtla. Dichos motivos se observan tanto en las representaciones del Clásico como en las del Posclásico [fig. 11.9b, c], aunque en algunas ocasiones están hechas de piel de jaguar.

El paquete de mercader que descansa detrás del viejo dios jaguar es consistente con el rol del

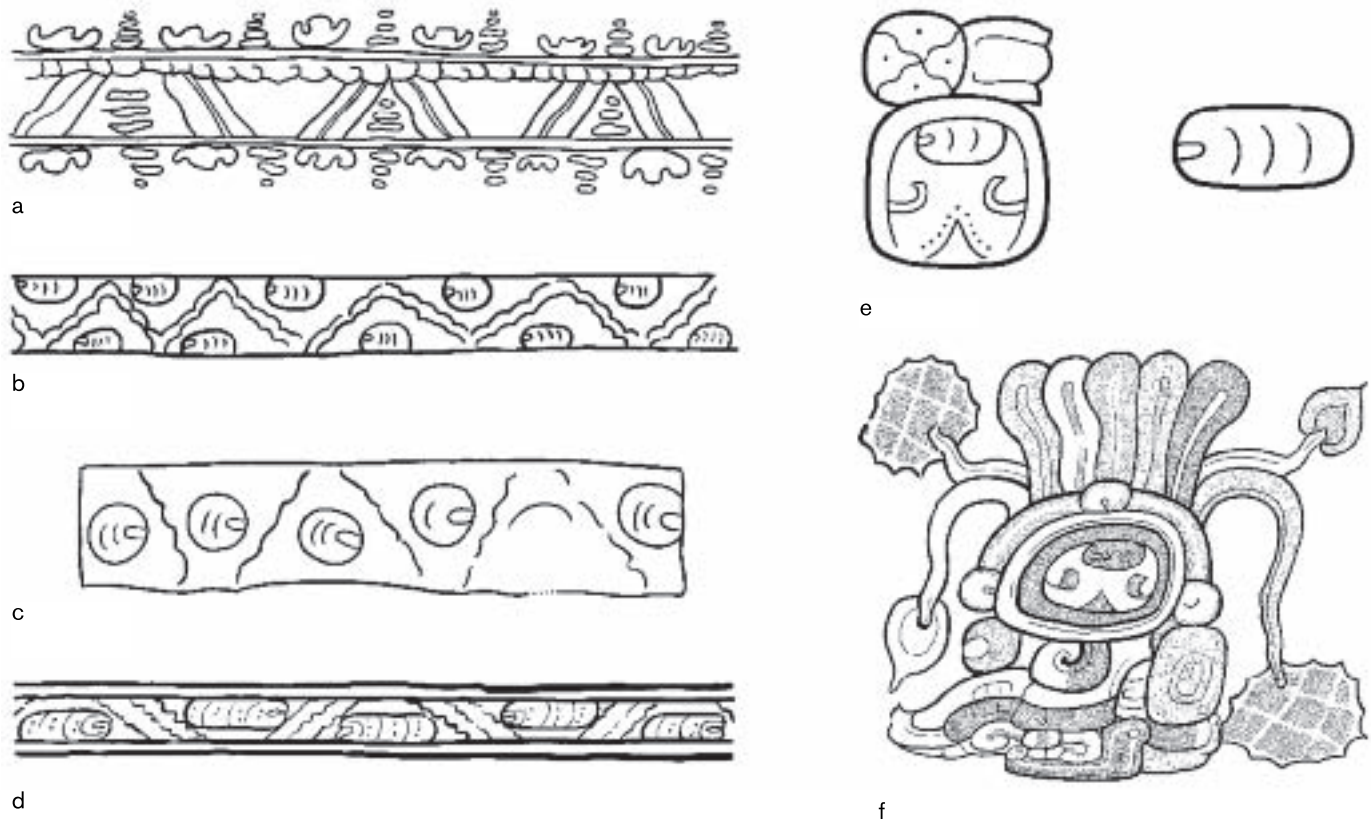


Figura 11.8. Motivos acuáticos en arte y escritura mayas:
 a) detalle de vasija (basado en Hellmuth, 1987: fig. 222);
 b) detalle de vasija trípode de Tikal, Guatemala (basado en Culbert, 1993: fig. 31 a);
 c) detalle de fachada modelada en estuco en Balamku, México (basado en fotografía de S. Autrey);
 d) detalle de vasija cilíndrica (basado en Kerr, 1990: 194 [K1941]);

e) el logograma NAHB "estanque de agua" y la sílaba 'le';
 f) un nenúfar personificado (basado en Kerr, 1989: 64 [K1162]).
 (Dibujos: S. Martin.)

dios L como mercader en la época clásica. Normalmente se muestra con el cargamento, mismo que algunas veces lleva sobre su espalda [fig. 11.10a]. El sombrero acomodado en la parte alta del bulto en Cacaxtla ha sido relacionado por varios autores (incluyéndome a mí) con el sombrero utilizado por el dios L, aunque es algo diferente al sombrero con terminación de plumas coronado con un búho, el cual representa la deidad maya. Sin embargo, una nueva inspección de la forma en que se plasma a los portadores y su mercancía en el arte maya provee una mejor interpretación. Tanto en contextos sobrenaturales como mortales, los sombreros aparecen comúnmente en la parte su-

perior de tales cargamentos, sugiriendo que son bienes de intercambio arquetípicos y no el sombrero del propio mercader [fig. 11.10b,c].⁴

Mientras que los anteriores atributos son consistentes con el dios L, nuestra deidad jaguar también exhibe algunas características peculiares. El dios L no suele tener garras en manos y pies y tampoco usa tocado de jaguar completo. El pectoral de bandas cruzadas no se ve en el dios L, y en raras ocasiones se le plasma con cabellera abundante, ya que debajo de su sombrero por lo general está calvo. Estos cuatro elementos con frecuencia son típicos de otra deidad maya: el dios jaguar del inframundo [fig. 11.11a, b]. Muchos autores asocian esta misteriosa figura con el "sol de noche" (acerca del cual sorprendentemente existe muy poca evidencia). Evidencias más claras conectan una versión de esta deidad con uno de los dos dioses remeros

⁴ Véase Carrasco Vargas *et al.*, 2009: fig. 4 para otro ejemplo, esta vez en una pintura mural en Calakmul, México.

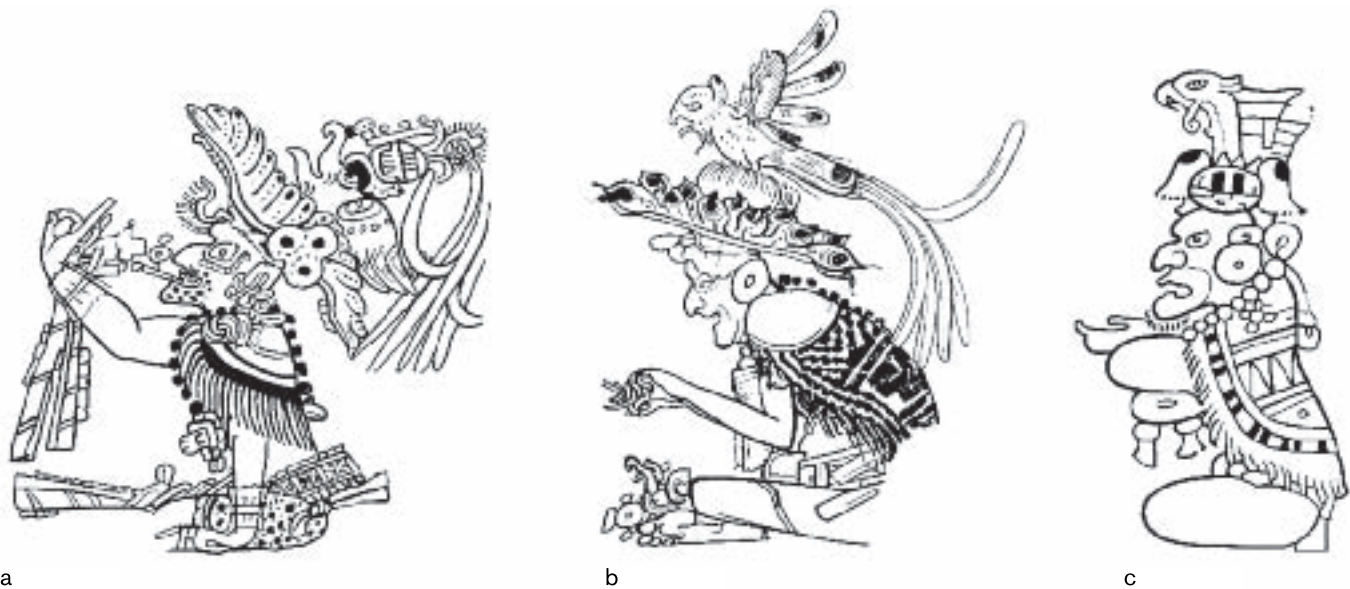


Figura 11.9. Dios L, señor supremo del inframundo maya:
 a) detalle de una vasija cilíndrica (basado en fotografía
 de J. Kerr en Robicsek y Hales, 1981: fig. 87a [K2796]);

b) detalle de una vasija cilíndrica (basado en fotografía
 de J. Kerr en Robicsek y Hales, 1981: v.1 [K511]);
 c) *Códice Dresde*, p. 23c.
 (Dibujos: S. Martin.)

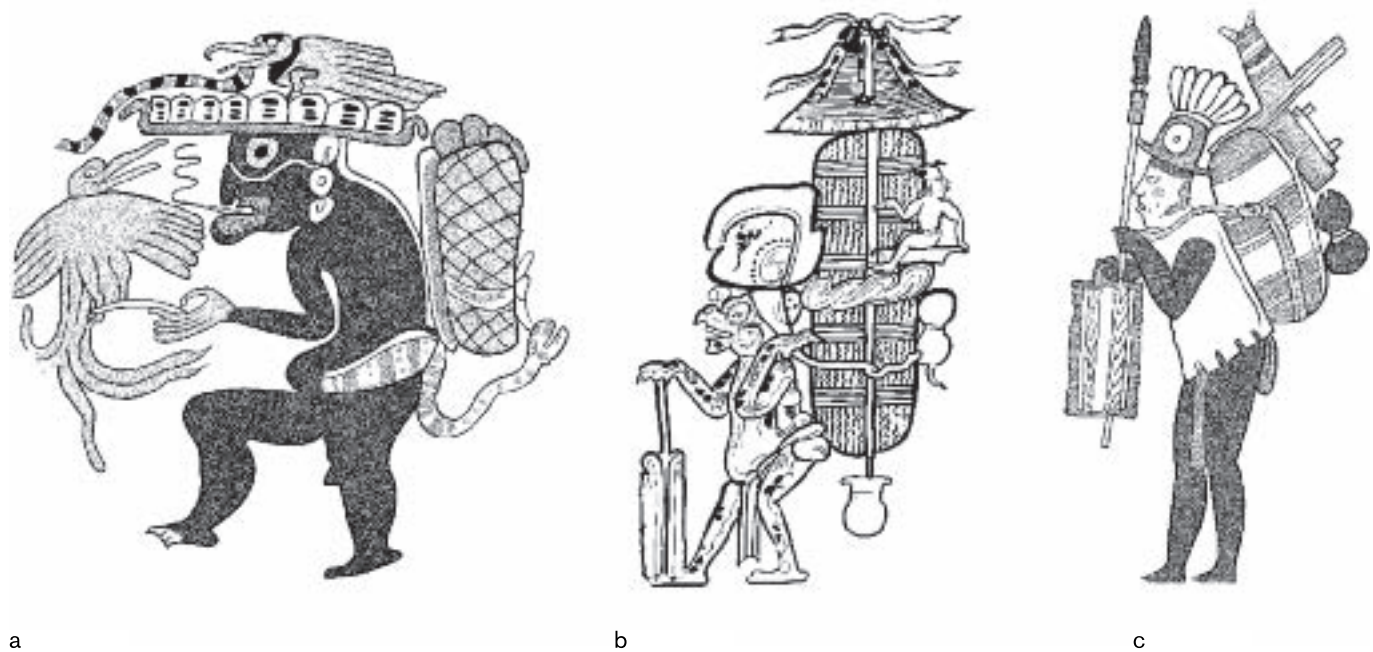


Figura 11.10. Paquete de mercancías y sombreros:
 a) detalle de un plato (basado en fotografía de N. Hellmuth
 en Robicsek 1978: fig. 159);

b) detalle de una vasija cilíndrica (basado en Kerr,
 2000: 1005 [K7727]);
 c) detalle de una vasija cilíndrica (basado en Kerr,
 1997: 802 [K5451]).
 (Dibujos: S. Martin.)

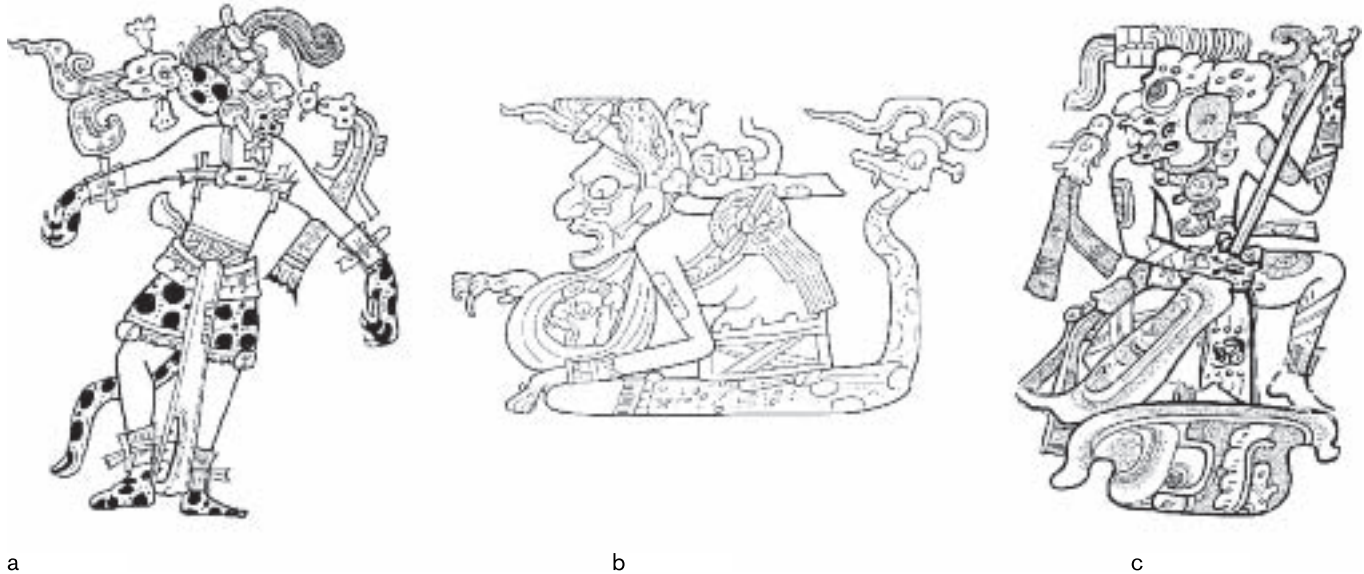


Figura 11.11. El dios jaguar del inframundo:

a) detalle de una vasija cilíndrica (basado en fotografía de J. Kerr en Robicsek y Hales, 1981: fig. 17a [K1201]);

b) detalle de una vasija cilíndrica (basado en Kerr, 1997: 731 [K954]);

c) detalle de una vasija cilíndrica (basado en Kerr, 1997: 730 [K731]).

(Dibujos: S. Martin.)

que transportan al dios del maíz durante una parte de su viaje por el inframundo [fig. 11.11c]. La mezcla de características del jaguar divino en el Templo Rojo se podría explicar más fácilmente como una poca familiaridad del artista con los cánones iconográficos del dios L, lo cual sería comprensible si se considera la gran distancia entre Cacaxtla y el mundo maya. Otra posibilidad es que reflejan una estrategia pictórica la cual llamo “teosíntesis”, la combinación corporal de dos o más deidades o de sus atributos diagnósticos (Martin, 2007). El significado de estas uniones por lo general se encuentra oculto, pero sabemos que las representaciones híbridas pueden identificar a dioses que actúan unidos, o que ejercen cierto tipo de influencia conjunta. Si el artista combinó las características del dios L y del dios jaguar del inframundo de manera intencional o no, sería mejor ver esta deidad en Cacaxtla como un vagamente definido “Señor del Inframundo”.⁵

Finalmente, nos encontramos con las plantas de maíz maduras y sus mazorcas con cabezas humanas. De nuevo, advertimos las comparaciones más cercanas en el área maya, con mayor claridad en Palenque, donde una mítica planta de maíz tiene cabezas similares con los mismos mechones de cabello descendiendo como si fueran de maíz (Foncerrada de Molina, 1987; Santana Sandoval *et al.*, 1990: 332; Robertson, 1991: figs. 153, 162) [fig. 11.12a]. Karl Taube (1985: 172-173; 1992: 46) ha vinculado estas mazorcas antropomorfas al cabello y cráneo alargado del dios maya tonsurado del maíz [fig. 11.12b]. En esta interpretación cada mazorca es una representación de la deidad del maíz y la planta en su totalidad una expresión de su abundante obsequio de este alimento que sustenta la vida.

Estos paralelos son impresionantes, pero no suficientes para concluir que los murales son el trabajo de artistas mayas. De hecho, aun con toda su influen-

⁵ Examinando esta situación, podemos considerar la tableta del Templo del Sol en Palenque, la cual muestra al dios L y al dios jaguar del inframundo como un par portando el emblema de guerra de escudo y lanza (Robertson, 1991: figs. 95, 107, 108). Este último usa la capa con patrones que normalmente se la atribuye al

dios L, signo posible de mezcla o de algún tipo de afinidad entre las dos deidades jaguar. También puede ser relevante mencionar que en los códices posclásicos el dios jaguar del inframundo parece estar combinado con la deidad mexicana del comercio Yacatecuhtli para formar al dios M (véase Martin, 2006: n. 25).



Figura 11.12. Maíz personificado en el arte maya:
 a) detalle del tablero de la Cruz Foliada, Palenque, México
 (basado en dibujo de L. Schele);
 b) detalle de vasija cilíndrica (basado en fotografía
 de J. Kerr en Robicsek y Hales, 1981: fig. 41a [K1183]).
 (Dibujos: S. Martin.)

cia maya, las pinturas de Cacaxtla muestran desviaciones en ejecución y estilo que con claridad indican que son interpretaciones de formas mayas, y no productos verdaderos de esa tradición (Foncerrada de Molina, 1980: 184; Lombardo de Ruiz, 1995: 36, 1998: 53; Brittenham, 2008: 197, 251-261). Algunas porciones de los murales del Templo Rojo reflejan modelos mayas de una manera tan directa que parecen ser copiados de alguna muestra. Pero en su mayoría, los símbolos mayas han sido interpretados y adaptados al idioma local, mientras que las partes con precedentes existentes en el México central son producidas en una forma enteramente local.⁶ La pregunta de la identidad artística es interesante en sí misma, pero aquí seguiremos enfocándonos en el significado iconográfico de estas piezas de arte.

Maíz y cacao en la religión maya

La siguiente pregunta que procede hacer es si las características mayas del programa del Templo

Rojo son simples préstamos estilísticos o si tienen un contenido temático más profundo. Al respecto, cabe reflexionar si en verdad podemos identificar la historia del maíz, del cacao, del agua y del señor jaguar del inframundo en la mitología maya.

La importancia sin rival del maíz como una cosecha básica lo hace un tema recurrente en el arte religioso a lo largo de Mesoamérica. De igual manera, el cacao tuvo un valor persistente en la región, donde los granos no sólo se convertían en una bebida de chocolate apreciada por la alta sociedad, sino que eran utilizados como moneda y como objetos fundamentales en los tributos. Pero ¿cuál es el significado de esta yuxtaposición en el Templo Rojo?

Una de las conexiones más significativas entre el maíz y el cacao en el arte maya se encuentra en una vasija de piedra ahora en la colección Dumbar-ton Oaks en Washington, D.C. (Coe, 1975: 11-12). Ahí observamos dos escenas talladas (una tercera está casi destruida) que revelan al dios del maíz con marcas de “madera” en su piel y vainas de cacao saliendo de sus extremidades y torso [fig.

⁶ Por ejemplo, las facciones de la deidad jaguar tienen contrapartes precisas en el arte maya y no muestran casi ninguna influencia del México central. No es el caso de las mazorcas personificadas, que imitan la forma maya sin ser una copia exacta. Estas cabezas normalmente no incluyen granos de maíz individuales, un detalle añadido por el artista en Cacaxtla. De manera similar, el diseño básico de la banda de agua puede ser un derivado de la iconografía

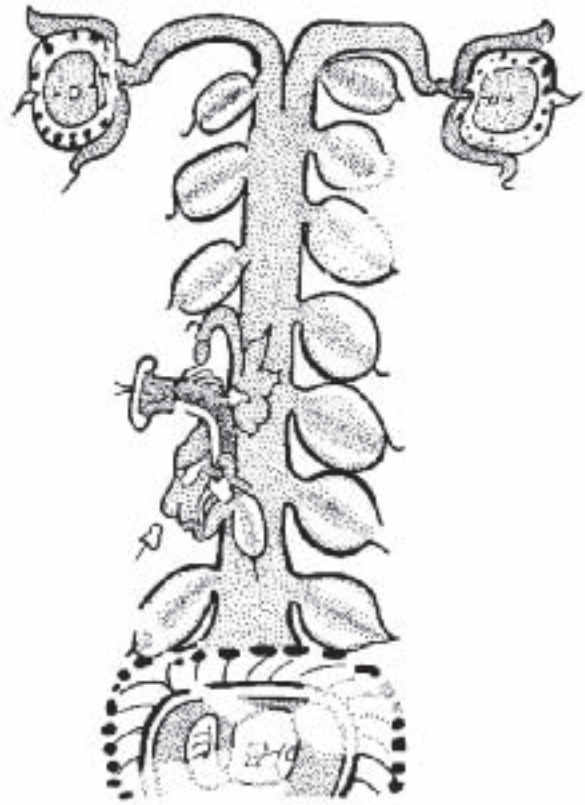
maya, pero las líneas verticales dentro de los dibujos alargados de rizomas se plasman de forma diferente en Cacaxtla. La serpiente emplumada, en contraste, no muestra característica maya alguna. Aquí, los pintores no tenían el deseo de plasmar la versión foránea de un personaje poderosos y bien establecido en la religión del México central.



a



c



b

Figura 11.13. Dios del maíz y del cacao:

a) escena de una vasija de piedra de Dumbarton Oaks Collection, Washington D.C. (basado en dibujo de F. Dávalos en Coe, 1975);

b) escena de una vasija del Museo Popol Vuh (basado en fotografía de Kerr, 1997: 816 [K5615]);

c) árboles personificados en una vasija del Ethnologisches Museum, Berlín (basado en fotografía de Kerr, 2000: 972 [K6547]). (Dibujos: S. Martin.)

11.13a]. Es importante notar que una inscripción jeroglífica muestra el nombre de la figura como *ixi'mte'* o "árbol maíz" (Martin, 2006, 2012). Árboles de cacao humanizados del mismo tipo se hallan en otros medios, incluyendo esculturas de barro y piedra. En otra versión de la misma idea, la cabeza del dios del maíz aparece en un árbol de cacao estilizado (Taube, 1985: 175) [fig. 11.13b].

Los orígenes y el significado de la planta de maíz, y por lo tanto este vínculo especial entre el maíz y el cacao, son temas que sólo podremos responder al examinar imágenes adicionales. Una de éstas aparece en una vasija con incisiones que se halla en el Ethnologisches Museum en Berlín, que plasma el viaje póstumo de un señor maya que

sigue las huellas del dios del maíz (Eberl, 2001: 312; Schele y Mathews, 1998: 122-123; Taube, 2004: 79-81; Martin, 2006: 156-160). La historia de esta odisea divina al inframundo nos llega sólo en forma de fragmentos repartidos entre muchas fuentes, y la parte que tenemos aquí concierne a la muerte de la deidad del maíz y su transformación espiritual. La vasija plasma dos escenas, cada una a la orilla de un río o estanque y enmarcado por la misma "Montaña de Sustento" mostrada en San Bartolo, confirmando que estamos dentro de la caverna acuática en el corazón mismo de esa gran roca. La primera muestra un cuerpo sin vida en un compartimento (el gobernante como ser humano que es también la deidad) firmemente sujeto por un sudario con nu-



Figura 11.14. Maíz, cacao y el estanque del que surge: silbato de barro en el Museo Popol Vuh, ciudad de Guatemala. (Dibujo: S. Martin. Basado en fotografía de C. Chaclán en Chinchilla, 2003: 10.)

dos y rodeado por deudos sobrenaturales. La segunda escena muestra el cuerpo reducido a un esqueleto y enterrado dentro de una plataforma piramidal escalonada [fig. 11.13c]. Sobre el cuerpo nacen tres árboles personificados, cada uno identificado por un glifo en su tocado. El central, es el señor nombrado en una inscripción en las patas de esta vasija como su ya fallecido dueño. A sus lados hay una figura masculina y una femenina que probablemente sean sus padres. Cada árbol se alimenta, o crece directamente, del cuerpo enterrado, como si manifestara que alguna esencia espiritual ha dejado los huesos.⁷ Del árbol central del señor muerto nacen frutos de cacao, reproduciendo de manera efectiva el árbol maíz de la vasija de Dumbarton Oaks.

⁷ He debatido en otras ocasiones que el sarcófago de Pakal el Grande, que se ubica dentro del Templo de las Inscripciones en Palenque, imita este programa iconográfico (Martin, 2006: 161-163). Los lados del sarcófago muestran a los ancestros de Pakal como árboles de frutas que rompen la tierra, y en este contexto

Esto parece sugerir que los orígenes del árbol humanizado yacen en la muerte simbólica del dios del maíz. El cacao, la fruta esencial de las tierras bajas tropicales, sólo puede crecer en condiciones húmedas y con sombra —una analogía real del inframundo oscuro y húmedo. Dentro del fruto, la carne blanca de sus semillas, dispuestas en hileras, se ve como granos de maíz gigantes y extienden la metáfora aún más (Miller y Martin, 2004: 62-63). Resumiendo, sería apropiado si esta fuera la forma que toma el espíritu del “señor del maíz” mientras se encuentra bajo tierra.

El dios del maíz pasa por otras transformaciones en su vida mítica, mostradas en metáforas elaboradas para los ciclos de agricultura, siembra y cultivo que dominaban las vidas de los antiguos mesoamericanos. Uno de los eventos más importantes de “renacimiento” es cuando emerge del estanque paradisíaco, en el que en ocasiones se muestra bailando sobre las hojas de la parte superior de la planta de nenúfar personificada (Robicsek y Hales, 1981: 149-156).

Un silbato de barro en el Museo Popol Vuh, en la ciudad de Guatemala, muestra al joven “señor del maíz” en tal evento (Chinchilla Mazariegos, 2003: 10; Martin, 2012) [fig. 11.14]. En un detalle que se omite en todas las demás representaciones de su tipo, aquí se muestra entrelazado con un árbol de cacao. Lo que parece que estamos presenciando es al dios del maíz, a la mitad de su transformación, emergiendo del inframundo aún vestido con su identidad anterior. En un primer vistazo, esta imagen parecería ser muy diferente a la que encontramos en los murales del Templo Rojo. Sin embargo, si se comparan sus contenidos temáticos, se hace evidente que de hecho son contrapartes cercanas. Ambos presentan maíz, cacao y un lugar acuático de donde emergen, y por lo tanto, se centran en el nacimiento de plantas comestibles, la regeneración de las estaciones y finalmente el triunfo de la vida sobre la muerte en el inframundo.

cada uno de ellos es fertilizado por el cuerpo en proceso de descomposición del gobernante. Esta es parte de un esquema más amplio en el que Pakal se compara al dios del maíz, enterrado dentro de su propia versión de la “montaña del sustento”.

Figura 11.15.
Árbol de cacao
humanizado en el
palacio del dios L:
impresión de una
vasija cilíndrica.
(Dibujo: S. Martin.
Basado en fotografía
de Kerr, 1989: 29
[K631].)



El mito del señor del inframundo

¿Qué papel desempeña la deidad mercader-jaguar en estos eventos? ¿Es una figura incidental que solamente ayuda a identificar una localización del inframundo, o es un actor que contribuye a una narrativa más extensa?

Las primeras identificaciones del dios L se dieron mediante códices posclásicos mayas, y se le designó con esa letra en el trabajo de Paul Schellhas (1904: 34-35). Posteriormente se reconoció en otras obras del arte clásico, desde relieves en piedra hasta vasijas de cerámica pintadas o talladas, procedentes en su mayoría de las tierras bajas mayas (Coe, 1973: 9, 107; Taube, 1992: 79-88; Miller y Martin, 2004: 58-63; Bernatz, 2006; Martin, 2010). Las características que lo identifican son relativamente consistentes a lo largo del tiempo y en diversas regiones geográficas, y se entiende que es el mayor, o más poderoso, de un grupo de deidades del inframundo. Su estatus jerárquico se hace claro cuando lo vemos sentado en un trono de jaguar dentro de su palacio, de frente hacia un grupo de deidades del inframundo que le rinden tributo.

La conexión del dios L con el cacao se puede deducir a partir de otra escena que tiene lugar dentro de su palacio, la cual incluye la única imagen explícita de la preparación del chocolate en el arte maya. Una vasija, hoy en la Princeton Gallery of Art, muestra a una mujer que vierte líquido de una vasija que sostiene a la altura de la cintura hacia otra que está situada junto a sus pies. Este es el

método tradicional para producir espuma en el chocolate (Coe y Coe, 1996: 50; Reents-Budet, 2006: 215). Aunado a esto, es notable el hecho de que el patrón divino de los mercaderes y de los viajes de distancias largas en el Yucatán colonial temprano también era el dios de los productores de cacao (Landa, [1566] 1941: 107, 164). Esta relación no es de sorprender, dado el rol del cacao como una unidad de intercambio. Aun así podemos percibir una conexión más profunda, que muestra al dios de los mercaderes como el que cuida y cosecha el árbol de cacao del inframundo.

De forma más decisiva, una escena plasmada en una vasija cilíndrica provee una relación narrativa directa entre el cacao y el “señor del inframundo” [fig. 11.15]. Se muestra al dios L (identificado por su tocado con la parte superior en forma de búho) rodeado de cortesanos dentro de su palacio, donde conversa con K’awiil, la ardiente personificación del rayo. Enfrente del edificio hay otras dos figuras: la primera es un árbol de cacao humanizado, la segunda es alguien con un disfraz de guacamaya. K’awiil y el dios L han sido emparejados en distintos contextos pictóricos, y en esta ocasión la deidad del rayo apunta hacia el árbol, sugiriendo que este es el tema de su conversación.⁸

Es tentador leer esta escena, y la historia de la cual forma parte, en términos de la épica *k’iche’*

⁸ En otras escenas, vemos a K’awiil cargando un saco de granos de cacao, lo cual probablemente representa un episodio subsecuente de la misma historia (Martin, 2006: 173-175).

maya del siglo XVI, el Popol Vuh. En éste, un personaje llamado Hun Hunahpu desciende al inframundo, donde es vencido y asesinado por los señores de la muerte. Victoriosos, éstos cuelgan su cabeza en un árbol seco, el cual mágicamente da frutos que se asemejan a la calabaza. Con la cabeza ahora fusionada con los frutos, Hun Hunahpu sobrevive su desmembramiento e, inseminando a una doncella del inframundo con su saliva, engendra a sus hijos, los héroes gemelos (Christenson, 2003: 125-140). Los gemelos son actores frecuentes en el arte y la escritura maya clásicos, donde portan nombres casi idénticos a aquellos que tienen en el Popol Vuh (Coe, 1989). Hun Hunahpu es ampliamente aceptado como una versión tardía del altiplano maya para el dios del maíz, y su historia en el Popol Vuh es vista como parte de su viaje para renacer como maíz en la superficie de la Tierra (Taube, 1985: 175-176). La imagen de la cabeza del dios del maíz en un árbol frutal [fig. 11.13b] contribuye a esta identificación, y ahora podemos vincularlo a una colección de imágenes más amplias que fusionan el cacao con el maíz. Parece razonable suponer que los árboles frutales de las dos historias están relacionados, y que el cacao de la era clásica es un precursor del árbol parecido al de calabaza, que aparece en el Popol Vuh.

Haciendo este tipo de conexiones, quisiéramos remarcar el desafío interpretativo que presenta el Popol Vuh. Las narrativas que sobreviven en las fuentes clásicas están fragmentadas e incompletas. Para poder completar los vacíos y las omisiones, y brindarle coherencia a estas historias antiguas, con frecuencia nos basamos en materiales literarios posteriores, especialmente el Popol Vuh. Sabemos que son cientos de años los que separan a estas fuentes, y que vienen de distintas partes del mundo maya. Aun así, las correlaciones son lo suficientemente fuertes entre ellas, como para que no se pueda negar que existe un grado de continuidad en el pensamiento religioso maya. Una vez dicho esto, debemos aceptar que el Popol Vuh no es un texto canónico (una "Biblia maya"), sino un grupo de mitos que se vuelven borrosos al ser transmitidos por las generaciones y posiblemente influidos por preocupaciones políticas, sociales y locales. La dificultad radica en decidir qué tanto un parecido constituye una relación auténtica. ¿Cómo

podemos estar seguros de que no estamos confundiendo coincidencia con conexión? No hay respuestas fáciles a esta pregunta; lo mejor que podemos hacer es buscar sinergias confiables entre las fuentes y estar conscientes del peligro que puede traer un razonamiento circular.

En vista de estas precauciones, ¿podemos mantener la comparación del árbol que identifica al dios L en la narrativa del Popol Vuh? Más adelante en esta historia, los héroes gemelos crecen en la superficie de la Tierra, y después de numerosas aventuras repiten el camino de su padre al inframundo. Ahí, estos dos astutos y valientes jóvenes vencen a Uno Muerte y Siete Muerte, y disfrazándose como acróbatas y artistas los destruyen para siempre. En la mitología clásica, sabemos que estos héroes gemelos también triunfan sobre dos señores del inframundo. En una vasija pintada, ellos han despojado al dios L de sus vestimentas, sus joyas y una insignia, y se encuentran arrojando al aire estas pertenencias (Miller y Martin, 2004: 60, 76, fig. 21). La misma escena muestra una segunda deidad del inframundo (un personaje no identificado con un tocado esquelético) con el pecho abierto, probablemente víctima de un sacrificio de corazón. En una versión diferente, que se desarrolla con anterioridad, se muestra al dios L relajándose en su palacio, sin darse cuenta de que esa segunda deidad está siendo decapitada por dos individuos enmascarados, probablemente los héroes gemelos disfrazados.⁹

Si estas correlaciones sustentan o no el argumento de que los árboles frutales y las deidades muertas en ambas fuentes se refieren al mismo concepto es debatible. Lo que hacen simplemente es sustentar la idea de que el dios L es un precursor de uno de los señores del inframundo descritos en el Popol Vuh, y que su historia perduró en la mitología maya. Mientras que el Popol Vuh puede ser útil para nuestros análisis, no es esencial, dado

⁹ Una tercera versión de la derrota del dios L lo muestra sin ropa y siendo pateado por el dios del maíz, probablemente después de su renacimiento (Miller y Martin, 2004: 61, fig. 22). A diferencia de los dioses de la muerte del Popol Vuh, el dios L sobrevive a la caída. Estos eventos son parte de una narrativa más extensa en la cual la deidad trata de recuperar sus posesiones, robadas por un conejo y transportadas a la corte de la diosa de la luna. En algún momento de esta historia vuelve a ser vencido una vez más, esta vez cae víctima de una inundación del mundo.

que la forma general y la secuencia de eventos puede ser reconstruida a partir de la información que se tiene de la era clásica.

Análisis y conclusiones

No podemos saber con exactitud cuáles fueron los procesos sociales a través de los cuales se crearon las pinturas del Templo Rojo y, por lo tanto, cuál fue exactamente la influencia maya sobre ellas. La elite de Cacaxtla sencillamente consideraba que en las ricas tierras del este existía una cultura digna de emulación. Aun cuando no hubieran importado a muralistas mayas para decorar sus palacios, es claro que importaron sus ideas y convencionalismos de representación. Esto no quiere decir que sean réplicas exactas. Sucede algo similar con el repertorio de piezas que tienen estilo de arte teotihuacano y que encontramos en las tierras bajas mayas. La mayoría de las veces estas piezas datan de fechas posteriores a la caída de la gran metrópolis: formas foráneas apropiadas y reinterpretadas para audiencias locales y con un propósito local. La tradición del arte en Cacaxtla entrenaba a sus exponentes como “bilingües artísticos”, experimentados en dos tradiciones regionales y diestros al mezclar estilos y programas temáticos. De manera concebible, esto representa un intento de forjar una identidad de elite mesoamericana, en la cual las corrientes culturales de las zonas del este y el oeste se combinaron.

Al momento de la creación de los murales de Cacaxtla, la civilización maya estaba en su apogeo, y es fácil imaginarse que tuvo un poderoso impacto comercial y cultural en las ciudades del centro de México que surgieron después de la caída de Teotihuacán.¹⁰ Podemos sospechar que tuvieron alianzas no sólo culturales sino que posibles contactos foráneos apoyaban al poder de la elite local. Tal vez, como otros han sugerido, esto se daba por medio del comercio (Lombardo de Ruiz, 1986: 237;

Brittenham, 2008: 252-253). Si es así, el dios mercader y su riqueza de cacao tendrían un significado político y económico contemporáneo: un símbolo de las riquezas procedentes de tierras lejanas.

Nuestro principal interés yace en el contenido de las pinturas murales del Templo Rojo y el grado en que podemos entenderlas por medio de precedentes y paralelos mayas. Lo que podemos discernir es un episodio de un mito que solamente se ve en el arte de la región maya. Como todas las narrativas pictóricas de su estilo, sólo se nos brindan fragmentos de la historia, una serie de momentos representativos o piezas clave de la historia. Aun así, la versión de Cacaxtla presenta mayor grado de comprensión y coherencia que ninguna otra que se haya encontrado en las tierras bajas mayas.

Las porciones inferiores del muro oriente muestran el periodo de triunfo para el señor del inframundo en su dominio subterráneo. Poseía el árbol mágico de cacao que es la fuente de la riqueza monetaria, lo cual concuerda con su patronazgo sobre el comercio. Debido a todas las imágenes del dios del maíz fusionado con el cacao, tenemos buenas razones para pensar que el árbol constituye una forma del dios del maíz dentro de este contexto. Es importante recordar la orientación antinatural ascendente de los frutos del árbol de cacao en Cacaxtla, y reconocer que se muestran deliberadamente como un paralelo de las mazorcas de la planta de maíz que le sigue (comunicación personal con Helen Alexander, 2005). Este uso simbólico indica que deberíamos ver las dos como iguales, un indicador de que estamos viendo al señor del maíz en su forma “oculta” o su forma “al estar muerto”.¹¹

De este punto en adelante, la escalera ascendente del Templo Rojo se transforma en un instrumento de narrativa, y permite que la audiencia ascienda del oscuro inframundo a la luz y abundancia de la superficie terrestre. A través del tiempo y el espacio, seguimos al espíritu divino del maíz durante las estaciones. La serpiente emplumada y la banda acuática que ascienden establecen las con-

¹⁰ Véase Brittenham (2008: 198-250) para un resumen de la evidencia de datación. Con respecto al Templo Rojo, investigaciones de Uriarte (1999) y Moreno Juárez *et al.* (2005) proveen estimados de 700-750 d.C. basándose en parámetros estilísticos y datación por radiocarbono.

¹¹ Es atractivo pensar que los dioses del inframundo son, en parte, responsables de la caída del dios del maíz, ya que están presentes en el Popol Vuh. Sin embargo, durante el periodo Clásico no contamos con fuentes que proporcionen tal punto en la trama; queda oculta la historia detrás de la creación del árbol de maíz.

diciones necesarias para la vida nueva: el aire y el agua que simbólicamente emergen de las profundidades de las cavernas y fuentes. El cambio de orden entre el cuerpo de la serpiente y la banda acuática permite que las plantas de maíz surjan directamente del suelo hidratado. Los sapos y las gotas de lluvia sobre ellos se refieren a la contribución más importante del agua en el mundo real: la llegada de las tormentas de verano. Es aquí cuando los anfibios emergen de sus madrigueras, arrastrándose por el suelo húmedo como si estuvieran saliendo del inframundo.¹² Las plantas de maíz, claro está, son la culminación de la segunda metáfora: el espíritu divino de la fecundidad expresado en su forma final de sustento.

En resumen, los murales del Templo Rojo nos proveen de un elaborado entendimiento del ciclo de fertilidad, integrando espacio arquitectónico y pictórico. El tema de la regeneración en la agricultura tenía un significado universal en Mesoamérica, y sus culturas aparentemente lo entendían dentro de

un conjunto de paradigmas y mitos relacionados. No obstante, los pintores del Templo Rojo crearon una versión distintivamente maya de esta idea mítica vital. Esto es evidente no sólo por el uso del simbolismo maya o la manera en que se plasman las deidades específicas mayas, sino por la presencia central del cacao, un signo claro de que los orígenes de esta forma mítica yacen en los trópicos. Los motivos de los señores de Cacaxtla que comisionaron esta pieza de arte serán debatidos por años, pero deberíamos enfocar nuestra atención a los campos de la economía y la política tanto como a los de la religión.

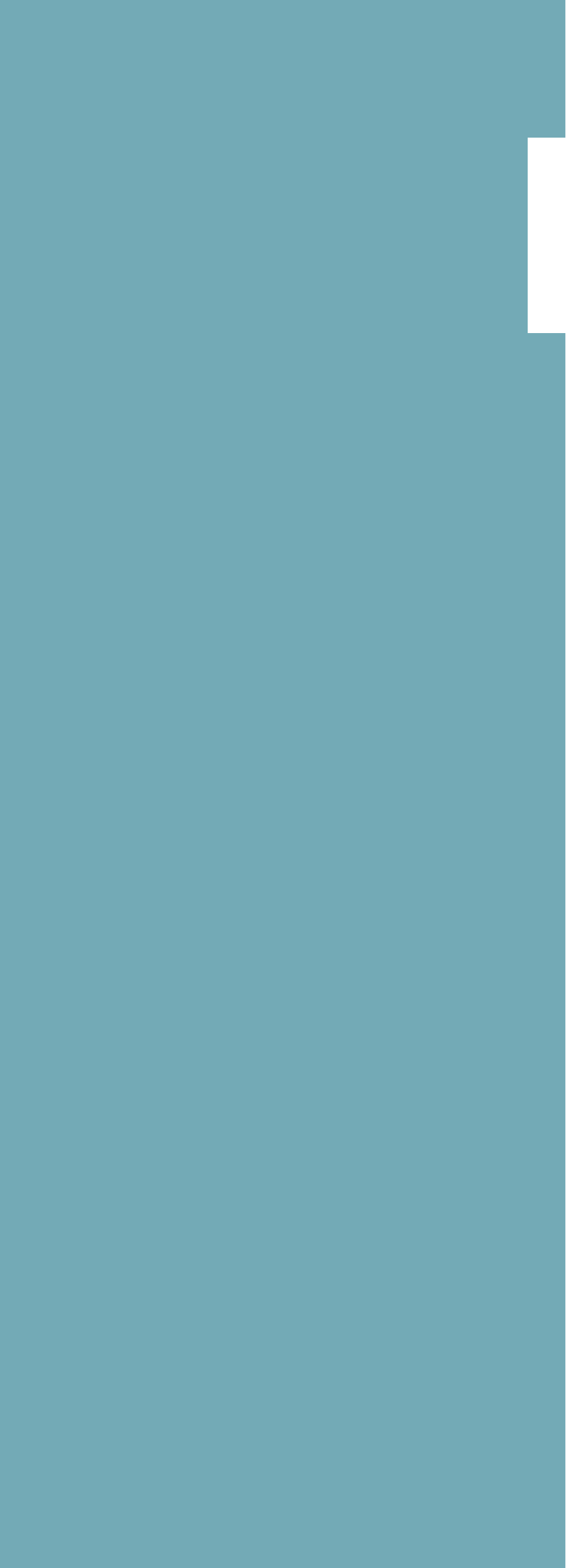
Agradecimientos

Agradezco a María Teresa Uriarte por su amable invitación a participar en este volumen, y a Joel Skidmore por sus comentarios que proporcionaron una ayuda invaluable al momento de escribir el borrador para este capítulo.

12 Un candidato específico de la fauna mexicana es el sapo de madriguera (*Rhinophrynidae dorsalis*), una variante de la rana que emerge de la tierra en este periodo, en ocasiones en grandes cantidades.

Detalle del muro oriente del Templo Rojo, cargamento o fardo de mercader. (Foto: R. Alvarado, 2008.)





El ascenso al poder del señor 4 Perro: las pinturas murales del Conjunto 2-sub en Cacaxtla

Elba Domínguez

Javier Urcid

Departamento de Antropología

Universidad de Brandeis

Introducción

Nuestra intención en este trabajo es seguir el mismo enfoque historiográfico y semiológico que empleamos en el estudio de los murales del Edificio A para interpretar las escenas pintadas en varios elementos arquitectónicos separados que se han encontrado hasta ahora debajo del Conjunto 2. Como lo comenta Santana (1990c: 70), entre las implicaciones más relevantes que proveen algunos de estos murales está el hecho de que presentan una “estratigrafía interna”. A diferencia de otros murales de Cacaxtla, los ejemplos bajo consideración exhiben al menos dos episodios de pintura superpuestos. Vamos a tomar ventaja de aparentes cambios en ciertas convenciones gráficas en este palimpsesto para proponer un ordenamiento temporal relativo, no sólo entre los varios murales encontrados en diversas partes del Conjunto 2-sub, sino también entre éstos y los murales en el Edificio B-sub y el Edificio A. Este ordenamiento diacrónico relativo igualmente se apoya en las implicaciones temporales que resultan de la secuencia dinástica que hemos propuesto en relación con las pinturas del Edificio A.

Varios autores han presentado interpretaciones sobre las pinturas del Conjunto 2-sub (Santana, 1990c; Baus Czitrom, 1990 y 1998; Carlson, 1991 y 1993; Uriarte, 1993; Piña Chan, 1998; Pohl, 1999; Moreno, 2004 y 2007), la mayoría de las veces tratando los diversos murales como si hubieran sido grupos semiológicos desligados. Aunque poco se sabe sobre

el contexto arquitectónico de estos grupos físicamente separados, hay indicios para suponer que al menos durante cierto momento, en la diacronía de los murales y de sus contextos arquitectónicos, éstos formaron parte de una sola “unidad narrativa”. Por lo tanto, reconocemos de antemano que estamos tratando con un registro gráfico incompleto. Parte de nuestra interpretación es una propuesta del modo en que pudo ser la estructura general de esa narrativa unitaria que permita guiar futuras exploraciones arqueológicas.

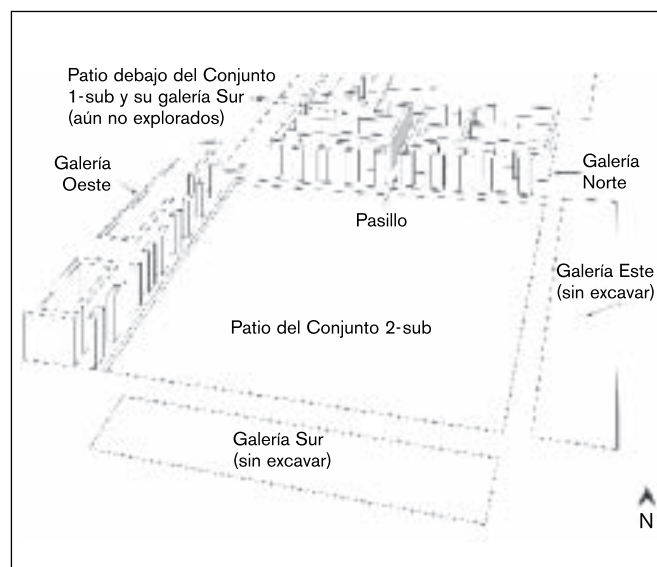
Los murales

El Conjunto 2-sub se encuentra en el sector sur-oes del Gran Basamento de Cacaxtla [fig. 12.1]. Poco se sabe aún de este complejo arquitectónico, pero los datos que se han obtenido hasta ahora permiten hacer un bosquejo general de su configuración y de algunas de las modificaciones que se le hicieron a lo largo del tiempo. Se trata de un gran patio que aparentemente estuvo rodeado en sus cuatro lados por largas galerías. Hasta ahora se han encontrado secciones correspondientes a las edificaciones que daban al norte y al oeste, lo que ha permitido deducir que el conjunto fue alterado al menos en dos ocasiones antes de quedar cubierto por el cuerpo piramidal que sirvió de base al Conjunto 2. Parece que originalmente el patio del Conjunto 2-sub estuvo circundado en sus cuatro lados por una banqueta de 45 centímetros de al-

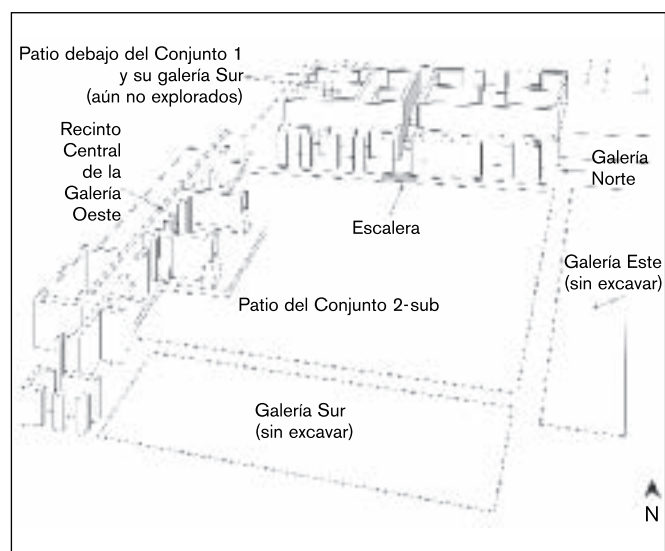


Figura 12.1. La acrópolis de Cacaxtla y localización del Conjunto 2-sub (basado en Vergara, 1990: 22). (Dibujo: E. Domínguez.)

tura, lo que formó así un angosto vestíbulo a las cuatro galerías que tenían pórticos sostenidos por pilastras. En apariencia, desde su construcción original, la galería norte estuvo dividida por un pasillo de 1.90 m de ancho situado ligeramente al este del eje central del conjunto e inmediatamente atrás del pórtico con pilastras. Hasta ahora se ha determinado que el pasillo tenía al menos 8.3 metros de largo a partir de la banqueta del patio, pero se desconoce su extensión total. Este paso debió concebirse para comunicar el patio del Conjunto 2-sub (en la mitad sur del basamento) con un con-



a



b

Figura 12.2. Vistas isométricas hipotéticas de las dos principales etapas constructivas del Conjunto 2-sub (las áreas en gris indican superficies con pintura mural). (Dibujo: E. Domínguez.)

junto aún no explorado localizado debajo del Conjunto 1-sub (en la mitad norte del basamento). Los dos paramentos rectangulares que delimitaban el pasillo se cubrieron con pintura mural [fig. 12.2a].

Tiempo después se elevó el nivel del Gran Basamento en su mitad norte, y se desconoce por ahora cómo quedaban articulados arquitectónicamente el Conjunto 1-sub (al norte) y el Conjunto 2-sub (al sur). Eventualmente, el Conjunto 2-sub fue modificado en varias partes, incluyendo la conversión del pasillo de la galería norte en un cubo de escalera que ascendía 2.5 metros para conec-

tar el patio del Conjunto 2-sub con el patio del Conjunto 1-sub o con el patio del Conjunto 1. En el caso de la segunda alternativa, como el patio del Conjunto 1, estaría unos cuatro metros arriba del nivel del patio del Conjunto 2-sub, la escalinata conocida no habría sido suficiente para articular ambos conjuntos. Así, quizá había otra escalinata aún desconocida.

Durante la segunda etapa constructiva del Conjunto 2-sub, los muros laterales del cubo de la escalera, los cuales incluían partes de los paramentos del pasillo previo, también se pintaron. Ello implicó una sobreposición parcial de dos episodios de pintura. Del mismo modo, se pintó la parte del escalón y la banqueta del patio que quedan justo frente a la escalera. Por otro lado, y aparentemente como parte del mismo proyecto que incluyó la construcción de la escalera, la galería oeste también fue modificada. Parece que la alteración principal fue la construcción de un recinto central cuya ampliación se extendió hacia el este, sobre el patio del conjunto. La ampliación misma parece haber convertido el paramento anterior de la antigua galería en el muro posterior del nuevo recinto, de tal forma que dos de las pilastras del pórtico anterior se utilizaron para sostener la techumbre del nuevo recinto. A su vez, se pintaron las superficies anteriores —en la cara que da al este— de estas dos pilastras [fig. 12.2b].

Los murales asociados a la primera etapa

Los dos paramentos que delimitaban el pasillo que atravesaba perpendicularmente la galería norte del Conjunto 2-sub durante la primera etapa constructiva se pintaron con una cenefa perimetral a los muros, dejando al nivel del piso una banda roja a manera de guardapolvo. Además, dentro de las áreas enmarcadas se representaron unas serpientes em-

plumadas como si descendieran de la cenefa vertical sur (la que da hacia el patio del Conjunto 2-sub) y se arrastraran sobre la cenefa inferior hacia el norte (en dirección al patio que está debajo del Conjunto 1-sub) [fig. 12.3].¹ El efecto gráfico que conlleva la sensación del movimiento de las serpientes se debe no sólo a sus posturas sino también a las variadas posiciones de las plumas en sus cuerpos, y parece indicar la dirección principal en el tráfico humano de un conjunto arquitectónico al otro. Las cenefas estuvieron divididas por bandas diagonales cuya alternancia genera espacios trapezoidales que contenían representaciones acuáticas. La representación identificada tentativamente por Polaco (1991: 533) como una cucaracha de agua (quitón) fue la más común, al menos en el muro oeste del pasillo, pues ocurre en forma alternada en los espacios trapezoidales de las secciones conocidas de cenefa en ese paramento. Con base en una fotografía disponible [fig. 12.4], sólo fue posible identificar en el mismo tramo dos animales más en los espacios trapezoidales. Se trata de la representación, también alternada, de una pequeña serpiente enroscada cuya configuración no fue detallada por los pintores como en los otros murales de Cacaxtla que tienen cenefas acuáticas.²

Al parecer, excepto por la imaginería de serpientes emplumadas, los grandes espacios internos enmarcados por las cenefas no se pintaron, al menos no en las secciones conocidas, sino que se dejaron en blanco.

La figura 12.5 muestra una reconstrucción hipotética a color de este primer episodio de pintura. Vergara y Santana (1990: 37) conjeturan que el pasillo estuvo techado [fig. 12.6]. Sin embargo, se desconoce si tal deducción está basada en el hallazgo de materiales de construcción como morrillos o la loza sobre el piso del pasillo en la sección que más tarde se cubrió con relleno constructivo.

1 Con respecto a la figura 12.3, la sección posterior de la serpiente en el muro oeste se conoce mejor porque sólo fue retocada durante el segundo episodio de pintura. Para la reconstrucción hipotética de las cabezas de serpiente se usó un ejemplar en un plato inciso de procedencia desconocida en el Museo Amparo, de Puebla.

2 Con base en la orientación de las plumas de la serpiente en la fotografía de la figura 12.4, deducimos que ésta registra la sección

del muro oeste que quedó expuesta por el pozo de exploración que se hizo detrás de la escalera. Foncerrada de Molina (1987: fig. 4) publicó un dibujo de Francisco Villaseñor del mural en ese mismo paramento. Es evidente que su registro tiene varios errores en cuanto a la secuencia expuesta de espacios trapezoidales y en la identificación de los animales pegados al borde exterior, pues la sección de cenefa sólo ilustra 'cucarachas de agua'.

Figura 12.3.
Primer episodio de pintura en los muros del pasillo que atravesaba perpendicularmente la galería norte del Conjunto 2-sub (las secciones atestadas en cada muro aparecen en rojo). (Dibujo: E. Domínguez.)

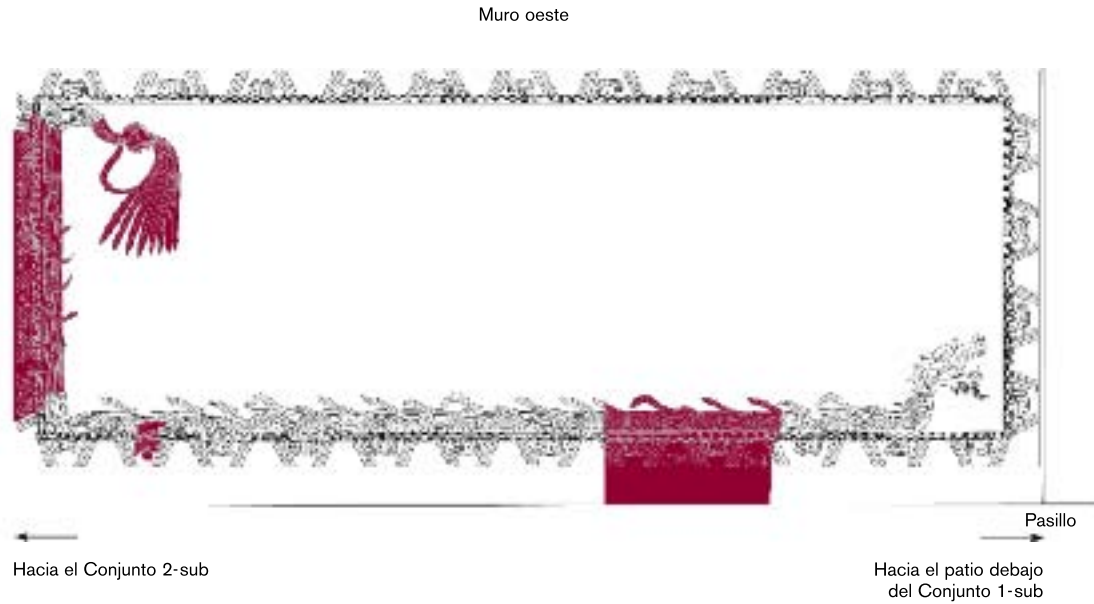
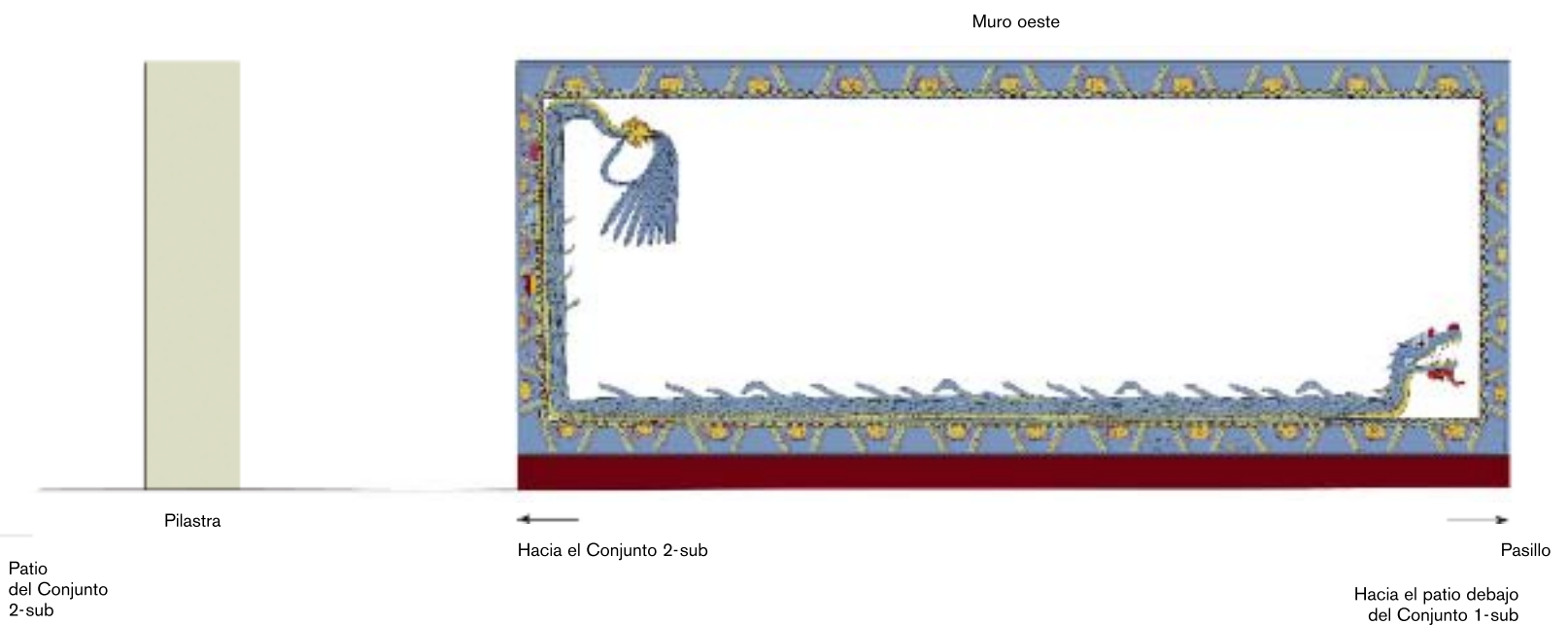
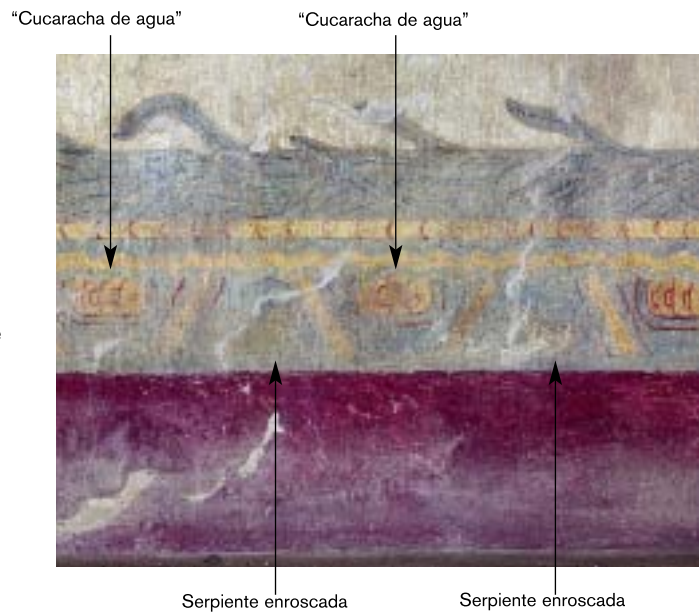


Figura 12.4.
Testigo del mural en el paramento oeste del pasillo en la galería norte del Conjunto 2-sub encontrado al hacer un pozo de exploración detrás de la escalinata que en un segundo episodio constructivo tapió el corredor. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)



Muro este



(1.90 m de ancho)

Sección expuesta en un pozo de exploración, pero no se tuvo acceso al registro gráfico de este muro

Hacia el Conjunto 2-sub

Figura 12.5.
Reconstrucción hipotética del primer episodio de pintura en el pasillo de la galería norte del Conjunto 2-sub.
(Dibujo: E. Domínguez.)

Muro este



(1.90 m de ancho)

Hacia el Conjunto 2-sub

Pilastra

Patio del Conjunto 2-sub

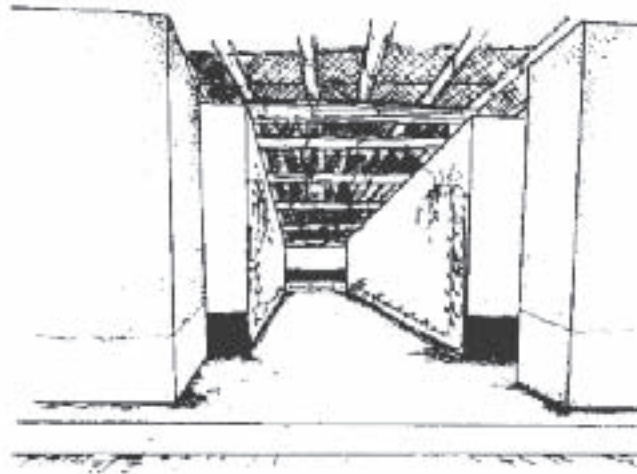


Figura 12.6. El pasillo que atraviesa la galería norte del Conjunto 2-sub como un elemento techado. (Tomado de Vergara y Sandoval, 1990: 37.)

galería norte del Conjunto 2-sub. Esa ampliación llegó hasta coincidir con la pilastra del pórtico.³ Tal extensión no se hizo en el muro oeste del cubo de la escalera, y quedó libre el corredor del pórtico [fig. 12.7]. La adición de la escalera impactó diferencialmente lo que quedó expuesto de los murales anteriores, y gran parte de la porción anterior de las serpientes emplumadas quedaron enterradas.

A pesar de la desigualdad en las dimensiones de las superficies a cubrir con un nuevo episodio de pintura, es evidente que la composición muralista se concibió usando como modelo la estructura del primer episodio, es decir, enmarcando una narrativa dentro de cenefas igualmente divididas en unidades trapezoidales, cada una con un animal y/o

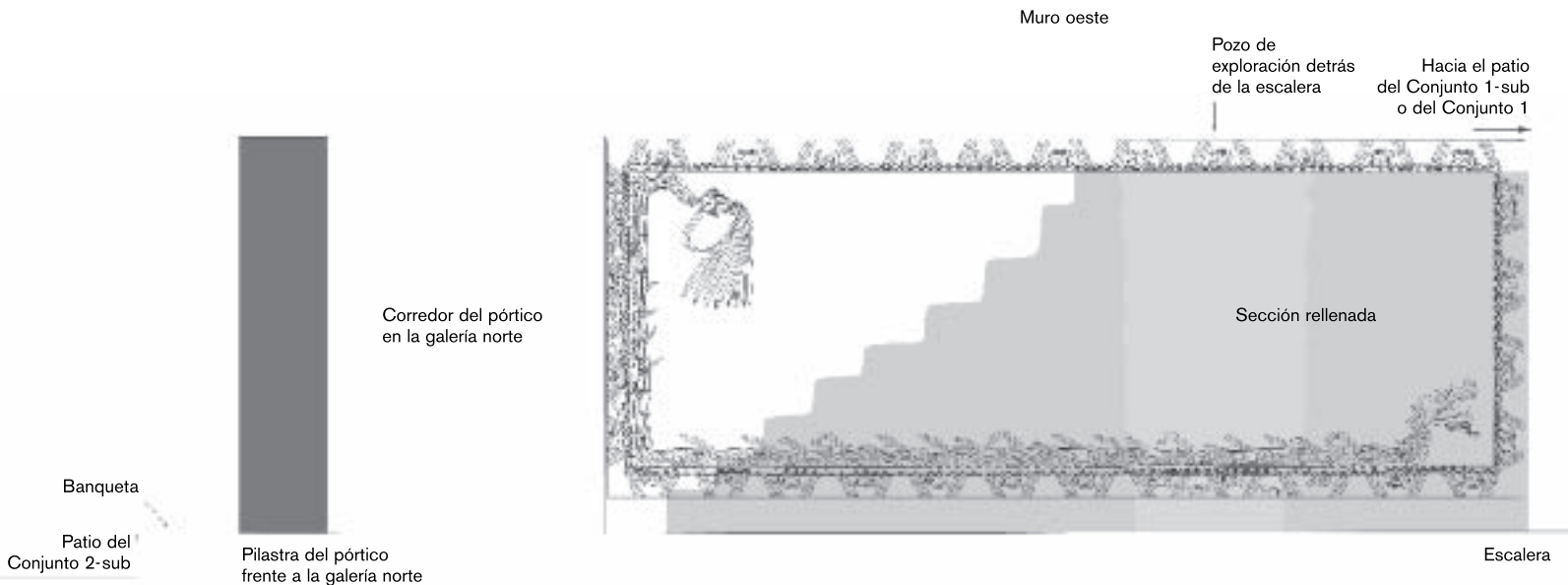


Figura 12.7. Modificaciones arquitectónicas al pasillo para convertirlo en cubo de escalera y preparación de las superficies para un segundo episodio de pintura. (Dibujo: E. Domínguez.)

Los murales asociados a la segunda etapa

Al convertir el pasillo de la galería norte en un cubo de escalera, ésta —con 9 escalones—, se desplantó a una distancia de 3.30 m a partir de la banqueta del patio del Conjunto 2-sub (Peláez y Torres, 1990: 86), lo que implica que al menos unos 5 metros lineales del pasillo quedaron cubiertos por el relleno constructivo de la escalinata. Además, el muro este del cubo de la escalera se amplió hacia el sur al tapiar con un paramento el corredor del pórtico de la

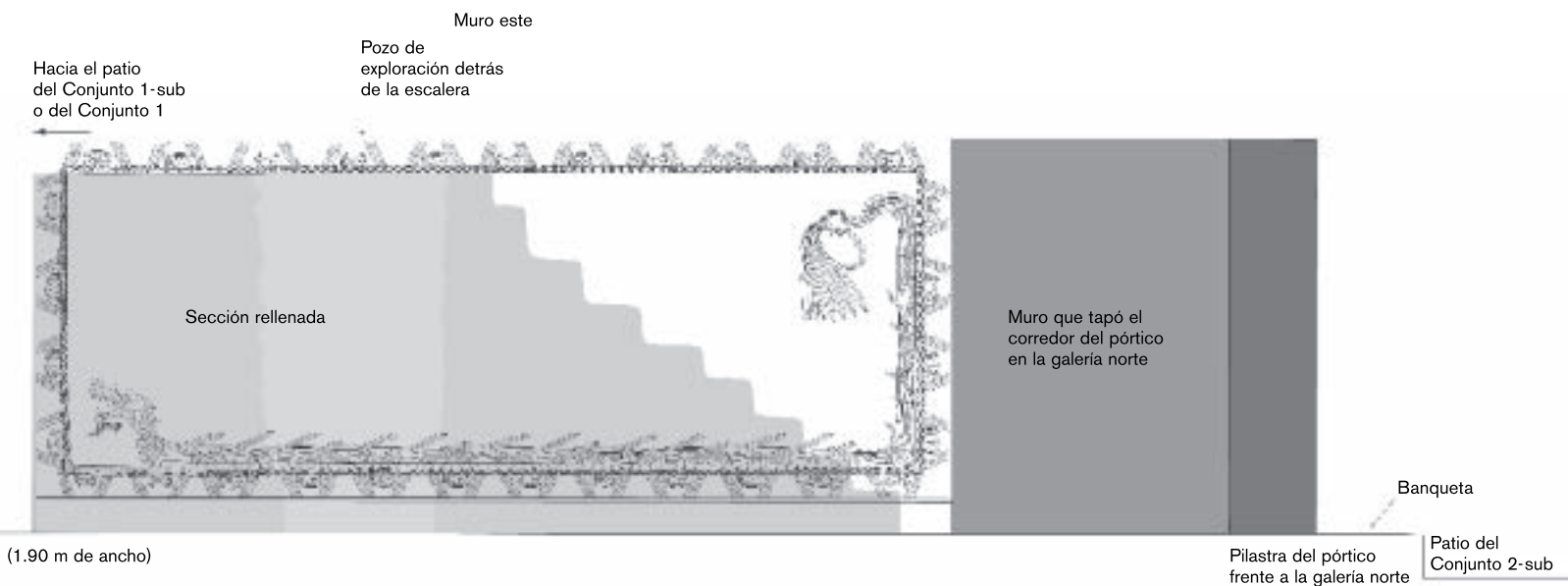
planta con flor. La narrativa en cada muro incluyó otra serpiente emplumada con la misma postura y dirección que las anteriores, pero esta vez se plasmaron una serie de elementos figurativos sobre ellas. Parece ser que, para aumentar la sensación

3 Al momento de descubrirse el muro este del cubo de la escalera fue evidente la existencia de una fractura en los murales que indica, en toda su altura, el término de la esquina original del paramento antes de que se extendiera el muro hacia el sur para realizar el segundo episodio de pintura [fig. 12.11].

de dinamismo en los murales, los pintores decidieron invertir a lo largo de la escalinata la relación entre la cenefa inferior y el cuerpo de la serpiente. Así, el cuerpo ondulante de los ofidios avanza directamente sobre la base de los escalones, como si se arrastraran subiendo la escalera, y las secciones correspondientes de cenefas, también ondulantes, quedaron encima del cuerpo de las serpientes.⁴ La ampliación del muro este provocó que la sección posterior de la primera serpiente quedara completamente cubierta, extendiendo el cuerpo de la nueva serpiente hacia el sur hasta el límite entre el paramento que tapó el corredor del pórtico y la pilastra adjunta. La exfoliación de algunos fragmentos del segundo episodio de pintura donde aparece la

azules que salen de la flor, y una pequeña sección caudal del cuerpo [fig. 12.8].

En el caso del muro oeste, el hecho de que no se haya extendido hacia el sur provocó que la sección posterior de la primera serpiente que quedó visible una vez construida la escalinata se volviera a utilizar en el segundo episodio de pintura. Hasta que no se haga una prospección multiespectral que permita ver más detalles, sólo será posible concluir que al menos el cuerpo de la primera serpiente fue retocado, uniformando lo más posible la disposición paralela de las plumas y tapando con el fondo rojo de la nueva composición aquellas que sobresalían de la línea que marca el límite dorsal del ofidio. En la esquina inferior que da al



representación de la sección media de la primera planta de maíz (al nivel del segundo y tercer escalones) dejaron expuestas pequeñas secciones de la flor amarilla que se encuentra en la punta de la cola de la primera serpiente, partes de las plumas

sur hay otro detalle de superposición de gran relevancia. Las bandas diagonales triples que definen la primera unidad trapezoidal en la cenefa incluyen dos convenciones gráficas [fig. 12.9]. Es evidente que la banda superior sigue la pauta de las

4 Según Miller (1999: 179-180), la inversión del cuerpo de las serpientes y parte de las cenefas inferiores fue una manera, por parte de los artistas, de "plasmear la contradicción de agua que sólo puede fluir hacia abajo como si avanzara cuesta arriba", aludiendo que tal contradicción también ha fascinado a poetas y filósofos occidentales. En nuestra opinión, el sentido simbólico de la cenefa no im-

plica que los pintores quisieron ilustrar "agua que corre hacia arriba". Consideramos más relevante la observación de Santana (1990c: 71) de que la configuración de las serpientes en ambos muros replica el diseño de la greca conocida en la lengua náhuatl como *xicalcolliuqui* (*xicalli-jicara*, *colli-encorvada*).



Figura 12.8. Detalle de la primera planta de maíz del segundo episodio de pintura en el muro este del cubo de la escalera que muestra parte de las plumas, la flor y la cauda de la serpiente del primer episodio de pintura. (Foto: R. Alvarado, 2008.)

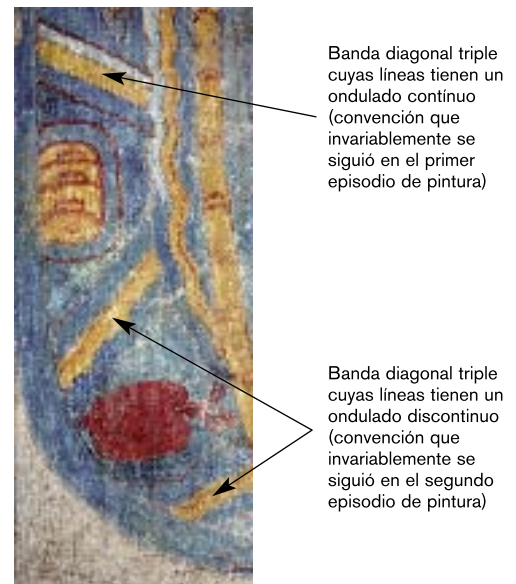


Figura 12.9. Unidades trapezoidales inferiores en la cenefa sur del muro oeste del cubo de la escalera que muestran un cambio en la forma de representar las bandas diagonales en los dos episodios de pintura. (Foto: P. Peña, 2008.)

cenefas del primer episodio de pintura, cuyas líneas diagonales invariablemente se ejecutaron con un ondulado continuo. En cambio, la banda inferior —al igual que todas las de la cenefa basal del segundo episodio de pintura— tiene líneas diagonales con un ondulado discontinuo indicado por dos o tres crestas. Este cambio permitirá más adelante situar la temporalidad relativa de las otras pinturas murales en el Conjunto 2-sub.

La orientación de las unidades gráficas que sobreviven en el muro oeste [fig. 12.10] indica que la dirección de la narrativa va de sur a norte, subiendo la escalinata. La secuencia de animales acuáticos en lo que queda de la cenefa lateral sur y de la cenefa inferior se enlista en la tabla 12.1. Puede notarse el cambio evidente en los tipos de animales acuáticos entre lo que fue la cenefa del primer episodio de pintura (donde ocurre la secuencia alternada de la cucaracha de agua) y la cenefa del segundo mural (donde la cucaracha de agua no aparece en forma alternada y donde hay mayor variedad de animales). Además de los retoques ya mencionados en la porción caudal del cuerpo de la serpiente del primer episodio de pintura, cabe anotar que en la punta de la cola se

pintó una flor amarilla de la que salen dos grupos de plumas azules hacia arriba y hacia abajo. Como si brotaran de la cenefa acuática inferior, al nivel de los escalones tercero y sexto se pintaron dos plantas de maíz que tienen a lo largo del tallo una serie de mazorcas personificadas. Los pequeños rostros, pintados de amarillo con una banda negra en la mejilla y pelo humano en corte de casquete, tienen en la parte superior de la cabeza los granos de maíz, y de la punta del elote cuelgan los pelos de la mazorca. El resto de la narrativa incluye una procesión de tres animales compuestos, iniciando en la base de la escalera con un sapo cuya piel tiene motas de jaguar, el cuello presenta placas que semejan un exo-esqueleto, la cabeza tiene unas bandas azules cruzadas y de su nariz y mandíbula crecen mechones a manera de bigote y barba. Le sigue, entre las dos plantas de maíz, un jaguar con caparazón de tortuga, y en la sección superior de lo que queda del mural aparece la porción posterior de un batracio pintado de azul. En la sección del mural que sobrevive arriba del sapo con piel de jaguar aún quedan tres grandes gotas de agua que caen.

Tabla 12.1. Secuencia de animales acuáticos en lo que queda de las cenefas en el muro oeste

Cenefa lateral sur (debajo de la serpiente)	Cenefa inferior (sobre la serpiente)
1 'Cucaracha de agua'	11 Garza
2 Concha oliva	12 Concha <i>Strombus</i> (con tres incrustaciones de jade)
3 'Cucaracha de agua'	13 Pez (es el único animal aún existente en el mural que ve en sentido contrario)
4 Rana	14 Glifo Ojo-Estrella*
5 'Cucaracha de agua'	15 Cangrejo
6 Tortuga	16 Tortuga
7 'Cucaracha de agua'	17 Pájaro pico de espátula
8 Serpiente	18 Caracol espiral (con incrustaciones de jade en la concha)
9 'Cucaracha de agua'	19 Glifo Ojo-Estrella
10 Concha oliva	20 'Cucaracha de agua'
	21 Concha <i>Strombus</i>
	22 Concha oliva
	23 'Cucaracha de agua'
	24 Glifo Ojo-Estrella*

* A diferencia de otros ejemplos de este signo en los murales de Cacaxtla, los que están en estas cenefas tienen una serie de finas líneas paralelas. Carlson (1991: 20-21) argumenta que son representaciones de excéntricos usados como armas. Santana (1990c: 71) y Piña Chan (1998: 48) los toman como representaciones icónicas de estrellas marinas. Consideramos que su origen icónico es 'Ojo-Estrella', y que tienen un valor semejante al de otros contextos, lo que denota en este caso el "brillo del agua".

La narrativa que se pintó en el muro este de la escalera también presenta la misma orientación de sur a norte, subiendo por la escalinata [fig. 12.11]. La secuencia de animales acuáticos en lo que queda de la cenefa lateral sur y de la cenefa inferior se enlista en la tabla 12.2. Hay dos detalles que saltan a la vista. Uno es la forma diferencial en la representación de las bandas diagonales de las cenefas, pues la sección horizontal de la cenefa inferior, así como la cenefa vertical en el lado sur, siguen la pauta del primer episodio de pintura (líneas con un ondulado continuo), mientras que en la porción de cenefa ondulada de la escalera, las líneas de las bandas diagonales tienen crestas. El otro detalle que resalta en las cenefas es la recurrente alternancia de las cucarachas de agua, un patrón que, como se mencionó antes, caracteriza el contenido de las cenefas del primer episodio de pintura. Los detalles mencionados sugieren que el segundo programa muralista se inició en el paramento este, y que al extender las cenefas y la serpiente se tenía la intención de replicar la estructura compositiva anterior, incluyendo la representación de bandas de agua mediante líneas con un ondulado continuo, la alternancia de las

cucarachas de agua y la disposición del plumaje de la serpiente, con algunas plumas saliendo de la línea que marca el límite dorsal del ofidio. Como en algunas partes estas plumas salientes aparecen cubiertas por el fondo rojo, es evidente que en este muro se pueden distinguir hasta tres episodios de pintura, aunque el último sólo incluyó retoques de la pintura anterior cuando se decidió uniformar ciertas características de los murales en ambos muros.

Al igual que en las serpientes del primer episodio de pintura y del ofidio retocado en el mural del muro oeste del cubo de la escalera, la del muro este se caracteriza por tener una flor amarilla en la punta de la cola de la que a su vez cuelga un haz de plumas azules. Sobre la porción horizontal más posterior de la serpiente se pintó un armazón de madera con mercancía empacada que portaban cargadores al servicio de comerciantes de larga distancia.⁵ El armazón está inclinado y apoyado sobre

⁵ El término en náhuatl para designar ese armazón de carga es *caxtili* (escaleras de tablas para llevar algo a cuevas, el tameme, o cierto paxaro [Molina 1977: N. 10v]). La etimología de la palabra parece ser la de "amarrar algo a una escalera de palo" si considera-

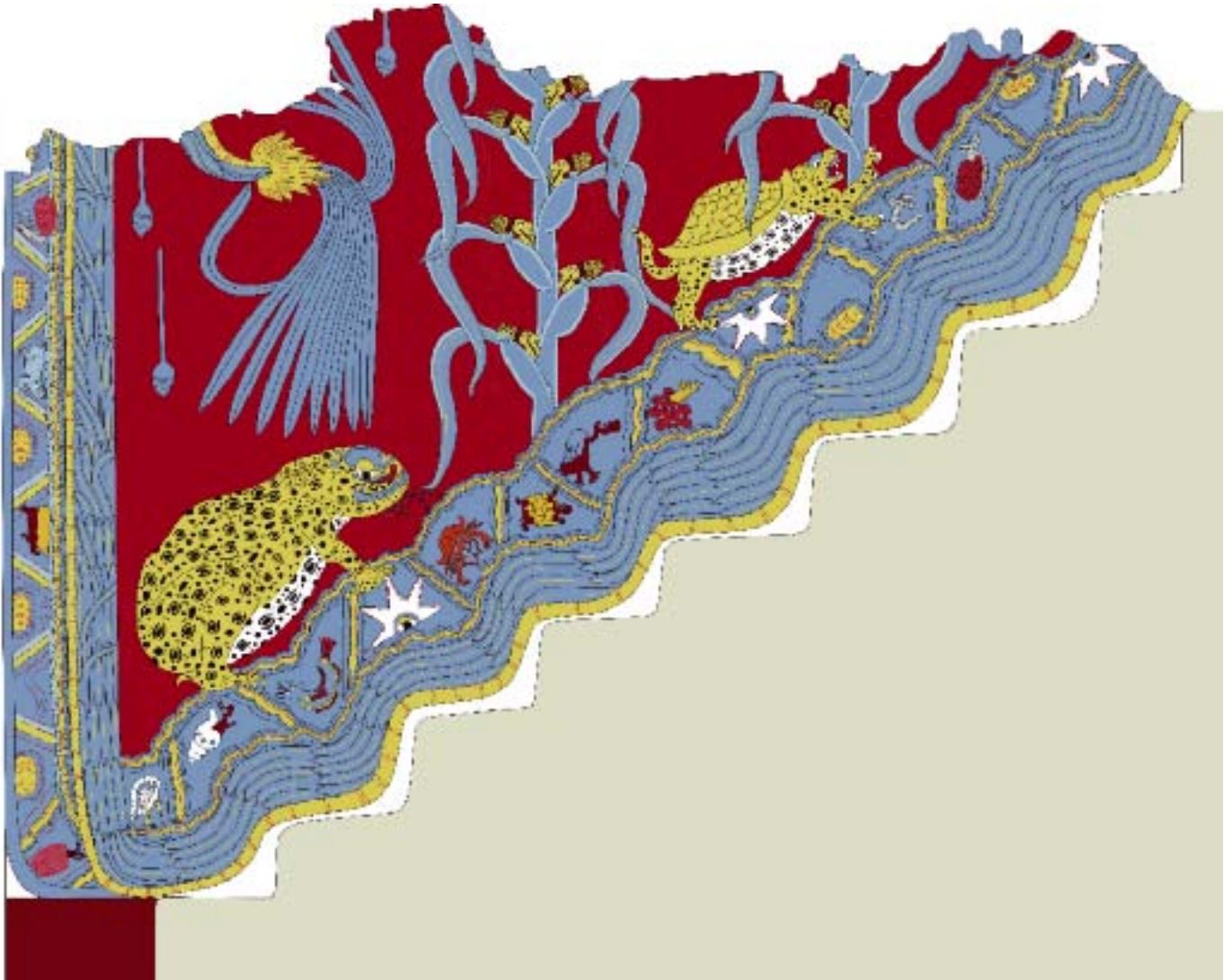


Figura 12.10. Porción de la narrativa pintada en lo que queda del muro oeste en el cubo de la escalera. (Dibujo: E. Domínguez.)

Figura 12.11. Porción de la narrativa pintada en lo que queda del muro este en el cubo de la escalera. (Dibujo: E. Domínguez.)

Fractura en el mural que indica la esquina original antes de haberse extendido la superficie del paramento



Tabla 12.2. Secuencia de animales acuáticos en lo que queda de las cenefas en el muro este

Cenefa lateral sur (debajo de la serpiente)	Cenefa inferior (sobre la serpiente)
1 'Cucaracha de agua' y flor blanca	22 Concha oliva
2 Serpiente y flor blanca	23 'Cucaracha de agua'
3 'Cucaracha de agua' y flor blanca	24 Concha oliva
4 Rana azul y flor blanca	25 Garza
5 'Cucaracha de agua' y flor blanca	26 'Cucaracha de agua'
6 Tortuga y flor amarilla	27 Glifo Ojo-Estrella
7 'Cucaracha de agua' y flor blanca	28 Pez
8 Caracol oliva	29 'Cucaracha de agua'
9 'Cucaracha de agua' y flor blanca	30 Lagartija
10 Garza	31 Tortuga
	32 'Cucaracha de agua'
	33 Caracol espiral con círculos
Cenefa inferior (debajo de la serpiente)	
11 'Cucaracha de agua'	
12 Caracol espinoso y flor amarilla	
13 'Cucaracha de agua'	
14 Garza	
15 'Cucaracha de agua' y flor blanca	
16 Caracol	
17 'Cucaracha de agua'	
18 Serpiente	
19 'Cucaracha de agua'	
20 Caracol	
21 Tortuga	

un palo dentado. Adelante del armazón cargado aparece la representación de un personaje identificado por su nombre calendárico: 4 Perro. Como la fractura vertical que marca el lugar de la antigua esquina del muro se halla inmediatamente enfrente del personaje, el peso del relleno constructivo que eventualmente cubrió el cubo de la escalera produjo la exfoliación de una sección del mural abajo y enfrente del personaje, pero su representación se puede completar casi íntegramente pues algunos de los fragmentos de esa parte se recuperaron en la excavación y se guardan hoy día en la bodega del sitio [fig. 12.12].⁶

Se trata de la representación de un adulto de edad avanzada, como se deduce por la falta casi to-

tal de dientes y por el resultante prognatismo mandibular. Su pelo largo aparece doblado sobre la frente y amarrado con dos cintas para luego caer sobre la espalda y llegar casi al nivel de la parte posterior de las rodillas. Es notorio también el hecho de que, excepto por el rostro, tiene la piel pintada de rojo. 4 Perro lleva además una vestimenta de jaguar, e incluye un yelmo con cabeza de felino, guanteras y calzado con garras de jaguar, y un faldellín de piel moteada que remata en la parte posterior con la cola del animal. El rostro, de color azul, aparece pintado alrededor de la boca con piel amarilla moteada. Su oreja, aunque pintada de rojo, es de felino. Las guanteras y el calzado rematan con holanes azules que semejan flores, y la cinta que

mos los lexemas *cacatzilpia* (apretar atando algo [*ibid.*: E. p. 12v] o atar reciamente algo [*ibid.*: N. p. 10v.]), *cacaxalli* (cosa mal atada y floxa, o mal apretada" [*ibid.*: N. p. 10v]), y *ecauaztli* (escalera de palo [*ibid.*: E. p. 57, N. p. 28]). El término *cacaxtli* es de donde al parecer se origina el actual nombre del lugar [Cacaxtla], pero eso no implica que la lengua de la elite local en el siglo octavo fuera el náhuatl.

6 La exfoliación de esa sección del mural es igualmente atribuible a un muro de contención que se construyó al momento de rellenar el cubo de la escalera para desplantar el Conjunto 2 (Peláez y Torres, 1990: 85).



Figura 12.12. Representación del personaje 4 Perro con fragmentos exfoliados reintegrados. (Foto: R. Alvarado, 2008.)

sostiene el faldellín, también de color azul, tiene tres cuadros con bandas cruzadas. Viste además una capa corta elaborada con un textil fino que termina en flecos y decorada con elementos escalonados, incluyendo el motivo de greca *xicalcolliuqui*. Porta una orejera azul en forma de disco con remates esféricos blancos alrededor y un pectoral compuesto también de color azul cuya parte central aparece igualmente marcada con unas bandas cruzadas. Por debajo de la capa cuelga otra joya, un sartal con chaquiras circulares azules cuyos extremos rematan en tiras rojas y flecos blancos. Otro adorno suntuoso compuesto de múltiples elementos de color azul cuelga frente al lienzo frontal del

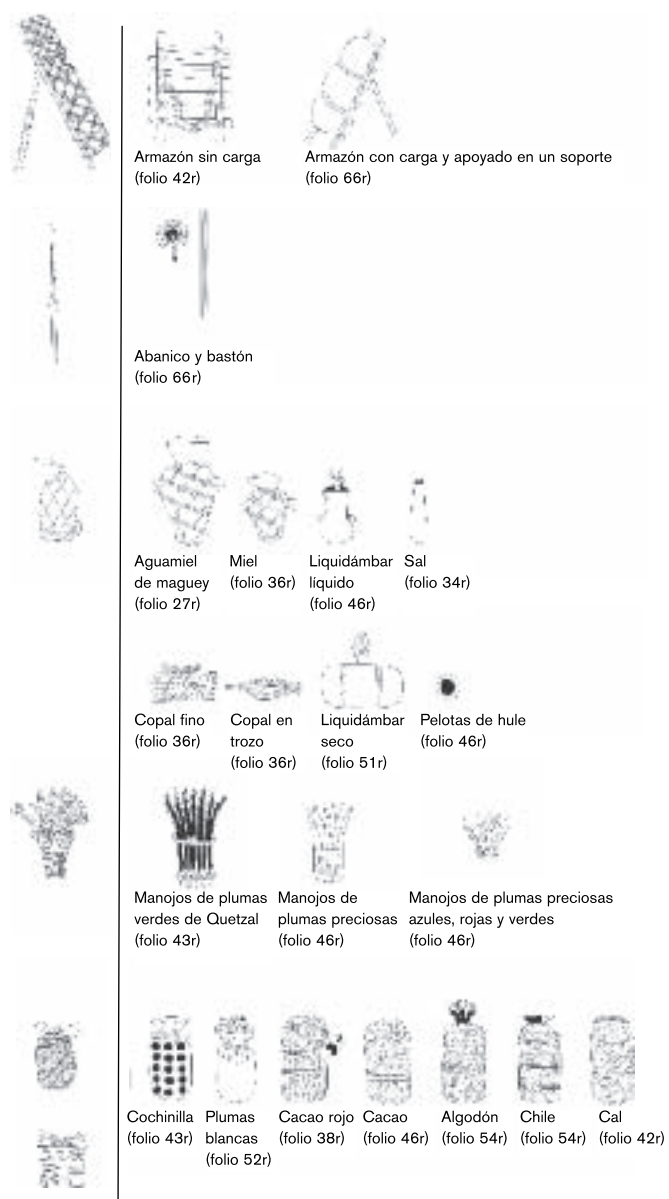


Figura 12.13. El bulto de carga de 4 Perro y su comparación con armazones, parafernalia de los comerciantes de larga distancia y empaques de diferentes materias primas en el *Códice Mendoza*. (Dibujo: E. Domínguez.)

bragueros que aparentemente queda bajo el faldellín de piel de jaguar. Los brazos, el torso y las piernas del personaje tienen unas marcas ovaladas blancas. El personaje apoya su paso con un bastón que en su mitad superior tiene marcas semejantes, pero de color amarillo.

Atrás de 4 Perro está el bulto de carga [fig. 12.13]. Gran parte del cargamento queda oculto por el fardo que aparece atado al armazón, pero en la cara lateral representada se aprecian cuatro empaques adicionales de diversas formas. Una comparación con la lista tributaria del *Códice Mendoza*, donde se puede establecer la relación entre el tipo de empaques y su contenido con base en las glosas

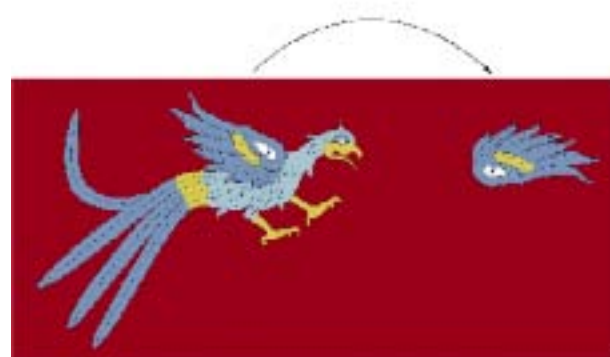
explicativas en español, permite hacer ciertas inferencias sobre la naturaleza de las mercancías representadas en el bulto de carga. El empaque superior en la cara lateral tiene forma ovalada y está cubierto con un material entretejido. Es evidente que su base es hemisférica pues lleva un anillo tejido para facilitar su colocación en una superficie plana. En la parte superior lleva una cinta enhiesta ligeramente curvada. Las mercancías representadas en el *Códice Mendoza* que más se le parecen incluyen jarras para transportar aguamiel de maguey y miel de abeja. No obstante, aunque en ambos casos se ilustran recipientes de fondo hemisférico, con un anillo en la base, y sostenidos mediante una red, se trata de jarras con asas, cuello y boca amplia cuyo sello se indica mediante una superficie convexa. Jarras similares sin red ni anillo en la base igualmente se consignan en el *Códice Mendoza* como recipientes para transportar liquidámbar, aunque —por tratarse de resinas de árbol— esta materia prima también se transportaba ya seca empacándola en un bulto atado. Semejante diferencia en el empaque de liquidámbar posiblemente estuvo dictada por su procesamiento, que sugiere que las resinas líquidas se vertían en recipientes y las ya secas se envolvían en talegas. Según las glosas del *Códice Mendoza*, las resinas denominadas genéricamente como “copal” se empacaban en forma distinta de acuerdo con ciertas características. El copal fino blanco se transportaba en cestillas, mientras que el copal sin refinar y en trozo grande se envolvía en hojas posiblemente de palma. Otro empaque ilustrado en el *Códice Mendoza* que tiene una forma ovalada pero más alargada, sin una envoltura entretejida ni un anillo en la base, corresponde a barras de sal. Aunque la comparación con

las mercancías ilustradas en el *Códice Mendoza* no permite identificar el contenido del primer recipiente en el bulto de carga representado en el mural, al menos nos lleva a concluir que su contenido sería líquido o en forma de polvo fino. Esto sugiere que la cinta enhiesta podría ser parte de un tapón.⁷

El siguiente fardo parece ser un bulto de textiles amarrado en la parte superior con una cinta anudada, algo que no tiene contraparte en el *Códice Mendoza*, pues ahí las mantas de algodón y otras fibras se ilustran individualmente para ejemplificar el diseño del estampado o el tipo de fibra. El fardo que le sigue es un atado de plumas azules, muy semejantes a los que se ilustran en el *Códice Mendoza*. No obstante, en el código las glosas distinguen plumas azules (llamadas de turquesa), plumas rojas y plumas verdes (llamadas en ocasiones de *quetzali* y por lo tanto atribuidas a una especie de ave en particular). Hasta abajo, aparece un bulto cubierto con una malla y asegurado con una cinta anudada en la parte superior. El tipo de envoltorio implica un contenido sólido y compacto. Una comparación con los empaques representados en el *Códice Mendoza* sugiere que el contenido de la talega inferior podría ser de cochinilla o de plumas blancas. La posibilidad de que fuese cacao o algodón no se puede dejar de lado por completo, aunque en el *Códice Mendoza* estos productos se ilustran como bultos envueltos en esteras amarillas. Suponiendo que las materias primas representadas en el bulto de carga de 4 Perro eran de carácter suntuario, es improbable que su contenido haya sido chile o cal, productos que en el *Códice Mendoza* también aparecen envueltos en costales de cestería. Los objetos que se pintaron en la parte posterior del armazón parecen ser del uso personal de 4 Perro, e incluyen un

7 Santana, Vergara y Delgadillo (1990: 333) describen el recipiente como un bule o guaje, sin hablar de su posible contenido. Carlson (1993: 240-241) apunta que podría tratarse de un paquete de sal, aunque favorece la idea de que fuese un empaque de savia blanca del árbol de hule para manufacturar pelotas. No obstante, en el *Códice Mendoza*, las pelotas de hule se representan ya manufacturadas (con forma circular) y de color negro (véase fig. 12.13). Piña Chan (1998: 50 y 52) interpreta el objeto como una “masa de forma ovoide con una mecha [...] que podría ser hule o copal”. Representaciones de ofrendas en forma de bolas negras, posiblemente de hule, aparecen pintadas en el mural del Templo de la Agricultura en Teotihuacán (De la Fuente, 1995 [I]: 106, lám. 5), y su representación incluye amarres con una cuerda en sentido vertical y horizon-

tal, anillos en la base, y una tira enhiesta y curva de color verde colocada encima de una cinta blanca amarrada en la parte superior. Sahagún (Libro Segundo, cap. XXV, en López Austin y Quintana, 2000 [I]: 205) describe que durante la fiesta de Etzalcualiztli, algunos sacerdotes llevaban “unos pedazos de copal hechos a manera de panes de azúcar, en forma piramidal. Cada uno destos pedazos de copal llevaba en la parte aguda una pluma rica que se llama quetzal, puesta a manera de penacho”. Cabe recordar que las ofrendas pintadas en el mural de Teotihuacán y las descritas por Sahagún debieron elaborarse a partir de materias primas después de que éstas eran transportadas en los bultos de carga, y que los colores (negro con pluma verde) no coinciden con los del objeto bajo discusión pintado en el mural de Cacaxtla.



Versión completa del signo en el mural este del cubo de la escalera en la galería norte del Conjunto 2-sub (el 'Ala-Ojo' aparece a la derecha aislado y girado de izquierda a derecha más de 90°)



El signo en el conjunto glífico de la esquina superior izquierda en el muro sur del pórtico en el Edificio A



El signo, con chaquiras, asociado al guerrero número 9 en el mural oeste del Edificio B-sub (el signo aparece abajo girado e invertido)



Figura 12.14. El signo 'Ala-Ojo' en los murales de Cacaxtla. (Dibujo: E. Domínguez.)

sombrero de ala ancha con una representación zoomorfa y debajo de éste un caparazón de tortuga sobre lo que parece una base de fibras tejidas.

Frente a 4 Perro está la representación de un árbol de cacao, una identificación basada en la forma de la baya. El árbol tiene abundantes flores amarillas en la punta de sus ramas, aunque las flores típicas de la planta son en realidad de color rosado. Como si estuviera a punto de posarse sobre una de las ramas superiores del árbol, se pintó un ave de plumaje azul y amarillo que se caracteriza por tener un ojo en el ala. Este detalle implica que esta unidad gráfica es una versión glífica completa del signo 'Ala-Ojo' que se ha atestado en otros dos murales de Cacaxtla [fig. 12.14].

Al igual que la narrativa del muro oeste, la del paramento este incluye dos plantas de maíz que parecen crecer de la cenefa acuática a la altura de los escalones tercero y sexto. Las representaciones son muy similares a las del muro opuesto, excepto que las personificaciones de las mazorcas de maíz no incluyen el cabello del elote. Lo que queda del mural incluye también una procesión de dos animales: un sapo azul con piel escamosa subiendo sobre la cenefa acuática entre las dos plantas de maíz, y otro animal, también pintado de azul con marcas más oscuras en forma de horquillas, del que sólo queda la mitad caudal y que por lo tanto no es identificable. No obstante, las patas posteriores tienen un parecido

a las de los batracios pintados en ambos muros. Este otro animal aparece enfrente de la segunda planta de maíz. Al igual que en el paramento oeste, en este mural quedan vestigios de cuatro grandes gotas de agua que caen, tres sobre el sapo azul y una por el lado derecho de la primera planta de maíz.

Ya que la parte superior de los murales fue evidentemente destruida al momento de hacer las edificaciones que taparon el cubo de la escalera, es necesario considerar cómo pudo ser su configuración original.⁸ Una primera suposición es que las porciones faltantes de las serpientes, incluyendo sus cabezas, se hayan pintado en la sección inferior de los muros que debieron delimitar la parte superior del cubo de la escalera, arriba de una banda roja a manera de guardapolvo. También parece razonable suponer que en esos muros continuaban las cenefas en los límites norte y superior de los paramentos, y que la relación entre el cuerpo de la serpiente y la cenefa se volvió a invertir un poco más arriba del término del noveno escalón. Igualmente es razona-

⁸ Los murales del cubo de la escalera fueron tratados en forma parecida a los del Edificio A una vez que las respectivas estructuras arquitectónicas fueron transformadas, iniciando con un ritual de terminación que parcialmente destruyó los murales, rellenando los espacios mediante celdas, y vertiendo en ellas diversos tipos de material de relleno, incluyendo tierra fina en contacto directo con los murales que quedaban para así protegerlos (Peláez y Torres, 1990: 85 y 87).

ble deducir que el par superior de plantas de maíz en los murales debieron tener la misma altura que las inferiores. Esta última deducción queda apoyada por la existencia de múltiples fragmentos recuperados durante la excavación del cubo de la escalera —ahora en la bodega del sitio—, que incluyen al menos 18 representaciones de mazorcas personificadas, 11 de ellas orientadas de izquierda a derecha, y siete orientadas en sentido contrario [fig. 12.15].⁹

Al postular que las cuatro plantas de maíz tenían la misma altura se sugiere que los paramentos en su sección superior debieron ser altos y estar escalonados, lo que implica a su vez que las supuestas cenefas superiores igualmente quebraban para seguir el contorno de los muros. Mientras que en lo que queda de los murales es evidente que las serpientes y las plantas de maíz fueron pintadas simétricamente, esto no es aplicable al resto de la imaginería, ya que el mural oeste sólo tiene representados tres animales. Por otro lado, el mural este incluye al personaje 4 Perro, la planta de cacao con el ave y dos animales más. Si suponemos que, en cuanto al resto de la imaginería se refiere, los murales en su estado prístino no guardaban una relación de simetría bilateral sino complementaria, se esperaría que ambos murales tuvieran al menos, cada uno, un personaje identificado por su nombre calendárico y tres animales. Así, una propuesta hipotética sobre la estructura original de la narrativa es que el muro este haya tenido la siguiente secuencia: personaje 4 Perro y su armazón de carga → planta de cacao (con glifo 'Ave-Ala-Ojo') → planta de maíz → sapo azul con escamas (y gotas de lluvia) → planta de maíz → animal azul → otro animal → y la cabeza de la serpiente emplumada. Por otra parte, el mural oeste habría tenido la secuencia:

sapo-jaguar (con gotas de lluvia) → planta de maíz → jaguar-tortuga → planta de maíz → sapo azul → un personaje identificado por su nombre calendárico acompañado de otras representaciones análogas a la planta de cacao y al 'Ave-Ala-Ojo' → y la cabeza de la serpiente emplumada [fig. 12.16].

La reconstrucción hipotética que se presenta en la figura 12.16 requiere algunos comentarios. Primero hay que enfatizar la aparente falta de evidencia de muchos pedazos que debieron resultar de la destrucción de la parte superior de los murales, algo que se puede explicar considerando el hallazgo de un depósito en el patio hundido del Edificio Y, en el extremo norte y más elevado del Gran Basamento, donde se encontraron enterrados a manera de ofrenda innumerables fragmentos de un mural y de un gran relieve de barro con pintura policromada (López de Molina y Molina Feal, 1991: 43). Podemos suponer que gran parte de los pedazos de murales que resultaron al destruirse los muros superiores del cubo de la escalera se recolectaron y enterraron en alguna parte de la acrópolis.¹⁰ Otra consideración acerca de la reconstrucción hipotética propuesta tiene que ver con la localización del signo 'Ojo-Estrella' en las cenefas. Como ya lo habían observado Carlson (1993: 238-239) y Uriarte (1999: 130), en las secciones de los murales existentes este signo sólo aparece en los espacios trapezoidales debajo de los animales, así que en la reconstrucción hipotética colocamos un 'Ojo-Estrella' debajo de la porción anterior del animal azul incompleto y otro más en la parte superior reconstruida donde inferimos debió estar el tercer animal de ese lado.¹¹ En cuanto a la posibilidad de que el cubo de la escalera haya estado techado —aunque no negamos que el pasillo anterior pudo

⁹ La reconstrucción hipotética de los murales en la figura 12.16 tiene un total de 18 mazorcas en las secciones faltantes de las plantas de maíz, nueve orientadas de izquierda a derecha y nueve en sentido contrario, así que el número mínimo de mazorcas ilustradas en la figura 12.15 implica que, o bien las plantas de maíz eran más altas y tenían mayor número de mazorcas, o que las de hasta arriba en cada planta también eran versiones personificadas.

¹⁰ Los fragmentos de mazorcas personificadas ilustradas en la figura 12.15 atestiguan que al menos ciertos trozos de la parte superior de los murales se dejaron en el relleno constructivo de la escalera. En la bodega del sitio hay también muchos fragmentos, algunos con imaginería única, que pudieron provenir de los murales de la escalera, aunque también hay que tomar en cuenta que restos de

otros murales se recuperaron de la plaza La Mesita situada al sur del Gran Basamento (Santana, 1990a: 64).

¹¹ Mientras nosotros tomamos los signos 'Ojo-Estrella' en las cenefas de estos murales como un marcador que hace resaltar los animales que van subiendo sobre la escalinata (tal vez con la carga semántica de "luminoso" o "brillante"), Carlson (1993: 239) hace una lectura literal que presupone una acción narrativa entre los animales mencionados y los motivos en las cenefas. Así, en su opinión, en el mural oeste el Sapo-Jaguar está en el acto de "agarrar la estrella" pintada bajo su extremidad anterior, y el Jaguar-Tortuga en el mural oeste "ataca al molusco con concha" que está debajo de él.



Figura 12.15.
Fragmentos de mazorcas personalizadas recuperadas durante la excavación del cubo de la escalera y ahora en la bodega del sitio de Cacaxtla. (Dibujo: E. Domínguez. Foto: R. Alvarado, 2007.)

Minimo de 7 mazorcas personalizadas que ven de derecha a izquierda

haber tenido techo, como lo propusieron Vergara y Santana (1990)—, el escalonamiento de los paramentos del cubo de la escalera obliga a considerar que, de haber sido así, habría quedado un vano en el área donde los muros quebraban para seguir la elevación de la escalinata [fig. 12.17].

Además de los murales en los paramentos que delimitan el cubo de la escalera, las excavaciones en el Conjunto 2-sub evidenciaron la existencia de una pintura en el peralte del escalón y sobre la banqueta de enfrente [figs. 12.2b y 12.18]. Puesto que sólo se ha excavado una sección de esa parte del pórtico, las pinturas ahí encontradas son únicamente parte de una unidad mayor. Lo que se ha expuesto de ellas sobre la banqueta abarca una superficie de 1.50 m de largo y 40 cm de ancho (Peláez y Torres, 1990: 88), e incluye dos figuras humanas extendidas en posición dorsal, dispuestas linealmente y sobrepuestas en parte, con el torso del personaje central entre las piernas abiertas del personaje lateral. Los dos tienen las cabezas hacia el oeste, pero sus rostros ven hacia el sur. Hay también evidencia del cuerpo inferior de un tercer personaje en sentido contrario, cuyas piernas aparecen por debajo de las del personaje central opuesto. Por la posición del cuerpo se infiere que el rostro de este otro personaje daba hacia el norte. Sobre el peralte del escalón también se descubrió parte de una secuencia lineal con siete conjuntos glíficos, aunque del más central sólo queda una diminuta porción de un signo, lo que lo hace irreconocible.¹²

Los personajes tienen partes descarnadas que muestran su esqueleto: en color rojo, la caja torácica (marcando las clavículas, las costillas y una alusión a la columna vertebral) y las extremidades superiores e inferiores (incluyendo los huesos pélvicos y las articulaciones de los huesos largos). Las partes no descarnadas son la cabeza, el abdomen (incluyendo en un caso el ombligo), las manos y

los pies. Los dos personajes que se han expuesto completamente llevan bragueros azules con diseños estampados que incluyen líneas paralelas con crestas (alusión al agua) y chaquiras, las más grandes adornadas en su interior con pequeñas líneas que forma una cruz.¹³ En contraste con el color corporal y el de los bragueros, los atributos fisonómicos de los rostros, los cabellos y las bandas amarradas en las cabezas se trazaron con líneas que hoy día se ven blancas. No obstante, es posible que originalmente hayan sido de un color muy claro que se desvaneciera con el tiempo.¹⁴ Parece que los personajes están representados con los ojos cerrados, y llevan una línea vertical que atraviesa el rostro por atrás del ojo, curvando hacia adentro en la parte posterior de la mejilla. Esta línea semeja la marca facial que caracteriza las representaciones de Xipe-Totec, lo que implica tal vez una alusión al desollamiento. La cinta que sale hacia arriba en el entrelazado que ciñe las cabezas remata en un elemento rectangular que está atado al centro con un nudo. Las únicas excepciones al acabado ahora desprovisto de color en las cabezas de los personajes son sus lenguas y las cintas a manera de orejeras, las cuales se pintaron de rojo. Otro elemento con policromía es la representación de lo que parecen ser pequeñas serpientes que salen de cada una de las bocas. Aparentemente las cabezas de los ofidios se omitieron, dejando sólo las lenguas bífidas. Sus cuerpos tienen segmentos pintados de azul, amarillo y rojo, y llevan en ciertas secciones dos bandas diagonales cruzadas y entrelazadas que también se pintaron de color azul. Es importante anotar en este contexto que el estado incompleto de algunas secciones de las pinturas en la banqueta y en el escalón (resaltadas en la figura 12.18 en color gris) se debió al tráfico entre el patio del Conjunto 2-sub y la escalera en tiempos antiguos, pues se encontró evidencia de que la exfoliación

12 Los dibujos de estos conjuntos glíficos publicados por Piña Chan (1988: 44) no muestran su disposición original, sino que aparecen agrupados en dos hileras. Además, el primer conjunto en la inscripción (de izquierda a derecha) se imprimió de cabeza. Los mismos dibujos aparecen en Uriarte (1999: 130-131). Aunque aquí se corrigió la disposición del primer conjunto glífico, los signos en hileras en el dibujo de Piña Chan aparecen ordenados en columnas, lo que tampoco corresponde a su disposición en el peralte del escalón. El dibujo de los signos publicados por Santana

(1990b: 64) sí los muestra en su disposición lineal, pero los dos primeros conjuntos glíficos están incompletos.

13 Esta decoración en la representación de las chaquiras es la misma que aparece en los puntos numerales en los murales del pórtico y las jambas del Edificio A, y en los murales del Edificio B-sub.

14 En los dibujos de estos personajes en las figuras 12.18, 12.19, 12.26 y 12.41, las líneas que configuran las cabezas se trazaron en negro y en gris, respectivamente, para poder apreciar sus detalles.

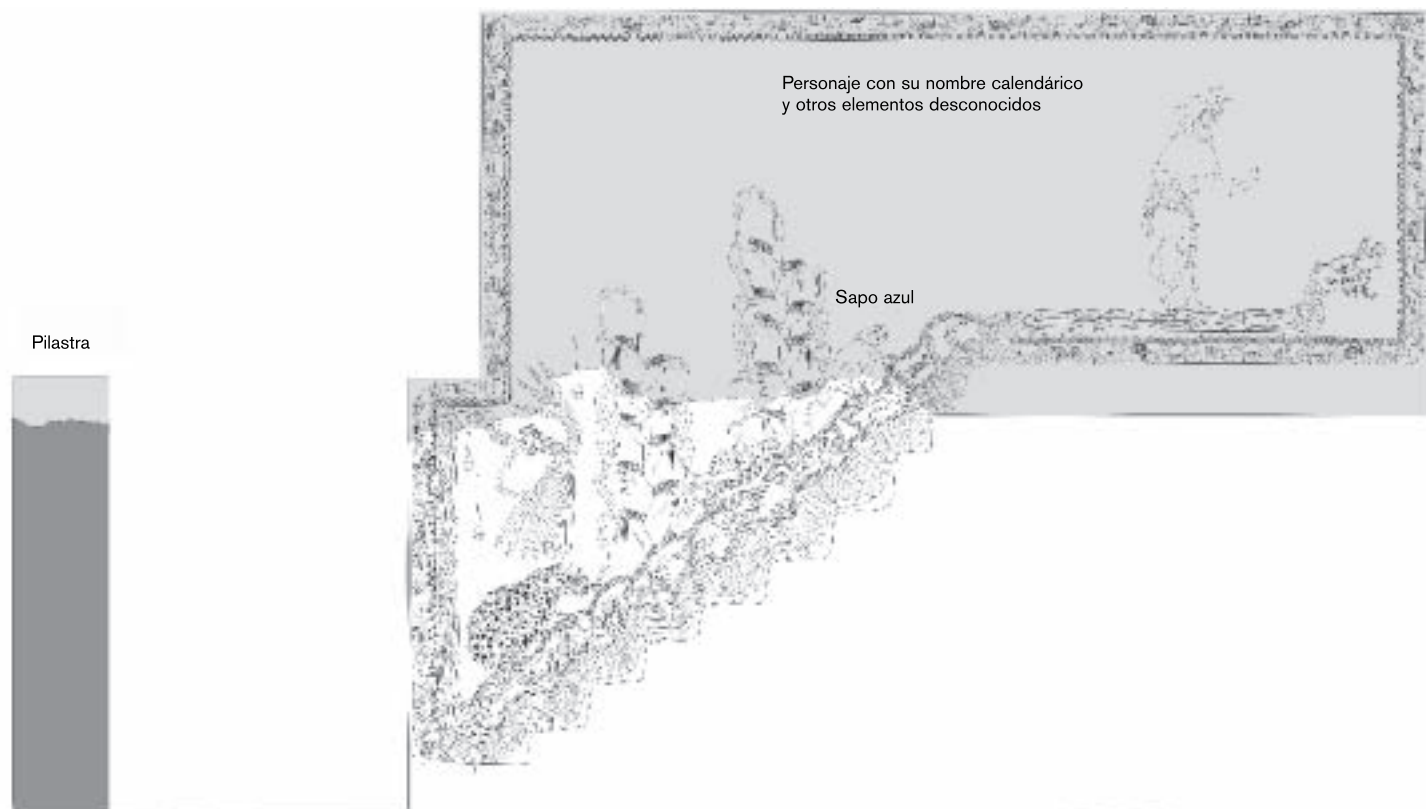


Figura 12.16. Reconstrucción hipotética de los murales en el cubo de la escalera en la galería norte del Conjunto 2-sub. (Dibujo: E. Domínguez.)

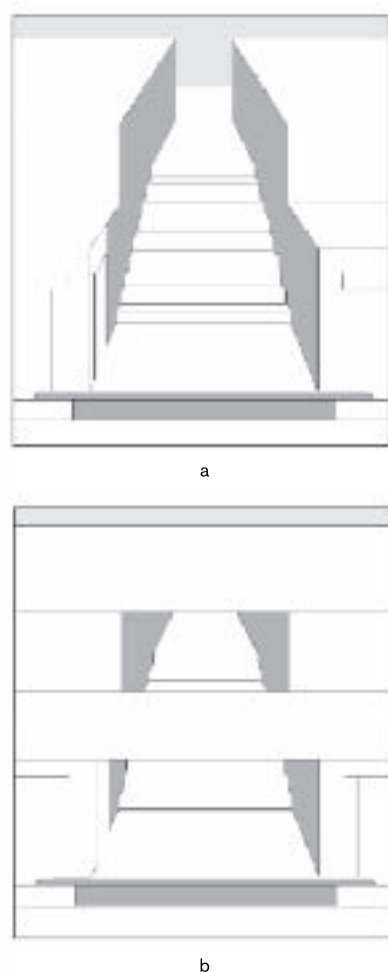


Figura 12.17. Vistas isométricas del cubo de la escalera como un elemento arquitectónico sin techo (a) o cubierto con una loza (b). Las áreas en gris indican la localización de pinturas murales. (Dibujo: E. Domínguez.)

de pedazos en la arista y en el peralte se resanaron con un estuco más burdo que el original antes de que el Conjunto 2-sub quedara cubierto por la estructura subsecuente (Peláez y Torres, 1990: 86).

Cada uno de los dos personajes expuestos completamente en la banqueta tiene un glifo asociado. El personaje lateral aparece acompañado entre sus piernas por la representación de un basamento piramidal en llamas. Sus cuatro cuerpos sobrepuestos están pintados de amarillo y el edificio aparece sobre un cuerpo de agua pintado de azul. El personaje interior tiene frente a su abdomen la representación de un cráneo pintado de blanco con una serie de puntas de hojas de maguey de color azul dispuestas en forma radial sobre la calota. La oreja y la cinta que atraviesa el lóbulo se pintaron de rojo (fig. 12.20, glifos 1 y 2).

Si suponemos que la composición ahora visible corresponde a una concepción simétrica característica de muchas tradiciones artísticas y escriturarias de Mesoamérica, entonces las pinturas tanto del peralte como las del piso de la banqueta deben continuar hacia el este no sólo hasta completar el

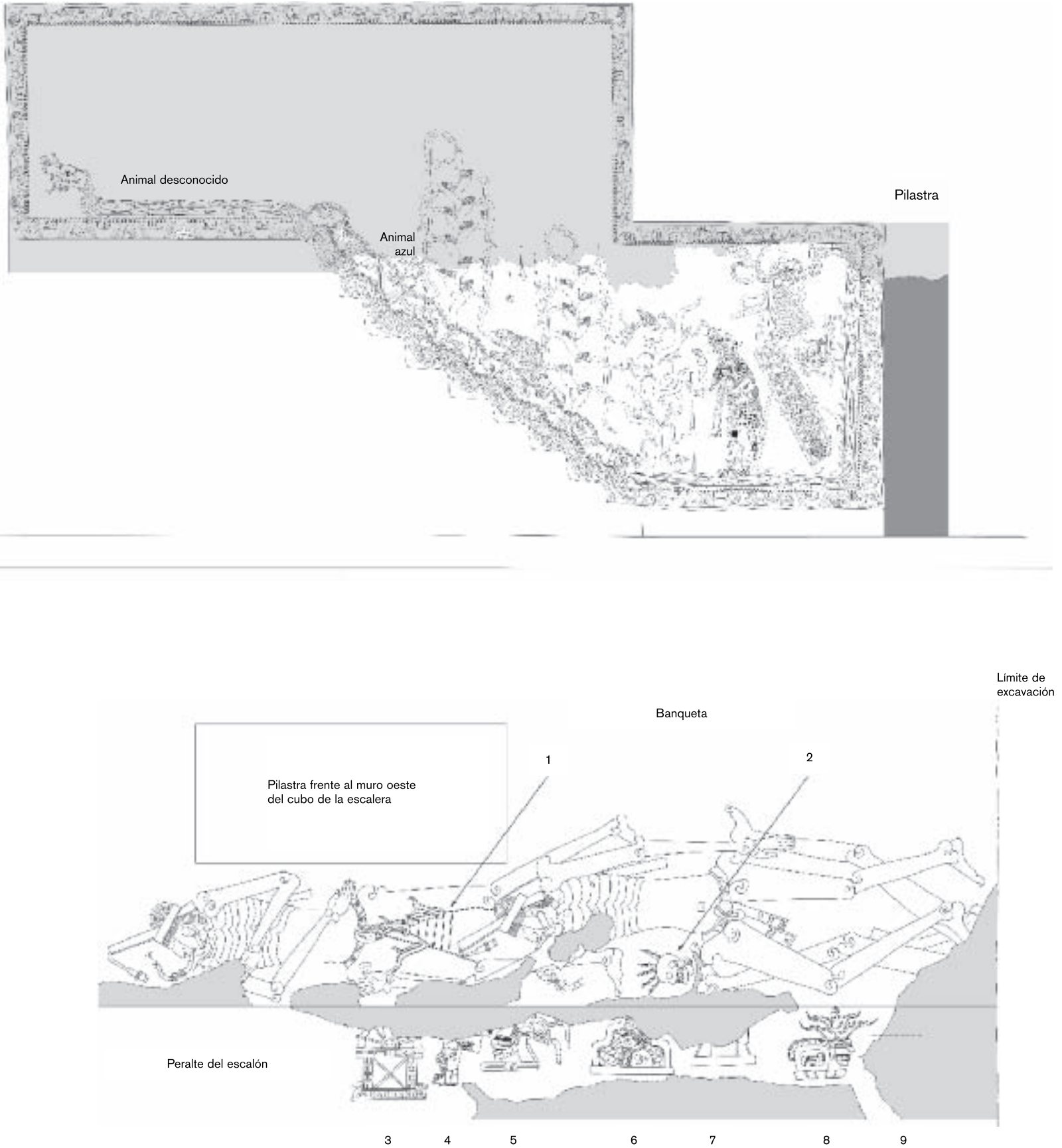


Figura 12.18. Pinturas realizadas sobre la banqueta y en el peralte del escalón frente al cubo de la escalera en la galería norte del Conjunto 2-sub. (Dibujo: E. Domínguez.)

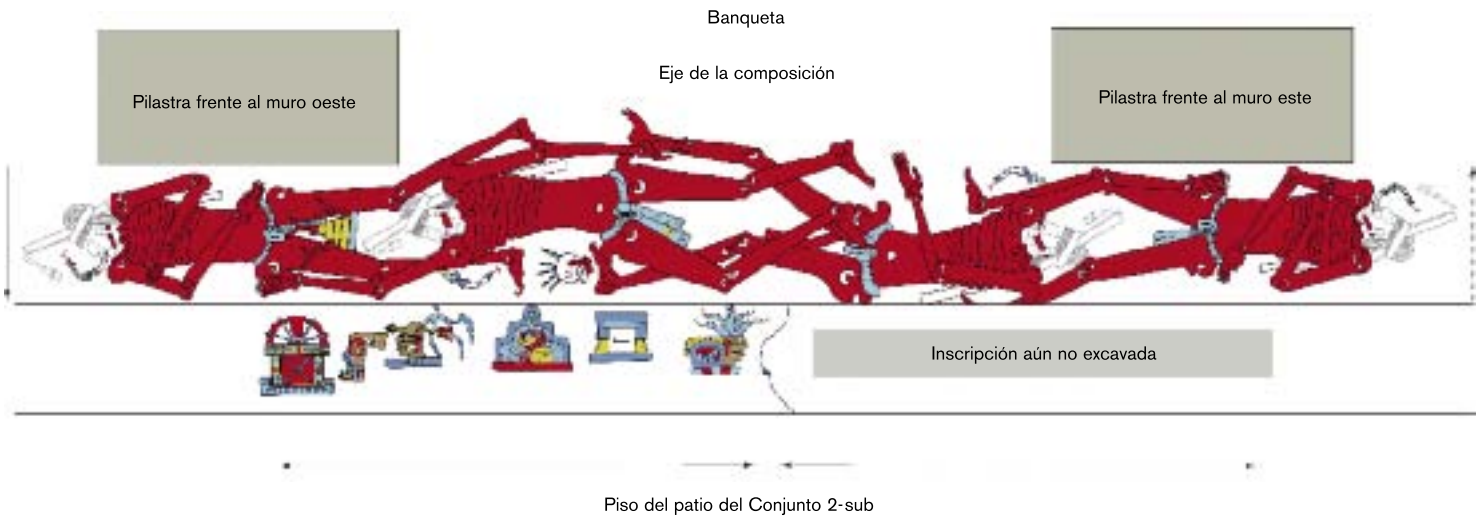


Figura 12.19. Reconstrucción hipotética de las pinturas en la banqueta y en el peralte del escalón frente al cubo de la escalera en la galería norte del Conjunto 2-sub.

Las flechas sólidas y punteadas indican las direcciones de los personajes y glifos. (Dibujo: E. Domínguez.)

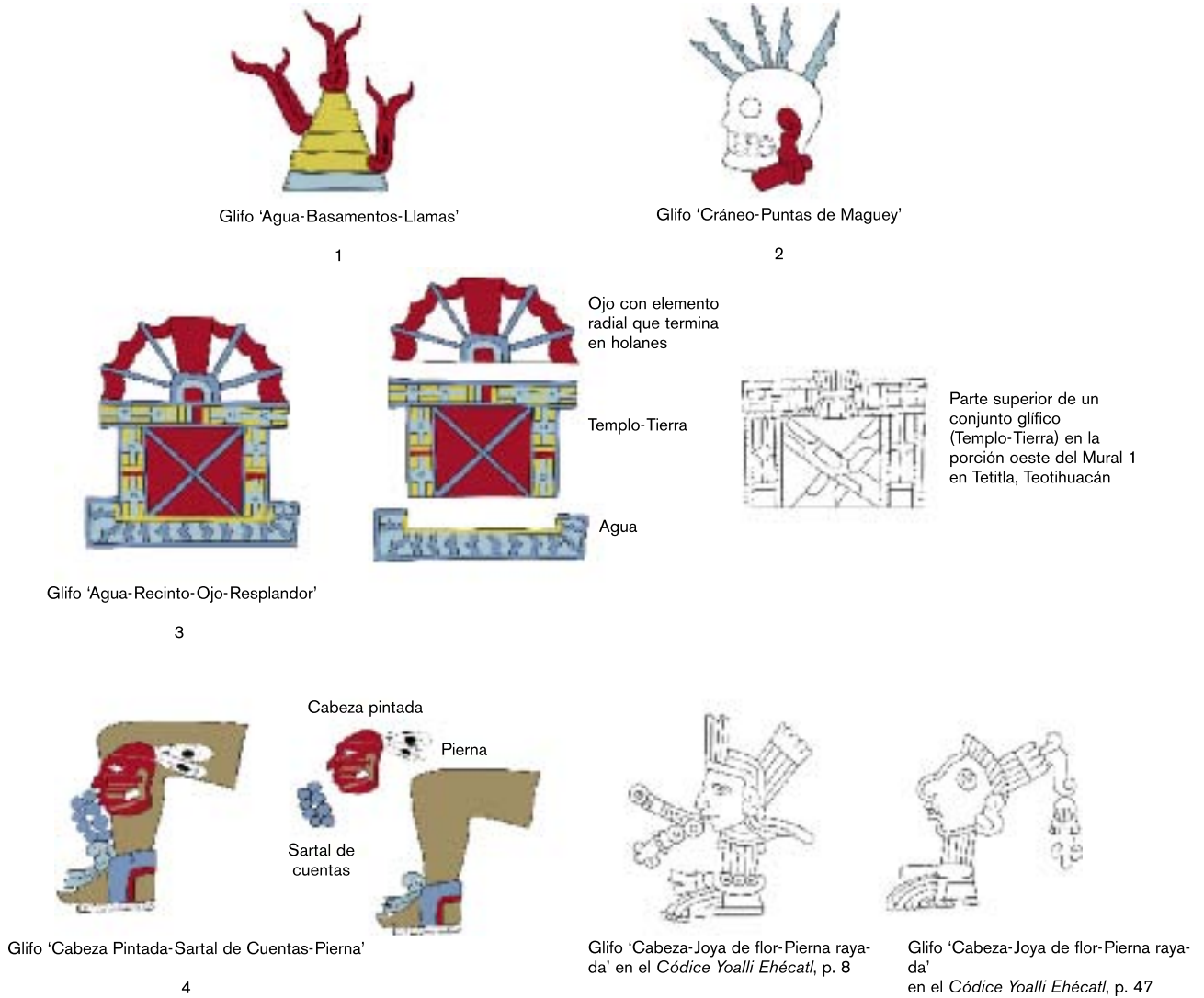


Figura 12.20. Los glifos 1 a 4 pintados sobre la banqueta y en el peralte del escalón norte en el patio del Conjunto 2-sub,

su desglose y comparación con ejemplos glíficos de otras tradiciones escriturarias mesoamericanas. (Dibujo: E. Domínguez.)

resto del tercer personaje sino hasta incluir la representación de otro individuo más [fig. 12.19]. Tal disposición sugiere que el glifo del escalón designado con el número 8 en la figura 12.18 corresponde al eje de la inscripción, pues éste queda al nivel de las rodillas encontradas de los dos personajes interiores. Así, parece que sólo se tiene por ahora la mitad izquierda de la secuencia de los conjuntos glíficos pintados en el peralte. De esta suposición se infiere también que hay una relación entre lo pintado en el peralte y el piso de la banqueta, pues al hacer una reconstrucción hipotética se genera un patrón en las direcciones de los signos y en la disposición de los personajes semidescarnados. Dicho patrón sugiere que los conjuntos glíficos del peralte orientados hacia el oeste (números 3 a 6) están relacionados con los dos personajes cuyos rostros están orientados al sur, mientras que los glifos que aparecen en dirección contraria (números 7 a 9) están relacionados con el personaje incompleto con rostro orientado al norte.

A continuación se describen los conjuntos glíficos pintados en el peralte, empezando por el más lateral (número 3) y continuando hasta el del centro (número 9):

3) Glifo 'Agua-Recinto-Ojo-Resplandor' [fig. 12.20]. El conjunto incluye la representación frontal de un recinto cuyo dintel y jambas aparecen marcados en sus centros con bandas perpendiculares dobles o cuádruples que separan secuencias dobles del glifo E (cuatro en el dintel y cuatro en las dos jambas). El glifo E representa los cuatro rumbos. Las bandas cruzadas sobre la entrada del recinto también hacen alusión a una división cuatripartita. En la base del recinto hay una franja de agua con sus extremos doblados hacia adentro. Encima de la edificación aparece un ojo rodeado de una configuración radial que termina en holanes ondulados. Esta configuración podría conllevar el valor semántico de "resplandor" (Piña Chan, 1998: 43). No obstante, la configuración del signo 'Ojo-Resplandor' es diferente de la del signo 'Ojo-estrella', lo que sugiere que el campo semántico del primero sería más específico o diferente. En Teotihuacán, en un mural del conjunto habitacional de Tetitla, se conoce una representación de un recinto con bandas cruzadas en la entrada y con cuatro glifos E in-

fijos en las jambas y en el dintel. El conjunto glífico en el escalón de la banqueta del Conjunto 2-sub de Cacaxtla parece ser un topónimo.

4) Glifo 'Cabeza Pintada-Sartal de Cuentas-Pierna' [fig. 12.20]. La cabeza en este conjunto glífico tiene cinco rayas que atraviesan el rostro horizontalmente, desde arriba del ojo hasta el mentón. Lleva también un tocado de dos plumas. El sartal de cuentas aparece junto a la boca. Todo esto está sobrepuesto a una pierna flexionada (como la de un personaje que estuviera sentado) que porta una sandalia. Se conocen al menos dos ejemplos muy similares en el *Códice Yoalli-Ehécatl* (Borgia), así que este conjunto glífico continuó usándose en la tradición escrituraria tetlamixteca. Anders *et al.* (1993: 258) comentan que las asociaciones semánticas del signo en la página 47 del *Códice Yoalli-Ehécatl* incluyen "conquista, sacrificio, encendido de fuego y fundación". El otro ejemplo, en la página 8, forma parte de una tabla adivinatoria. Las asociaciones semánticas incluyen "autosacrificio" y "cueva". Es importante mencionar que los ejemplos en el *Códice Yoalli-Ehécatl* representan la pierna rayada que identifica a los guerreros que potencialmente pueden llegar a ser prisioneros de guerra.

5) Glifo 'Banda Anudada-Cabeza Rapada-Dardo-Planta' [fig. 12.21]. La pintura facial de la cabeza representada consiste en cuatro líneas negras horizontales que cruzan el ojo (la banda más gruesa) y la mejilla. La oreja se pintó de rojo y lleva insertada en el lóbulo una tira que por su color blanco sugiere un pedazo de tela. La cabeza está rapada, mostrando pelo muy corto en la mitad posterior.¹⁵ El dardo, con una punta de obsidiana barbada, el astil amarillo y las plumas rojas, está representado como si penetrara por la parte posterior de la cabeza para salir en la frente. La planta representada sobre la cabeza es de color azul y tiene en la punta de cuatro tallos divergentes unos elementos lobulados de un azul más oscuro

¹⁵ Sahagún (Libro 8, cap. XXI; en López Austin y Quintana, 2000 [110]: 781 y 783) comenta que cuando un guerrero capturaba por primera vez a un prisionero, le cortaban un mechón de pelo crecido en la parte posterior de la cabeza como señal de honra, y que cuando tomaba cuatro cautivos le cortaban el cabello como a capitán.



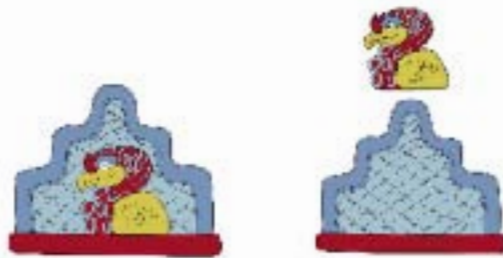
Glifo 'Banda Anudada-Cabeza Rapada y Pintada-Dardo-Planta'

5

Dstrucción del Ueuetecatl
Quiyauitzécatl,
Historia tolteca-chichimeca,
folio 40r



Personaje
llamado Xomimitl,
Códice Mendoza, lám. 1



Glifo 'Cerro-Retícula-Guajolote'

6



Glifo toponimico de Chiuhcnauatoyac,
Historia tolteca-chichimeca, folio 24r



Cartucho reticulado con ave al frente.
Cara posterior de un espejo de
procedencia desconocida grabado
en estilo teotihuacano



Templo con ave y retícula,
Códice Tlamanalli (Cospi), p. 13

Figura 12.21. Los glifos 5 y 6 pintados en el peralte del escalón norte en el patio del Conjunto 2-sub, su desglose y comparación con ejemplos glíficos de otras tradiciones escriturarias mesoamericanas. (Dibujo: E. Domínguez.)

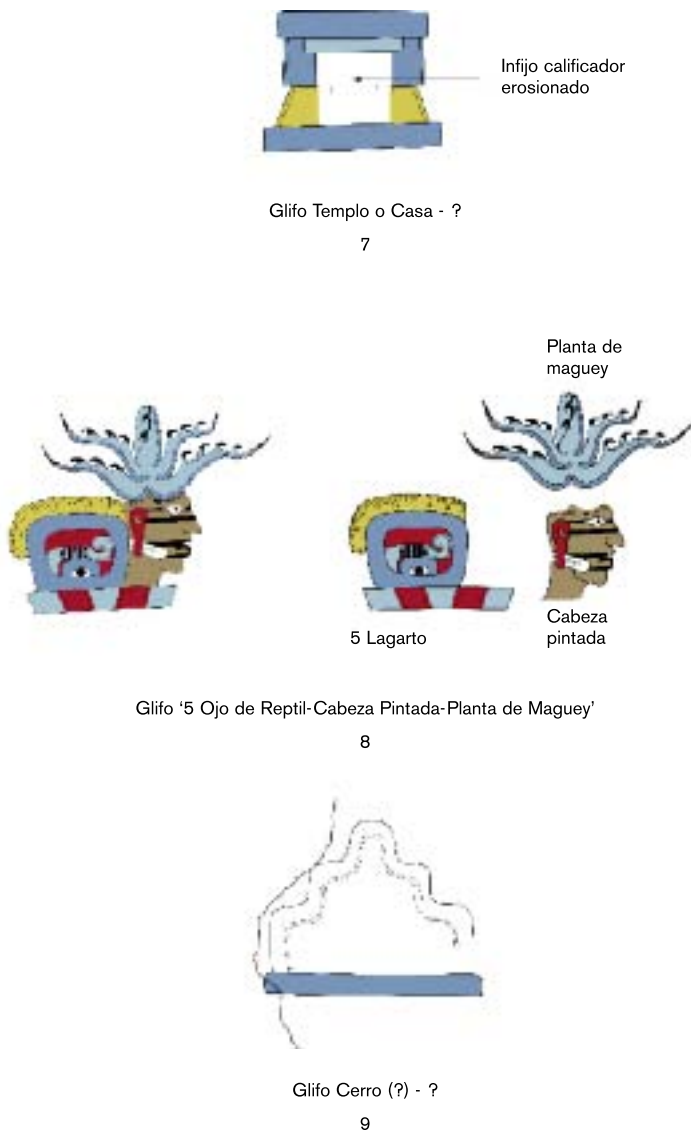


Figura 12.22. Glifos 7 a 9 pintados en el peralte del escalón norte en el patio del Conjunto 2-sub. (Dibujo: E. Domínguez.)

que parecen flores o frutos. En nuestro estudio sobre los murales del Edificio A argumentamos que, con base en el dardo atravesado y las convenciones gráficas en varios folios de la *Historia tolteca-chichimeca*, el significado de este conjunto glífico podría ser el de “conquista”, “captura” y/o “sacrificio” de un prisionero. No obstante, dicha lectura presupone un valor semántico desprovisto de codificación logofónica. Cabe recordar en este contexto un ejemplo en la primera lámina del *Códice Mendoza* —donde se registra la fundación de México-Tenochtitlan. Ahí, la grafía de un dardo atravesado en una pierna se refiere al nombre personal de un personaje identificado con la glosa Xomimitl (“Pie-flecha” o “pie flechado”; de *xo(tl)*-pie, *mimi(na)*-atravesar con flecha o dardo,

mitl-flecha) (Berdan y Anawalt, 1992 [I]: 235). Así, el conjunto glífico en Cacaxtla podría tener un valor verbal (lectura semántica) o un valor nominal (lectura logofónica), o bien una combinación de ambos (el nombre personal de un cautivo).

6) Glifo ‘Cerro-Retícula-Guajolote’ [fig. 12.21]. La configuración escalonada del primer signo es muy semejante a la convención mesoamericana para representar un cerro, y la retícula que lo cubre tiene su origen icónico en la piel escamosa del lagarto, es decir, la metáfora visual que representa la Tierra. La convención de representar aves sobre el calificativo ‘tierra’ parece remontarse al menos unos 100 años antes del apogeo de Cacaxtla, pues se conoce un glifo con esos motivos grabado en la superficie posterior de un espejo de procedencia desconocida pero que está ejecutado en estilo teotihuacano. Una convención semejante continuó usándose hasta el siglo XIV o XV, como lo ejemplifican varias escenas en el *Códice Tlamanalli* (Cospi). Es indudable que el conjunto glífico bajo discusión tiene un valor toponímico.

7) Glifo ‘Templo’ o ‘Casa’ [fig. 12.22]. El signo representa la fachada frontal de un recinto cuyos muros inferiores se levantan en talud. Está incompleto pues parece haber tenido un infijo calificador en la entrada. El signo debe tener una función toponímica.

8) Glifo 5 ‘Ojo de Reptil-Cabeza Pintada-Planta de Maguey’ [fig. 12.22]. El rostro está pintado con cuatro bandas que atraviesan horizontalmente el ojo y la mejilla. La oreja, pintada de rojo, tiene insertada a manera de orejera una tira blanca. Dada la similitud de la pintura facial de este glifo con el del signo número 5, podemos argumentar que se trata de la representación de un cautivo, así que el signo 5OR (5 Lagarto) debe ser su nombre calendárico. La planta de maguey pintada sobre su cabeza podría ser su nombre personal o el nombre de su lugar de origen.

9) Glifo incompleto [figura 12.22]. La existencia del signo puede constatararse en la fotografía publicada por Stuart (1996: 131), donde se aprecia la arista



Figura 12.23. Reconstrucción hipotética de los murales en las pilastras del recinto central en la galería oeste del Conjunto 2-sub con base en los fragmentos recuperados. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)

de un elemento rectangular. Seguramente se trata de un basamento como el del glifo del Cerro (número 6). De ser así, el signo habría tenido un valor toponímico.

En cuanto a las dos pilastras del recinto central en la galería oeste, éstas se encontraron incompletas, aunque el mural de la pilastra norte estaba mejor preservado. La liberación de la pilastra sur ocasionó el desplome de su parte superior (Santana, 1990c: 67), pero el ensamble de numerosos fragmentos —ahora en la bodega del sitio— permitió hacer una reconstrucción casi total de la imaginaria. Esto, a la vez, dio importantes pautas para reconstituir hipotéticamente el mural de la pilastra norte [fig. 12.23]. Los murales representan a una mujer (sur) y a un hombre (norte) colocados arriba de una cenefa con motivos acuáticos, todo ello enmarcado por una delgada banda azul en los cuatro lados. Las cenefas están divididas en secciones trapezoidales por bandas diagonales que tienen líneas con un ondulado en forma de crestas. Cada uno de los espacios trapezoidales tiene un animal. La cenefa en la pilastra sur (con la representación femenina) incluye, de izquierda a derecha, una garza, un molusco que sale de una concha *Oliva porphyria*, un cangrejo y una serpiente. La cenefa en la pilastra norte (con la representación masculina) reúne, de derecha a izquierda, un pez, una garza, un molusco saliendo de un caracol espiral y una tortuga.

Los personajes aparecen representados con el torso de frente y la cabeza de perfil dirigiendo la mirada ligeramente hacia arriba [fig. 12.24]. Las extremidades inferiores, extendidas y en perfil, doblan hacia fuera, y los pies —también ligeramente extendidos— no se apoyan sobre la cenefa. Las representaciones tienen los brazos levantados en ángulo y los antebrazos están sustituidos por lo que parecen metámeros de un alacrán, aunque éstos están pintados de azul.¹⁶ Además, portan alas y llevan guanteras de jaguar. En cada garra sostienen un glifo 'Ojo-Estrella'. La composición en cada pi-

lastra tiene otros cinco glifos 'Ojo-Estrella' dispuestos hacia dentro y adjuntos a la parte inferior de los marcos laterales y al centro del marco superior. Ambos personajes visten faldellines de piel de jaguar y tienen, sobrepuesto al nivel de la cintura, un signo compuesto con la representación icónica de un ojo sobre un elemento pintado de azul en forma de U, cuyos extremos curvan hacia fuera y luego hacia dentro, todo ello sobrepuesto a una configuración radial de color blanco con cinco extensiones lobulares.

Los personajes llevan en la parte baja de las piernas, cerca de los tobillos, ajorcas blancas sujetadas con una (en el caso de la mujer) y tres (en el caso del hombre) cintas anudadas. Sus cuerpos están pintados de azul, y sus ombligos están señalados por dos puntos en relación horizontal (en el caso de la mujer) y dos líneas cortas y paralelas (en el caso del hombre). Llevan como objetos suntuarios una orejera circular y collares de cuentas, aunque el de la mujer tiene las chaquiras marcadas con un círculo interior.

Los rasgos distintivos del personaje femenino son la representación de los senos desnudos con la silueta de los pezones, la indicación del maléolo medial en el tobillo derecho y, aparentemente, el cabello largo y suelto hacia atrás. Los senos en apariencia flácidos no necesariamente indican edad avanzada sino el haber sido parturienta. Lo que distingue al personaje masculino es el metasoma de un escorpión que sale por detrás del torso, cuelga por detrás de las piernas y se curva a la derecha del observador hasta terminar en el agujón. Sus cabellos —relativamente cortos— aparecen enhiestos y engalanados en forma alternada por seis elementos delgados dispuestos en forma radial que semejan filamentos entretejidos. Lleva además un arillo que le circunda el ojo. Este último atributo se reconstituyó en la representación femenina, un detalle corroborado por una fotografía de un dibujo de autoría desconocida que muestra la sección de la pilastra sur que se colapsó.¹⁷

16 Piña Chan (1998: 55) interpreta estos elementos como "ligaduras" para sostener las alas de los brazos y los guanteletes de garra de jaguar.

17 La fotografía, proporcionada por el personal del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México del IIE, fue localizada en el Archivo Técnico del INAH, Cacaxtla, Tlaxcala, resumen de fotos 1989-1990.

Tabla 12.3. Temporalidad relativa de los murales de Cacaxtla

Fechas aproximadas	Edificaciones	Murales	Registro dinástico
725-750	Segunda etapa del Conjunto 2-sub. A pesar de conocerse la escalinata en la galería norte, se desconoce el detalle de cómo articulaban arquitectónicamente el Conjunto 2-sub y el Conjunto 1	Murales en las paredes que flanquean el cubo de la escalera en la galería norte, en el peralte y la banqueta de enfrente, y en las pilas-tras del edificio central en la galería este del Conjunto 2-sub	Comisionados por 4 Perro (representado en la parte inferior del muro este) y su contraparte (quien posiblemente se representó en la parte superior del muro oeste)
		Mural en el paramento del recinto interior del Edificio A y paneles de barro modelado en la entrada	Comisionado por 4 Perro y su contraparte, cuya identidad se desconoce
700-725	Posiblemente se construye el Conjunto 1 y el Edificio B, tapando el mural de La "Batalla-Sacrificio"	Murales en el pórtico y las jambas del Edificio A	Comisionados por 9 Lagarto y 13 Águila
675-700	Construcción del Conjunto 1-sub, cuya relación arquitectónica con la primera etapa del Conjunto 2-sub se desconoce	Mural de La "Batalla-Sacrificio" en los taludes frontales del basamento del Edificio B-sub	Comisionados por 3 Venado (quien patrocina un taller de maestros entrenados en las prácticas pictóricas del sureste de Mesoamérica)
650-675	Primera etapa constructiva del Conjunto 2-sub, cuya articulación con los edificios debajo del Conjunto 1-sub y su configuración se desconocen	Murales en los muros que flanquean el pasillo que atraviesa la galería norte del Conjunto 2-sub	Tal vez comisionados por 3 Venado, pero éstos, con cenefas acuáticas y serpientes emplumadas, parecen haber sido ejecutados por pintores entrenados en las prácticas pictóricas del Altiplano Central

Nota. La tabla no incluye todos los murales procedentes del Gran Basamento, como los murales del Cuarto de la Escalera, el mural con el glifo de conquista y los fragmentos de otro mural –con elementos modelados en barro– que se encontraron enterrados como ofrenda en el Conjunto Y.

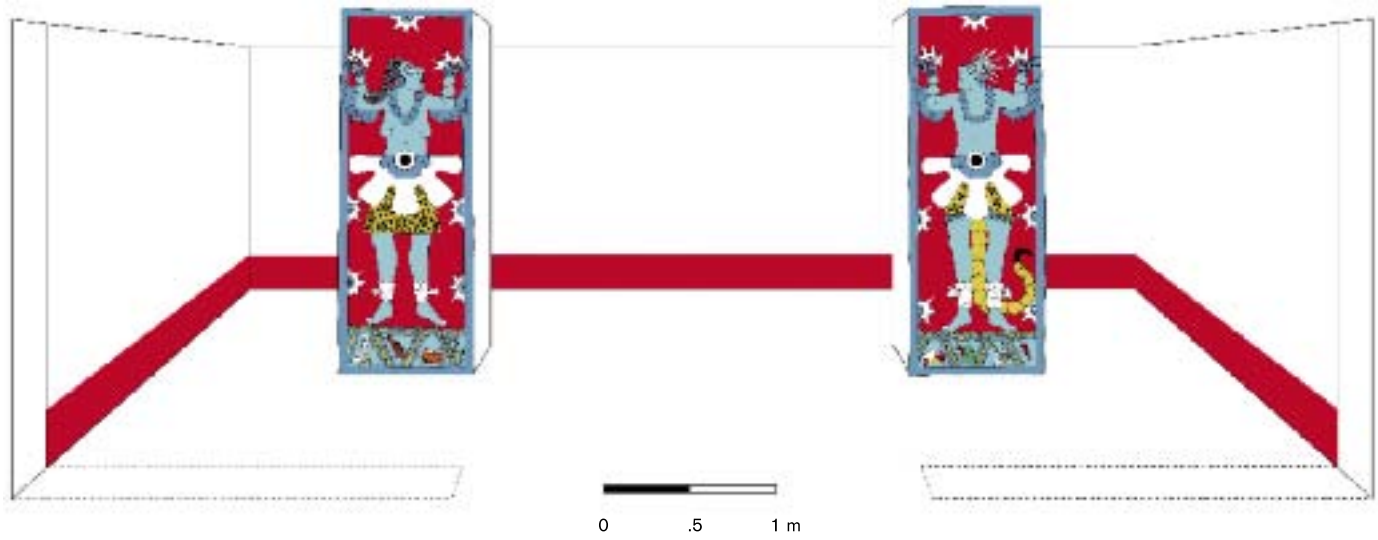


Figura 12.24. Las pilastras en su contexto espacial.
(Dibujo: E. Domínguez.)

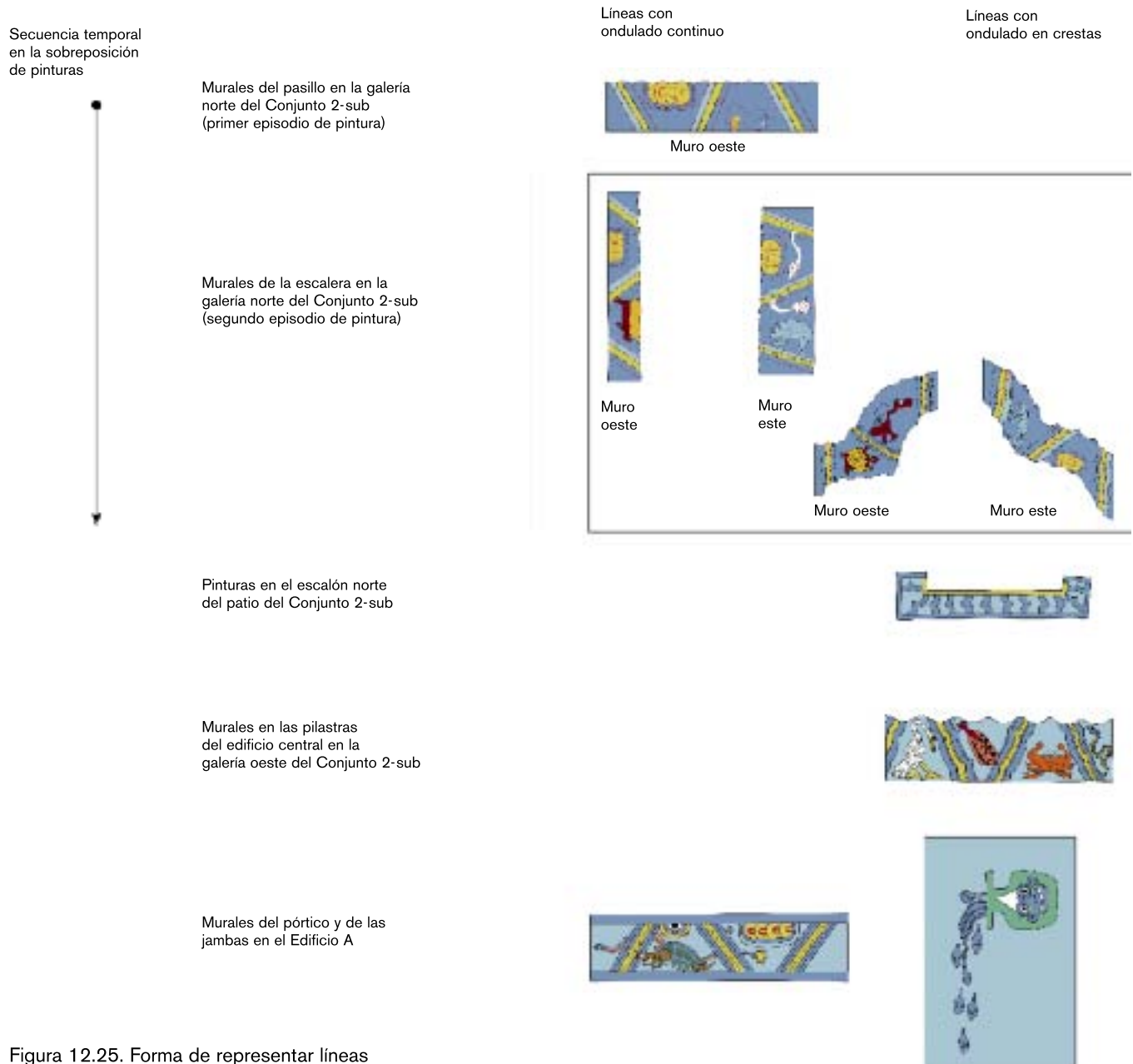


Figura 12.25. Forma de representar líneas que denotan agua en los murales del Conjunto 2-sub y del Edificio A.
(Dibujo: E. Domínguez.)

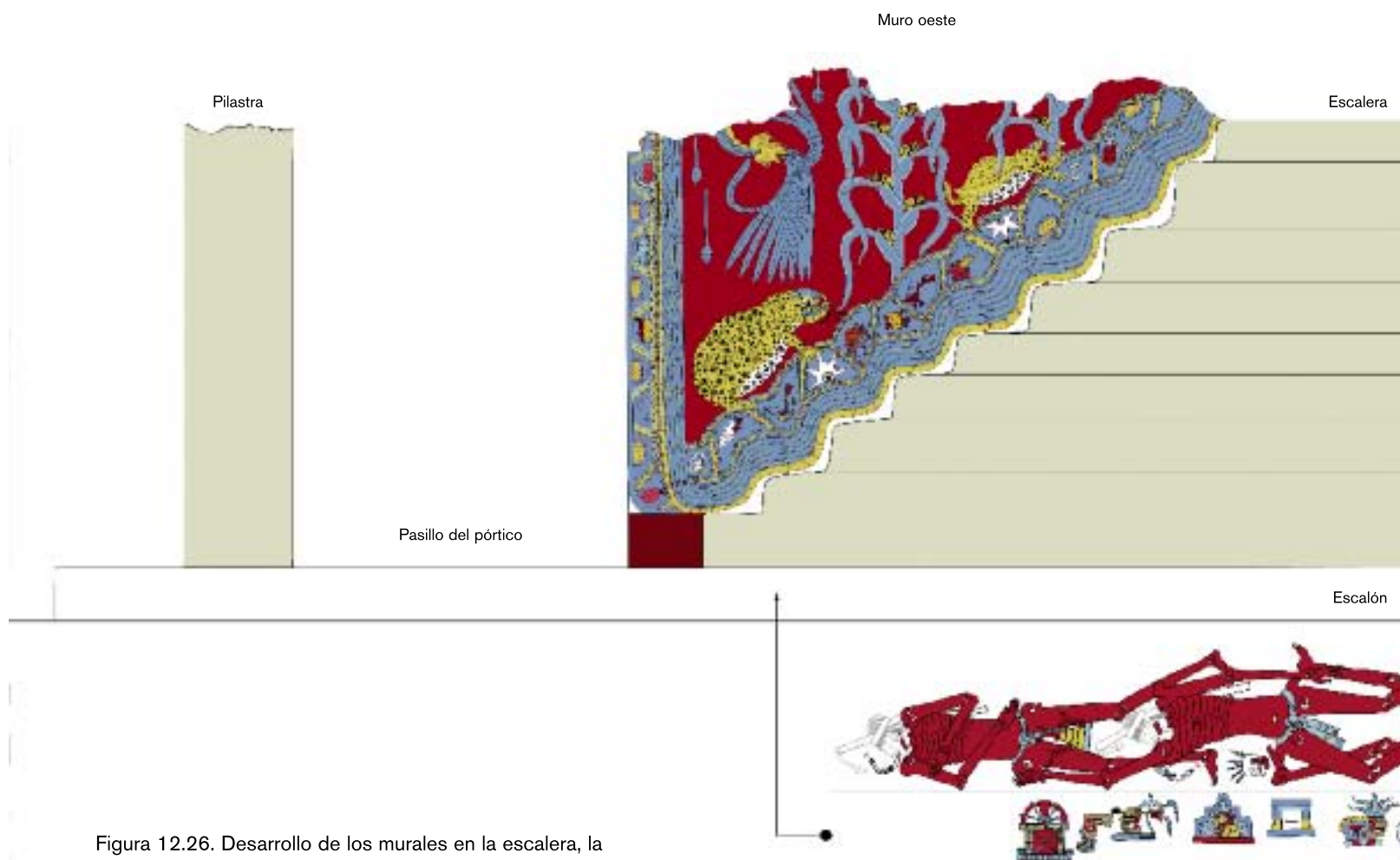


Figura 12.26. Desarrollo de los murales en la escalera, la banqueta y el escalón en la galería norte del Conjunto 2-sub. (Dibujo: E. Domínguez.)

La temporalidad relativa de los murales

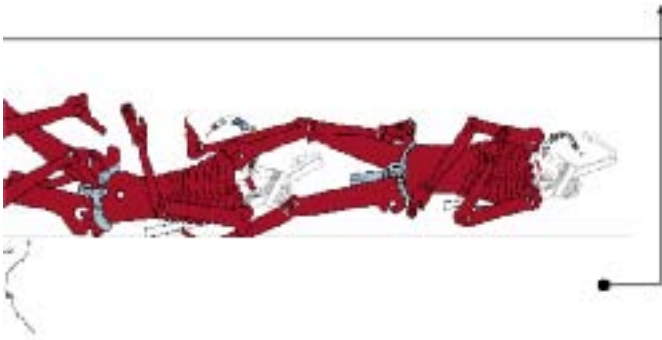
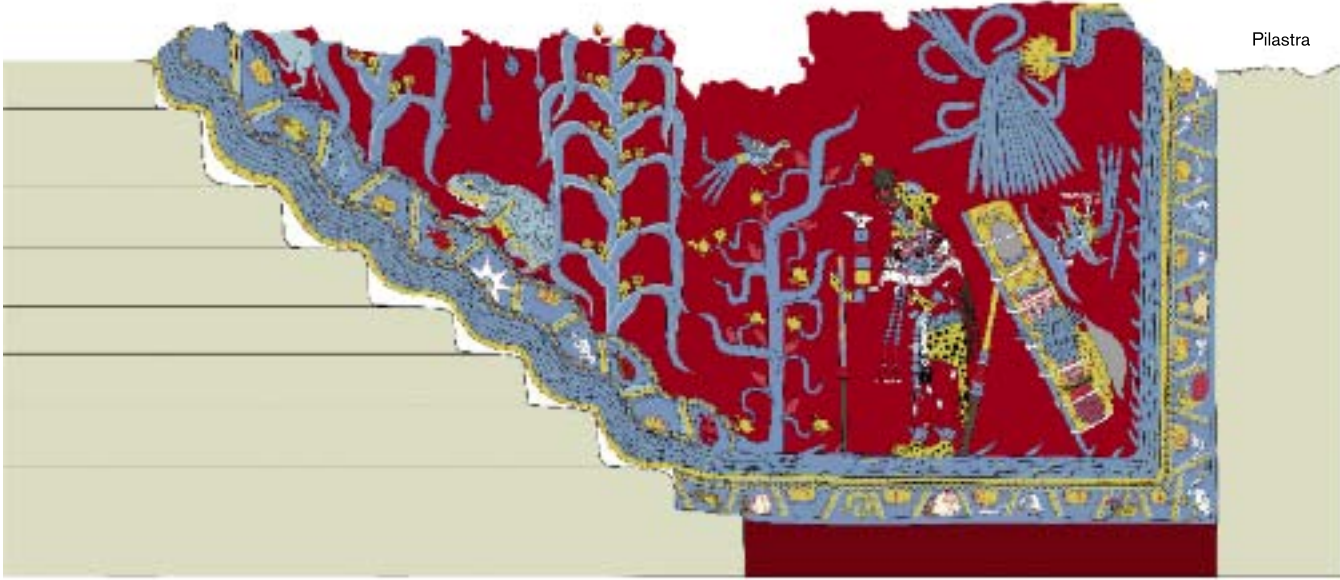
La evidencia sobre los cambios estilísticos en la forma de representar el agua entre los dos episodios principales en el pasillo y cubo de la escalera en la galería norte (véase fig. 12.9), primero indicándola con líneas onduladas continuas y después —sólo en ciertas partes— con líneas discontinuas formando dos crestas, da una pauta para proponer una secuencia temporal relativa de varios de los murales en Cacaxtla [fig. 12.25]. Cabe anotar que los murales del Edificio B-sub no incluyen la representación de cuerpos de agua, y que en la ejecución de los murales del pórtico y las jambas en el Edificio A —como en el caso de los murales de la escalera en la galería norte del Conjunto 2-sub— los pintores recurrieron simultáneamente a ambas formas de representarla, es decir, con líneas onduladas continuas y con líneas discontinuas en forma de

crestas.¹⁸ No obstante, en nuestro trabajo sobre los murales del Edificio A establecimos que, con base en la secuencia genealógica registrada en las pinturas del pórtico, los murales del Edificio B-sub (comisionados por 3 Venado) son anteriores a los del Edificio A (comisionados por 9 Lagarto y 13 Águila, sucesores de 3 Venado y 2 Señor). Asimismo, establecimos que el mural en el recinto interior del Edificio A fue posterior a las pinturas del pórtico y las jambas, y que éste acaso contenía el mismo registro genealógico más los dos sucesores de 9 Lagarto y 13 Águila. La identidad de esos sucesores no se puede constatar por lo incompleto

¹⁸ El cambio en la forma de representar las bandas que denotan agua sólo tiene implicaciones temporales locales, pues la convención de representar bandas acuáticas con líneas en forma de crestas fue muy común en la pintura mural tardía de Teotihuacán. Es evidente que esta práctica en Cacaxtla fue un renacimiento estilístico.

Muro este

Pilastra



del mural, pero existe la posibilidad de que el personaje representado en el extremo derecho, quien es evidente que lleva un palo dentado para apoyar el bulto de carga de un comerciante, porta garras de jaguar a manera de calzado y viste una piel de felino, podría ser 4 Perro, es decir, el personaje asociado a un bulto de carga que porta botines de jaguar y faldellín de piel de felino que se pintó en el muro este del cubo de la escalera en la galería norte del Conjunto 2-sub. También hay razones para postular, con base en las características de trazo y línea en las dos pequeñas serpientes que se han atestado en la cenefa pintada en el muro

oeste del pasillo que atraviesa la galería norte del Conjunto 2-sub, que estos murales precedieron a los del Edificio B-sub. La tabla 12.3 resume la temporalidad relativa de los murales en Cacaxtla que hemos postulado.¹⁹ Así, concluimos, como lo había anticipado Santana (1990c: 70), que los murales a ambos lados de la escalera, las pinturas en la banqueta y el peralte y los murales pintados en las pilastras del recinto central en la galería oeste son coetáneos y que, por lo tanto, deben tomarse como una sola narrativa. Así, nuestra exegesis se hará tomándolos como una unidad.

19 Uriarte (1999: 129) también argumenta, sin hacer explícitas las razones, que los murales del cubo de la escalera en la galería norte del Conjunto 2-sub son posteriores a los del pórtico y las jambas del Edificio A por unos 100 años. No obstante, los argumentos genealógicos que proponemos implican un lapso que abarcaría una sola generación humana (entre 20 y 25 años).

Una interpretación alternativa

El despliegado de lo que queda de los murales del cubo de la escalera y de la banqueta/escalón en la galería norte del Conjunto 2-sub, permite apreciar



Personificación de la mazorca en un fragmento del mural de las 'Pinturas Realistas', Tetitla, Teotihuacán (ca. 450 d.C.)



Vasija efigie zapoteca con la personificación de una mazorca. El pelo del elote y la mazorca invertida en el pendiente están pintados de amarillo. Tumba 103 de Monte Albán (ca. 550 d.C.)



Glifo 10J (Maíz) como una mazorca personificada. Vasija moldeada tipo Talún inciso. Costa Pacífica de Oaxaca ahora en la colección Gentlin (ca. 700 d.C.)



Glifo 5J (Maíz) como una mazorca personificada. Murales de la Tumba 1 de Jaltepetongo, noroeste de Oaxaca (ca. 700 d.C.)



Mazorca personificada en la planta de maíz del panel principal en el 'Templo de la Cruz' en Lakamha' (692 d.C.)



Planta de maíz personificada. Pronósticos para la cosecha del maíz en las páginas 33-34 del *Códice Tezcatlipoca* (Fejérváry-Mayer)



Planta de maíz con mazorcas personificadas, *Códice Yoalli Ehécatl* (Borgia), p. 53

Figura 12.27. Representación de mazorcas personificadas en varias tradiciones escriturarias de Mesoamérica (450-1500 d.C.). (Dibujo: E. Domínguez.)



Personificación masculina del maíz tierno, sentado sobre un metate y sosteniendo una vasija con tamales. Mural 1 de la estructura 12 en Tancah, Quintana Roo



Representación del Chicomecóatl en un brasero mexicana. Museo Nacional de Antropología, cat. núm. 10-571544 (fotografía tomada de Solís 2004: núm. 148)



Representación de Xilonen/Chicomecóatl. Placa cerámica en relieve y policromada procedente de Culhuacán. Museo Nacional de Antropología (reconstruida con base en datos en Beyer 1965 y una fotografía a color en Solís y Velazco, 2002: 426)



Representación de Centéotl-Xipe Totec en el escudo núm. 1 del mural de los Chimales, Tehuacán Viejo, Puebla

Figura 12.28. Personificaciones de deidades relacionadas con el maíz con líneas negras en las mejillas. (Dibujo: E. Domínguez.)

que se trata de una narrativa enmarcada, como en el caso de los murales del Edificio A, por elementos que aluden a la noción del Cerro de Sustento [fig. 12.26]. De hecho, éste se replica físicamente por la escalinata. A ambos lados del cerro, brotando de las cenefas, aparecen los dos pares de plantas de maíz, las cuales sin duda aluden simultáneamente a: 1) los árboles en las cuatro esquinas del plano terrestre que separan los niveles celestes de los infraterrestres; 2) el contenido principal de la riqueza en el Cerro del Sustento; 3) el origen de los humanos a partir del maíz, y 4) la diseminación del maíz por los cuatro rumbos para alimentar a la humanidad. Las mazorcas personificadas, como representación del origen de los seres humanos a par-

tir del maíz, son un fenómeno panmesoamericano; se conocen representaciones similares en otras partes de Mesoamérica en un periodo que va, aproximadamente, de 600 a 1500 después de Cristo [fig. 12.27]. Aunque varios autores (Foncerrada de Molina, 1987, Carlson, 1993: 238, Uriarte, 1999: 130) han enfatizado que las mazorcas personificadas en los murales de Cacaxtla formalmente se apegan más a las convenciones del sureste de Mesoamérica del periodo Clásico, las representaciones de Cacaxtla tienen una línea negra que atraviesa verticalmente las mejillas, un atributo compartido más bien con las representaciones tardías del Altiplano Central y la península de Yucatán de las deidades femeninas y masculinas asociadas al maíz [fig. 12.28].

Regresando a los murales del cubo de la escalera, la abundancia contenida en el Cerro del Sustento se enfatiza por las cenefas con animales acuáticos y flores. Los grandes sapos al inicio de la procesión de animales en cada muro, junto con las gotas encima de ellos, anuncian la lluvia necesaria para la fertilidad agrícola. Asimismo, sus atributos particulares (sapo-jaguar y sapo-azul) sugieren una distinción simbólica dual.

Los dos animales compuestos pintados en el muro oeste (sapo-jaguar y jaguar-tortuga) exhiben cierto paralelismo con la imaginería pintada en un plato policromado del sureste de Mesoamérica, pero de procedencia desconocida, que representa simbólicamente la creación de los seres humanos a partir del maíz [fig. 12.29]. La escena muestra a Hun Hunahpu (uno de los gemelos primordiales que son sacrificados por los dioses del inframundo) personificando al maíz en el momento en que la pareja de gemelos sucesores Hunahpu e Ixbalanque lo hacen resurgir después de que lo gran derrotar a los dioses infraterrestres. Es a partir de este maíz que la vieja Xmucane prepara la masa molida para modelar a los humanos (Coe, 1989: 176-178; Taube, 1992: 41 y 1993a: 62-67). En la escena, Hun Hunahpu emerge de una fractura central en el caparazón de una tortuga apoyada sobre lirios (representaciones simbólicas del nivel terrestre y acuático primordial). En la base de la fractura y sobrepuesta al caparazón de tortuga aparece una cabeza parcialmente esquelética (símbolo del inframundo). A su vez, dos figuras se aso-



Plato maya pintado de procedencia desconocida

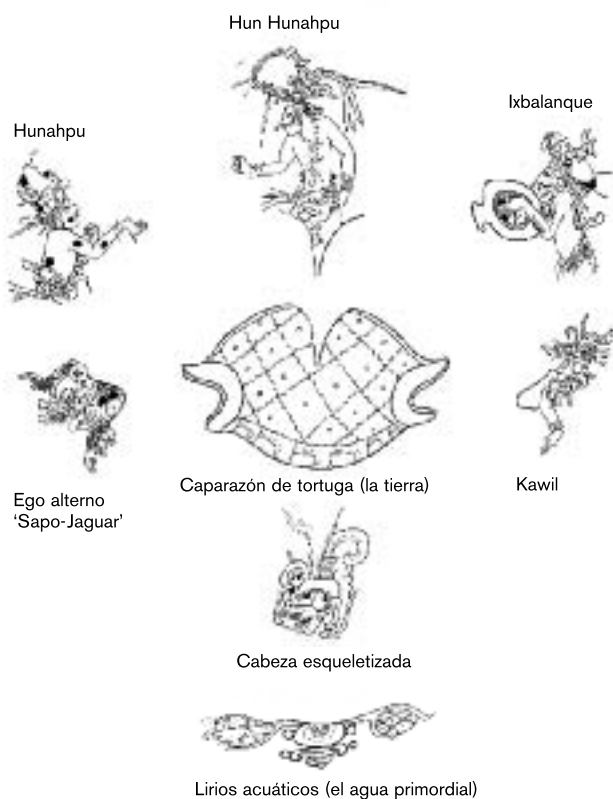


Figura 12.29. Resurrección de Hun Hunahpu (el Maíz) después de su muerte en el inframundo. (Dibujo: E. Domínguez basado en foto de J. Kerr [K1892].)

man por ambos extremos del caparazón. La figura de la derecha es una personificación del rayo (K'awil), mientras que la de la izquierda es un animal compuesto de sapo y jaguar (la oreja moteada y las garras en la extremidad anterior). Hunahpu e Ixbalanque aparecen integrados a estas figuras laterales, como si estuvieran sentados sobre ellas, pero las extremidades inferiores de los gemelos no se indican. Hunahpu está en el acto de recibir

algo de la personificación del maíz, e Ixbalanque aparece como si vertiera agua de una olla para hacerla crecer. La relación entre los gemelos y las figuras que emergen del caparazón de la tortuga sugiere que estos últimos son egos alternos de Hunahpu e Ixbalanque.

De esta comparación podemos deducir que los pares de animales compuestos que aparecen asociados a las cuatro plantas de maíz en los murales de la escalera en la galería norte del Conjunto 2-sub, parecen aludir a las co-esencias de los gemelos Hunahpu (sapo-jaguar/jaguar tortuga) e Ixbalanque (sapo azul/animal azul), así como a la resurrección del maíz en el inframundo. Se notará que dos de los atributos de la representación de Ixbalanque en este plato: la oreja de jaguar y el área alrededor de la boca pintada como si fuera piel de felino, también son compartidos por el personaje 4 Perro. Así, el sapo y el animal pintados de azul en el mural este tendrían una correspondencia con la imagen de K'awil (el dios del relámpago) que aparece en el plato policromo como ego alterno de Ixbalanque. La dualidad sugerida por el plato policromado con la escena del resurgimiento de Hun Hunahpu como el maíz nos da una pauta para suponer que, si hubo un individuo representado en el muro oeste en la parte superior del cubo de la escalera, éste habría tenido los atributos de Hunahpu, incluyendo los tres puntos en disposición triangular en varias partes de su cuerpo. De ser así, el programa narrativo habría establecido —como en el caso de los gobernantes quiché que comisionaron el *Popol Vuh*— el carácter divino de 4 Perro y su contraparte.²⁰

Varios autores han comentado con acierto que el personaje 4 Perro tiene atributos del dios L en la imaginería del sureste de Mesoamérica (Carlson, 1991: 44 y 1993: 239; Uriarte, 1999: 131; Santana, Vergara y Delgadillo, 1990: 333): su representación como un anciano, su oreja de felino y la región bucal moteada, su capa corta de textil fino, su sartal de

²⁰ Considerando que en el relato del *Popol Vuh* Ixbalanque eventualmente se convierte en el Sol y Hunahpu en la Luna, resulta patente que la estructura de los murales a ambos lados de la escalinata replican una serie de dualidades en parte análogas a las que caracterizan los murales del pórtico que se encuentra en el Edificio A.

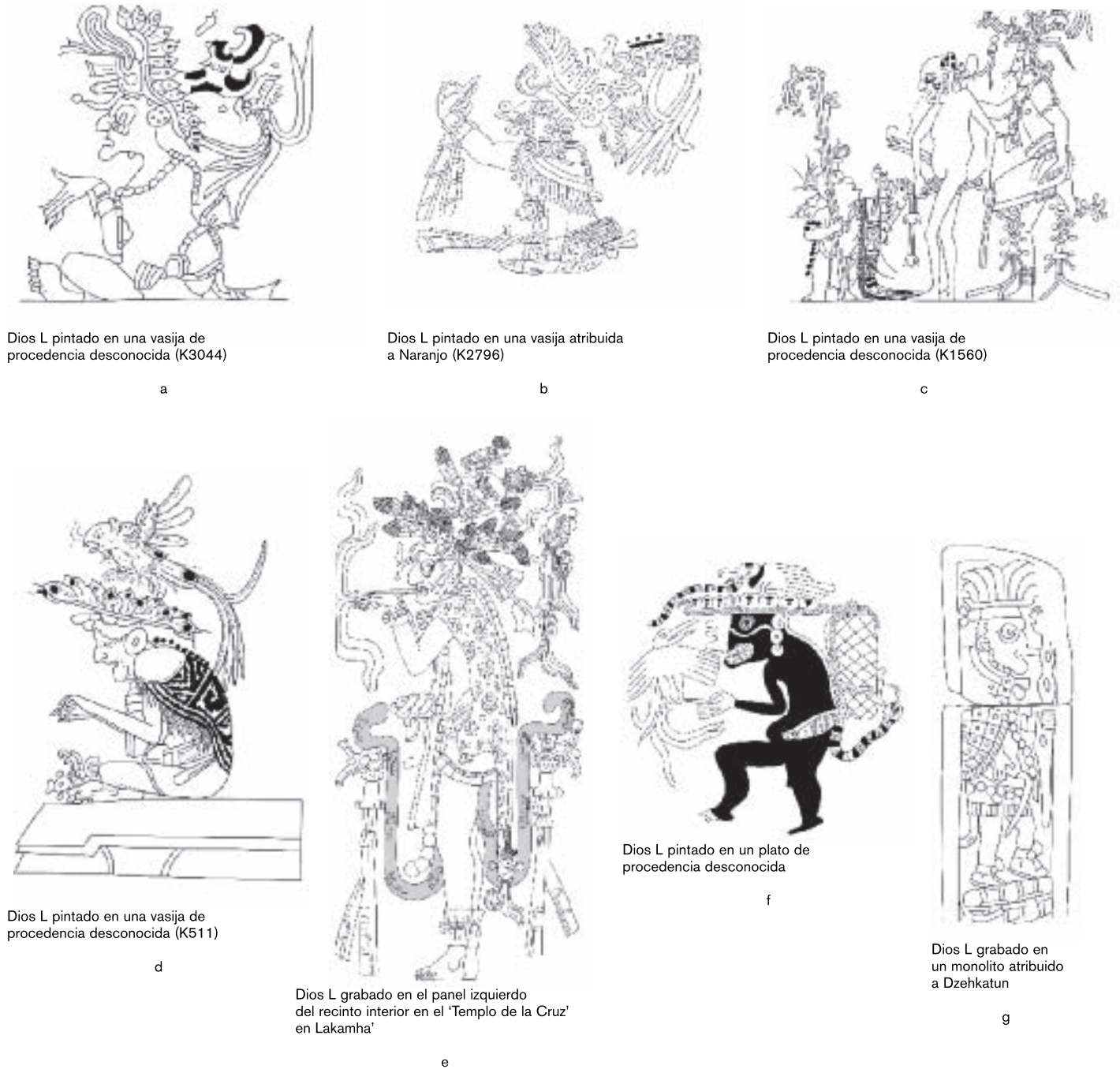


Figura 12.30. Representaciones del dios L en la imaginería del sureste de Mesoamérica. (Dibujo: E. Domínguez.)

cuentas, el lienzo largo del braguero, el elemento enjorjado que cuelga de la cintura, el sombrero de ala ancha con la representación de un pájaro rematado con un haz de plumas, su bastón, otra ave que en ciertos contextos lo acompaña, y en ocasiones el pelo largo volteado hacia el frente [fig. 12.30].

Los contextos donde el dios L aparece en la imaginería maya no dejan duda de que se le concebía como la deidad rectora del cosmos en un sentido espacial y temporal, situado al centro de los

niveles infraterrenales y los supraterrénos y al inicio del tiempo. Por ello, esa deidad tenía un papel importante en rituales de acceso al poder (Gillespie y Joyce, 1998). La personificación del dios L por parte de 4 Perro queda evidenciada por las marcas ovaladas blancas que cubren varias partes de su cuerpo, un recurso gráfico de la tradición escrituraria del sureste de Mesoamérica aparentemente basado en la iconicidad de espejos, lo que conllevaba el valor semántico de "brillantez" (Schele

y Miller, 1986: 43). La connotación de centralidad en la representación de 4 Perro queda constatada si se compara con cuatro representaciones del dios L en vasijas policromadas mayas donde, junto a su sombrero, aparecen referencias a los “9, 12 y 13 Cielos” [figs. 12.30b y 12.31a, d y e].²¹ Así, el dios L constituía la noción del *axis mundi*. Al personificar al dios L, 4 Perro se situó precisamente en el centro del cosmos y al inicio del tiempo. La asociación celeste que se le atribuye en su representación está indicada por las bandas cruzadas que decoran su cinturón y su pectoral.

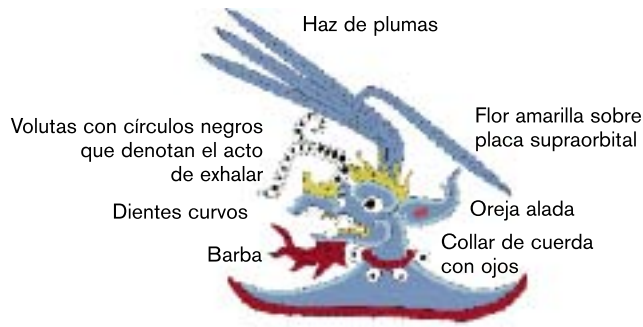
La representación de 4 Perro como una personificación del dios L hace necesario comentar en más detalle el sombrero que aparece en la parte superior trasera de su bulto de carga. Éste se ha interpretado como la representación de un tapir o danta (Santana, 1990c: 74), la de un caimán o lagarto (Piña Chan, 1998: 50), o simplemente como “un inusual sombrero estilo chino con plumas de quetzal” (Carlson, 1993: 239). La comparación de varios de los sombreros del dios L [fig. 12.31] hace evidente que la imaginería representa diversos tipos de ave que no necesariamente son una ilustración mimética de un pájaro específico. Aunque se ha propuesto que varios de los ejemplares gráficos del suroeste de Mesoamérica corresponden a la lechuza (Gillespie y Joyce, 1998: 283), la imagen zoomorfa del sombrero de 4 Perro es muy diferente a la del búho que aparece como nombre personal del guerrero número 2 en el talud este del Edificio B-sub, pero sí comparte varios de los rasgos de las aves representadas sobre los sombreros del dios L, incluyendo dientes [fig. 12.31a], barbas [fig. 31a, b y c] y el haz de plumas encima. Rasgos únicos en el ejemplar de Cacaxtla son una flor amarilla sobre la placa supra-orbital, un collar de cuerda con ojos, una voluta con círculos negros que parece denotar una exhalación, y una oreja alada. Este último rasgo, el color azul de la imagen y los resultados comparativos permiten deducir que la representación zoomorfa en el sombrero de 4 Perro sí es la de un

ave, la cual conjunta elementos que —de acuerdo con la taxonomía occidental— parecen dispares, pero que en los murales de Cacaxtla forman parte de un lenguaje simbólico como resulta evidente en los otros animales compuestos que aparecen en los murales que delimitan la escalinata.

En varias representaciones del dios L en la imaginería del sureste de Mesoamérica, éste aparece fumando un cigarro [fig. 12.30b, e y f], un detalle que permite retomar la identificación del posible contenido en el recipiente ovoide que aparece representado en la cara lateral del bulto de carga asociado a 4 Perro. Antes habíamos concluido que, por sus características, el recipiente debió hacer alusión a un contenido líquido o pulverizado. En el siglo XVI, Hernández (1959 [I]: 112-113) describió cómo la resina del liquidámbar (llamada en náhuatl *xochiocotzoquahuitl*) se extraía haciendo incisiones en el tronco del árbol. La resina líquida, con un aroma dulce, se combinaba con el tabaco, formando una mezcla utilizada para inducir el sueño y aliviar el dolor de cabeza. La resina sola, sin tabaco, también se empleaba para el tratamiento de otros malestares internos y cutáneos. Según Hernández, el árbol es de climas cálidos y templados, y la única provincia tributaria enlistada en el *Códice Mendoza* que proveía a la Triple Alianza de liquidámbar líquido era Tuxtepec, hacia la costa del Golfo (la provincia de Tlatlahuquitepec, en la parte norte del actual estado de Puebla, proveía liquidámbar en polvo [Berdan y Anawalt, 1992, III, folios 46r y 51r]; véase fig. 12.45).

Además de su carácter central, primigenio, y de su papel en la legitimación del poder político, el dios L en la imaginería del sureste de Mesoamérica y de la Costa del Golfo está igualmente relacionado con los comerciantes de larga distancia. Usando el esquema dual de centro-periferia, Gillespie y Joyce (1998) establecen el vínculo que explica por qué el dios L en ocasiones se mimetiza, se traspone parcialmente, o aparece asociado a los dioses Bolon Yokte (nueve pasos) y M de los comerciantes (Ek Chuan). Es decir, el concepto de centralidad y las cargas metonímicas que éste conlleva, como “trono”, “palacio”, “comunidad”, “estabilidad”, “inmovilidad” y “orden”, connotados por el dios L, se contraponen al concepto de periferia y sus propias cargas metonímicas, como “jungla”, “inestabilidad”,

21 Santana (1990c: 70) le atribuye al señor 4 Perro un carácter exclusivamente catónico, apoyado en la observación de que la escalinata en la galería norte del Conjunto 2-sub tiene nueve escalones.



Un búho como glifo nominal del guerrero núm. 2 en los murales del talud este del Edificio B-sub



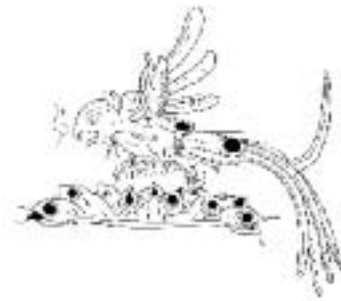
Sombrero del Dios L en el panel izquierdo del recinto interior en el 'Templo de la Cruz' en Lakamha'

a



Sombrero del Dios L en una vasija de procedencia desconocida (K3044)

b



Sombrero del Dios L en una vasija de procedencia desconocida (K511)

c



Sombrero del Dios L en una vasija procedente de Naranjo (K2796)

d



Sombrero del Dios L en una vasija procedente de Naranjo (K1398)

e



Sombrero del Dios L en una vasija de procedencia desconocida (K1560)

f



Sombrero del Dios L en un plato de procedencia desconocida

g



Sombrero con ave en un personaje representado en una vasija moldeada del estilo Río Blanco de procedencia desconocida. Southwest Museum, Los Ángeles, California (cat. núm. 2079-G-1)

h



Sombrero con ave en un personaje representado en el Monumento 1 de Antigua, Veracruz. Museo Nacional de Antropología e Historia

i

Figura 12.31. El sombrero de 4 Perro y su comparación con sombreros del dios L en la imaginería del sureste de Mesoamérica y en la costa del Golfo. (Dibujo: E. Domínguez.)

“movimiento” y “caos”, implicados en la acción de viajar. Así, “los dioses M y Bolon Yokte, en sus varias manifestaciones, serían los dobles del dios L, aspectos del poder totalizante de soberanía representado por el dios L” (Gillespie y Joyce, 1998: 292). En apoyo a este argumento, las autoras recurren a la representación del dios L que aparece en el panel derecho interior del Templo de la Cruz en Lakamha’ (Palenque) [fig. 12.30e], donde la personificación de la deidad tiene entre las piernas la representación desenvuelta de su braguero, y cuyos extremos terminan en cabezas zoomorfas de las que penden joyas en forma de flores, chaquiras tubulares y los paños anteriores y posteriores de la vestimenta. Sobre la tela aparecen nueve huellas de pie que parten a ambos lados en dirección opuesta, implicando la acción de viajar y, por ende, su atribución como comerciante de larga distancia.

En muchas otras instancias, el dios L aparece representado con un bulto de carga y/o acompañado de un ave [fig. 12.30 f-g], la cual también es un atributo común en la representación de viajeros mercaderes en las tradiciones escriturarias tardías tetlamixtecas y nahuas. Por ejemplo, en las secciones del *Códice Tezcatlipoca* (Fejérváry-Mayer) sobre augurios relacionados con el comercio de larga distancia, varias de las representaciones de mercaderes aparecen acompañadas de diversas aves. El lector recordará la etimología que fray Alonso de Molina da para el término nahua *cacaxtli* citada en la nota 5 de este trabajo, donde se establece una estrecha relación semántica entre el bulto de carga y un pájaro. Podemos dar cuenta entonces del ave y de la planta de cacao pintadas en el mural este de la escalera en la galería norte del Conjunto 2-sub en Cacaxtla. La planta denota el comercio de bienes suntuarios (el cacao como medio de intercambio y como materia prima para elaborar bebidas de uso ritual, y para comensalías que servían para establecer alianzas y relaciones patrón-cliente).

Bien conocido es el hecho de que los comerciantes de larga distancia tenían también un papel importante en la milicia, pues al ser comisionados por los gobernantes, negociar con su propiedad comercial y representarlos en lugares lejanos servían no sólo como espías, sino que dirigían los primeros contingentes militares en guerras de incorporación de las provincias que eventualmente pagarían tri-

buto. El único detalle gráfico de los murales que le atribuyen indirectamente al señor 4 Perro y a su contraparte un carácter guerrero son las serpientes emplumadas sobre las que aparecen de pie. Como argumentamos en el trabajo sobre los murales del Edificio A, las serpientes emplumadas con flores en la punta de la cola denotan la apoteosis de los guerreros. Por otro lado, el hecho de que el ave en el mural este tenga un ojo en el ala no sólo liga a 4 Perro con el linaje de la Casa del Cielo (véase el artículo sobre los murales del Edificio A en este volumen), sino también denota su papel augural y el carácter de gobernante como máximo adivino. Consideramos que las artes mánticas tuvieron un papel fundamental en el pronóstico de las condiciones favorables para la producción agrícola, la guerra y el comercio a larga distancia. También es posible que la planta de cacao pintada en este muro no sólo haga alusión al comercio de larga distancia, sino también, en forma metafórica, a la captura de prisioneros. La imaginería del Epiclásico en Cotzumalguapa, costa pacífica de Guatemala, alude en ocasiones a esta metáfora (Chinchilla, 2008).

Hay dos detalles en la imaginería de 4 Perro que denotan la intención de legitimar su derecho a gobernar. Uno es el largo sartal de cuentas que sale por debajo de su capa. Se puede constatar que dicho objeto se usó como símbolo para validar el traspaso transgeneracional del poder político en varias regiones de Mesoamérica [fig. 12.32]. El otro detalle es el bulto de carga. Su representación, además de implicar que 4 Perro controlaba asuntos relacionados con el comercio a larga distancia, parece conllevar otro nivel de significación. En las invocaciones a Tezcatlipoca en el traspaso del poder político de un gobernante fallecido al sucesor, Sahagún (Libro 6, capítulo 4-5; en Anderson y Dibble, 1969 [6]: 17, segundo párrafo, y 22, tercer párrafo) registró los difrasismos en náhuatl *in vei qujmjlli/in vei cacaxtli* (el gran envoltorio; el gran bastidor) y *tehoatl tiqujnqujmilpatlaz/tiqujncacaxpatlaz* (asumirá el envoltorio; asumirá el bastidor para transportar).

Aunque la piel de 4 Perro no aparece pintada de negro, su pelo largo denota su papel sacerdotal. Es posible que el bastón que lleva y el caparazón de tortuga que aparece como parte de sus objetos personales en la cara posterior del bulto de carga sean una alusión a su oficio específico de granicero. El



Ancastro descendiente que emerge de una concha y lleva en la mano un sartal de cuentas, Lápida 12 d Zaachila, Oaxaca

Anciano con un sartal de cuentas en la mano, lápida de procedencia desconocida en el Museo de las Culturas de Oaxaca, (cat. núm. 10-140376)

Gobernante llamado 3 Búho con un sartal de cuentas en una garra, columna izquierda encontrada en el vértice geodésico sur, Monte Albán

Gobernante de nombre desconocido con un sartal, columna derecha encontrada en el vértice geodésico sur, Monte Albán

Gobernante llamado 13 Lagarto, con atributos de buitre y mariposa que lleva un sartal de cuentas. Cara A del Monumento 3 de Tenango



Mujer gobernante que personifica al sol y lleva en la mano un sartal de cuentas. Cara A del Monumento 1 de Xico



Mujer con un sartal de cuentas en la mano. Cara B en el monolito de Maltrata, Veracruz



Personaje 4 Lluvia presentándole al gobernante 13 Conejo (?) un sartal de cuentas. Columna norte del Edificio de las Columnas en el Tajín, Veracruz



Personaje con un sartal de cuentas en una mano. Mural de Las Higueras, Veracruz

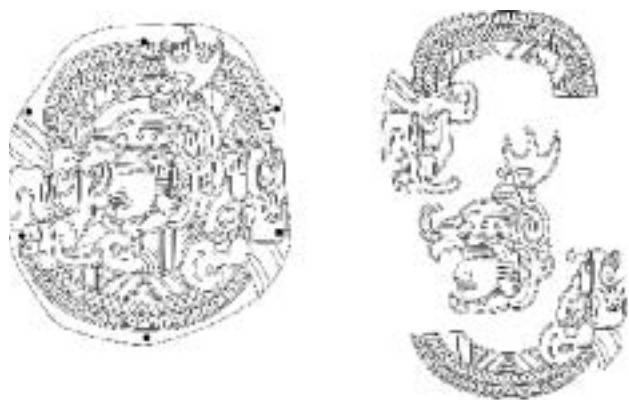
Figura 12.32. Ejemplos comparativos en la imaginería de Oaxaca, el Altiplano Central y Veracruz del sartal de cuentas que aparentemente denota el traspaso transgeneracional del poder político. (Dibujo: E. Domínguez.)

bastón tiene una sonaja en la parte media, y los motivos ovalados pintados de amarillo en la parte superior —semejantes a los que aparecen en la representación del dios L en la figura 12.30g— tal vez indican que el palo es hueco. Así, el bastón sería análogo a un *chicahuaztli* (“el que tomará fuerza”;

bastón hueco con sonajas que se usaba con fines rituales [López Austin y Quintana, 2000, III: 1269]. El caparazón de tortuga sería un instrumento de percusión utilizado en rituales de petición de lluvia.²² Se conocen ejemplos de cultura material en Veracruz y Oaxaca que apoyan esta deducción, incluyen-

²² Consideramos infundada la interpretación que hace Carlson (1993: 239) del caparazón de tortuga y del palo para sostener el bulto de carga como un escudo y una lanza con punta de peder- nal. Santana, Vergara y Delgadillo (1990: 333) igualmente toman el palo para sostener el bulto de carga como una “lanza con punta denticulada clavada sobre el dorso de la serpiente emplumada tal

vez denotando la conquista de la Tierra”. Al analizar la imaginería del dios L como mercader, Taube (1992: 81) ya había interpretado ciertos ejemplos del bastón como un *chicahuaztli*, aunque el caso específico de Cacaxtla lo toma como un “bastón para caminar” (*ibid.*: 85).



Caparazón de tortuga grabado procedente del Cerro de las Mesas, Veracruz. El personaje representado viste como ave y lleva encima del yelmo el signo análogo a Malinalli (mandíbula descarnada-ojo-hierba)



Vasija efigie zapoteca de procedencia desconocida ahora en el ex Museo Frissell, Mitla, Oaxaca. El personaje lleva en el cuello un atributo de Xipe-Totec (le falta en la mano derecha el asta de venado para tocar el carapacho)



Vasija efigie zapoteca de procedencia y localización actual desconocidas. La máscara del dios de la lluvia tiene el estilo del Altiplano Central. Viste una capa de plumas y un braguero con símbolos de agua y rocío. En la mano izquierda lleva la cuerda del autosacrificio



Representación del Dios N en el *Códice Dresden* (p. 37). La deidad lleva en la espalda un carapacho de tortuga con el signo k'an que denota la tierra y el color amarillo del maíz, y en la mano izquierda un hacha, atributo de Chaac (dios del trueno y el relámpago)

Figura 12.33. Carapachos de tortuga que aluden a rituales de petición de lluvia y germinación del maíz. (Dibujo: E. Domínguez.)

do un carapacho de tortuga grabado con la cabeza de un personaje disfrazado de ave que aparece entre dos serpientes emplumadas, cuyas cabezas representan al dios de la lluvia; una vasija efigie con un personaje que toca un caparazón de tortuga, y otra vasija efigie con la representación de un anciano quien personifica al dios de la lluvia y porta un carapacho de tortuga en la espalda [fig. 12.33]. Otro atributo en esta última vasija efigie —la mazorca de maíz que lleva en la mano izquierda— deja claro que el objeto es análogo al dios N en la imaginería del sureste de Mesoamérica; una deidad cuatriparti-

ta, sostenedora de la Tierra y el cielo, e íntimamente relacionada con el relámpago y el maíz (Taube, 1992: 92-99). Es evidente entonces que 4 Perro también se adjudica en los murales de la escalera el papel de “portador” de la tierra y del cielo, así como promotor de la lluvia. Su personificación como Ixbalanque y el dios N implican su reiteración —a través de rituales acompañados con la percusión del caparazón de tortuga para simular el estruendo del rayo— de la resurrección del maíz para alimentar a su pueblo.

Para interpretar la imaginería pintada en las pilas-tras del edificio central de la galería oeste del Conjunto 2-sub, es importante reiterar que los per-

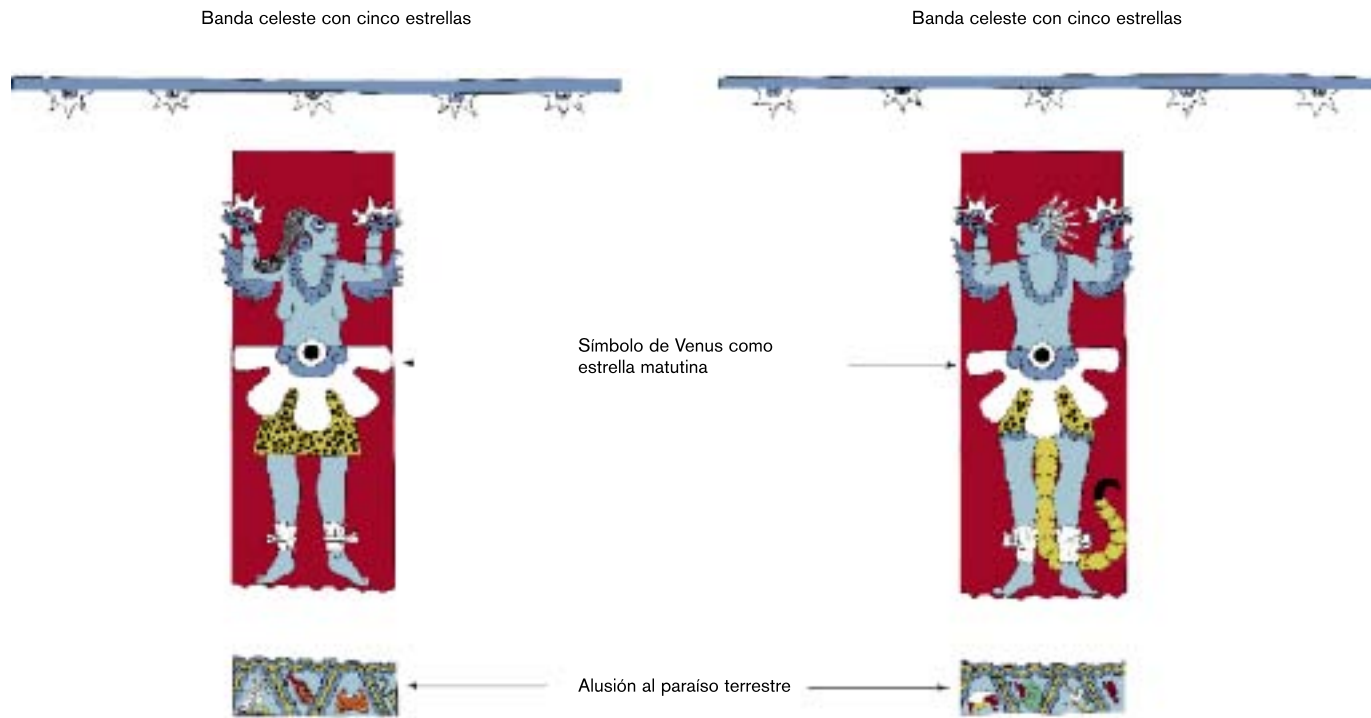


Figura 12.34. Desglose de algunos elementos en los murales de las pilastras del recinto central en la galería oeste del Conjunto 2-sub. (Dibujo: E. Domínguez.)

sonajes no aparecen identificados con nombres calendáricos y que las plantas de los pies no se apoyan en ninguna superficie.²³ En este último sentido se asemejan a los ancestros 7 Lagarto y 3 Venado pintados en las jambas del Edificio A, aunque en estos casos los individuos sí están identificados por sus nombres calendáricos, y sus pies, aunque colgantes, se pintaron sobrepuestos a la cenefa inferior. Por lo tanto, los personajes mujer-hombre en las pilastras del edificio central en la galería oeste deben aludir a una serie de proposiciones simbólicas en la ideología de los antiguos habitantes de Cacaxtla, sin hacer referencia a individuos específicos.

Los elementos que enmarcan a los personajes permiten establecer dos proposiciones iniciales: 1) que hay una referencia a la noción del Cerro del Sustento y al paraíso terrenal en la cenefa con ani-

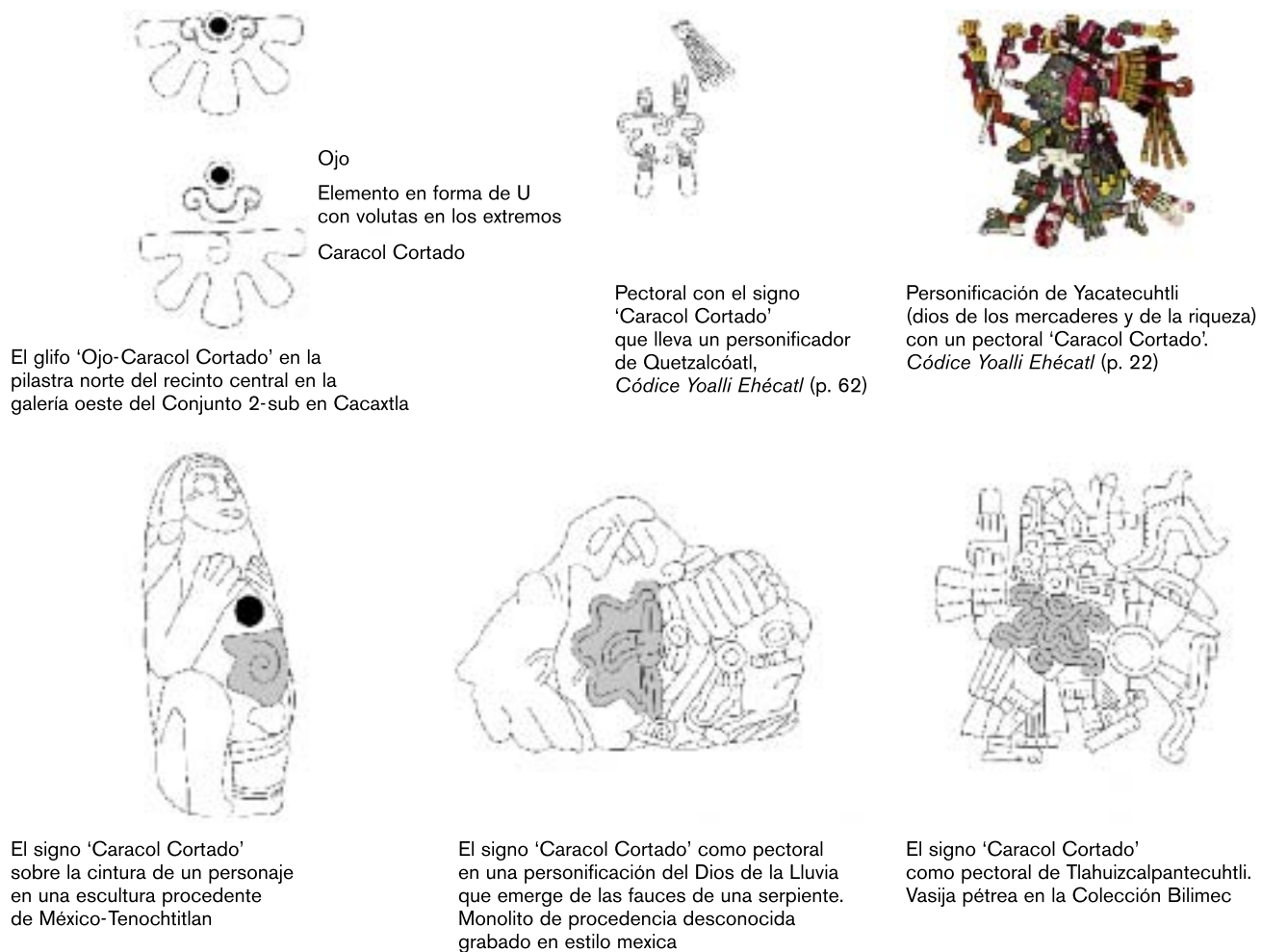
males acuáticos; y 2) que se alude al cielo diurno mediante la banda azul en todo el contorno de las pilastras de la cual penden cinco signos 'Ojo-Estrella' [fig. 12.34]. Consideramos que, por extensión metonímica, la banda celeste en este contexto es un índice del paraíso del sol. Además, los signos 'Ojo-Estrella' marcan una concepción cuatripartita y sitúan a los personajes en el centro. La referencia dual al plano terrestre y celeste se enfatiza en la composición al contraponer en los personajes mismos las guanteras de jaguar con los signos 'Ojo-Estrella' que sostienen en cada mano.²⁴

La composición de la imaginería en las pilastras hace resaltar el centro del cuerpo de los personajes por el gran tamaño del conjunto glífico sobrepuesto a sus cinturas. Antes comentamos que este signo tiene un ojo, un elemento en forma de U

²³ Baus Czitrom (1990: 351 y 357) y Carlson (1991: 19) argumentan que las posturas de los personajes denotan que están bailando, una interpretación que no compartimos si se compara la posición de baile que tiene 3 Venado en la jamba sur del Edificio

A y la del personaje pintado a la izquierda del marco tripartita central del mural en el recinto interior del mismo edificio.

²⁴ No compartimos la interpretación de Carlson (1991: 20-21) de que los signos 'Estrella' que sostienen los personajes también representan excéntricos puntiagudos para ejecutar el sacrificio.



El glifo 'Ojo-Caracol Cortado' en la pilastra norte del recinto central en la galería oeste del Conjunto 2-sub en Cacaxtla

Pectoral con el signo 'Caracol Cortado' que lleva un personificador de Quetzalcóatl, *Códice Yoalli Ehécatl* (p. 62)

Personificación de Yacatecuhtli (dios de los mercaderes y de la riqueza) con un pectoral 'Caracol Cortado'. *Códice Yoalli Ehécatl* (p. 22)

El signo 'Caracol Cortado' sobre la cintura de un personaje en una escultura procedente de México-Tenochtitlan

El signo 'Caracol Cortado' como pectoral en una personificación del Dios de la Lluvia que emerge de las fauces de una serpiente. Monolito de procedencia desconocida grabado en estilo mexica

El signo 'Caracol Cortado' como pectoral de Tlahuizcalpantecuhtli. Vasija pétrea en la Colección Bilimec

Figura 12.35. El origen icónico del signo que aparece sobrepuesto a las cinturas de los personajes pintados en las pilastras del recinto central en la galería oeste del Conjunto 2-sub. (Dibujo: E. Domínguez.)

y un motivo radial con cinco extensiones lobulares. Un análisis comparativo sugiere que el origen icónico de este último elemento se deriva de la representación de un caracol cortado (Santana, 1990c: 67) [fig. 12.35].²⁵ En los códices mánticos de las tradiciones escrituraria tardías tetlamixtecas y nahua, varias personificaciones de deidades llevan a manera de pendiente un motivo similar. En el *Códice Yoalli-Ehécatl* (Borgia), por ejemplo, ese pen-

diente aparece predominantemente en las representaciones de Ehécatl-Quetzalcóatl (pp. 19, 51, 56, 62), de Xólotl (p. 65) y de Yacatecuhtli (p. 22). Del mismo modo, en el *Códice magliabechiano* (Boone, 1983) el pectoral de caracol cortado (*ecacozcatl*)²⁶ aparece como atributo de Patécatl (uno de los dioses del pulque) (pp. 52v y 53r) y de Quetzalcóatl (pp. 3v, 60v-61r, 62r, 89r). En este códice el signo ocurre exento no sólo en la manta de Tezcatlipoca

25 Carlson (1991: 19) describe este signo como un "mandil, aura o Nimbus estelar con cinco lóbulos", y Piña Chan (1998: 58) como "media flor con cinco pétalos". No obstante, no es evidente si con esto el autor argumenta otro origen icónico del signo o simplemente usa una similitud formal para describirlo.

26 López Austin y García Quintana (2000, III: 1272) traducen *ecacozcatl* como "collar del viento", y comentan que era el "collar que llevaba como joyel la espiral de un caracol, característico de algunos dioses, entre ellos Ehécatl y Cinteutl. Dibujo de espiral que adornaba ciertas mantas lujosas".



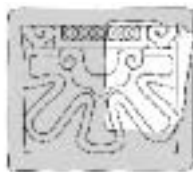
Guerrero núm. 19 en el mural oeste del Edificio B-sub en Cacaxtla. Su escudo tiene el signo 'Ojo-Caracol Cortado'



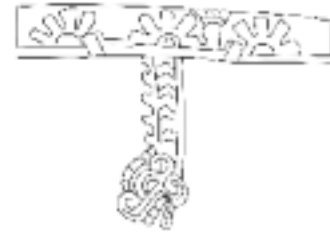
'Ojo-Caracol Cortado' en el Monumento 2 de Xochicalco



'Ojo-Caracol Cortado' en el Monumento 1 de Maltrata



'Ojo-Caracol Cortado' en una lápida incompleta encontrada en el juego de pelota en Tula

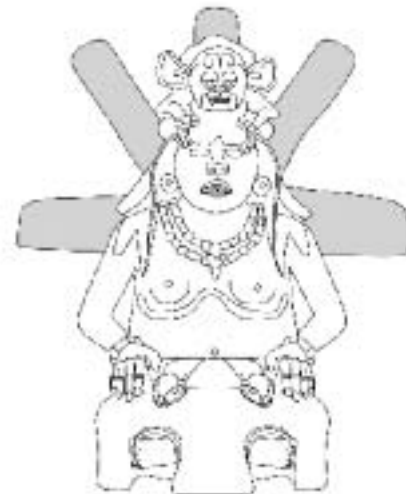


Banda celeste con tres signos 'Ojo-Caracol Cortado' y la representación simbólica de un cometa. Detalle superior del Monumento 1 de Cola de Palma, Oaxaca

'Ojo-Caracol Cortado' Nube 'Ojo-Caracol Cortado'



Lápidas de un friso procedentes del Cerro de la Campana, Suchilquitongo, Oaxaca



'Ojo-Caracol Cortado' en la parte posterior de una efigie de cerámica que representa a una mujer con un murciélago sobre su cabeza. Proviene del Zapotal, Veracruz

Figura 12.36. El signo 'Ojo-Caracol Cortado' en varias tradiciones escriturarias de Mesoamérica. (Dibujo: E. Domínguez.)



a

Signo 'Ojo-Estrella dentro de Tres Lóbulos' grabado en una lápida que formaba parte de una de las fachadas de la plataforma 2D4 en Chichén Itzá



b

Banda celeste con representaciones de estrellas, la luna (izquierda), el sol (derecha) y una apertura en el centro que semeja entrañas/cueva. *Códice Tonindeye*, p. 19



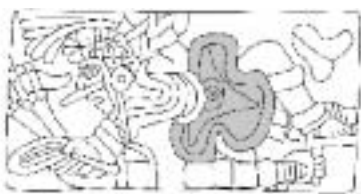
Serpiente emplumada con el glifo 'Estrella dentro de Tres Lóbulos' en los intersticios formados por el avance sinuoso del ofidio. Cornisa derecha del 'altar' con procesión de cautivos que se dirigen hacia un guerrero. Edificio del 'Mercado' en Chichén Itzá



Representación de un guerrero, con lanzadardos y saetas, acompañado de una serpiente emplumada que lleva en el cuerpo 4 signos 'Estrella dentro de Tres Lóbulos'. Roca pintada en Ixtapantongo, Estado de México (reconstrucción hipotética basada en un dibujo de Villagra [1971: 150, fig. 27])



Representación de un guerrero, con lanzadardos y saetas, enmarcado arriba y abajo por la imaginería del lagarto (la tierra). Lleva en la cintura el signo 'Estrella dentro de Tres Lóbulos'. Mitad superior de la cara este en la pilastra 1 del Edificio B en Tula



Representación de un guerrero, con lanzadardos y saetas. Lleva en la cintura el signo 'Estrella dentro de Tres Lóbulos'. Lápida de la Sala 1 del Palacio Quemado en Tula

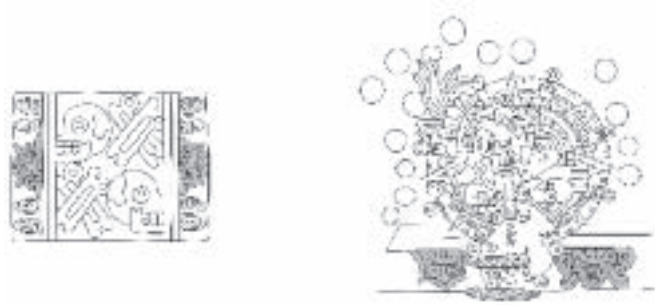


Piedra con espiga número 5 del grupo 3E6 en Chichén Itzá

Figura 12.37. El glifo 'Estrella dentro de Tres Lóbulos' en la imaginería de Chichén Itzá, Tula e Ixtapantongo. (Dibujo: E. Domínguez.)

(p. 3v) sino también en el escudo de Quetzalcóatl (p. 89r). Hay evidencia de que el signo 'Caracol Cortado' aparece exento (sobre la cintura) en una escultura que aparentemente procede de México-Tenochtitlan [fig. 12.35, abajo a la izquierda].²⁷ En otros ejemplos del corpus escultural mexica, el pectoral 'Caracol Cortado' aparece en representaciones de algunos monos (véase Gendrop, 1994: 90, núms. 103 y 104), lo que se aclara al considerar la imagen de Ehécatl-Quetzalcóatl pintada en la página 72 del *Códice Yoalli-Ehécatl*, donde el signo de día mono está asociado a su corazón.²⁸ Igualmente aparece como pectoral en un monolito de procedencia desconocida pero en estilo mexica con la representación de una personificación del dios de la lluvia que emerge de las fauces abiertas de una serpiente. Otro ejemplo más del pectoral, esta vez acompañado de un ojo sobre un elemento en forma de U, pende de la representación de Tlahuizcalpantecuhtli (el señor del lugar de la casa de la luz) (López Austin y Quintana, 2000, III: 1327), que aparece en la imaginería grabada en la vasija de pulque de la colección Bilimec (Taube, 1993b). Este ejemplar, además de ser prácticamente idéntico al de las pilastras en Cacaxtla, también es importante porque debajo del "Caracol Cortado" aparecen dos volutas de humo con otro ojo al centro, lo que parece implicar el valor semántico de "oscuridad".

El signo 'Ojo-Caracol Cortado' también forma parte del corpus epigráfico de Xochicalco, los valles centrales y la costa pacífica de Oaxaca, Maltrata, El Zapotal y Tula [fig. 12.36]. Estos ejemplos demuestran que, en ciertos contextos, el signo aparece hacia abajo o hacia arriba, exento o como parte de bandas celestes que incluyen la representación simbólica de un cometa (serpiente que desciende del cielo) o de nubes. Suponemos que —dependiendo del contexto— la disposición del signo hacia arriba o in-

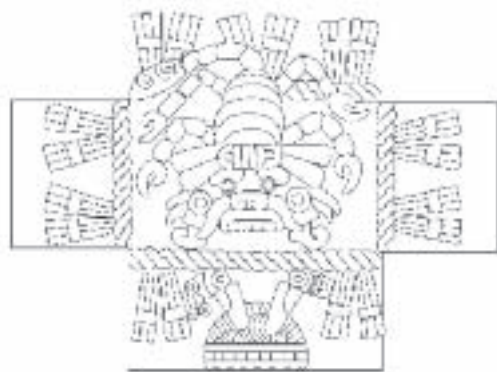


a

Detalle de una plataforma decorada con cráneos, huesos cruzados y bandas celestes con los glifos 'Estrella-Entrañas de la Tierra' (izquierda) y 'Estrella-Caracol Cortado' (derecha). Escultura con la representación simbólica de la tierra en el Museo Nacional de Antropología

b

Posible representación del flechamiento del sol por Tlahuizcalpantecuhtli con Venus como estrella matutina a la izquierda y como estrella vespertina a la derecha. Grabado en un Omichicahuaztli procedente de México-Tenochtitlan (redibujado de Cepeda y Martín, 1968)



c

Desarrollo de las cinco superficies grabadas en un banco de piedra de procedencia desconocida, ahora en el Museo de Etnografía de Berlín

Figura 12.38. Representaciones de Venus y del escorpión en la imaginería nahua. (Dibujo: E. Domínguez.)

27 Existe discrepancia en cuanto a la procedencia de esta escultura. Una fuente (Mateos Higuera, 1979: 225) cita su origen en la ciudad de México, mientras que otra (Catálogo de Isis, 2007: 324-325, entrada 186) la atribuye a la cultura huasteca (Leonardo López Luján, comunicación personal).

28 La asociación entre Ehécatl y el mono acaso esté fundada en el relato de "La leyenda de los soles", cuando durante la segunda gran época de creación (4 Viento), las criaturas que vivían en ese entonces fueron convertidas en monos y destruidas por el viento (*Códice Chimalpopoca*, 1975: 119).

vertido debe conllevar un significado específico. Igualmente, la sobreposición de los signos 'Ojo' y 'Caracol Cortado' quizá constituye un juego de calificativos, tal vez denotando la carga semántica de 'Caracol Brillante'. O al revés, el color blanco del caracol pudo tener un valor metonímico aplicado al resplandor de las estrellas. El análisis del conjunto glífico sobrepuesto a las cinturas de los personajes pintados en las pilastras del edificio central en la galería oeste del Conjunto 2-sub en Cacaxtla, permite no sólo establecer su naturaleza compuesta y el origen icónico de sus componentes, sino también señalar —dada la íntima relación del signo 'Caracol Cortado' en tiempos más tardíos con Ehécatl-Quetzalcóatl y en especial con Tlahuizcalpantecuhtli, que el signo 'Ojo-Caracol Cortado' es una alusión simbólica de Venus.²⁹

En el corpus epigráfico de Tula, Ixtapantongo, Chichén Itzá y México-Tenochtitlan, se conoce otro glifo que también representa una estrella [figs. 12.37 y 12.38a-b]. Este lucero invariablemente aparece dentro de un signo trilobular. Además, en la mayoría de los casos el signo incluye la representación de cuchillos sacrificiales que salen de los intersticios del elemento con tres lóbulos. Aunque en esta versión el glifo 'Estrella' también se encuentra sobrepuesto a la cintura de guerreros, un ejemplar singular en Chichén Itzá permite identificar el origen icónico del elemento trilobular. El ejemplo bajo consideración aparece en posición vertical, con un ojo sobrepuesto, y una atadura que lo sujeta a una barra [fig. 12.37a]³⁰. La línea interna que define el elemento trilobular es similar a la representación de una apertura en la banda celeste que aparece en la página 19 del *Códice Tonindeye* [fig. 12.37b]. Esta apertura podría ser la representación de entrañas a manera de una cueva u oquedad, una interpretación que queda constatada por otros contextos en el mismo códice (por ejemplo en las páginas 1 y 79),

donde la misma configuración aparece al centro de cerros, llanos y plataformas sobre las que diversos personajes ejecutan rituales o de donde emergen fundadores de linajes. Dos casos singulares en el corpus gráfico mexica incluyen simultáneamente las dos formas compuestas del glifo 'Estrella' hasta ahora comentadas. Uno trata de la representación simbólica del aspecto femenino de la tierra (Tlaltecuhli), acuclillada sobre una plataforma decorada con cráneos y huesos cruzados cuyos extremos laterales tienen, opuestos uno al otro, bandas celestes en posición vertical con variantes de los signos 'Estrella-Tres Lóbulos' (a la izquierda del observador) y 'Estrella-Caracol Cortado' (a la derecha del observador). De ambas bandas celestes "penden" también cuchillos de pedernal con rostros zoomorfos. La posición relativa de los glifos 'Estrella' en este grabado presupone que el observador ve hacia el norte [figura 12.38a]. El otro ejemplo ocurre en el grabado esgrafiado en un *omichicahuaztli* [de *omitl*-hueso y *chicaua*-tomar fuerza (Molina, 1977: 19v y 76v); huesos que se usaban como raspadores en las exequias de guerreros hecho de un fémur humano izquierdo procedente de México-Tenochtitlan, en el que posiblemente se alude al relato de creación en la Leyenda de los Soles —sobre el intento que hace el dios Tlahuizcalpantecuhtli de flechar al Sol cuando este último se niega a moverse en la bóveda celeste hasta que los dioses le ofrezcan su propia sangre (*Códice Chimalpopoca*, 1975: 122). El grabado muestra en su parte superior (colocada en la sección proximal anterior del hueso) la representación del disco solar dentro del cual está su personificación sentada con la punta de un dardo dentro de la boca. La parte inferior del disco solar está sobrepuesta a una banda celeste con los glifos 'Estrella-Caracol Cortado' (a la izquierda del observador) y 'Estrella-Tres Lóbulos' (a la derecha del observador). En este caso, los tres lóbulos semejan chaquiras tubulares y

29 Todos los autores que han interpretado los murales de las pilastras han concluido lo mismo (Santana, 1990c: 67; Baus Czitrom, 1990: 354; Carlson, 1991: 19 y 1993; Šprajc, 1996: 94-97; Piña Chan, 1998: 58; Galindo, 1998: 41-42; Moreno, 2007: 68). No obstante, estas propuestas no deslindan detenidamente el origen icónico de los signos y tienden a considerar que todos los glifos 'Ojo-Estrella' en los murales de Cacaxtla son índices de Venus.

30 La lápida con este ejemplar del signo "Estrella" incluye además el signo "Banda Real" (glifo que en la tradición escrituraria del

Altiplano Central denota, dependiendo de su contexto, fechas anuales o nombres calendáricos de gobernantes), un haz de varas atado y el numeral 8 marcado con puntos. Consideramos acertada la interpretación de Susan Milbrath (comunicación personal citada en V. Miller, 1989: 293), quien argumenta que la inscripción se refiere a la equivalencia entre cinco años sinódicos venusinos y ocho años sinódicos terrestres ($5 \times 584 = 8 \times 365 = 2920$ días).

aparecen achurados para conllevar la carga semántica de ‘oscuridad’. La posición relativa de los glifos ‘Estrella’ en el grabado presupone que el observador ve hacia el sur [fig. 12.38b]. Semejante oposición de los glifos ‘Estrella’ en los dos ejemplos mexicas sugiere la alusión a Venus en dos de sus diferentes estadios.³¹

Con base en toda la evidencia comentada hasta ahora, podemos considerar que el signo con tres lóbulos hace referencia a una “estrella dentro de la tierra” o a una “estrella en la oscuridad”; valores semánticos que refieren a su vez a Venus como estrella vespertina en alguna de sus posiciones sinódicas características (la primera visibilidad vespertina en el cielo occidental, su máxima elongación oriental, su máximo brillo, su punto estacionario, su periodo de retrogradación, su puesta heliaca, o su conjunción inferior). De esta propuesta deducimos que el signo ‘Ojo-Estrella-Caracol Cortado’ representa a Venus como estrella matutina en alguna de sus posiciones sinódicas características (su orto heliaco, su retrogradación, su punto estacionario, su máximo brillo, su máxima elongación occidental o su última visibilidad matutina). Vale recordar que las pilastras pintadas de Cacaxtla están en un recinto situado al poniente, pero que los murales dan hacia el oriente. Estando situados dentro del recinto, suponemos que Venus se vería en la mañana.

El recuento exhaustivo que varios autores han hecho sobre el significado de la imaginería del escorpión en Mesoamérica para dar cuenta del metasoma que porta el personaje masculino pintado en la pilastra norte (Baus Czitrom, 1990: 354-356; Carlson, 1991 y 1993; Moreno, 2007: 52-66), deja ver claro sus diferentes sentidos dependiendo del contexto. Unas observaciones de Carlson (1991: 40) y Moreno (2007: 59-60) son relevantes para iniciar nuestro análisis si tomamos en cuenta la alusión al comercio de larga distancia y a la guerra en los otros murales del Conjunto 2-sub. Se trata de los da-

tos que proporciona Sahagún respecto a la relación simbólica entre los guerreros y el escorpión:

El mancebo la primera vez que entraba en la guerra por sí solo cautivaba a alguno de los enemigos, llamábanle *telpuchyaquitlamani*, que quiere decir “mancebo guerrero y cautivador”, y llevábanle delante del señor a palacio para que fuese conocido por fuerte. Entonce dábale licencia el señor que se pudiese teñir el cuerpo de color amarilla, y la cara con color colorada [...] el señor le daba dones, que era una manta con listas labradas de color morado, y otra manta labrada de ciertos labores, que se llama *colotlalpilli* (colgajo de alacrán) (Sahagún Libro 8, cap. XXI; López Austin y Quintana, 2000, III: 1258).

En otros dos pasajes, Sahagún (Libro 8, cap. VIII y Libro 9, cap. II) se refiere al privilegio exclusivo por parte de señores y nobles de usar una vestimenta llamada *colotlaxochio* (manta florida de alacrán), o el regalo de vestimentas llamadas *colotlalpilli tilmatli* y *colotlalpilmástlatl* (manta y braguero de alacrán colorado) que los comerciantes de larga distancia que habían pasado cuatro años conquistando la provincia de Soconusco esperaban recibir como recompensa por parte de Ahuízotl.³²

Carlson (1991: 40-41) también habla sobre un banco cúbico de piedra que quizás proviene de México-Tenochtitlán, en el que se representa un escorpión cuyo telson está sustituido por un pedernal zoomorfo, lleva orejeras de concha cortada (*epcolloli*), una banda anudada sobre la cabeza —característica del dios del viento—, y una máscara del dios de la lluvia sobre el rostro [fig. 12.38c]. El escorpión aparece circundado, a lo largo de las aristas de la superficie superior del banco, por una cuerda doble torcida de la que penden pares de tiras de papel doblado. La superficie lateral del cubo que queda directamente abajo del rostro del escorpión tiene además

31 V. Miller (1989: 296-297) ya había comentado que en Chichén Itzá, las diferencias entre los personajes con estrellas de cinco y tres lóbulos en la cintura “podrían personificar dos aspectos del planeta Venus”, anotando que casi todos los ejemplos de personajes con la estrella de tres lóbulos aparecen en las caras occidentales de las pilastras en diversas estructuras.

32 Seler (1991: 7) glosa los términos *colotlalpilli tilmatli* como “manta con nudos de escorpión”, lo que sugiere que las vestimentas

mencionadas en estos pasajes no necesariamente tenían representaciones gráficas de escorpiones. El estudio exhaustivo de Seler (1992) y Anawalt (1992) sobre vestimentas no menciona ningún ejemplar de este tipo de mantas, con la posible excepción de una ilustrada en el *Códice magliabechiano* (folio 5r) y glosada como “manta de ataduras”. El diseño que se repite múltiples veces en esta manta podría estar basado en el telson del escorpión.

la representación de un *zacatapayolli* con dos punzones de hueso clavados. El conjunto podría representar a un sacrificador que personifica a los dioses del viento y de la lluvia (Ehécatl-Quetzalcóatl). La parafernalia del autosacrificio implica que el sacrificador es igualmente un guerrero.

La relación simbólica comentada con anterioridad entre el escorpión y los guerreros permite suponer entonces que el hombre pintado en la pilastra norte representa a un guerrero valiente, a pesar de que carece de atributos que connoten la milicia. El hecho de que porta alas en los brazos, y dado el contexto celeste que implica el marco que lo rodea, sería entonces la representación simbólica del guerrero que muere en batalla o es sacrificado y que, en la cosmovisión nahua, iba al paraíso del Sol, donde se convertía en ave y chupaba el néctar de las flores. Además, se concebía que todas las mañanas los guerreros muertos y armados acompañaban al padre y a la madre Sol desde que salía hasta el mediodía (Sahagún, Libro 6, cap. 29, p. 612). Deducimos entonces que su contraparte femenina pintada en la pilastra sur denota a la mujer que muere en el parto primerizo o en la guerra. Si esto es verdad, la representación sería análoga a la concepción más tardía de las *mocihuaquetze-cihuapiltin-cihuateteo*.³³ Durante las exequias de las *mocihuaquetze* (la que se levanta como mujer; López Austin y Quintana, 2000, III: 1294 y 1256), el cadáver lavado y preparado llevaba los cabellos tendidos, se les enterraba en un patio del templo de las diosas que llamaban “mujeres celestiales” o *cihuapiltin*, y las inhumaban a la hora de la puesta del Sol. Sus esposos y las parteras cuidaban sus fosas porque los guerreros novicios intentaban quitarles a los cadáveres el dedo medio de la mano izquierda y cortarles los cabellos para usarlos como amuletos y así ga-

rantizar valentía en la guerra. Al morir ellas, también iban a la casa del Sol, y todos los días —armadas con aparejos de guerra— acompañaban al padre y a la madre Sol desde el mediodía hasta el ocaso (Sahagún, Libro 6, cap. 29, p. 611-614). El contexto celeste en la pilastra sur, connotado por la banda azul estelar que enmarca la representación de la mujer, daría cuenta —como en el caso de la figura masculina— de las alas en sus brazos. Y sus cabellos sueltos podrían hacer referencia al modo en que se les arreglaba el cabello antes de inhumarlas.³⁴

John Pohl (1999: 137) interpreta a los personajes pintados en las pilastras como representaciones de *tzitzimime* (plural de *tzitzimitl*; según Molina [1977: 153] era el “nombre del Diablo”), y demuestra ampliamente en un trabajo anterior (Pohl, 1998) cómo en la época prehispánica las *cihuateteo* debieron formar parte de esta categoría más inclusiva.³⁵ Aunque la noción de *tzitzimime* se transformó radicalmente a raíz del proselitismo de los primeros misioneros, quienes asociaron dichas representaciones con la muerte, y el sacrificio con el “demonio”, y por ello fueron asignándoles un género predominantemente masculino, es manifiesto que en la ideología nahua la noción de *tzitzimime* tenía una atribución genérica dual y conllevaba aspectos tanto positivos como negativos (Pohl, 1998; Klein, 2000). En varios pasajes de su obra, Alvarado Tezozómoc describe a las/los “*tzitzimimec, ilhuicatitziquique* como *ángeles de aire sostenedores del cielo*” (1975; 358), “fantasmas vivas, que es el *tzitzimitl*, bajando de las nubes” (*ibid.*, 403), “figuras de sus santos que llamaban *tzitzimime*, que eran, según decían, *dioses de los aires que traían las lluvias, aguas, truenos, relámpagos y rayos*” (*ibid.*, 451) (énfasis añadido). De la Serna (1953: 306) se refiere explícitamente a las *cihuateteo* como nubes de llu-

33 Varios de sus atributos descritos por Sahagún no tienen correspondencia con la imagen de la mujer en la pilastra, incluyendo el hecho de que se les concebía con la cara, los brazos y las piernas pintadas de blanco. Sahagún comenta que andaban juntas por el aire y descendían en ciertos días del año (1 Venado, 1 Lluvia, 1 Mono, 1 Casa y 1 Águila) para morar en las encrucijadas y causar enfermedades a los niños y niñas que andaban fuera de sus casas, entrando a sus cuerpos. Para evitar esto les hacían fiesta, y en los templos que les dedicaban en las encrucijadas ataviaban sus imágenes con papeles goteados con hule y ponían ofrendas de pan con diversas figuras, tamalejos o viandas hechas de tortilla doblada y maíz tostado (Libro I, cap. 8).

34 De la Serna (1953: 129) consigna que en la tradición nahua, el cabello suelto en las mujeres se equiparaba con el pelo de la mazorca.

35 López Austin y Quintana (2000, III: 1341) glosan *tzitzimitl* como “ser sobrenatural, celeste, femenino, descarnado, que se creía que descendería a devorar a los hombres al terminar el Quinto Sol”. Sahagún hace referencia adicional a las/los *tzitzimime* en el contexto de eclipses solares (Libro VIII, cap. I) y de la vigilia al término del ciclo de 52 años (Libro VII, cap. X), cuando se esperaba que bajarían estos seres apocalípticos si no se prendía el fuego nuevo. Shelton (1992: 9) también considera a las *cihuateteo* como parte de la categoría de las/los *tzitzimime* por el hecho de que eran personificaciones de cuerpos celestes.

via. Estas caracterizaciones permiten dar cuenta del color azul de ambas figuras en las pilastras si suponemos una metonimia con el agua, lo mismo que del arillo alrededor de los ojos en ambos personajes como una sinécdoque del dios de la lluvia (Santana, 1990c: 67).³⁶ Es importante añadir que los murales de las pilastras no sólo dan hacia donde sale el sol, sino también hacia la montaña Matlalcueye. Es ahí donde, durante la temporada de lluvias, se acumulan las nubes que luego descargarán en el valle poblano-tlaxcalteca.

En la imaginería de las tradiciones escriturarias tardías tetlamixtecas y nahuas, diversas divinidades aparecen conceptualizadas como *tzitzimime*, y generalmente se identifican por atributos que aluden a la muerte, a la guerra y al sacrificio (cráneos, huesos cruzados, corazones y manos exentas) (Shelton, 1992; Taube, 1993b; Pohl, 1998; Klein, 2000) [fig. 12.39], algo que no está presente en los murales de las pilastras. Con lo que se cuenta de esta representación femenina, el único atributo que comparte con mucha de la imaginería tardía pintada o esculpida de las *cihuateteo* son los senos expuestos y las manos con garras, aunque estas últimas son de jaguar y no de ave de rapiña como en las representaciones de la tradición mexicana antes o después de la conquista. Otro atributo compartido es el color azul de su cuerpo, en este caso con una de las cinco parejas de *tzitzimime* (las *cihuateteo*, 'divinas mujeres', y los *macuiltonallehqueh*, 'hombres divinizados, dueños del Número Cinco' [Anders, Jansen y Reyes García, 1993: 247]) ilustradas en el *Códice Yoalli-Ehécatl* (pp. 47-48). En la estructura cuatripartita de esta sección del código, la pareja pintada de azul corresponde a la dirección del norte, pero en cuanto al calendario se refiere, la pareja regía la séptima trecena (de 1 Lluvia a 13



Una Cihuatéotl (abajo) y un Macuiltonaleque (arriba) en el *Códice Yoalli-Ehécatl*, p. 47



Escultura con la representación de una Cihuatéotl procedente de México-Tenochtitlan. Museo Nacional de Antropología, cat. núm. 10-81570 (fotografía tomada de Solís, 2004: núm. 110)



Representación de Itzpapálotl (Mariposa de Obsidiana) como *tzitzimítl*. Lápida de procedencia desconocida en el Museo Nacional de Antropología



Representación de una Cihuacóatl-Coatlícue-Teoyaomiqui como *tzitzimítl*. *Códice magliabechiano*, folio 76r

Figura 12.39. Representaciones de *tzitzimime*, incluyendo las *cihuateteo*, en la imaginería nahua (1400-1550 d.C.). (Dibujo: E. Domínguez.)

36 Tanto Sahagún (Libro tercero, apéndice, cap. II; en López Austin y Quintana, 2000 [I]: 331) como Torquemada (1975 [1615], II: 529-2), al describir la noción nahua del *tlalocan*, comentan que a los que morían elegidos por el dios de la lluvia "untábanles las frentes con *texutli*, que es el color azul que ellos usaban, y en el cerebro les ponían ciertos papeles supersticiosos". Es posible que los arreglos puntiagudos en el cabello del personaje masculino pintado en la pilastra norte correspondan a esos arreglos de papel. Aunque Santana (1990c: 68) y Carlson (1991: 20) interpretan los elementos como "plumas", el sentido de las líneas que convergen en el eje de la espiga es opuesto a la forma común de representar las barbas de plumas. En este contexto también es importante aclarar

el valor simbólico del color azul con el que se pintaba a las víctimas sacrificiales en el ritual de inmolación por asaetamiento que se practicaba en la península de Yucatán en el siglo XVI (Landa, 1994: 128), pues no se trata de una connotación de 'sacrificado' sino de una metonimia de lo que se espera del sacrificio (lluvia).

37 En cuanto al ojo desorbitado en la representación de las cinco *Cihuateteo* en las páginas 47-48 del *Códice Yoalli-Ehécatl*, Selser (1963: 74) sugirió que representaría la idea del autosacrificio, y Shelton (1992:5) consideró la posibilidad de que indicara "enfermedad y deformidad". Nosotros pensamos que denotan, por medio de la metonimia que ya hemos comentado anteriormente, la oscuridad.

Mono) asociada al *poniente* (énfasis añadido).³⁷

Aunque la mujer pintada en la pilastra sur no tiene ninguno de los atributos que caracterizan a las representaciones posteriores de divinidades femeninas concebidas como *tzitzimime*, argumentamos que la figura personifica lo que más tarde sería la concepción de Cihuacóatl-Quilatzli (la madre de las *cihuateteo* y la deificación de las mujeres muertas en el parto, quien formaba parte del grupo de deidades de la tierra relacionadas con el nacimiento, la fertilidad y la regeneración) y de Citlallique (la de la falda de estrellas). Cihuacóatl-Quilatzli era la matrona de las curanderas y de las parteras, quienes la invocaban en el momento de los nacimientos, se lograran o no. Su capacidad generadora también se evidencia por el papel que desempeñó en el origen de los seres humanos (*Códice Chimalpopoca*, 1975: 120-121), pues ella (como Xmucane) muele los huesos que Quetzalcóatl recupera de los dioses del inframundo y sobre los cuales ofrece sangre lacerando su pene. De esta mezcla y de los actos de ambas deidades nacen los hombres y las mujeres. Shelton (1992: 13) incluso considera la posibilidad de que Cihuacóatl representara el arquetipo de la mujer nahua. Por otro lado, Citlallique era la diosa primordial celeste quien expulsó a los dioses secundarios a la tierra y les ordenó crear a los humanos (Mendieta, 1971: 77).

El argumento de que los murales en las pilastras del recinto central de la galería oeste conmemoran a las mujeres muertas en el parto y a los hombres muertos en la guerra permite sugerir una interpretación alternativa del elemento en forma de U —pintado de azul— que forma parte del conjunto glífico ‘Ojo-Caracol Cortado’ sobrepuesto a la cintura de los personajes. Carlson (1991: 19). Santana (1990c: 68) y Piña Chan (1998: 55) lo consideran como la placa supra-orbital del ojo, lo que los llevó a deducir que el signo “ve hacia arriba”. No obstante, el elemento tiene una forma similar a las narigueras (*yacametzli*-nariz de luna [Molina, 1977: 88 y 79]) que caracterizan a las deidades del pulque. Como lo comenta Taube (1993b), el pulque en la ideología mexicana denotaba en ciertos contextos las almas de los guerreros/guerreras muertas y el cielo estrellado nocturno. A las *cihuateteo* también se les asociaba con la luna por ser personificaciones celestes del poniente, de donde se creía que salía la luna en el cielo nocturno (Shelton, 1992: 9).

Varios de los ejemplos de la imagería de personajes con metasoma de escorpión conjuntados por Baus Czitrom (1990) y Carlson (1991) son muy relevantes por los atributos que comparten (aunque no simultáneamente) con la imagería de la pilastra norte [fig. 12.40], incluyendo la mirada hacia arriba, los brazos levantados en ángulo, los largos collares de chaquiras, el color corporal azul y la asociación con las dos variantes del sistema escriturario maya para denotar “Estrella”. Aunque el ejemplar pintado en el plato [fig. 12.40b] tiene un contexto sintagmático limitado, su relevancia radica en el hecho de ser una personificación del maíz (Carlson, 1991: 24). Por otro lado, el ejemplo procedente de Copán [fig. 12.40d], que también incluye la personificación del dios del maíz, forma parte de una banca de mampostería que representa una banda celeste, y otros paneles que la forman hacen referencia al sol diurno, al sol nocturno y a la luna. Es posible entonces que las dos variantes mayas del signo ‘Estrella’ en estos dos ejemplos sean también índices de Venus en alguno de sus estadios. Así, entre los varios ejemplos ilustrados en la figura 12.40 se puede establecer una relación entre Venus, la guerra, la captura de prisioneros, la lluvia y el maíz. Este argumento no es novedoso. Šprajc (1996) conjuntó evidencia de eso en varias partes en Mesoamérica. Sin embargo, el autor recalca innumerables veces en su estudio que es la visibilidad de Venus como estrella *vespertina*, cuando el planeta alcanza su máxima declinación y su máxima extensión norte, la que marca el inicio de la temporada de lluvias en abril-mayo, y, como comentamos anteriormente, la alusión a Venus en las pilastras de Cacaxtla se refiere en apariencia a su fase matutina y no a su aspecto vespertino.

De varias elaboraciones de la interpretación astronómica de las pilastras se desprende que el personaje con metasoma de escorpión es índice de una constelación cuyo comportamiento en relación con otros fenómenos celestes marcaría el inicio de la temporada de lluvias, el comienzo de la siembra del maíz o la entrada de la época de secas. Diversas evidencias, conjuntadas por Torres (2002), demuestran sin lugar a duda la alusión escrita y oral en varias partes de Mesoamérica a una constelación llamada Escorpión, incluyendo la que aparece en la página 24 del *Códice París*. Esta última se represen-

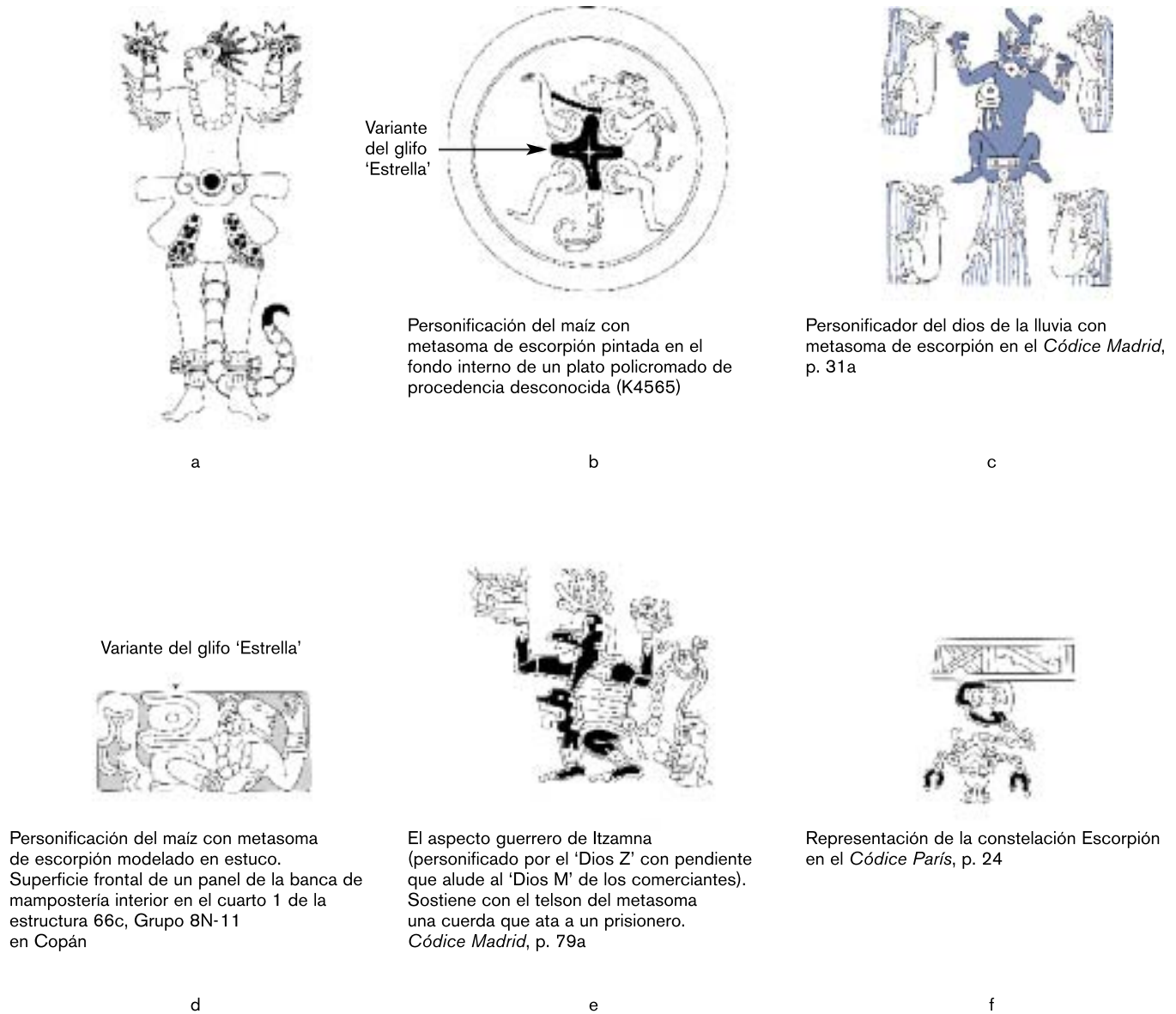


Figura 12.40. Representaciones de personajes con metasoma de escorpión y de la constelación Escorpión. (Dibujo: E. Domínguez.)

tó mediante un alacrán pintado en postura descendente, adjunto al signo “Sol”, y debajo de una banda celeste [fig. 12.40f]. Aunque hay consenso entre los estudiosos de que en la antigua Mesoamérica algunas constelaciones se representaban como animales,³⁸ aún se debate si la constelación mesoamericana del Escorpión correspondía al mismo grupo

de estrellas que conforman la constelación occidental de ese nombre.³⁹ Santana (1990c: 69) propuso inicialmente que “probablemente las pinturas [de las pilastras] tienen un carácter astronómico [vinculado a] la constelación Cólotl o Escorpión, visible con mayor claridad en el [horizonte oriental] del hemisferio sur durante los meses de julio y agosto”.

38 Otras constelaciones, como las que documentó Sahagún en el *Códice florentino*, consisten en disposiciones lineales de puntos [estrellas], algunas de las cuales representan partes del cuerpo, por ejemplo *xonecuilli* [pie torcido], que corresponde a un grupo de estrellas de la Osa Mayor (López Austin y Quintana, 2000, III:

1348). En el caso de otras disposiciones lineales, como las que aparecen en la vasija de piedra de la colección Bilimec (Taube, 1993b: 13-14), se desconoce qué representaban en la mentalidad nativa.

39 Para una discusión de este debate, véase Torres, 2002: 118-122.

El argumento de Santana presupone que el factor astronómico de interés en este caso era la mayor visibilidad de la constelación, sin especificar su posición en la bóveda celeste ni su relación con otros fenómenos estelares. Para julio y agosto la temporada de lluvia está en su apogeo, así que, de usarse como marcador, la interpretación de Santana implicaría una alusión a la constelación de Escorpión relacionada tal vez con el ciclo de crecimiento del maíz. Šprajc (1996: 97) comentó subsecuentemente que “el alacrán, con sus asociaciones pluviales, era una de las manifestaciones *vespertinas* de Venus”, argumentando que “tal vez no es una coincidencia que el hombre-alacrán de Cacaxtla esté en la parte poniente de la cámara, donde se encuentra el mural”. Sin embargo, como comentamos antes, la referencia a Venus como estrella matutina en las pinturas se explica por el hecho de que los murales de las pilastras dan al oriente. Por otro lado, Torres (2002) propone que, durante ciertos estadios, la constelación de Escorpión no sólo marcaría el inicio de la temporada de lluvias sino su fin, y por ende el comienzo de la temporada de secas, cuando la cacería y la guerra serían actividades más comunes. Específicamente, comenta que

en las latitudes septentrionales de Mesoamérica, alrededor de los 21 grados [Cacaxtla está en los 19° 18'], y durante todo el periodo Clásico [300-900 d.C.] la salida heliacal de las Pléyades [en el horizonte oriental], marcador del inicio de la época de lluvias, caería en el rango ubicado entre los meses de abril y mayo. En tanto, el comienzo de la estación seca se ubicaría entre el asentamiento [en el horizonte occidental] y la salida heliacal de Antares, la estrella más brillante de la constelación de Escorpión, que en las mismas latitudes y hacia el mismo periodo de la historia prehispánica se sucedería entre fines de octubre a principios noviembre (Torres, 2002: 134-136).⁴⁰

La propuesta de Torres es extremadamente sugerente si se toma en cuenta que la reconstrucción de los murales en las pilastras indica que cada personaje representado estuvo asociado a siete estrellas. Las Pléyades también son conocidas como

“Las Siete Hermanas” o “Las Siete Cabrillas”, y son un cúmulo de siete estrellas muy luminosas, cinco de las cuales conforman un arco.

De todo esto podemos deducir que el programa muralista pintado en las pilastras codifica parcialmente un mensaje en relación con su contexto arquitectónico (la referencia al horizonte oriental, hacia donde dan los murales, con la alusión a Venus como estrella matutina y a las Pléyades). También se trata de una síntesis ideológica que complementa varias oposiciones binarias tales como femenino-masculino, nivel terrestre-nivel celeste, muerte en la guerra-muerte en el parto, Venus como estrella matutina y las Pléyades (oriente)-constelación de Escorpión (poniente), y temporada de lluvias-temporada de secas. Además, la concatenación que se puede establecer entre los atributos connotativos y denotativos en la imaginería de los murales en las pilastras nos remiten a la propuesta de Carlson (1991 y 1993) sobre la causalidad entre las observaciones astronómicas del movimiento de Venus en relación con otros fenómenos celestes y el uso de las artes mánticas como medio que permitiera pronosticar momentos favorables para involucrarse en la guerra durante la época de secas, garantizar la captura de prisioneros y ofrecerlos en sacrificio para pedir por la buena lluvia y lograr cosechas abundantes. En el suroeste de Mesoamérica se ha podido documentar —gracias al uso antiguo de un punto inicial para fechar eventos— una gran variación en las preferencias que los gobernantes tenían para determinar, con base en el movimiento de Venus matutino y vespertino, los momentos propicios para enfrascarse en contiendas militares (Bernatz, 2006). El hecho de que en la tradición escrituraria del Altiplano Central los recuentos calendáricos sólo se den relacionados con la Cuenta Redonda y no a una Cuenta Larga implica que, aun si hubiese fechas anuales en el corpus epigráfico de Cacaxtla, sería imposible alcanzar semejante grado de especificidad respecto al papel del comportamiento de Venus en las artes mánticas aplicadas a guerras de conquista.

Al comentar el contexto en el que el signo “Caracol cortado” aparece en el *Códice Yoalli-Ehécatl*, mencionamos que Yacatecuhtli (dios de los mercaderes y la riqueza) lo porta como pendiente. Además, la personificación de la deidad aparece con el

40 La propuesta de Torres implica que la constelación mesoamericana de Escorpión sí corresponde a la occidental.

cuerpo pintado de azul. Es posible entonces que los murales en las pilastras conlleven un nivel de significación adicional, es decir, una alusión indirecta al papel de los comerciantes de larga distancia, quienes, como comentamos anteriormente, participaban como espías en provincias lejanas y se involucraban directamente en guerras de conquista para imponer tributo. La referencia a un patrocinio divinizado de las empresas comerciales también daría cuenta de los objetos suntuarios (collares de chaquiras y orejeras) con las que se representó a ambos personajes en los murales de las pilastras. Consideramos también que los faldellines de piel de jaguar que portan los personajes pintados en las pilastras aluden al estatus real y noble de las representaciones.

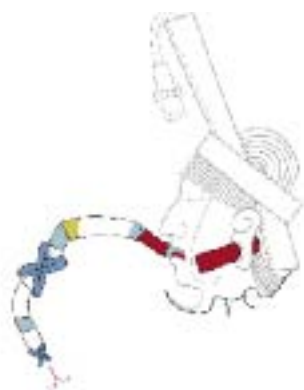
Es evidente entonces que, al complementar las oposiciones binarias comentadas anteriormente, los murales de las pilastras constituyen un programa visual que conmemora de manera polisémica la guerra. Como niveles de significación adicionales, la milicia se contextualiza dentro de un marco de referencia celeste, haciendo alusión específica al cielo, a Venus como estrella matutina y a la constelación de Escorpión como marcador del inicio de la época de secas. Igualmente presente es el contexto de la función ideológica de la guerra, haciendo referencia al plano terrenal con abundancia (la cenefa) y por ende a la fertilidad agrícola, la fecundidad humana y la riqueza material generada por el comercio a larga distancia.

En cuanto a las pinturas en la banqueta y en el escalón frente al cubo de la escalera, no hay duda de que contienen un registro de conquistas y captura de prisioneros destinados al sacrificio. Su estatus de prisioneros está denotado por la clara intención de obliterar su identidad al delinear los rostros sin llegar a pintarlos, y la alusión a su muerte queda implicada por el ojo cerrado, la alusión al desollamiento y la representación semidescarnada de los personajes [fig. 12.41a]. Aunque la convención de representar una serpiente que sale de cada una de las bocas de los personajes parece única en el registro visual mesoamericano, podemos suponer que en este contexto representa “sangre”. El recurso gráfico de referenciar chorros de sangre que emanan como resultado de la decapitación mediante múltiples ofidios se conoce en representaciones de muchas partes de Mesoamérica —incluyendo Ve-

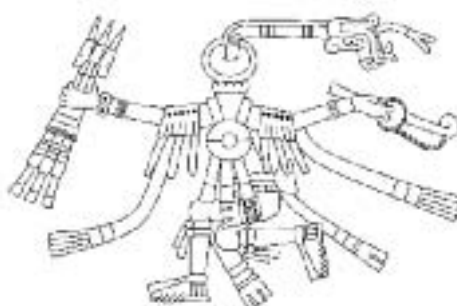
racruz (Aparicio, El Tajín, Las Higueras), Chiapas (Los Horcones), Chichén Itzá, la región de Escuintla en Guatemala— y en la tradición escultural mexicana (por ejemplo en el gran monolito de la Coatlicue). En el *Códice Tezcatlipoca* (Fejérváry Mayer) hay una representación de un guerrero decapitado cuya cabeza está sustituida por una sola serpiente [fig. 12.41b]. En el caso de los personajes pintados en la banqueta de la galería norte del Conjunto 2-sub en Cacaxtla, parece haber una relación entre la representación de las serpientes que salen de sus bocas (pintadas con múltiples colores) y la falta de color en los rostros, como si se quisiera connotar la idea del flujo de la esencia del individuo drenada a través de su sangre. Además, el signo de dos bandas diagonales cruzadas y entrelazadas que aparece en dos secciones a lo largo de los cuerpos de estas serpientes es evidentemente, como lo apuntó Carlson (1991: 50), un antecedente gráfico que más tarde se emplearía en la tradición escrituraria nahua para denotar la cualidad iridiscente y preciosa del oro (*teocuitlatl* [Molina 1977: 91]) [fig. 12.41c]. Es claro entonces que en Cacaxtla el signo se usó para marcar la sangre que sale de las bocas como algo “preciado”.

La sobreposición semántica de las nociones de cautivo (las partes carnosas) y de sacrificado (las partes esqueléticas) queda también reforzada por su colocación sobre el escalón, reiterando cada vez que se pasaba por él la subyugación de los prisioneros y la de sus lugares de origen. En este sentido, las pinturas sobre la banqueta y en el peralte del escalón son análogas a los despliegues de prisioneros en las escalinatas de estructuras en varias comunidades antiguas del sureste de Mesoamérica como Toniná, Dzibanché, Tamarindito y Dos Pilas (Schmidt *et al.*, 1998: 538; Nalda, 2004; Martin y Grube, 2000: 63). Igualmente, se asemejan a un entierro de prisioneros inmolados encontrado en Vega de La Peña (Corona Sánchez y Jiménez López, 2004), donde dos grupos de individuos fueron depositados en una cesta debajo de un pasillo y dispuestos en forma análoga a como aparecen las figuras pintadas en la banqueta de la galería Norte

41 Una prospección remota podría determinar si debajo de la banqueta en la galería norte del Conjunto 2-sub de Cacaxtla hay un entierro similar al de Vega de la Peña.



a



Jugador de pelota decapitado con múltiples serpientes que sustituyen la sangre que emana. Uno de los cuatro esquineros en el juego de pelota de Aparicio, Veracruz, ahora en el Museo de Antropología en Xalapa

Guerrero decapitado con una serpiente que sustituye la sangre que emana. *Códice Tezcatlipoca (Fejérváry-Mayer)*, p. 41

b



Orfebre trabajando aleaciones de oro, *Códice Mendoza*, folio 70r



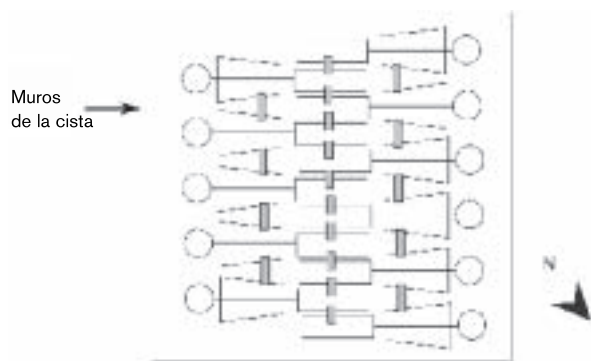
Cascabel con el signo de 'metal precioso' en las mejillas de una representación de Coyolxauhqui

Signo de 'metal precioso' en la representación de Huixtocihuatl (diosa de la Sal). *Códice magliabechiano*, folio 36r

Signo de 'metal precioso' en la representación de Tlaltecayoa (uno de los dioses del pulque). *Códice magliabechiano*, folio 55r

c

Figura 12.41. Las cabezas de los cautivos en la banqueta de la galería norte y las serpientes que salen de sus bocas como símbolo de "sangre preciada". (Dibujo: E. Domínguez.)



11 individuos en dos grupos orientados en dirección opuesta y con las extremidades inferiores entrelazadas. Todos eran adultos de sexo masculino, se les colocó en decúbito ventral extendido y posiblemente estuvieron atados unos a otros por los brazos y piernas (esta posibilidad se indica en el diagrama con las bandas en gris)

Figura 12.42. Entierro de sacrificados en el pasillo 2 de la Estructura A en Vega de la Peña. (Tomado de Corona Sánchez y Jiménez López, 2004: 172, foto 3.)

del Conjunto 2-sub [fig. 12.42].⁴¹

Respecto a las inscripciones asociadas a la representación de los cautivos-sacrificados, los diversos conjuntos glíficos pueden agruparse en pares de tal forma que cada uno incluya un signo con valor toponímico y otro con valor nominal [tabla 12.4].

Esta agrupación no sólo denota una estructura cuatripartita sino que permite suponer que el conjunto de pinturas original debe tener, además de la representación de cuatro cuerpos yacentes semidescarnados, los nombres de ocho lugares conquistados y la identidad nominal de ocho enemigos subyugados. A su vez, si suponemos que los elementos arquitectónicos situados en los cuatro ejes del Conjunto 2-sub tuvieron pintura mural, entonces los cuatro ejes del escalón y la banquetta que circundan el patio central habrían tenido inscripciones de carácter análogo [fig. 12.43].⁴²

Comentamos anteriormente que la imaginaria del dios L en el sureste de Mesoamérica está íntimamente relacionada con rituales de acceso al gobierno. Por otras fuentes documentales se sabe que, durante las ceremonias de toma de poder, el gobernante simulaba la conquista del territorio bajo su control lanzando una flecha a cada uno de los cuatro rumbos (Oudijk, 2002). Por lo tanto, el argumento de que el patio del Conjunto 2-sub debió tener inscripciones en sus cuatro ejes que recuentan conquistas nos lleva a suponer que uno de los motivos principales para comisionar todo el programa narrativo fue precisamente conmemorar la entronización de 4 Perro y su contraparte. Desde esta perspectiva, las inscripciones en los ejes del escalón que circunda el patio harían alusión a la geografía política de Cacaxtla, registrando los límites territoriales definidos por ambos gobernantes, o bien registraría las conquistas que ellos y

⁴² Si esta deducción resultase correcta, lo mismo que la inferencia sobre la composición de las pinturas en el escalón norte, todo el conjunto narrativo de la banquetta alrededor del patio del Conjunto 2-sub tendría la representación de 16 cautivos y nombraría a 32 prisioneros y 32 localidades conquistadas. La división de signos nominales de personas y lugares en cuatro tandas de ocho podría relacionarse con la regulación venusina de la guerra, específicamente con el fenómeno de equivalencia entre cinco periodos sinódicos de Venus y ocho periodos sinódicos terrestres, lo que implica que los mismos fenómenos del movimiento de Venus se repiten aproximadamente en las mismas fechas del año cada ocho años.

Tabla 12.4. Agrupamiento en pares de los glifos

Glifo toponímico	Glifo nominal
1) Templo en el agua (conquistado)	Cráneo – puntas de maguey
2) Templo Tierra en el Agua-Ojo Resplandor	Cabeza emplumada y enjoyada-pierna con sandalia
3) Cerro-Tierra-Guajolote	Cabeza pintada-nudo-planta (con dardo atravesado)
4) Templo con infijo en la entrada	Cabeza pintada-maguey (5 Lagarto)

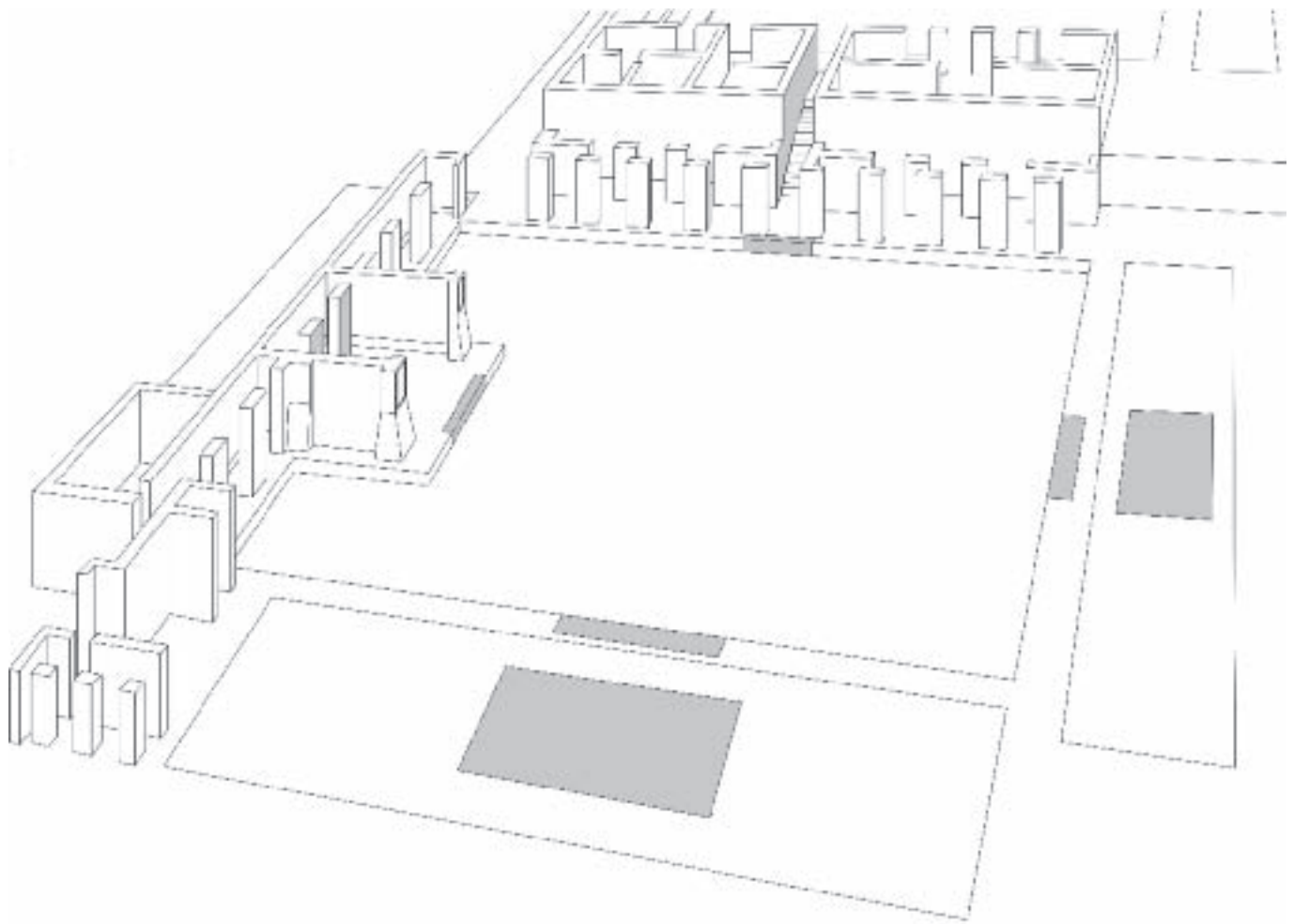


Figura 12.43. Posible configuración cuatripartita del segundo programa muralista en el Conjunto 2-sub. (Dibujo: E. Domínguez.)

Tabla 12.5. Interpretación de las inscripciones en la banqueta y peralte del escalón según varios autores

Conjunto glífico		Piña Chan (1998: 41-46)	Carlson (1991: 50-52)	Garza Tarazona (1996: 15 y 2002: 56)	Santana (1990b: 58)
Templo sobre el Agua (en llamas)	Cráneo-puntas de maguey		Glifo de conquista		
Templo Tierra- Ojo Resplandor		Venus o Quetzalcóatl que, cuando es visible, desde su casa en el cielo, alumbra en todas direcciones, al mismo tiempo que indica la situación de su templo junto al agua, la costa del Golfo, o sea el oriente	Topónimo relaciona- do con Teotihuacán o una localidad en la ciudad misma		
	Cabeza pintada y enjoyada-pierna con sandalia	La cabeza rapada y la pintura facial a rayas se refieren al tipo físico de los olmecas y a su condición de guerreros u hombres valientes	Topónimo		
	Cabeza pintada- nudo-planta (con dardo atravesado)	La cabeza deformada con pelo recortado, como cola de caballo, y la pintura facial a rayas denotan otro tipo físico, el de los <i>xicalancas</i> valientes	Topónimo con signo de conquista (la fle- cha atravesada)		Topónimo (conquistado)
Cerro-Tierra- Guajolote		Cerro del Guajolote de Jade (en náhuatl Chalchihmomozco y Chalchihhtotolin, nom- bres de Amecameca	Topónimo	Xochicalco	
Templo con infijo en la entrada		Por su arquitectura se puede deducir que podría tratarse de Cacaxtla o Cholula	Topónimo		
	Cabeza pintada- planta de maguey (5 Lagarto)	Quetzalcóatl-Ehécatl o Venus, señor de esos hombres valientes, inventó o descubrió la manera de hacer el pulque del maguey	Topónimo con aso- ciaciones al auto- sacrificio (púas de maguey) y signo '5 Ojo de Reptil'		
Templo (?)			Topónimo		

sus antecesores llevaron a cabo secuencialmente para asegurar el control de rutas de comercio. La primera opción interpretativa podría implicar que la posición relativa de los glifos toponímicos guarda una relación con un paisaje geográfico específico, como lo demuestran múltiples ejemplos de la cartografía nativa registrada en lienzos y mapas. La segunda alternativa no necesariamente conllevaría semejante asociación entre la disposición relativa de los glifos toponímicos y su realidad geográfica.

Varios autores, principalmente Carlson, Piña Chan y Garza Tarazona, han abordado el problema de identificar las inscripciones jeroglíficas en el peralte del escalón (tabla 12.5). No obstante, sobre todo en cuanto a las propuestas de Piña Chan, no son evidentes las bases que las sustentan. Por ejemplo, en el caso del glifo 'Cerro-Retícula-Guajolote', Piña Chan infiere que la retícula azul, la cual toma como la representación icónica de una red, se refiere al "jade". La lectura que hace del glifo como *chal-chiuhtotolin* está evidentemente basada en un signo 'Cerro-Guajolote-Collar de Chaquiras-Capa con Flecos' que aparece en la *Historia tolteca chichimeca* (folio 25r), en un pasaje que habla sobre Amaquemecan, pero ni el documento mismo ni la traducción de Kirchhoff, Odena y Reyes García (1976: 178) aclaran la relación entre la pintura del topónimo y la glosa textual. Además del problema de proponer que una 'red azul' debe leerse como "jade", nos parece evidente que las etimologías de Chalchiuhtotolin y de Amaquemecan son diferentes.

También consideramos débil el argumento de Carlson, que propone una identificación toponímica con base en el estilo de la representación gráfica. El glifo 'Templo-Tierra-Ojo Resplandor', según él, debe ser un lugar relacionado con, o en Teotihuacán mismo, porque en uno de sus muros hay un signo similar. Suponemos que el signo 'Agua' en este topónimo, así como el del 'Templo sobre el Agua en Llamas', connotan que esos lu-

gares estarían a la orilla de un río, de un lago o en una isla, pero desconociendo la escala del paisaje geográfico registrado es imposible determinar qué lugares podrían ser.⁴³

Por otra parte, Garza Tarazona (2002: 57) ha propuesto que los glifos en el peralte del escalón enumeran "los sitios con los cuales comerciaban los habitantes de Cacaxtla", una propuesta que no toma en cuenta los múltiples valores semánticos de 'conquista', 'captura' y 'sacrificio' evidentes en las pinturas. También argumenta que el glifo 'Cerro-Retícula-Guajolote' probablemente se refiere a Xochicalco (1996: 15 y 2002: 56), ya que en el registro epigráfico de ese centro urbano hay tres ejemplos del glifo "Cerro-Guajolote" (sin el fondo reticulado). Basándose en los atributos del glifo en el escalón de la galería norte del Conjunto 2-sub, la autora propone que el signo —y por ende el nombre de Xochicalco— se transcribiría en español como "donde se atrapan aves". Bajo el supuesto de que la lengua náhuatl se hablaba en el valle de Morelos en el siglo VIII después de Cristo, Garza Tarazona transcribe la frase como "Totolhuacalco" (*tótotl* [pájaro]-*hua* []-*calco* [casa]).⁴⁴ La proposición de Garza Tarazona presenta otras limitaciones: 1) presupone que los glifos 'Cerro-Guajolote' en el corpus de Xochicalco nombran Xochicalco mismo y no otro lugar o lugares en el valle de Morelos o lejanos a éste; 2) deja sin explicar por qué los ejemplos de Xochicalco no incluyen la retícula; 3) supone, siguiendo a Piña Chan, que la retícula es la representación icónica de "una red para cazar aves" y no la de las escamas del lagarto como una metáfora visual para aludir a la tierra, y 4) no considera que hay varios glifos 'Cerro del Guajolote' en otras partes de Mesoamérica [fig. 12.44].

De hecho, uno de esos ejemplares aparece repetido en dos de los mapas contenidos en la *Historia tolteca-chichimeca*, y en ambas ocasiones el topónimo ocurre precisamente junto a otro cerro marcado con una retícula. Los nombres de esos dos

43 Espinoza (1998) demuestra las razones geológicas por las cuales todo el eje neovolcánico tuvo ecosistemas lacustres y ribereños antes y durante la época prehispánica, muchos de los cuales han desaparecido por cambios antropogénicos recientes.

44 Los estudios lingüísticos de Kaufman (1976: 113) postulan que, antes del predominio de la lengua náhuatl en el actual valle de

Morelos (hacia los siglos VIII y IX), se hablaban ahí lenguas de la familia otomamea. Smith (1983: 18-22) argumenta que los lenguajes que se hablaban en Xochicalco hacia el siglo VIII eran posiblemente el matlatzinca y el ocuilteca.



Cerro-Guajolote en el Monumento 2 de Xochicalco, lado C



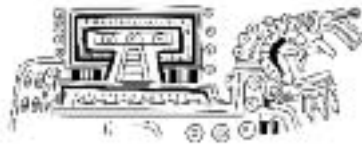
Cerro-Guajolote en el Monumento 11 de Xochicalco



Cerro-Guajolote en el Monumento 1 del Cerro del Mulato, Xochicalco (?)



Cerro-Guajolote en el Monumento 4 del Vértice Geodésico este en Monte Albán



Cerro-Guajolote en el mural del dintel norte en el Grupo de la Iglesia, Mitla



Cerro-Guajolote en la página 31-v del *Códice Nuú Toon-Ndijin Nuú* (Bodley)



Cerro-Guajolote como topónimo de Yucu Tinoó (al suroeste de Mitlantongo, en la Mixteca Alta) en el fragmento de una olla policromada de procedencia desconocida ahora en el Museo de Arte de Princeton



Cerro-Guajolote como topónimo de Chalchiuhtotollin, *Historia tolteca-chichimeca*, folio 25r



Cerro-Retícula y Cerro-Guajolote como topónimos de Matlatlan y Totolquechco, *Historia tolteca-chichimeca*, pp. 1-2



Cerro-Retícula y Cerro-Guajolote como topónimos de Matlatlan y Totolquechco, *Historia tolteca-chichimeca*, folio 33r

Figura 12.44. Glifos 'Cerro-Guajolote' en otros registros gráficos de Mesoamérica. (Dibujo: E. Domínguez.)

lugares evidentemente cercanos uno al otro se consignan como Matlatlam y Totolquechco, sitios que Kirchhoff, Odena y García Reyes (1976: 259) ubican en los linderos entre los territorios de los reinos de los Cuauhtinchantlaca y los Nonoualca en el siglo XVI, y que en la geografía actual quedarían en las inmediaciones del Pico de Orizaba, no muy lejos del sitio arqueológico de Maltrata, Veracruz [fig. 12.45]. Considerando la posición estratégica de las Cumbres de Maltrata como un paso natural entre el altiplano y la costa del Golfo a través de la parte central-sur del actual estado de Veracruz, y del evidente nexo comercial que Cacaxtla mantenía con la cuenca del Usumacinta y la península de Yucatán, nuestra identificación del 'Cerro-Retícula-Guajolote' pintado en el escalón norte del patio del Conjunto 2-sub no necesariamente implicaría que el territorio de Cacaxtla incluía gran parte del suroeste del actual estado de Puebla, pero sí el control militar de puntos estratégicos a lo largo de una de sus principales rutas de comercio, de la cual dependía su economía política.

Conclusiones

Los murales hasta ahora descubiertos en el Conjunto 2-sub son parte de un programa narrativo más grande que suponemos tiene una estructura cuatripartita. El programa fue aparentemente comisionado por los sucesores de los gobernantes duales que mandaron pintar los murales del pórtico en el Edificio A (9 Lagarto y 13 Águila). No obstante, debido al estado incompleto del programa, sólo se conoce hasta ahora la identidad de 4 Perro, es decir, el descendiente del linaje de la Casa del Cielo. Futuras investigaciones en Cacaxtla podrían eventualmente proporcionar evidencias sobre la identidad de su homólogo, el descendiente de la Casa de la Tierra. El señor 4 Perro y su contraparte fueron también los que comisionaron el mural en el recinto interior del Edificio A, así como los paneles de barro modelado en el marco exterior de la entrada al recinto. Por lo tanto, los murales hasta ahora conocidos en Cacaxtla permiten reconstruir una secuencia dinástica de los líderes de Cacaxtla que estuvieron a cargo de los asuntos externos de gobierno aproximadamente entre 650 y 750 d.C.

7 Lagarto (ancestro[s] apical[es])

2 Señor

3 Venado

9 Lagarto

13 Águila

?

Perro

En esta secuencia dinástica, fueron 3 Venado y 2 Señor quienes en un inicio comisionaron a un taller de pintores evidentemente entrenados en el sureste de Mesoamérica para elaborar un arte palaciego que legitimara su acceso diferencial al poder y promoviera una ideología de gobierno divino. Pero el señor 4 Perro y su contraparte fueron los gobernantes que más aprovecharon las convenciones gráficas del sureste de Mesoamérica para incrementar su prestigio y poder. No obstante, las proposiciones sagradas subyacentes en los programas muralistas son panmesoamericanas, incluyendo los relatos sobre orígenes (del cielo, de la Tierra, del maíz, del Sol, de la Luna y de los humanos). En este contexto es importante reiterar que el relato del *Popol Vuh* no es una historia sobre orígenes exclusiva de o concebida sólo por los mayas, sino que es parte de una tradición cultural con un pasado profundo que tuvo una amplia difusión y variaciones regionales (Graulich, 1995, Urcid, 2008). Esa diversidad regional se hizo más patente por la manera de ser distintiva y particular de cada agrupación social y de los estilos gráficos cultural e históricamente constituidos en el gran marco de interacción mesoamericana.

Podemos considerar que el edificio central de la galería oeste constituye un recinto conmemorativo cuyos murales sintetizan varias nociones del Tamoanchan-Tlalocan (López Austin, 1994: 223-226). No obstante, la falta de análisis químico del piso restringe determinar el rango de actividades que pudieron haberse llevado a cabo ahí. El hecho de que la imaginería en las pilastras alude a Venus como estrella matutina no necesariamente implica que en la taxonomía cognitiva de los antiguos habitantes ese recinto haya sido un "templo de Venus". De hecho, consideramos probable que, si nuestra inferencia sobre la estructura cuatripartita del segundo episodio muralista en el Conjunto 2-sub es correcta, la narrativa que estaría pintada al eje de la galería este aún no excavada tal vez contenga imaginería del glifo de Venus como estrella vespertina

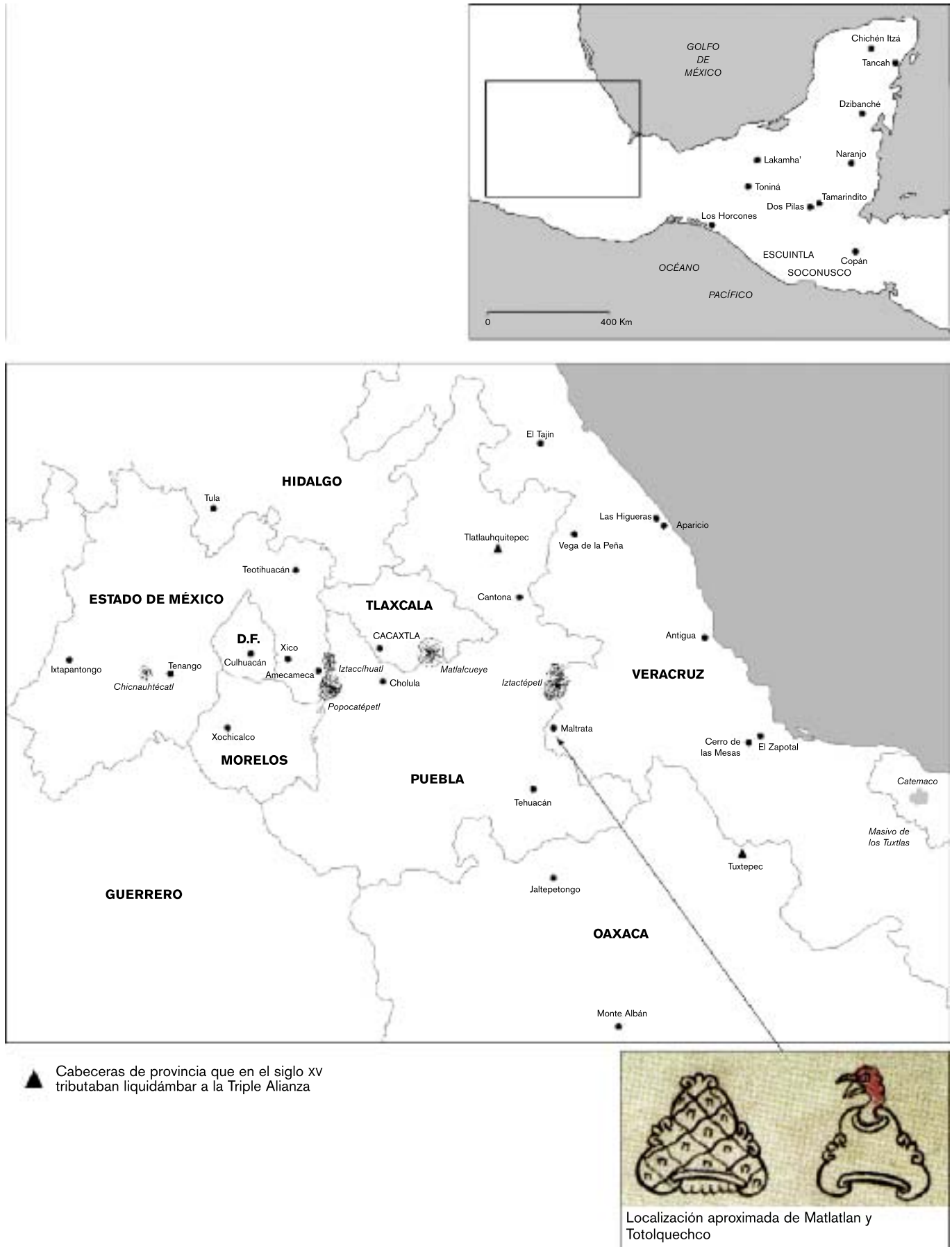


Figura 12.45. Sitios mencionados en el texto. (Dibujo: E. Domínguez.)

e imaginaria que aluda al aspecto negativo, genéricamente dual, de las/los *tzitzimime*.

Suponemos que las pinturas en las banquetas y escalones en los cuatro ejes del Conjunto 2-sub habrían sido comisionadas por el señor 4 Perro y su contraparte para celebrar su ascenso al poder. De ser así, la estructura cuatripartita completa contendría una relación cartográfica de la geografía política de Cacaxtla durante el gobierno de estos dos personajes. Hemos propuesto aquí la posibilidad de que el glifo 'Cerro-Retícula-Guajolote' corresponda, en forma gráficamente sobrepuesta, a dos sitios adjuntos identificados en la *Historia tolteca-chichimeca* como Matlatlam y Totolquechco, lugares cercanos a Maltrata, Orizaba, situados en una de las más importantes rutas que integraban, en relaciones comerciales y políticas, el Altiplano Central con la costa sur del Golfo, la cuenca del Usumacinta y la península de Yucatán.

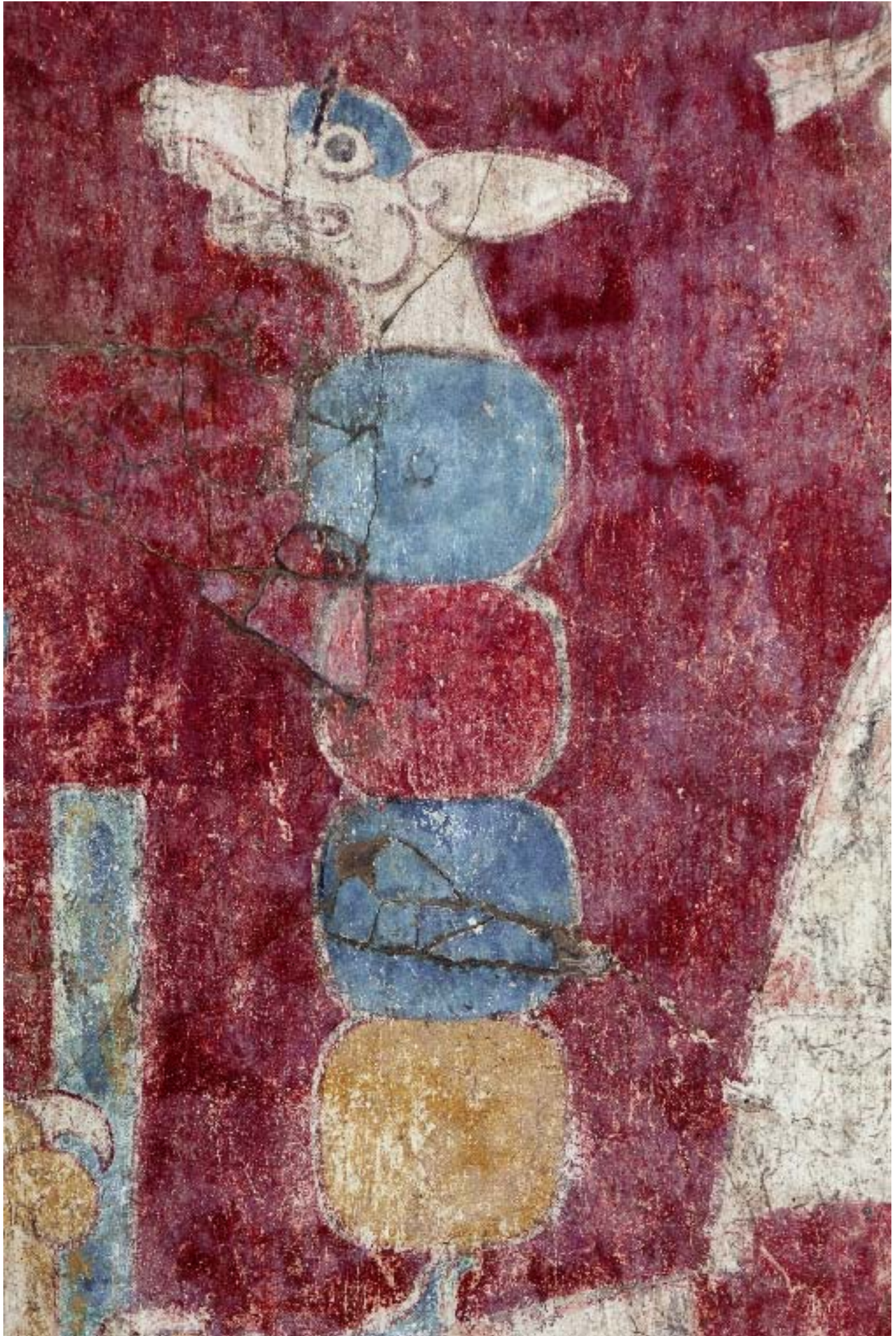
Es evidente que después de 4 Perro y su contraparte, Cacaxtla vivió un gran auge económico,

como se puede atestiguar por los ambiciosos proyectos arquitectónicos que cubrieron la segunda versión del Edificio A y el Conjunto 2-sub. Exploraciones futuras en Cacaxtla tal vez saquen a la luz la identidad de los gobernantes que les sucedieron.

Más que un recuento de filiaciones étnicas idealizadas (olmecas-xicalancas o maya putunes) o de un grande héroe cultural (Quetzalcóatl), los murales del segundo episodio muralista en el Conjunto 2-sub de Cacaxtla proveen un complejo panorama ideológico. La historiografía antigua de Cacaxtla se presentó en un marco de proposiciones sagradas, historias de creación y seres divinos, pero también deja entrever un trasfondo humano que denota tiempos dinámicos, transformaciones políticas y guerras de poder.

Agradecimientos

Queremos agradecer a Bob Sacha por habernos proporcionado fotografías de los murales de la escalera en la galería Norte del Conjunto 2-sub, las cuales nos permitieron generar dibujos preliminares. Las versiones finales en la reproducción de estos murales, así como los dibujos de las pinturas en la banqueta y en las pilastras del recinto central de la galería oeste del Conjunto 2-sub, fueron posibles gracias a materiales fotográficos adicionales proporcionados por la doctora María Teresa Uriarte y su equipo de trabajo. También reconocemos la ayuda de Catalina Barrientos y Paola Vera, quienes nos ayudaron a localizar varios recursos bibliográficos. Leonardo López Luján igualmente nos ayudó con unos datos referentes a la escultura ilustrada en la figura 12.35, abajo a la izquierda. Dedicamos este trabajo a la doctora Beatriz de la Fuente en reconocimiento a su visión al concebir el proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, una empresa que nos ha permitido aprender y diseminar algo del legado intelectual de las antiguas culturas mesoamericanas.



La Casa de la Tierra, la Casa del Cielo: los murales en el Edificio A de Cacaxtla

Javier Urcid
Elba Domínguez
Departamento de Antropología
Universidad de Brandeis

Introducción

El descubrimiento de los murales en el Edificio A de Cacaxtla hace 35 años ha generado una variedad de opiniones respecto a su significado, y se han privilegiado discusiones que giran en torno al vínculo entre estilo artístico e identidad étnica. Puesto que la pintura mural de Cacaxtla revela continuidades estructurales con el sistema gráfico tardío de Teotihuacán pero formalmente recurre a convenciones del sureste de Mesoamérica, el problema interpretativo que más atención ha recibido se centra en la producción muralista y su relación con un grupo exógeno al Altiplano Central identificado en fuentes documentales de finales del siglo XVI como los olmeca-xicalanca. Además de la dificultad en correlacionar críticamente el legado en la memoria social de la época colonial temprana con eventos sociales acaecidos unos 900 años antes, otra desventaja en mucha de esta producción escolástica ha sido la falta de un enfoque que se centre en el papel dinámico que desempeñan los individuos en relación con la cultura de la que forman parte, así como de una perspectiva semiológica que tome en cuenta el contexto arquitectónico de los murales.

Nuestra intención en este trabajo es embarcarnos en una exégesis que presupone una dimensión histórica en los mensajes gráficos de los murales, una dimensión que hace resaltar la intencionalidad de los individuos que los comisionaron. La interpretación resultante nos permite: 1) adentrarnos en el código cultural subyacente en los murales; 2) inte-

grar temporalidad en la producción de las pinturas y por lo tanto discutir un mural del edificio que raras veces ha sido comentado en la literatura publicada; 3) considerar la función del inmueble, y 4) explorar las implicaciones de los mensajes pintados respecto a las instituciones de gobierno en Cacaxtla durante los siglos VII y VIII después de Cristo.

Para ejemplificar el enfoque que ha prevalecido en estudios previos sobre los murales, citamos las opiniones de tres autores. En uno de sus primeros trabajos sobre el tema, Marta Foncerrada de Molina argumentó que:

La relación es, en este caso, de carácter ideológico, es eminentemente simbólica, no descriptiva de sucesos o acontecimientos relacionados con el acaecer histórico o con el relato mítico. Lo anterior no invalida el que *futuras investigaciones llegasen a adscribirles a estas figuras humanas una personalidad histórica específica* [...] Las pinturas, por su carácter "simbólico-representativo", tienen a mi parecer un aspecto heráldico que *pudiese sugerir un tono impersonal que no hace alusión a hombres reales* (Foncerrada de Molina, 1976: 12 y 17-18, énfasis añadido).

George Kubler, consideró que:

Los otros murales, en el templo *dinástico*, en los paneles enmarcados y en las jambas del pórtico, retratan imágenes culturales aladas de las *deidades tutelares* de los dos grupos en combate [en los murales del edificio B-sub] (Kubler, 1980: 172, énfasis añadido).

Y Andrés Santana concluye:

De hecho, desde nuestro punto de vista los personajes que portan el atuendo ocupan un plano secundario, como es el caso del personaje del mural norte del edificio A, cuyos rasgos fisonómicos serían insuficientes para identificarlo o diferenciarlo de cualquier otro de las representaciones antropomorfas presentes en los murales del lugar [...] de hecho, los individuos son investidos por el atuendo que portan para personificar y dar forma antropomorfa a un atributo de la deidad o a una suma de ellos; por tal motivo no creo que las pinturas deban considerarse como narrativas, ya que los seres humanos ahí representados son agentes o vehículos de la deidad (Santana, 1990: 61).

Las dos primeras citas dejan entrever una ambigüedad (resaltada en cursivas) que por un lado concede cierto contenido histórico en los murales, y por el otro presupone manipulaciones cognitivas y simbólicas desprovistas de intereses y motivaciones humanas.¹

Otras interpretaciones de los murales aluden a la representación de un registro calendárico intrincado y artificial (Melgarejo Vivanco, 1979; Edmonson, 1991: 339-341, 2000: 41), o dan un énfasis a oposiciones binarias, dualidades y divinidades (McVicker, 1985: 94-97; Graulich, 1998: 17-19; Santana, 1990: 53-59), o imponen un enfoque histórico directo basado en fuentes sobre la tradición nahua reduciendo el contenido semiológico de los murales a una versión occidentalizada sobre Quetzalcóatl (Piña Chan, 1998: 87-100). Aunque Ellen Baird (1989: 119) consideró que los murales constituyeron una “proclamación pública de linajes y de legitimación”, y en estudios posteriores Foncerrada de Molina (1980: 192-193 y 1993: 121-150) propuso una lectura histórica detallada de las pinturas, estas interpretaciones se han quedado cortas en proponer un verdadero registro dinástico basado en las inscripciones jeroglíficas registradas en los murales.

1 Paradójicamente, sólo la descripción inicial que se hizo del primer mural encontrado en el Edificio A mantuvo que el individuo ahí representado era “un personaje real”, y que los murales pertenecían “a la misma clase de monumentos como las estelas esculpidas y otros murales de Mesoamérica” (Abascal *et al.*, 1976: 31).

2 Una recalibración de las fechas de radiocarbono disponibles hasta ahora en Cacaxtla (Brittenham, 2008: 239, cuadro 13) sitúa el momento cuando se cortó el árbol de donde se hizo este

El contexto arquitectónico de los murales

Antes de realizar un análisis de los murales, es necesario comentar sobre su contexto arquitectónico. El Edificio A, con su eje longitudinal orientado de norte a sur y su fachada hacia el oeste, se encuentra en la esquina noreste de la acrópolis y presenta tres etapas constructivas [fig. 13.1]. La primera estructura consistió en un solo cuarto con una entrada delimitada arriba por un dintel de madera. Una muestra del dintel arrojó una fecha de radiocarbono no calibrada de 755 ± 75 años (López de Molina y Molina Feal, 1986: 21 y Apéndice 1, p. 509).² La segunda etapa constructiva incluyó una ampliación de la primera estructura, y fue durante el uso de esta nueva versión que se plasmaron las pinturas en los muros del pórtico y en las jambas del acceso que da al recinto interior del edificio, así como en el muro posterior del cuarto central interior [fig. 13.2]. Se notará, al comparar las figuras 13.1a y 13.2a, que parte del mural norte del pórtico abarcó la entrada clausurada y tapiada del primer edificio. Entre la segunda y tercera etapas constructivas se construyó una estructura inmediatamente al sur que afectó parcialmente la fachada del Edificio A [fig. 13.1c]. Antes de construir lo que parece haber sido una gran plataforma piramidal que eventualmente cubrió la segunda versión del edificio, la porción superior de los murales en el pórtico y en las jambas fue destruida intencionalmente al remover el techo. Al hacerse la excavación de la estructura, Diana López de Molina y Daniel Molina Feal (1986: 21) encontraron al pie de los muros del pórtico un depósito de unos 20 cm de altura con fragmentos de los murales. Parece ser que, como parte de este ritual de terminación, el mural al fondo del recinto interior fue cubierto con una delgada capa de barro. El ritual de terminación aparentemente incluyó un acto de ‘centrar el cosmos’ que incluyó la aplicación de marcas circulares de color rojo en los paneles remetidos de

dintel entre 694-894 d.C. (rango de 1 sigma), o 691-975 d.C. (rango de 2 sigma). Puesto que estos nuevos rangos no varían mucho del rango original no calibrado (680-830 d.C., rango de 1 sigma), y considerando la posibilidad de que los constructores de la primera versión del Edificio A hayan reutilizado el dintel (Santana y Vergara, 1990: 33), es imposible establecer con mayor certeza la cronometría de los murales.

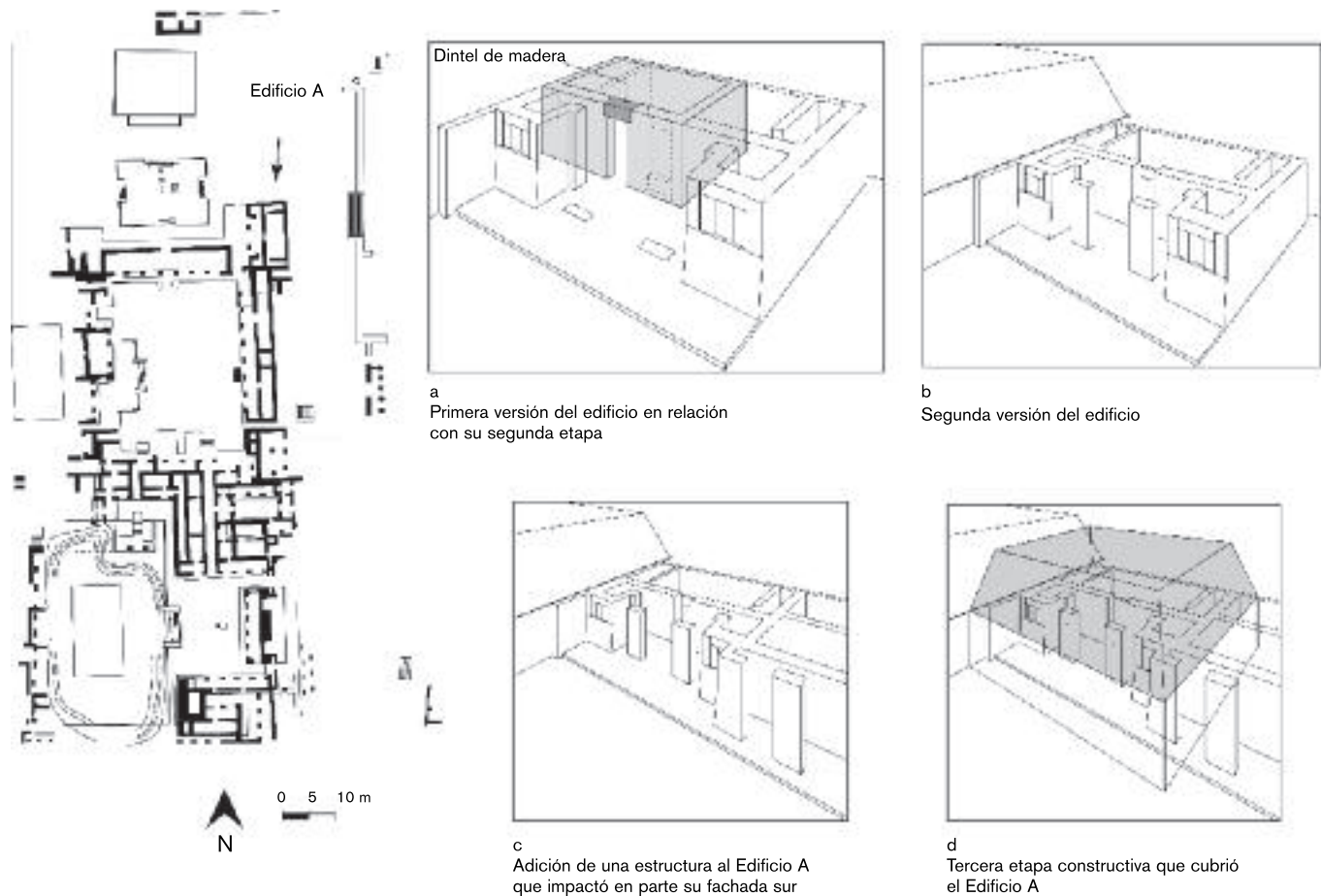


Figura 13.1. Ubicación del Edificio A en la acrópolis de Cacaxtla y sus modificaciones arquitectónicas a través del tiempo (plano de la acrópolis basado en Vergara, 1990: 22). (Dibujo: E. Domínguez.)

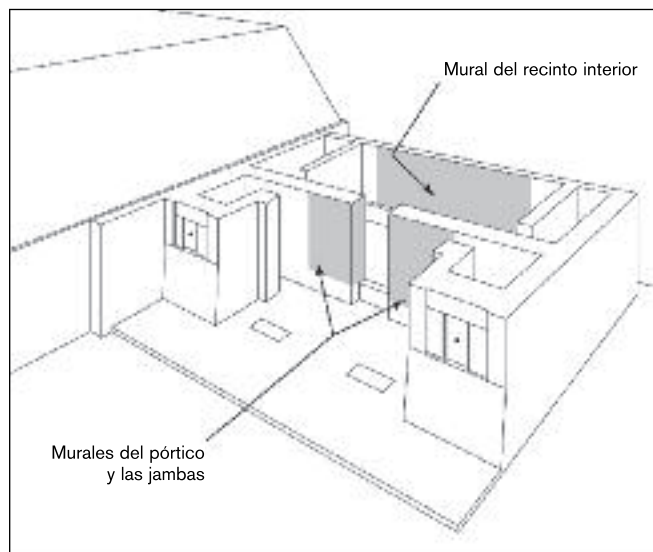
los tableros en la fachada de los recintos del pórtico, en las dos pilastras frente al vestíbulo del edificio, y al centro —sobre el guardapolvo— del muro este del recinto interior.³ Estos cinco manchones seguramente aluden a los cuatro rumbos del mundo y a su centro. Inmediatamente después, la entrada al recinto interior se tapió parcialmente y los espacios internos de la estructura se dividieron en celdas para ser cubiertas con material de relleno, para lo cual se vertió una arena muy fina en aquellas particiones aledañas a los murales para protegerlos al momento de enterrarlos. Por la erosión, nunca se sabrá la configuración de la tercera

estructura que se construyó sobre la plataforma que cubrió la segunda versión del edificio; sólo sabemos que éste quedó enterrado hasta por lo menos 4 metros y medio de relleno constructivo (López de Molina y Molina Feal, 1986: 20 y 21) [fig. 13.1d].

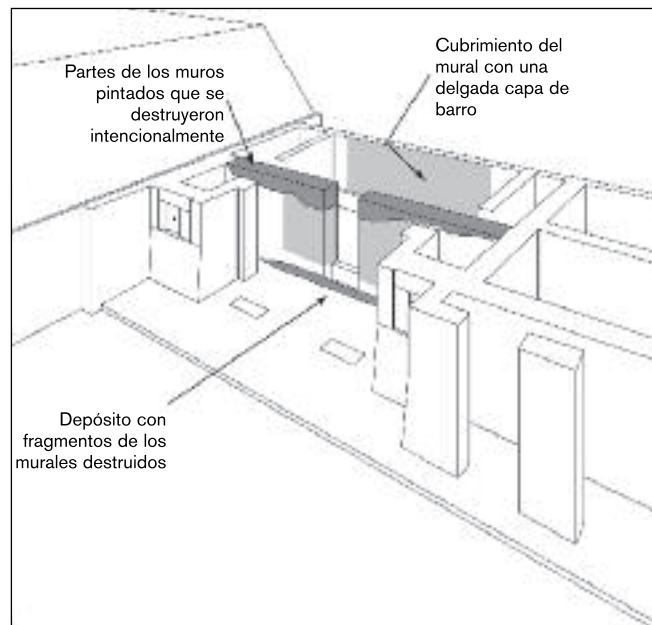
Una reconstitución hipotética de los murales

El hecho de que los murales del pórtico se encontraran incompletos presenta el problema de determinar su configuración original. Lombardo de Ruiz propuso que en su estado prístino los murales laterales estuvieron enmarcados en tres de sus lados por cenefas, y que la entrada tenía encima una representación del dios de la lluvia [fig. 13.3]. Su reconstrucción hipotética aparentemente se basó en ejemplos constructivos en los estilos Río Bec y Chenes, quizá tomando como modelo las entradas con la personificación del dios de la lluvia arriba y

³ La deducción de este evento se basa en la mención que hacen López de Molina y Molina Feal (1986: 22) de “una pequeña señal roja sobre la pared este, colocada sobre el guardapolvo”. El contexto de esta descripción sugiere que la marca se hizo después de haber cubierto el mural del recinto interior. Aunque los autores no lo mencionan, suponemos que la señal se pintó al centro del muro.

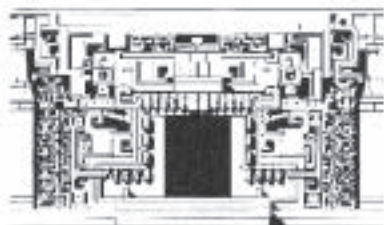


a

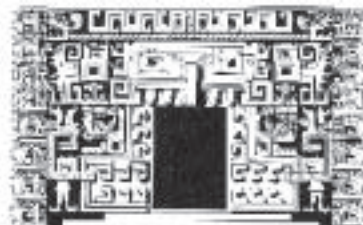


b

Figura 13.2. Ubicación de los murales en el Edificio A y su anulación antes de edificar la tercera estructura (las vistas isométricas del edificio no incluyen las pilastras del pórtico). (Dibujo: E. Domínguez.)



Entrada a la estructura III de Chicanná [estilo Río Bec] enmarcada por el rostro del dios de la lluvia (arriba) y las fauces abiertas de un lagarto (a los lados)



Entrada a la estructura II de Hochob [estilo Chenes] enmarcada por el rostro del dios de la lluvia (arriba) y las fauces abiertas de un lagarto (a los lados)

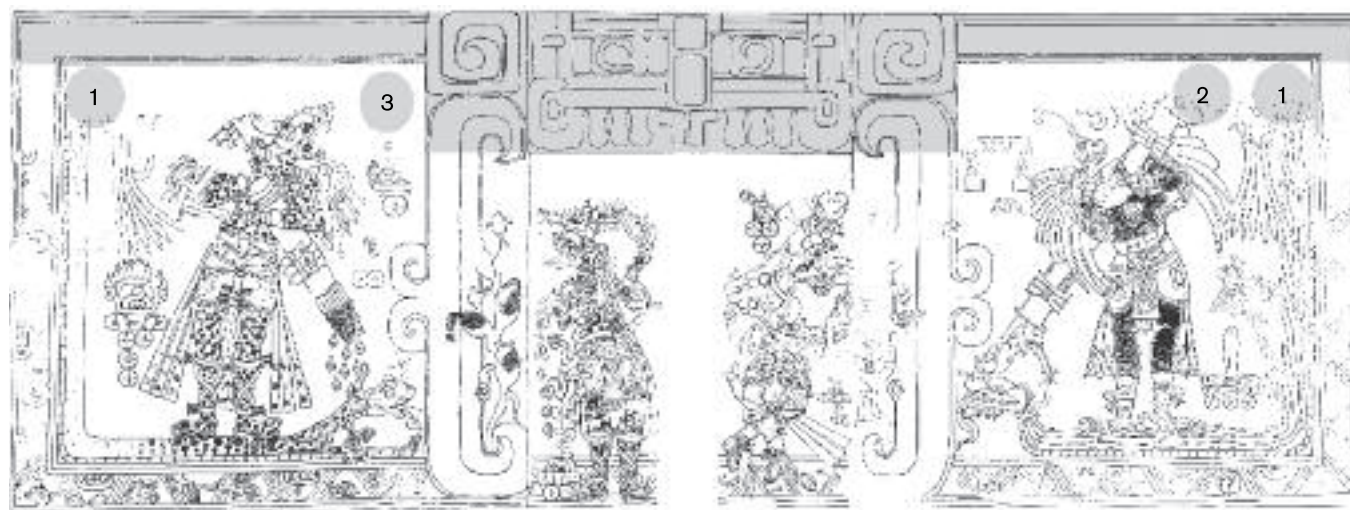


Figura 13.3. Reconstrucción hipotética de los murales del pórtico y las jambas en el Edificio A de Cacaxtla según Lombardo de Ruiz (1991: figura 7 y 1995: 35)

y fachadas con el rostro del dios pluvial y fauces de lagarto en los estilos arquitectónicos Río Bec y Chenes de Campeche. (Tomado de Andrews, 1997: 87 y 203.)

fauces de lagarto a los lados en las estructuras II y III de Hochob y Chicanná, en Campeche. Hay varios problemas con el dibujo reconstructivo de Lombardo de Ruiz, incluyendo el hecho de que el marco superior en los muros laterales es muy bajo, lo que no deja suficiente espacio para seguir la curvatura de las colas de las serpientes en las dos esquinas superiores externas (núm. 1 en la fig. 13.3), o para reconstruir la cabeza de serpiente en el objeto que porta el personaje pintado en el muro sur del pórtico (núm. 2). Igualmente omite los restos de un glifo en la esquina superior interna en el muro norte del pórtico (núm. 3), presenta los murales fuera de su contexto arquitectónico más inmediato, y al final no logra transmitir la extraordinaria calidad estética de las pinturas.

Una revisión más detallada del estado de preservación en el que se encontraron los murales [fig. 13.4] revela dos niveles en la demolición a lo largo de los muros del pórtico, lo que sugiere que el ritual de terminación de la segunda edificación incluyó la remoción del dintel, quizá de madera. Por lo tanto, la imaginería que lo decoraría estuvo grabada y pintada o únicamente pintada. Debe anotarse que los murales se elaboraron dejando en la parte inferior de los muros —a manera de guardapolvo— una franja de 43 centímetros de altura con estuco blanco muy pulido, y que la entrada tiene un umbral alto (40 cm) y remetido con un asa en medio de la superficie externa.⁴

Siguiendo la pauta establecida por Lombardo de Ruiz, proponemos aquí otra reconstrucción hipotética de los murales del pórtico [fig. 13.5].⁵ Esta otra versión tiene una elevación mayor que al-

canza un poco más de la altura de porciones de muros aún en pie y la de las pilastras en la parte anterior del pórtico.⁶ Concordamos con Lombardo de Ruiz en dos puntos: 1) que la cenefa cerraba por arriba las cuatro superficies pintadas⁷, y 2) que el dintel y/o paramento sobre la entrada tenía la representación frontal del rostro del dios de la lluvia. Sin embargo, en lugar de utilizar imaginería en estilo Río Bec o Chenes, basamos nuestra reconstrucción en la representación facial del dios de la lluvia que aparece en la jarra que porta el personaje pintado en la jamba norte. Puesto que los murales despliegan estructuralmente una simetría bilateral, semejante reconstrucción nos permite deducir que falta un glifo en la esquina superior interna del mural sur del pórtico.

También es necesario justificar nuestra reconstrucción de los dos compuestos glíficos parcialmente destruidos en la esquina superior interna del mural norte del pórtico. El glifo de arriba [fig. 13.6a] incluye aún suficientes atributos que permiten postular cómo, estructuralmente, debió ser similar al glifo existente cerca de la esquina superior interna del mural sur del pórtico, incluyendo la representación de la planta de un recinto, un par de huellas de pie humanas a cada lado exterior del recinto, y un par de manos con pulseras de chaquiras que parecen manipular una serie de bandas diagonales que alternan en dirección y color (amarillo y azul) colocadas frente a la entrada del recinto. Respecto al glifo inferior [fig. 13.6b], este otro incluía el signo '1 Serpiente', con el cuerpo retorcido del ofidio pintado sobre un motivo en forma de U y con la parte posterior de un dardo colocado

4 Aunque López de Molina y Molina Feal (1986: 21) no describen con detalle el asa, infirieron que debió servir para asegurar una cortina en la parte inferior. Con base en fotografías, el asa parece ser de cerámica y estar integrada al umbral en posición horizontal. Su interpretación funcional implica que en la parte superior de las jambas debió haber habido elementos para suspender la cortina, tal vez hoyos en los que se amarró y tendió una cuerda en sentido horizontal para suspenderla.

5 En esta reconstrucción hipotética de los murales, simulamos los elementos para suspender una cortina en la parte superior y anterior de las jambas con base en los ejemplos documentados en edificios de Lakamha' (Palenque) (Anderson, 1980).

6 La altura constatada de muros que no se demolieron, así como el de las pilastras, es de 2.50 m (López de Molina y Molina Feal, 1986: 35), mientras que la altura de los muros pintados en nues-

tra reconstrucción es de 2.67 metros. La diferencia de 17 cm puede explicarse si se toma en cuenta la altura de las vigas que soportaban la techumbre. Es probable que éstas se dispusieran a lo largo del eje norte-sur, dando cabida a que el muro del pórtico fuese ligeramente más alto que los demás muros. Si los morrillos se dispusieron en sentido este-oeste, entonces la cenefa superior de los murales del pórtico habría quedado interrumpida a través para permitir el paso de las vigas.

7 Se verá que la reconstrucción de Lombardo de Ruiz no incluye cenefas en la parte superior de los murales de las jambas. En nuestra reconstrucción de las cenefas tanto en los muros del pórtico como en las jambas se duplicaron los animales acuáticos y flores que aún quedan en las cenefas inferiores y se les cambió de dirección, reconociendo que seguramente las partes faltantes debieron tener representaciones acuáticas y florales muy diferentes.

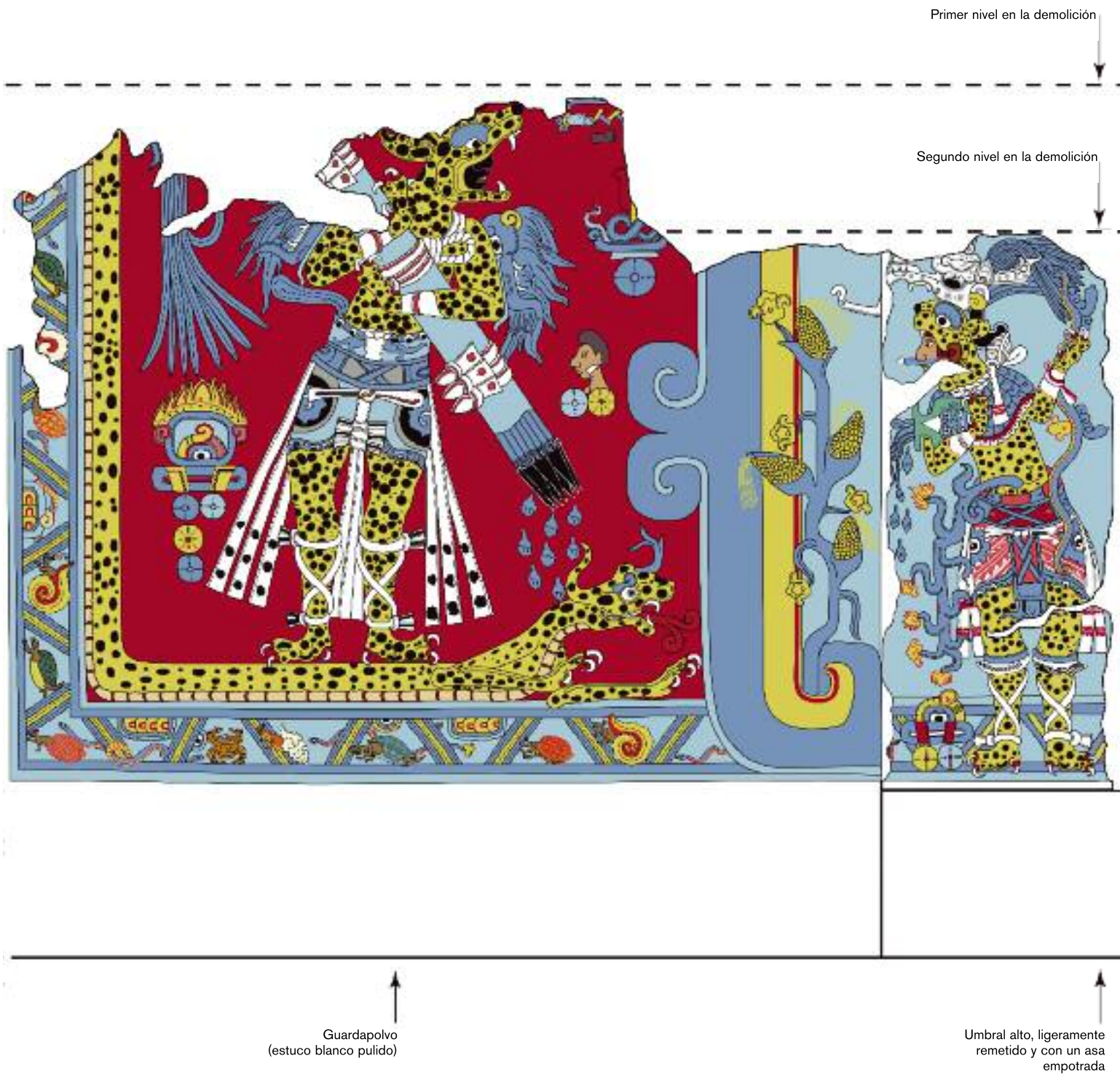


Figura 13.4. Estado en el que se encontraron los murales del pórtico y las jambas. (Dibujo: E. Domínguez.)

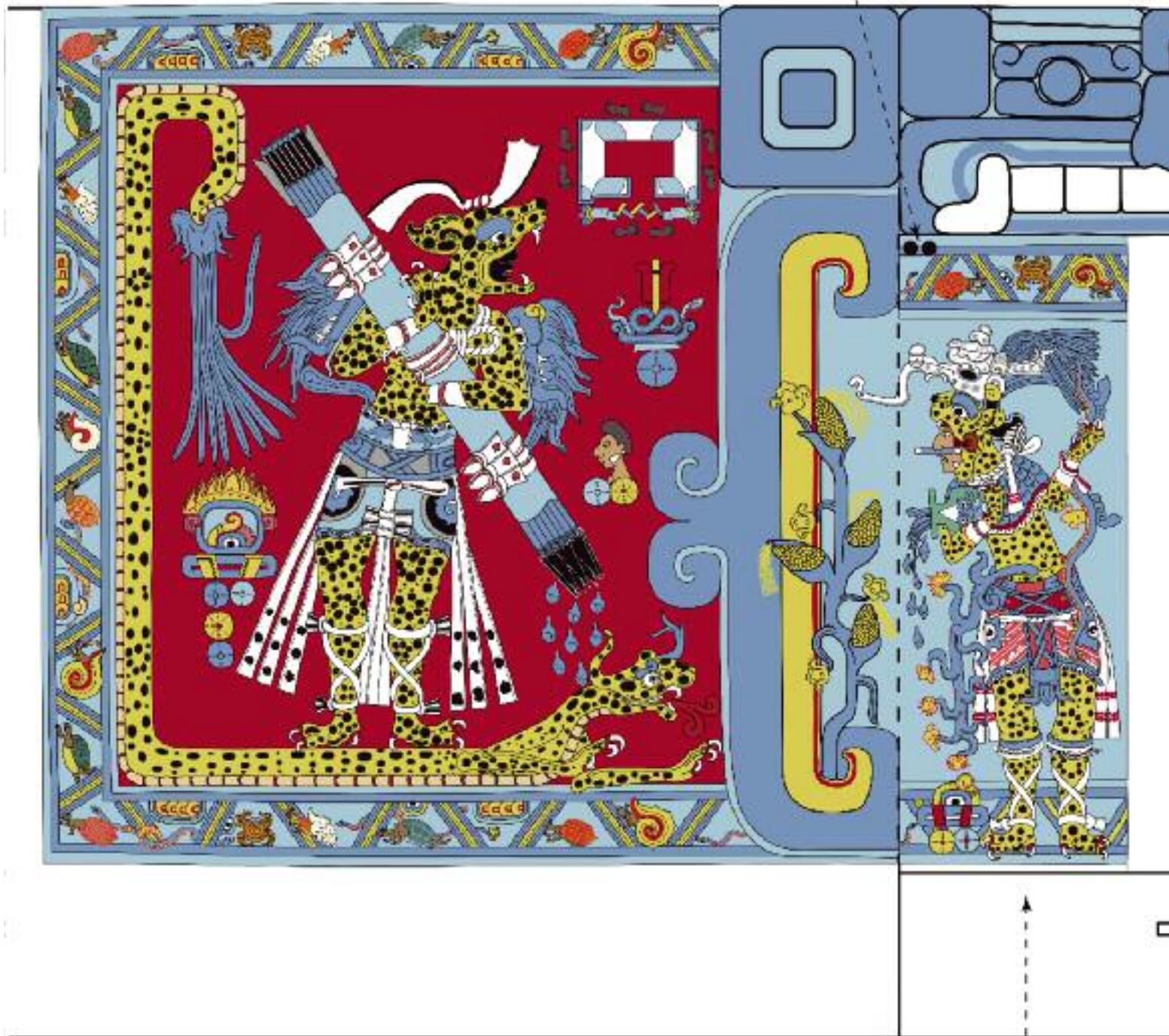


↑
Guardapolvo
(estuco blanco pulido)

0 .5 1 m

Mural norte del pórtico

Perforaciones para cortinero



Mural en la jamba norte

Figura 13.5. Otra reconstrucción hipotética de los murales del pórtico y las jambas. (Dibujo: E. Domínguez.)

Dintel y paramento superior
(grabados/pintados
o sólo pintados)

Perforaciones
para cortinero

Glifo que falta

Mural sur del pórtico



Mural en la
jamba sur

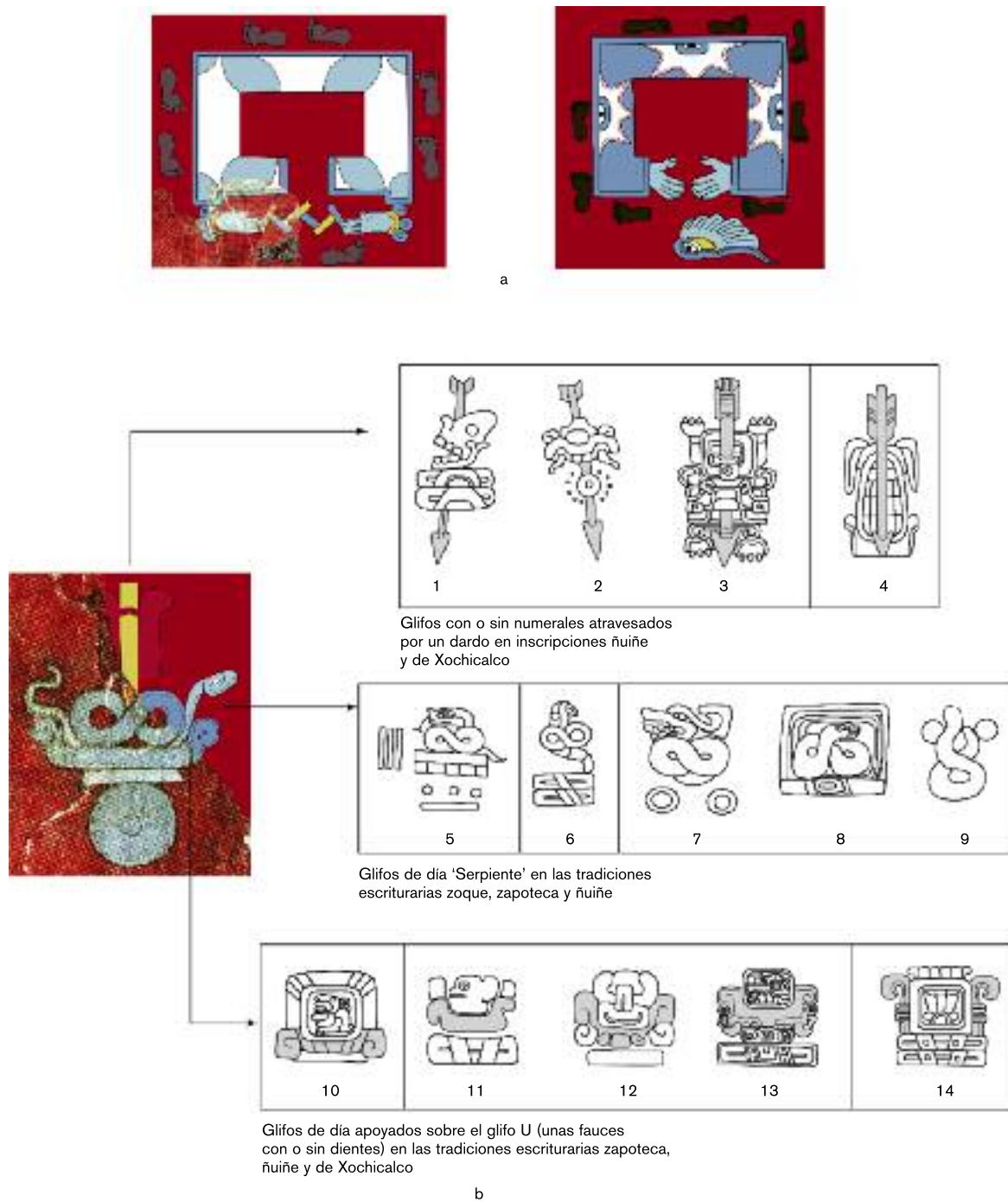


Figura 13.6. Reconstrucción hipotética de los conjuntos glíficos pintados en la esquina superior interna del mural norte del pórtico usando evidencia interna y externa (la procedencia de los glifos se enlista en el apéndice 1). (Dibujo: E. Domínguez.)

verticalmente arriba del cuerpo de la serpiente. Este conjunto guarda paralelos con inscripciones ñuiñe y de Xochicalco en las que ciertos signos aparecen con dardos que los atraviesan en forma vertical; o con convenciones zoques, zapotecas, ñuiñe y de Xochicalco para representar el nombre de día Serpiente. Igualmente comparte similitudes con prácticas escriturarias zapoteca, ñuiñe y de Xochicalco que representan signos acompañados de numerales sobre unas fauces desdobladas que pueden o no incluir dientes (marcadas en la fig. 13.6b en gris). Más aún, otras inscripciones conocidas en Cacaxtla igualmente representan dardos encajados con el astil en color amarillo y las plumas pintadas en rojo, como los colores en la sección aún existente del dardo en el conjunto glífico bajo discusión [fig. 13.7].

Análisis semasiográfico y epigráfico de los murales

Una vez explicados los procedimientos que seguimos en la reconstrucción de los murales del pórtico, procedemos a su análisis, empezando con la imaginería que enmarca la composición central en las pinturas [fig. 13.8a]. Ésta incluye las cenefas con animales acuáticos y flores, la imagen del dios de la lluvia, un par de elementos curvos que aluden a un cerro abierto, y la representación de dos plantas de maíz con flores —cada una con cuatro mazorcas maduras— que brotan del interior del cerro. Como ya lo habían propuesto Townsend (1997: 97-98) y Miller (1999: 181-182), este marco tiene elementos constitutivos que connotan el arquetipo en el pen-

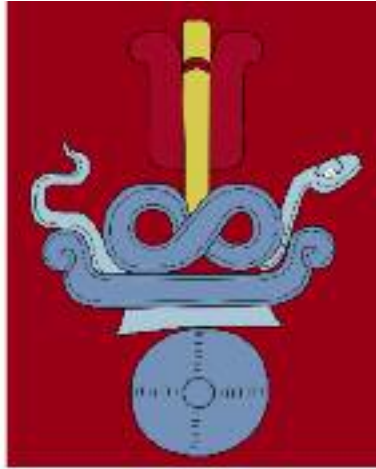
samiento mesoamericano del Cerro del Sustento [fig. 13.8b], es decir, un lugar primordial de gran riqueza interna que contiene en su núcleo un granero con maíz y cuya abundancia eventualmente es desatada por el dios de la lluvia al abrirlo con el rayo, proveyendo así la materia prima para la creación de los seres humanos y para diseminar el maíz a los cuatro rumbos, enseñando a la gente cómo cultivarlo y dando así el sustento a la humanidad. Una vez desatada esa riqueza, el Cerro del Sustento se vuelve un paraíso para ciertos elegidos (López Austin y López Luján, 2004).⁸

Puesto que varios autores han argumentado que algunos de los glifos en los murales tienen valor cronológico y por lo tanto registran fechas, es necesario reseñar la propuesta específica de Baus de Czitrom (1986: 514-515), pues ésta ha tenido influencia en otros estudiosos sin crítica alguna [fig. 13.9]. La autora leyó el conjunto glífico en la esquina inferior externa del mural norte del pórtico como un registro que marca la instauración de un 'Fuego Nuevo' correspondiente al año 9 Viento. Dicha interpretación está basada en tres argumentos: 1) que el motivo encima del glifo 'Ojo de Reptil' [OR] es la representación icónica de 'llamas'; 2) que el cartucho con volutas laterales que enmarca al glifo 'OR' es un índice del glifo de año, y 3) que el glifo 'OR' corresponde al segundo día en el calendario mesoamericano, lo que implica que la cuenta redonda que se seguía en Cacaxtla tenía portadores del grupo 2.⁹ En apoyo a su lectura del registro de una ceremonia de Fuego Nuevo, Baus de Czitrom tomó el haz de dardos que sostiene el personaje como una referencia al amarre de un fardo de varas que en la tradición nahua más tardía simbo-

⁸ Lombardo de Ruiz (1986: 236) y Quirarte (1983: 207) ya habían tomado la designación gráfica del cerro a ambos lados del acceso como la representación de la tierra, y Townsend (1997: 98) la interpreta específicamente como una alusión a una 'Cueva Cerro'. La paridad 'Dios de la Lluvia-Cerro' permite dar cuenta de la etimología del nombre del dios de la lluvia en la tradición nahua. El término Tláloc se deriva de *tlalli*, tierra (Molina, 1977: 113) y en códices del grupo Magliabechiano, como el *Magliabechi* y el *Ixtlil-xóchitl*, el nombre se glosa respectivamente como 'con tierra porque su influencia era en lo que nacía de la tierra' (Boone, 1983 [facsimilar]: 43 verso-44 recto) y 'abundador de la tierra' (van Doesburg, 1996: 29).

⁹ Variaciones en la interpretación de este conjunto glífico incluyen la de Berlo (1989: 25), quien interpretó el motivo sobre el glifo 9

OR como 'llamas', pero en vez de suponer que está relacionado con un 'Fuego Nuevo' sugirió que su contraste con la dualidad de agua aludida en la imaginería y colores de los murales en las jambas equivale al difrasismo nahua *atl-tlachinolli* [guerra]. Piña Chan (1998: 95) leyó el conjunto glífico como '9 OR con llamas' pero lo interpretó como el nombre calendárico de Quetzalcóatl. Graulich (1998: 18) identificó el glifo 9 OR como '9 Viento, nombre de Venus'. Otros autores que se adhieren a la propuesta de que el glifo es una fecha anual y/o cierra la cuenta redonda incluyen a Lombardo de Ruiz (1986: 235-236), Foncerrada de Molina (1993: 123 y 149) y Edmonson (1991: 339 y 2000: 41). Este último tomó el glifo 9 OR como el segundo portador del año en el calendario de Yucunúdahui, Oaxaca, y lo correlacionó con el año gregoriano 770 después de Cristo.



Glifo pintado en el peralte del escalón del patio de la galería norte en el Conjunto 2-sub

Glifo pintado en un muro cercano a la plataforma basal oriental del Edificio A. (Reconstrucción hipotética basada en una fotografía en Moreno *et al.*, 2005: 55.)

Figura 13.7. Signo '1 Serpiente-Dardo' y otros glifos en murales de Cacaxtla que muestran dardos con el astil amarillo y las plumas rojas. (Dibujo: E. Domínguez.)

lizaba un ciclo de 52 años. Nótese que la autora dejó sin explicar los otros dos signos acompañados de numerales que están en el lado superior derecho del mural.

Un enfoque comparativo más amplio deja sin apoyo los argumentos de Baus de Czitrom [fig. 13.10]. En primer lugar, el motivo encima del glifo 'OR' es la representación icónica de una flor amarilla, como puede atestiguar con los múltiples ejemplos de tal representación en los murales mismos. Más aún, ciertos contextos sintagmáticos disponibles en otros murales de Cacaxtla demuestran que la convención para representar 'llamas' recurre a un motivo de volutas dobles pintadas en rojo. Por otro lado, el cartucho con volutas laterales también se usó en la escritura ñuiñe y de Xo-

chicalco para representar nombres de día que no pueden considerarse portadores anuales ya que no siguen la propiedad estructural de la cuenta redonda, una propiedad que dicta que los nombres de los años son signos espaciados cada cinco posiciones en la lista de los 20 días del calendario. Al compilar toda la evidencia disponible sobre fechas anuales en las inscripciones de Xochicalco, Tenango y Maltrata [fig. 13.11], resulta evidente que el signo del año en la tradición escrituraria epiclásica del Altiplano Central —de la cual Cacaxtla fue partícipe—, se indica no por un cartucho con volutas laterales sino por un cartucho y una cuerda, y que los portadores anuales no correspondían al grupo II sino al grupo III, es decir, aquellos nombres de día correspondientes a

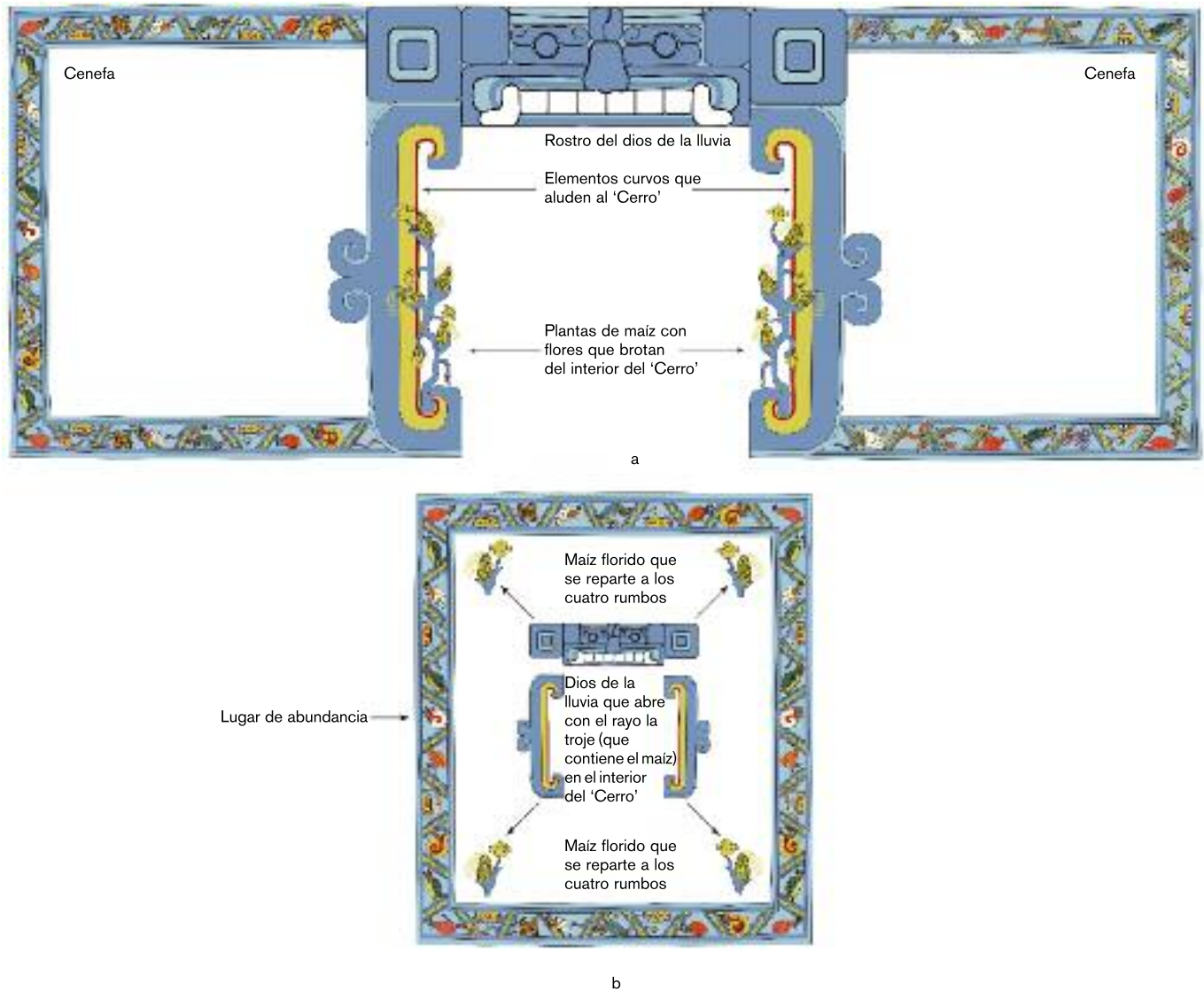


Figura 13.8. a) La imaginería que enmarca a los murales y b) los elementos constitutivos que connotan el arquetipo del Cerro del Sustento. (Dibujo: E. Domínguez.)

las posiciones 3 (Casa), 8 (Conejo), 13 (Caña) y 18 (Pedernal).¹⁰

Antes de continuar con el análisis de la imaginería y epigrafía en los murales, vale la pena considerar la interpretación que propuso Foncerrada

de Molina en estudios más recientes en los que intenta proveer una dimensión histórica a los murales [fig. 13.12]. Según la autora, las pinturas de la mitad norte registran la conquista de Cacaxtla por los olmeca-xicalanca y la toma de poder de su líder,

¹⁰ Arellano (2006: 42-43), quien también toma el conjunto glífico bajo consideración como '9 Ojo de Reptil Flamígero', argumenta que "con base en abundantes comparaciones, tengo por cierto que dicho glifo es uno de los portadores del año, en específico del grupo II: equivale a Hierba del calendario náhuatl (los otros son Viento, Venado y Temblor). Así, es probable que las 'asas' indicadas por Foncerrada (1993) aluden al calificativo de Portador. Por ende, puede considerarse que el año 9 Ojo de Reptil Flamígero marca una opción: 1) el tiempo en que tuvieron lugar los sucesos ilustrados en el mural del pórtico A; 2) el año de hechura, en cuyo caso correspondería a 695, 747 o 799 d.C., en consonancia con

la arqueología." Arellano no muestra la evidencia comparativa que menciona ni explica cómo ancla al calendario Gregoriano la supuesta fecha anual. Por otro lado, aunque Melgarejo Vivanco (1979) dedujo que la cuenta redonda en Cacaxtla estaba basada en portadores del grupo III, tal conclusión se basa en la lectura del glifo en la esquina inferior derecha del mural del pórtico sur como '13 Pedernal', una identificación que —como se argumentará más adelante— es incorrecta. La evidencia comparativa del signo de año mostrada en la figura 13.11 hace evidente que hasta ahora no se ha atestado ninguna fecha anual en Cacaxtla.

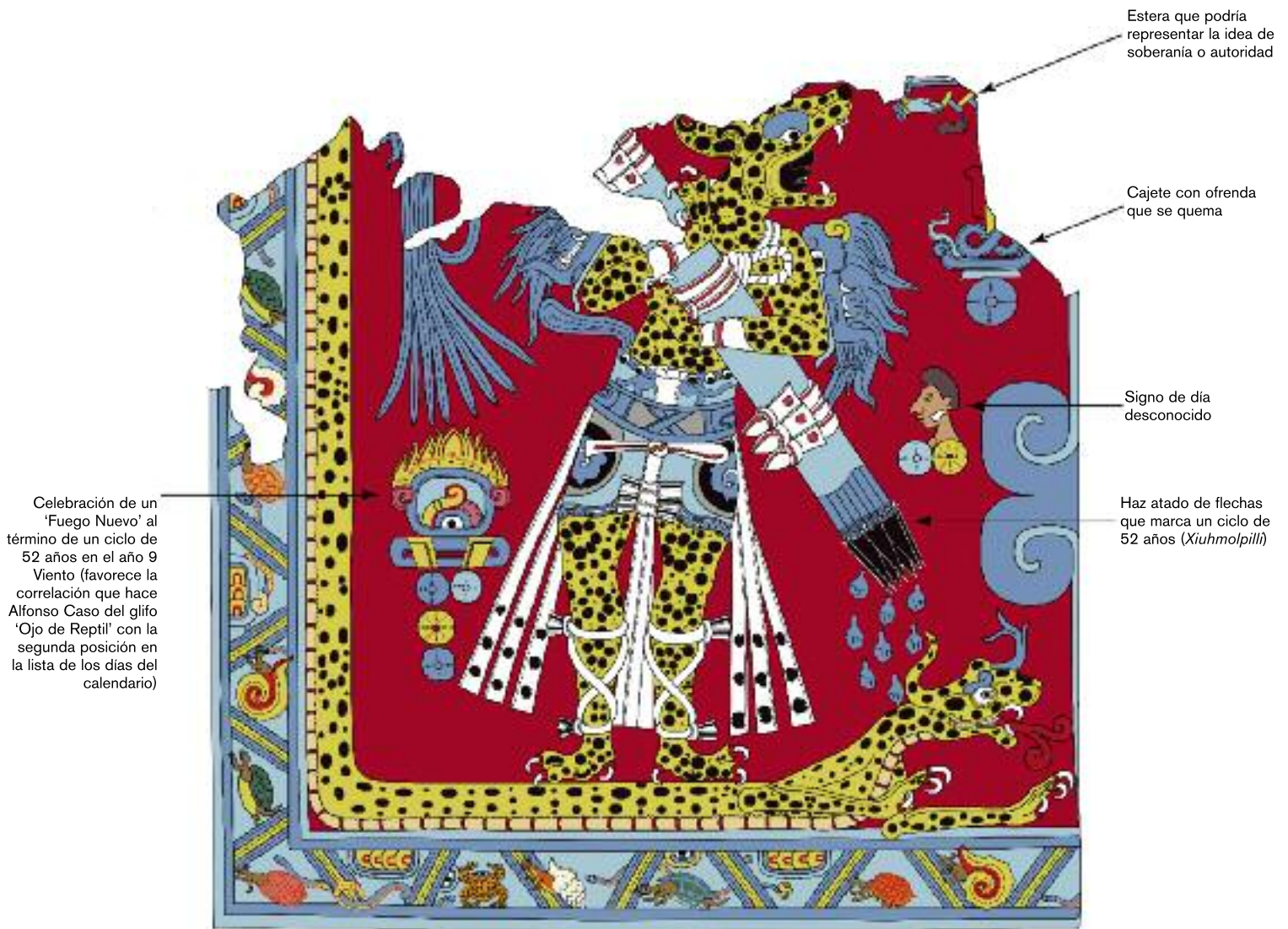


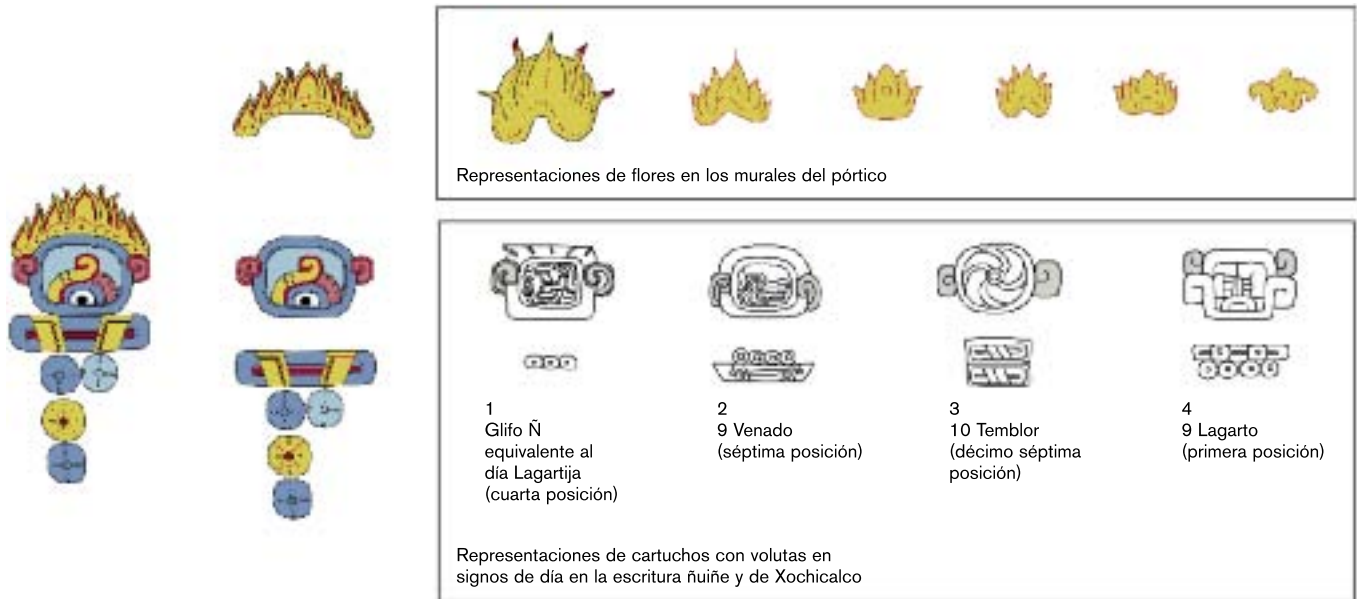
Figura 13.9. Interpretación de Baus de Czitrom (1991) de la imaginería e inscripciones en el mural norte del pórtico. (Dibujo: E. Domínguez.)

mientras que los murales de la mitad sur proclaman la toma de posesión y el sacrificio del previo líder maya que gobernaba Cacaxtla antes de la invasión. Resulta evidente que la autora tomó ciertos glifos en los murales como topónimos, y que otros los leyó, a veces simultáneamente, como fechas, y/o como los nombres calendáricos de personajes prominentes, y/o como nombres calendáricos de linajes completos. Esto último era una práctica desconocida en el registro prehispánico y colonial temprano. Además de identificaciones glíficas incorrectas (el glifo '1 Serpiente' lo lee como '1 Estera') y de lecturas epigráficas sin fundamento (la

de los conjuntos glíficos con la planta de edificios), su interpretación de la mitad sur es incoherente. Postular que los vencedores proclamen la toma de poder de un vencido sería otra práctica sin precedentes en la historiografía mesoamericana.

Iniciamos con lo que consideramos los aspectos más sobresalientes, empezando de derecha a izquierda con las pinturas del pórtico y siguiendo de izquierda a derecha con los murales de las jambas [fig. 13.13]:

1. El muro sur del pórtico representa a un hombre con el cuerpo pintado de negro y vestido como un



1. Cerro Nuyoo, Huajuapán de León, Tumba 1, bloque A (glifo 3Ñ)
2. Cerro Nuyoo, Huajuapán de León, efigie cerámica ahora en el ex-Museo Frissell (cat. núm. 7419) (glifo 9G)
3. Cerro Nuyoo, Huajuapán de León, Monumento 1 (glifo 10E)
4. Xochicalco, Monumento 9 (estela de los dos glifos) (glifo 9 Ojo de Reptil)

Figura 13.10. Desglose del glifo en la esquina inferior externa del mural norte del pórtico y análisis de sus elementos constitutivos. (Dibujo: E. Domínguez.)

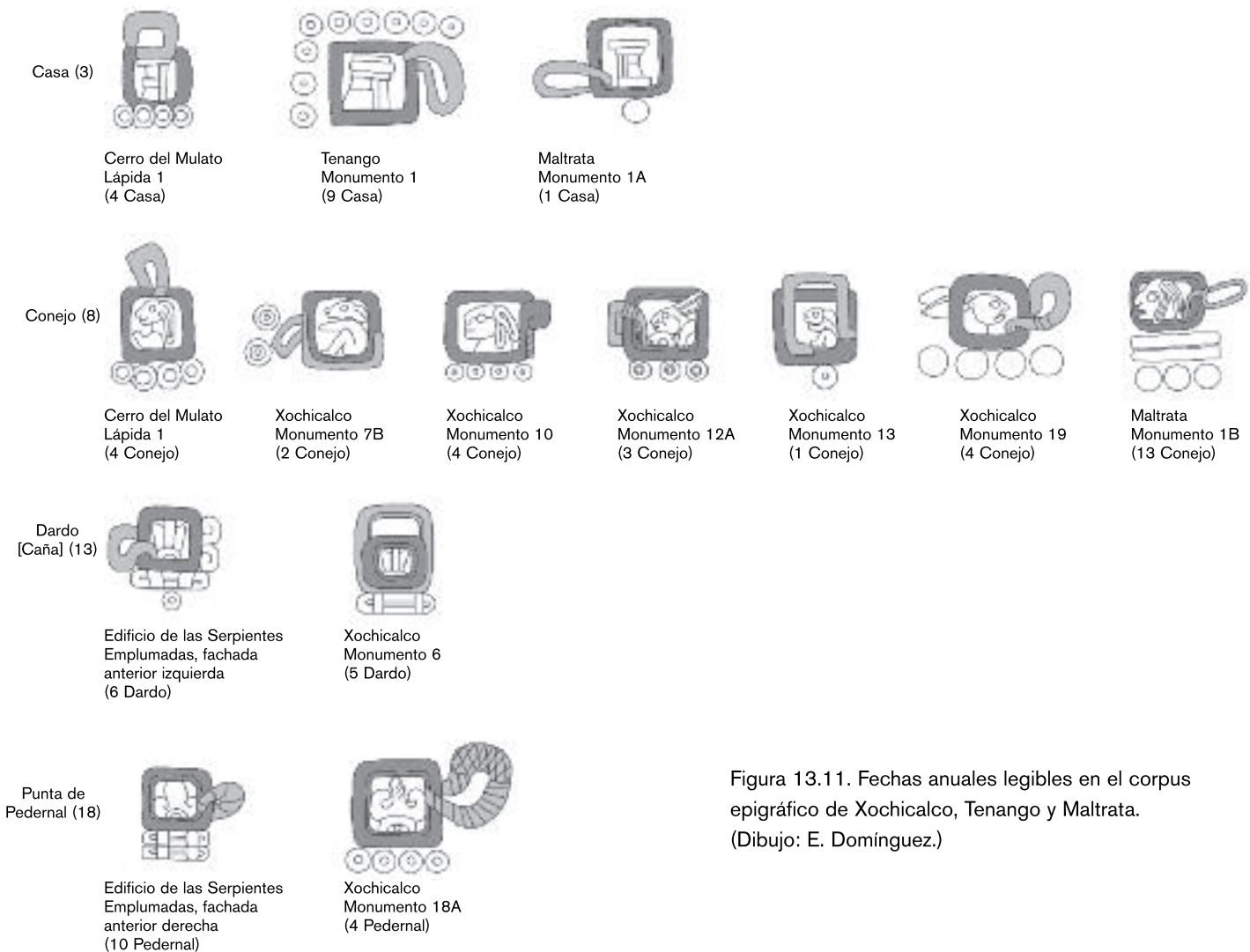


Figura 13.11. Fechas anuales legibles en el corpus epigráfico de Xochicalco, Tenango y Maltrata. (Dibujo: E. Domínguez.)

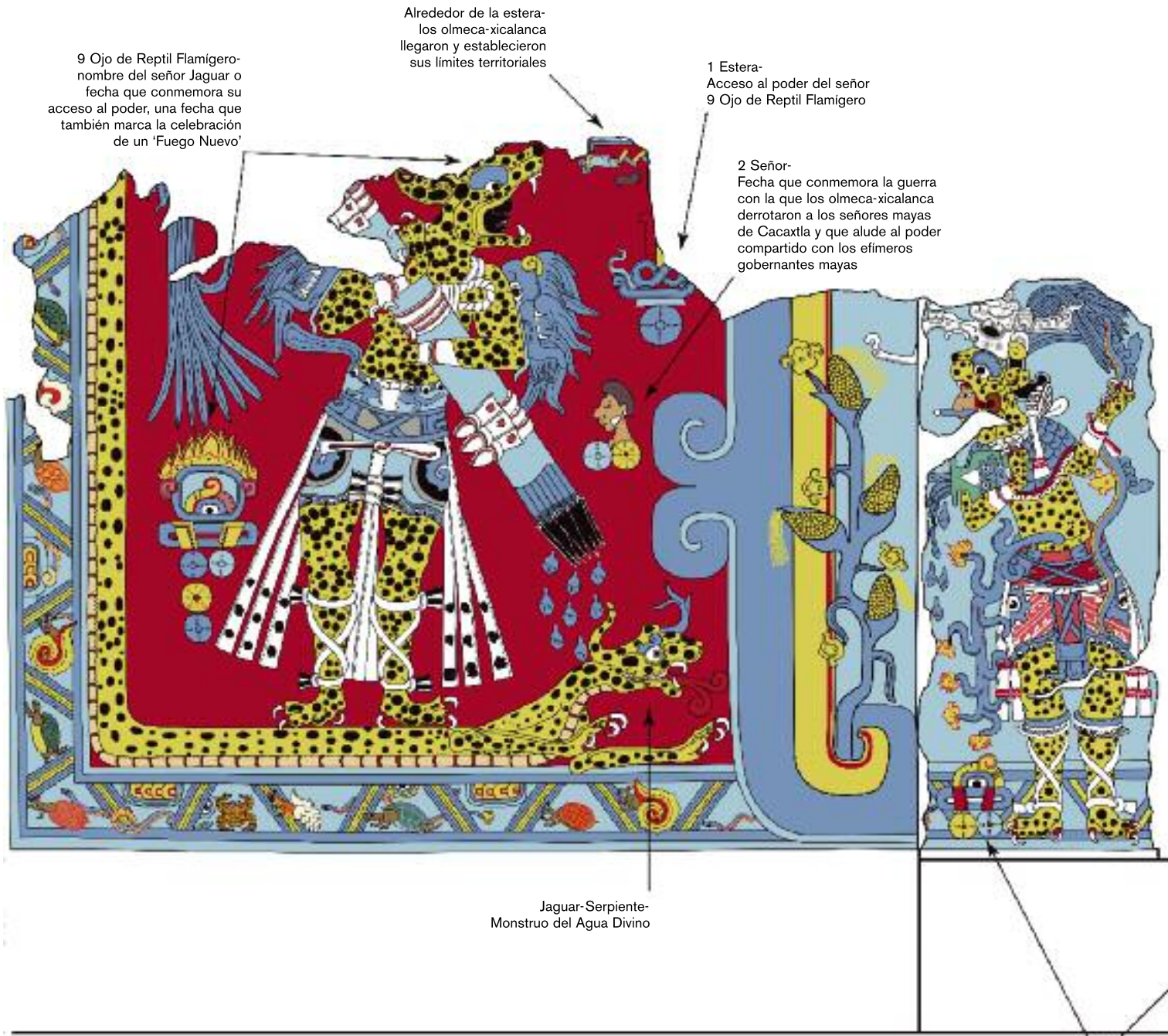
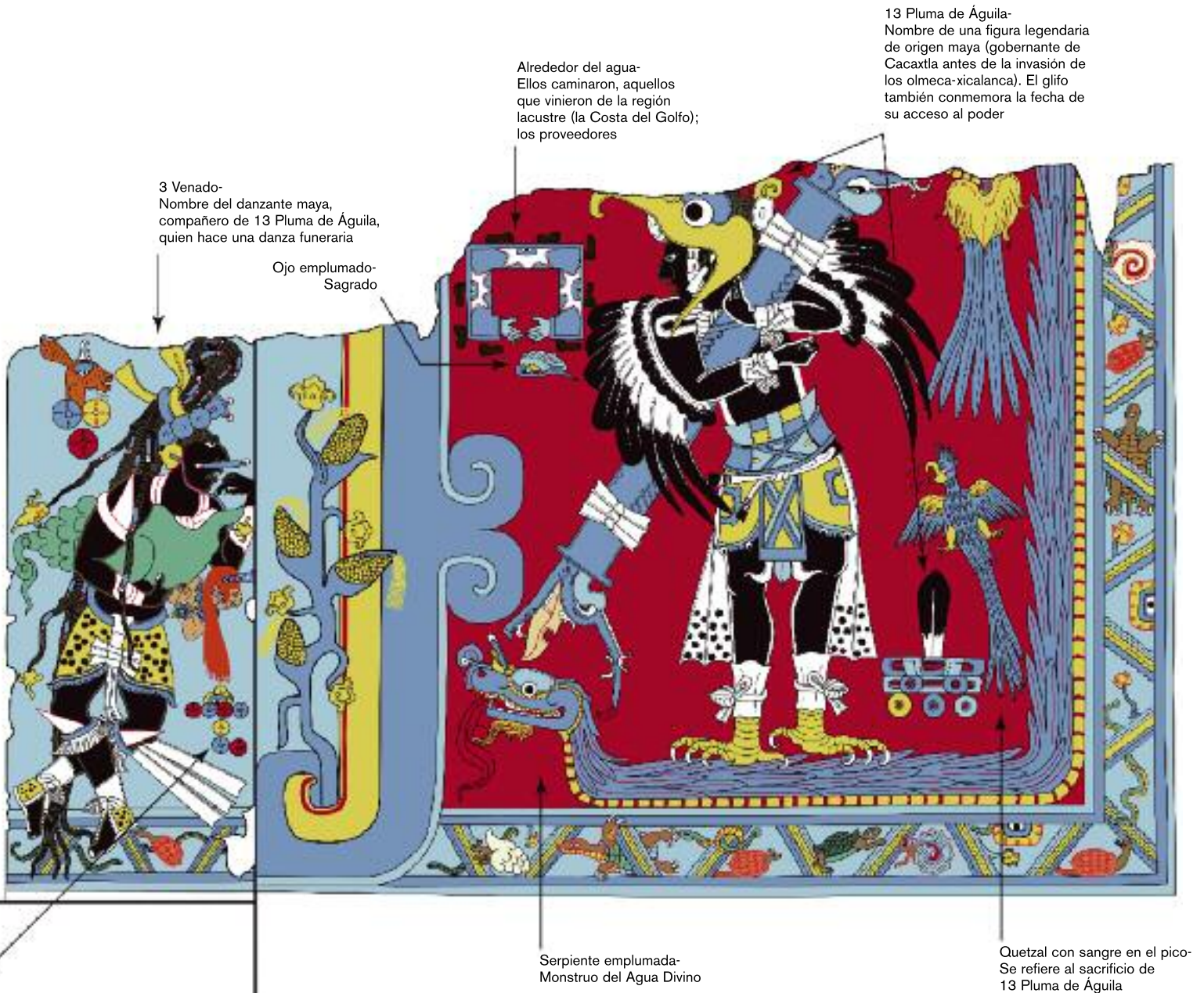


Figura 13.12. Interpretación de los murales del pórtico y las jambas según Foncerrada de Molina (1980 y 1993). (Dibujo: E. Domínguez.)

7 Ojo de Reptil- Nombre del linaje de los señores olmeca-xicalanca, quienes conquistaron y construyeron Cacaxtla. La escena del enano que emerge de la concha marca el inicio del linaje



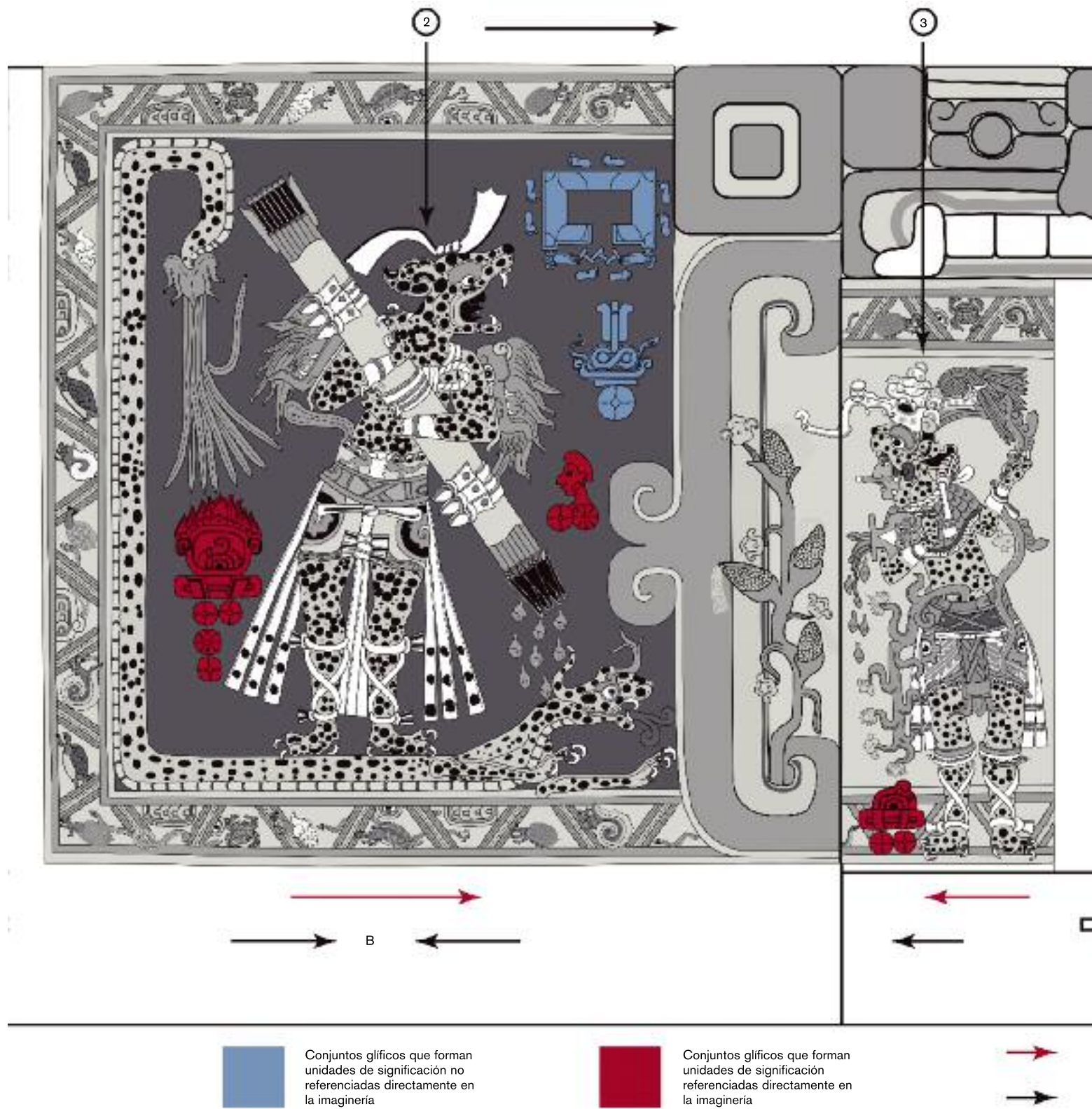
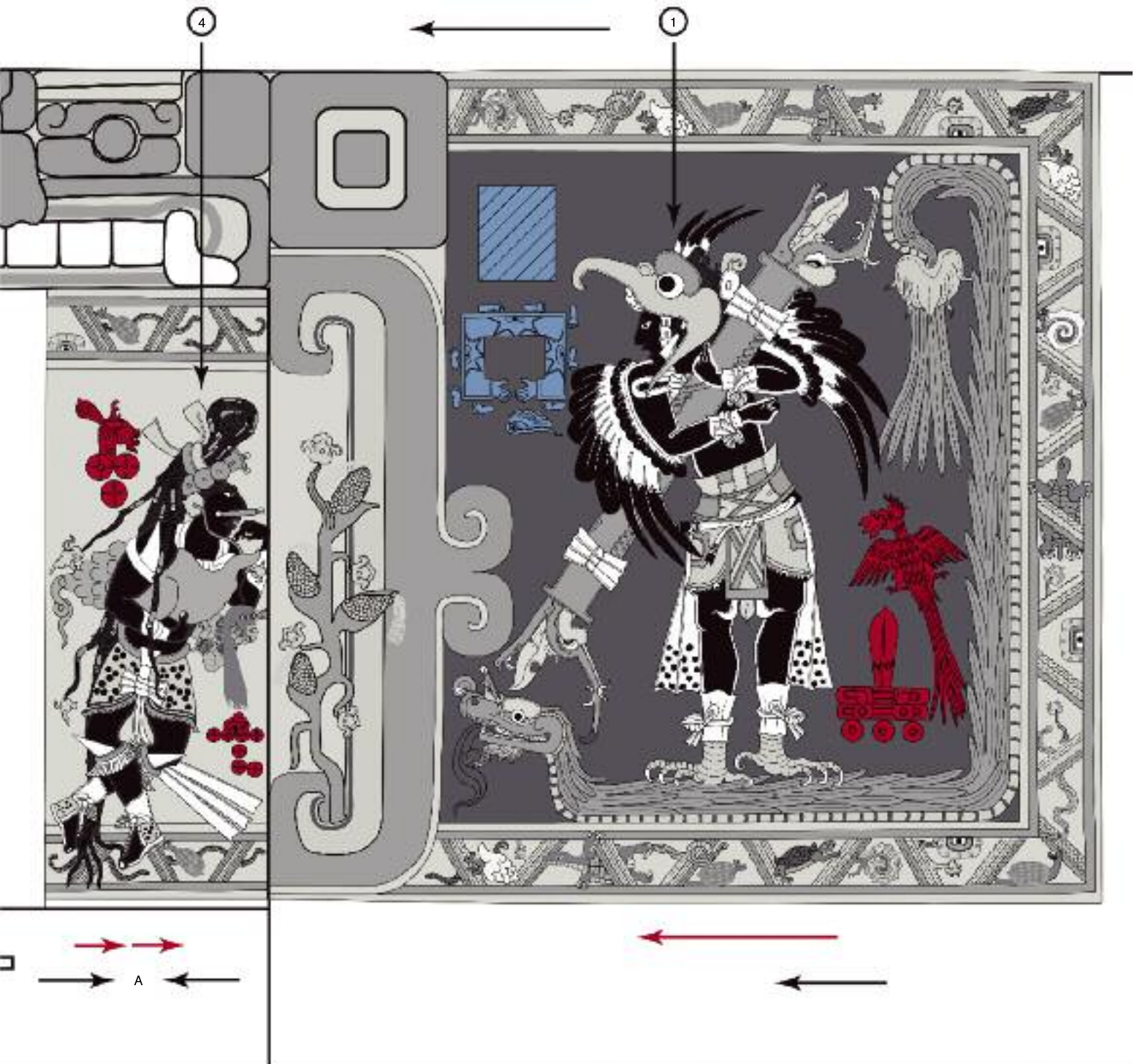


Figura 13.13. Los personajes y las inscripciones en los murales del pórtico y las jambas (los números identifican la descripción de los personajes en el texto). (Dibujo: E. Domínguez.)



Dirección de los personajes

(A y B) Puntos de convergencia en la dirección de los glifos

Dirección de los glifos

águila. Sostiene un gran cuchillo sacrificial con el mango en forma de serpiente bicéfala. Navajas excéntricas de pedernal salen de las fauces abiertas de ambas cabezas serpentinas a manera de lenguas (Foncerrada de Molina, 1993: 54, Graulich, 1990: 102).¹¹ El personaje aparece de pie sobre una serpiente emplumada engalanada en la punta de la cola con una flor y un haz de plumas largas.

2. El muro norte del pórtico representa a un hombre con el rostro pintado de negro y vestido como jaguar. Porta alas en los brazos y sostiene un fardo de dardos con gotas de agua que escurren de los proyectiles. Las gotas hacen crecer una planta —de color azul como las demás plantas en los muros— que brota de la cabeza de la serpiente-jaguar sobre la que aparece de pie el personaje. Esta serpiente también tiene una flor y un haz de plumas largas en la punta de la cola. Las alas del personaje incluyen la representación de una cabeza zoomorfa cuyos atributos, incluyendo una extensión nasal, dientes y una marca semicircular que denota “brillo” (y que por metonimia alude al concepto de “divinidad” [Schele y Miller, 1986: 43]), sugieren el ave que representa al sol en las convenciones del sureste de Mesoamérica [fig. 13.14a].

3. La jamba norte representa a un hombre vestido de jaguar quien sostiene con una mano una serpiente (una metáfora visual que representa el rayo) y con la otra vierte agua de una jarra con la imagen del dios de la lluvia sobre una planta florida que brota de su ombligo, aludiendo simbólicamente a la planta tierna del maíz. El símbolo del rayo tiene como apéndices una flor amarilla (en la parte ventral) y dos signos ‘nube-gota’ (en la parte dorsal). El personaje lleva como tocado una representación zoomorfa esqueletizada, aparentemente una versión descarnada del dios de la lluvia que incluye un haz de plumas largas arriba y en la parte posterior el brote de una planta de maíz [fig. 13.14b].¹²

4. La jamba sur representa a un hombre con el cuerpo pintado de negro y con cabellos largos enhebrados con chaquiras tubulares de jade. La cabellera aparece doblada hacia el frente de su cabeza, dejando los cabos sueltos y colgando hacia atrás hasta el nivel de sus pies. El personaje tiene unos adornos triangulares blancos en la parte superior de los brazos y debajo de las rodillas. Además, sostiene una gran concha (*Strombus gigas*) de la que emerge otro personaje al que se le representó con cabello largo color rojo y varios objetos suntuarios de jade, incluyendo una cinta de chaquiras que le reúne el pelo en la coronilla (rematada al frente con otra chaquira en forma de flor), una orejera también con forma floral, un bezote horizontal que deja ver sólo un par de chaquiras esféricas en los extremos, un peto incrustado con mosaico, tal vez de turquesa, y como muñequera, un gran disco igualmente incrustado con plaquitas sujetado mediante una cinta anudada de color amarillo.

Los adornos triangulares blancos del personaje pintado de negro en la jamba sur denotan el oficio de granicero, como queda constatado por el triángulo blanco que remata por encima la representación del dios de la lluvia en la jarra con la que vierte agua el personaje pintado en la jamba norte, o en el glifo nominal del personaje 10 en el mural este del Edificio B-sub. La inferencia al oficio de granicero también queda apoyada por la imaginaria en el mural posterior de la cámara principal en la tumba 1 de Ixcaquixtla, en el sur de Puebla [fig. 13.15], pues el personaje ahí representado viste los mismos ornamentos triangulares y sostiene en las manos sendos excéntricos de obsidiana negra en forma de cuerpos serpentinos (representaciones simbólicas del rayo) y líneas blancas en ángulo que aluden al resplandor del relámpago.

La pintura negra corporal en los ejemplos de Cacaxtla e Ixcaquixtla, y el pelo largo del personaje pintado en la jamba sur del Edificio A, al parecer

¹¹ Es improbable que haya habido cuchillos sacrificiales de tales dimensiones, así que su representación es simbólica. En el registro arqueológico de Mesoamérica se conocen cuchillos de hasta 61.5 cm de largo, los cuales, por su delicada estructura, no pudieron haber tenido un uso práctico sino simbólico (Darras y Field, 2003). Un panel de piedra calcárea procedente de las inmediaciones de Bonampak incluye la representación de un gobernante quien

sostiene verticalmente, a manera de lanza, un gran cuchillo muy similar al que se pintó en el mural sur del pórtico en el Edificio A de Cacaxtla, incluyendo sus extremos en forma de cabezas de serpientes de cuyas fauces salen hojas de pedernal y los varios amarres con nudos triples en el mango (véase Joralemon, 1974: 68, fig. 18).

¹² John Pohl (1999: 134) interpreta la imaginaria del tocado como el cráneo de un venado.

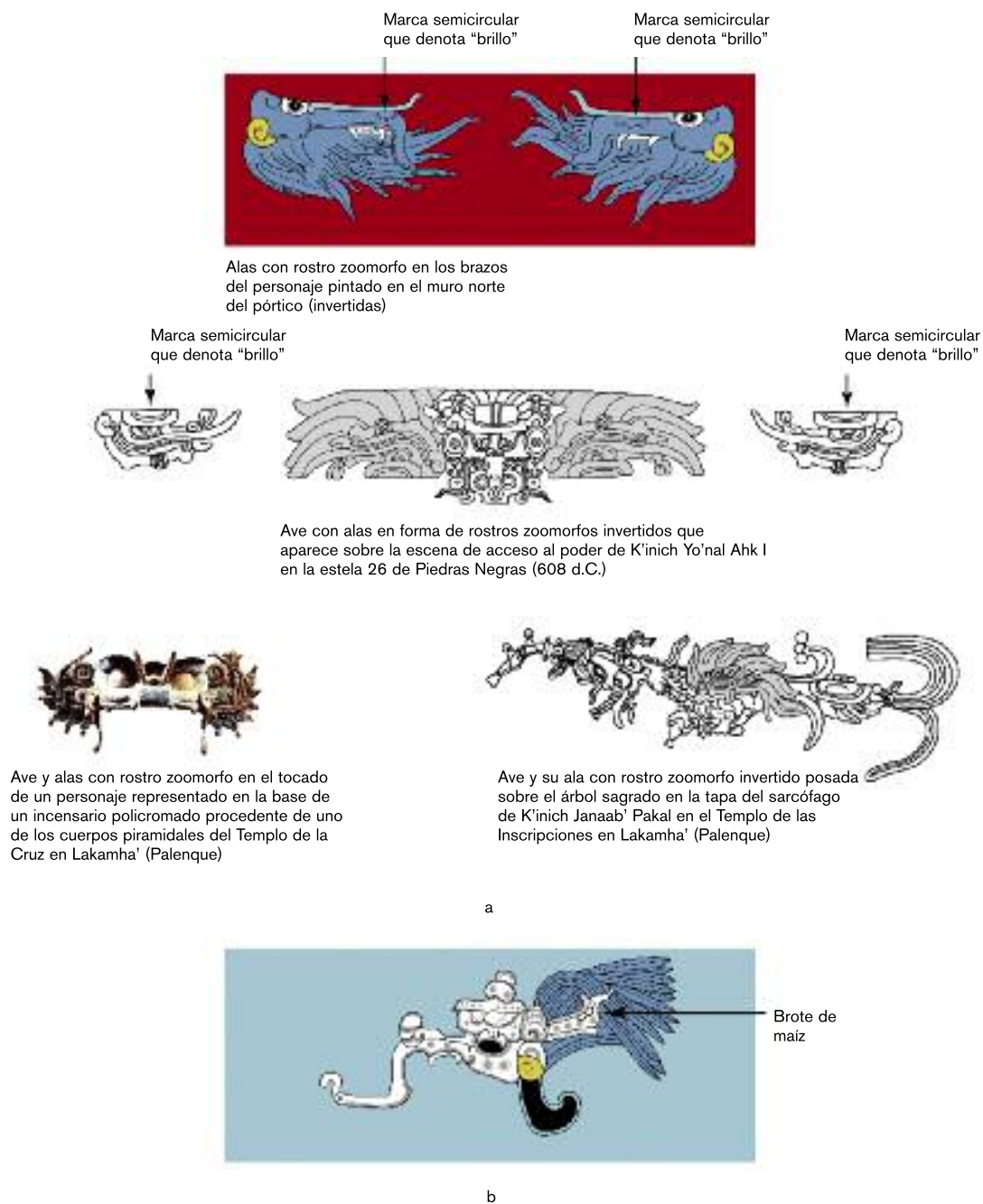


Figura 13.14. a) Alas del personaje en el mural norte del pórtico que parecen aludir al ave que personifica al Sol en la imaginería del sureste de Mesoamérica; y b) versión esquelética del dios de la lluvia en el tocado del personaje en la jamba norte. (Dibujo: E. Domínguez.)

hacen referencia al oficio de sacrificador si consideramos la descripción que hicieron varios misioneros de los sacerdotes que se pintaban de negro y llevan los cabellos muy largos.¹³ Fray Alonso de Molina (1977: 22v y 79v) provee en su diccionario

náhuatl-español anotaciones para *papatli*: (“cabellos enhebrados [enmarañados] y largos de los ministros de los ídolos, y cabellos de los que sirven en los templos de los ídolos”. Garibay (1996: 137) también discute la etimología de esta palabra: “Papa, papas llamaron a los sacerdotes de los ídolos los españoles. La palabra procede de *papahua*: el que tiene cadejos [cabello muy enredado], *papactli*, o sea los largos cabellos apelmazados que caían de

13 Pohl (1999: 134) ya había identificado a los personajes en el mural sur del pórtico y en la jamba sur como sacerdotes por la pintura negra de sus cuerpos.

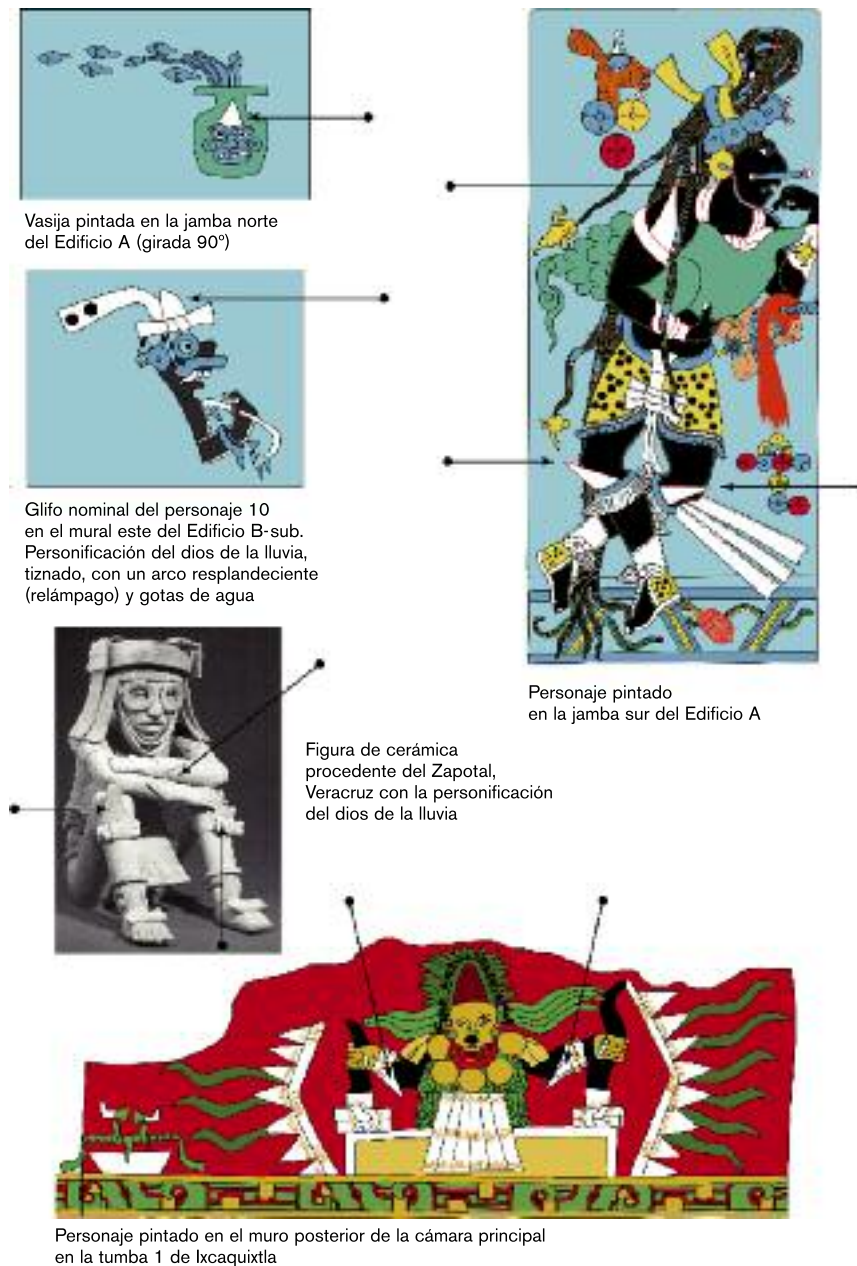


Figura 13.15. Adornos triangulares blancos asociados a la representación del dios de la lluvia que marcan el papel de granicero. (Dibujo: E. Domínguez.)

sus cabezas, endurecidos por la tintura negra ritual y la sangre”. López Austin y García Quintana (2000 [3]: 1303) traducen *papahuaque* como “los que tienen cabellera larga (?). Ciertos sacerdotes”. Fray Bernardino de Sahagún (Libro II, capítulo XXV; López Austin y García Quintana, 2000 [I]: 201), al describir los rituales del sexto mes (Etzalcualiztli) dedicados a los dioses de la lluvia, hace referencia a los *cuacuacuiltin*, sacerdotes que prestaban servicio en los templos-escuela, quienes “traían las caras teñidas de negro, trasquilados, salvo en la corona de la

cabeza, que tenían los cabellos largos, al revés de los clérigos”. El contraste que hace Sahagún entre los *cuacuacuiltin* (cabeza rapada [López Austin y García Quintana, 2000 [3]: 1261]) y los demás sacerdotes implica que estos últimos tenían toda la cabellera larga. Es en el contexto de la fiesta de Etzalcualiztli —cuando los sacerdotes se juntaban en el Calmecac para iniciar el ayuno de 4 días previo a la ceremonia— donde Sahagún describe el tercer escalafón de arriba hacia abajo de la jerarquía sacerdotal mexicana, empezando con el rango mayor

Tabla 13.1. Jerarquía sacerdotal entre los mexicas según Sahagún

Quetzalcoatl Totec tlamacazqui	Sumo sacerdote al servicio del dios de la guerra*
Tlaloc tlamacazqui	Sumo sacerdote al servicio del dios de la lluvia*
Tlenamacaque	“El canjeador del fuego”. Sacerdote de primera categoría.*
Tlamacaztequihuaque	Sacerdotes con cargo militar que ya habían cautivado tres o cuatro enemigos en la guerra. No residían en los templos, pero sí acudían ahí en momentos señalados a hacer sus oficios.
Tlamacazcayaque	Sacerdotes que habían ido a la guerra y cautivado a un enemigo. No residían en los templos, pero sí acudían ahí en momentos señalados a hacer sus oficios.
Tlamacazque cuicanime	“Sacerdotes cantores” que residían en los templos y no habían hecho hazaña en la guerra
Tlamacazteicahuan	“Los ofrendadores hermanos menores”. Sacerdotes menores.
Tlamacaztoton	“El ofrendadorcillo”. Muchacho auxiliar del culto.

* Cargos descritos en Sahagún, libro III, apéndice del capítulo IX (López Austin y García Quintana, 2000 [I]: 340-341). Varios datos en la columna de comentarios se tomaron de López Austin y García Quintana, 2000 [III]: 1329-1330.

[tabla 13.1].

Acabado el ayuno, los sacerdotes se ataviaban de manera especial para iniciar la fiesta de Etzalcualiztli. Según Sahagún “el sátrapa del Tláloc [...] llevaba la cara untada con ulli derretido, que es negro como la tinta [y] una cabellera larga hasta la cinta”¹⁴ y realizaba en el templo a Tláloc un ritual que incluía una circunvalación cuatripartita que será relevante más tarde en nuestra discusión de algunos de los glifos en los murales del Edificio A. Llegada la medianoche después de iniciarse la fiesta, los sacerdotes llevaban a cabo el sacrificio de cautivos.

Fray Gerónimo de Mendieta (1971: 104-105) describe una ceremonia en honor a Quetzalcóatl que se realizaba en Cholula cada cuatro años, en la cual el gran sacerdote Achcauhtli empezaba un ayuno muy riguroso de 4 días, 4 veintenas antes

de iniciarse la festividad. El día que comenzaba el ayuno se reunían todos los “ministros y oficiales del demonio” en varios recintos dedicados a Quetzalcóatl y durante 60 días en los que velaban se autosacrificaban con púas de maguey mientras quemaban copal en incensarios de barro. Diario, “a la media noche todos se bañaban o lavaban, y luego con tizne que les habían dado se paraban negros”.

Con respecto a la vida ritual de comunidades nahuas de Guerrero y otras partes del Altiplano Central, Ruiz de Alarcón (1953 [1629], Tratado 1, capítulo 4: 37) comenta que:

(71) Avia en cada pueblo siertos ansianos dedicados para el ministerio de los sacrificios de penitentes, que llaman Tlamàceuhque, y los tales viejos se llamaban Tlamacazque, que suena entre nosotros sacerdotes [...] (73) Avia en cada pueblo vn como patio grande muy barrido, diputado para tales fines, como iglesia; a este patio tenían todos obligacion de traer leña verde para los dichos ansianos, *los quales eran señalados con un mechon largo de cauellos, que dexauan crecer en el cerebro, que también entre los indios era señal de grandes capitanes y guerreros llamados Tlacauhque* (énfasis añadido).

14 En su descripción de la gama de actividades que se llevaban a cabo en el recinto del Templo Mayor de México Tenochtitlan, Sahagún (Libro II, apéndice; López Austin y García Quintana, 2000 [1]: 293) también hace referencia al papel de los niños sirvientes que eran educados en el Calmecac, cuyo deber consistía en “hacer la pintura negra con la que, cada día, a la madrugada, los sacerdotes embadurnaban todo su cuerpo”.

La existencia de sacerdotes-guerreros que llevaban los cabellos largos fue evidentemente algo generalizado en Mesoamérica, pues fray Juan de Córdova (1987: 64) también incluye en su vocabulario zapoteco-español la entrada *quichaquixitiquiquehuitao* (“cabellos de los papas de los ydolos”). Asimismo, se pueden identificar varias representaciones de sacerdotes sacrificadores con pelo largo en la imaginería de varias partes de Mesoamérica, algunas de las cuales —como el personaje pintado en la jamba sur del Edificio A de Cacaxtla— se remontan hasta el siglo séptimo d.C. [fig. 13.16].¹⁵

Respecto a las inscripciones en los murales, se pueden considerar dos grupos [fig. 13.13]. Uno de ellos contiene el par de conjuntos glíficos —incluyendo el que falta— que se pintaron en las esquinas superiores internas de los murales del pórtico (ilustrados en color azul en la fig. 13.13). Estos conjuntos forman aparentemente unidades de significación que están referenciados en forma indirecta en la imaginería. En ellos, los signos constitutivos que despliegan representaciones en perfil aparecen orientados hacia la entrada. Además, ambos conjuntos glíficos exhiben un patrón de inversión [fig. 13.17]. Dicho patrón sugiere que el glifo faltante, como su contraparte “Dardo-1 Serpiente” en el lado opuesto, debió incluir un signo acompañado de numerales.¹⁶ Otro patrón es igualmente detectable en los pares de huellas humanas: en el conjunto glífico superior izquierdo, las huellas denotan circunvalación alrededor de los cuatro rumbos de derecha a izquierda, mientras que en el conjunto glífico inferior derecho, éstas denotan un movimiento de circunvalación de izquierda a derecha.

Los signos que imitan la planta de recintos aparecen marcados mediante glifos específicos [fig. 13.18]. El del muro sur del pórtico tiene tres signos ‘Ojo-Estrella’. Por lo tanto, leemos este conjunto como Casa del Cielo basándonos en el valor se-



Personajes pintados en el registro superior del muro posterior del cuarto este en la tumba 5 del Cerro de la Campana, Suchilquitongo, Oaxaca. Portan la piel facial de desollados y llevan el cabello largo recogido, volteado al frente y sujetado por una banda



Personaje identificado con el glifo zapoteco 3N (equivalente al día ‘Lagartija’). El glifo representa un sacerdote con el pelo largo y enhebrado con chaquiras, recogido, volteado al frente y anudado con una banda. Lápida de procedencia desconocida en la Colección Friedenberg, Connecticut



Personaje con atributos del glifo N. Vasija efígie principal encontrada en la tumba 104 de Monte Albán



Personaje con el pelo largo y enhebrado con chaquiras, recogido, volteado al frente y sujetado con una cuerda. Porta un cuchillo sacrificial y un corazón representado como un fruto de cacao. Monumento 21 de Bilbao, costa pacífica de Guatemala



Personificación del dios de la lluvia con cetro serpentino. Su cuerpo está pintado de negro y tiene el pelo largo. Códice *Ixtlilxóchitl*, folio 110v

Figura 13.16. Representaciones de sacerdotes con el pelo largo en varias tradiciones escriturarias de Mesoamérica. (Dibujo: E. Domínguez.)

mántico de esa convención gráfica en sistemas de escritura tardíos en Mesoamérica. Aunque Beyer (1965a y 1965b) argumentó que dicha convención gráfica conlleva específicamente la carga semántica de “cielo nocturno”, una comparación contextual del uso de ojos para representar estrellas —incluyendo su combinación con otros signos y el color de las bandas celestes— en varios códices de la tradición escrituraria tetlamixteca [fig. 13.19] deja ver claro múltiples sentidos basados en metonimias, incluyendo “cielo brillante o día”, “sol brillante”, “luna brillante”, “cielo nocturno o noche”, “cielo nublado”. En el caso de un templo pintado en el Códice *Yoalli Ehécatl* (*Borgia*), cuyo interior aparece de color negro con un ojo, es evidente que

15 Un buen número de sacerdotes-guerreros, identificados por la pintura negra en todo el cuerpo mas no por el pelo largo, aparecen representados en los códices de la Mixteca Alta.

16 Esta inferencia está apoyada por una nota manuscrita de autoría desconocida encontrada en octubre de 2007 en la bodega del sitio de Cacaxtla, la cual menciona la existencia de un fragmento de glifo con numerales que provenía de la esquina superior interna del mural sur del pórtico (véase el Apéndice 2). Es posible que el fragmento se encuentre entre los miles de pedazos guardados en la bodega.

el sentido metonímico es “oscuridad”. Considerando que el glifo del recinto con signos ‘Ojo-Estrella’ en el mural sur del pórtico en el Edificio A de Cacaxtla está pintado de azul, es posible argumentar que su valor semántico se refiere a un “cielo diurno”.

La planta del recinto en el conjunto glífico del muro norte del pórtico está marcada por cuartos de círculo en las cuatro esquinas y por 4 bandas con bordes curvos en los muros anterior y posterior de la estructura. Estos dos grupos de motivos aluden a una concepción cuatripartita del paisaje, muy similar a las convenciones escriturarias zapoteca, ñuiñe, teotihuacana, de Xochicalco y de Cacaxtla para representar los cuatro rumbos del mundo y para indicar la noción de “tierra” o “temblor”. Por lo tanto, leemos este conjunto glífico como Casa de la Tierra.

Con base en las convenciones gráficas teotihuacanas y de Xochicalco de representar manos en el acto de esparcir una variedad de artículos, suponemos que los conjuntos ‘Manos-Estera’ en el muro izquierdo y ‘Manos-Ala con Ojo’ en el muro derecho conllevan la carga semántica de “adivinar”, implicando que los pares de manos señalan la acción de “arrojar” para “pronosticar”. El que una misma significación (adivinación) esté dada por glifos distintos está relacionada con el dualismo que conlleva la diferenciación de las “Casas”, pues la estera se tiende en la ‘tierra’ y el ala con ojo vuela por el ‘cielo’. Además, los cuatro pares de huellas que indican circunvalación alrededor de los cuatro rumbos sugieren una referencia a oráculos que abarcan totalidad espacial y temporal.¹⁷ Aquí es relevante citar la descripción de Sahagún (López Austin y García Quintana, 2000 [I]: 207) sobre el ritual que llevaba a cabo el sacerdote del dios lluvia en el templo de Tláloc antes de iniciar los sacrificios humanos en la fiesta de Etzalcualiztli:

En llegando, el sátrapa de aquel dios parábase, y luego tendían esteras de juncos, y también hojas de tunas, empolvorizadas con encienso. Luego sobre las esteras ponían cuatro chalchihuites redondos, a manera de bolillas, y luego daban al sátrapa un garabatiillo teñido de azul. Con este garabato tocaba a cada una de las bolillas, y en tocando hacía un ademán como retrayendo la mano, *y daba una vuelta*, y luego iba a tocar a la otra, y hacia lo mismo [retiraba la mano y daba la vuelta]. Así tocaba a todas cuatro, *con sus voltezuelas*. Hecho esto, sembraba encienso sobre las esteras, de aquello que llaman yiauhitli [yauhuitli, arbusto de la especie *Tagetes lucida*]. Sembrado el encienso sobre las esteras, dábanle luego la tabla de sonajas, y comenzaba a hacer sonido con ella, meneándola para que sonasen los palillos que en medio estaban incorporados o atados (énfasis añadido).

Aunque no es evidente el motivo de este ritual (de petición, conjuro, adivinación), o si el uso de sonajas era un medio para entrar en trance, al menos da una idea de los actos ceremoniales en los que usaban esteras, chaquiras dispuestas en forma cuatripartita y circunvalación alrededor de los cuatro rumbos, como parece estar implicado en los conjuntos glíficos en los murales del pórtico.

El otro grupo de conjuntos glíficos pintados en los murales del pórtico incluye signos colocados junto a los personajes representados, implicando que estas inscripciones forman unidades de significación directamente referenciadas en la imaginería, es decir, que nombran a los personajes mediante sus apelativos calendáricos y en algunos casos personales (estos conjuntos glíficos aparecen en rojo en la fig. 13.13).

Sin embargo, aunque hay seis de estos conjuntos —tres a cada lado del eje central de la entrada— sólo se representan cinco personajes. Si se toma en

¹⁷ Abascal *et al.* (1976: 28) y Graulich (1990: 103) interpretan el conjunto glífico ‘Recinto-Ojos/Estrellas-Huellas de Pie-Ala/Ojo’ como “el paso de Venus de este a oeste”. Los primeros autores no proveen argumentos para apoyar semejante lectura, y Graulich la adopta en su modelo de dualidades complementarias, deduciendo que si el paso de Venus marcaba el fin de la temporada de lluvias (mitad norte de los murales), entonces éste “coincidía con el inicio de la temporada de secas” (mitad sur de los murales). John Carlson (1993: 204 y 233) propuso la hipótesis de que el conjunto glífico tiene un valor toponímico, identificando el Edificio A como un recinto dedicado a Venus donde se sacrificaban cau-

tivos. Carlson no aclara por qué los signos ‘Ojo-Estrella’ serían un índice del planeta Venus y por qué la alusión al planeta tendría que representarse con múltiples repeticiones de un mismo signo. Además, su propuesta deja sin explicar las huellas de pie y el signo Ala/Ojo. Pohl (1999: 134) también le asigna al conjunto glífico un valor toponímico, sugiriendo que se refiere a un patio para danzar (quizá la plaza norte del Gran Basamento). El problema fundamental de estas interpretaciones alternativas es que no toman en cuenta un contexto sintagmático más amplio que incluya los conjuntos glíficos en ambos murales del pórtico.

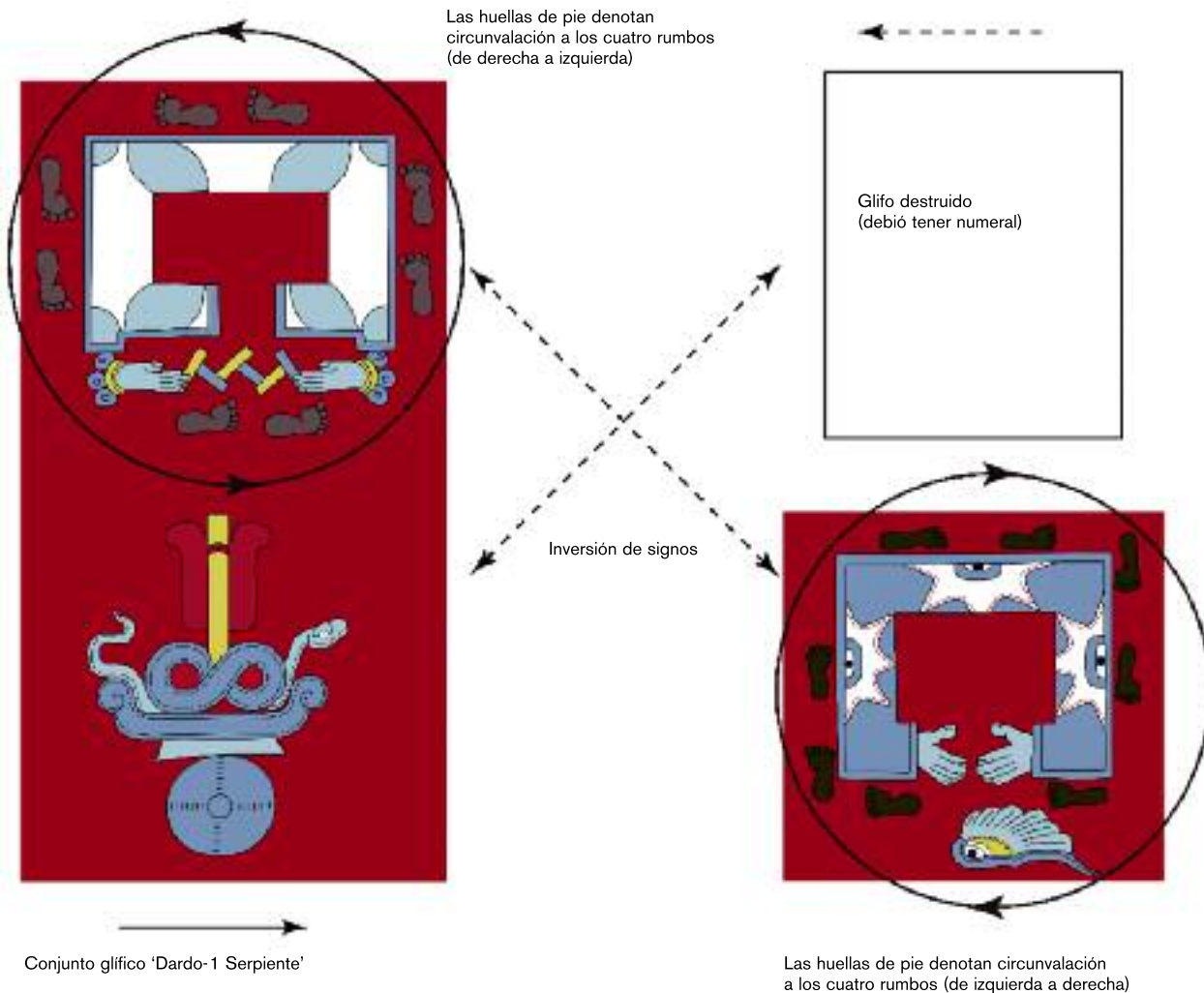


Figura 13.17. Patrones de disposición en los compuestos glíficos pintados en las esquinas superiores internas de los murales del pórtico. (Dibujo: E. Domínguez.)

cuenta la dirección hacia la que ven los personajes y hacia la que se dirigen los glifos, resultan evidentes dos puntos de convergencia: uno se centra en la imagería representada en la jamba sur, y el otro en el personaje representado en el muro norte del pórtico. También es notoria la relación de escala entre el tamaño de los personajes representados y el tamaño de los glifos nominativos, un patrón que resulta más evidente en la mitad sur de la narrativa (el mural del pórtico y la jamba) donde cada personaje tiene junto a sí su respectivo nombre. Consideramos que esta relación de escala entre imagen y texto, así como los puntos de convergencia generados por las direcciones hacia las que se orientan los personajes y los nombres glíficos proveen una clave para determinar la secuencia de un registro genealógico dual.

Podemos suponer que dicho registro inicia con los personajes representados en las jambas, es decir, aquellos que aparecen dentro del cerro y de las fauces del dios de la lluvia, y continúa con aquellos pintados en los muros del pórtico. Considerar a los personajes pintados en las jambas como ancestros también explica por qué no se les pintó sobre una línea basal sino sobre la cenefa, como si estuvieran suspendidos. Igualmente da cuenta de la imagen esqueletizada que porta en su tocado el personaje pintado en la jamba norte. El punto inicial del registro genealógico igualmente está reforzado por la imagería pintada en la jamba sur, específicamente por la representación del personaje que emerge de la concha. Como lo han propuesto varios autores (Foncerrada de Molina, 1976: 18 y 1993: 148; Lombardo de Ruiz, 1986: 235, 993: Grau-

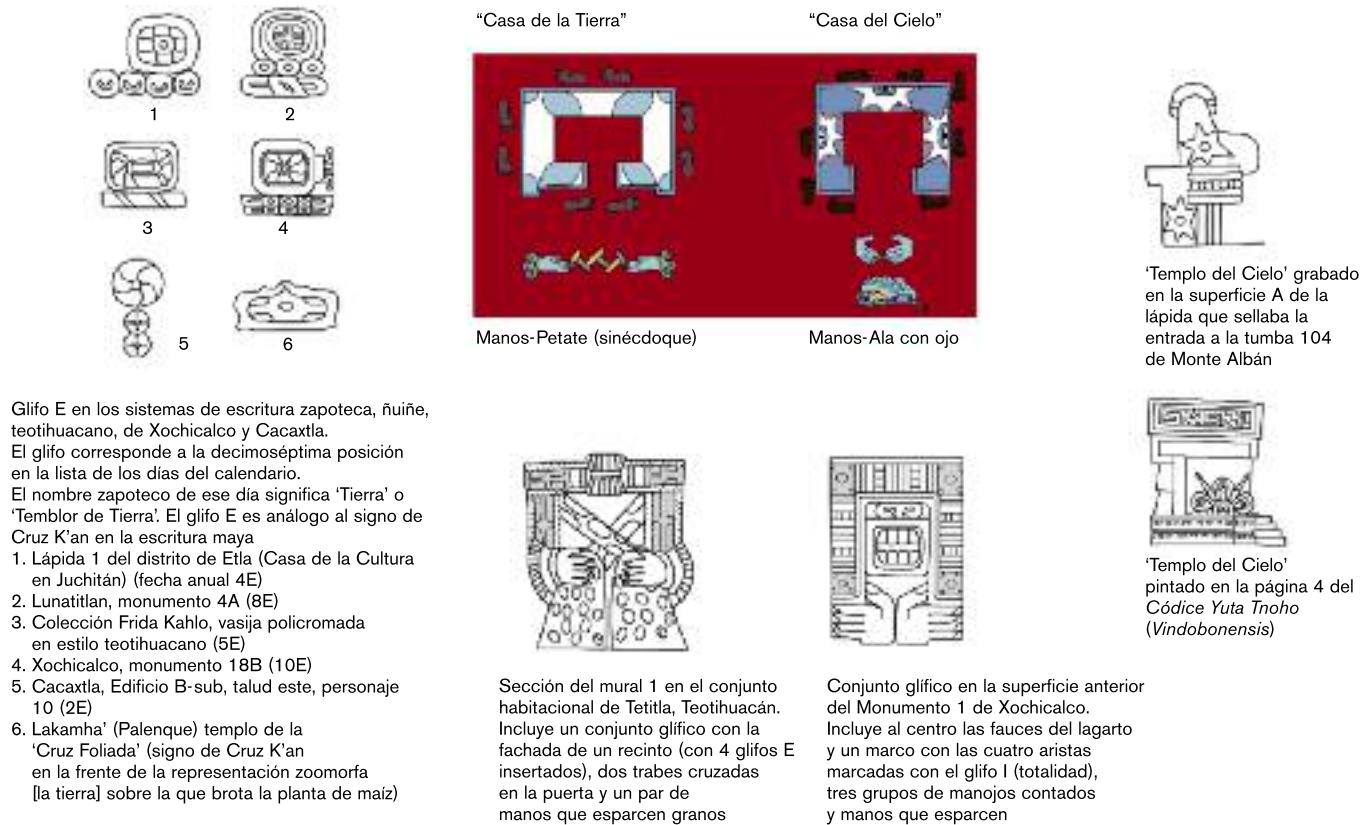


Figura 13.18. Análisis y lectura semántica de los conjuntos glíficos que incluyen la planta arquitectónica de recintos. (Dibujo: E. Domínguez.)

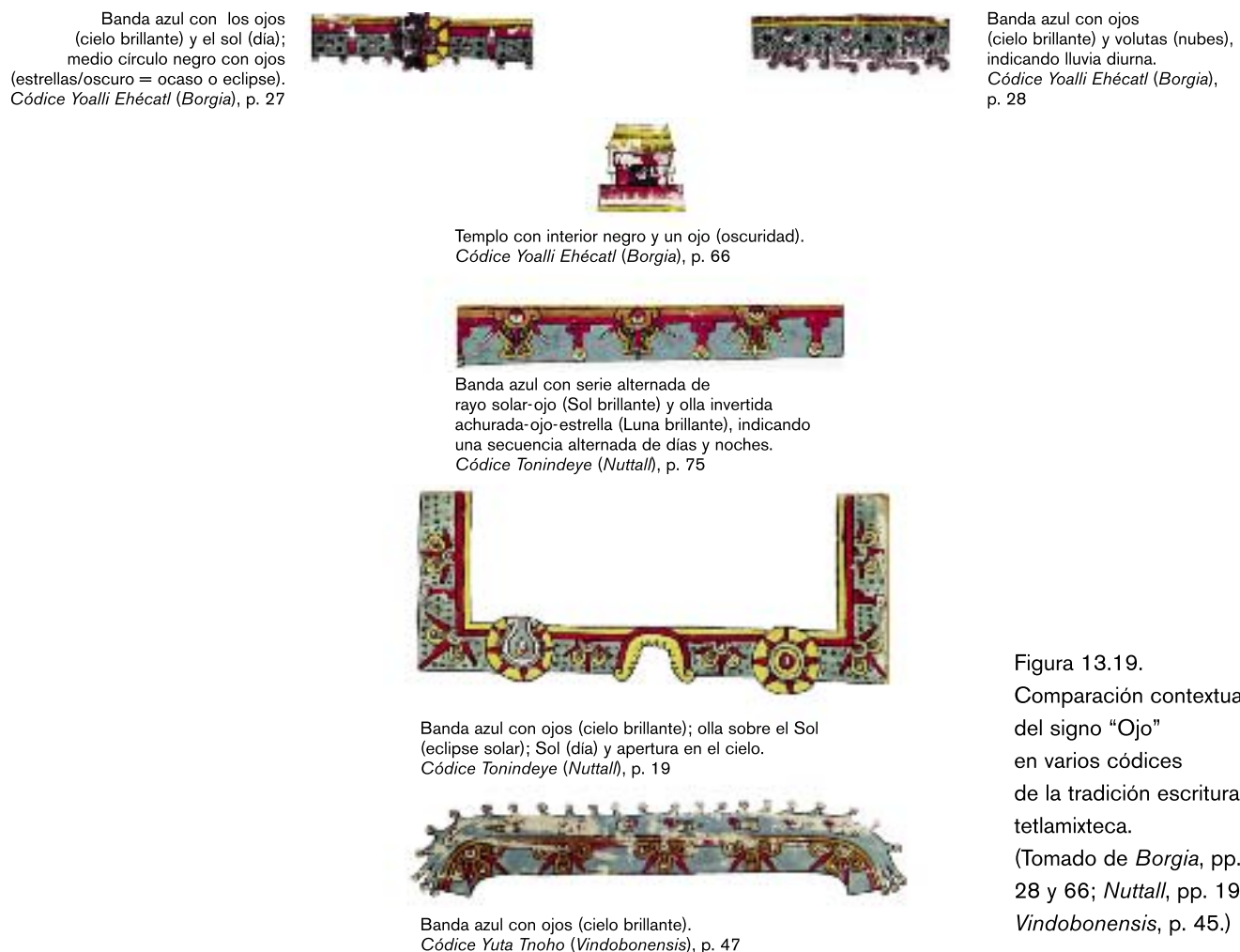


Figura 13.19. Comparación contextual del signo “Ojo” en varios códices de la tradición escrituraria tetlamixteca. (Tomado de *Borgia*, pp. 27, 28 y 66; *Nuttall*, pp. 19 y 75; *Vindobonensis*, p. 45.)

lich, 1990: 103), semejante convención gráfica pan-mesoamericana es una metáfora visual para indicar orígenes, incluyendo inicios dinásticos [fig. 13.20].

En la figura 13.21 se presenta un ordenamiento generacional del registro dinástico representado en los muros del pórtico y en las jambas. Este diagrama permite hacer varias observaciones: 1) la genealogía dual quedó enmarcada dentro del acto primordial de la creación de los seres humanos connotada por la alusión al paradigma del “Cerro del Sustento”; 2) cada línea de descendencia está asociada a su respectiva ‘Casa’ (en el lado norte está el linaje de la “Casa de la Tierra”, y en el lado sur está el linaje de la “Casa del Cielo”); 3) el nombre calendárico del ancestro apical de ambos linajes es el mismo (7 Lagarto). Esta semejanza abre la posibilidad de que se trate de un solo fundador para ambas líneas de descendencia, aunque hay que resaltar que el uso de dos convenciones para representar los numerales (barras y puntos en el glifo de la jamba norte y sólo puntos en el glifo de la jamba sur) evidentemente indica una diferencia;¹⁸ 4) tres de los ancestros más remotos se representaron dentro del Cerro y de las fauces abiertas del dios de la lluvia. Quizá el nombre del ancestro 2 Señor —del linaje de la Casa de la Tierra— se pintó en el mural norte del pórtico porque, al momento de comisionarse los murales, éste aún no había acaecido

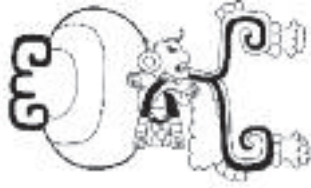
pero ya había sido sucedido en su oficio político por 9 Lagarto; 5) los dos centros de convergencia mencionados anteriormente [A y B] en la figura 13.13 y la flecha roja punteada en la figura 13.21 enfatizan al fundador del linaje de la Casa del Cielo y al último líder del linaje de la Casa de la Tierra; 6) la posición intermedia del señor 3 Venado, del linaje de la Casa del Cielo, quien también aparece representado dos veces en los murales del Edificio B-sub, apoya la inferencia de que los murales en el Edificio A son posteriores a los del Edificio B-sub por unos cuantos años que abarcan tan sólo un lapso intergeneracional (20-25 años);¹⁹ 7) dos de los ancestros remotos (7 Lagarto de la Casa de la Tierra y 3 Venado de la Casa del Cielo) aparecen representados como graniceros y por lo tanto como promotores de la fertilidad agrícola y la fecundidad humana, y los señores que comisionaron los murales aparecen representados como guerreros, adivinos y sacrificadores, quienes respectivamente realizaban el sangrado por asaetamiento (el haz de dardos) y su inmolación mediante la extracción del corazón (el cuchillo con mango de serpiente bicéfala).

La inferencia sobre los oficios de estos personajes se apoya también en las vestimentas y en varios motivos asociados a los objetos que portan. Los trajes de jaguar (en los personajes del lado norte) y de águila (en el personaje del mural sur

18 En este contexto es importante considerar la observación de Arellano (2006: 43) respecto a estos dos nombres. Él también les da valor nominal pero los lee como 7 Hierba y no como 7 Lagarto, apuntando “que [en] el Chilam Balam de Chumayel se menciona a Uuk Chek’ Nal: “Siete Huellas/Cópulas del maíz tierno” – dios padre maíz–, y a Uuk ti K’ab: *Siete Tierras– deidad catónica* (énfasis añadido)”. Roys (1967: 101) traduce el nombre Ah Uuc Checnal como “el que fertiliza siete veces el maíz”, el cual, según el Chilam Balam, venía del séptimo estrato terrestre. Además, su mención aparece en el contexto de la creación del mundo, cuando éste fecunda a Itzam-kab-ain (Itzam-lagarto-tierra). La presencia de fundadores con el mismo nombre calendárico también nos remite al relato de origen procedente de la Mixteca alta consignado por fray Gregorio García (en Caso, 1977 [I]: 46-47): “En aquel tiempo, fingen los Indios, que aparecieron visiblemente vn Dios, que tuvo por Nombre *un Ciervo*, i por sobrenombre *Culebra de León* (1 Venado Serpiente-Jaguar); y vna Diosa mui linda, i hermosa, que su Nombre fue *un Ciervo*, i por sobrenombre *Culebra de Tigre* (1 Venado Serpiente-Jaguar). Estos dos dioses dicen haver sido principio de los demás Dioses, que los Indios tuvieron”. El relato menciona que esta pareja divina fundó en una peña unos palacios suntuosos, aclarando que “esta peña, i palacios de los Dioses es-

taba en vn Cerro mui alto [...] esta peña, en Lengua de esta Gente, tenia el Nombre, *Lugar donde estaba el Cielo*. Quisieron significar en esto, que era lugar de Paraíso, i Gloria, donde havia suma felicidad, i abundancia de todo bien, sin haver falta de cosa alguna”. Es evidente que esta última descripción se refiere a la noción del Cerro del Sustento. La pareja fundadora 1 Venado y 1 Venado está representada en el Rollo Selden y en el Fragmento Gómez de Orozco, documentos aparentemente del siglo xvi que se elaboraron en comunidades aún desconocidas del valle de Coixtlahuaca. Con base en el pelo rojo largo, Pohl (1999: 134) interpretó al personaje 7 Lagarto que emerge de la concha en el mural de la jamba sur como una mujer. Nosotros consideramos que la representación es la de un hombre, pero no eliminamos la posibilidad de que el par de fundadores con el mismo nombre 7 Lagarto personifiquen, cada uno, una concepción genérica dual (mujer-hombre).

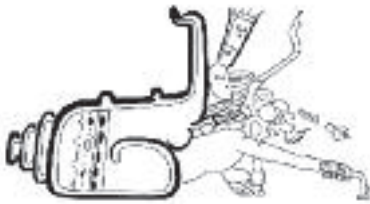
19 Esta conclusión contrasta con la secuencia cronológica para los murales del Edificio A y los del Edificio B-sub propuesta por Ortega (en Moreno *et al.*, 2005: 55), quien considera que los segundos son posteriores a los primeros por una diferencia promedio de 10 años. Por otro lado, aunque Foncerrada de Molina (1982: 24) dedujo que los murales del Edificio A son posteriores a los del Edificio B-sub, estima un lapso de 50 a 100 años entre ellos.



Anciano emergiendo de una concha bivalva.
Mural 5 del conjunto habitacional de Tetitla, Teotihuacán



Ancistro que emerge de la representación simbólica del sol adornado con conchas. Lápida zapoteca de procedencia desconocida en el Museo Nacional de Antropología e Historia (cat. núm. 6-6059)



Anciano emergiendo de una concha.
Vasija policromada maya de procedencia desconocida.
Catálogo Kerr núm. 2847



Concha de la que emerge un personaje de cuyas manos brota una planta de maíz. Pedestal sobre el que aparece parado K'inich Kahn B'alam II en el panel principal del Templo de la 'Cruz Foliada' en Lakamha'



Anciano emergiendo de una concha.
Vasija de procedencia desconocida en la Sala Maya del Museo Nacional de Antropología e Historia (núm. de cat. 10-076519).
(Fotografía cortesía de Catalina Barrientos Pérez.)



Anciano que emerge de una concha y sostiene una olla globular trípode. Vasija plomiza procedente de Waymil, Museo Nacional del Indígena Americano, Washington D.C.
(Fotografía tomada de Dockstader 1973: 14, núm. 69.)

Figura 13.20. Personajes, a veces ancianos, que emergen de conchas como metáfora visual de los orígenes.
(Dibujo: E. Domínguez.)

del pórtico) son índices de sus insignias militares [fig. 13.22]. Además, las tiras blancas sujetadas debajo del cinturón que cuelgan a los lados de los faldellines de 9 Lagarto y 13 Águila tienen manchones negros que representan hule (Lombardo de Ruiz, 1986: 235) (unciones relacionadas con el acto de autosacrificio). El doblez frontal del braquero de 9 Lagarto y de 3 Venado, el cual cae casi

al nivel de los tobillos, se asemeja a ejemplares en la imaginería del sureste de Mesoamérica que funcionan como índice del papel de gobernante y de viajero-comerciante de larga distancia (Gillespie y Joyce, 1998: 284-285). Las cuerdas que portan los personajes en el cuello hacen referencia a la captura de prisioneros, y los amarres de tres nudos con puntos rojos tanto en los instrumentos que por -

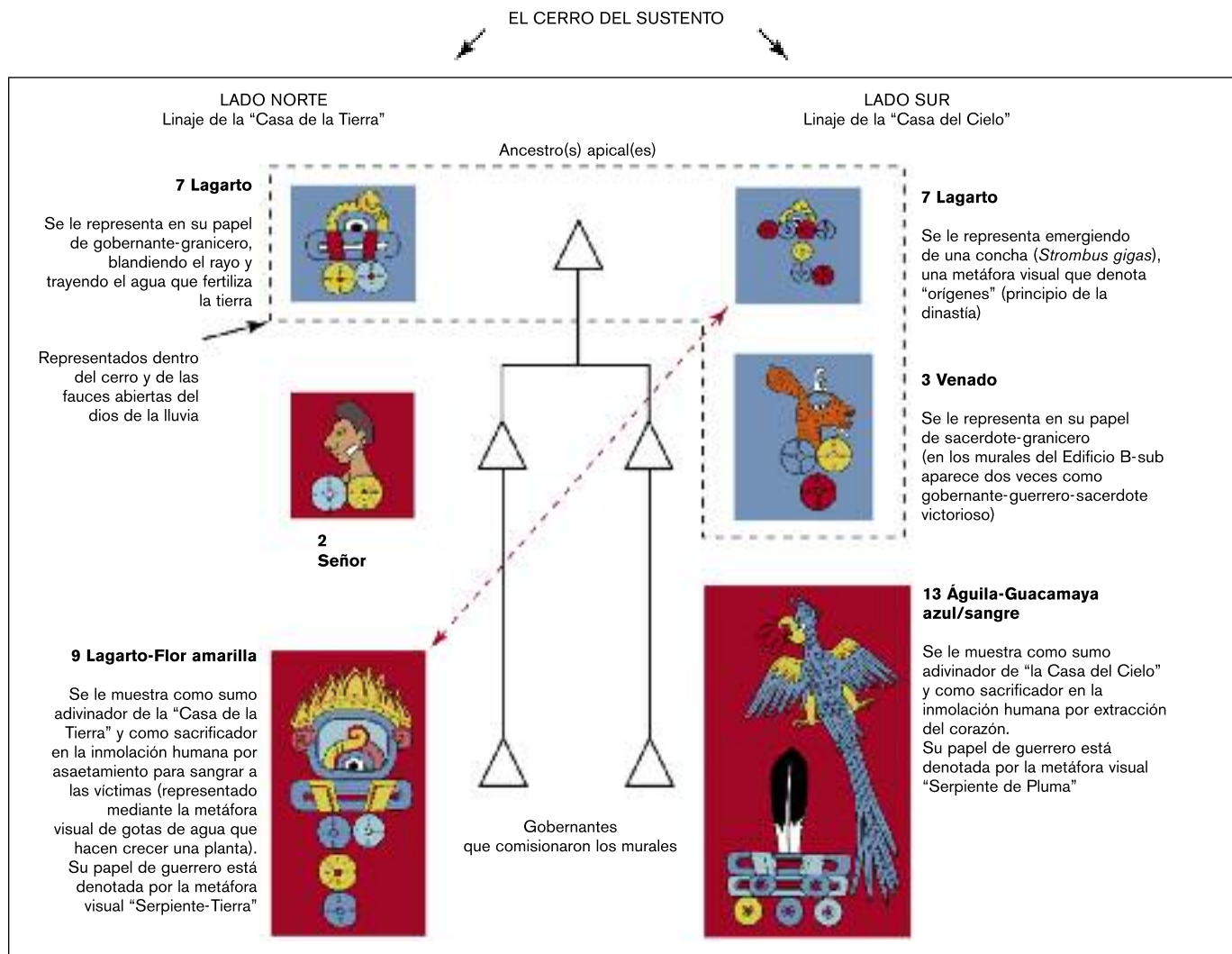


Figura 13.21. Secuencia genealógica en el registro dinástico representado en los murales del pórtico y las jambas. (Dibujo: E. Domínguez.)

tan como en los lienzos del paño ceñido que cuelgan entre sus piernas aluden a la sangre del sacrificio (Nagao, 1989: 89) [fig. 13.23].²⁰

Aunque la contraposición simbólica "plumas azules-piel de jaguar" en los ofidios sobre los que aparecen los personajes de los murales del pórtico bien pudo tener valores metonímicos derivados de la dualidad cielo-tierra²¹ [fig. 13.24], el valor se-

mántico de las flores y los haces de plumas largas en la punta de sus colas refuerza el papel de los personajes como guerreros de alto rango. Esta deducción está apoyada en múltiples representaciones en varias tradiciones escriturarias de Mesoamérica de personajes portando armas y personificando diferentes deidades que aparecen acompañadas de serpientes con diversos calificativos [fig. 13.25].

²⁰ Falta por entender los significados de otros detalles en las vestimentas, incluyendo las cintas gruesas que tres de los personajes llevan a manera de cinturón y cuya sección central tiene un registro dividido en cuatro partes por bandas cruzadas, un motivo que se repite en los lienzos del braguero de dos personajes los cuales terminan además con holanes en forma de una flor (en el personaje 7 Lagarto pintado en la jamba norte, las bandas cruzadas del lienzo forman un entrelace al centro). Tampoco es evidente la iconicidad

de los diseños en los textiles que forman los faldellines de 9 Lagarto, 7 Lagarto (jamba norte) y 13 Águila, aunque éstos terminan en flecos de los que penden "ojos", posiblemente implicando la carga semántica de "brillo" (ojos = estrellas = luminosidad).

²¹ Lombardo de Ruiz (1986: 235), por ejemplo, le asigna a las serpientes los valores semánticos "agua de viento" (serpiente emplumada) y "agua de tierra" (serpiente-jaguar).



Escena grabada en una roca en las inmediaciones de Santo Tomás Chautla, Totimehuacan, Puebla (altura del grabado 1.45 m)



Jaguar y águila en postura de depredación para denotar "guerra".
Códice Tonindeye (Nuttall), p. 69



Personificación del dios del Fuego sosteniendo a un guerrero águila y a un guerrero jaguar, *Códice Tonindeye (Nuttall)*, p. 10



Un águila y un jaguar con los cuellos entrelazados. El jaguar lleva un espejo para la adivinación sobre la extremidad posterior izquierda. Grabado en un tambor de madera ahora en el Museo Nacional de Antropología e Historia y atribuido a la cultura Mexica

Figura 13.22. Contraposición de personajes águila y jaguar en varias tradiciones escriturarias de Mesoamérica (700-1500 d.C.), en algunos casos para denotar "guerra". (Dibujo: E. Domínguez.)

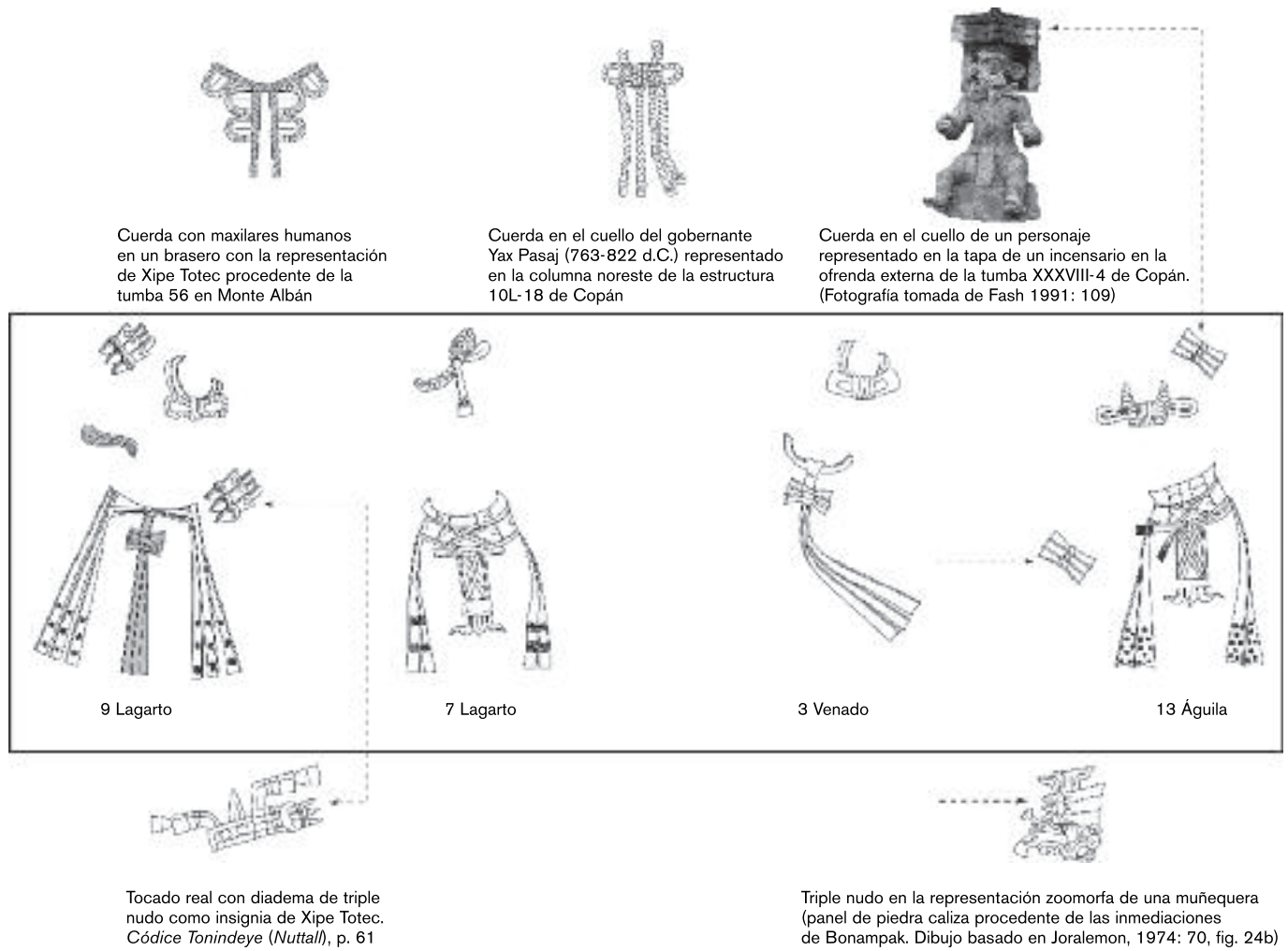


Figura 13.23. Indumentarias en los personajes que implican el autosacrificio, la captura de prisioneros y la inmolación humana, y su comparación con ejemplos parecidos en otras partes de Mesoamérica. (Dibujo: E. Domínguez.)

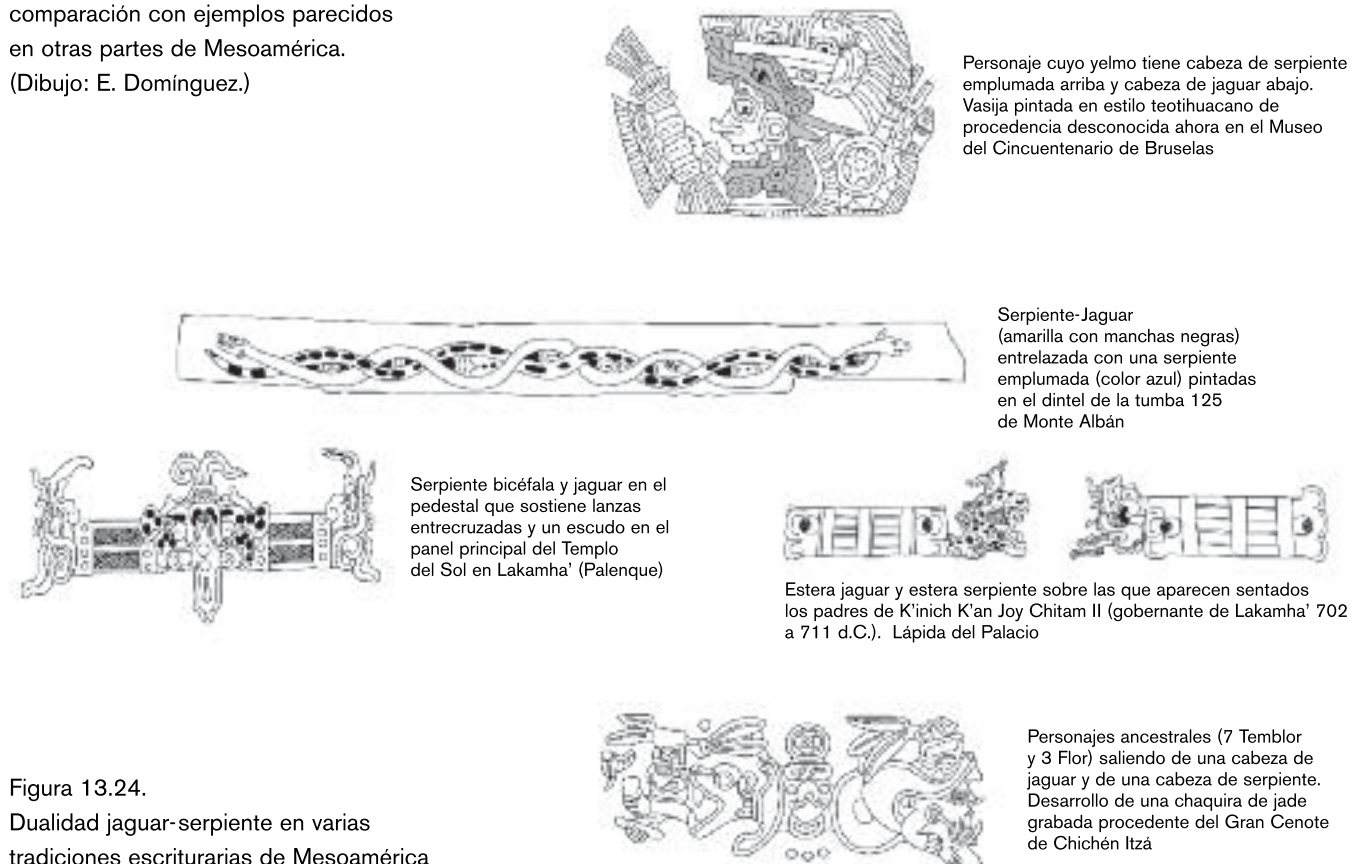
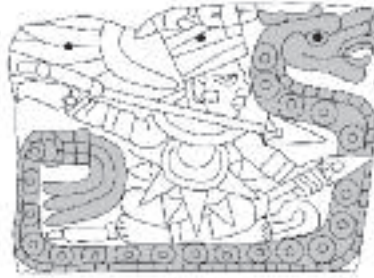


Figura 13.24. Dualidad jaguar-serpiente en varias tradiciones escriturarias de Mesoamérica (500-800 d.C.). (Dibujo: E. Domínguez.)



Guerrero sacrificador (con cuchillo bifacial) que personifica al dios de la lluvia y sostiene una serpiente enojada, floreada y emplumada. Estela 1 de Bajos de Chila, costa de Oaxaca (dibujo reconstructivo)



Guerrero con insignia solar sentado sobre una serpiente y lanzando dardos. La serpiente aparece enojada y lleva una flor con un haz de plumas en la punta de la cola. Pectoral de jadeíta del Gran Cenote de Chichén Itzá



Guerrero portando dardos y un cuchillo; aparece entre una serpiente emplumada que lleva una flor en la punta de la cola. Vasija moldeada atribuida a Tula en la Colección Bilimeck, Museo de Viena



Guerrero que personifica a Tezcatlipoca. Porta lanzadardos y saetas. Aparece con una serpiente emplumada que lleva una flor en la punta de la cola. Vasija moldeada procedente del Templo Mayor de México-Tenochtitlan



Guerrero que personifica a Mixcóatl. Porta lanzadardos y saetas. Aparece acompañado de una serpiente con plumas de águila. Vasija moldeada procedente del Templo Mayor de México-Tenochtitlan



Guerrero jaguar que personifica al dios de la lluvia y guerrero águila que personifica al dios solar. Portan lanzadardos, saetas, escudos y lanzas y están acompañados de serpientes enojadas. Grabados en un lanzadardos procedente de la Mixteca baja (?), ahora en la Colección Bliss, Dumbarton Oaks

Figura 13.25. Guerreros, que en ocasiones personifican deidades, asociados a serpientes en varias tradiciones escriturarias de Mesoamérica (500-1500 d.C.). (Dibujo: E. Domínguez.)



* Kirchoff *et al.* (1976) proponen que el topónimo 'Cerro Biznaga' junto al gobernante Teoua toltécatl pudo ser Calpan, en la región de Huexotzingo, o Matlatlan (actual Maltrata, Veracruz), y que el topónimo 'Cerro Banda anudada' asociado al gobernante Cuetaxtécatl pudo ser una comunidad sujeta a Quauhtinchan (sur de Puebla), o Cotaxtla (Veracruz)

Figura 13.26. Representaciones de torsos atravesados por flechas como convención gráfica para denotar conquista, captura y sacrificio de prisioneros en los folios 28r y 38r



Y en Tzotzocollecan, los tepilhuan chichimeca destruyeron a Tototzintli, que allá fungia como tlatouani. **Lo destruyeron** con su complemento, los colomochca, el llamado Tzoncoli. Teocon, Quauhctital y Tzoncoli **sacrificaron por flechamiento** a Tototzintli. Y cuando ocurrió esto luego ya el colomochcatl entra a Cholollan

Teoua toltécatl*

Año 4 Tecpatl. En él los chichimeca **destruyeron** al teoua toltécatl; para destruirlo Ixcicuatl y Quetzalteuayac se ayudaron con su complemento.

Año 5 Calli
Año 6 Tochtili

Cuetlaxtécatl*

Año 7 Acatl. En él fue **destruido** el cuetlaxtécatl. Entonces por primera vez fueron los chichimeca a saludar a Cholollan, donde estaba la casa del tlacatecólol Quetzalcóatl, con codornices, culebras, venados, conejos; fueron los totomiuaque, los quautinchantlaca, los texcalteca, los malpantlaca, los zacateca, los tzauhteca, y los acolchichimeca; entonces por primera vez los chichimeca, en convite, emplumaron encima del momoztli

de la *Historia tolteca-chichimeca* (transcripción de las glosas en náhuatl en el detalle del folio 38r tomada de Kirchoff *et al.*, 1976: 206-207).

Taube (2010: 146-148) argumenta que las representaciones de serpientes emplumadas y engalanadas con flores, chaquiras y haces de plumas constituyen una metáfora visual de la concepción mesoamericana sobre un camino floreado que conducía al paraíso del Sol,²² citando las descripciones que Sahagún y Mendieta hicieron sobre ese lugar idealizado a donde iban a descansar las almas de los guerreros muertos en batalla:

22 Foncerrada de Molina (1993: 143-144) toma las serpientes como emblemas sacros que, al aparecer "sometidas", hacen resaltar "la estirpe sobrenatural" y la autoridad política de los personajes, y Graulich (1990: 100) las interpreta como egos alternos de los personajes representados.

Y en el Cielo hay arbolada y bosques de diversos géneros de árboles. Y las ofrendas que les daban en este mundo los vivos iban a su presencia, y allá las recibían. Y después de cuatro años pasados, las ánimas destes defunctos se tornaban en diversos géneros de *aves de pluma rica y color*, y andaban chupando todas las flores así en el Cielo como en este mundo, como los zinzones lo hacen (Sahagún, Libro III, Capítulo III [López Austin y Quintanilla, 2000, Tomo I: 331]). Y los que morían en guerra iban a la casa del sol [...] los de Tlaxcala tenían que las almas de los señores y principales se volvían nieblas, y nubes, y *pájaros de plumas rica*, y de diversas maneras, y en piedras preciosas de rico valor (Mendieta, 1971: 97) (énfasis añadido).

Estas citas también permiten dar cuenta de otro nivel de significación en la representación de 9 Lagarto (mural norte del pórtico) y 13 Águila (mural sur del pórtico) como guerreros que pueden morir en la guerra y cuyas almas se convertirían en aves estando en el paraíso del Sol.

Sospechamos que los signos con numerales asociados a los conjuntos glíficos pintados en las esquinas superiores internas de los murales laterales (uno de ellos faltante) nombraban a dos cautivos prominentes. Aunque el conjunto glífico 'Dardo-1 Serpiente' podría tener exclusivamente una función nominativa que incluye el nombre personal Dardo y el nombre calendárico 1 Serpiente de una persona, también es posible que el conjunto glífico incluya el nombre calendárico de una persona (1-Serpiente) y una acción en relación con ella. Una lectura semántica de un dardo atravesado, basada en el uso de una convención similar en otros sistemas de escritura mesoamericanos, sería la de "conquista", "captura", y/o "sangrado por asaetamiento".²³ En este contexto, es relevante considerar las convenciones gráficas que usaron los escribanos que elaboraron los folios de la *Historia tolteca-chichimeca* en el siglo XVI, ya que para consignar la conquista, captura y sacrificio por asaetamiento de gobernantes locales, se pintaron flechas que atraviesan los torsos de los personajes representados [fig. 13.26].

Aun es necesario justificar la lectura de los nombres calendáricos de los seis personajes en la genealogía [fig. 13.27].²⁴ Respecto al glifo OR hay debate en cuanto a su identificación icónica y su posición en la lista de los días en el calendario mesoamericano. Beyer (1921: 63) inicialmente lo nom-

bró así, y aunque llegó a considerar una analogía con el signo 'Serpiente' (Beyer, 1922: 415), nunca estableció su correspondencia en la lista de los días. Alfonso Caso (1961: 169-170) demostró concluyentemente que el glifo OR no puede ser equivalente al día 'Serpiente' y, con base en el corpus epigráfico de Xochicalco (Caso, 1958/59: 56-58 y 1962: 53), supuso —sin tomar en cuenta la iconicidad del signo— que el glifo 9 OR grabado en las fachadas del Edificio de las Serpientes Emplumadas sería el nombre calendárico de Quetzalcóatl (9 Viento), lo que implicó el anclaje del glifo OR al segundo día del calendario. Por otro lado, Hasso von Winning (1961: 125-126; 1987 [2]: 75) opinó que éste es la representación sinecdótica del ojo de un lagarto, lo que lo llevó a considerar que el signo corresponde al primer día del calendario. El análisis de los glifos con numerales en las tradiciones escriturarias zapoteca y ñuiñe (Urcid 2001: 206-211) demostraron que una versión gráfica para representar el nombre de día Lagarto en esos sistemas es precisamente mediante la sinécdoque de un ojo con placa supraorbital, una convención que es morfológicamente análoga a la del glifo OR, lo que corrobora la propuesta de von Winning.²⁵ La evidencia interna en lo que queda de las cenefas en los murales del pórtico del Edificio A apoya aún más el argumento, pues ahí aparece cinco veces el signo OR (sin numerales) en lo que es claramente un contexto acuático. También hay evidencia externa, como la representación no calendárica del Lagarto en la página 24 (1) del *Códice Mictlan (Laud)*, donde se indican bandas (el cuerpo) con ojos que tienen placa supraorbital colocados encima de una hilera de dientes. La observación de Berlo (1989: 25)

23 Moreno *et al.* (2005: 55) interpretan el glifo ilustrado en la figura 13.7 [derecha] precisamente como la alusión a una conquista, y lo mismo se aplica al glifo 'Banda Anudada-Cabeza-Dardo-Planta' ilustrado en la misma figura a la izquierda.

24 En la figura 13.27 se correlacionan todos los signos tipo acompañados de numerales hasta ahora documentados en Cacaxtla en relación con las listas glíficas de los 20 nombres de los días en los calendarios de varias tradiciones escriturarias de Mesoamérica que abarcan aproximadamente entre 600 y 1500 d.C., incluyendo múltiples variantes de los signos de días en el *Códice Tezcatlipoca (Fejérváry-Mayer)*. Estos últimos ilustran, como en el caso de algunos de los glifos de Cacaxtla, el uso de la sinécdoque. El Apéndice 3 provee la procedencia de todos los glifos ilustrados en la figura. Es importante mencionar que los dibujos de

glifos en estas listas calendáricas, a diferencia de las publicadas por Edmonson (1988), no son representaciones idealizadas sino tomadas de las inscripciones originales y sólo incluyen signos cuyos numerales están atestados.

25 Aunque Caso (1958/59: 58 y 1962: 69 y 73) interpretó el signo 'Rayo-Trapezio' que aparece encima del glifo 12 OR en la estela 1 de Texmelincan, Guerrero, como signo del año —lo que también apoyaba su anclaje del glifo OR a la segunda posición y su función como nombre de año en un sistema de portadores II—, es evidente ahora que en la tradición escrituraria epiclásica del Altiplano Central el signo 'Rayo-Trapezio' denota el papel de gobernante y no marca el ciclo solar. Para una discusión más detallada sobre este asunto, véase Urcid, 1993: 144-145 y 2007).

















































Cacaxtla	Zapoteca	Ñuiñe	Teotihuacán Tenango	Xochicalco	Guerrero oriental
					
					
					
					
					
					
					
					

Figura 13.27. Análisis comparativo e identificación de los nombres calendáricos en el registro dinástico de los murales del pórtico y las jambas. (Dibujo: E. Domínguez.)

Veracruz	Chiapas occidental	Tabasco Campeche Yucatán	Cotzumalhuapa	Tula	<i>Códice Tezcatlipoca (Fejérváry-Mayer)</i>

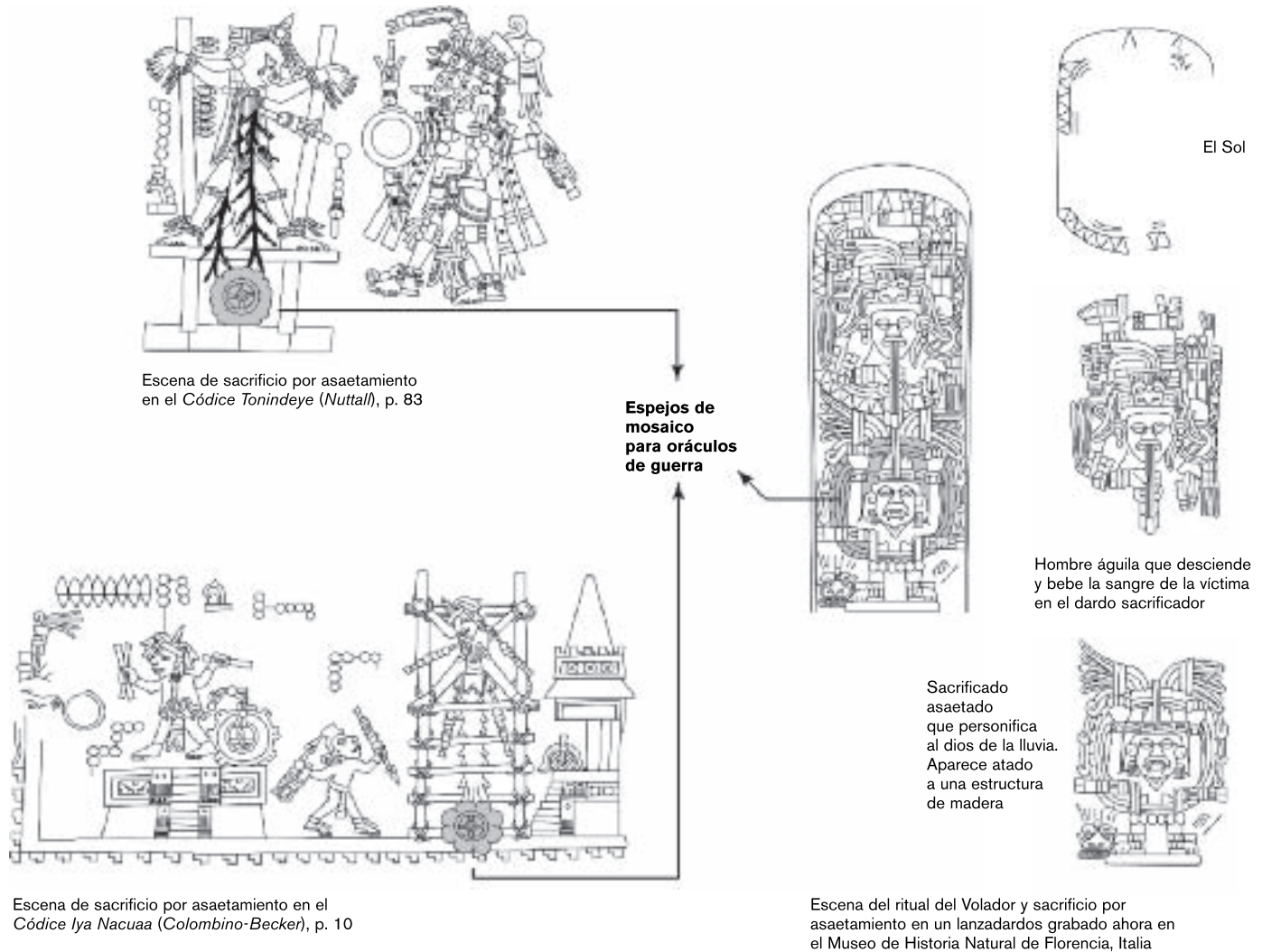


Figura 13.28. Sacrificio por asaetamiento y su relación con espejos para la adivinación en representaciones de la tradición escrituraria tetlamixteca tardía. (Dibujo: E. Domínguez.)

de que el contexto de versiones no calendáricas del signo OR a lo largo de la base del sarcófago de K'inich Janaab' Pakal I (603-683 d.C.) en el Templo de las Inscripciones en Lakamha' (Palenque) indican un valor semántico del locativo genérico de 'tierra', provee sustento adicional para desambiguar el origen icónico y sinecdótico del signo basado en la metáfora 'lagarto = superficie de la tierra' y correlacionarlo con el primer día del calendario.

En cuanto al signo 'Venado', su origen icónico es transparente, incluyendo la representación de astas, el color de la piel, y el pelo corporal y de la barbilla. El nombre del séptimo día en los calendarios mesoamericanos es "Venado". Respecto al signo 'Pluma', el atavío del personaje pintado en el mural sur del pórtico indica que su nombre calen-

dárico es una sinécdoque de 'Águila'. El nombre del quinceavo día en muchos calendarios mesoamericanos es "Águila", y se le representa en las tradiciones escriturarias tardías con la cabeza en perfil de un águila. Finalmente, la convención gráfica para representar el vigésimo día del calendario en los sistemas de escritura zapoteca, ñuiñe, de Xochicalco, Cerro de las Mesas y Cotzumalhuapa es una cabeza humana con adornos suntuarios. Los nombres del último día en las listas calendáricas zapoteca (Lao) y maya (Ahau) significan literalmente "Señor".

También es necesario dar sustancia a nuestra interpretación sobre la relación entre la adivinación, los oráculos de guerra y el sacrificio humano, un argumento que está basado en imaginería de las tradiciones escriturarias tardías tetlamixtecas y

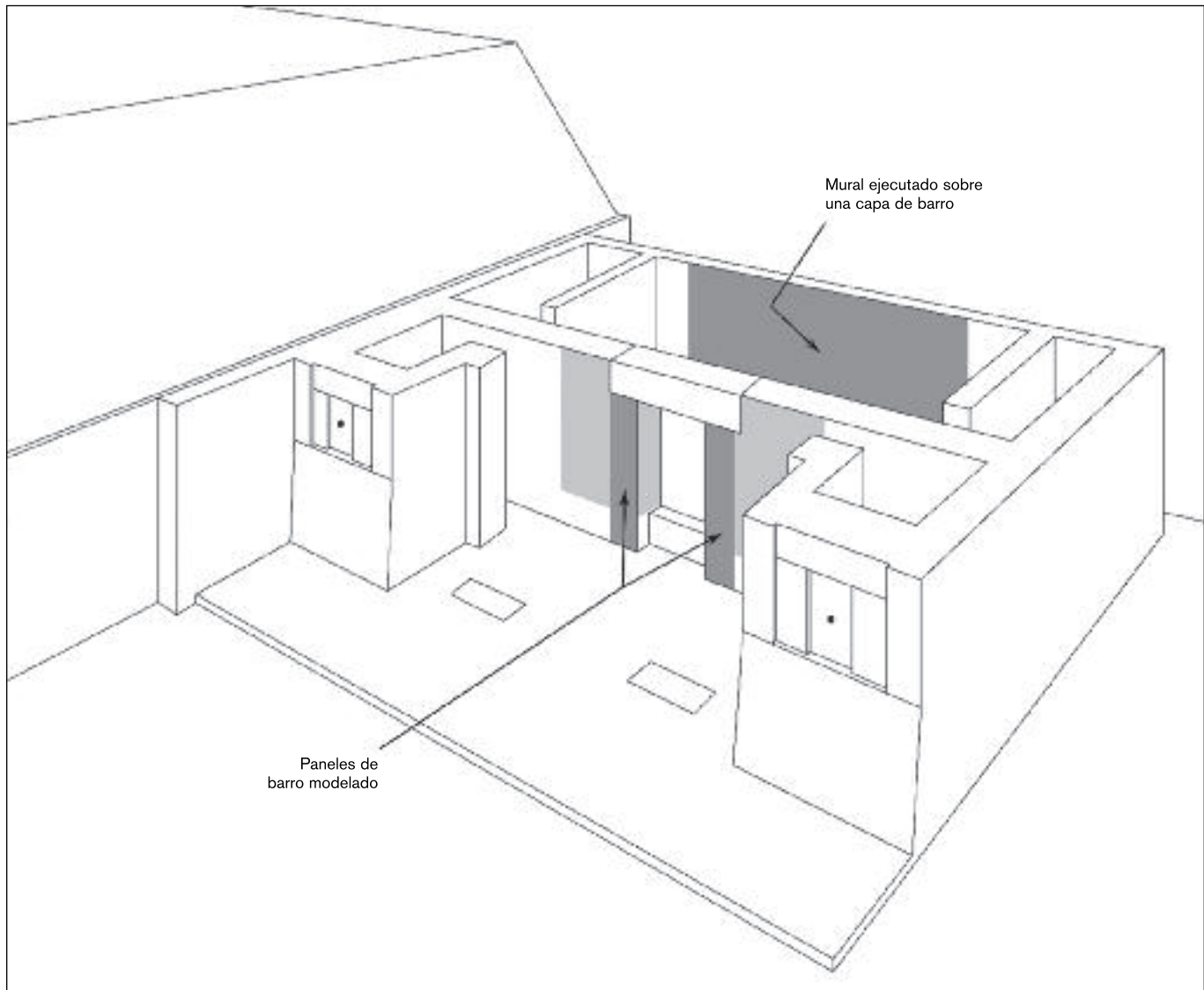


Figura 13.29. Modificación a los murales del pórtico y adición de otro programa narrativo en el recinto interior central. (Dibujo: E. Domínguez.)

nahuas donde escenas del sangrado por asaetamiento de cautivos de guerra incluyen la representación de espejos adivinatorios (Taube, 1988: 332) [fig. 13.28]. En algunos casos, como en la escena de asaetamiento en el *Códice Iya Nacuaa* (Colombino-Becker), el señor 8 Venado que ejecuta el ritual presacrificial aparece representado en su papel sacerdotal, es decir, con el cuerpo pintado de negro. Otras escenas, como las de los códices *Tepeucila* [Fernández Leal] y *Tutepetongo* [Porfirio Díaz], muestran enfrentamientos militares (que denotan la captura de prisioneros) seguidos por el ritual de los voladores y después por el sangrado de las víctimas mediante flechado (van Doesburg, 2001, facsimilar: 35, 41, 58 y 62). De hecho, la vestimenta de águila con la que aparece representado

el personaje del mural sur del pórtico y las alas que porta el personaje jaguar del mural norte del pórtico sugieren, como otro nivel más de significación, la alusión al ritual de los voladores.

Antes de considerar unas modificaciones subsiguientes al programa narrativo del Edificio A, queremos comentar que los murales del pórtico y las jambas, más que representaciones heráldicas y estáticas (como lo implica el comentario de Foncerrada de Molina citado en el primer apartado de este trabajo), la composición de los murales proyecta un gran dinamismo: el agua que delimita el Cerro del Sustento “corre” (líneas onduladas en las bandas diagonales de las cenefas); los animales insertos en las cenefas que denotan abundancia se “mueven”; las serpientes terrestre y celeste “avanzan”



Figura 13.30. Los murales del pórtico con paneles de barro modelado que enmarcan el acceso al recinto interior. (Dibujo: E. Domínguez.)



↑
Panel destruido por los saqueadores que encontraron los murales

dentro del marco llevando a 9 Lagarto y a 13 Águila hacia el paraíso del dios de la lluvia y del Sol; la boca del dios pluvial se “abre” para permitir la entrada al plano ancestral, un acceso semánticamente reforzado por la Cueva-Cerro; retoños y plantas floridas de maíz “brotan” de la tierra (en la serpiente terrestre, en el ombligo del granicero jaguar, y en las entrañas del Cerro del Sustento); y en los conjuntos glíficos en las esquinas superiores internas de los murales del pórtico las manos de los adivinos “llevan a cabo” los oráculos.²⁶

Segundo episodio de pintura mural en el Edificio A

Los murales del pórtico eventualmente fueron modificados al adherirles a cada lado de la entrada al recinto interno un panel de barro con imaginería modelada. Como será más evidente después, hay razones para suponer que este cambio estuvo acompañado por la ejecución de otra pintura mural en el muro posterior del recinto interior central [fig. 13.29]. Debido al estado incompleto de los murales del pórtico, no hay manera de determinar cómo quedaron integrados los paneles de barro a la supuesta imagen frontal del dios de la lluvia pintada sobre la entrada. Lo que sí es evidente es que los paneles cubrieron los elementos curvos que aluden al cerro abierto y las plantas de maíz que brotan de éste, dejando sólo como testigo las volutas que señalan la cualidad terrestre del cerro [fig. 13.30].

Aunque los saqueadores que dieron con el mural sur del pórtico destruyeron casi en su totalidad el panel de ese lado, hay dos líneas de evidencia que indican que la imaginería en ambos paneles era idéntica [fig. 13.31]. Una consiste en pocos fragmentos sueltos del panel que se recuperaron al realizar las excavaciones arqueológicas y que fueron ensamblados sobre un dibujo en línea de la imaginería para exhibirlos en el museo de Cacaxtla. La otra

evidencia son las finas incisiones que quedaron en la pared adjunta a la entrada que se realizaron como un primer paso en la elaboración de los paneles. Un trazo de esas líneas en una fotografía genera secciones que despliegan una composición idéntica a la de la imagen que aparece en el panel opuesto. La destrucción del panel sur también proporcionó otro detalle referente al procedimiento que se siguió para adherir el barro modelado a las superficies. El área anteriormente pintada sobre la que se aplicó el panel muestra pequeñas horadaciones, lo que indica que se insertaron parcialmente varios palillos que proporcionaron el soporte necesario para facilitar la adición de los paneles (Lombardo de Ruiz, 1986: 230).

Con base en el ejemplar en el muro norte, es evidente que la imaginería de los paneles incluye la representación de un hombre sentado —con una pierna recogida cuyo pie descansa en el muslo opuesto— sobre un asiento que incluye dos representaciones zoomorfas una encima de la otra [fig. 13.32]. El ademán de uno de sus brazos, así como una voluta doble junto a su boca claramente conllevan la idea de que está soplando. La figura porta un tocado zoomorfo, y arriba de éste aparece un murciélago en vuelo descendente. Parece ser que arriba de la pierna doblada del personaje se modeló la representación de una mazorca. Dos de los elementos en la imaginería sugieren la alusión al sacrificio humano. Uno es el murciélago, cuya representación en muchas partes de Mesoamérica aparece ejecutando actos sacrificiales [fig. 13.33a].²⁷ El otro detalle es el pendiente que lleva el personaje de los paneles, el cual consiste en una serpiente enroscada a manera de nudo. Esta configuración es similar a la de las serpientes anudadas a manera de cinturón, muñequeras y perneras en la imagen desmembrada del monumento circular de la Coyolxauhqui [fig. 13.33b]. Los pectorales-serpiente en los personajes de los paneles también los asocia con el viento, ya que los nudos son idénticos a los de dos grandes cabezas de piedra encon-

²⁶ Abascal *et al.* (1976: 35) ya habían enfatizado sobre el dinamismo en los murales, y Roberston (1980: 292-293) igualmente alude al efecto tridimensional y dinámico de los murales con base en su apreciación de la línea y contorno, concluyendo que en su estilo, las figuras “parecen estar plasmadas en el momento de realizar una acción” (*idem*: 298) (traducción de Javier Urcid).

²⁷ En el relato del Popol Vuh, cuando los gemelos Hunahpu y Xbalanque están pasando una serie de pruebas en el inframundo, un murciélago decapita al primero cuando éste se asoma por su cerbatana para ver si ya amaneció (Tedlock, 1985: 143).

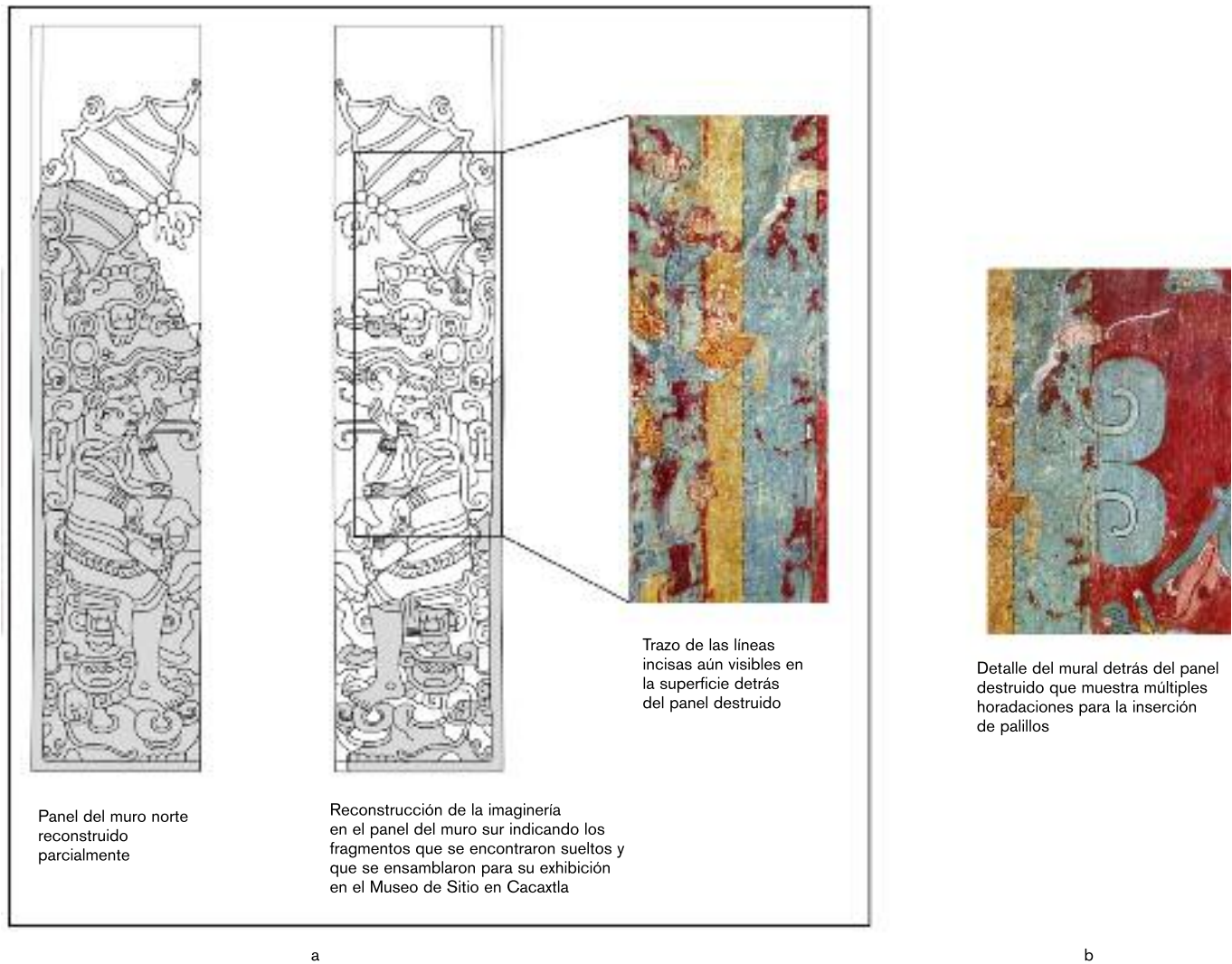


Figura 13.31. a) Los paneles de barro modelado con imagerie bilateral simétrica; b) testigo del procedimiento que se siguió en la manufactura de los paneles.

(Dibujo: E. Domínguez. Fotos: R. Castro, 1990, R. Alvarado y P. Peña, 2010.)

tradas en Copán que representan *pahuatunes* (descritos en el Chilam Balam de Chumayel como espíritus del viento de las cuatro direcciones del mundo [Roys, 1967: 110 y 171-172]), sólo que en estos casos el nudo ciñe una banda cefálica que termina en un lirio acuático y un pez (ahora faltantes) (Fash, 1991: 167).

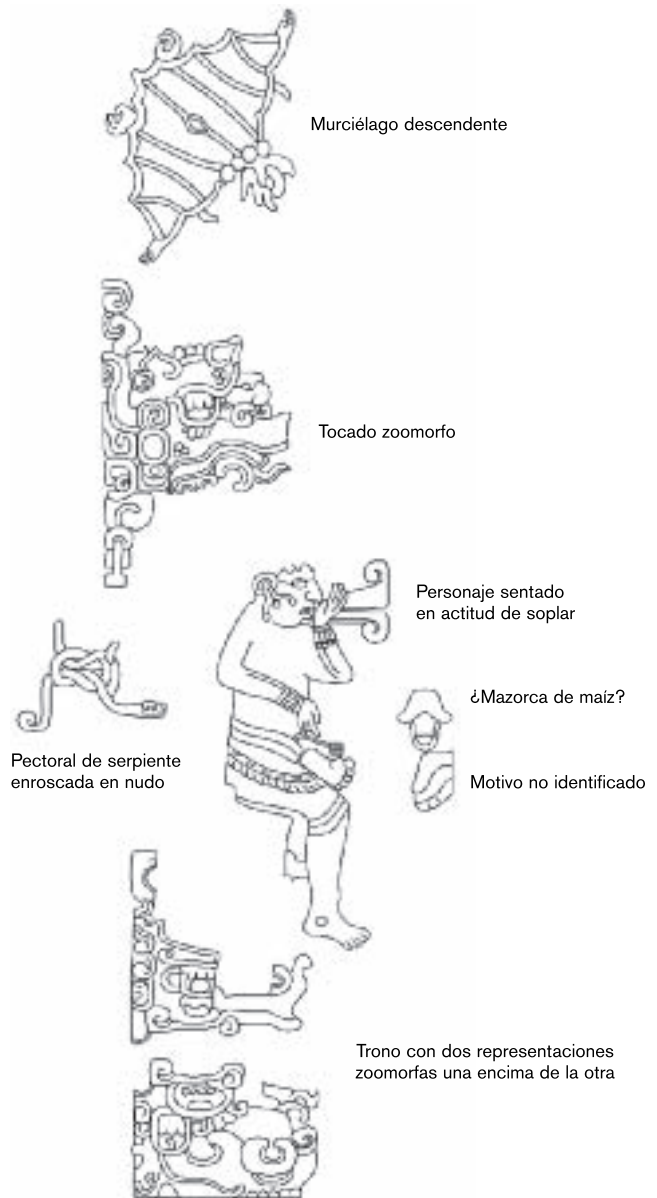
Los mascarones que forman el trono y el que aparece como tocado del personaje incluyen representaciones zoomorfas apegadas, como el resto de la imagerie, a las convenciones gráficas del suroeste de Mesoamérica [fig. 13.34]. Su posición relativa en la composición y la presencia de círculos pequeños dispuestos a manera de triángulos invertidos en los mascarones inferior y superior, sugie-

ren la alusión simbólica a la tierra, al cerro y a la lluvia. Éstas, así como la representación de la mazorca de maíz y la alusión al sacrificio señalarían en forma asociativa al pedimento de fertilidad a través de la inmolación. Es posible que el personaje en los paneles, aunque sin identificación nominal, aluda a gemelos, haciendo tal vez referencia a los dos ancestros apicales de la dinastía pintada con anterioridad quienes aparentemente tenían el mismo nombre calendárico 7 Lagarto. Su representación en actitud de soplar tal vez indique su papel de granicero, controlando las nubes con el viento.

Debido a la erosión en el lado oeste de la plataforma piramidal que eventualmente cubrió el Edificio A, el mural pintado en el muro posterior del



Figura 13.32. Desglosamiento de la imaginería en el panel del muro norte.
(Dibujo: E. Domínguez.)



recinto central interior se encontró en gran parte destruido [fig. 13.35]. No obstante, lo que aún queda nos permite inferir varias de sus características estructurales. El mural se pintó arriba de un guardapolvo que sobresale ligeramente del paramento, dejándose cubierto con estuco blanco y pulido. También sabemos que el mural no fue ejecutado sobre una base de estuco sino sobre una delgada capa de barro (López de Molina y Molina Feal, 1986: 41). Quedan testigos de que la sección central del mural contenía un marco tripartito pintado de azul cuyos bordes verticales consistían en imágenes zoomorfas en secuencia vertical y de cuyos intersticios emergen serpientes.

Al menos el borde inferior de este marco consistía en una serie de volutas entrelazadas, como las que forman el marco en las estelas 1 y 2 de Cholula y en la tumba 1 de Ixcaquixtla, o los entrelaces comunes en el estilo pictórico del Tajín. Al centro del borde inferior aparece la representación de un cráneo en vista frontal.²⁸ Los tres registros generados por el marco tripartito evidentemente incluían cada uno un personaje, aunque sólo quedan restos de esas figuras en los registros central y derecho. A la derecha del marco central también quedan las

²⁸ Foncerrada de Molina (1976: 8) lo describe como un "mascarón calavérico".



Murciélago descendente que lleva partes corporales desmembradas de un sacrificado. Detalle del grabado en la cara posterior de un hacha de procedencia desconocida, ahora en el Museo de Arte de Cleveland



Murciélago descendente con corazones y cuchillos de sacrificio grabado en una de cinco caras en un bloque pétreo procedente de México-Tenochtitlan



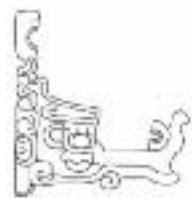
Representación del dios de la lluvia en el tocado de K'ak' Tiliw Chan Chaak (gobernante de Naranjo que accede al poder en 693 d.C.). Estela 22 de Naranjo



Personaje en su ego alterno. Murciélago extrayendo un corazón. *Códice Tepeucila (Porfirio Díaz)*, p. 9 de la sección mántica



Personaje en su ego alterno. Murciélago extrayendo un corazón. *Códice Yoalli Ehécatl (Borgia)*, p. 44



Representación del dios de la lluvia en el tocado de B'alaj Chan K'awiil (gobernante de Dos Pilas que accede al poder en ca. 648 d.C.). Estela 9 de Dos Pilas

a



Cinturón del personaje en la estela 13 de Seibal



Monolito de la Coyolxauqui asociado al recinto de Huitzilopochtli en la IV etapa constructiva del Templo Mayor de México-Tenochtitlan



Pedestal con la representación simbólica de la tierra en la superficie externa de la columna este en el Templo 18 de Copán

Banda anudada con pez mordisqueando un lirio. Escultura de un Pahuatún en la estructura 10L-II de Copán (parcialmente reconstruido)

b

Figura 13.33. a) El murciélago como ejecutor de sacrificios, y b) pectoral con nudo de serpiente comparado con otros entrelaces similares. (Dibujo: E. Domínguez.)

Figura 13.34. Mascarones zoomorfos en los paneles de barro y su comparación con representaciones similares en las convenciones gráficas del sureste de Mesoamérica. (Dibujo: E. Domínguez.)

mitades inferiores de dos personajes más, y en el lado opuesto al marco central aún está la representación de los pies de otro personaje más. La simetría bilateral que puede evidenciarse en lo que queda de este mural sugiere que la narrativa originalmente debió incluir un total de siete personajes (tres dentro de los registros del marco tripartito, dos a la izquierda del marco y dos a la derecha del marco), y que todos ellos dirigían la mirada hacia la figura representada en el registro central del marco tripartito.

Hemos generado una recreación hipotética parcial de esta otra narrativa [fig. 13.36], pero poco puede decirse sobre los personajes representados. Aparentemente todos tenían el cuerpo pintado de negro. El personaje que se pintó justo a la izquierda del marco tripartito debió tener una postura como si estuviera danzando, mientras que la figura en el registro central portaba botines con garras de jaguar e incluso pudo estar completamente vestido como un felino. El personaje inmediatamente a la derecha del marco central porta una antorcha, mientras que

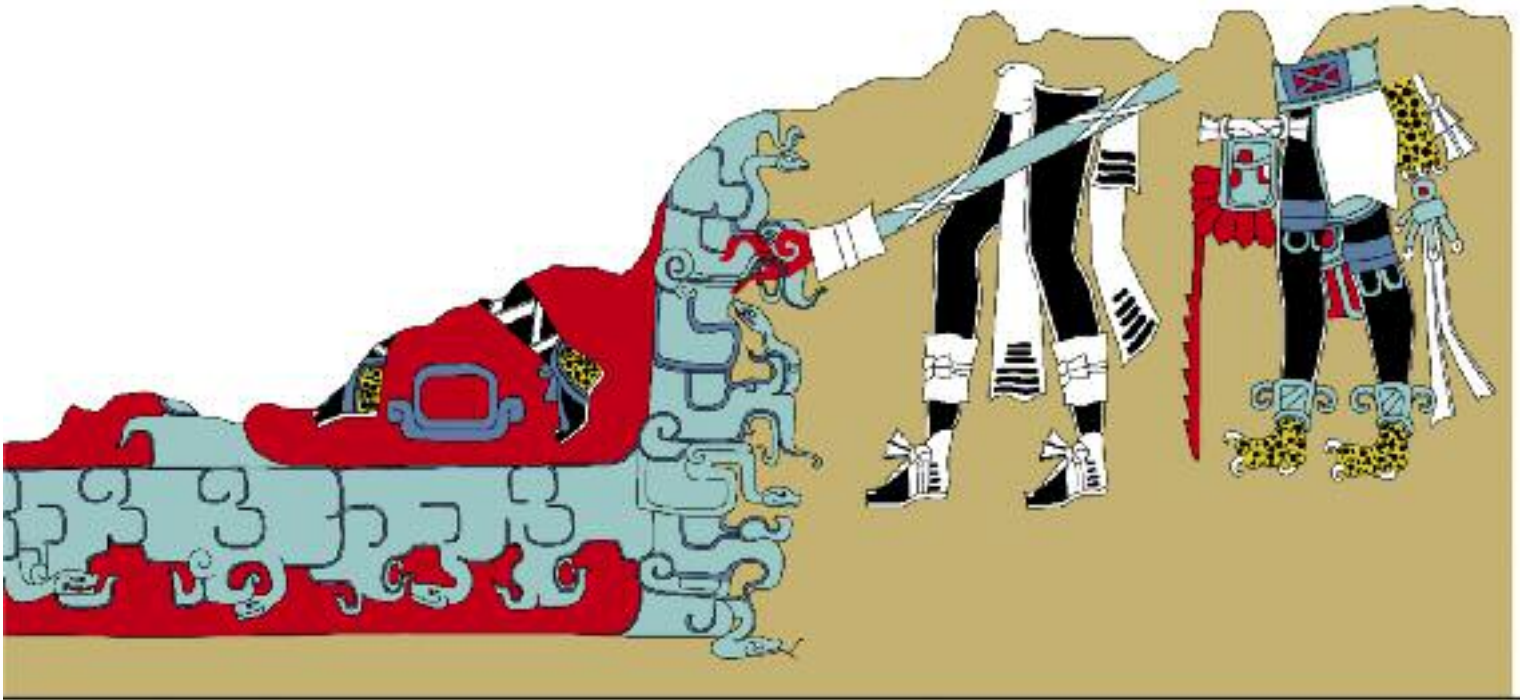


Guardapolvo de estuco blanco pulido que sobresale ligeramente del muro

Manchón rojo que aparentemente se pintó al clausurar ritualmente el Edificio A



Figura 13.35. El mural incompleto en la pared posterior del recinto central interior del Edificio A. (Dibujo: E. Domínguez.)



Guardapolvo de estuco blanco pulido que sobresale ligeramente del muro



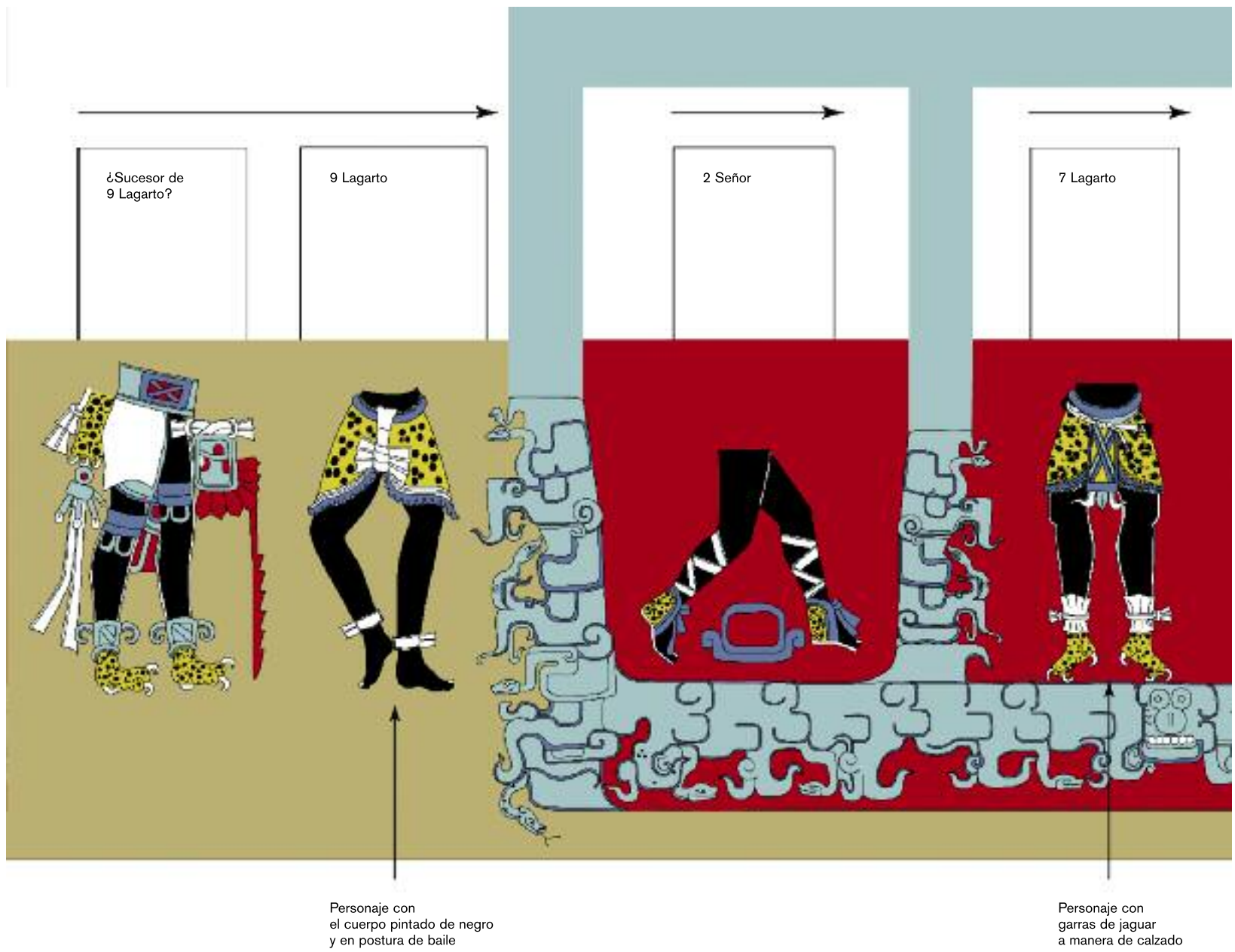
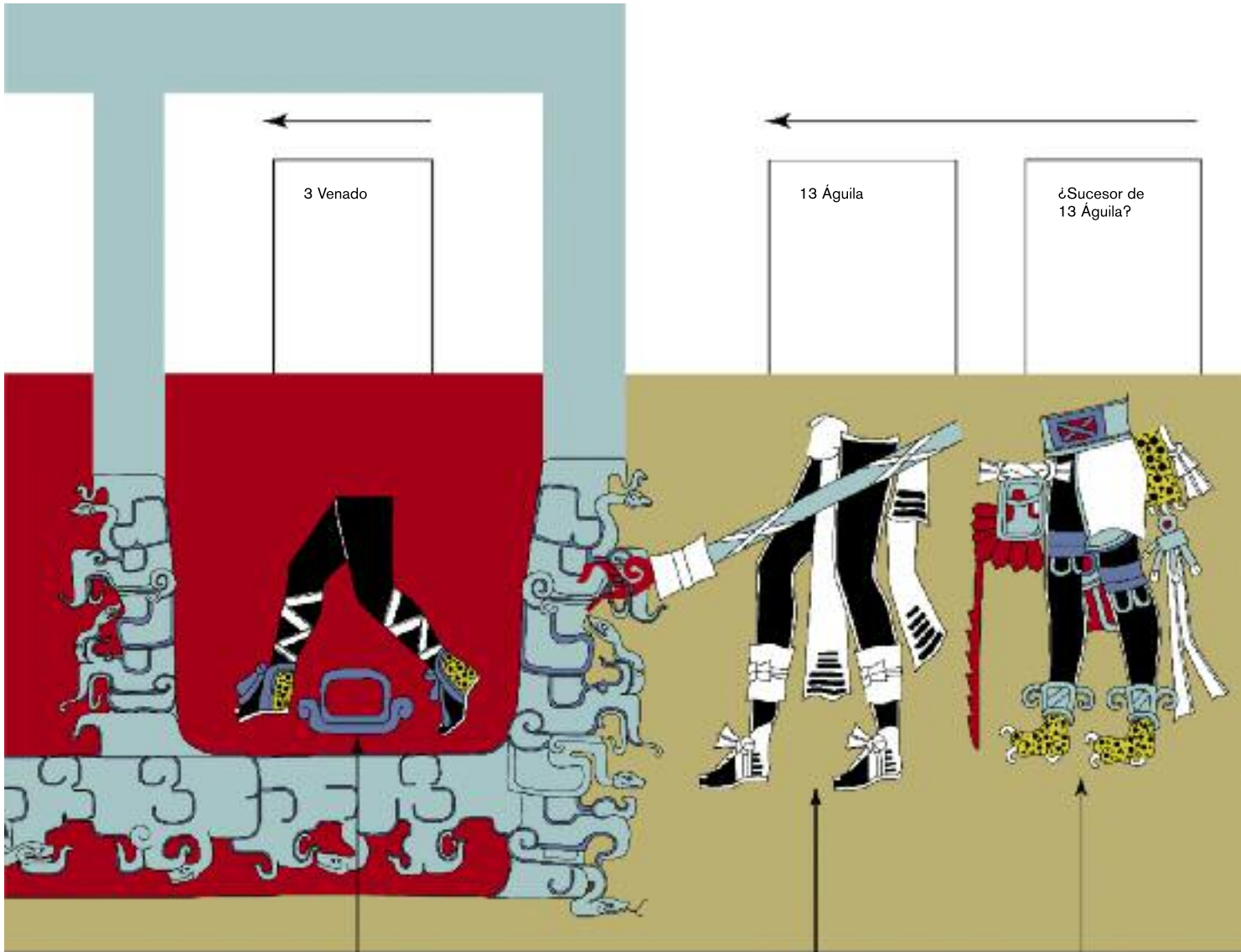


Figura 13.36. Reconstrucción hipotética parcial del mural en el recinto interior central del Edificio A. (Dibujo: E. Domínguez.)



3 Venado

13 Águila

¿Sucesor de
13 Águila?

Personaje pintado de negro,
con sandalias de piel de jaguar y
bandas cruzadas en las pantorrillas.
Un cartucho entre las piernas
posiblemente incluía su nombre
calendárico

Personaje con el cuerpo
pintado de negro y
con sandalias blancas.
Porta una antorcha

Personaje con el cuerpo
pintado de negro, una
capa de piel de jaguar y
botines de garra de jaguar.
Lleva una bolsa con signos
de 'sangre' y el palo
para sostener un bulto
de mercancía



Personaje que porta dos teas y con el signo de antorchas en el tocado. Estela 1 de Soyaltepec, Veracruz



Personaje que porta una antorcha. Roca grabada de Maltrata, Veracruz



Itzamnaaj B'alam II (gobernante de Yaxchilán entre 681 y 742 d.C.) portando una tea. Dintel 25 del Templo 23 en Yaxchilán



Sacerdote iniciando la incineración de una ofrenda con una antorcha. *Códice Tonindeye (Nuttall)* p. 84



Palo dentado que porta uno de los personajes pintados en el mural interior del Edificio A de Cacaxtla



Bulto de mercancía apoyado con un palo dentado. Mural este en el cubo de la escalera en la galería norte de la estructura 2-sub en Cacaxtla



Mercader que porta bulto y palo dentado. Vasija policromada del Gran Cenote de Chichén Itzá

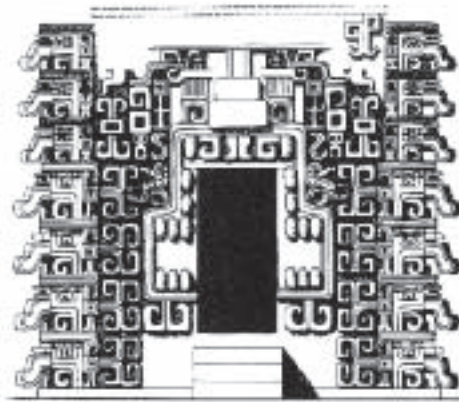
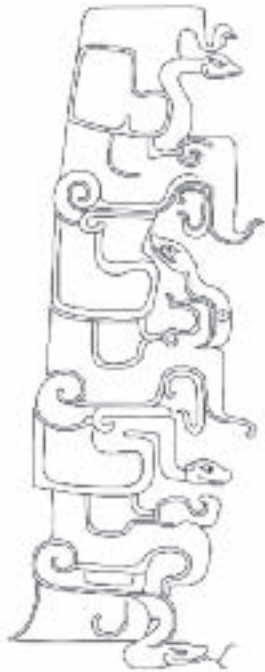
Figura 13.37. Antorchas en contextos rituales y palo con muescas para sostener el bulto de mercaderes. (Dibujo: E. Domínguez.)

el que le sigue a la derecha lleva el palo con muescas en su parte inferior que se usaba para sostener el bulto de carga de los mercaderes. También tiene una bolsa cuyos flecos representan gotas de sangre, y viste una capa corta hecha con piel de jaguar que incluye una de las patas con sus garras [fig. 13.37].

Parece ser que el personaje que se pintó en el registro derecho del marco tripartito estuvo acompañado por su glifo nominativo, aunque sólo pueden apreciarse restos muy tenues de un cartucho colocado encima de un motivo en forma de U. Este detalle sugiere que la narrativa acaso contenía el

mismo registro genealógico que el de los murales anteriores, aumentando la identidad de dos señores sucesores de cada uno de los linajes quienes comisionaron este otro mural. El marco tripartito aparentemente marcaba a los personajes representados dentro de los registros como los ancestros más distantes.

Una observación más detallada de la porción aún existente del borde derecho del marco tripartito permite aclarar la composición de sus representaciones zoomorfas [fig. 13.38]. La imaginería y su color azul constituyen metáforas visuales que



Fachada del recinto superior en el edificio V de Hormiguero cuyas esquinas tienen secuencias verticales con la representación del Cerro-Lluvia (dibujo tomado de Andrews 1999: 116, fig. A43)

Esquina oeste de la fachada central en la estructura I del Grupo C en Manos Rojas con representaciones en secuencia vertical del Cerro-Lluvia (dibujo tomado de Andrews 1999: 118, fig. A48)

Parte conservada del marco derecho en la unidad central del mural en el recinto interior del Edificio A de Cacaxtla. Cada una de las representaciones del Cerro-Lluvia tiene una pequeña serpiente



Representación metafórica del Cerro (Witz) de la que emerge una serpiente. Vasija policroma procedente de Naranjo (núm. 1398 en el catálogo de Kerr)



Representación metafórica del Cerro (Witz). Vasija procedente de Naranjo (núm. 2796 en el catálogo de Kerr)

Figura 13.38. Representaciones zoomorfas en el marco de la unidad central del mural interior en el Edificio A de Cacaxtla comparadas con los mascarones en las

esquinas de edificios en estilo Río Bec, y con representaciones del 'Cerro' en vasijas policromadas mayas. (Dibujo: E. Domínguez.)

aluden al cerro y a la lluvia. Al igual que las representaciones en los paneles de barro, éstas siguen formalmente las convenciones gráficas del sureste de Mesoamérica, en particular las de algunas representaciones en vasijas policromadas que podrían haberse originado en alguna parte de la cuenca del Usumacinta y las de esquinas en edificaciones del estilo Río Bec, Chenes, Puuc (Campeche) o de Copán (estructura 10L-22) que tienen mascarones en secuencia vertical con representaciones

simbólicas del cerro y la lluvia. Dicha similitud, así como la preferencia en utilizar el barro como un medio para la manufactura de los paneles y la base de soporte para el mural interior, constituyen las líneas de evidencia que —en nuestra opinión— respaldan la inferencia de que su elaboración fue coetánea.

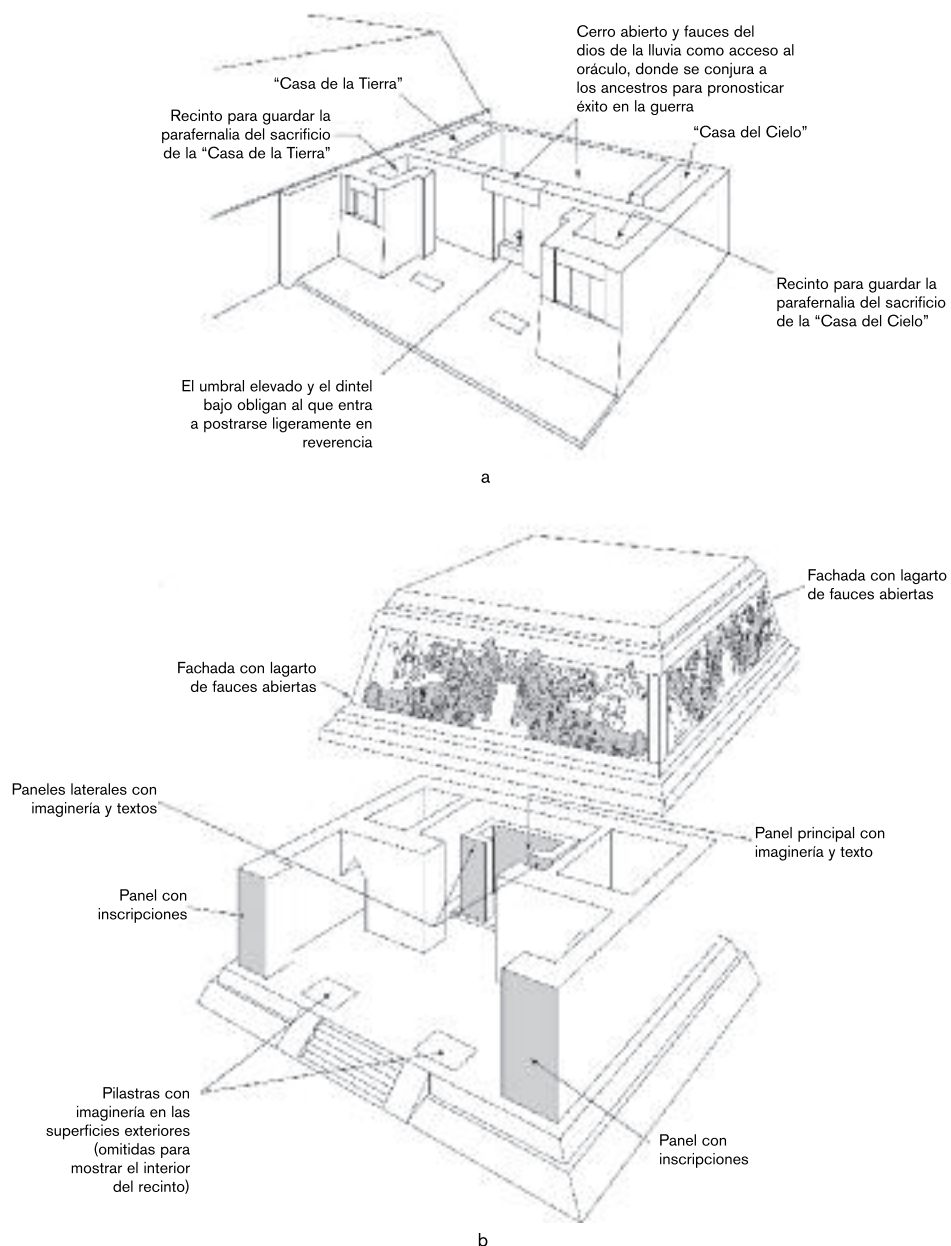


Figura 13.39. a) Posibles funciones del Edificio A en Cacaxtla; b) vista isométrica del Templo de la Cruz en Lakamha' (Palenque). (Dibujo: E. Domínguez.)

Las funciones del Edificio A

Considerando la interpretación diacrónica anterior inferimos que, en su parte interior y más reclusa, el Edificio A se usó para llevar a cabo oráculos de guerra, conjurando a los ancestros de dos de los principales linajes de gobernantes de un poderoso grupo corporativo en Cacaxtla [fig. 13.39a]. La evidencia del uso de una cortina en el acceso al recinto interno implica que se ocultaba a la vista la ejecución de esos rituales adivinatorios. Ade-

más, la altura del umbral así como el dintel bajo obligaría a cualquier persona que entrara al recinto a inclinarse en reverencia. Las dos divisiones laterales del recinto interior probablemente marcaban la participación de los dos linajes, uno asignado a la Casa de la Tierra y el otro a la Casa del Cielo. Es posible que estos pequeños recintos se hayan usado para guardar la parafernalia necesaria para invocar a los ancestros y practicar la adivinación, incluyendo bultos sagrados que contenían reliquias ancestrales, los instrumentos del autosa-

crificio, los instrumentos para hacer fuego, braseros e incienso, y los espejos de mosaico para “ver” y pronosticar.

También suponemos que los dos cuartos laterales exteriores sirvieron como bodegas asignados a cada una de las ‘casas’ para guardar la parafernalia del sacrificio, incluyendo las vestimentas especiales, lanzadardos y proyectiles, y cuchillos de inmolación.

La similitud que la planta del Edificio A de Cacaxtla guarda con los tres edificios del Grupo de las Cruces en Lakamha’ (Palenque) es notable. La semejanza es mayor si se considera el despliegue visual de estos últimos. La representación cuatripartita del lagarto con las fauces abiertas en los tableros inclinados de las fachadas exteriores del Templo de la Cruz, la representación de una planta de maíz como uno de los árboles sagrados en el Templo de la Cruz Foliada, y las múltiples alusiones metafóricas al cerro y a la lluvia (en los templos de la Cruz y la Cruz Foliada), les dieron el valor simbólico del Cerro del Sustento [fig. 13.39b]. A su vez, la imaginería del panel interior en el templo del Sol hace alusión a la guerra y al sacrificio. Dado el contenido epigráfico de los programas narrativos interiores en las tres estructuras —comisionados por K’inich Kan B’alam II (635-702 d.C.) para registrar un ritual de paso cuando éste era apenas un niño y también su ascenso al poder a la edad de 48 años (Martin y Grube, 2000: 168-170)—, parecería lógico suponer que el Edificio A de Cacaxtla igualmente se usó para llevar a cabo rituales de aislamiento, penitencia, ayuno y preparación previos a la toma de poder de los señores de Cacaxtla pintados en los murales del pórtico. De ahí el contenido dinástico de las pinturas.

Las instituciones gubernamentales en Cacaxtla

Varios autores han propuesto, con base en una serie de oposiciones evidentes en los murales del pórtico, que el sistema de gobierno en Cacaxtla era dual, lo que establece un paralelo con dos oficios religiosos que se sabe existieron en la vecina ciudad de Cholula al momento de la conquista española (López de Molina y Molina Feal, 1986: 42; Lom-

bardo de Ruiz, 1986: 236; Graulich, 1990: 105-106 y 1998: 17) y que aparentemente pueden trazarse —según relatos en la *Historia tolteca-chichimeca*— al menos hacia el siglo XIII d.C. En estos oficios participaban dos sacerdotes principales del templo de Quetzalcóatl quienes tenían los títulos de *aquiach* (¿contracción de *achcuauhtli?*, agua-águila), con insignia de águila, y *tlalchiach* (tierra-agua), con insignia de jaguar. Se notará que estos títulos son equivalentes a los de los sumos sacerdotes mexicas enlistados en la tabla 13.1 (*Quetzalcoatl Totec tlamacazqui* [sacerdote de nuestro señor Serpiente de Pluma] y *Tlaloc tlamacazqui* [sacerdote del dios de la lluvia], una equivalencia que se extiende a la deidad a la que estos oficiantes servían. A los sumos sacerdotes mexicas se les llamaba “*quequetzalcoa*, que quiere decir, ‘sucesores de Quetzalcóatl’” (Sahagún Libro III, capítulo IX; López Austin y García Quintana 2000 [I]: 341).

Somos de la opinión de que el sistema de gobierno en Cacaxtla debió ser más complejo que la dualidad de estos oficios político-religiosos. Un estudio más detallado sobre la estructura gubernamental de Cholula (Lind, 1992) provee importantes claves [fig. 13.40]. El análisis que hace Michael Lind del plano de la plaza central de la antigua ciudad de Cholula incluida en la *Historia tolteca-chichimeca* indica que su gobierno estaba dividido en dos grupos: uno era un consejo de señores, quienes representaban los seis distritos que componían la ciudad, asignándole a uno de ellos el cargo de gobernador, es decir, líder del consejo y por ende máximo gobernante de Cholula. Este consejo estaba a cargo de los asuntos internos de gobierno, y el lugar donde llevaba a cabo sus funciones administrativas se encontraba en el lado oeste de la plaza central, mientras que el palacio real se encontraba al sur. El otro grupo de gobierno involucraba los oficios político-religiosos del *aquiach* y *tlalchiach*. Los sacerdotes que ocupaban estos cargos eran responsables de los asuntos externos de gobierno, incluyendo legitimar el poder político de gobernantes de reinos vecinos, la resolución de disputas territoriales y el control del comercio a larga distancia. Mientras que el templo de Quetzalcóatl estaba situado al norte de la plaza, los edificios donde los sumos sacerdotes impartían sus obligaciones administrativas se encontraban al

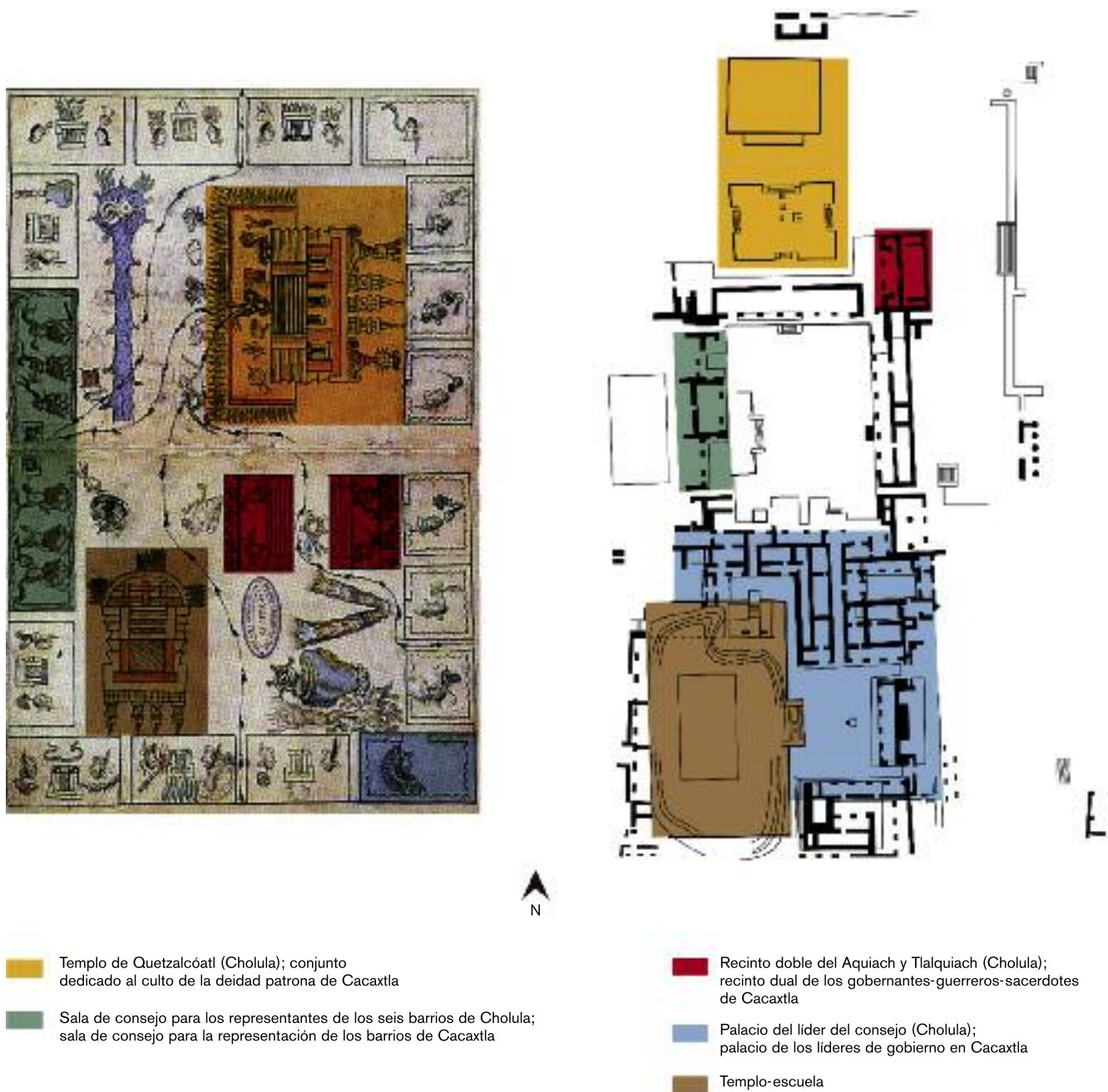


Figura 13.40. Distribución espacial de las instituciones de gobierno en la traza central de Cholula en el siglo XVI según la *Historia tolteca-chichimeca* (folios 26v y 27r) y la posible función de los espacios arquitectónicos en el gran basamento de Cacaxtla.

este de la plaza. Aunque la configuración conocida de la acrópolis de Cacaxtla incluye estructuras expuestas que fueron construidas y ocupadas en diferentes tiempos, la localización del Edificio A en el lado este y la presencia de un conjunto palaciego al sur sugiere que las construcciones que delimitan el lado oeste del Conjunto 1 (mitad norte de la acrópolis) pudieron haber sido la sede administrativa de un consejo de señores, mientras que la estructura edificada en el extremo norte de la acrópolis pudo ser un espacio dedicado al culto de la

deidad patrona del centro urbano. Los restos de la pilastra con estuco modelado en el Edificio E-sub, en el lado noroeste de la acrópolis, sugieren que ahí pudo haber habido otro registro dinástico de otro grupo corporativo que mantuvo —al menos por algún tiempo— el liderazgo de un consejo de señores [fig. 13.41]. Lo que queda del registro indica claramente que contenía la representación de una mujer con una falda larga de fino textil y con sandalias. A ambos lados se modelaron plantas de maíz. Seguramente la representación miraba hacia el sur y

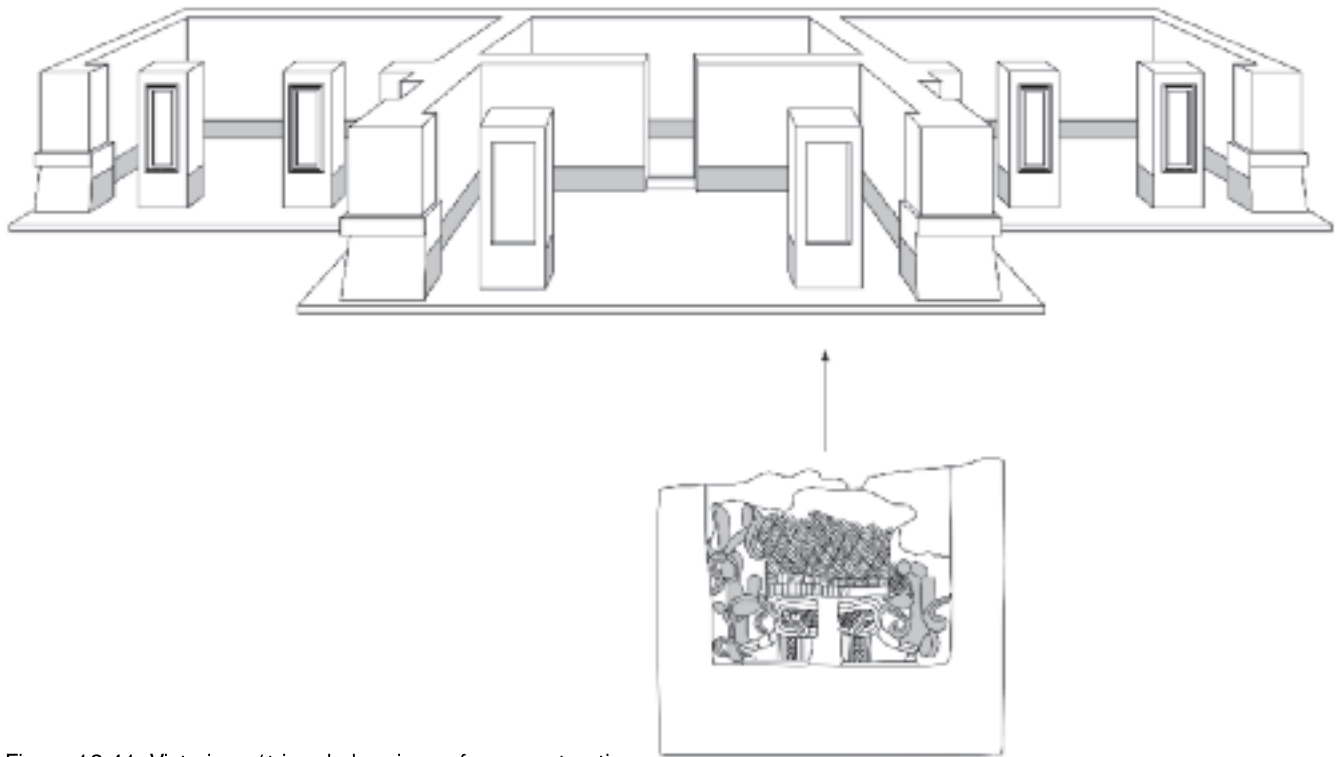


Figura 13.41. Vista isométrica de la primera fase constructiva del Edificio E-sub en Cacaxtla y resto basal de la pilastra norte del pórtico central con imaginería modelada en estuco. (Dibujo: E. Domínguez.)

se complementaba con otra pilastra con la que formaba un par, esta última con otro personaje. La pilastra que queda del pórtico del Edificio E deja entrever el papel político que algunas mujeres tuvieron en la historia de Cacaxtla, y se une a un creciente número de instancias similares y coetáneas en otras partes del Altiplano Central (Urcid, 2007).

Las funciones del Edificio A que se han propuesto con base en el análisis de los murales lo ligan a asuntos externos tales como la resolución de disputas territoriales y la guerra, y la alusión al armazón de carga usado por los comerciantes en el mural del recinto interior central, asocia al grupo corporativo registrado en la genealogía con el control del comercio a larga distancia.

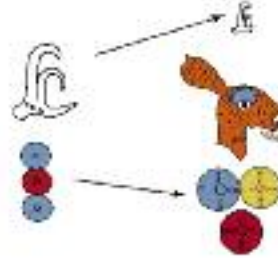
Discusión

Vale la pena retomar la pregunta que McVicker (1985: 90) postuló hace tiempo: ¿Quiénes comisionaron los murales? Nuestra postura sigue la pauta establecida por Robertson (1980: 298-302) y por Nagao (1989). Consideramos que la elite gobernante de Cacaxtla constituyó un grupo local

que, hacia 500 d.C., tuvo asociaciones con la elite de Teotihuacán. Incluso cuando la gran urbe en la cuenca de México vivió un evento iconoclasta a finales del siglo VI d.C. (López Luján *et al.*, 2006: 172), es posible que algunos miembros de su elite encontraran refugio con aliados de Cacaxtla, cimentando con ellos poco a poco el poder al controlar rutas de comercio a larga distancia que incluían el corredor Tlaxcala-Puebla-Veracruz-Tabasco-Campeche-Yucatán. Los gobernantes de Cacaxtla aparentemente financiaron un taller de artistas locales entrenados en el sureste de Mesoamérica o bien foráneos que se ajustaron a ciertos requerimientos de sus patrones, comisionando programas narrativos en un estilo novedoso y “exótico” para incrementar su prestigio (Helms, 1993). Es evidente que el taller de pintores no dejó escuela en Cacaxtla, ya que la producción muralista conocida con ese estilo único bien pudo haberse dado en un transcurso no mayor a 75-100 años. Los pintores recurrieron a dos representaciones idealizadas del cuerpo humano para contrastar nociones relacionadas con lo interno-externo, local-foráneo, próximo-distante, presente-ausente, y no constituyen un discurso visual que identifique grupos o



Máscara del dios de la lluvia (Aj K'ak' O' Chakk) que porta el ancestro del gobernante Itzamnaaj B'alam II (681-742 d.C.) en el dintel 25 de Yaxchilán



En los murales del Edificio B-sub, 3 Venado porta una máscara. Evidencia comparativa con el dintel 25 de Yaxchilán sugiere que ésta no da el nombre personal del gobernante sino que alude a su personificación del dios pluvial. Además, en el talud este (derecha) 3 Venado porta otra máscara del dios de la lluvia como broche en el cinturón

Representación de 3 Venado en la jamba sur del Edificio A

Figura 13.42. Representaciones del gobernante 3 Venado en los murales del Edificio B-sub (izquierda, parcialmente reconstruidas) y en la jamba sur del Edificio A (derecha). (Dibujo: E. Domínguez.)

etnias del sureste de Mesoamérica y del Altiplano Central. Un ejemplo evidente lo constituyen los murales comisionados por el gobernante 3 Venado en el talud frontal del Edificio B-sub, cuya representación se apega a un ideal del cuerpo humano “local/presente”, mientras que sus sucesores, quienes patrocinaron los murales del pórtico en el Edificio A, comisionaron su representación apegada a un ideal del cuerpo humano “foráneo-ausente” [fig. 13.42].

La secuencia dinástica presentada en este trabajo conlleva implicaciones a la interpretación de los murales del Edificio B-sub propuesta por McCafferty y McCafferty (1994). Partiendo de la postura de que las nociones sobre género son constituidas culturalmente, los autores proponen que

en la exégesis de los murales se ha tendido a proyectar perspectivas androcéntricas, postulando con base en una serie de criterios que los dos personajes principales que aparecen derrotados en el mural de la batalla-sacrificio son representaciones de mujeres y que, por lo tanto, el discurso principal del programa narrativo pudo ser la derrota de un grupo exógeno —identificado con atuendos de ave— y la captura de al menos una mujer noble (representada dos veces) con quien 3 Venado, el gobernante victorioso, inició una nueva dinastía en Cacaxtla.

Los criterios comunes a ambas representaciones [fig. 13.43a] que los autores emplean para identificar a esa “reina fundadora” incluyen: 1) el atuendo que cubre su torso caracterizado por una

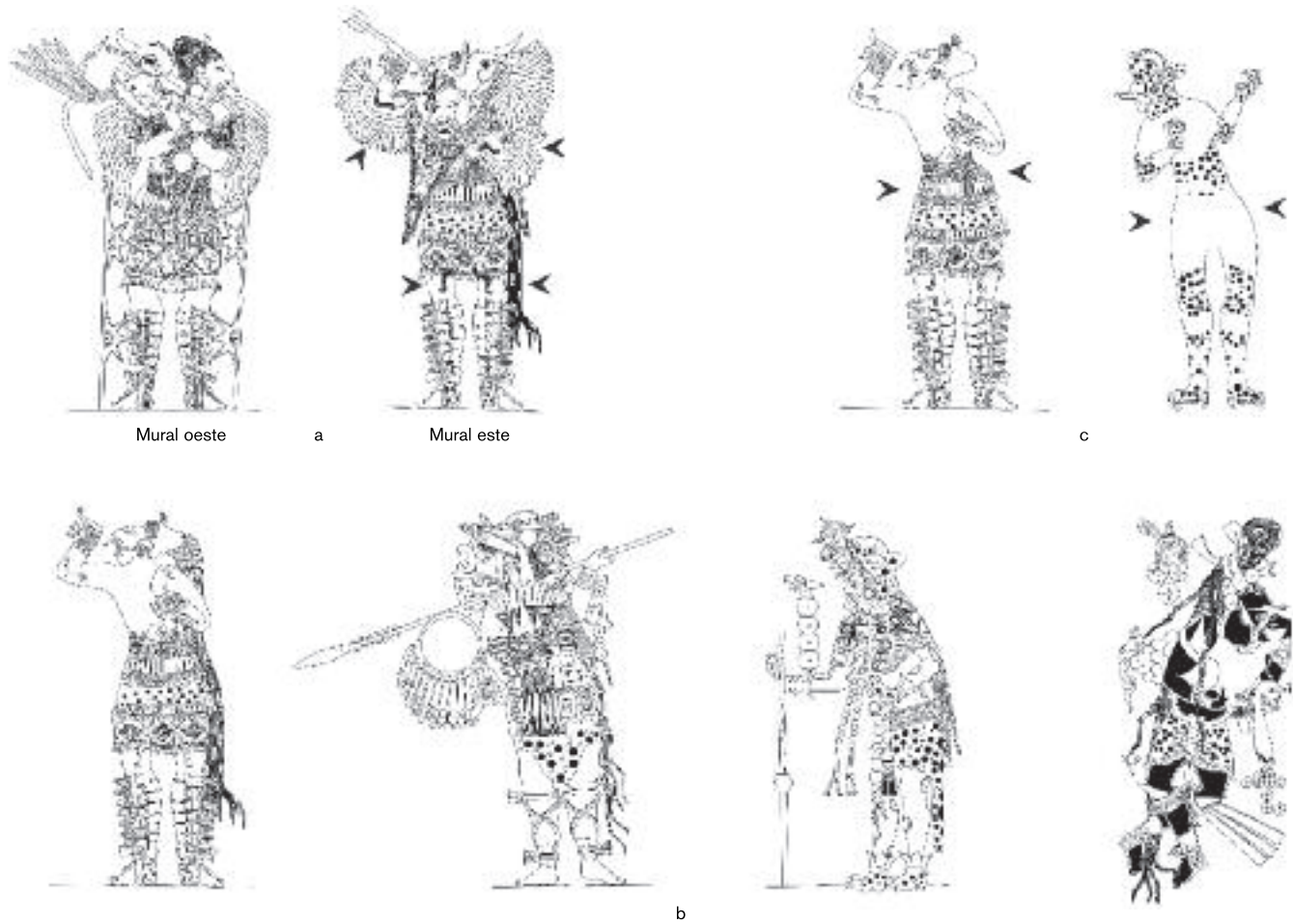


Figura 13.43. a) Los personajes principales que aparecen derrotados en los murales del Edificio B-sub; b) personajes masculinos que portan el cabello largo enhebrado con chaquiras tubulares o no; c) representaciones de personajes masculinos con caderas anchas. (Dibujo: E. Domínguez.)

manta triangular al frente y atrás conocida como parte de la vestimenta típica femenina en muchas partes de Mesoamérica (*quechquémitl* en náhuatl); 2) una falda que baja al nivel superior de las rodillas; 3) la elaboración en los diseños de las piezas, incluyendo una banda celeste en el borde del *quechquémitl* (la cual, según los autores, también es un atributo típico en vestimentas femeninas; 4) la falta de un calzoncillo sobre el faldellín, y 5) la elaboración de las perneras y sandalias. En cuanto a la representación en el talud oeste, los autores apoyan su identificación con base en la capa larga con ojos estelares como algo típico de las vestimentas asociadas al complejo de la Diosa Madre en el Altiplano central (Toci e Ilamatecuhtli), y el borde medio de la falda con chaquiras tubulares

pendientes, como es el caso en representaciones de la diosa Chalchiutlicue. En lo que respecta a la representación en el talud este, la identificación genérica se refuerza, según los autores, por la anchura de las caderas, la posible representación del seno izquierdo, y la descarga de flujos corporales (leche) —representados por pares de volutas en el torso y vientre bajo (indicados con flechas en la fig. 13.43a)— como índice de “desesperación” por su captura.

Si se considera que las dos figuras nombradas 3 Venado en los murales del Edificio B-sub y la que se pintó en la jamba sur del Edificio A representan al mismo gobernante, salta a la vista que el inicio de la dinastía propuesta por nosotros inicia con uno o dos fundadores llamados 7 Lagarto y no con el matrimonio de 3 Venado y una supuesta mujer

Tabla 13.2. Dualidades en los murales del Edificio A según Graulich (1988 y 1998)*

Mural norte del pórtico	Jamba norte	Jamba sur	Mural sur del pórtico
Rey mexicano	Mexicano disfrazado de jaguar. Personaje mítico o de carácter sacerdotal (personificador de Tláloc). Graulich no le atribuye nombre	Acompañante maya llamado 3 Venado que personifica al dios del maíz maduro. Su larga cabellera lo asimila a una espiga de maíz con su jilote. En los murales del Edificio B aparece como dios cosechador de hombres	Rey maya
Llamado 9 Viento	Planta de maíz tierna llamada 7 Viento. Entre los aztecas, 7 Viento era el día del nacimiento del primer hombre y de Venus, uno y otro asimilados al maíz	Sostiene una concha, especie de cuerno de abundancia, de donde sale el dios del maíz de rojos cabellos llamado también 7 Viento	Llamado 13 Ácatl (también el nombre calendárico del sol)
Con su ego alterno Serpiente jaguar			Con su ego alterno Serpiente emplumada (cielo azul que acompaña al sol)
Con haz de flechas (símbolo de lluvia)			Con barra ceremonial (símbolo del cielo)
Gobierno interno			Gobierno externo
Tlalchiach (noble de la tierra)			Aquiach (noble del cielo)
Temporada de lluvias			Temporada de secas
Tierra			Cielo
Noche (cielo nocturno y muerte)			Día (cielo diurno)
Venus			Sol
Tezcatlipoca/Tepeyollotl			Quetzalcóatl
Jaguar			Águila
Agricultura			Guerra
Obsidiana			Pedernal
Norte			Sur

* Nuestra interpretación concuerda sólo con las celdas en gris.

capturada. Sin percatarse de que los atributos en las representaciones incluyen múltiples superposiciones, dejando ocultas en ocasiones ciertas partes o resaltando otras de manera irreal,²⁹ los autores tomaron lo que es una larga cabellera enhebrada en el personaje derrotado que aparece en el talud este como un “fleco enjoyado –posiblemente hecho de pelo– que sale por debajo del cinturón” (McCafferty y McCafferty, 1994: 163). Una comparación de los personajes con cabellos largos enhebrados o no que se han atestado en Cacaxtla demuestra que las figuras principales derrotadas en los murales del Edificio B-sub son hombres [fig. 13.43b], ya que los demás ejemplos comparativos vistieron indumentaria masculina. Como se argumentó anteriormente con base en documentación del siglo XVI, los personajes con cabellos largos enhebrados eran hombres que fungían como sacerdotes sacrificadores.

Los otros dos criterios “biológicos” aducidos por los McCafferty (el posible seno expuesto y las caderas anchas en el personaje del talud oeste) también se pueden refutar. La forma de representar los senos en las tradiciones gráficas de Mesoamérica, incluyendo los tres ejemplos ilustrados por los autores, es mostrando la silueta de los pezones. El personaje en cuestión no muestra ese detalle. La apreciación sobre la anchura de las caderas en el sistema de representación es en sí una proyección cultural de los autores. La comparación que se ilustra en la figura 13.43c deja ver claro que en algunos casos, la representación idealizada del cuerpo en los murales de Cacaxtla enfatiza ese rasgo en personajes masculinos. Lo que no ponemos en duda es que los guerreros principales que aparecen derrotados en los murales del Edificio B-sub están representados con vestimentas de mujer, lo que nos lleva a favorecer la alternativa descartada por los McCafferty de que esas representaciones conlleven un juego simbólico que evoca la atribución genérica a cargos duales en el gobierno (mujer/asuntos internos; hombre/asuntos externos).

29 Como ejemplo, se verá que en la representación de 3 Venado pintada en el mural oeste del Edificio B-sub [fig. 13.42], el personaje sostiene la lanza con la mano izquierda y, sin embargo, gran parte del arma se pintó como si pasara por detrás de su torso. Es evidente que el pintor recurrió a un traslape visual para dejar en plena vista el pectoral del personaje.

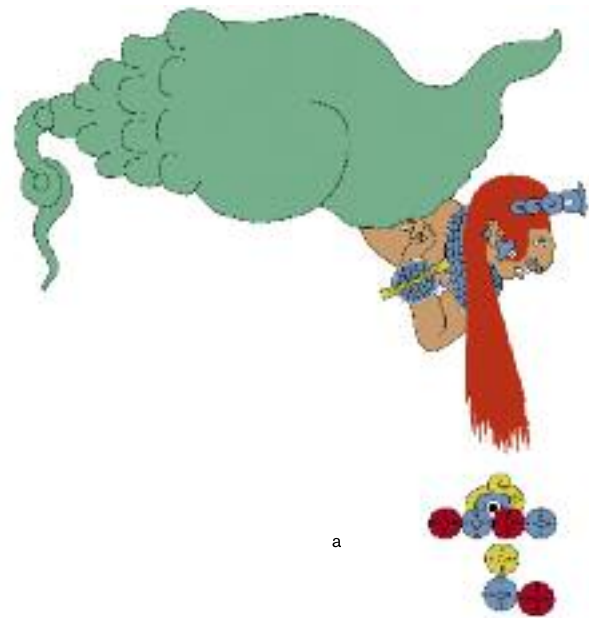


Figura 13.44. a) El ancestro apical 7 Lagarto pintado en la jamba sur; b) representación de una personificación de Tepeyólotl [Tezcatlipoca] en el *Códice Yoalli Ehécatl* (Borgia), p. 14. (Dibujo: E. Domínguez.)

Sin advocar un enfoque histórico directo con la tradición nahua, queremos también examinar el grado en que los murales del Edificio A constituyen antecedentes a códigos culturales subsecuentes en el Altiplano Central. La simetría bilateral en la arquitectura del edificio y en la concepción de los murales indican un énfasis en oposiciones binarias complementarias que más tarde se verán igualmente reflejadas en los templos dobles de la tradición nahua, con el recinto al norte dedicado a una deidad terrestre/pluvial y el recinto sur a una

deidad solar y de la guerra (Matos Moctezuma, 1987: 47). Los mismos numerales nominativos de los que comisionaron los murales del pórtico (9 Lagarto-13 Águila) complementan todos los niveles del cosmos y junto con sus nombres (lagarto = tierra/águila = cielo) refuerzan la identidad de sus “casas” respectivas. Graulich (1990: 98-107 y 1998: 17-19) elaboró sobre otra serie de oposiciones duales en los murales, aunque los resultados de nuestro estudio sólo coinciden con algunas (tabla 13.2), en parte porque varios de sus argumentos están fundados en la suposición de que la lengua de los gobernantes de Cacaxtla era el náhuatl, que las distinciones en el estilo de representación indican afiliaciones de pueblos y etnias, y que los personajes representados en las jambas son deidades.

Preferimos argumentar que la línea genealógica asociada a la Casa del Cielo en el Edificio A tiene ciertos paralelos con nociones relacionadas

con relatos más tardíos sobre el origen del Sol y la Luna. El ancestro apical 7 Lagarto en la jamba sur tiene atributos similares a los de Tecciztécatl (“el de la concha”) [fig. 13.44a], es decir, la deidad caracterizada por bienes suntuarios quien voluntariamente se autoinmola para convertirse en la luna (Graulich, 1990: 104 y 2000: 356-357). Su acto, al igual que el de Nanáhuatl (quien es designado por otras deidades para autoinmolarse y convertirse en el Sol), establecen los dos lugares a donde irán después de la muerte aquellas personas que lo merecen: al paraíso del sol (Nanáhuatl) y al paraíso de Tláloc en la luna (Tecciztécatl) al cual se le concebía como una cueva (*ibid.*: 360). El marco del programa narrativo de los murales del pórtico continúa con un tema evidente en la imaginería teotihuacana (Caso, 1942) que antecede la noción en la tradición nahua del Tlalocan, es decir, el “sitio terrenal, centro de una montaña, al que iban los muertos

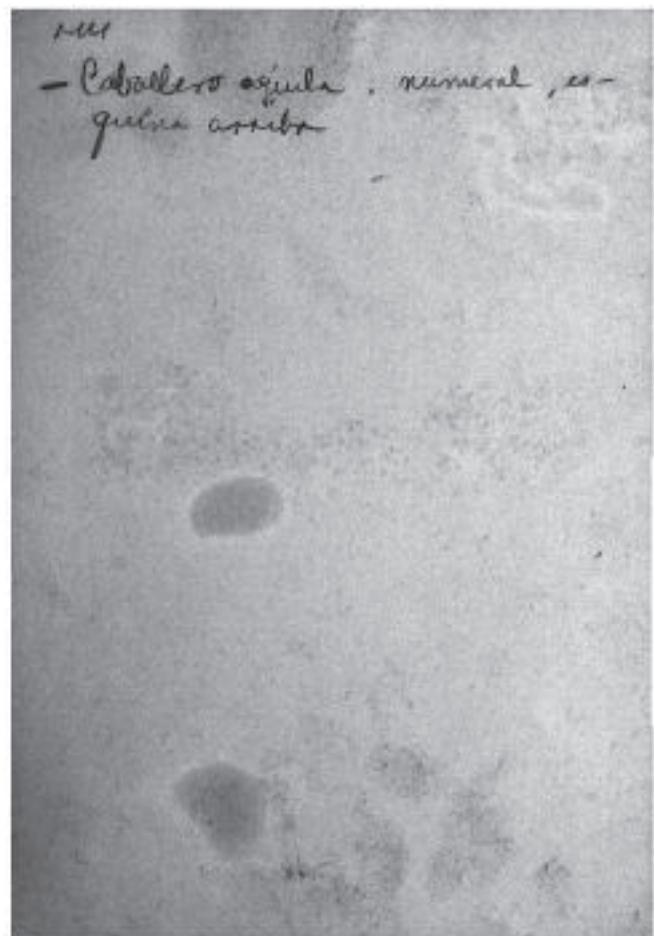
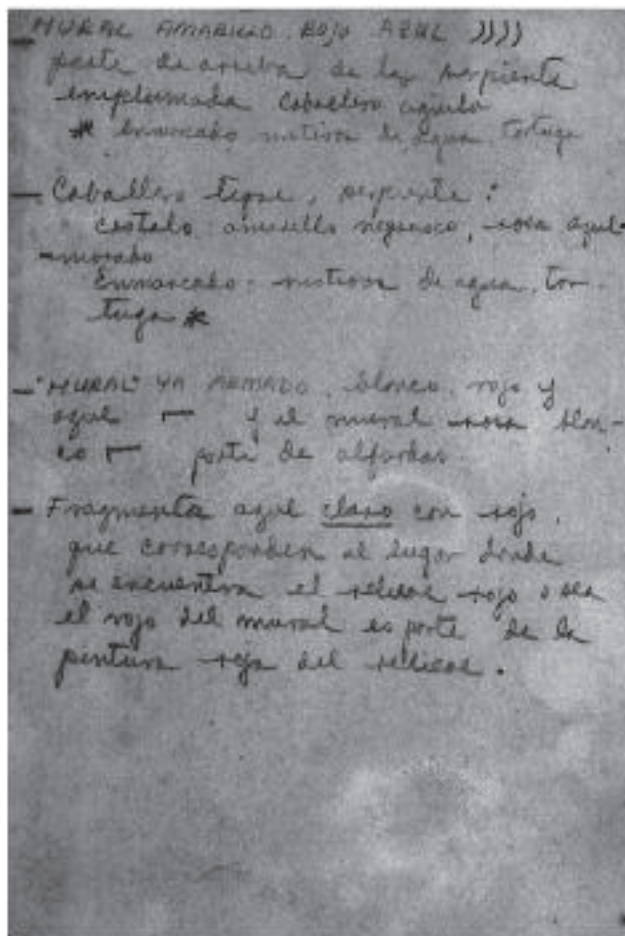


Figura 13.45. Notas encontradas en la bodega del sitio de Cacaxtla en octubre de 2007. (Foto: J. Urcid.)

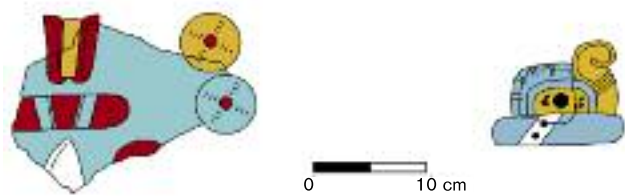
elegidos por los dioses de la lluvia, lugar de perpetua vegetación, depósito de las aguas y de los mantenimientos” (López Austin y García Quintana, 2000 [III]: 1328).³⁰

Otros paralelos que se deducen tanto de la configuración arquitectónica del Edificio A, su función aducida, su imaginería, como del aspecto nocturno asociado a la mitad norte de los murales parecen implicar varios preceptos que más tarde formarían en la tradición nahua el complejo del culto a Tezcatlipoca/Tepeyólotl/Omácatl. Durán (1967 [1]: capítulo V, pp. 47-59) describe que los novicios que eventualmente se dedicaban a su culto también debían dejarse crecer el pelo al ingresar al *tlamacazcalli* (escuela de sacerdocio), no se lo cortaban hasta que morían, y diariamente se les embijaba de pies a cabeza, incluyendo el pelo, con un betún negro. Comenta también que los oficiantes se untaban una “comida divina” compuesta de *picietl* (*Nicotiana rustica*) y *ololiuhqui* (*Datura meteloides*, entre otras plantas) con el que se volvían brujos, “hablaban con el demonio” (los ancestros), sacrificaban con gran osadía, iban solos de noche a los cerros y a las cuevas sin temor, recurrían a los sortilegios, echaban suertes y hacían la adivinación viendo el reflejo del agua contenida en vasijas, ayunaban, guardaban penitencia, y se autosacrificaban sangrándose el pene. La descripción que hace Durán (1967 [1], capítulo V: 38) de la efigie de Tezcatlipoca alude al espejo (*itlachiayan*, su mirador) con el que veía “todo lo que se hacía en el mundo”. Igualmente, ciertas características que describe del templo de Tezcatlipoca son relevantes en nuestra comparación, incluyendo su aposento largo y ancho, la puerta ancha y baja, los muros tapizados con mantas galanas (como los murales),³¹ la puerta siempre cubierta con un velo, y “las vigas [con] pinturas a su tosco modo” (*ibid.*, 39).

En su estudio comparativo de los templos dedicados a Tezcatlipoca, Olivier (2003: 166-172) resume que éstos tenían un eje norte-sur, la fachada



Fragmentos de la cola serpiente-jaguar del mural norte del pórtico del Edificio A (cat. núm. 169) mencionados en las notas manuscritas encontradas en la bodega de Cacaxtla. El fragmento superior izquierdo se exhibe ahora en el Museo de Sitio de Cacaxtla



Reconstrucción parcial de dos fragmentos de murales con restos de glifos con numerales. El de la izquierda incluye los signos ‘5 Dardo’ y al menos el numeral 2 de otro signo. El de la derecha tiene el glifo ‘Ojo de Reptil’ y al menos el numeral 5



Fragmento del mural que se exhibe en el Museo de Sitio de Cacaxtla y su reconstrucción hipotética. Incluye lo que parece haber sido un glifo dentro de un cartucho, una base en forma de U, volutas laterales, las tiras de un amarre y una flor encima.

Figura 13.46. Fragmentos de murales en la bodega y en el Museo de Sitio de Cacaxtla. (Foto: R. Alvarado, 2007. Dibujo: E. Domínguez.)

³⁰ Graulich (1990: 98) interpreta las cenefas de conjunto narrativo como alusión al mar que, en la ideología nahua, circundaba la tierra y el cielo.

³¹ Foncerrada de Molina (1976: 11) ya había comentado cómo “el esquema [de los murales] se asemeja al de un gran tapiz adherido al muro”.

daba hacia el oeste, y recibían los nombres duales de Tlacochalco (“en la casa de los dardos”, también designación del norte), y Huitznahuácatl (‘cerca de las espinas’, también designación del sur). Del mismo modo, hace mención del templo llamado Tecizcalco (la casa de la concha), donde se guardaba la imagen de Omácatl/Tezcatlipoca. Al comentar las ilustraciones de la fiesta de Quecholli en el *Códice Cihuacóatl* (Borbonicus), Guilhem anota que la representación de Tezcatlipoca sobre una plataforma piramidal tiene la glosa “sacrificio de mercaderes”, citando además un solo caso en el *Códice Yoalli Ehécatl* (Borgia) de una representación de Tepeyólotl/Tezcatlipoca tocando una concha y haciendo una ofrenda frente a un templo cuya entrada tiene las fauces abiertas de un lagarto [fig. 13.44b].

Dado el carácter dinástico de los murales en el Edificio A de Cacaxtla y el énfasis concomitante de dejar un registro fehaciente de descendencia que estableció el parentesco filial de individuos y marcó su membresía exclusivista en un grupo corporativo en el poder, cabe la duda sobre la veracidad de un dato proporcionado por Sahagún. Su comentario de que en la elección de los oficios del *Quetzalcóatl Totec tlamacazqui* y del *Tláloc tlamacazqui* “no se hacía caso del linaje, sino de las costumbres y ejercicios y doctrinas y buena vida” (Libro III, apéndice al capítulo IX; López Austin y García Quintana, 2000 [I]: 340) tal vez refleja el impacto en sus informantes del ideal igualitario en la filosofía cristiana.

Conclusiones

No hay duda de que los murales del Edificio A fueron polisémicos. En este trabajo hemos explorado tan sólo algunas de sus múltiples dimensiones semiológicas. Entre ellas, la inclusión de una dinastía de dos linajes correspondientes a un grupo corporativo poderoso encargado de los asuntos externos de gobierno; hemos identificado por medio de sus nombres calendáricos (y en algunos casos personales) a tres generaciones aparentemente consecutivas de gobernantes. Una adición posterior al programa parece haber extendido el registro genealógico a una cuarta generación. Parece ser que a los ancestros fundadores se les situó en tiempos primordiales, mientras que sus descendientes es-

tán en el tiempo histórico de los mortales. Así, mientras en Teotihuacán había existido una ideología comunitaria que no le daba valor al engrandecimiento de los líderes políticos y dejó su papel en el anonimato histórico (Pasztory, 1990: 182 y 1992: 288), las elites de Cacaxtla emularon las prácticas historiográficas del suroeste y del sureste de Mesoamérica, donde desde siglos antes los gobernantes tuvieron la preocupación de dejar registros genealógicos como una estrategia de legitimación política. En los murales del Edificio A el papel de gobernante, guerrero y sacerdote en una sola persona queda ampliamente atestado.

La cinética del edificio y la aprehensión visual de los murales dirigía a quienes entraban al edificio a pasar de un plano de los vivos (en el vestíbulo del pórtico) a un plano ancestral (situado dentro del cerro y de las fauces abiertas del dios de la lluvia). Así, los usuarios se adentraban espacial y temporalmente al plano de los ancestros conforme accedían al edificio. La localización de la estructura en relación con la acrópolis, el flujo arquitectónico para llegar a él y sus presuntas funciones sugieren que los murales no fueron hechos para que un público numeroso los viese.

Otra dimensión semiológica de los murales es la alusión a la guerra y a la toma de prisioneros para el sacrificio. Los nombres calendáricos en los conjuntos glíficos que estuvieron indirectamente referenciados por la imaginería en los murales (‘Dardo-1 Serpiente’ y el glifo faltante) probablemente nombraron a cautivos de alto rango que fueron inmolados por los señores que comisionaron los murales del pórtico. Asimismo, la imaginería y las inscripciones en los murales aluden a oráculos para pronosticar éxito en el comercio a larga distancia y en la guerra, cumpliendo así con el convenio primordial entre humanos y divinidades (la ofrenda de inmolación para pedir por la fertilidad agrícola y la fecundidad humana, garantizando así la perpetuación de la sociedad). Considerando las concepciones individuales de la persona en la antigua Mesoamérica (López Austin, 1996 y 2004), incluyendo la atribución por parte de los gobernantes en personificar deidades, los murales conllevan una serie de proposiciones sagradas utilizadas como herramienta política para legitimar el acceso diferencial al poder bajo el precepto de un gobierno divinizado.

En vez de adoptar exclusivamente el método histórico directo con base en fuentes nahuas, hemos seguido en este trabajo la estrategia de remitirnos a evidencia tanto anterior como posterior, dejando ver claro que muchos principios ideológicos presentes en los murales del Edificio A de Cacaxtla son panmesoamericanos. Finalmente, es importante señalar que las lecturas semánticas de los nombres que identifican a los personajes así como la de otras unidades de significado que se han propuesto aquí están basadas en la iconicidad de los signos. Puesto que se desconoce la lengua de las elites de Cacaxtla (aunque sospechamos que fue una lengua otomangue), es imposible proponer lecturas asociativas o fonéticas de los signos.

Agradecimientos

Casi todas las ilustraciones que acompañan este trabajo fueron magistralmente elaboradas por Elbis Domínguez. Sus dibujos de los murales de Cacaxtla abrieron nuevos caminos para explorar la semiología de las pinturas. Agradecemos a la doctora María Teresa Uriarte su apoyo, facilitándonos el acceso al acervo fotográfico del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México del Instituto de Investigaciones Estéticas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sin su ayuda y la de su equipo de colaboradores no hubiera sido posible hacer correcciones importantes a los primeros bosquejos de los murales del pórtico, generar el dibujo del mural en el recinto interior central, ni visitar la bodega de Cacaxtla. Igualmente, agradecemos el apoyo financiero del Programa de Estudios Latinoamericanos y Latinos de la Universidad de Brandeis. La generosidad de sus benefactores hizo posible la investigación en México y que dio como resultado este estudio.

Dedicamos este trabajo a John Paddock († 1998) y a Elba Covarrubias Grajales.

Apéndice 13.1. Procedencia de los glifos en la figura 13.13

1. Tepelmeme (Coixtlahuaca, Oaxaca), Puente Colosal, muro norte, extremo este, interior (10 Cráneo-Dardo)
2. Tepelmeme (Coixtlahuaca, Oaxaca), Puente Colosal, muro norte, extremo este, interior (1 Lagarto-Dardo)
3. Guadalupe Santa Ana (sur de Puebla), monumento 1B (1 Dardo-Jaguar)
4. Xochicalco, monumento 3D, glifo núm. 4 (Mazorca-Dardo)
5. La Mojarra (Veracruz), monumento 1A (8 Serpiente)
6. MNA lápida 6-6059 (valles centrales de Oaxaca) (10 Serpiente)
7. Cerro Levantado (San Francisco Huapanapan, noroeste de Oaxaca), monumento 4 (2 Serpiente)
8. Cerro Cuate (Malinaltepec, noroeste de Oaxaca), monumento 1B (6 Serpiente)
9. Tequixtepec del Rey (noroeste de Oaxaca), monumento 23 (2 Serpiente)
10. Macuilxóchitl (valles centrales de Oaxaca), monumento 28 (5 Conejo)
11. Cerro Arco Iris (Chichihualtepec, noroeste de Oaxaca) (5 Jaguar)
12. Llano del Coyote (Tecomaxtlahuaca, noroeste de Oaxaca), ahora en el kiosco de Juxtlahuaca (5 Hierba)
13. Tepeaca (sur de Puebla), ahora en el Museo Etnológico de Berlín, lápida 35595A (8 Relámpago)
14. Xochicalco, edificio de las Serpientes Emplumadas, segundo cuerpo, lado Oeste, mitad norte, cercano a la entrada del recinto (10 Caña)

Apéndice 13.2. Transcripción de las notas a lápiz, sin autoría ni fecha, encontradas en la bodega del sitio de Cacaxtla por Citlali Coronel Sánchez, el 12 de octubre de 2007 [fig. 13.45]. Nuestros comentarios aparecen en cursivas debajo de cada nota

MURAL AMARILLO, ROJO, AZUL

- parte de arriba de la serpiente emplumada caballero águila
- * enmarcado motivos de agua, tortuga

El mural sur del pórtico incluye dos tortugas en la cenefa inferior y una en la cenefa lateral derecha, todas ellas completas. Esta nota corrobora que los murales del pórtico tenían cenefa en la parte superior, y que en el mural sur había ahí al menos una tortuga. Entre los fragmentos fotografiados por el IIE en octubre del 2007 no se encontraron los fragmentos aludidos en esta nota.

Caballero tigre, serpiente:

- Crótalo: amarillo negruzco, rosa, azul-morado
- Enmarcado: motivo de agua, tortuga*

Esta descripción parece referirse a la punta de la cola de la serpiente-jaguar ya que los colores corresponden a la sección ventral (rosa), dorsal (amarillo), y a la flor en la cola (azul). El fragmento de cenefa con bandas diagonales que enmarcan a una tortuga podría corresponder al lado superior izquierdo, pues hay ahí una tortuga a la que le falta la cabeza. Entre los fragmentos fotografiados por el IIE en octubre de 2007 se encontraron varios fragmentos de la cola de serpiente aludidos en esta nota. Otro fragmento se exhibe en el Museo de Sitio en Cacaxtla [fig. 13.46a.]

"MURAL" YA ARMADO, blanco, rojo y azul y el mural rosa, blanco parte de alfardas

Se desconoce a qué se refiere esta nota ya que el Edificio A no tiene alfardas. Posiblemente se refiera a fragmentos de uno de los murales en los muros de la escalinata del Edificio B-sub.

Fragmentos azul claro con rojo que corresponden al lugar donde se encuentra el relieve rojo, o sea el rojo del mural es parte de la pintura roja del relieve

Estos fragmentos parecen ser de los muros norte o sur del pórtico, correspondientes a las secciones azules que eventualmente fueron cubiertas por los paneles de barro.

MM

¿Siglas del nombre de la persona que escribió las notas?

Caballero águila: numeral, esquina arriba

Esta nota no sólo corrobora la inferencia de que falta un conjunto glífico en la esquina superior izquierda del mural sur del pórtico sino que además demuestra que uno de los signos que lo formaba estuvo acompañado de un numeral. Las notas no especifican cuál era el coeficiente, si es que éste estaba completo. Entre los fragmentos fotografiados por el IIE en octubre de 2007 se encontraron tres ejemplos de numerales y partes de los signos de día asociados [fig. 13.46b]. Dos de ellos ocurren en un solo fragmento que tiene un fondo azul claro (una barra numeral debajo del signo 'Dardo' a la izquierda y 2 puntos numerales a la derecha [uno amarillo y otro azul]). El color del fondo elimina la posibilidad de que el fragmento corresponda al mural sur del pórtico. Aunque el fondo azul coincide con el de las jambas, el tamaño del fragmento y el hecho de que éste incluye parte de dos signos con numerales sugieren que el pedazo proviene de alguno de los murales en el Edificio B-sub, lo que implica que serían nombres de dos guerreros adjuntos (por ejemplo los guerreros 19-20-22 en el mural este). El otro glifo es 5 (o más) Ojo de Reptil, pero el pedazo existente no muestra el fondo sobre el que estuvo pintado. Cabe la posibilidad de que un fragmento de mural que hoy se exhibe en el Museo de Sitio, el cual incluye parte de un cartucho aparentemente sobre un motivo en forma de U, con una flor amarilla encima del cartucho, y sobre un fondo rojo [fig. 13.46c] haya sido parte del signo nominativo del conjunto glífico que ahora falta en la esquina superior izquierda del mural sur del pórtico.

Apéndice 13.3

	Cacaxtla	Zapoteca			Ñuiñe		Teotihuacán		Xochicalco / Tenango		Guerrero oriental
1	Jamba norte, ed. A (7RE)	MNA, vasija efigie 6-388 (13V)	Atzompa, vaso cerámico núm. 4 (5V)		Cerro Siempre Viva (Suchitepec), mon. 1 (5V)	Tequixtepec del Rey, mon. 21a (11V)	La Ventilla, patio de los glifos, pasillo sur, grafito (3RE)		Mon. 10 (Lápida de los 4 glifos) (7RE)		Texmelincan, mon. 4 (12RE)
2		MNA, lápida 6-6059 (3M)			Mus. Etnológico de Berlín, lápida 35595a (8M)				Ed. Serpientes Emplumadas, 2o. cuerpo esquina NE (5M)		Piedra Labrada (Ocelotepec), mon. 6 (3M)
3		Monte Albán, mon. NP-9c (3F)			Tequixtepec del Rey, mon. 15 (6F)	Acatlan, mon. 1 (3R)	Mus. de Teotihuacán, caracol pintado (12 Ojo-plumas)		Cerro del Mulato, lápida 1 (4R)		Tequicuico, lápida 1 (10R)
4		Monte Albán, mon. SP-8a (1Ñ)	Monte Albán, mon. SP-6a (2S)		Cerro Yucundaba (Huaquapan), lápida 1 (4Ñ)	Lunatilán, mon. 4 (1S)	Templo Mayor Tenochtitlán, vasija hecha en Acatlán (5S)		Mon. 10 (Lápida de los 4 glifos) (10S)		Tequicuico, lápida 2 (9S)
5	Mural N, pórtico ed. A (1 Serpiente)	MNA, lápida 6-6059 (10Y)	Huitzo, mon. 9a (10 Delta)		Cerro Levantado (Huapanapan), mon. 4 (2Y)				Ed. Serpientes Emplumadas, 1er. cuerpo, esquina SO (4Y)		
6		Monte Albán, mon. SP-8b (12H)			Tepelmeme, Puente Colosal, NW-E int. (10H)				Cerro del Mulato, lápida 1 (3H)		
7	Jamba S, ed. A (3 Venado)	MNA, lápida 6-6059 (4G)			Nochixtlán, escultura de jaguar 1 (5G)				Tenango, mon. 2A (12G)		
8		Monte Albán, mon. SP-1a (7T)							Mon. 1C (9T)		
9		Tlacolula, mon. 1 (12Z)	Proc. y loc. desconocida, vasija (5 Eta)		Tequixtepec del Rey, mon. 16 (6Z)	Tequixtepec del Rey (Rancho Sauce), mon. 2 (2 Eta)			Mon. 12B (1Z)		Piedra Labrada (Ocelotepec), mon. 2 (1Z)
10	Muro E, escalera en galería N, Conjunto 2-sub (4 Perro)	Monte Albán, mon. SP-2a (3A)			Cerro Faisán (Cosoltepec), mon. 1B (5A)		Sin procedencia, tomado de Caso 1967: fig. 42b [f] (13A)		Ed. Serpientes Emplumadas, fachada E, tablero primer cuerpo (6A)		Piedra Labrada (Ocelotepec), mon. 3 (12A)
11		MNA, lápida 6-6059 (11O)			Cerro Gacho (Tequixtepec del Rey), mon. 1 (4O)				Ed. Serpientes Emplumadas, 1er. cuerpo, lado O, mitad N (11O)		
12		Monte Albán, mon. NP-9c (9N)	Yogana, efigie cerámica (3U)		Llano Coyote (Tecomaxtlahuaca), mon. 1 (5N)	Tepelmeme, Puente Colosal, NW-E int. (1U)					Piedra Labrada (Ocelotepec), mon. 2 (3N)
13	Muro E, ed. B-sub (?) (5 Dardo)	Monte Albán, mon. NP-9a (8D)	Monte Albán, dintel tumba 139 (1 lota)	Mus. Amparo, pedestal cerámico (9 Beta)	Cerro Pachón (Tequixtepec del Rey), mon. 1a (13D)	Guadalupe Sta. Ana, mon. 1b (1 Beta)			Ed. Serpientes Emplumadas, 2o. cuerpo, lado E (3 Dardo)		Piedra Labrada (Ocelotepec), mon. 11 (1 Dardo)
14		Xoxocotlan, dintel tumba 3 (4B)			Cerro Caja (Tequixtepec del Rey), mon. 7 (6B)				Cerro del Mulato, lápida 1 (6K)		Piedra Labrada (Ocelotepec), mon. 19 (* B)
15	Muro S, pórtico ed. A (13 Aguila)	Monte Albán, mon. NP-9c (2J)			Jaltepetongo, tumba 1, murales (6J)		Barrio Zapoteca, efigie cerámica (5J)				
16		MNA, lápida 6-6059 (1L)			Rancho Sauce (Tequixtepec del Rey), mon. 3 (1L)		Barrio Zapoteca, tumba 1966-1, jamba (9 L)		Cerro del Mulato, lápida 1 (10 Zopilote)		
17	Muro E, ed. B-sub, personaje 10 (2 Temblor)	Colección Leigh, Bloque 7778 (7E)	Monte Albán, tumba 104, lápida 1B (11 Alfa)		Cerro Ñuuyo (Huaquapan), tumba 5, lápida 2 (5E)	Llano Coyote (Tecomaxtlahuaca), mon. 1 (5 Templo-E)	Colección Frida Kahlo, vasija policroma (5E)		Mon. 18B (10E)	Cerro del Mulato, lápida 1 (2 Movimiento)	Chipancingo, mon. 1 (4 Movimiento)
18		Mus. Culturas Oax., efigie cerámica (13Q)	Monte Albán, tumba 112, murales (4P)	Mus. Frissell, mon. 8400 (13 Épsilon)	Colección Franke, mon. 1 (7Q)	Tepelmeme, Puente Colosal, muro N, centro (7 Pedernal)	Serpiente de alabastro (2 Pedernal)		Mon. 2D (6 Pedernal)	Mon. 2D (2 Xipe)	Piedra Labrada (Ocelotepec), mon. 7 (3 Pedernal)
19		Ayoquexco, mon. 1 (12C)	Mus. Frissell, vaso de alabastro 13012 (5 Gama)		Jaltepetongo, tumba 1, murales (10C)	Rancho Paredones (Chazumba), mon. 1 (1 Gama)	Teotihuacán (álbum de Villagra), (10 Nube)	La Ventilla, patio de los glifos, signo 30 (1 Gama)	Mon. 2B (7 Nube)		
20	Muro N, pórtico ed. A (2 Señor)	Monte Albán, tumba 104, murales (10X)	Xoxocotlan, dintel tumba 3 (4 Lambda)		Cerro Faisán (Cosoltepec), mon. 1B (5X)				Mon. 18B (1X)		

	Veracruz		Chiapas occidental	Tabasco / Campeche / Yucatán		Cotzumalhuapa		Tula		Código Tezcatlipoca
Tequicuico, lápida 3 (5v)	Piedra Labrada (Tuxtlas), mon. 1 (7RE)		Los Horcones, mon. 2 (11RE)	Seibal, mon. 3 (5 Lagarto)	Proc. desconocida, vasija de alabastro Kerr 319 (9 Lagarto)	Baúl, mon. 59 (11 Lagarto)		Tula, Edificio B, lápida no. 147 (6RE)		pp. 21, 23
	Cerro de las Mesas, mon. 4 (5M)									pp. 9, 38, 33, 33, 20
	Mus. de Bellas Artes de Houston, yugo **-** (8R)							Tula, Edificio B, lápida no. 118 (7R)		pp. 30, 34, 35, 38
	Tajín, columna N, escena B (8Ñ)					Bilbao, mon. 3 (2 Iguana)		Mus. Etnológico de Viena, vasija moldeada 14698 (10 Lagartija)		pp. 37, 34, 23
	Tajín, columna N, escena A (8Y)			Proc. desconocida, vasija de alabastro Kerr 319 (6Y)		Golón, mon. 2 (2Y)		Mus. de Arte de Cleveland, metate 1956 (9Y)		pp. 23, 33
				Chichén Itzá, cenote principal, chaquira de jade núm. 8 (1H)		Palo Gordo, mon. 10 (3H)				pp. 5, 31, 33
	Tajín, columna N, escena B (5G)					Baúl, mon. 2 (2G)		Mus. de Arte de Filadelfia, colección Arensberg, mon. 1 (8G)		pp. 34, 42, 20, 21, 39
	Tajín, columna N, escena C (13T)		López Mateos, mon. 6 (2T)	Proc. desconocida, vasija de alabastro Kerr 319 (2T)		Finca Sn. Cristóbal, mon. 1 (7T)		Tula, Edificio B, lápida 126 (2T)		pp. 20, 24
			López Mateos, mon. 6 (10 Eta)	Seibal, mon. 13 (2Z)	Proc. desconocida, vasija de alabastro Kerr 319 (1Z)					pp. 40, 33, 8, 25, 23
				Chichén Itzá, Templo de los Jaguares (5A)	Proc. desconocida, vasija de alabastro Kerr 319 (7 Perro)	Baúl, mon. 6 (1A)		Mus. de Arte de Filadelfia, mon. 2 (13A)	MNA, mon. 159 (1 Perro)	pp. 31, 34, 1, 36
						Baúl, mon. 6 (2O)				pp. 31, 34, 36
				Chichén Itzá, cenote principal, chaquira de jade núm. 7 (4N)				Tula, lápida 161 (5U)		pp. 30, 23, 34
	Cerro de las Mesas, mon. 15 (4D)	Tajín, columna N, escena C (5 Dardo)	Los Horcones, mon. 2 (6 Dardo)	Chichén Itzá, cenote principal, chaquira de jade núm. 11 (3D)	Chichén Itzá, cenote principal, chaquira tubular (11 Dardo)			Mus. Metropolitano de Nueva York, (5 Dardo)		pp. 36, 33, 36, 39
	Cerro de las Mesas, mon. 15 (1B)			Chichén Itzá, cenote principal, chaquira de jade núm. 6 (1B)	Proc. desconocida, vasija de alabastro Kerr 319 (1K)	Baúl, mon. 59 (2B)		Tula, lápida 158B (1B)		pp. 32, 36, 6
						Baúl, mon. 59 (3 Maiz)				p. 34
						Baúl, mon. 27 (2 Zopilote)				pp. 34, 37, 1
	MNA, sala del Golfo, esfera de alabastro (10E)	Maltrata, mon. 1a (4 Movimiento)	Fracción Mujular, mon. 3 (5E)	Chichén Itzá, cenote principal, chaquira de jade núm. 11 (7E)						pp. 34, 24
						Vista Linda, mon. 1 (6 Pedernal)		Tula, lápida 121 (13 Pedernal)		pp. 34, 32
	Tajín, columna N, escena B (4 Hacha)		López Mateos, mon. 3 (3 Nube-Lluvia)			Baúl, mon. 15 (4 Gama)		Mus. Etnológico de Viena, vasija moldeada 14698 (10 Gama)		pp. 34, 32, 20
	Cerro de las Mesas, mon. 11 (10X)			Chichén Itzá, cenote principal, chaquira de jade núm. 10 (1X)		Bilbao, mon. 38 (1X)	Baúl, mon. 7 (2X)			pp. 24, 30, 18, 19

El mural de La Batalla de Cacaxtla. Nuevas aproximaciones

María Teresa Uriarte Castañeda

Erik Velásquez García

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

La pintura mural de Cacaxtla, junto con la de Bonampak, están sin lugar a dudas entre las grandes herencias artísticas que hemos recibido de nuestros antepasados. Por su extraordinaria calidad, ambas han sido ampliamente estudiadas, lo cual puede juzgarse en las bibliografías que acompañan tanto las cédulas como los estudios de los dos lugares. En ellos encontramos una muestra acabada de la maestría de los pintores prehispánicos por su riqueza iconográfica, por su localización y por la destreza técnica de su manufactura, sin tomar en cuenta otras ciencias que se pueden usar como auxiliares para su estudio. Creemos que todavía hay mucho por estudiar y por escribir sobre ambos lugares.

Citlali Coronel Sánchez, Geneviève Lucet, María Fernanda Salazar Gil y María Teresa Uriarte Castañeda han hecho en equipo las descripciones de todos los personajes de los murales del Edificio B. Partimos de esta base que nos ha dado una información invaluable para que Salazar Gil redactara la cédula de los murales del Edificio B, conocidos comúnmente como “La Batalla”, mientras que nosotros escribimos el ensayo que presentamos a continuación.

Cacaxtla es un gran enigma para los estudiosos del México precolombino por diversas razones, entre las que se encuentra, como una de las más importantes, el desconocimiento de los autores de sus magníficos murales. Su época de auge coincide con el periodo que en el Altiplano Central de México se ha denominado como Epiclásico (600-1000 d.C.) y en el área maya Clásico tardío (600-800 d.C.) y

terminal (800-1000 d.C.), mismo que se caracteriza porque se dieron cambios muy dramáticos, con una gran inestabilidad social, política y económica que debió suceder al abandono de Teotihuacán, ciudad que había fungido como la sede rectora más importante de la época clásica en Mesoamérica. En este entorno los grupos humanos debieron migrar hacia diferentes puntos y otros, que lo habían hecho antes, retomaron antiguas rutas. No podemos olvidar que está establecida la existencia de vías de intercambio comercial muy intenso entre las diversas regiones que configuran la geografía de México, Centroamérica y aun Sudamérica desde una época muy antigua. Los diversos objetos encontrados en contexto arqueológico así permiten aseverarlo. Por su parte, Ángel García Cook (1996: 281) presenta la hipótesis, creemos que muy bien sustentada, del predominio de otras ciudades en el valle de Puebla y Tlaxcala, que si bien fueron afectadas por el abandono de la gran metrópoli del Clásico, no dependieron ni social ni económicamente de la misma.

El presente volumen aporta nuevos estudios que permiten realizar un acercamiento integral al complejo pictórico de Cacaxtla. Consideramos que éstos favorecerán una mejor comprensión del arte de este sitio y de sus creadores. Así, en el ensayo de Lucet se esclarece el complejo tema de las distintas etapas de ocupación. Javier Urcid Serrano, por su parte, analiza los murales del pórtico del Edificio A, y Simon Martin se ocupa de los del Templo Rojo. Ya verán los lectores los otros ensayos que abordan desde diversas disciplinas el estudio de la

pintura. Nosotros queremos dedicar este ensayo al análisis del llamado mural de La Batalla [fig. 14.1], porque estamos convencidos de que es posible realizar una nueva lectura con base en la simbología maya apoyada por la del Altiplano Central.

Diversas propuestas

Entre los distintos académicos que han estudiado Cacaxtla, se han dado diversas explicaciones para el mural. Se ha dicho que hubo una batalla entre un grupo maya y otros que se denominaron olmeca y xicalanca, etnónimos de filiación confusa que Wigberto Jiménez Moreno (1992: 1075-1082) rescató de las fuentes coloniales. Ahora sabemos que estos dos últimos grupos no estuvieron en Cacaxtla, aunque tampoco se puede afirmar con certeza quiénes sí lo hicieron. Beatriz Palavicini Beltrán (2007) sugiere que las muestras materiales de Cacaxtla no permiten aseverar que olmecas o xicalancas hubieran tenido esta ciudad como su capital, como se había afirmado en estudios anteriores. Por su parte, Andrés Santana Sandoval (2007: 79) concluye que “los constructores del conjunto del Gran Basamento y sus pinturas fueron los mazateco-popoloca, denominados también nonoalcas (hablantes de lengua bárbara o extranjeros), anteriores a los grupos también denominados así, que emigraron a Centroamérica”.

También se ha planteado que la batalla fue entre grupos oaxaqueños y mayas, y se ha especulado que puede tratarse de una lid mitológica. Pablo Escalante Gonzalbo (2002: 76-77), por ejemplo, sostiene que se trata de una alegoría, donde las fuerzas de la humedad, la noche y la oscuridad triunfan sobre las de la sequía, el día y la luminosidad, lo cual ocurre durante el apogeo de las ti-

nieblas, es decir, a medianoche. Román Piña Chan (1998: 60-62) planteó que no es una batalla, sino el sacrificio de Xoolootl,¹ un argumento que no deja de ser interesante por diversas razones, de entre las cuales la más importante es la vinculación de ese dios con el planeta Venus, que evidentemente forma parte de la iconografía de los murales.

William M. Ringle, Tomás Gallareta Negrón y George J. Bey III (1998: 183) proponen que durante el Epiclásico se extendió en Mesoamérica el culto a Ketzalkooatl, que llevó a enfrentamientos militares entre diversos grupos. Con base en el estudio detallado del *Códice Nuttal*, proponen que en las primeras 20 páginas de ese documento se describe el descenso desde el cielo del Señor 12 Viento “Ojo Ahumado” y su participación en la fundación de algunos sitios importantes, que según los autores se vinculan con el culto a Ketzalkooatl. Se considera que Xoolootl es un avatar de Ketzalkooatl; sin embargo, asume cuerpo de perro y se asocia con Venus vespertino, tal como lo propone Piña Chan.

Ringle, Gallareta Negrón y Bey III (1998: 218) siguen la datación de los murales propuesta por Andrés Santana Sandoval y Rosalba Delgadillo Torres (1995), que los coloca hacia el 800 d.C., y analizan un conjunto de ciudades que compartieron dicho culto y cuyas fechas coinciden, como Chichén Itzá, El Tajín, Xochicalco, la misma Cacaxtla y finalmente Tula.

Lo que resulta muy interesante es el hecho de que la iconografía ha permitido establecer identificaciones o al menos similitudes formales con base en estudios comparativos tanto del área maya como del Altiplano Central de México. Uno de ellos es el de Michel Graulich (1991) sobre el Templo Rojo, que sugiere una vinculación con lo naawa, mientras que otros la plantean con lo maya. El más

¹ En este ensayo hemos adoptado criterios ortográficos lingüísticos para representar las palabras en idiomas indígenas, incluyendo el registro fonológico detallado de vocales largas, glotalizadas y rearticuladas. En la representación de vocablos naawas seguiremos a Frances Karttunen (1983), quien desde nuestro punto de vista – y siguiendo a Horacio Carochi (1983) – marca adecuadamente la duración vocálica en esa lengua. La lista completa de grafías para representar el idioma naawatl es la siguiente: a, e, i, o, aa, ee, ii, oo, ch, k, kw, l, m, n, p, s, t, tl, tz, w, x, y, ' . En lo que se refiere a las palabras mayances, seguiremos los criterios establecidos por el Acuerdo Gubernativo número 129-88, el 2 de marzo de 1988 en

Guatemala (Academia de las Lenguas Mayas de Guatemala, 1988), puesto que la mayoría de los mayistas del mundo han adoptado dichos parámetros en sus publicaciones. Cuando se trate de términos que proceden directamente de los textos jeroglíficos, seguiremos a Alfonso Lacadena García-Gallo y Søren Wichmann (2004), si bien estamos conscientes de que el debate en torno a las implicaciones de la disarmonía vocálica en las inscripciones mayas aún está abierto. Finalmente, debemos advertir que no aplicaremos las nuevas ortografías lingüísticas en las citas textuales, los nombres de los grupos culturales y en los topónimos de uso moderno.



Figura 14.1. Vista general de la subestructura del Edificio B de Cacaxtla, donde se encuentran los murales conocidos comúnmente como La Batalla. (Foto: R. Alvarado, 2008.)

reciente es el que presentan Christophe Helmke y Jesper Nielsen en este volumen y que complementa los otros que forman parte del libro, como el de Martin sobre el Templo Rojo.

Hemos mencionado que son numerosos los ensayos que se han escrito con el propósito de presentar nuevas alternativas; de hecho, en este volumen lo estamos haciendo. Creemos que a todos nos queda claro que Venus es una presencia significativa en Cacaxtla, no sólo en los murales del Edificio B sino principalmente en el llamado Templo de Venus.

El Templo de Venus

Como podrá verse en los estudios que se publican en esta obra, se le dio el nombre de Templo de Venus a la estructura que se encuentra en el lado poniente del Templo Rojo [fig. 14.2]. De las representaciones que hay en la zona maya que pueden

resultar interesantes para las propuestas que haremos respecto al Templo de Venus y a los murales del Edificio B, está la de una banca del grupo de Las Sepulturas, en Copán [fig. 14.3], que conjuga la presencia de la deidad solar con los dioses de Venus y de la Luna. La entidad que simboliza el planeta es el dios del maíz, que lleva una cola de escorpión. Este edificio está fechado en el siglo VIII de nuestra era.

Otro ejemplo procede de una banda decorativa que se ubica en el friso de uno de los edificios del complejo de Las Monjas, en Chichén Itzá [fig. 14.4], donde un escorpión antropomorfizado yace sobre el jeroglífico de estrella o Venus (Šprajc, 1996a: 113). Éste y otros ejemplos han sugerido a varios autores que los mayas veían en el cielo nocturno una constelación con forma de escorpión (Coe, 1975: 26; Freidel, Schele y Parker, 1993: 102; Love, 1994: 89-102; Bricker y Bricker, 1992), opinión que encuentra sustento en la página 24 del *Códice de París* [fig. 14.5], donde podemos apreciar un alacrán



Figura 14.2. Aspecto general del Templo de Venus, Cacaxtla.
(Foto: R. Alvarado y T. González, 2011.)



Figura 14.3. Imagen del dios del maíz con signo de Venus y cola de alacrán. Banca de la estructura 8N11 del grupo de Las Sepulturas, Copán.
(Foto: J. Galindo.)



Figura 14.4. Alacrán antropomorfo con signo de Venus. Friso de uno de los edificios del complejo de Las Monjas, Chichén Itzá. (Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en I. Šprajc, 1996.)

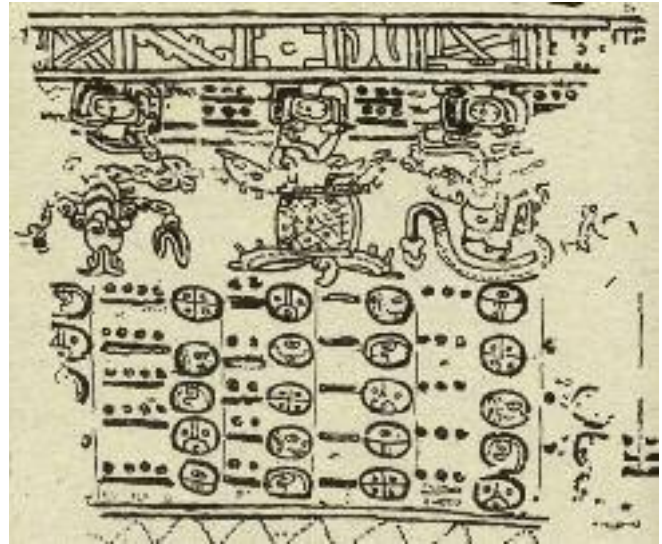


Figura 14.5. Alacrán que cuelga de una banda celeste junto con otros animales. Página 24 del *Códice de París*. (Tomado de los códices mayas *Dresdensis Peresianus Tro-Cortesianus*. Dibujo: C. A. Villacorta, 1930.)



Figura 14.6. Dios del maíz vestido con el jeroglífico de estrella o lucero y con cola de alacrán. Plato K4565. (Foto: J. Kerr.)



Figura 14.7. El alacrán mencionado como uno de los dioses patronos de Venus. Página 46b del *Códice de Dresde*. **si-na-na CHAK-EK'**
sinan chak ek'
'el escorpión es la gran estrella'
(Dibujo: O. Esparza, 2011. Lectura jeroglífica: E. Velásquez.)

que cuelga de una banda celeste, así como en el *Calepino de Motul*, un diccionario de maya yucateco del siglo xvi. En esta última fuente se dice que el *zinaan ek* < *sína'an eek'* > es un “escorpión, signo del cielo” (Arzápalo Marín, 1995: 172).

Deseamos enfatizar, sin embargo, otro aspecto del artrópodo. En el plato K4565 [fig. 14.6] el dios maya del maíz se encuentra vestido con el jeroglífico de estrella o lucero, y también lleva cola de alacrán. Del mismo modo, en el ejemplo ya mencionado del grupo Las Sepulturas de Copán, el Lucero se encuentra representado por una combinación del dios del maíz, escorpión y estrella. El arácnido es mencionado como uno de los dioses patronos de la estrella vespertina en la página 46 del *Códice de Dresde* [fig. 14.7], y como ha demostrado Ivan Šprajc (1996a: 75-122; 1996b), esta fase del planeta se relaciona con la lluvia y el maíz, de tal suerte que existe una fuerte asociación entre Venus, la fertilidad y el cereal.

Estrellas de cinco puntas también aparecen en los pilares del Templo de Venus de Cacaxtla. Los personajes ahí representados llevan pintura corporal azul y usan tobilleras con un amarre de nudos [fig. 14.8], elementos que en el área maya se relacionan con el sacrificio humano (Morley, 1992: 224; Schele y Miller, 1986: 176; Nájera Coronado, 1987: 116). Ambos tienen plumas bajo los brazos [fig. 14.9], a manera de alas, rasgo característico de los mensajeros sobrenaturales en el área maya (Zender, 2005: 9, 13; Houston, Stuart y Taube, 2006: 229-250), elementos todos que sugieren que se trata de seres humanos que personificaban deidades, que fueron sacrificados y que luego de la muerte se encargaron de transmitir mensajes entre el mundo humano y el sobrenatural. Por otra parte, tienen los brazos levantados y se paran de puntillas sobre una banda acuática, mientras que sus alas recuerdan a las de los danzantes labrados en la fachada del Osario de Chichén Itzá [fig. 14.10]. Finalmente hay que decir que el cabello erizado en seis puntas del hombre escorpión ha sido interpretado como un símbolo de muerte (Caso, 1974: 76), de manera que pensamos que estos personajes parecen estar ejecutando una danza *post mortem* luego de haber sido inmolados. Kan B'ahlam II, de Palenque, ejecutó uno de esos bailes sobre una banda acuática tres años después de su muerte, acaecida en 702 d.C.,

tal como se ve en el relieve del Templo XIV de Palenque [fig. 14.11] (Schele y Miller, 1986: 272-273; Schele y Mathews, 1998: 123), y ocho siglos después el *Popol Vuh* (Christenson, 2003: 180; Sam Colop, 2008: 116-117) nos narra un pasaje semejante, donde los protagonistas fueron Junajpu y Xb'alanke.

No obstante, ¿cuáles eran los dioses que estaban personificando esos sacrificados, mensajeros y danzantes? Carolyn Baus de Czitrom (1995: 345-347, 351-353) sugirió que ambos eran deidades de la lluvia: el hombre escorpión por tener aros que bordean los ojos, semejantes a los que usaba Tlaalok, y la mujer por sus pechos colgantes, que la vinculan con la vieja matrona de la Luna, la medicina, la lluvia, el parto, el tejido, la adivinación, la creación y la destrucción, que entre los mayas recibe el nombre de diosa O o Chak Chel (Taube, 1992a: 99-105; Sotelo Santos, 2002: 151-157; Cruz Cortés, 2005). De acuerdo con Diana Isabel Magaloni Kerpel,² la pintura de esta mujer originalmente contaba con un creciente o menguante lunar y una madeja de hilo, lo que refuerza su identidad con la anciana que manda las tormentas.

Venus, la lluvia y el alacrán

Hay que mencionar que diversos datos iconográficos y etnográficos vinculan al escorpión con Venus y la lluvia. La misma Baus de Czitrom (1995: 345-347, 351-353) piensa que ciertos personajes con cola de alacrán son en el *Códice de Madrid* dioses de la lluvia (véase fig. 14.12). Michael P. Closs, Anthony F. Aveni y Bruce Crowley (1984: 230-232) sostienen que el dios venusino era entre los mayas patrón de las deidades de la lluvia, y Šprajc (1996a: 113) afirma que los integrantes de esa cultura “atribuían ciertas propiedades del alacrán a las deidades relacionadas con el maíz y con la lluvia”. Walter Krickeberg (1966) sostenía que Xoolootl, dios naawa de la estrella vespertina, personificaba al rayo que parte la tierra y baja por las noches con el Sol al inframundo. Los tzotziles de Magdalena piensan que el alacrán atrae o provoca los relámpagos, que por su brillantez se relacionan con el

² Comunicación personal con María Teresa Uriarte Castañeda.



Figura 14.8. Personajes de los pilares del Templo de Venus, Cacaxtla:
a) pilar norte;
b) pilar sur.
Nótense las estrellas de cinco puntas alrededor de ellos.
(Fotos: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)



Figura 14.9. Detalle de las plumas a manera de alas que portan los personajes del Templo de Venus, Cacaxtla:
a) pilar norte;
b) pilar sur.
(Fotos: R. Alvarado y P. Peña, 2008.)



Figura 14.10. Personajes danzantes con alas.
El Osario, Chichén Itzá.
(Foto: J. Galindo, 2007.)

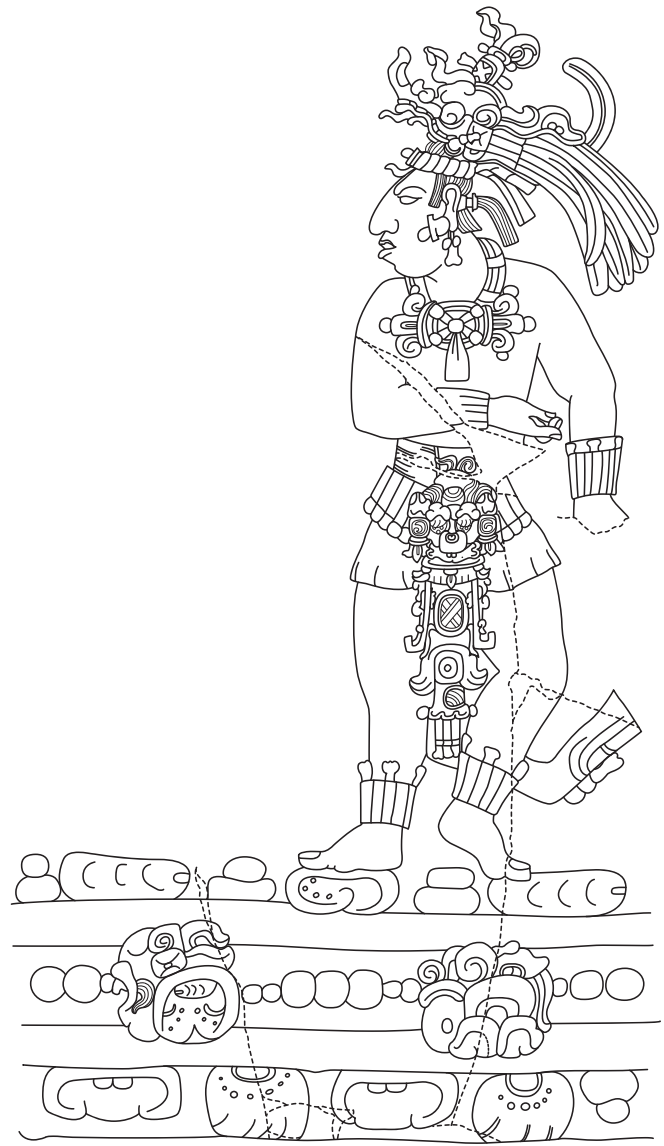


Figura 14.11. Kan B'ahlam II ejecutando una danza sobre una banda acuática después de su muerte.
Panel del Templo XIV, Palenque.
(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en L. Schele.)

lucero, y por razones obvias con la lluvia (Baus de Czitrom, 1995: 345-347, 351-353), mientras que los tzotziles de San Juan Chamula afirman que en la cola de la constelación de Escorpión está el camino del hielo, que de ahí viene el granizo, el agua y la helada,³ al mismo tiempo que afirman que si el corazón de ese agrupamiento estelar está claro, el estado del tiempo será sereno, pero de lo contrario lloverá (Gossen, 1974: 330).

Cabe agregar que, de acuerdo con las características biológicas de los alacranes, las poblaciones de la mayoría de las especies son más activas en los meses calientes y menos en los meses fríos (Warburg y Polis, 1990: 238). Es interesante que factores abióticos como la lluvia y la luz de la Luna influyen en el comportamiento de los alacranes, de modo que algunas especies incrementan su actividad después de que llueve, lo que les permite alimentarse gracias a la abundancia de artrópodos, mientras que, en general, la luz de la Luna suprime la actividad de los alacranes, es decir, que conforme se incrementa la cantidad de luz de la Luna durante la noche, estos artrópodos tienden a disminuir su actividad debido al cambio de luminosidad en el ambiente (Warburg y Polis, 1990: 242). Esto se debe a que los alacranes son capaces de percibir los cambios de temperatura y de luminosidad, lo que les permite reconocer el momento del día en el que el Sol se oculta, es decir, el crepúsculo, para comenzar su actividad en busca de alimento, pero al percibir una diferencia de luminosidad debido a la presencia de la Luna, los alacranes vuelven a sus refugios, lo que también depende de la fase en la que se encuentre ésta.

3 Esta relación entre el agrupamiento estelar del escorpión y el hielo, recuerda el famoso pasaje de la Leyenda de los soles, según el cual en el amanecer el astro rey flecha a Tlaawiskalpante-ek^wtli con sus saetas de plumas rojas: "le tapó la cara con sus nueve cielos juntos. Porque Tlahuizcalpanteuctli es el hielo" (Velázquez Rodríguez, 1992: 122). Konrad T. Preuss (1955: 387-389) recogió un mito entre los naawas de Durango, donde se muestra que para ese grupo la estrella matutina era dios del frío; según el propio Preuss, los naawas de Durango adoptaron semejante creencia de sus vecinos nayeri (koras). Basado en el pasaje citado arriba de la Leyenda de los soles, J. Eric S. Thompson (1971: 220; 1975: 305, 395; 1993: 169) supuso que la deidad patrona de Venus representada en la página 50b del *Códice de Dresde* se identifica con el dios de la helada que tiene el rostro tapado, misma que según el propio manuscrito se llamaba Kaktunal (**ka-ka-tu-na-la**) (véase Riese, 1982). Es posible que esta asociación entre el planeta y la helada pueda basarse en parte en

En otro orden de ideas, Helmke⁴ ha observado que el diseño de ojo bordeado que ambos personajes tienen en la cintura es el mismo jeroglífico nominal del dios M en los códices mayas, mientras que César Lizardi Ramos (1963: fig. 5), J. Eric S. Thompson (1975: 370-372), Erik Velásquez García (2000: 452-453), Erik Boot (citado por Lopes, 2003: 5) y Luis Lopes (2003) se han dado cuenta de que el jeroglífico del dios M [fig. 14.13], un logograma con forma de ojo, bordeado por un rizo, se encuentra en los textos del periodo Clásico operando como nombre del dios patrono de la veintena Woo' (Ihk'at), Jaguar del Inframundo, señor del número siete y regente de uno de los semestres selenitas en el jeroglífico C de la Serie Lunar. De acuerdo con Laura Elena Sotelo Santos (2002: 165), fue Cyrus Thomas el primer investigador en asociar uno de los dioses negros de los códices con la deidad yukateka del comercio Éek' Chuwaaj, aunque Paul Schellhas (1904: 36) fue quien la vinculó específicamente con el dios M, opinión aceptada por los principales estudiosos del tema (Morley, 1992: 216; Thompson, 1950: 306-307; Zimmermann, 1956: 167; Taube, 1992a: 88). Entre los chontales de Acalan esa entidad era conocida como Ihk' Chawa (Scholes y Roys, 1996: 296).⁵ Lopes (2003) ha propuesto que el significado de este teónimo tiene que ver con el término *chuhacaj*, 'el quemado', en virtud de que tanto el Dios Jaguar del Inframundo del periodo Clásico, como el Éek' Chuwaaj del Posclásico y del periodo colonial, se asocian con el acto de quemar y sacrificar por medio de fuego. No obstante, Helmke contempla la posibilidad de que la

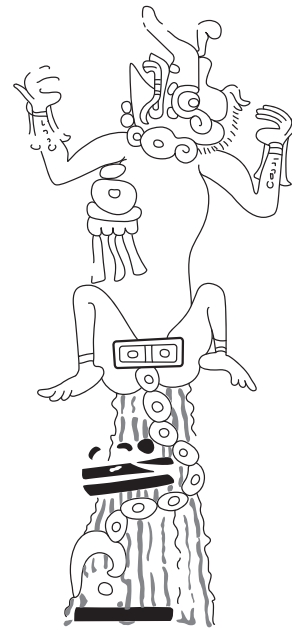
la experiencia física diaria, cuando el Sol comienza a quemar con sus rayos rojos a Venus, momento de mayor frío durante el día (Velásquez García, 2000: 380).

4 Comunicación personal con Erik Velásquez García, 24 de marzo de 2010.

5 Fray Bartolomé de las Casas (1967, vol. 1: 648-649) lo llama <Ehuac>, lo identifica con el Espíritu Santo y dice que ese teónimo significa 'mercader'. No es claro de qué región recopiló ese dato, aunque quizá procede de los q'eqchi's de Verapaz. Por la manera como interpreta sus apuntes, parecería que Ehuac (*sic*) engendró milagrosamente al dios Bacab (*sic*), preñando sin necesidad de cópula a la doncella Chibirias (*sic*). La manera como muere Bacab (*sic*) – extendido y amarrado sobre un palo –, sugiere que se trata del dios del maíz, de manera que en este confuso mito que recogió el padre De las Casas, el dios del cacao y del comercio funge como padre del cereal.



a



b



c



d

Figura 14.12. Algunos personajes con cola de alacrán en el *Códice de Madrid*:
a) página 11;
b) página 31;

c) página 79;
d) página 82.
(Dibujos: C. Delgado, 2011.)

raíz involucrada sea *chuwaaaj*, lo que podría explicar de mejor modo la cola de escorpión que aparece en uno de los personajes pintados en las jambas del Templo de Venus, ya que el *Diccionario de Viena* define *éek' chuwaaaj*⁶ como “alacrán negro que se cría en las paredes” (Acuña Sandoval, 1993: 79). Juan Pío Pérez (1866-1877) lo registra como “alacrán negro y grande”, y Ralph L. Roys como “pa-

trón de los comerciantes y sembradores de cacao (alacrán-negro)”, mientras que, de acuerdo con Alfredo Barrera Vásquez, en yukateco moderno significa simplemente “alacrán” (véase Barrera Vásquez, *et al.*, 1980: 151).

En relación con esto, es interesante mencionar que en términos biológicos se ha considerado que probablemente *Centruroides gracilis* es la especie de alacrán que los mayas asociaron con una de las deidades relacionadas con el cultivo del cacao (*Ek Chuvan* o *Ek Chuen* [sic ortografías de la época colonial]), ya que esta especie es muy abundante en toda la zona maya, de gran tamaño y de color negro

⁶ La edición que poseemos de ese diccionario dice literalmente <ek chuem>, pero René Acuña Sandoval (1993: 79, nota 214) afirma que se trata de un vocablo registrado de varias maneras, razón por la cual pensamos que es una corrupción del término <ek chuah>.



a



b

Figura 14.13. Logograma del dios M con forma de ojo y bordeado por un rizo. (Dibujos: O. Esparza, 2011.)

(Beutelspacher, 2000: 2), lo que corresponde a la definición de Pío Pérez antes mencionada. No obstante, esta especie no llega a distribuirse en el centro de México; para el estado de Tlaxcala, la única especie de alacrán que se ha reportado es *Vaejovis punctatus*, la cual se registró justamente en las ruinas de Xochitécatl (Beutelspacher, 2000: 103).⁷

Retomando la definición de Roys, conviene recordar que en años recientes Martin (2006: 154-155) ha presentado argumentos a favor de que los mayas homologaban la deidad del maíz con la del cacao [fig. 14.14], de manera que este círculo de relaciones refuerza la sospecha de una asociación entre Venus y el cereal. Una última línea de evidencia sugiere que el hombre escorpión estaba asociado con la montería, pues según Thompson (1971: 77) el sustantivo *siina'an*, “alacrán”, parece derivar del morfema *sin*,⁸ “recibir un lazo o cuerda”, “armar lazos” (Arzápalo Marín, 1995: 172; Barrera Vásquez, *et al.*, 1980: 729) o “estar listo a lanzar o flechar” (Montolú Villar, 1978: 155). En las escenas de cacería del *Códice de Madrid* [fig. 14.15] podemos apreciar que la cola arqueada del

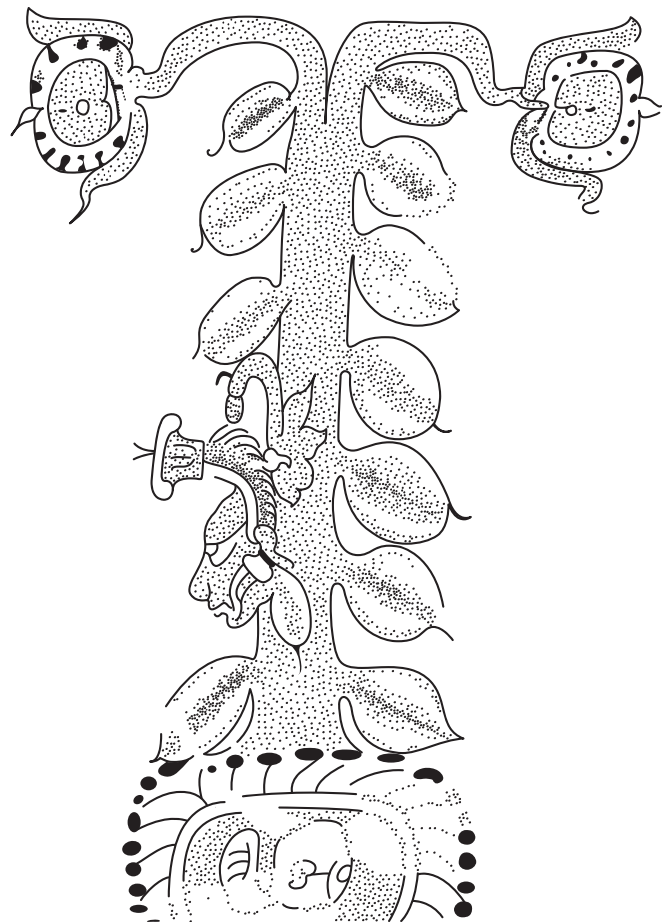


Figura 14.14. Planta de cacao con la cabeza del dios del maíz saliendo de su tronco. Detalle de una vasija policromada. (Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en S. Martin.)

⁷ Los autores agradecemos al licenciado en biología Fernando Guerrero Martínez por su apoyo para la investigación sobre el comportamiento del alacrán.

⁸ Duración vocálica incierta.

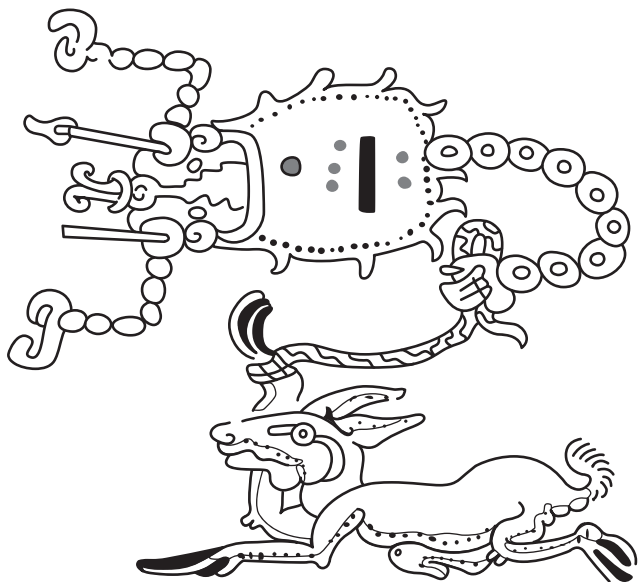


Figura 14.15. Alacrán en una escena de cacería.
Página 44 del *Códice de Madrid*.
(Dibujo: C. Delgado, 2011.)

escorpión puede intercambiarse con los lazos que se ataban a árboles y servían para cazar animales (Closs, 1979: 159, 162). Por último, entre los mopanes y q'eqchi's la deidad de Venus, Xuulab', era señor de la montería, pues el crepúsculo matutino era el momento ideal para salir de caza (Thompson, 1975: 306).

Toda la evidencia que presentamos sirve como base para consolidar un mensaje coherente en el Templo Rojo, que de acuerdo con el trabajo de Simon Martin (en este volumen) vincula los dioses del maíz con los del cacao. La sugerencia de que la escena del Templo Rojo tiene lugar en un tiempo y un espacio liminares, se refuerza con el mensaje de las imágenes del llamado Templo de Venus, que tienen el mismo contexto de tiempo y espacio de transición. En este caso, en el momento en el que el Sol inicia su trayecto nocturno, Venus es el mensajero de los dioses que lo anuncia. Asimismo, en este caso Venus y el alacrán son alusiones nocturnas y están asociados con las lluvias.

Los murales del Edificio B

En este ensayo pretendemos presentar una nueva propuesta para el llamado mural de La Batalla,

como resultado de muchos años de estudiar la pintura mural del México prehispánico, y buscamos desentrañar su significado más allá de sus características evidentes.

Dentro de las versiones existentes sobre esta pintura, se ha dado por sentado que se trata de un enfrentamiento entre dos grupos humanos diferentes que se identifican porque sus atavíos son distintos. En una batalla —en la guerra— efectivamente podemos identificar a los contendientes a través de sus insignias, en este caso es evidente que los vencedores son los que están vestidos con pieles de felinos, en tanto que los derrotados portan tocados de aves. Salvo algunas excepciones, las víctimas están desvestidas, y paradójicamente muchas de ellas llevan ricas alhajas que no resultan muy congruentes con la desnudez habitual de los cautivos.

Al acercarnos mediante la biología al estudio de los felinos, el trabajo de Fernando Guerrero Martínez nos demuestra que en este mural hay pieles de diversos felinos. Los tocados de los guerreros ave también son diferentes, de tal suerte que en muchos de estos atavíos hay mezclas de distintas especies animales, y una conclusión a la que hemos llegado en las sesiones del seminario es que en Cacaxtla no hay animales que no tengan fusionados los rasgos de otros individuos; así, hay serpientes emplumadas y una serpiente jaguar que tiene cuernos de venado, entre otros muchos híbridos que están descritos con detalle en las cédulas.

De esta manera, los animales tienen rasgos compartidos con otros y se convierten en entes divinizados precisamente porque esa mezcla los hace sobrenaturales. Hemos encontrado como rasgo común la ceja azul (Santana, 1990) que presentan todos los animales, sin importar a qué género o familia pertenecen. Pareciera ser una marca distintiva que los hace diferentes de otros seres vivientes y que tuviera como propósito establecer una categoría propia. Desde nuestro punto de vista la serpiente emplumada, que aparece tanto en el Templo Rojo como en el Pórtico del Edificio A, puede compartir importancia con otros seres híbridos divinizados.

Después de estudiar con detenimiento cada una de las figuras que están pintadas en los taludes oriente y poniente del Edificio B, conocidos como mural de La Batalla, queremos presentar nuestras propuestas.

Las figuras están pintadas en dos taludes que se dividen por una escalinata, los cuales están situados de oriente a poniente. Dichas direcciones son alusiones claras al curso aparente del Sol por la bóveda celeste, de manera que la posición de la pintura no pudo haber sido fortuita.

En el ensayo de Jesús Galindo Trejo se tocarán en extenso los temas vinculados con la astronomía. Nos parece mejor analizar con detenimiento algunos aspectos iconográficos sobre este tema que consideramos importantes para dar una perspectiva distinta y a la vez complementaria.

De acuerdo con diversos autores, dentro de la cosmovisión prehispánica el Sol, la Luna, las estrellas y en particular Venus tuvieron un papel protagónico no sólo para la planeación de las ciudades o la construcción de los edificios, sino que también formaban parte de sus mitos de creación. Las funciones que desempeñaban cada uno no son muy explícitas en ninguno de los mitos conocidos, ni tampoco quedan claras en los numerosos ensayos que existen sobre este tema. Los cuerpos celestes tienen personificaciones humanas que a veces cambian entre una fuente y la otra, o bien, las interpretaciones de los académicos que se han ocupado de su estudio difieren en sus adjudicaciones.

El Sol

El Sol en todas las culturas ha sido considerado como una deidad importante; quizás la más conocida y difundida sea la del culto que los egipcios guardaban a este cuerpo celeste. Es natural que la presencia más notable de la bóveda celeste haya permeado profundamente el arte y la vida de los habitantes de Mesoamérica, tanto como sucedió con otras culturas antiguas del mundo. En el México precolombino tuvo una enorme importancia y la sigue teniendo entre las comunidades indígenas actuales.

La vida depende del Sol y por lo tanto la medición de sus aparentes desplazamientos en la bóveda celeste se convirtió en una referencia temporal hasta nuestros días. Como en otros sitios del mundo, los ciclos de la Luna, Venus y el Sol sirvieron como base para diseñar calendarios. En la actualidad, según Karen Bassie-Sweet (2008: 45), en la región q'eqchi' las plegarias para favorecer la siembra del maíz se dirigen a las deidades de las mon-

tañas, los valles, el Sol, la Luna y Venus. A las plegarias se agregan en ocasiones sacrificios y la sangre de pollos que se colocaban en el centro y las cuatro esquinas de la milpa. Esta práctica parece provenir de una más antigua que reporta fray Francisco Ximénez (1965: 69-81) y que incluía también incienso, copal y la sangre del campesino (Bassie-Sweet, 2008: 46).

Galindo Trejo dice que las "culturas mesoamericanas estaban aponientadas", es decir, su dirección primordial era el poniente, no el norte como lo es para otras. Como bien lo señala el autor, en el *Códice florentino* la sección dedicada al Sol empieza con un panegírico en el que, entre otras asociaciones, se le identifica con el año (Galindo Trejo, 1994: 64).

Entre los más antiguos monumentos que tienen representaciones solares, se encuentran varias de las estelas de Cotzumalhuapa procedentes del sitio llamado Bilbao. En el monumento 3 se observa un personaje descendente, con alas y garras, mientras que en los monumentos 2 y 4 también se encuentran personajes descendentes, rodeados de diversos tipos de plantas comestibles, al parecer de cacao y de maíz, de las que algunos frutos están antropomorfizados [fig. 14.16]. Debe destacarse que en el monumento 6 de Bilbao aparece un pequeño símbolo que semeja el llamado Trapecio y Rayo o símbolo teotihuacano del año [fig. 14.17] (Parsons, 1969: 239-240).

Este símbolo fue identificado por Alfonso Caso (1966) y se acepta generalmente por su relación con el año solar; sin embargo, debemos advertir que la iconografía prehispánica puede estar llena de yuxtaposiciones que hacen difíciles las identificaciones unívocas. Sucede lo mismo con sus deidades a lo largo de los siglos y en las diferentes regiones mesoamericanas.

Entre los mayas por ejemplo el día Ajaw estaba vinculado con el Sol, mientras que entre los mexicas lo estaba con el día Xoochitl, 'flor' (Thompson, 1975, p. 88).

Se pensaba, por ejemplo, en la existencia de un Sol diurno y otro nocturno, que al caer la tarde realizaba un viaje por el inframundo donde sólo podría vencer a las tinieblas a través del sacrificio de sangre que los seres humanos ofrendaban para ello: el corazón extraído del pecho de los cautivos o de las víctimas del sacrificio. El ser humano par-

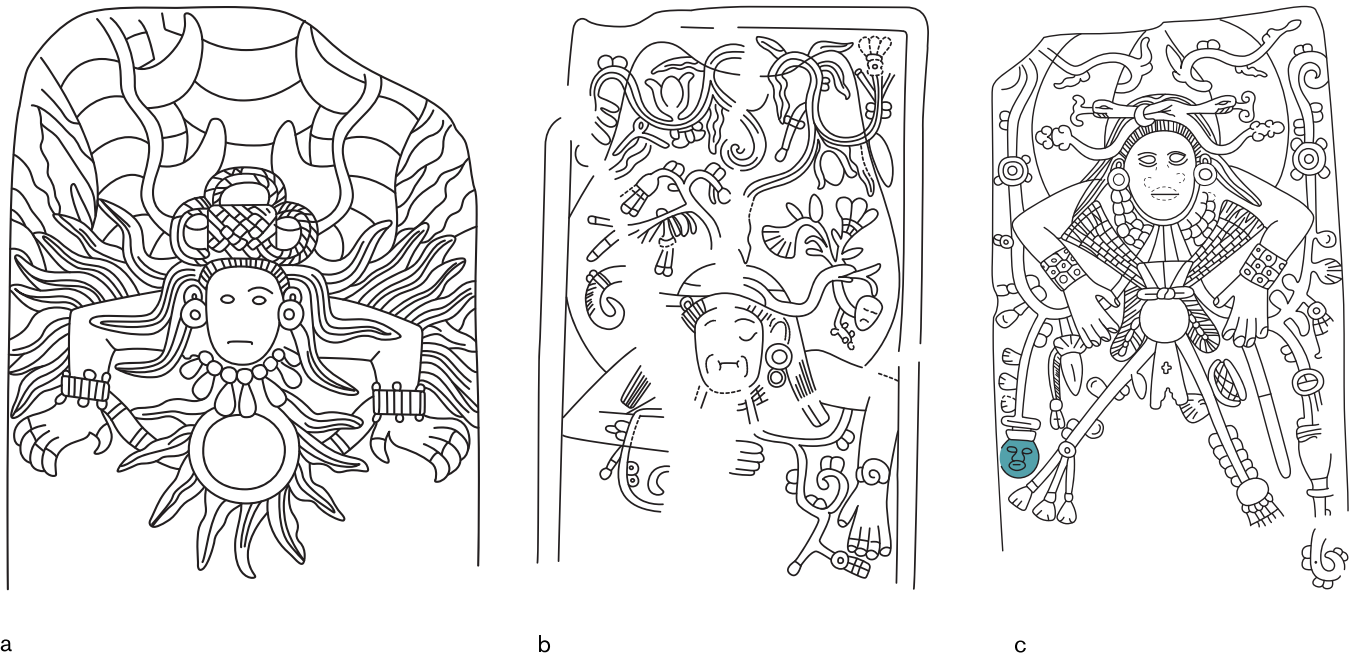


Figura 14.16. Diferentes monumentos de Bilbao, Guatemala:
 a) personaje alado en posición descendente, monumento 3;
 b) personaje descendente con representaciones de plantas,
 monumento 2;

c) personaje descendente con plantas, una de ellas con una
 cabeza humana, monumento 4.
 (Dibujos: C. Delgado, 2011. Basados en O. Chinchilla.)

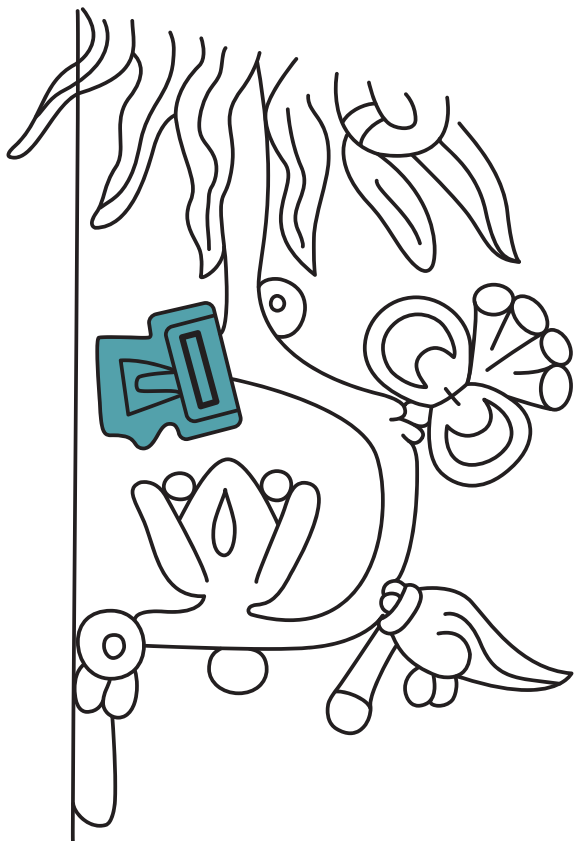


Figura 14.17. Detalle del símbolo que semeja el "trapecio y rayo" teotihuacano. Monumento 6 de Bilbao.
 (Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en O. Chinchilla.)

tipica del triunfo del Sol y del sostenimiento del cosmos gracias a su propio sacrificio.

Según Graulich (1990), en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, el Sol verdadero sólo se muestra por las mañanas. Al alcanzar el cenit desanda el camino y lo que vemos es sólo su reflejo (Graulich, 1990: 77-78). Según este autor, en el México actual todavía hay muchas comunidades que tienen la misma creencia. En las representaciones del Sol, con frecuencia lleva un espejo, y también entre algunas comunidades mayas contemporáneas se consideran estos paralelos (González Torres, 1979: 54).

Por lo general la figura del Sol en el arte mesoamericano es masculina, y en ocasiones tiene asociaciones con la muerte, tal vez debido a su tránsito por el inframundo donde también se asemeja a la Luna llena (véase Tedlock, 1985: 296-297; 1996: 43), de ahí que algunos autores lo asocien con ella (Milbrath, 1999: 156).

Las batallas entre cuerpos estelares no son extrañas en Mesoamérica, por ejemplo Susan Milbrath (1999: 82) cita a distintos autores que identifican como el Sol y Venus a algunos personajes de la batalla representada en los relieves del Templo Inferior de los Jaguares, en Chichén Itzá, y ven en

ellos a los ancestros de los linajes que gobernaron dicho sitio. No es extraño que los señores asumieran entre sus títulos el de dios-Sol.

Quizás el mito más conocido de una batalla estelar lo llevan a cabo Wiitziloopochtli, Koyolxaw'ki⁹ y los Sentzonwitznawa¹⁰ en Koaatepeek. En numerosos cantos transmitidos a través de las fuentes del siglo XVI, al Sol se le identifica como un niño precioso, y sus representaciones iconográficas son muy frecuentes.

Como figura relevante en la cosmogonía y cosmovisión prehispánica de distintas épocas y diversas regiones, a su alrededor hay hasta nuestros días una rica gama de creencias y rituales de las cuales se ha ocupado, entre otros autores, el doctor Galindo Trejo.

La Luna

La Luna se ha considerado como un segundo Sol (véase Tedlock, 1985: 296-297; 1996: 43). En el mito de creación que se desarrolla en Teotihuacán, Naa-naawatzin y Teeksisteekatl toman los roles de esos astros, de la misma manera que Junajpu y Xb'alanke en la epopeya llamada *Popol Vuh*. Resulta interesante resaltar que en ambos relatos la Luna tiene un aspecto masculino y bélico con la única excepción del Título de Totonicapán, que afirma que "llamaron 'un joven' al sol, y a la luna, 'una doncella'. Janajpú llamaron al sol, Xbalanquej a la luna" (Carmack y Mondloch, 1983: 174).

La Luna por lo general en todas las culturas del mundo se asocia con lo femenino, con las aguas y con actividades atribuidas a las mujeres, como el tejido. Según diversas fuentes, en el mundo mesoamericano la Luna está vinculada con el jaguar, porque en la creación del Quinto Sol el felino no logró sacarla de las cenizas de la hoguera. Es lógico además que este felino se asocie con la noche, simplemente por sus hábitos nocturnos y por la piel manchada que lo relaciona con el cielo estrellado. Otro animal con el que se vincula estrechamente es el conejo, porque según el mito la Luna lo tiene pintado en su cara.

Como presencia nocturna la Luna también se asocia con la muerte y con las tormentas, como lo vemos en la lámina 42b del *Códice de Dresde* [fig. 14.18], lo cual también la vincula con Tlaalok o con Chaahk. A la vez, es patrona de los nacimientos y de la fertilidad. En Cozumel se sabe que había un santuario dedicado a esta deidad al cual acudían mujeres embarazadas o que deseaban tener hijos (Lizana, 1995).

En los códices "es común representarla como una vasija hecha de un hueso retorcido; un fémur o sea, *meztli*, el muslo..." (González Torres, 1979: 93). Con frecuencia la Luna se relaciona también con el maíz, ya que según la fase del satélite se debe sembrar o cortar. Entre los mayas yukatecos



Figura 14.18. La Luna asociada con la muerte y las tormentas. Lámina 42b del *Códice de Dresde*
 ?-?-na cha-ki YAX-HA'-la u-PA' ?-? ?-? ?-?
 ...n Chaah[h]k yax ha'l upa' ...
 'Chaahk ..., las primeras aguas son su alimento'
 (Tomado de *Die Maya-Handschrift der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, 1892. Dibujo: E. Förstemann.
 Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2011.
 Lectura jeroglífica: Erik Velásquez.)

9 Duración vocálica incierta.

10 Duración vocálica incierta.

era considerada como la madre y protectora del cereal (Bastarrachea Manzano, 1970: 16; González Torres, 1979: 95). En la actualidad siguen existiendo muchas prácticas agrícolas que se rigen por las fases lunares.

Algunos autores tienden a considerar que la Luna tenía también un aspecto masculino dependiendo de la fase en la que se encontrara. Un ejemplo de ello se halla entre los k'iche's modernos, según los cuales la luna llena tiene sexo masculino, ya que constituye una especie de antisol o Sol nocturno (Tedlock, 1985: 296-297; 1996: 43).

Asimismo, la Luna puede ser joven o vieja, y de acuerdo con estas creencias tenía y tiene distintos significados en la vida religiosa de los diversos pueblos que poblaron Mesoamérica.

Venus

El otro cuerpo celeste que tenía gran importancia en la ideología precolombina era Venus, que según sus fases —también cambiantes— adquiría advocaciones y expresiones diversas.

Después del Sol y la Luna, Venus es el cuerpo celeste más brillante, además de que en sus apariciones precedía la salida del Sol en la mañana y en la tarde anunciaba la llegada de la noche. Desde finales del siglo XIX se empezó a estudiar la importancia de Venus en el conocimiento de los pueblos mesoamericanos, cuando el alemán Ernst Förstmann (1880) tuvo acceso al *Códice de Dresde*. Al paso de los años se ha comprobado que la mayoría de sus deducciones fueron correctas (Šprajc, 1996a: 37).

En el estudio de estos cuerpos celestes está implícito uno de los conocimientos más destacados de estas culturas: el calendario. En la mayoría de las civilizaciones antiguas, el calendario lunar fue una de las primeras referencias para medir el paso del tiempo, dando lugar al estudio de los desplazamientos solares y finalmente al de las apariciones y desapariciones de Venus en relaciones comparativas entre los tres astros. Esto parece estar representado en la tabla de Venus del *Códice de Dresde* (pp. 24, 46-50), ya que en el almanaque de Venus se equiparan cinco ciclos de Venus con 99 meses lunares y ocho años solares (Aveni, 1992: 88-89).

Según Šprajc (1996b: 26), en Mesoamérica los extremos norte y sur del Venus vespertino coinci-

den más o menos con el comienzo y el fin de las lluvias, y en varias regiones también delimitan el ciclo agrícola. Según este autor, después de la Conquista, Venus y su vinculación con el inframundo se transformaron en el infierno y el diablo; por ello en muchas comunidades indígenas actuales el planeta tiene esa connotación malévolas que lo vincula también con las montañas, con la cueva y con el agua del inframundo (*ibid.*: 36).

La imaginería de Venus es variable y extensa: va desde las inscripciones jeroglíficas hasta su identificación por medio de símbolos, por ejemplo la estrella de cinco puntas, el jeroglífico del día maya Laamat, el logograma T510b o las figuras de rostro humano que Šprajc identifica con ese planeta (1996a: 80, 81, 87, 90 y ss.).

Como en Cacaxtla se ven estrellas de cinco puntas, y además aparecen con el personaje que tiene la cola de alacrán, se estableció desde el descubrimiento que los murales tenían una vinculación con Venus. De forma similar, la estrella venusina se ha identificado en el atavío del personaje 2 del muro poniente del Edificio B o mural de La Batalla; de hecho Carlson (1991) utiliza este símbolo y la escena bélica para proponer la unión Venusguerra que fue tan popular en la década de los noventa del siglo pasado.

El mismo autor se ocupa de analizar símbolos o signos similares a la estrella de cinco puntas o al conocido como jeroglífico de Venus o estrella de los mayas y sus equivalentes en otras regiones mesoamericanas.

En una cita de Seler, Šprajc (1996b: 38) recuerda que “la fiesta azteca del rejuvenecimiento del maíz se celebraba cada ocho años”, y que la “desaparición del planeta durante su conjunción inferior era de ocho días”. En relación con esto podemos recordar que el dios maya del maíz era patrono del numeral ocho (Thompson, 1971). Por su parte, Graulich (1990: 73) recuerda el himno recogido por Sahagún (2002: 232) que se cantaba en la salida heliaca de Venus, en el que “Cintéotl era llamado también Iztlacolihqui, lucero del alba o la primera luz del mundo”.

Probablemente Šprajc es el autor que más se ha dedicado al estudio de los movimientos de Venus, a su vinculación con la temporada de lluvias y de las mismas con los ciclos de germinación y

cosecha del maíz, la planta fundamental de la subsistencia de los pueblos mesoamericanos. Para él estas vinculaciones se hacen extensivas a la guerra y al sacrificio que él relaciona con la estrella de la tarde (1996a: 163). Este autor también maneja una serie de argumentos con los cuales demuestra que Venus y el maíz son equivalentes tanto en el altiplano como en la zona maya (*idem.*).

Creemos que es evidente que hay un vínculo entre el maíz y Venus, pues existe una abundante bibliografía para sustentarlo.

El maíz

Ahora vamos a detenernos en la iconografía de los dioses del maíz en Mesoamérica. Queremos destacar la figura de un dios del cereal con medallón de estrella de cinco puntas [fig. 14.19] en un plato de procedencia desconocida que se encuentra en el Museo de Arte de Nueva Orleans y que se publicó en el catálogo de Mary E. Miller y Martin (2004: 73). Ésta es una asociación clara y directa entre el maíz y Venus. Expondremos otras.

Según Karl A. Taube y William Saturno (2008: 288, 294 y ss.), la representación en pintura mural más temprana de la deidad del maíz se da en las pinturas de San Bartolo [fig. 14.20]. En este estudio Taube y Saturno mencionan que uno de los primeros rasgos que distinguen la figura antropomorfizada del espíritu del maíz es un mechón en la frente.

En la iconografía del Formativo medio olmeca, “tanto la cabeza del dios olmeca del maíz como las mazorcas suelen estar enmarcadas por soportes en forma de U” [fig. 14.21] (Taube y Saturno, 2008: 290). Taube y Saturno desglosan una serie de rasgos que identifican al dios del maíz desde el Formativo medio, de los que retomaremos algunos para el análisis de los murales. Casi todos sus ejemplos, como es lógico ya que se trata del análisis de las pinturas de San Bartolo en Guatemala, son de la zona maya, pero queremos destacar una similitud interesante que encontramos con ellos en un hermoso incensario teotihuacano exhibido en una exposición reciente de Teotihuacán [fig. 14.22], presentada en el Museo Nacional de Antropología. En él se ven con claridad tres pequeñas cabezas humanas con forma de mazorca, que justamente emergen o entran en una moldura en forma de U,



Figura 14.19. Dios del maíz con medallón de estrella de cinco puntas. Plato de procedencia desconocida alojado en el Museo de Arte de Nueva Orleans. (Dibujo: C. Delgado, 2011.)

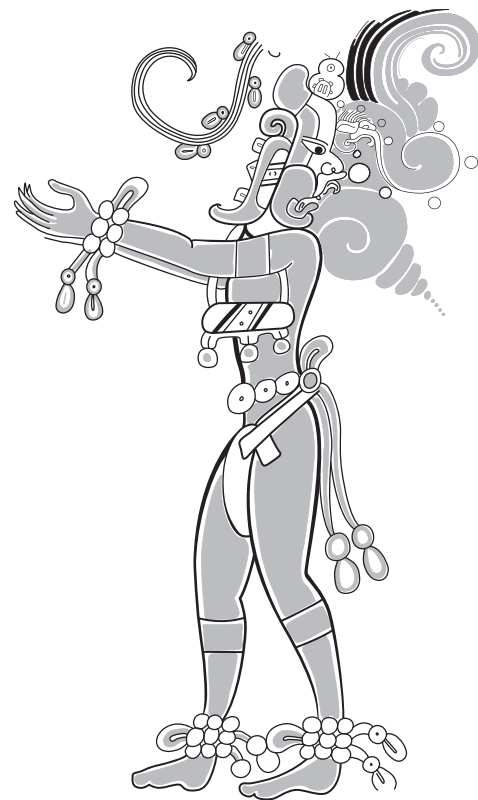


Figura 14.20. Dios del maíz. Muro norte, San Bartolo, Guatemala. (Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en H. Hurst.)

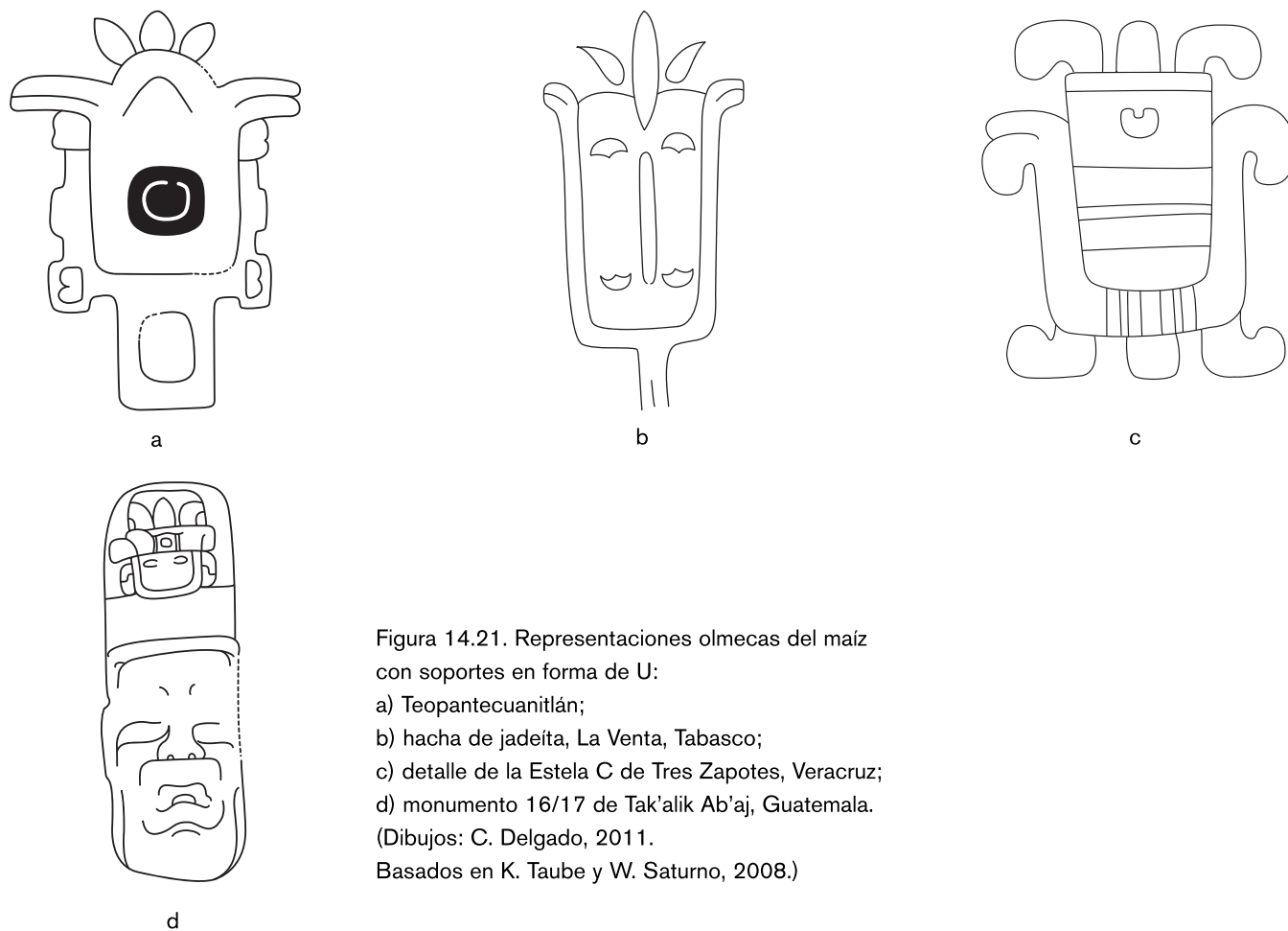


Figura 14.21. Representaciones olmecas del maíz con soportes en forma de U:
 a) Teopantecuanitlán;
 b) hacha de jadeíta, La Venta, Tabasco;
 c) detalle de la Estela C de Tres Zapotes, Veracruz;
 d) monumento 16/17 de Tak'alik Ab'aj, Guatemala.
 (Dibujos: C. Delgado, 2011.
 Basados en K. Taube y W. Saturno, 2008.)



Figura 14.22. Incensario teotihuacano donde se observan tres cabezas humanas con aspecto de mazorcas de maíz y con un marco en forma de U.
 (Fotos: R. Alvarado, 2009.)

como lo mencionan Taube y Saturno (2008) para el Formativo medio olmeca, por lo que podemos pensar que tales representaciones se difundieron en Mesoamérica de manera amplia o probablemente compartieron un origen común.

Se debe destacar que la cara del personaje que ocupa el centro de este incensario tiene restos de una raya de pintura facial en el lado derecho de la nariz. Cabe la posibilidad de que tengamos una representación de una deidad joven de las cosechas, ya que se pueden ver calabacitas, otras plantas con flores y unas conchas en las laterales de su marco.

A continuación haremos un análisis comparativo entre los rasgos diagnósticos de las deidades del maíz o de los cereales en el arte maya que han sido enumerados por distintos autores. Antes de proseguir en este afán, debemos advertir que Cacaxtla es un sitio de características únicas y que hay algunos elementos en los atavíos, en las joyas, tocados o pintura facial de los vencedores y los vencidos que son iguales, lo cual parecería contradecir el papel desempeñado por cada uno, por ejemplo las líneas negras en la cara que a veces son distintivas de las deidades del maíz, como puede verse en la página 51 del *Códice de Madrid* y 19 del *Códice de París*, así como en el Mural 1 de Tancah, y desde luego en el rostro de los vencedores de este mural de Cacaxtla [fig. 14.23]. La tonsura del cabello se ve en unos y otros, como también las joyas, específicamente las ajorcas de los personajes 8, 9 y 10 [fig. 14.24], así como el medallón que lleva tanto el personaje 2 como el 5 en el muro poniente [fig. 14.25].

Resulta también incongruente la riqueza de los ornamentos de los vencidos cuando la mayoría aparecen desnudos, salvo los que se han llamado “capitanes” y que se han identificado también como un solo personaje repetido: el número 6 en el oriente y 5 en el poniente.

Queremos destacar otro elemento del atavío que resulta atípico: las orejeras flexibles o de tela que según Claude F. Baudez y Peter L. Mathews (1978) son diagnósticas de los cautivos y de su sacrificio. Hay que resaltar que en el Cuarto 1 de Bonampak las llevan cinco personajes importantes, y 11 en el Cuarto 2. También la llevan Itzamnaah Kokaaj B'ahlam (Escudo Jaguar II) en la Estela 15 de Yaxchilán y no la tiene el cautivo del Dintel 1 de Bo-

nampak. En el caso de Cacaxtla la portan todos los guerreros vencedores cuya cabeza es visible [fig. 14.26]. A este respecto, conviene decir que entre los mexicas las orejeras de cuero eran insignias exclusivas de los guerreros que se habían encumbrado por sus hazañas (López Austin, 1961: 66).

Es una paradoja que los cautivos porten ricas alhajas y los vencedores las orejeras flexibles que supuestamente se identifican con los cautivos y el sacrificio. Para nosotros la explicación a esta situación está en el hecho de que las víctimas tienen una categoría sobrenatural, por lo cual quien sacrifica tiene que mostrarse con el mismo rasgo que se identifica con la víctima. Es decir, ambos están situados en el terreno de lo divino.

Una vez hechas estas reflexiones, haremos una enumeración de características que son comunes en representaciones del dios del maíz, las cuales con frecuencia forman parte de los atavíos de los gobernantes mayas y algunos de los vencidos en la pintura mural de Cacaxtla.

Un mechón sobre la frente: característica del dios del maíz

El primero al que haremos referencia es el mechón de pelo sobre la frente que se ve en varias figuras de los murales de San Bartolo (Taube y Saturno, 2008: 299). Según Taube y Saturno, puede ser una alusión a los cabellos de las mazorcas. El mechón sobre la frente se mantiene al menos durante el Clásico temprano. Veremos que cuando los gobernantes en el Clásico tardío se visten como el dios del maíz, también lo llevan, como K'ihnich Janaab' Pakal I en la lápida de su sarcófago, Yahx Pasaj Chan Yopaat en la Estela 11 de Copán, e Itzamnaah Kokaaj B'ahlam III en el Dintel 26 de Yaxchilán [fig. 14.27], donde vemos al gobernante ataviado como dios del maíz, con una diadema de flores, el cabello tonsurado y el mechón al frente sostenido por una flor. En el grupo de las pinturas de Cobá también apreciamos una cabeza de la deidad con el mechón sobre la frente sostenido por un ornamento similar [fig. 14.27b]. En la página 34 del *Códice de Dresde* aparece sólo con el mechón [fig. 14.28b], así como en cuatro representaciones de la deidad más publicadas por Taube (1992a: 49). De igual forma, existe una imagen similar en el Panel 2 de Dumbarton Oaks [fig.



a



b



c



d

Figura 14.23. Pintura facial que llevan las deidades del maíz:

a) página 51 del *Códice de Madrid*;

b) página 19 del *Códice París*.

(Tomados de códices mayas *Dresdensis Peresianus* *Tro-Cortesianus*. Dibujo: C. A. Villacorta, 1930.)

c) Detalle del Mural 1 de Tancah.

(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en F. Dávalos.)

d) Vencedor de Cacaxtla.

(Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)



Figura 14.24. Ajorcas que llevan los personajes 8, 9 y 10 del mural oriente del Edificio B, Cacaxtla. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)



a



b

Figura 14.25. Medallones de los personajes 2 (a) y 5 (b) del mural poniente del Edificio B, Cacaxtla. (Fotos: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)



a



b



c



d



e



f



g



h

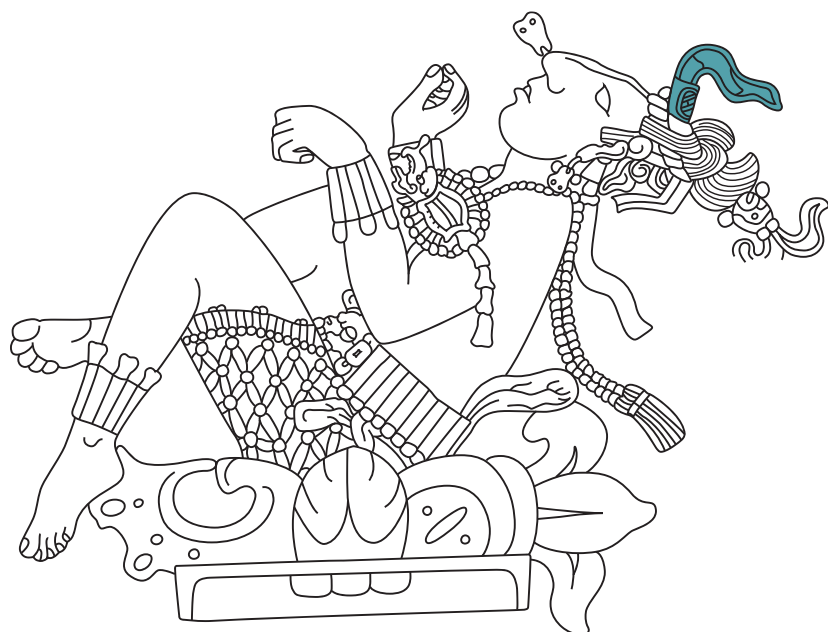


i

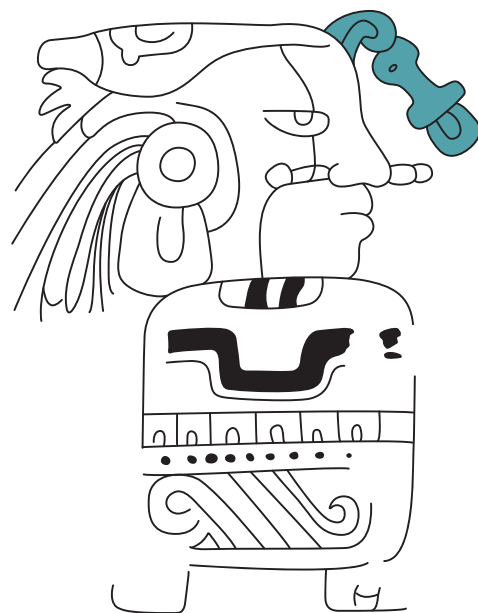


j

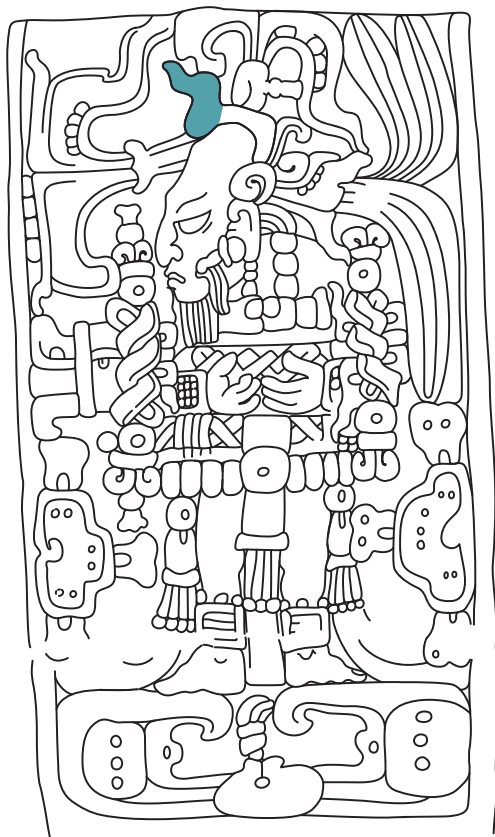
Figura 14.26. Orejeras de tela de los vencedores de los murales del Edificio B, Cacaxtla. Personajes 2-O, 3-O, 7-O, 9-O, 10-O, 1-P, 2-P, 7-P, 9-P y 13-P. (Fotos: R. Alvarado, M. J. Chávez y P. Peña, 2010.)



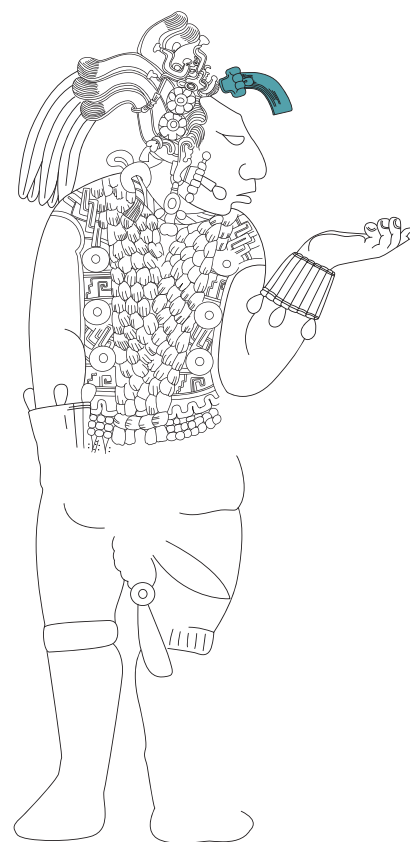
a



b



c



d

Figura 14.27. Distintos gobernantes mayas con el mechón de pelo característico del dios del maíz:

a) K'ihnich Janaab' Pakal I, lápida de su sarcófago, Palenque.

(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en M. Greene.)

b) Grupo de las Pinturas, Cobá.

(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en K. Taube, 1992.)

c) Yahx Pasaj Chan Yopaat, Estela 11 de Copán.

(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en L. Schele.)

d) Itzamnaah Kokaaj B'ahlam III, Dintel 26 de Yaxchilán.

(Dibujo: C. Delgado, 2011.)

14.28b], donde K'an Joy Chitam II danza. También en Palenque, a los lados del sarcófago de Pakal, se ve a la señora Sak K'uk' [fig. 14.28c], quien no sólo tiene el mechón sobre la frente sino que lleva un yelmo de quetzal y plantas de cacao que surgen de ella misma (Ruz Lhuillier, 1973: 123-124; Schele y Mathews, 1998: 122). En el relieve de la banca del Templo XXI de Palenque, se observa una escena de sacrificio en la que dicho ornato es llevado por Ahku'l Mo' Naahb' III [fig. 14.28d]. Como se puede constatar, el mechón de cabello aparece en numerosas representaciones, de las que sólo quisimos enumerar algunas, ya que Taube y Saturno (2008) muestran ejemplos que datan del Formativo medio entre los olmecas y del Clásico temprano maya.

La tonsura y el dios del maíz

En Cacaxtla lo tienen los personajes 1 y 5 del muro oriente y 20 del poniente [fig. 14.29]. Todos ellos son de los vencidos y sacrificados. Es notable que el individuo sedente 1 del muro oriente tiene varios mechones en la cabeza, está tonsurado y el personaje 2 le clava un cuchillo de pedernal en el pecho, de donde mana sangre en forma de hojas [fig. 14.30]. Al respecto, en el Dintel 1 de La Pasadita aparece el gobernante Yaxuun B'ahlam IV al momento de hacer una ofrenda sacrificial de incienso y lleva en la espalda como parte de su atavío una cabeza cortada de quien, pensamos, es el dios del maíz, y porta también la joya que sostiene su mechón de pelo; puesto que dicha cabeza tiene en el tocado el nombre del padre del mandatario, podemos deducir que probablemente se trata de Itzamnaah Kokaaj B'ahlam III ya muerto, y deificado como numen del cereal. Pareciera que la ofrenda, además de conmemorar un final de periodo, tuvo como fin ayudar a la deidad en su viaje hacia el inframundo, de donde deberá renacer para iniciar un nuevo ciclo de vida.

Plumas y hojas verdes, alegoría de la planta de maíz

Según Miller y Martin (2004: 53) los ornamentos de plumas y piedras verdes, además de su valor económico, son alegorías de las hojas del maíz tierno. De modo que es frecuente que aparezcan en sus representaciones o en aquellas de los go-

bernantes ataviados de tal guisa. Es evidente que las joyas más abundantes en estos materiales las portan personajes que, como derrotados, no deberían llevarlas, a menos que contengan un alto valor simbólico, el cual, desde nuestro punto de vista, precisamente gira alrededor del color del material como alegoría de la foliación del maíz tierno. Esas joyas son las diademas, narigueras, ajorcas, brazaletes, collares y pendientes, a los que hay que agregar la abundancia de plumas azules y en ocasiones rojas.

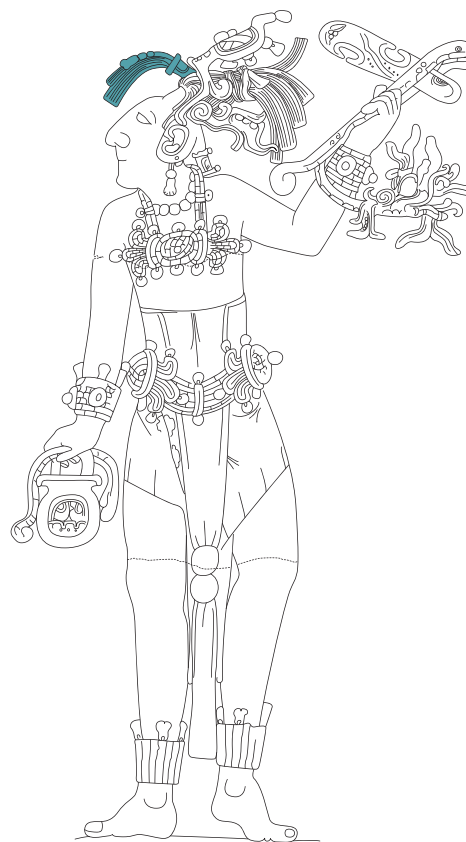
Entre las joyas verdes destaca una diadema de placas que en la zona maya es llevada por una deidad descendente que aparece en un cetro rescatado del Cenote Sagrado en Chichén Itzá [fig. 14.31a], así como en una escultura de Mayapán [fig. 14.31b] que fue traída a colación por Taube (1992a: 43) con motivo de su estudio sobre el dios E de Yucatán. En ese mismo trabajo, dicho autor señala la tonsura y la diadema de placas en la estela H de Quiriguá [fig. 14.31c], así como en la lápida del sarcófago de Pakal (*ibid.*: 45). Recientemente se restauró una que fue encontrada en su sarcófago (Fillooy y Martínez del Campo, 2002). En Cacaxtla la conservan los personajes 5, 6 y 27 del muro oriente, así como el 6 y el 11 del muro poniente [fig. 14.32]. Según Helmke y Nielsen (en esta obra) esta joya se asocia con un ente divinizado que tiene alas de conchas *Spondylus* y que se vincula con Tlaalok y con Chaahk. Parece ser una metáfora del rayo que siempre acompaña a la deidad.

Los medallones con rostro son llevados por lo menos por los personajes 6, 8, 11, 15 y 24 del muro oriente, además de los individuos 10 y 12 del poniente [fig. 14.33]. Son similares a los que se ven en la escultura del dios joven del maíz que procede de Copán, y que ahora se encuentra en el Museo Británico; en la placa labrada de Nebaj, custodiada en el Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, y en el Panel 1 de La Amelia, por mencionar algunos ejemplos [fig. 14.34]. Lo más frecuente son las representaciones de collares de cuentas verdes que llevan casi todos los sacrificados de los murales del Edificio B y que forman parte del atavío de los gobernantes.

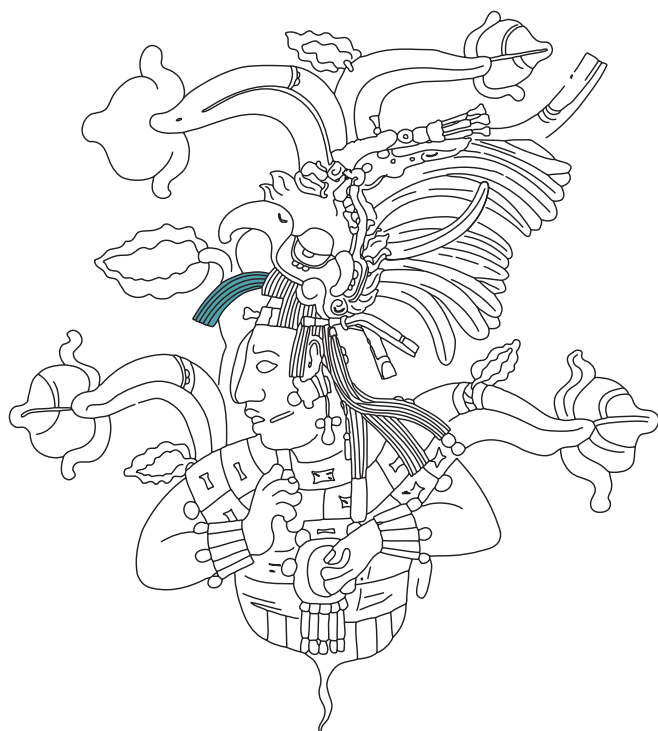
Otros adornos son las orejeras con forma de flor que tienen los personajes 5, 6 y 14 del muro poniente y 6 del oriente [fig. 14.35]. Esta joya es similar a la que se ve en la zona maya en un detalle



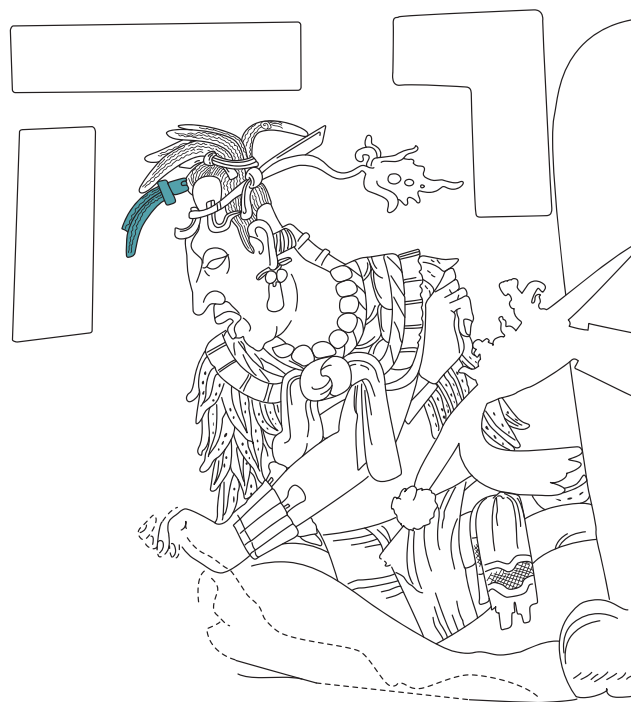
a



b



c



d

Figura 14.28. Otras representaciones del mechón de pelo sobre la frente:

a) página 34, *Códice de Dresde*.

(Tomado de *Die Maya-Handschrift der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, 1892.

Dibujo: E. Förstemann. Foto: R. Alvarado, M. J. Chávez, 2011.)

b) K'an Joy Chitam II danzando, Panel 2 de Dumbarton Oaks.

(Dibujo: C. Delgado, 2011.)

c) La señora Ix Sak K'uk' en el lado sur del sarcófago de Pakal, Palenque.

(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en M. Greene.)

d) Ahku' Mo' Naahb' III, banca del Templo XXI, Palenque.

(Dibujo: C. Delgado, 2011.)



a



b



c

Figura 14.29. Personajes del mural de la subestructura del Edificio B de Cacaxtla que tienen el mechón de cabello sobre la frente:

- a) personaje 1-O;
- b) personaje 5-O;
- c) personaje 20-P.

(Fotos: R. Alvarado, M. J. Chávez y P. Peña, 2010.)



Figura 14.30. Personaje 1-O sacrificado.
Mural del Edificio B, Cacaxtla.
(Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

de la estela H de Quiriguá [fig. 14.31c] (Taube, 1992a: 45). Queremos destacar que en Cacaxtla la que lleva el personaje 6 del muro poniente resalta por una flor amarilla a manera de remate [fig. 14.35b].

Las deidades descendentes o con alas y el dios del maíz

Hay otro rasgo notable de las deidades del maíz y es que con frecuencia aparecen en posición de descenso. Los ejemplos son muy abundantes, algunos de ellos son los llamados dioses descendentes de Tulum, como la escultura de la Estructura 16 del mismo sitio, el relieve del Palacio de Palenque, la página 35 del *Códice de Madrid* o la 15b del *Códice de Dresde* [fig. 14.36]. También es frecuente que lleven alas y se asocien con aves, como en la fachada de estuco de Toniná (Taube y Saturno,

2008: 306), en los murales de San Bartolo (*idem.*) y en una figurilla de Dumbarton Oaks (*ibid.*: 309) [fig. 14.37].

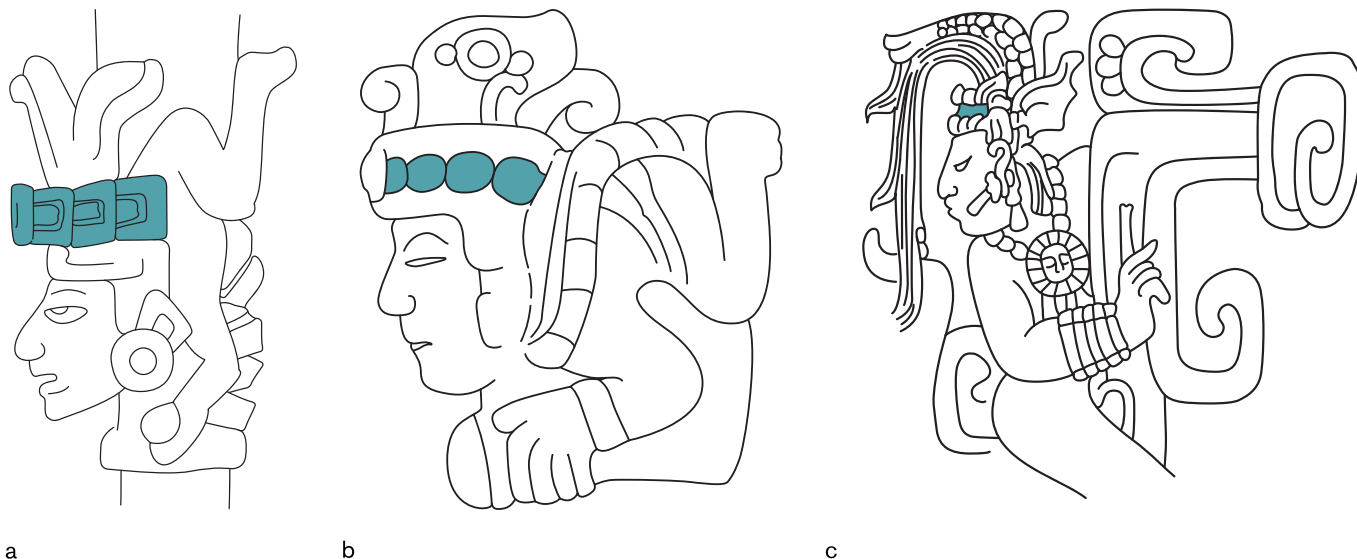
En ocasiones el ave aparece asociada a la mazorca de maíz, ya que “la deidad descendente Pájaro Principal en el altar 113 de Tak'alik Ab'aj lleva una cola con forma de mazorca” (*ibid.*: 311) [fig. 14.38]. En Cacaxtla la mayoría de los sacrificados llevan tocado de ave; además, los personajes 6, 21 y 25 del muro oriente y el 5 del poniente llevan alas [fig. 14.39].

Huesos y dientes como alegorías del maíz

Los huesos y dientes se asocian directamente con las deidades del maíz, no sólo por la similitud entre los dientes humanos y los granos de la mazorca, sino porque en el *Popol Vuh*, además de la creación del hombre con masa de maíz, los huesos de los mellizos creadores, que derrotan a los dioses de la muerte usando una serie de triquiñuelas, después de arrojarlos a la hoguera son molidos en el metate como la masa del cereal y arrojados al río de donde renacen. Hay una abundante bibliografía respecto a este tema (véase Bassie-Sweet, 2008: 23).

Es frecuente que los dioses del maíz lleven ornamentos de huesos como en el Templo de la Cruz Foliada de Palenque, en el Dintel 3 del Templo IV de Tikal (Taube, 1992a: 45), en la Estela 1 de Bonampak y en la 11 de Copán [fig. 14.40]. En el muro oriente de la Estructura B de Cacaxtla tienen adornos con huesos los personajes 6, 8 y 24 del muro oriente, y en el poniente el número 5 [fig. 14.41].

Cabe destacar el tocado del personaje 8 del muro oriente del Edificio B de Cacaxtla [fig. 14.42], el cual porta un yelmo de ave que en la parte superior tiene toda una sarta de dientes, lleva adornos de huesos y está junto al fémur ensangrentado, lo cual forma una vinculación entre el sacrificado y su verdugo, que usa un cuchillo de obsidiana para la inmolación. Con respecto al yelmo de ave con dientes, Saturno, Taube y Stuart (2005: 34) encontraron en el muro norte de San Bartolo personajes que llevan en su atuendo cabezas de ave con pequeños dientes filosos, y mencionan que este tipo de representación es una convención que denota aves acuáticas en la iconografía maya.



a) deidad descendente con diadema de placas,
Cenote Sagrado de Chichén Itzá;

b) escultura de Mayapán;
c) estela H de Quiriguá.
(Dibujos: C. Delgado, 2011. Basados en K. Taube, 1992.)

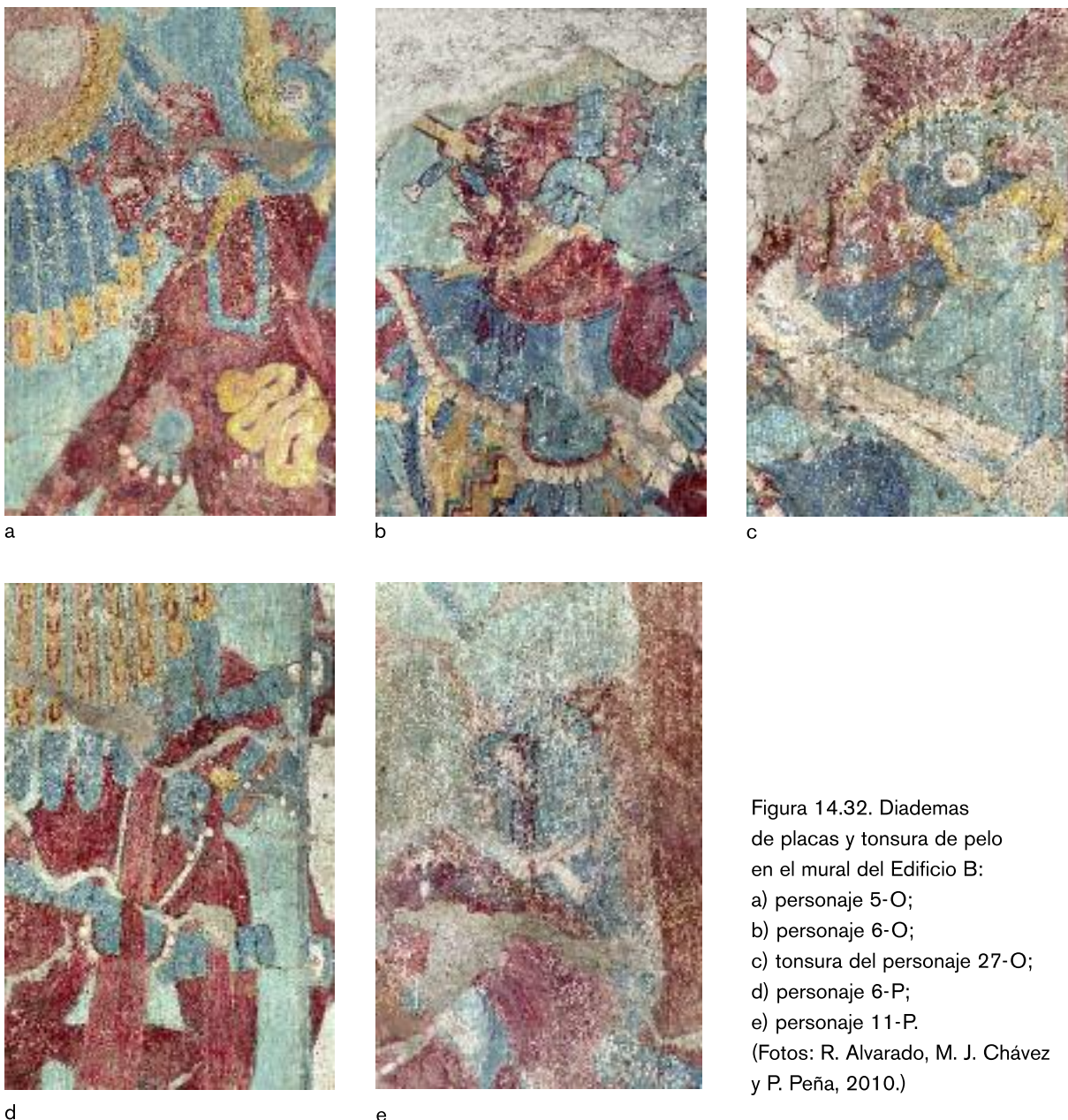


Figura 14.32. Diademas de placas y tonsura de pelo en el mural del Edificio B:
a) personaje 5-O;
b) personaje 6-O;
c) tonsura del personaje 27-O;
d) personaje 6-P;
e) personaje 11-P.
(Fotos: R. Alvarado, M. J. Chávez y P. Peña, 2010.)



a



b



c



d



e



f



g

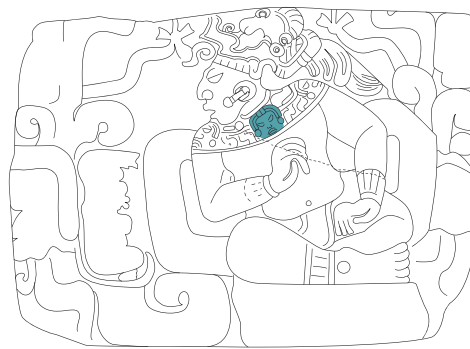
Figura 14.33. Medallones con rostro en el mural del Edificio B:

- a) personaje 6-O;
- b) personaje 8-O;
- c) personaje 11-O;
- d) personaje 15-O;
- e) personaje 24-O;
- f) personaje 10-P;
- g) personaje 12-P.

(Fotos: R. Alvarado, M. J. Chávez y P. Peña, 2010.)



a



b

Figura 14.34. Medallones con rostro en el área maya:
a) escultura del dios joven del maíz de Copán, alojada en el Museo Británico.

(Foto: Museo Británico.)

b) Placa labrada de Nebaj.
(Dibujo: C. Delgado, 2011.)

c) Panel 1 de La Amelia.
(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en L. Schele.)



c



a



b



c



d

Figura 14.35. Orejeras con forma de flor en el mural del Edificio B, Cacaxtla:

a) personaje 5-P;

b) personaje 6-P;

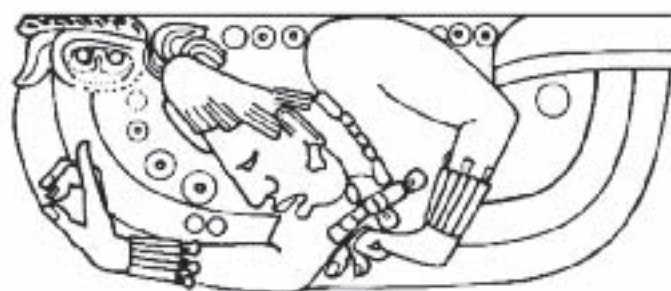
c) personaje 14-P;

d) personaje 6-O.

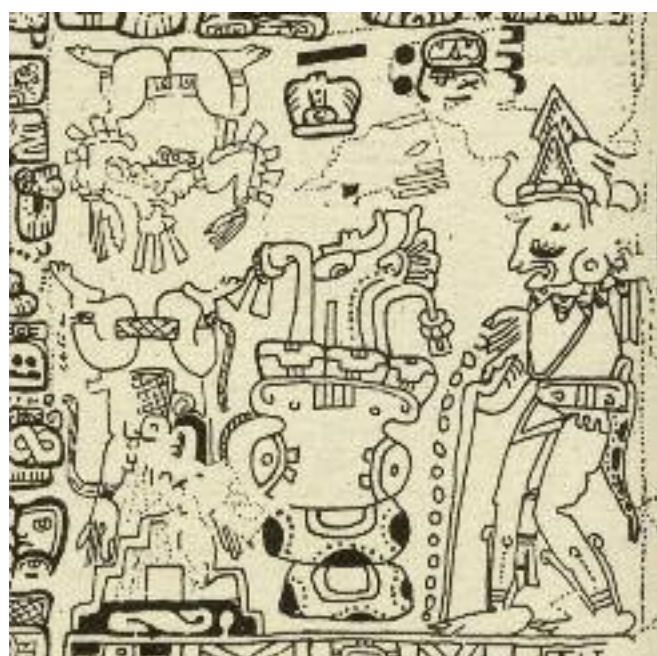
(Fotos: R. Alvarado, M. J. Chávez y P. Peña, 2010.)



a



b



c



d

Figura 14.36. Deidades del maíz en posición descendente:

a) Estructura 16, Tulum.

(Foto: J. Hinojosa, 1999.)

b) Relieve del Palacio de Palenque.

(Dibujo: M. Greene. Modificado por C. Coronel.)

c) Página 35, *Códice de Madrid*.

(Tomado de códices mayas *Dresdensis Peresianus Tro-Cortesianus*. Dibujo: C. A. Villacorta, 1930.)

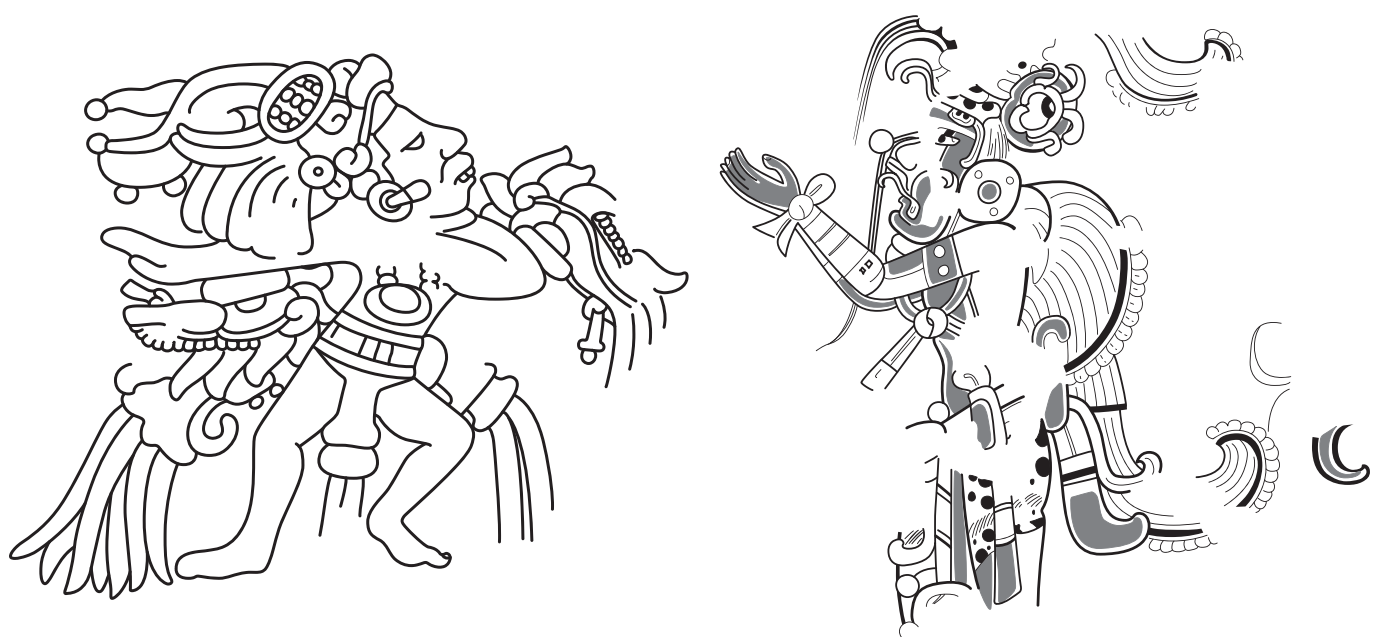
d) Página 15b del *Códice de Dresde*.

(Tomado de *Die Maya-Handschrift der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, 1892.

Dibujo: E. Förstemann. Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2011.)



a



b

c

Figura 14.37. Deidades del maíz con alas y asociadas con aves:

a) vasija de Kaminaljuyú.

(Dibujo: C. Delgado. Basado en A. V. Kidder.)

b) Detalle de la fachada de estuco, Toniná.

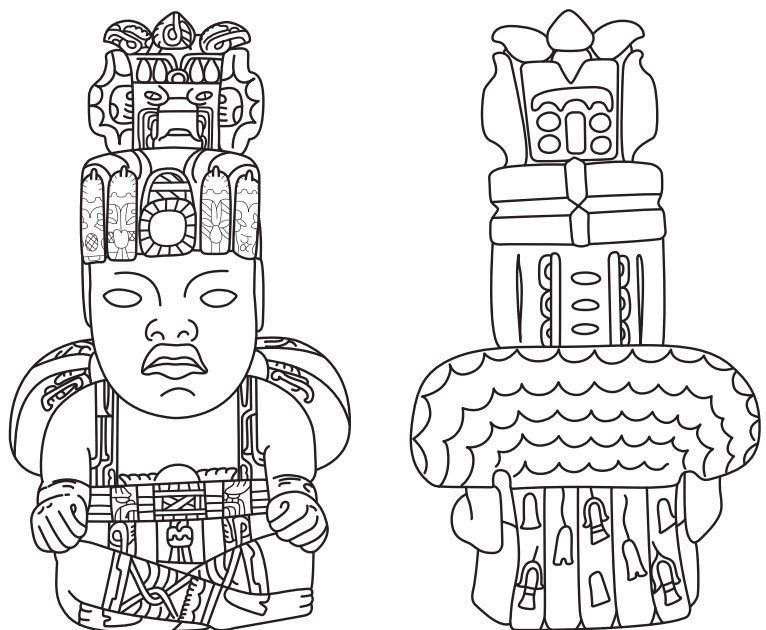
(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en K. Taube y W. Saturno, 2008.)

c) Detalle del mural oeste de San Bartolo.

(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en H. Hurst.)

d) Figurilla de Dumbarton Oaks.

(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en K. Taube y W. Saturno, 2008.)



d



Figura 14.38. La deidad descendente Pájaro Principal con cola en forma de mazorca, Altar 113 de Tak'alik Ab'aj. (Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en K. Taube y W. Saturno, 2008.)



a



b



c

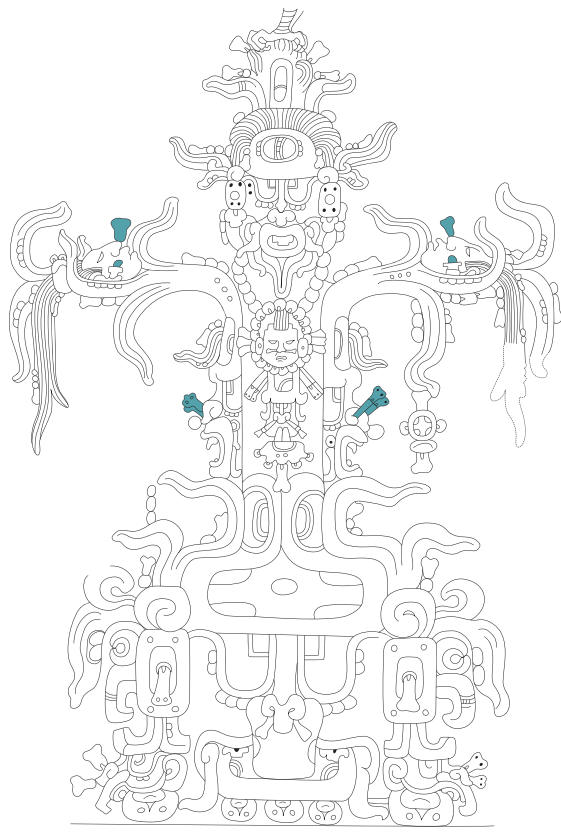


d

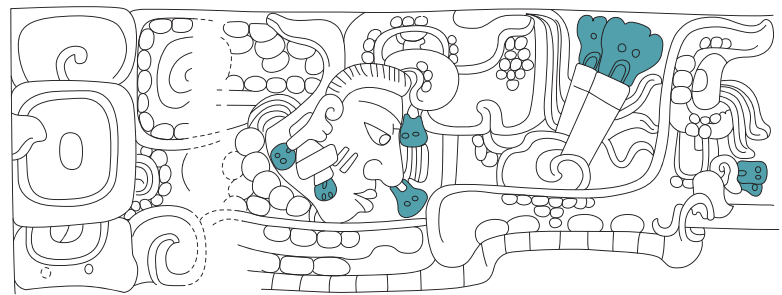
Figura 14.39. Alas que llevan algunos personajes del mural del Edificio B, Cacaxtla:

- a) personaje 6-O;
- b) personaje 21-O;
- c) personaje 25-O;
- d) personaje 5-P.

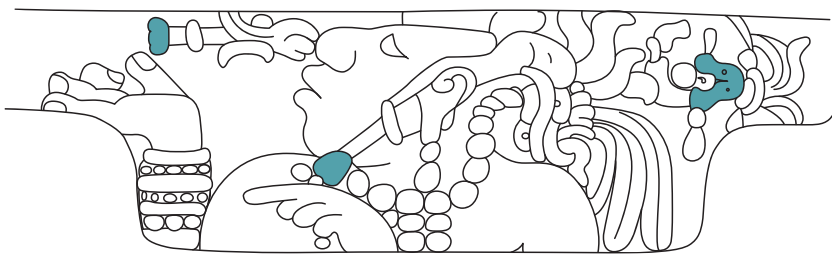
(Fotos: R. Alvarado, M. J. Chávez y P. Peña, 2010.)



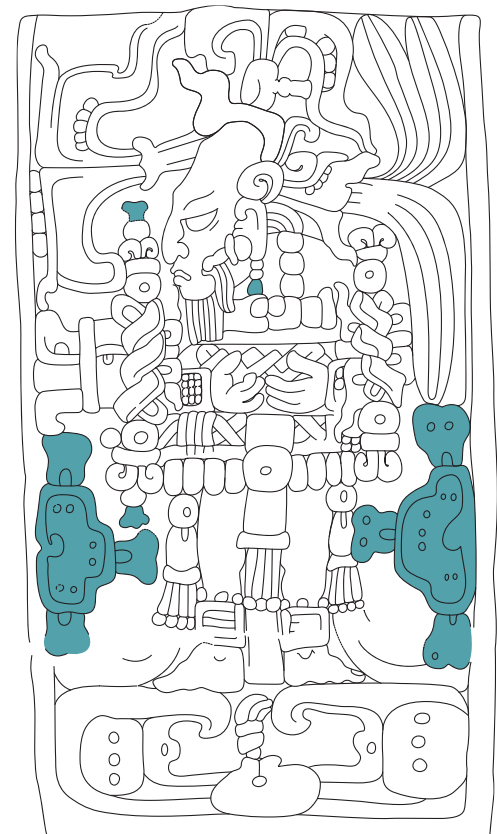
a



b



c



d

Figura 14.40. Ornamentos de hueso de los dioses del maíz:

a) Templo de la Cruz Foliada, Palenque.

(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en L. Schele.)

b) Detalle del Dintel 3 del Templo IV, Tikal.

(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en W. R. Coe.)

c) Detalle de la Estela 1 de Bonampak.

(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en P. Mathews.)

d) Estela 11 de Copán.

(Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en L. Schele.)



a



b



c



d

Figura 14.41. Adornos de hueso que aparecen en los murales del Edificio B de Cacaxtla:

- a) personaje 6-O;
- b) personaje 8-O;
- c) personaje 24-O;
- d) personaje 5-P.

(Fotos: R. Alvarado, M. J. Chávez y P. Peña, 2010.)



Figura 14.42. Yelmo de ave con dientes que porta el personaje 8-O del Edificio B de Cacaxtla. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

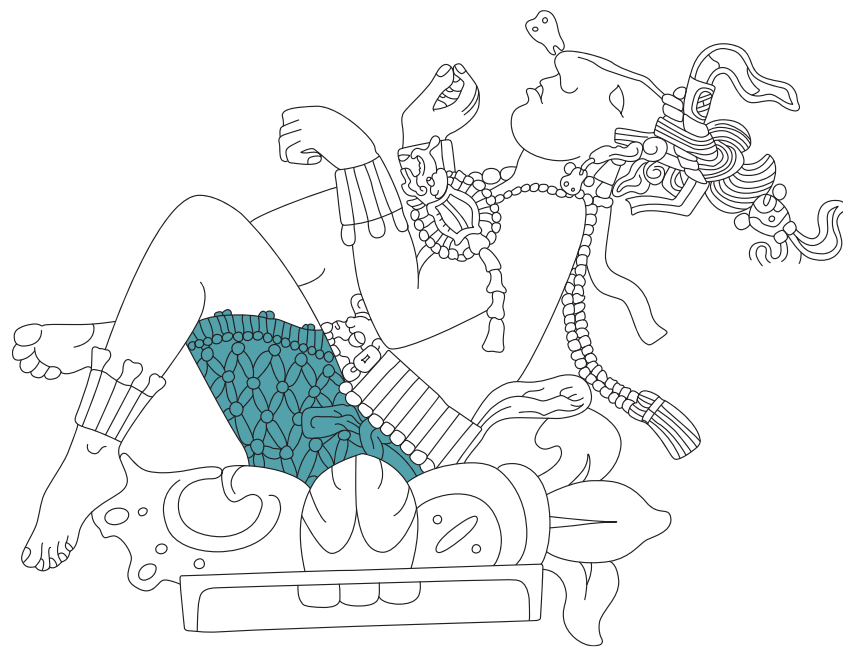


Figura 14.43. Detalle de la falda de rombos de Pakal. Lápida de su sarcófago. (Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en M. Greene.)

La falda de rombos del dios del maíz

En diversas representaciones de gobernantes mayas ataviados como el dios del maíz, éstos portan una falda confeccionada con tubos de alguna piedra, que forman una especie de redes o rombos. Así se ve a Pakal en la lápida de su tumba en una posible escena de renacimiento del inframundo como dios del maíz [fig. 14.43]. En Cacaxtla los dos personajes más importantes del mural llevan una falda que también tiene rombos y tubos de piedra azul-verde [fig. 14.44]. Se debe destacar que ambos ejemplos tienen la ropa y el atavío más rico y elaborado de todo el mural. En el caso del personaje 6 del muro oriente, lleva diversos signos asociados con las deidades del maíz en el área maya, como la abundancia de plumas y joyas verdes o azul-verde, la foliación de la planta, la diadema de placas sobre la frente que parece tonsurada, la orejera en forma de flor, el collar de cuentas rematado en un medallón con rostro humano, la nariguera y muñequeras de tubos de piedra de los tonos mencionados, que rematan en huesos, la falda con tubos de piedra también terminados como huesos,¹¹ y las alas de plumas verdes [fig. 14.45]. En este caso tiene también otros dos rasgos sobresalientes: una especie de llamas rojas sobre las piernas y encima de su brazo izquierdo [fig. 14.46], y el hecho de que su faldellín y sandalias están confeccionados con lo que parece piel de felino. Como contraparte, el personaje 5 del muro poniente tiene las sandalias de plumas color turquesa [fig. 14.47]. Más adelante proporcionaremos una explicación para esta diferencia deliberada. Mientras tanto nos gustaría resaltar la analogía que tienen con los muros del pórtico del Edificio A, que guardan la misma relación de ave de plumas verde-azules en el muro sur y piel de felino en el muro contrario.

Sobre las posibles llamas rojas que tiene el personaje 6 del muro oriente, es relevante mencionar que en el relieve del Templo XIV de Palenque se ve al gobernante con una llama sobre la frente [fig. 14.48], que se ha pensado podría ser una alegoría de la que - ma de la milpa después de la cosecha (Looper, 2009).

El personaje 5 del muro poniente, por su parte, lleva casi los mismos atavíos que el personaje principal del muro oriente, aunque con las diferencias antes mencionadas. Además de las alas y las ricas joyas, incluyendo el medallón, sostiene un abanico en su mano izquierda, lleva una capa con estrellas de cinco puntas, o bien se encuentra de pie frente a un pilar que las tiene pintadas y que, como se mencionó, se asocia con Venus. Creemos innecesario repetir que en ese personaje hallamos una vinculación directa entre el astro y el cereal.

El género del dios del maíz

Entre los mayas, con frecuencia la deidad del maíz se representaba con características femeninas y masculinas (Taube, 1985: 181; Taube, 1992a: 67-68; Saturno, Taube y Stuart, 2005: 37). En ocasiones, el dios del maíz aparece con algunos atributos de la diosa lunar, como el soporte en forma de media luna donde se sienta la deidad (Taube, 1992a: 68; Saturno, Taube y Stuart, 2005: 37). De acuerdo con Saturno, Taube y Stuart (2005: 37), la ambigüedad en el género del dios del maíz puede responder a que era considerado por los mayas como un ancestro glorificado, a la vez que fungía como la parte femenina de la pareja que formaba con el dios solar. En Cacaxtla, resulta interesante que los personajes principales de ambos murales del Edificio B han sido descritos por Claudia Brittenham (en este volumen) como figuras femeninas, debido al tipo de prendas que visten, lo que refuerza la identificación de ambos individuos como personificadores de la deidad del maíz.

La muerte del dios del maíz

Faltaría enumerar algunas ocasiones en las cuales el dios del maíz no aparece renaciendo, sino vencido y sacrificado, como en los casos del folio 34r del *Códice Fejérváry-Mayer*, en la tabla de Venus del *Códice de Dresde* (p. 48) y en la página 19 del *París*, donde aparece con los intestinos de fuera [fig. 14.49].

Son numerosas las escenas pintadas en vasijas, y sobre todo en los códices que se conservan, en las cuales vemos el sacrificio del dios del maíz. Los cereales deben morir para poder renacer en un nuevo ciclo de vida y muerte. Algunos de los vencidos en el mural del Edificio B de Cacaxtla

11 Como los lleva el personaje central del panel de Dumbarton Oaks.



a



b

Figura 14.44. Detalle de las faldas con piedras azul-verdes en forma de rombos de los personajes principales de los murales del Edificio B, Cacaxtla:

a) personaje 5-P;
b) personaje 6-O.
(Fotos: R. Alvarado, T. González y P. Peña, 2010 y 2011.)

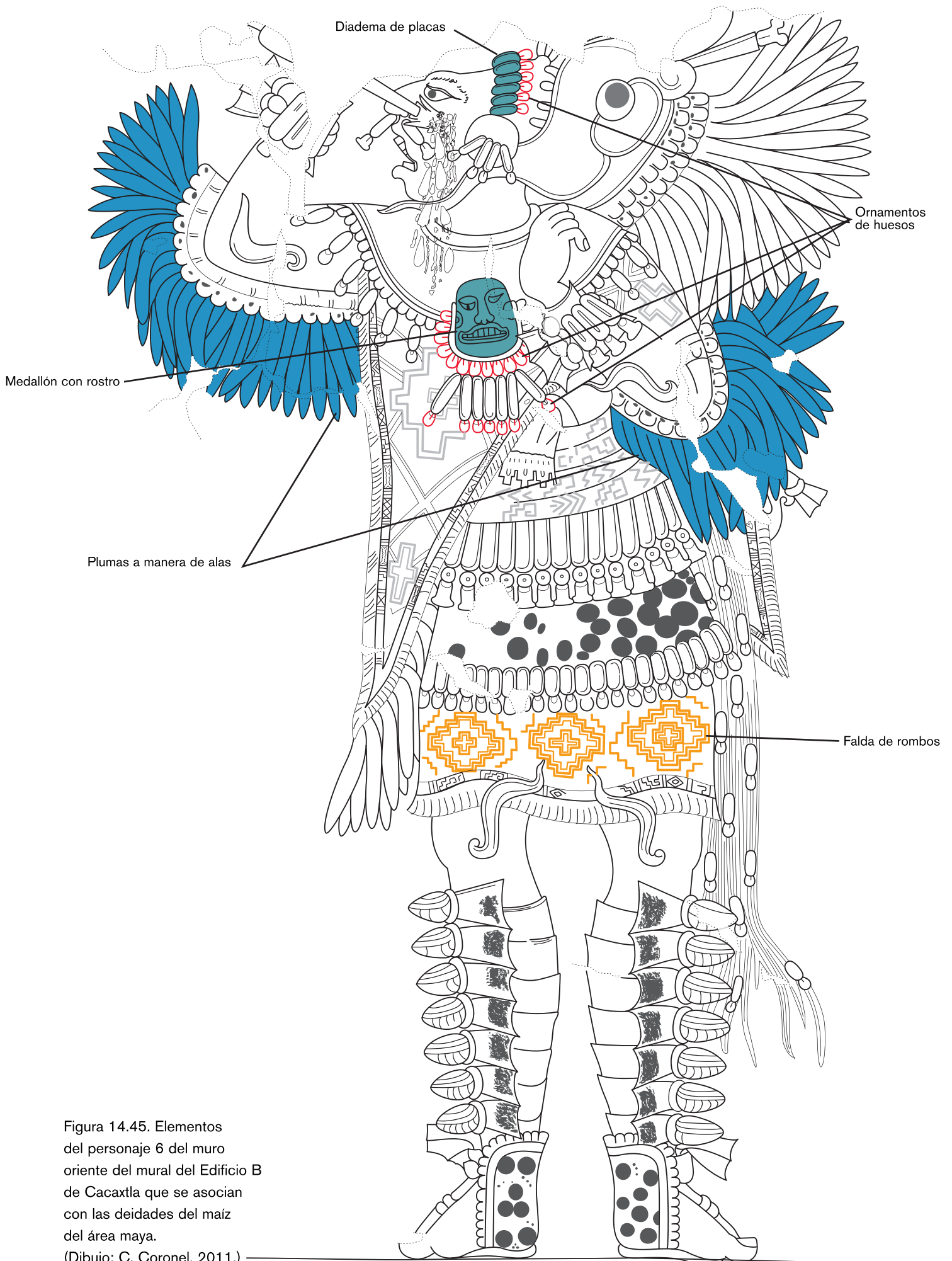


Figura 14.45. Elementos del personaje 6 del muro oriente del mural del Edificio B de Cacaxtla que se asocian con las deidades del maíz del área maya. (Dibujo: C. Coronel, 2011.)



Figura 14.46. Detalle de los elementos rojos que el personaje 6-O tiene sobre las piernas y encima de su brazo izquierdo. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)



a



b

Figura 14.47. Comparación entre las sandalias del pie de felino del personaje 6-O y las sandalias de plumas turquesa del personaje 5-P. (Fotos: R. Alvarado, M. J. Chávez y P. Peña, 2010.)

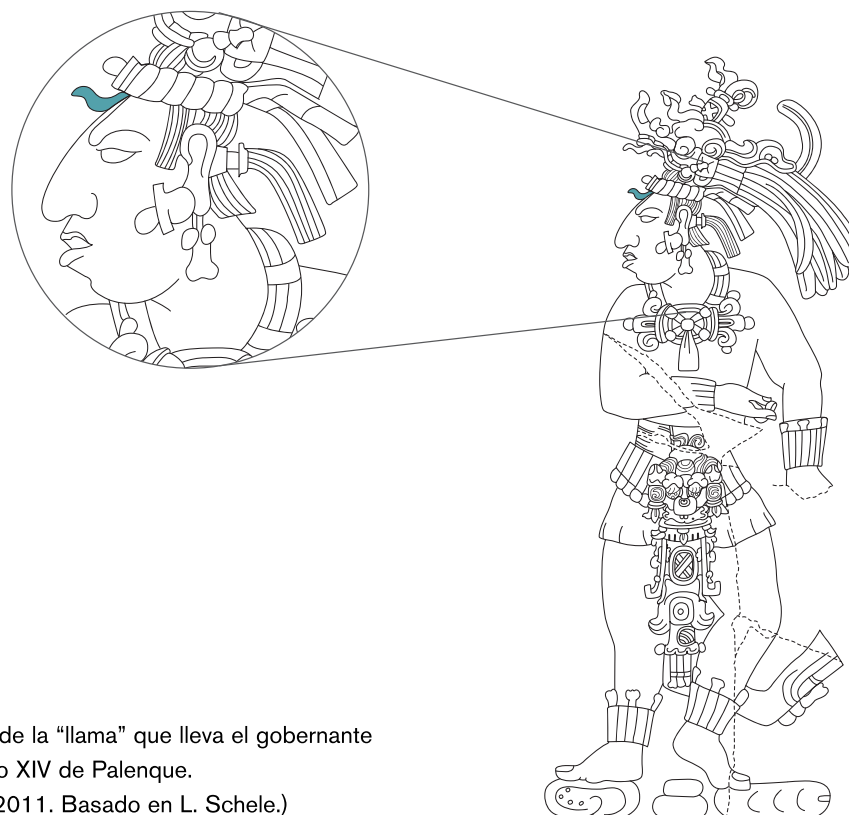


Figura 14.48. Detalle de la "llama" que lleva el gobernante sobre la frente, Templo XIV de Palenque. (Dibujo: C. Delgado, 2011. Basado en L. Schele.)



a



b



c

Figura 14.49. Dios del maíz sacrificado:

a) detalle de la lámina 34r, *Códice Fejérváry-Mayer*.

(Tomado de Facsímil Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.)

b) Detalle de la página 48 del *Códice de Dresde*.

(Tomado de *Die Maya-Handschrift der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, 1982. Dibujo: E. Förstemann. Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2011.)

c) Detalle de la página 19 del *Códice de París*.

(Tomado de *códices mayas Dresdensis Peresianus Tro-Cortesianus*. Dibujo: C. A. Villacorta, 1930.)

tienen los intestinos expuestos, elemento que también podemos encontrar en la famosa escena de la página 19 del *Códice de París* (véase fig. 14.49c), que Taube (1992a: 44) ha interpretado como una alusión a la muerte de la semilla del maíz, que es enterrada tras la siembra. En apoyo de ello debe mencionarse que en el mural oriente algunas de las víctimas tienen alas [fig. 14.50], idea que según el propio Taube se asocia con el vuelo de la semilla, que cae de las manos a la tierra durante la siembra.

Nuestra propuesta es que en los mitos de creación mesoamericanos el dios del maíz muere o surge del inframundo, y estas narraciones también están relacionadas con la creación del mundo, es decir, con el inicio del tiempo. Por esa razón el gobernante maya se viste como la deidad en ocasiones liminares.

Los mitos de la muerte y sacrificio de las deidades vinculadas con los cereales no son únicos de Mesoamérica, ya lo señala Šprajc al analizar la obra clásica de sir Georges Frazer, quien establece los paralelismos que existen entre el descenso de Demeter y de Perséfone a las regiones de los muertos y cómo se concibe este paso imperioso para que pueda existir un renacimiento. Es notable que, de acuerdo con diversas fuentes estudiadas por Frazer, Perséfone pasa tres o seis meses en la tierra de los muertos y el resto con los vivos, ya que al llegar la primavera regresa como los brotes tiernos de los cereales (Frazer, 1996: p. 459). Debe también destacarse que este mito de la madre y la hija que descienden a la tierra de los muertos y resucitan, formaba parte de las representaciones que se actuaban como un drama sagrado en la conmemoración de los misterios de Eleusis. De tal suerte, la teatralidad recrea los mitos del mismo modo que en muchos sitios de Mesoamérica sabemos que se reactivaron algunas narrativas cosmogónicas. Desde luego la identificación de ambas deidades con los cereales es clara en las manifestaciones artísticas que las representan con coronas de espigas y llevándolas en su regazo. Como el dios del maíz, en ocasiones también tienen alas, porque al volar pueden esparcir las semillas. El autor refiere que tiene evidencias de que aún en el siglo XIX los campesinos de la zona de Eleusis continuaban rindiendo culto a la deidad con esa creencia (*ibid.*:

460). De manera similar, en las comunidades indígenas de Mesoamérica el culto a las deidades del maíz sigue vigente hasta nuestros días.

La iconografía de Cacaxtla es sumamente compleja, ya lo señalan varios de los colegas que publican en esta obra, pero no podemos dejar pasar otro hallazgo que nos parece que hace aún más complejas las posibles interpretaciones de este mural. Es la presencia de dos elementos iconográficos que adquieren importancia si aceptamos que se trata del sacrificio de personajes ataviados como las deidades del maíz. El personaje 9 del muro este tiene en su mano un cuchillo de obsidiana con el que va a rematar al cautivo 8, quien ya tiene los intestinos de fuera [fig. 14.51], en tanto que el individuo 2 de ese mismo mural clava un cuchillo de pedernal en el pecho del prisionero 1 [fig. 14.52]. Lo queremos destacar porque, según Graulich (1990: 118-119), Xoochiketzal “alumbró a Cintéotl-Maíz-Venus (fuego doméstico), también llamado Itztlacoliuhqui, u obsidiana curva”. Ahora bien, la obsidiana, negra y fría, es exactamente lo opuesto del pedernal, blanco y cálido. Iiztlakooliw’ki nació de la Tierra en la oscuridad, de la misma forma que Venus, lucero del alba, “nace” de la tierra de noche. “El pedernal es el grano de maíz y la obsidiana el tallo tierno. Uno es el fuego celeste y el otro quizás el fuego doméstico” (Graulich, 1990: 118-119).

Si aplicáramos este esquema al mural del sacrificio del Edificio B, en el muro oriente tenemos deidades aladas del maíz que al llegar a la división entre un muro y el otro no vuelven a aparecer y en cambio asumen la larga cabellera roja que vemos en las mazorcas del Templo Rojo. De los personajes que aún conservan mucha información, encontramos los números 4, 6, 8 y 12. Ya hemos enumerado aquellos que tienen rasgos iconográficos compartidos con las deidades del maíz en otros sitios de la zona maya. Debe mencionarse que en el muro oriente, donde están los personajes alados, el personaje 21-O es azul y amarillo, como la clásica coloración de la deidad entre los mayas; además está cubierto de plumas azules y tiene alas [fig. 14.53]. Él tiene características distintivas además de las plumas. Hay un corazón que reposa sobre su pecho, similar al que identifica a los sacrificadores de los que hablan Helmke y Nielsen en este volumen. Es el único que no parece



Figura 14.50. Personaje 11-O del Mural del Edificio B de Cacaxtla, que tiene plumas a manera de alas. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

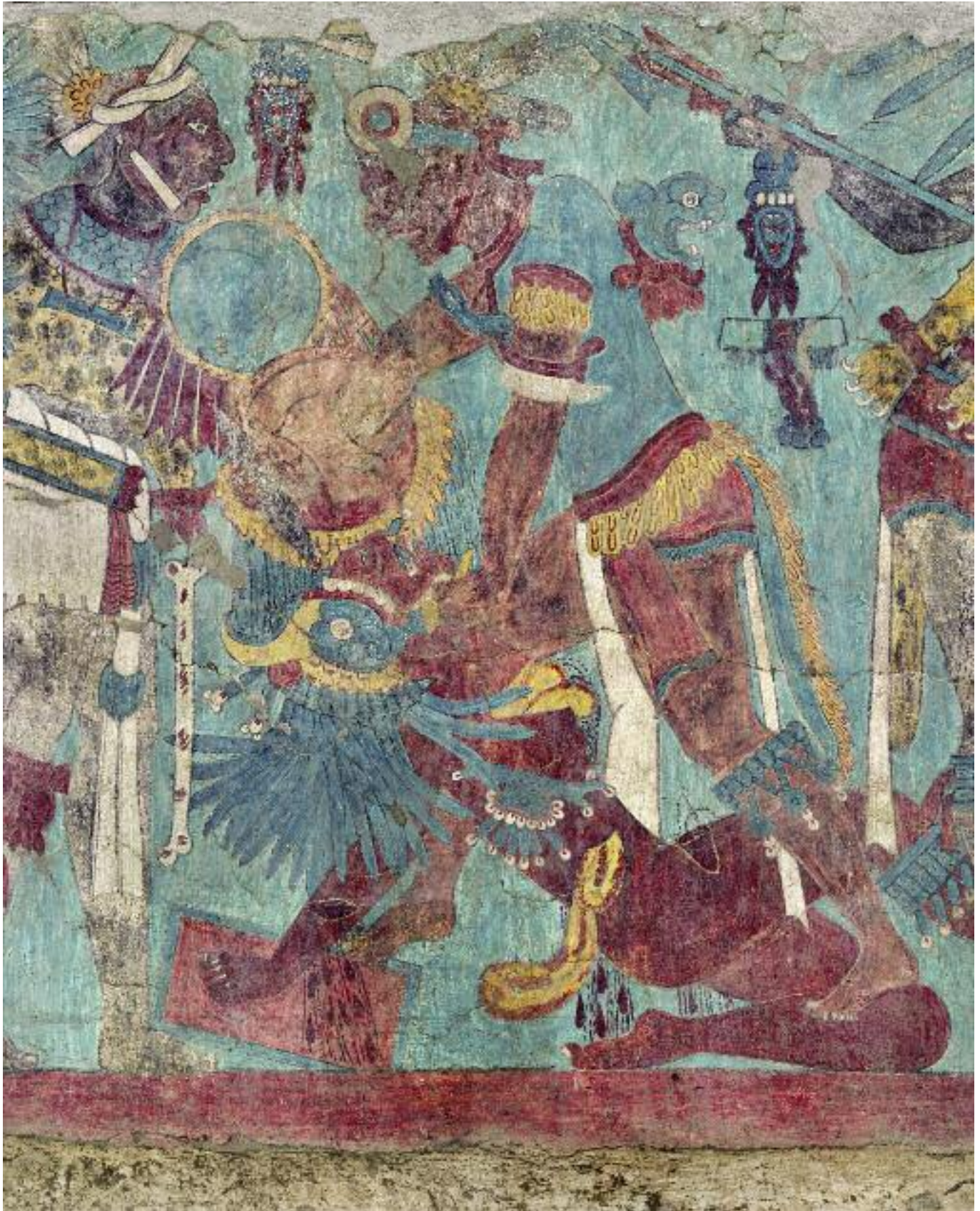


Figura 14.51. Personaje 9-O sacrificando con un cuchillo de obsidiana al personaje 8-O, quien tiene los intestinos de fuera. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)



Figura 14.52. Personaje 2-O sacrificando con un cuchillo de pedernal al personaje 1-O. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)



Figura 14.53. Personaje 21-O, quien tiene la pintura corporal azul y amarilla típica de las deidades mayas del maíz. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)



Figura 14.54. Tocados con elementos circulares de los personajes 7-P y 9-P del mural del Edificio B de Cacaxtla, que podrían relacionarse con la Luna. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)

formar parte de un complejo jeroglífico. Adicionalmente, se encuentra casi debajo del escudo que lleva un claro símbolo de Venus y es de las figuras más cercanas a la orilla oriente del mural. Es lamentable que el lado oeste del muro poniente sea el más perdido, de modo que no podemos contar con más información para completar aquello que podría ser la visión integral.

Otro argumento sobre la importancia del maíz que consideramos pertinente mencionar es que tanto en el Altiplano Central como en la zona maya los granos de esta planta eran usados para la adivinación. Con frecuencia, como lo cita Bassie-Sweet (2008), se confeccionan figuras de masa como protección en el área maya. Además, en el altiplano se hacían figuras de semillas de amaranto para diversas ceremonias, de modo que tanto estos granos como los de maíz tenían cualidades sobrenaturales (véase Reyes Equiguas, 2005).

Somos de la opinión de que en Cacaxtla es posible hablar de distintas caracterizaciones de la misma deidad, en este caso la del maíz, que con diversos rasgos puede identificarse en algunas representaciones mayas, en particular de la cuenca del Usumacinta y en especial de Palenque.

Por otra parte, tenemos la intuición de que los guerreros vencedores están vinculados con la Luna y que las asimetrías de los círculos de sus tocados pueden aludir a diversas fases del astro [fig. 14.54]. Un argumento que podría sustentar esta hipótesis es la nariguera que lleva el personaje 9 del muro oeste [fig. 14.55], que es similar al *yakameetzli*. No obstante, deseamos ser cautelosos con esta propuesta, pues por ahora no existen otros argumentos para sustentarla.

3 Venado y Ajk'ahk' O' Chaahk

Si observamos con atención la escena principal del muro poniente podremos apreciar que el guerrero 3 Venado (personaje 2) porta una máscara de Tlaalok recortada de perfil [fig. 14.56], en el formato que Michael D. Coe (1978: 130) bautizó como de "rayos X". Las representaciones de Tlaalok entre los mayas clásicos se asocian con escenas de sacrificio. Aunado a lo anterior, 3 Venado usa un tocado con el símbolo del rayo y el trapecio, el cual tiene un fuerte simbolismo ígneo, solar y temporal en Mesoamérica; de hecho Taube (1992b: 65) opina que el icono del rayo y el trapecio probablemente



Figura 14.55. Detalle de la nariguera del personaje 9-P del mural del Edificio B de Cacaxtla. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)

era una variante geométrica de la Serpiente de la Guerra, entidad que él mismo considera como un precursor de la serpiente de fuego o *xiwkoootl*. Cabe mencionar que en las tradiciones míticas de los mayas el venado es un importante símbolo solar (Thompson, 1975: 435-438; Montoliú Villar, 1978: 156), especialmente durante la estación seca del año, cuando las noches son más largas que los días, época donde se piensa que el Sol cruza el cielo montado sobre un ciervo (Thompson, 1939: 150). Nuestra conjetura es que en esta imagen podemos encontrar una representación del Astro Rey, aunque existen otros atributos simbólicos del venado que son aun más fuertes y pertinentes que sus connotaciones solares. Tal es su vinculación con el ciclo agrícola, la tierra, el sacrificio, la cacería, la lluvia y la sequía.

En efecto, María Montoliú Villar (1978: 149, 152, 157-158, 165-167, 169) mostró que entre los mayas el ciervo era un importante símbolo de la lluvia y la fertilidad, entre otras cosas porque la pérdida de sus astas en el mes de marzo, y su recuperación a finales de abril o principios de mayo, coincide con la preparación de los campos para la siembra, y esos dos fenómenos naturales fueron



Figura 14.56. Personaje 2-P, con el nombre calendárico 3 Venado, del mural del Edificio B de Cacaxtla. Nótese su máscara de Tlalok y su tocado con el símbolo de trapecio y rayo. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)

considerados como un signo de renovación. Montoliú Villar (*idem.*) también trajo a colación el sacrificio de venados para propiciar las buenas cosechas, rito en el cual se supone que el ciervo debe morir llorando, porque sus lágrimas atraen las lluvias (Tozzer y Allen, 1910: 348; Chávez Gómez, 2001: 229). La misma Montoliú Villar ha señalado que tanto Chaahk como Tlalok se relacionan con el venado en algunos contextos. Por otra parte, el dios R de la clasificación de Schellhas (1904) se asocia asimismo con el ciervo, la cacería, el día Manik', el número 11, la tierra y el maíz (Taube, 1992a). Y en efecto, como entidad asociada con el ciclo agrícola, el venado era también un símbolo

terrestre (Chávez Gómez, 2001: 228, 231). A este respecto, ya Thompson (1971: 135) había observado que el pronóstico para el día Manik' en el *Chilam Balam de Kaua* es “aquel de las colinas, dios que guarda la tierra, la montaña y el venado”. La relación del ciervo con la tierra probablemente obedece a su papel como señor y símbolo de la cacería y, como observa José Manuel Chávez Gómez (2001: 229), entre los mayas peninsulares no existe ninguna distinción tajante entre los dioses de la lluvia y los guardianes de los animales. De hecho, algunas escenas del *Códice de Madrid* asocian, como dijimos, el acto de cazar venados con la figura del escorpión, que entre otras cosas es también un símbolo de la montería, del maíz, de la lluvia, del relámpago, del agua, del granizo, de la helada y del hielo. Una conexión más entre el ciervo y las fuerzas de la fertilidad tiene lugar a través del aire, que es un notable precursor de la lluvia. En efecto, entre los mayas yukatekos el señor de los venados se llama Si'ip, considerado como un *wáayhel iik'* o ‘espíritu de los vientos’ que habita en las cuevas, montañas y pozos de agua, y funge como transportador de la lluvia (Chávez Gómez, 2001: 230).

Todas estas ideas pueden estar detrás de las representaciones de venados en los códices mayas, documentos donde se vincula a estos animales con la fecundidad y la lluvia, pero también con la sequía y el fuego (Chávez Gómez, 2001: 229). Por ejemplo, en la página 45c del *Códice de Dresde* el dios Chaahk porta antorchas y aparece montado sobre un ciervo desfallecido por la sed [fig. 14.57], mientras que el texto dice: [wa'la]j chik'in K'uhul Ook Chaahk, Ajan(?) k'intuun haab'[i]l uh[V]l, ['Chaahk, el de pies divinos, se puso de pie en el poniente, tiempo de sequía del maíz... muerte']. Del mismo modo, en la página 4 del *Códice Bolonia* o *Cospi*, las llamas están representadas por medio de una cabeza de venado (Spranz, 1973: 462). Entonces, dentro del complejo simbolismo de ese mamífero, encontramos una notable ambivalencia entre las fuerzas de la lluvia y la sequía.

Pero, como ya se ha sugerido, el venado era también un importante icono de la cacería, de la guerra y del sacrificio. A los datos ya mencionados con relación a este ámbito semántico del ciervo, debemos mencionar que en los distintos idiomas



Figura 14.57. El dios Chaahk montando un venado.

Página 45c del *Códice de Dresde*.

(Tomado de *Die Maya-Handschrift der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, 1892. Dibujo: E. Förstemann.

Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2011.)

mayas el séptimo día del calendario adivinatorio, Chij, Keej, Kiej, Manik', Mochik, etc., se asocia con la montería y con la rogativa de “abundancia de animales durante la cosecha” (Montoliú Villar, 1978: 156). Algunos autores han observado que en Mesoamérica las actividades bélicas tuvieron una importante afinidad con las prácticas venatorias (*ibid.*: 169); de hecho la guerra era considerada como una especie de cacería ritual en la que se invocaba al inframundo (Chávez Gómez, 2001: 228). Sólo basta recordar que el ciervo y el Astro Rey se asocian sobre todo durante la mitad seca del año, que también era la época usual para emprender la guerra (Uriarte Castañeda, 1995: 398; Martin, 2009). Por otra parte, como ha notado Montoliú Villar (1978: 168), durante los tiempos prehispánicos debió ser excesiva la cacería de venados, ya que dichos animales constituían el sacrificio principal usado en el culto. La razón de esto tal vez tenga que ver con otro simbolismo menos documentado del ciervo: el de ser intermediario entre los seres humanos y los ancestros o dioses (Chávez Gómez, 2001: 229-230).

Pensamos que buena parte de estos atributos pueden encontrarse en el personaje pintado en la jamba sur del pórtico del Edificio A de Cacaxtla [fig. 14.58] que, al igual que el capitán de los agresores en los murales del Edificio B, también se llama 3 Venado. Aunque no hemos podido encontrar en las fuentes ningún pronóstico específico para el día 3 Venado, conviene recordar que en los libros de *Chilam Balam* el augurio genérico del día



Figura 14.58. Personaje de la jamba sur del Edificio A de Cacaxtla, con el nombre calendárico 3 Venado. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)

Manik' tiene que ver con la montaña, el loro, el quetzal, el cacao y las garras sangrientas (véase Barrera Vásquez y Rendón, 1984: 121), mientras que el numeral 3 se asociaba con el día Kawak, 'tormenta', que regía sobre el viento (Thompson, 1971), y cuyo pronóstico en los chilames también tenía que ver con el quetzal y el cacao (Barrera Vásquez y Rendón, 1984: 123).

En efecto, el individuo 3 Venado que aparece en la jamba sur del Pórtico A lleva el cuerpo pintado de negro, atributo de carácter ctónico que de entrada lo asocia con la tierra fértil (Sotelo Santos, 2002: 168), como quizá también con personificadores humanos sacerdotales (Nava Román, 2009). La vinculación de este individuo con el sacrificio queda patente en el diseño de tres nudos que cubre la región de sus genitales, elemento que en el área maya se relaciona con el derramamiento de sangre (Schele y Miller, 1986). Su relación con el ámbito terrestre, acuático y oscuro claramente se establece a través de su faldellín y taloneras de piel de felino, así como con las "flores de lis" que surgen de su cabellera y que probablemente se relacionen con ninfeas. Pero los dos elementos más significativos son quizá el caracol que sostiene bajo el brazo derecho, y del cual surge el dios pelirrojo del maíz, y la banda acuática sobre la que se encuentra danzando.

En el arte maya clásico ese caracol recibe el nombre de K'an Juub' Matwiil o K'an Ju'b' Matwiil, 'Caracol Precioso de Matwiil'. Matwiil, a su vez, significa 'Lugar Cormorán', y representa un sitio de origen mítico, asociado con la entrada al inframundo y probablemente análogo al Astlan¹² y Chikoomoostook de los mexicas (Stuart, 2005: 94). David S. Stuart (2005: 94, 140) ha sugerido que K'an Ju'b' Matwiil era una localidad específica ubicada dentro de Matwiil, especializada en su relación con el agua y la salida del maíz. La imagen más famosa donde aparece el follaje del cereal surgiendo del caracol K'an Ju'b' Matwiil se encuentra sin duda en el Tablero del Templo de la Cruz de Palenque, donde se encuentra pareada con otro topónimo mítico de carácter acuático y origen del maíz: la montaña Yahxhaal Witznal. Tanto K'an Ju'b'

12 Duración vocálica incierta.

Matwiil como Yahxhaal Witznal flanquean en esa escena la cruz foliada, que recibe el nombre de K'an Naahb' Iximte', 'Lago Precioso de la Planta de Maíz'. De hecho, la banda acuática sobre la que descansan todos los elementos de la composición forma parte, según Stuart (*ibid.*: 140), del K'an Naahb' Iximte', y representa las aguas del sustento. Es preciso reiterar que dicha banda también aparece en la escena de la jamba sur del Pórtico A de Cacaxtla, de tal suerte que en esta imagen podemos encontrar los mismos mensajes, en esencia, que los que se encuentran en el Tablero del Templo de la Cruz Foliada: agricultura, agua, fertilidad, maíz y un espacio liminar, pues el follaje tierno renace de un portal del inframundo. Conviene hacer notar la coincidencia de que el nombre del Templo de la Cruz Foliada era 'K'an Jalal Naah' ['Casa de las Cañas Preciosas' o 'Casa de los Carrizos Preciosos'] (Boot, 2006), mientras que en la jamba sur del pórtico del Edificio A aparece el nombre de 7 Ojo de Reptil. Como han notado Helmke y Nielsen (en este volumen), el jeroglífico llamado Ojo de Reptil era en realidad la versión clásica del día Caña, de tal forma que existe la posibilidad de que el pórtico del Edificio A se haya llamado "casa" 7 Caña o haya sido consagrado en esa fecha.

Retornando al análisis del capitán de los sacerdotes-sacrificadores vestidos con pieles de felino en el llamado mural de La Batalla, debemos recordar que él también se llama 3 Venado y que usa un atuendo de guerrero que a su vez revitalizó elementos de tradición teotihuacana. Durante veinte años ese tipo de indumentaria castrense y sacrificial ha sido conocida entre los mayistas como atuendo "Tlaalok-Venus-guerra" (Schele y Freidel, 1990: 146-147; Velásquez García, 2002a), pero su distribución espacio-temporal en el área maya fue en realidad mucho más delimitada de lo que mucha gente supone. Como han notado Helmke y Nielsen (en este volumen), el traje es prácticamente privativo de las cuencas de los ríos de la Pasión y Usumacinta, y las fechas registradas para su elaboración en los monumentos de piedra oscilan entre 723 y 736 d.C., aunque existe un ejemplo pintado sobre un vaso, que puede ser un poco más tardío.

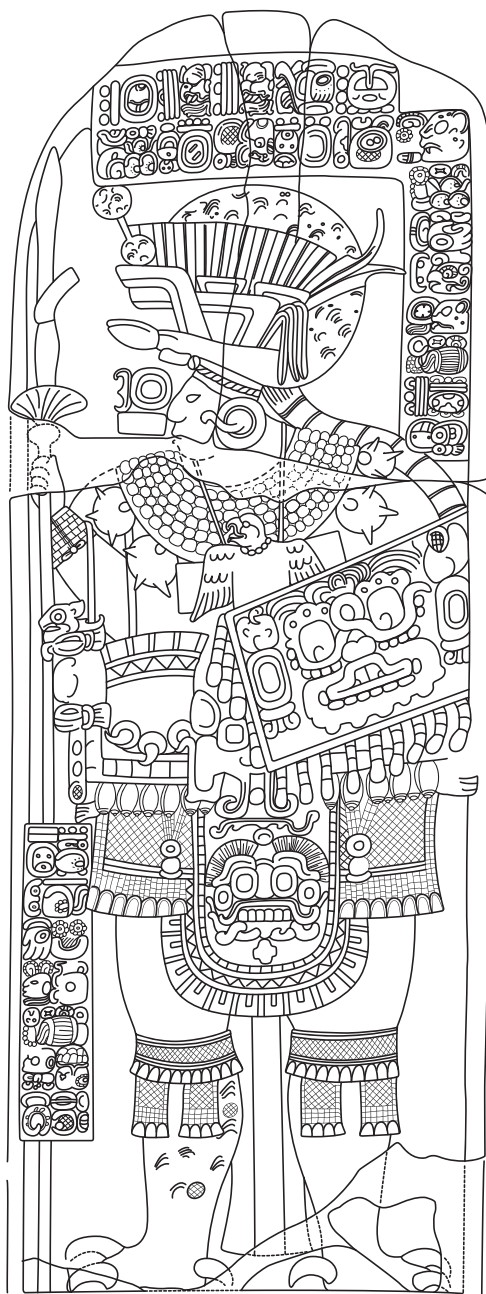
A este respecto, es ampliamente conocido que el dintel 25 de Yaxchilán fue grabado el 1 de agosto de 723 d.C., aunque el edificio al que pertenece, la

Estructura 23, fue consagrada tres años después. La escena plasmada en el dintel, sin embargo, se refiere a un acontecimiento ocurrido décadas atrás: la entronización de Itzamnaah Kokaaj B'ahlam II, que tuvo lugar el 20 de octubre de 681 d.C. Una de sus mujeres, la señora K'ab'al Xook, fue representada invocando a una serpiente, de cuyas fauces surge un guerrero con atuendo de inspiración teotihuacana, quien usa una máscara de Tlaalok en formato de "rayos X", como también un tocado de "balón" con el símbolo del rayo y el trapecio. El texto dice que el día de la ascensión de su marido la señora 'invocó el K'awiil del pedernal, el escudo de Ajk'ahk' O' Chaahk'. Como Martin y Grube (2008: 125) afirman, esta advocación del dios maya de la lluvia era uno de los dioses patronos de la dinastía de Yaxchilán, cuyo teónimo puede traducirse 'O' Chaahk es el del Fuego' (García Barrios, 2008: 322).

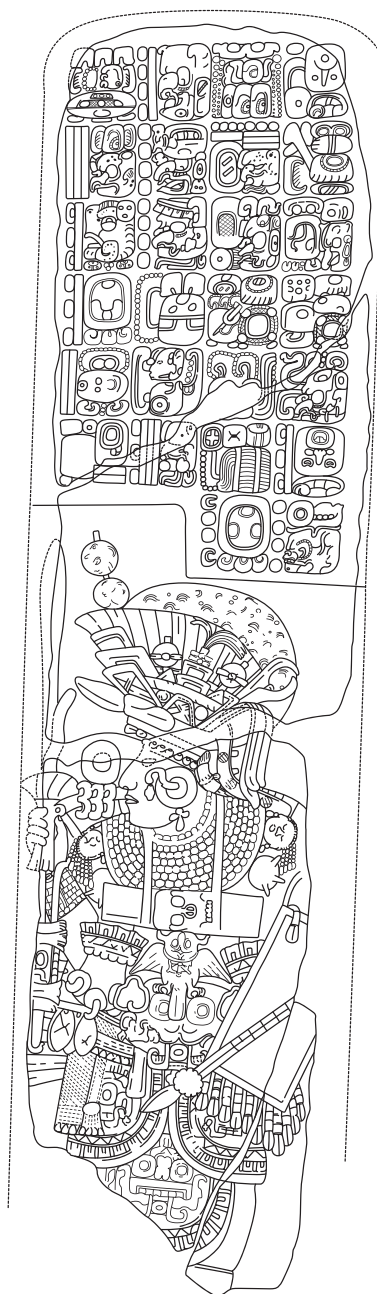
El otro ejemplo célebre de este traje de Tlaalok-Venus-guerra se encuentra en las estelas sinópticas 2 de Aguateca y 2 de Dos Pilas [fig. 14.59], consagradas al parecer el 22 de julio de 736 d.C. El usuario del traje es el gobernante 3 de Dos Pilas, en cuya escena se encuentra ultrajando al derrotado señor de Ceibal, Yihch'aak B'ahlam, el 7 de diciembre de 735 d.C.

A este par de ejemplos debemos añadir el del vaso K5418, que contiene una imagen fechada el 1 de diciembre de 756 d.C. y fue comisionado por K'ihnich Lamaw Ek', el gobernante en turno del señorío de Ik'. Incluso cuenta con la firma de uno de sus pintores predilectos, llamado Tub'al Ajaw. Pese a todo lo anterior, la escena no representa a un funcionario de la corte de Ik', sino a un señor de La Florida (véase Lopes, 2001), regiamente sentado con iconos teotihuacanos.

Como ha observado Erik Velásquez García (2007; 2009), en el llamado mural de La Batalla de Cacaxtla el guerrero 3 Venado (personaje 2 del muro poniente y 3 del oriente) porta un atuendo y postura corporal admirablemente semejante a los de Ajk'ahk' O' Chaahk en el dintel 25 de Yaxchilán, a tal grado que podría sugerirse que tanto el retrato de 3 Venado como el de Ajk'ahk' O' Chaahk en estas imágenes estuvieron inspirados en un mismo modelo; incluso tampoco sería descabellado decir que fueron ejecutados por artistas de una misma escuela o taller.



a



b

Figura 14.59. Gobernante 3 de Dos Pilas con el traje de Tlalok-Venus-guerra.

Estelas sinópticas, 2 de Aquateca (a)

y 2 de Dos Pilas (b).

(Dibujos: C. Delgado, 2011.)

De acuerdo con Ana García Barrios (2008: 321; 2009: 96), en Yaxchilán Ajk'ahk' O' Chaahk siempre se refiere a un dios de la lluvia y el rayo, pero nunca es el nombre de un individuo humano. Se asocia con instrumentos perforadores y rituales de autosacrificio (García Barrios, 2008: 322), en especial con punzones usados para ofrendar la sangre que procedía del pene; en los textos jeroglíficos mayas también se vincula con la guerra y ceremonias de invocación de seres sobrenaturales (García Barrios, 2009: 96-97). Por su parte, el ave *o'* era un pájaro de color negro, favorecedora de las lluvias y la abundancia (García Barrios, 2008: 329), y sus menciones más tardías se encuentran en el *Ritual de los Bacabes* (Roys, 1965; Arzápalo Marín, 1987), donde se encuentra asociada con algunas direcciones y colores cardinales.

Por todo lo anterior, concluimos que el simbolismo de los personajes 3 Venado que aparecen en los murales de Cacaxtla es, en efecto, análogo al del dios Ajk'ahk' O' Chaahk que se encuentra en el arte y la escritura maya: agua, fertilidad, maíz, fuego, sequía, relámpago, autosacrificio, guerra, conjuro de dioses o ancestros, como también quizá cacería y portales liminares de donde surge la vida que procede del inframundo. En el siguiente apartado discutiremos algunas implicaciones astronómicas de la fecha 3 Venado.

Venus y la fecha 3 Venado

Un lugar común en la bibliografía sobre Cacaxtla es que el personaje 5 del muro poniente usa una capa blanca con estrellas de cinco picos, que representan al planeta Venus (Carlson, 1991). Partiendo de la hipótesis de que el calendario de 260 días corría de forma sincronizada tanto en el centro de México como en el área maya, idea sostenida ya desde los tiempos de Thompson (1971: 303-304) y más recientemente sugerida por Helmke y Nielsen en este volumen, podríamos identificar el día 3 Venado tanto con la fecha maya 3 Manik' (3 Chij), como con la *naawatl* 3 Masaatl. Aunado a lo anterior, si el antropónimo o teónimo del capitán 3 Venado aludiera también a la fecha calendárica asociada con los sucesos representados en los murales de la Estructura B, y éstos realmente evocaran un fenómeno astronómico, tendríamos la oportunidad de

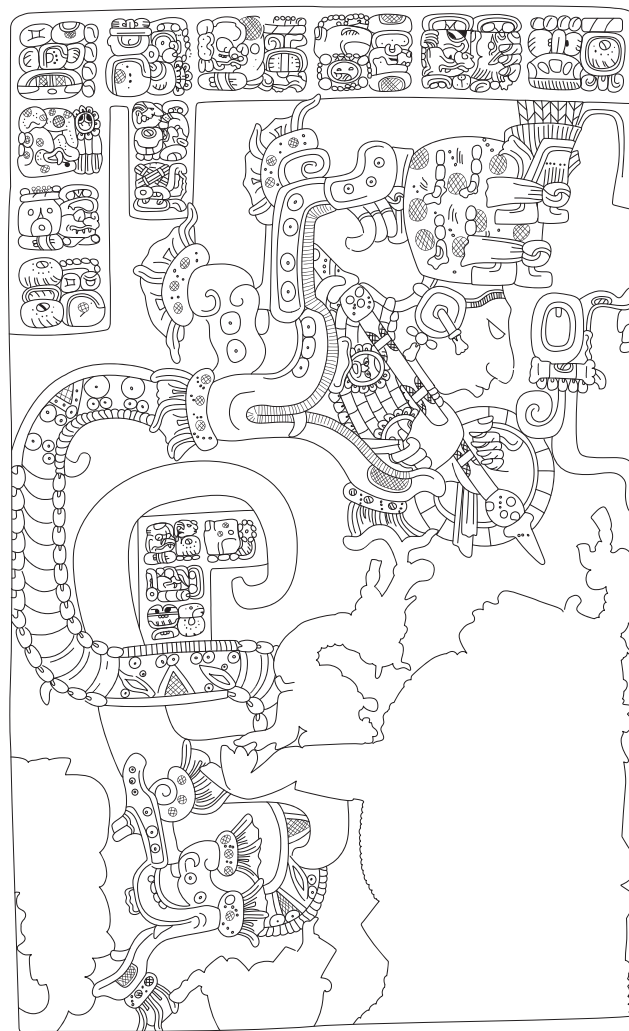


Figura 14.60. Guerrero con el traje Tlaalok-Venus-guerra emergiendo de las fauces de una serpiente. Dintel 25 de Yaxchilán. (Dibujo: C. Delgado, 2011.)

datar mediante la Cuenta Larga —que fue usada por los epíolmecas y mayas— los sucesos contenidos en esta narrativa visual.

Puesto que el ejemplo fechado más temprano del atuendo Tlaalok-Venus-guerra en los monumentos mayas data del 1 de agosto de 723 d.C. y se encuentra en el Dintel 25 de Yaxchilán [fig. 14.60], mientras que el más tardío grabado sobre piedra es el de las estelas 2 de Aguateca y 2 de Dos Pilas (véase fig. 14.59), consagradas el 22 de julio de 736 d.C., podemos utilizar estas fechas para buscar un rango dentro de la Cuenta Larga en el que podría haber caído tanto la escena de la “batalla”, como su manufactura.

Si el atuendo del personaje 5 del mural poniente en realidad alude al planeta Venus, lo más lógico sería comenzar a explorar si la fecha 3 Ve-

nado tiene que ver con la primera aparición de ese astro en el cielo del oeste, cuando es estrella vespertina. Elegimos este evento característico de Venus porque las primeras apariciones del lucero como estrella matutina o vespertina son los fenómenos que reciben mayor importancia en las tablas de Venus de los códices *Bolonia* o *Cospi* (pp. 9-11), *Borgia* (pp. 53-54), *Dresde* (pp. 24, 46-50) y *Vaticano 3773* o *Vaticano B* (pp. 80-84), así como en las fuentes escritas durante la Colonia, tanto indígenas (Carmack, 1979: 229, 233; Carmack y Mondloch, 1983: 185; 1989: 174, 176, 184-186; Velásquez Rodríguez, 1992: 11; Tedlock, 1999: 42; Christenson, 2003) como españolas (Benavente, 1971: 58; Román y Zamora, 1897: 170; Sahagún, 2002: 277, 699). Ello ha hecho pensar a varios autores (Seler, 1904; González Torres, 1979: 107-110; Thompson, 1975; Flores Gutiérrez, 1991; López Austin y López Luján, 1999; Velásquez García, 2000: 63-64) que las primeras apariciones del planeta fueron los sucesos venusinos más significativos en la cosmovisión mesoamericana. Si bien hoy comprendemos que la ideología contenida en estas fuentes tardías se originó en Mesoamérica durante el siglo IX d.C. y es distinta de la que tuvo lugar en el periodo Clásico tardío (véase Lacadena García-Gallo, 2010: 384-392; Pascual Soto y Velásquez García, 2009), pensamos que algunos de los elementos de esas creencias posclásicas debieron tener antecedentes anteriores al siglo IX d.C. Tal es el caso, por ejemplo, del sistema de correcciones usado en Copán para recuperar la precisión astronómica del ciclo de Venus (véase Schele y Larios, 1991: 5-6; Velásquez García, 2000: 58), la fecha canónica 13 Ook 8 Sootz' para la primera aparición de la estrella vespertina en las vasijas estilo códice (Velásquez García, 2002b: 432) o el mismo nombre de *Chak Ek'* (**CHAK-EK'**), 'Estrella Grande', documentado en el panel norte de la puerta este (C4b) del Templo 11 de la misma Copán.

Usando la correlación GMT en su variante 584 285 (Lounsbury, 1978) y dentro del rango cronológico arriba señalado (723-736 d.C.), en el cual fue representado el traje Tlaalok-Venus-guerra en los monumentos mayas oficiales, ocurrieron cuatro fechas 1 Manik' asociadas de manera muy cercana con las primeras apariciones de Venus. La primera de ellas tuvo lugar en 9.14.16.4.7, 3 Manik' 0 Pax,

4 de diciembre de 727 d.C., cuatro días antes de la primera aparición auténtica de la estrella vespertina, de acuerdo con la definición de *arcus visionis*.¹³ El hecho de que se aparte pocos días del avistamiento verdadero del planeta queda dentro de lo esperado en las prácticas astronómicas mesoamericanas, pues lo que realmente importaba para los sacerdotes-astrónomos precolombinos era la proximidad de los eventos característicos de los astros a ciertos días del almanaque adivinatorio de 260 días (Thompson, 1974: 84, 86). Es decir, se trata de fechas canónicas y no de registros astronómicos exactos. En el caso de la fecha que nos ocupa, debemos observar que se ubica tan sólo un año y cuatro meses después de la dedicación del Dintel 25 de Yaxchilán, y cae a principios de la estación seca, que era la época predilecta para emprender las guerras (véase Martin, 2009).

Sólo 260 días después volvemos a tener una fecha 3 Manik', pero en esta ocasión cercana al orto matutino de Venus: 9.14.16.17.7, 3 Manik' 15 Ya'ax, 20 de agosto de 728 d.C., seis días antes de la primera aparición del planeta sobre el horizonte oriente.

La cercanía entre las fechas 3 Manik' y los primeros avistamientos del astro mejora todavía más el 9.15.2.13.7, 3 Manik' 5 Se'ek, 1 de mayo de 734 d.C., que, en efecto, es exactamente la primera aparición de la estrella vespertina. Cabe señalar que esta fecha corresponde al 5 de mayo en el calendario gregoriano, dos días después del 3 de mayo, que en la región ch'orti' se considera actualmente como el día ritual del comienzo de las lluvias e inicio de la siembra, precedido a su vez por una ceremonia de ocho días (Wisdom, 1961: 493-497; Closs, Aveni y Crowley, 1984: 234-235; Šprajc, 1987-1988: 89, 94; 1993: 20-21; 1996a: 35; 1996b: 25; Velásquez García, 2000: 394-395). El día de la Santa Cruz, 3 de mayo, parece haber sido considerado como la fecha canónica del inicio de las lluvias entre otros grupos mayances, además de los ch'orti's (véase Morley, 1992: 148; Thompson, 1975: 322).

Un almanaque de 260 días más tarde, en la fecha 9.15.3.8.7, 3 Manik' 5 Kumk'u', 16 de enero de

¹³ Las fechas astronómicas reales de los primeros avistamientos de Venus fueron calculadas por Jesús Galindo Trejo el 2 de noviembre de 2010.

Tabla 14.1. Fechas 3 Venado que posiblemente están asociadas con las escenas de los murales del Edificio B de Cacaxtla

Fecha en cuenta larga	Fecha en rueda de calendario	Fecha juliana	Fecha exacta de la primera salida de Venus	Observaciones
9.14.16.4.7	3 Manik' 0 Pax	4 de diciembre de 727 d.C.	8 de diciembre de 727 d.C. (estrella vespertina)	Dos días antes de la fecha canónica 5 Agua. Época de secas y propicia para practicar la guerra.
9.14.16.17.7	3 Manik' 15 Ya'ax	20 de agosto de 728 d.C.	26 de agosto de 728 d.C. (estrella matutina)	Seis días antes de la fecha canónica 9 Caña. En lo más arduo de la estación lluviosa. Época de talar el bosque.
9.15.2.13.7	3 Manik' 5 Se'k	1 de mayo de 734 d.C.	1 de mayo de 734 d.C. (estrella vespertina)	Dos días después de la fecha canónica 1 Serpiente. Dos días después de la fecha ritual del inicio de las lluvias y del primer paso cenital del Sol en la latitud de Copán.
9.15.3.8.7	3 Manik' 5 Kum'u'	16 de enero de 735 d.C.	20 de enero de 735 d.C.	Dos días antes de la fecha canónica 5 Agua. Época de secas y propicia para la guerra.

735 d.C., el día 3 Venado volvió a aproximarse a un acontecimiento venusino significativo, pues tuvo lugar sólo cuatro días antes de la primera aparición de la estrella de la mañana. Esta fecha corresponde a la estación seca del invierno, momento en el cual la noche dura más que el día y es época adecuada para emprender las guerras (Martin, 2009). Conviene señalar que a finales de ese mismo año, el 7 de diciembre de 735 d.C., el Gobernante 3 de Dos Pilas torturó al rey Yihch'aak B'ahlam de Ceibal usando el traje Tlaalok-Venus-guerra, suceso que representan las escenas grabadas en las estelas 2 de Aguateca y 2 de Dos Pilas. Pero hay otra cosa: la humillación del señor de Ceibal (7 de diciembre de 735 d.C.) tuvo lugar casi exactamente ocho años después de la fecha 3 Venado calculada el 4 de diciembre de 727 d.C., ambas cercanas a la primera aparición vespertina (véase tabla 14.1).

Aparte de la mera cercanía o coincidencia astronómica de estas fechas con las primeras apariciones de Venus, ¿cómo podemos interpretar su

simbolismo o significado ideológico en términos del almanaque sagrado de 260 días? Magaloni Kerpel, en este volumen, ha mostrado que el fondo azul del mural poniente tiene una tonalidad diferente al del muro oriente. Ese detalle sugiere que ambas escenas representan acontecimientos que tuvieron lugar o en diferentes fechas o en horarios distintos. Nos inclinamos a pensar que los acontecimientos representados en el talud poniente se refieren a la primera aparición de la estrella vespertina, fenómeno que tiene lugar sobre el horizonte oeste, mientras que el talud oriente hace lo propio en el caso de la estrella de la mañana, que se observa sobre el horizonte este.

Sabemos que en Mesoamérica se creía que cuando Venus estaba en conjunción inferior se encontraba en el inframundo, por lo que en su orto heliacal matutino llegaba con atributos necrológicos, ya que estaba renaciendo o procedía de la muerte (Anders, Jansen y Loo, 1994: 244). En ese sentido interpretamos las taloneras de piel de ja-

guar que utiliza el personificador del dios del maíz (individuo 6) en el muro oriente, mientras que su equivalente en el mural poniente (personaje 5) lleva taloneras de plumas, como símbolo de que la estrella vespertina procede del cielo, aunque se dirige al inframundo. Otro elemento venusino de gran elocuencia es la pintura corporal rayada del personaje 25 del muro este [fig. 14.61], elemento que era muy común en las representaciones de Tlaawiskalpanteek^wtli en las tablas venusinas de los códices [fig. 14.62]. Aunque dicho personaje está parcialmente destruido, puede observarse que pertenece al bando de los sacrificados, ya que está desnudo y usa un atuendo con plumas, rasgo que lo hermana con los llamados guerreros ave que son masacrados en la escena. Como observó Eduard Seler (1963, II: 122) hace casi un siglo, un rasgo iconográfico asociado con la salida heliacal de Venus es que sus víctimas heridas están desnudas. No obstante, existe un detalle revelador en la imagen del dios del maíz con capa de lluvia (personaje 6) que es amenazado por el sacrificador 3 Venado: el dardo que tiene enterrado debajo de su ojo izquierdo.

Dicho elemento puede tener varias interpretaciones, pero todas remiten o al maíz o a la estrella matutina. Podría pensarse, por ejemplo, que en esta escena el guerrero 3 Venado simboliza el Sol, quien de acuerdo con la *Leyenda de los soles* le disparó a Tlaawiskalpanteek^wtli sus saetas de cañones de plumas rojas “y en seguida le tapó la cara” (Velázquez Rodríguez, 1992: 122), lo que recuerda al dios venusino, del castigo y de ojos tapados, que aparece en la página 15a del *Códice Borgia* (Seler, 1963, I: 179-206; Anders, Jansen y Reyes García, 1993; Díaz y Rodgers, 1993) y en la 50b del *Dresde* (Thompson, 1993: 169; Whittaker, 1986; Davoust, 1997: 197; Schele y Grube, 1997: 156). Otra idea que podría estar evocada por el dardo que se clava en el pómulo del dios del maíz es el hecho, ya mencionado, de que los mayas creen que un venado debe ser sacrificado al inicio de la estación pluvial y que debe morir llorando, porque sus lágrimas atraen las gotas de agua, razón por la que el mamífero es representado con el lagrimal exageradamente grande (Tozzer, 1910: 348; Montolú Villar, 1978: 154, 166; Chávez Gómez, 2001: 229). Esta idea iría bien si consideramos que la fecha 3 Venado, además de ser el nombre calendárico del sacrificador,



Figura 14.61. Personaje 25-O del mural del Edificio B de Cacaxtla, quien tiene el cuerpo pintado con rayas. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

dor, también identifica a éste con su víctima. No obstante, nos parece que la mejor clave es la que se encuentra en las secciones inferiores de las páginas 15 y 16 del *Códice Borgia* [fig. 14.63], que tiene su paralelo sinóptico en los códices *Vaticano B* (pp. 33a-35a) y *Frejérváry-Mayer* (pp. 23a-24a). Seler (1963, I: 179-180) opinaba que se trata de los dioses patronos de la estrella matutina, que están sacándole el ojo a sus víctimas con un hueso puntiagudo, en señal de autosacrificio o derramamiento de sangre humana para propiciar el ciclo de “resurrección” de la naturaleza.

Teniendo en cuenta lo anterior, debemos notar que tres de las cuatro fechas asignadas en la Cuenta Larga para el día 3 Venado caen entre cuatro y seis días antes del primer avistamiento venusino. Ello nos recuerda que fray Toribio de Benavente (1971: 58) nos dice que cuando el planeta aparecía ya tenían aparejado un indio para ser inmolado, probablemente en frente de la columna Ilwikatitlan de la



Figura 14.62. Tlaawiskalpanteekwtli con pintura corporal en forma de rayas en las tablas venusinas de los códices.
a) Detalle de la página 9 del *Códice Bolonia* o *Cospi*.
(Tomado del facsímil de Graz, Akademische Druck.)

b) Detalle de la página 54 del *Códice Borgia*.
(Tomado del facsímil del Fondo de Cultura Económica.)
c) Detalle de la página 82 del *Códice Vaticano B* o 3773.
(Tomado del facsímil de Graz, Akademische Druck.)



Figura 14.63. Dioses patronos de la estrella matutina sustrayendo el ojo de sus víctimas con un punzón de hueso.
Parte inferior de las páginas 15(a) y 16 (b) del *Códice Borgia*.
(Tomado del facsímil del Fondo de Cultura Económica.)

que habla fray Bernardino de Sahagún (2002: 277). Más que simples enemigos matados en una batalla, pensamos que los personajes desnudos con plumas y yelmos de ave representan víctimas de sacrificio asociadas con estos avistamientos de Venus y augurios que atañen al maíz.

Como ya fue señalado, no hemos encontrado en las fuentes coloniales pronósticos inequívocos para la fecha 3 Venado, aunque sabemos que el principio que regulaba los augurios venusinos en la Mesoamérica del periodo Posclásico es que los rayos de luz del planeta dañaban todo aquello que se relacionaba con el campo semántico del día del almanaque adivinatorio en el que tenía lugar el evento astronómico (Anders, Jansen y Loo, 1994: 244). Como podemos recordar, la información contenida en los libros de *Chilam Balam* sugiere que el pronóstico para la fecha 3 Manik' tiene que ver con el cacao, el loro, la montaña, el quetzal y las garras sangrientas, es decir, con la vegetación, el bosque o monte y acaso con la cacería o la depredación, ambivalencia que probablemente explique por qué el pronóstico para el día 3 Manik' en el *Códice Pérez* tiene tanto aspectos adversos como favorables. Por ejemplo: "Tres Manik, buen día", pero también "3 Manik, mal día" (Solís Alcalá, 1949: 15, 45, 109, 129, 193, 281, 295). Por otra parte, entre los símbolos vinculados con el día 3 Manik' se encuentra el cacao, planta estrechamente ligada con el maíz (véase Martín, 2006), por lo que si durante el siglo VIII ya existía en Mesoamérica la idea de que los primeros rayos de luz de Venus perjudican los elementos que estén asociados con el día en cuestión, los agredidos aquí serían el maíz y el cacao, así como las aves silvestres, seres que simbolizan el mundo natural, salvaje, fértil y feraz de la montaña, aunque también las plantas domesticadas por el hombre. Es probable que los atuendos de pieles de felinos que portan los sacrificadores en los murales del Edificio B puedan tener algo que ver con el pronóstico que versa "garras sangrientas" (Barrera Vásquez y Rendón, 1984: 121).

Por su parte, los *Anales de Cuauhtitlán* dicen: "Sabían cuándo viene apareciendo, en qué signos y cada cuántos resplandece, les dispara sus rayos y les muestra su enojo [...] si en 1 *mácatl* (venado) [...] flecha a los muchachitos" (Velázquez Rodríguez, 1992: 11). Esta referencia es pertinente, a causa de que el coeficiente <1> es solamente el que enca-

beza la lista de todos los días Masaatl, principio que se puede observar en las tablas de Venus de todos los códices mesoamericanos (*Bolonia*, pp. 9-11; *Borgia*, pp. 53-54; *Dresde*, pp. 46-50; *Vaticano B*, pp. 80-84), donde cada día portador de la estrella matutina se combina con los trece numerales. Con respecto a "los muchachitos", conviene recordar que en su trabajo sobre el Bebé Jaguar en el arte olmeca y maya, Martín (2002: 53-58) encontró que los niños pequeños tenían en Mesoamérica un antiguo simbolismo vinculado con la planta de maíz joven, de tal forma que lo que apreciamos en estos murales de Cacaxtla podría ser una reminiscencia del augurio vinculado con la primera salida del planeta, que afectaba a la planta tierna del cereal en una fecha Venado, a su vez asociada con los infantes. Es preciso aclarar que mientras que en el concepto posclásico de Venus este astro era un agresor decidido, en los murales del Edificio B de Cacaxtla el planeta prácticamente se identificaba con el maíz, y ambos eran las víctimas violentadas por los sacrificadores. Los augurios de Venus anteriores al siglo IX d.C. tal vez puedan ser interpretados como pronósticos del calendario de 260 días asociados con el destino celeste del astro, y no como una conducta atribuible al planeta.

De este modo, si el patrón de fechas 3 Venado es el que corresponde a los años 727 y 728 d.C. (véase la tabla 14.1), la escena del talud poniente podría ser interpretada como la primera aparición de la estrella vespertina a principios de la estación seca, época de emprender la guerra, cuando el día dura más que la noche y las fuerzas de la oscuridad y la muerte prevalecen frente a las de la luz y la vida, mientras que la imagen del mural oriente puede aludir a la primera aparición de la estrella matutina en una época del año cuando las lluvias son más intensas, pero por alguna razón el maíz muere, tal vez porque en ese año hubo sequía o, por el contrario, aguas torrenciales. La capa del personaje 6 y la sangre que gotea de su pómulo izquierdo, claramente evocan algún mensaje que tiene que ver con la lluvia, mientras que el símbolo del rayo y el trapecio que usa el sacrificador 3 Venado tiene connotaciones ígneas o solares.

Por su parte, de aceptar como válidas el par de fechas de 734 y 735 d.C. (véase la tabla 14.1), que se aproximan mucho mejor a los primeros avis-

tamientos de Venus, el mensaje del talud poniente claramente tenía que ver con la muerte del maíz a principios de mayo, coincidiendo con la primera aparición de la estrella vespertina. Algunas de las víctimas de este sacrificio, que sin duda personifican el maíz, tienen los intestinos expuestos [fig. 14.64], elemento que también podemos encontrar en la famosa escena de la página 19 del *Códice de París* (véase fig. 14.49c), que Taube (1992: 44) ha interpretado como una alusión a la muerte de la semilla del maíz, que es enterrada tras la siembra. Por su parte, los sacrificadores vestidos de jaguar aluden a las garras sangrientas que asesinan (siembran) el cereal. Y en enero de 736 d.C. tendríamos también la muerte del maíz, pero a causa de la época de sequías, cuando las fuerzas de la muerte prevalecen sobre las de la vida.

Venus y las fechas canónicas 5 Agua y 9 Caña

Es ampliamente conocido que el ciclo sinódico del astro fue calculado en Mesoamérica en 584 días enteros (Förstemann, 1906; Seler, 1904),¹⁴ y que dicho número es conmesurable con el año vago de 365 días en razón de 8 a 5 (Aveni, 1980). Por lo tanto, cualquier evento característico del planeta se repetirá cada ocho años menos dos días (Velásquez García, 2000). Ello generó un arreglo de cinco ruedas de Venus (5 × 584 días) en las tablas de los códices *Bolonia* (pp. 9-11), *Borgia* (pp. 53-54), *Dresde* (pp. 46-50) y *Vaticano B* (pp. 80-84). Cada una de esas ruedas de Venus iniciaba con un determinado día del almanaque sagrado, que en el caso del *Códice de Dresde* siempre eran Ajaw, K'an, Laamat, Éeb' y Kib' (Förstemann, 1906), mientras que en los manuscritos del llamado Grupo Borgia se trataba de Sipaktli,¹⁵ Koaatl, Aatl, Aakatl y Oolliin.

En la vasija maya estilo códice, conocida como Plato Cósmico o K1609, la primera aparición de la estrella vespertina tiene lugar en un día 13 Ook 8

Sootz', que se encuentra atestiguado como fecha canónica en la página 47a y b de la tabla de Venus del *Códice de Dresde* (Velásquez García, 2002b: 430, 432). Es preciso decir que el arreglo del *Dresde* sí hace distinción entre fechas canónicas matutinas y vespertinas,¹⁶ situación que no ocurre en los manuscritos del Grupo Borgia. La vasija K1609 sugiere, pues, que entre los mayas clásicos se empleaba el sistema de cuentas venusinas que hallamos en el *Dresde*, mismo que obedece al uso de portadores de año del llamado grupo II: Iik', Manik', Éeb' y Kaa-b'an. Por su parte, el arreglo de días venusinos empleado en los manuscritos del Grupo Borgia debe su razón de ser a la instrumentación de los portadores de año del grupo III: Kalli, Toochtli, Aakatl y Tekpatl (Lacadena García-Gallo, 2010: 387-388). Helmke y Nielsen, en este volumen, han presentado argumentos convincentes a favor de que los antiguos habitantes de Cacaxtla usaban el grupo de portadores número III, de tal suerte que también debemos esperar que hayan empleado el conjunto de días canónicos venusinos Cocodrilo, Serpiente, Agua, Caña y Movimiento. Estos últimos eran los mismos tanto para la estrella matutina como para la vespertina, puesto que la duración oficial estimada para la estrella matutina era de 243 días, 77 para la conjunción superior, 252 para la estrella vespertina y 12 para la conjunción inferior (Flores Gutiérrez, 1991: 346), números que siempre conducen a los cinco días antes mencionados.

Otro aspecto básico que debemos comprender es que los augurios asociados con la primera aparición de Venus no únicamente privan en ese día canónico, sino durante los siguientes tres (Lacadena García-Gallo, 2010: 386), de tal suerte que si el orto matutino del astro tiene lugar en 1 Koaatl, su pronóstico o ceremonias tenían lugar también en 2 Mikistli, 3 Masaatl y 4 Toochtli. De este modo podemos plantear otra posible explicación del tema de los murales del Edificio B de Cacaxtla.

14 La duración de este ciclo es en realidad muy variable, aunque los astrónomos modernos lo han promediado en 583.92 días (Aveni, 1992: 100, nota 2; Velásquez García, 2000: 23). La duración de sus cuatro estaciones aparentes es también muy irregular, pero Sharon L. Gibbs (1977: 31) ha calculado un promedio de 263 días para la estrella de la mañana, 50 para la conjunción superior, 263 para la estrella de la tarde y 8 para la conjunción inferior. Dichas estaciones básicas son manejadas respectivamente en el *Códice de*

Dresde como de 236, 90, 250 y 8 días (Förstemann, 1906), mientras que en los manuscritos del Grupo Borgia se les asignan duraciones de 243, 77, 252 y 12 días (Flores Gutiérrez, 1991: 346).

15 Duración vocálica incierta.

16 Las fechas canónicas matutinas atestiguadas en el *Dresde* son Ajaw, K'an, Laamat, Éeb' y Kib', mientras que las vespertinas son Kiimi', Ook, Hix, Éetz'nab' e Iik'.



a



b



c



d

Figura 14.64. Personajes sacrificados y con los intestinos de fuera del mural del Edificio B de Cacaxtla: a) 5-O, b) 8-O, c) 15-O y d) 12-P. (Fotos: R. Alvarado, M. J. Chávez y P. Peña, 2010.)

Si la fecha 3 Venado asociada con el muro poniente fuera 9.14.16.4.7, 4 de diciembre de 727 d.C. (véase la tabla 14.1), cabría la posibilidad de que su escena represente una cacería ritual para inmolar cautivos dos días después, cuando se llegue a la fecha canónica 5 Agua. Si ello fuera así, las víctimas ataviadas con plumas y yelmos de ave habrían sido capturadas en una batalla que tuvo lugar en 3 Venado y sacrificados en 5 Agua, momentos ambos que estarían yuxtapuestos en la iconografía de estas víctimas desnudas y desarmadas. Mientras que los días Venado son propicios para la cacería, los *Anales de Cuauhtitlán* nos dicen que si Venus salía en un día Aatl, 'Agua', "todo se seca" (Velázquez Rodríguez, 1992: 11), augurio que concuerda con la fecha 4 de diciembre, pues se trata del inicio de la estación árida del año. La representación de la salida de Venus en los días 'Agua' se encuentra en la página 54 del *Códice Borgia*, donde Tlaawiskalpanteek^wtli se encuentra agrediendo al dios del maíz, cuya característica es que asoma por las fauces abiertas de un ave de plumaje azul (Seler, 1963, II: 122, 126; Anders, Jansen y Reyes García, 1993: 292; Díaz y Rodgers, 1993: xxviii), semejante a las que usan las víctimas sacrificadas en los murales del Edificio B de Cacaxtla. La representación de Venus saliendo del inframundo en los días Agua, varía en los códices *Bolonia* (p. 10) y *Vaticano B* (p. 82), pues en ellos arremete contra la comunidad entera (*in aatl in tepeetl*) y contra un águila, que puede ser un símbolo de los guerreros (Anders y Jansen, 1993: 335; Anders, Jansen y Loo, 1994: 245-246), lo que produce, según Seler (1963, II: 128), un incendio y sequía. Puesto que el dios del fuego, Xiwteek^wtli, era señor del día Aatl, el equivalente de este pronóstico en el mundo maya se encuentra en 49b del *Códice de Dresde*, donde la 'Estrella Grande' Chak Xiiwtee' agrede con sus dardos a una tortuga o anfibio que simboliza el agua (Thompson, 1993: 168-169; Davoust, 1997: 192-193; Schele y Grube, 1997: 154-155).

Por su parte, si la fecha 3 Venado asociada con el mural oriente fuera 9.14.16.17.7, 20 de agosto de 728 d.C. (véase la tabla 14.1), caería en el periodo de conjunción inferior, ya que Venus fue visible seis días más tarde, en el día canónico 9 Caña. De acuerdo con esta hipótesis, la captura o

cacería ritual de los prisioneros tuvo lugar en 3 Venado, pero su sacrificio fue en 9 Caña, y ambos acontecimientos están narrados de forma yuxtapuesta en el mural. Los *Anales de Cuauhtitlán* afirman que en los días Aakatl la luz del planeta "flecha a los grandes señores" (Velázquez Rodríguez, 1992: 11), idea que se encuentra reiterada en la página 54 del *Códice Borgia*, donde Tlaawiskalpanteek^wtli con cabeza de conejo flecha a un trono cubierto con piel de jaguar, símbolo de los gobernantes (Seler, 1963, II: 122, 126; Díaz y Rodgers, 1993: xxviii); según Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García (1993: 293), el humo que sale de las ollas y de los platos representa "oscuridad, chismes y engaño". Por su parte, la aparición de la estrella de la mañana en los días Aakatl se encuentra representada en la página 10 del *Códice Bolonia* y 83 del *Vaticano B*, donde Tlaawiskalpanteek^wtli flecha el trono y el Sol, que según Anders, Jansen y Peter van der Loo (1994: 246) simbolizan la nación y la prosperidad, mientras que el signo Caña representa el bastón de autoridad (Anders y Jansen, 1993: 336). Su equivalente maya se ubica en la página 46 del *Códice de Dresde*, donde el dios L personifica la 'Estrella Grande' y flecha al dios K'awiil, emblema de los gobernantes (Thompson, 1993; Davoust, 1997; Schele y Grube, 1997). Su augurio dice: *cha' u' [cha'] winal umu'k po[h]p tz'am, umu'k ma['] ch'ahb'[i]s ajaw, ma['] ahk'ab'[i]s ch'ok*. '[Durante] dos lunas, dos meses, es el anuncio de la estera, el trono, es el anuncio de los reyes sin generación, de los infantes sin noche' (Lacadena García-Gallo, 2007: 17).

Si ello es así, el mural poniente alude a una primera aparición vespertina de Venus justo al comienzo de la estación árida del año, causando una gran sequía, mientras que el orto heliacal matutino representado en el muro este tuvo lugar durante el momento de mayor concentración pluvial, y las víctimas con atuendos de aves simbolizarían los miembros de la nobleza en guisa del dios del maíz. La distancia que existe entre la fecha 5 Agua (6 de diciembre de 727 d.C.) y 9 Caña (26 de agosto de 728 d.C.) es de 264 días, lo que coincide con las duraciones canónicas estimadas en los códices del Grupo Borgia (252 + 12 = 264 días).

Venus y las fechas canónicas 1 Serpiente y 5 Agua

Si, por el contrario, las fechas 3 Venado representadas en los murales del Edificio B hubieran tenido lugar hacia 734 y 735 d.C., las pinturas del talud poniente aludirían a la significativa fecha 9.15.2.13.7, 1 de mayo de 734 d.C., día preciso de la primera aparición de la estrella vespertina (véase la tabla 14.1). Puesto que Venado no encabeza ninguno de los cinco periodos de Venus estimados en los manuscritos del Grupo Borgia, podríamos suponer que la primera aparición canónica tuvo lugar un par de días antes, en 1 Serpiente. Los *Anales de Cuauhtitlán*, como tales, no contienen ningún augurio para la salida de Venus en un día 1 Koaatl, sino solamente para 1 Kiyawitl, por lo que Seler (1963, II: 120) pensó que se trataba de una corrupción del texto naawatl y cambió Kiyawitl por Koaatl a fin de completar la serie de los cinco días canónicos asociados con los primeros avistamientos del planeta. De su ajuste resultaría lo siguiente: en 1 Koaatl “flecha a la lluvia, y no lloverá”.

La corrección de Seler parece apoyarse en las representaciones de la primera salida de Venus cuando sucede en los días Serpiente, como la que se encuentra en la página 9 del *Códice Bolonia*, donde Tlaawiskalpanteek^wtli hiere a la diosa patrona del día Koaatl, quien es la deidad de las aguas dulces Chaalchiw^wtlikwee, por lo que no lloverá (Seler, 1963, II: 128; Nowotny, 1968: 22; Anders, Jansen y Loo, 1994: 245). Este tema se repite en la página 81 del *Vaticano B* (Seler, 1963, II: 128; Anders y Jansen, 1993: 334). La excepción se encuentra en la página 54 del *Códice Borgia*, donde Tlaawiskalpanteek^wtli, con cabeza de águila, búho u otra ave rapaz, ataca al Teeskatlipooka negro arrodillado sobre una montaña hendida, a quien Seler (1963, II: 121, 126) considera como “dios de la tierra”, mientras que para Anders, Jansen y Reyes García (1993: 291; véase también Díaz y Rodgers, 1993: xviii) la víctima es simplemente la comunidad, simbolizada por el monte y el río. Thompson (1993: 169-170) sugería que su equivalente maya se encontraba en la página 50 del *Códice Dresde*, donde el dios de los ojos tapados (Kaktunal) se encuentra asesinando a un dios de la pesca, cuya muerte simboliza la destrucción del agua. La identidad correcta de la víctima de Kaktunal todavía

no es del todo clara (véanse Davoust, 1997: 196-197; Schele y Grube, 1997: 156-157).¹⁷

Ya sea que la fecha canónica asociada con 3 Venado (1 de mayo) haya sido 1 Serpiente (29 de abril: “flecha a la lluvia, y no lloverá”) o 5 Agua (3 de mayo: “todo se seca”), el pronóstico tiene que ver con el predominio de las fuerzas áridas y adversas sobre la humedad y los cultivos, justo a principios del mes de mayo, cuando las lluvias son esperadas para poder sembrar. Si el día canónico fue 1 Serpiente, la cacería y sacrificio de las víctimas probablemente tuvo lugar el mismo día, 3 Venado. Pero si el día canónico fue 5 Agua, entonces la captura aconteció en 3 Venado, día exacto del primer avistamiento del lucero vespertino, mientras que el sacrificio debió tener lugar dos días más tarde. Bajo ambas hipótesis sostenemos la idea de que lo que parece haber sido representado es a la vez la cacería y la inmolación de las ofrendas humanas, pues ambos hechos están yuxtapuestos.

Puesto que la fecha canónica más probablemente vinculada con el 3 Venado del talud oriente (9.15.3.8.7, 16 de enero de 735 d.C.) es de nueva cuenta 5 Muluk, pensamos que resulta preferible considerar que la fecha oficial de la salida de Venus asociada con el mural poniente es 1 Serpiente, en virtud de que desde 1 Serpiente (29 de abril de 734 d.C.) hasta 5 Agua (18 de enero de 735 d.C.) existe un intervalo de 264 días, que de nueva cuenta coincide con las duraciones canónicas de los periodos de Venus manejadas en los códices del Grupo Borgia (252 + 12 = 264 días). Si todo ello es así, el muro este de la Estructura B representaría la primera aparición matutina de Venus justo a la mitad de la

17 El texto que se encuentra arriba de la víctima simplemente dice: *la-ju'n u', [laju'n] winal umu'k cha' yax k'an, umu'k sak tab', umu'k tz'ul chik'in*, '(durante) diez lunas, diez meses es el anuncio otra vez de lo verde y lo amarillo, es el anuncio de las salinas, es el anuncio de los extranjeros del oeste', de manera que la situación no se aclara demasiado, a menos que interpretemos a 'lo verde y lo amarillo' como equivalente semántico de 'lo maduro y lo inmaduro', un difrasismo que tal vez equivaldría a la 'vegetación'. En apoyo de eso contamos con otro texto, ubicado en la sección b de la misma página 50, que termina diciendo: *umu'k Ajan(?)* ['Es el anuncio de Ajan(?)'], donde Ajan es un posible nombre del dios del maíz. Es preciso decir que fray Pedro Morán ([ca. 1633-1657] 2010) traduce este difrasismo como 'la gloria' o 'la majestad', mismo que aún se encontraba en *ch'olti'* del siglo xvii.

estación seca del año, cuando el pronóstico esperado —augurio para el día 1 Agua— es: “todo se seca”.

Conclusiones

Como hemos visto, el mensaje de estos murales de Cacaxtla parece girar en torno a la preocupación por el ciclo del maíz, base del sustento diario de los pueblos precolombinos. Su proceso ininterrumpido de nacimiento, muerte y renacimiento era en sí mismo el símbolo supremo de la vida, que se encuentra equiparado con otros ciclos naturales básicos, tales como el año (con su estación húmeda y seca), las lunaciones, los periodos de Venus y la secuencia infinita de los días y las noches. Otros ingredientes culturales, tales como la cacería, la guerra, el sacrificio, el autosacrificio y probablemente la institución del gobernante se encuentran entreverados en estas narrativas visuales. La fecha calendárica 3 Venado desempeña un papel primordial, pues además de ser el nombre de un día, opera también como antropónimo o teónimo y símbolo de la montería, asociado con el cacao-maíz, la vida silvestre y la rapacería.

La exploración detallada de la vinculación entre estas escenas y el ciclo de Venus aportó datos muy importantes que condujeron a una nueva interpretación de su significado global. Elementos como la capa de estrellas del personaje 5 del mural poniente, el dardo enterrado bajo el ojo del individuo 6 del muro oriente o la pintura corporal rayada de la figura 25 del talud este, son una fuerte prueba del significado venusino que se encuentra detrás de estas imágenes, donde la deidad asociada con el planeta se identifica también con el dios del maíz y de la lluvia. Como ha demostrado Alfonso Lacadena García-Gallo (2010: 384-392), los conceptos de Venus que siempre hemos conocido a través de los códices y las fuentes coloniales, fueron acuñados o tal vez reformulados durante en siglo IX d.C., y por ello el mensaje visual de los murales de Cacaxtla debe diferir de ellos. En los manuscritos mesoamericanos del Posclásico y del periodo virreinal se le otorga una importancia suprema a los ortos heliacales matutinos, al tiempo que se creía que el lucero era quien agredía con sus rayos de luz a distintos elementos del mundo natural y social.

Nosotros hemos encontrado que en los murales de Cacaxtla el planeta Venus se relaciona íntimamente con la lluvia y el maíz, asociación que fue descubierta primero por Closs, Aveni y Crowley (1984), sustentada con amplitud por Šprajc (1987-1988; 1993; 1996a; 1996b) y confirmada en este trabajo, mostrando que es anterior al siglo IX d.C. Por otra parte, hemos sostenido que algunos de los elementos presentes en la ideología castrense de Venus que imperó en Mesoamérica luego del siglo IX d.C. pudieron tener precedentes anteriores, como por ejemplo la identificación de Iiztlakooliw'ki con Sinteoatl (Sahagún, 2002: 232). Aunque Iiztlakooliw'ki es un importante regente de Venus, que aparece en la página 15a del *Códice Borgia* (Seler, 1963, I: 179-206; Anders, Jansen y Reyes García, 1993; Díaz y Rodgers, 1993) y en la 50b del *Dresde* (Thompson, 1993: 169; Davoust, 1997: 197; Schele y Grube, 1997: 156), donde se llama Kaktunal (Whitaker, 1986), su homologación con el dios del maíz sin duda es un vestigio de las creencias del periodo Clásico.

En el caso de los murales del Edificio B de Cacaxtla pensamos que no es imposible que a principios del siglo VIII d.C. ya se hayan manejado en el valle de Puebla y Tlaxcala los cómputos del planeta que iniciaban con los días canónicos Cocodrilo, Serpiente, Agua, Caña y Movimiento, asociados a su vez con el grupo de portadores III: Caña, Pederal, Casa y Conejo. También observamos que los pronósticos para la primera aparición del astro documentados en los códices *Bolonia*, *Borgia* y *Vaticano B*, así como en los *Anales de Cuauhtitlán*, funcionan bien como una alternativa para explicar las escenas de los taludes oriente y poniente. La diferencia es que aquí Venus es el paciente ofendido y no el agente agresor, y su vulnerabilidad se identifica con la del maíz y la fertilidad. Pensamos que lo más factible es que el nombre del sacrificador 3 Venado aluda también al patrón de fechas asociado con la primera salida vespertina del astro el 1 de mayo de 734 d.C. y con el orto matutino el 16 de enero de 735 d.C. En estas escenas la estrella de la tarde recibe una importancia que rara vez es mostrada en los códices y las fuentes coloniales, lo que pensamos es una característica mesoamericana de las concepciones sobre Venus anteriores al siglo IX d.C. (véanse Aveni y Hotaling, 1994: S26-S34; Velásquez García, 2000: 73-79), pero sin llegar a afirmar que el

lucero haya sido el principio regulador de las guerras, como se pensaba a finales del siglo pasado (véanse Carlson, 1991; Schele y Freidel, 1990; Schele y Grube, 1994; 1995). Más bien coincidimos con Townsend (1992) y Martin (2009) en que el fenómeno natural preferido para emprender las campañas militares era la temporada invernal o de secas.

Helmke y Nielsen han planteado, en este volumen, que todos los sacrificadores llevan signos antropométricos que son distintos entre sí, lo cual los ha inducido a pensar que la escena de los murales del Edificio B sí tuvo lugar en algún momento de la historia. Nosotros pensamos que las fechas históricas más probables son las mencionadas con anterioridad, de 734 y 735 d.C., pero además concluimos que no se trata de una batalla, sino de un ritual de sacrificio o a lo sumo de dos momentos diferentes, pero fusionados en uno: captura y sacrificio, donde las víctimas son Venus y el maíz, aunque acepta-

mos que dicho ritual fue ejecutado por individuos históricos que personificaban el planeta y el cereal, además del Sol y la Luna. En términos generales todos los fenómenos son de naturaleza liminar, pues tienen lugar en los crepúsculos, cuando no era de día ni de noche y sí un momento ideal para salir de cacería (captura), mientras que los hombres que hacían las veces del maíz transitaban entre la vida y la muerte.

Agradecimientos

Estamos en deuda con el astrónomo Jesús Galindo Trejo por su valiosa ayuda en la determinación de las fechas auténticas cuando Venus apareció como estrella matutina o vespertina, así como con Christophe Helmke por sus comentarios sobre la palabra *chuwaaj*.

Escudos rituales en el Mural del Sacrificio del Maíz

María Olvido Moreno Guzmán
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Al doctor Alberto Moreno Galván

Introducción

El presente texto se refiere a la pintura mural de los taludes poniente y oriente que conforman el conjunto conocido tradicionalmente como mural de La Batalla en Cacaxtla, Tlaxcala. A lo largo de este texto nos referiremos a este conjunto mural como “Mural del Sacrificio”, ya que se trata de una compleja escena en la que se representa el ritual del sacrificio del maíz (véase Uriarte y Velásquez en este volumen).

El tema puntual que ha inspirado el desarrollo de estas líneas es el relativo a los escudos que aparecen pintados en el mural, de ahí su título.

Cabe aclarar que de manera general a estos objetos, en el mundo mesoamericano, se les conoce como *chimallis*, palabra de origen náhuatl que significa escudo o rodela (los *chimallis* se nombran así por su forma redonda y plana).

Para el presente trabajo determinamos una separación literaria entre escudos y *chimallis*. La palabra escudo designará en el texto los que aparecen en el Mural del Sacrificio y otros escudos representados en objetos arqueológicos y documentos. El término *chimalli* se reserva a los escudos del siglo XVI que han sobrevivido hasta nuestros días y que presentamos en este estudio.

En el Mural del Sacrificio se han identificado 49 personajes. En la actualidad se puede observar

que doce portan escudos cuyo estado de conservación permite verlos de manera casi completa. Otros seis escudos se aprecian sólo de manera parcial. Con referencia a los personajes, los escudos se encuentran ubicados de la siguiente manera, como puede verse en las tablas 15.1 y 15.2 [figs. 15.1 y 15.2].

Estas 18 representaciones de escudos constituyen una muestra significativa que no sólo nos remite al conocimiento integral de la parafernalia que conforma la indumentaria de los participantes en el ritual del sacrificio del maíz, sino que también nos permite proponer una aproximación a la tecnología aplicada en su manufactura. Hemos desarrollado este acercamiento a partir de la comparación detallada de formas, líneas, colores, texturas, acabados y diseños de otras representaciones de escudos mesoamericanos y *chimallis* con los escudos pintados en Cacaxtla.

Independientemente de la estructura artística del mural, diseñada con premeditación en un anteproyecto con bocetos o dibujos previos (Brittenham, 2008),¹ los escudos desempeñan un papel fundamental en la composición formal de las escenas del Mural del Sacrificio.

Dentro del propio realismo narrativo del mural, hemos interpretado los escudos como parte de un mensaje sobre la indumentaria usada en los rituales, apoyándonos principalmente en dos recur-

¹ Diana Magaloni Kerpel y Claudia Brittenham coinciden en la existencia de un trabajo de diseño previo a la ejecución de la pintura

sobre el muro, posiblemente en un papel u otro tipo de material perecedero.

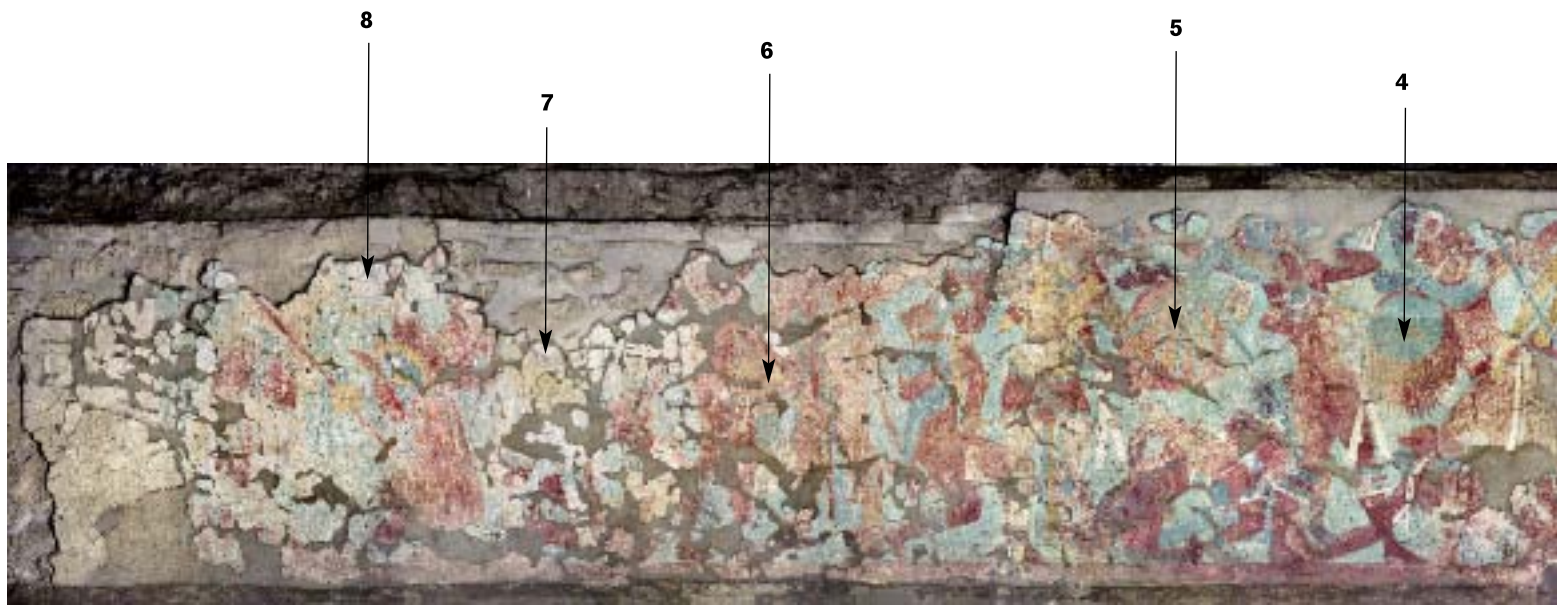


Figura 15.1. Ubicación de los escudos en el talud poniente del Mural del Sacrificio.
(Fotos: R. Alvarado y G. Vázquez, 2005.
Ensamble digital: R. Alvarado.)

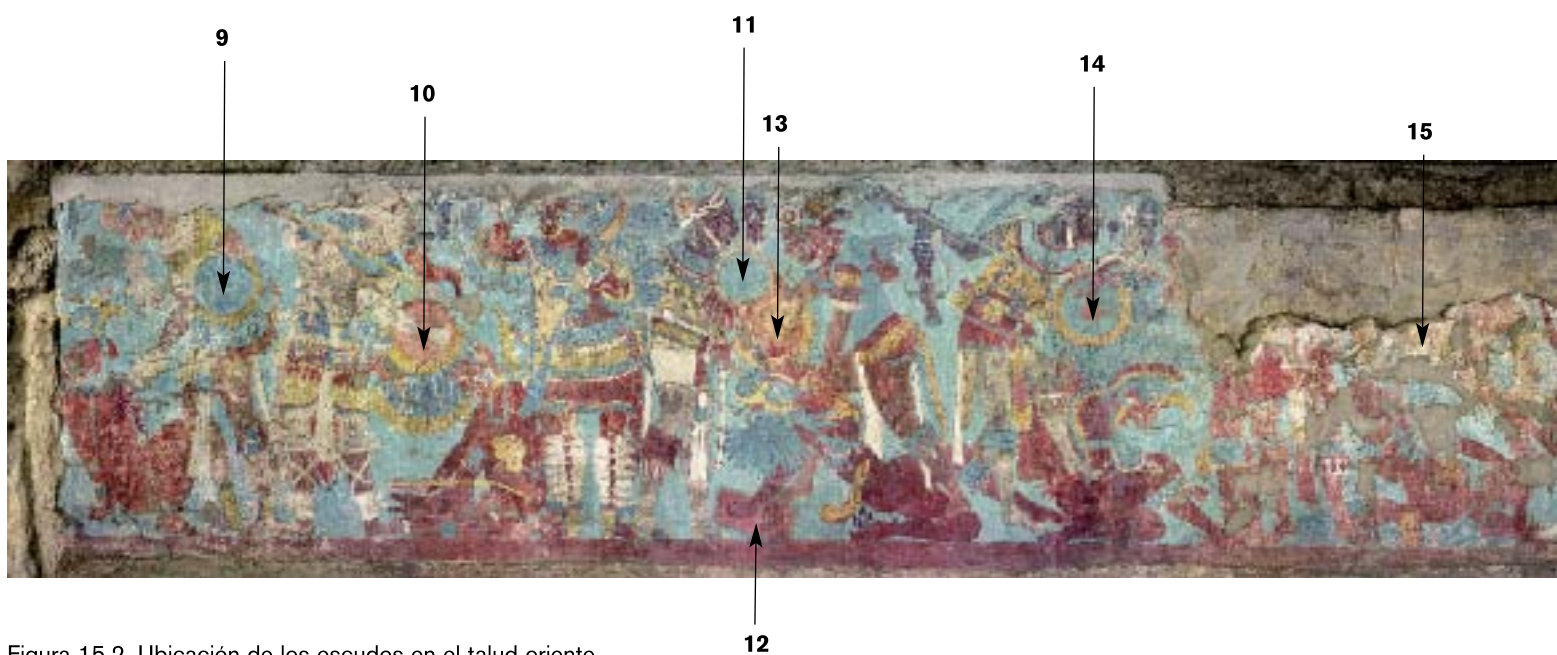


Figura 15.2. Ubicación de los escudos en el talud oriente del Mural del Sacrificio.
(Fotos: R. Alvarado y G. Vázquez, 2005.
Ensamble digital: R. Alvarado.)

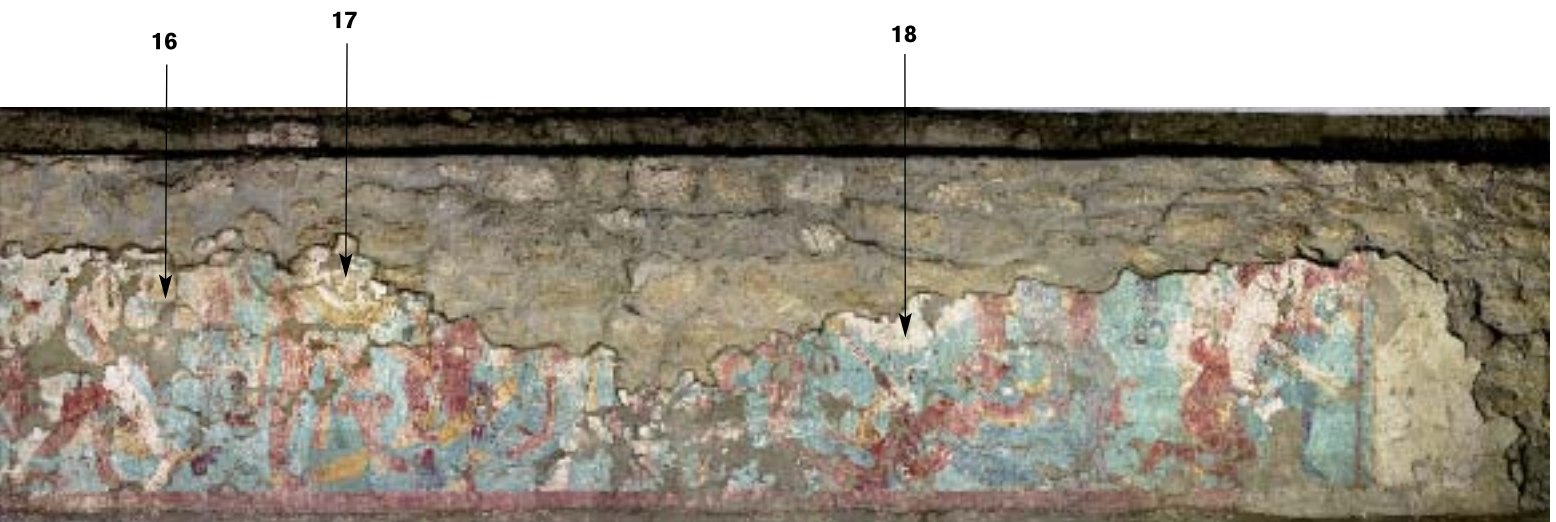


Tabla 15.1. Talud Poniente

Personaje 1	Escudo circular completo 1
Personaje 2	Escudo circular completo 2
Personaje 7	Escudo circular completo 3
Personaje 9	Escudo circular completo 4
Personaje 13	Escudo circular (fragmento) 5
Personajes 15	Escudo circular (fragmento) 6
Personaje 18	Escudo circular (fragmento) 7
Personaje 20	Escudo circular (fragmento) 8

Tabla 15.2. Talud Oriente

Personaje 2	Escudo circular completo 9
Personaje 3	Escudo circular completo 10
Personaje 7	Escudo circular completo 11
Personaje 8	Escudo rectangular completo 12
Personaje 9	Escudo circular completo 13
Personaje 10	Escudo circular completo 14
Personaje 13	Escudo circular (fragmento) 15
Entre los personajes 17 y 18	Escudo circular (fragmento) 16
Personaje 19	Escudo circular (fragmento) 17
Personaje 23	Escudo circular (fragmento) 18

El primero se refiere a nuestra experiencia en el estudio de los *chimallis* y de otras piezas de plumaria que han sobrevivido durante casi cinco siglos, tanto en México como en el extranjero, a viajes trans-oceánicos, guerras, mudanzas entre colecciones y depósitos mal acondicionados, así como a diversos montajes museográficos. Un segundo apoyo encuentra sus referencias en la representación de escudos en diversos objetos cerámicos, esculturas en piedra, otras pinturas murales, orfebrería, mosaicos de lapidaria (turquesa entre otras piedras) y códices.

Tomando estos elementos como evidencias físicas, y considerando que contamos con infinidad de representaciones de trabajo plumario desde culturas tempranas como la olmeca, hemos desarrollado una comparación sobre la tecnología de la elaboración de escudos en Mesoamérica, la cual nos lleva a considerar que, además de ser la pintura mural un documento artístico, simbólico e histórico, es también un documento con información tecnológica.

Con el propósito de conservar un lenguaje ágil y uniforme a lo largo del texto, en la figura 15.3 se presenta la nomenclatura de las partes que conforman la estructura básica de un escudo, tanto en su anverso como en su reverso y que usaremos a lo largo del texto.

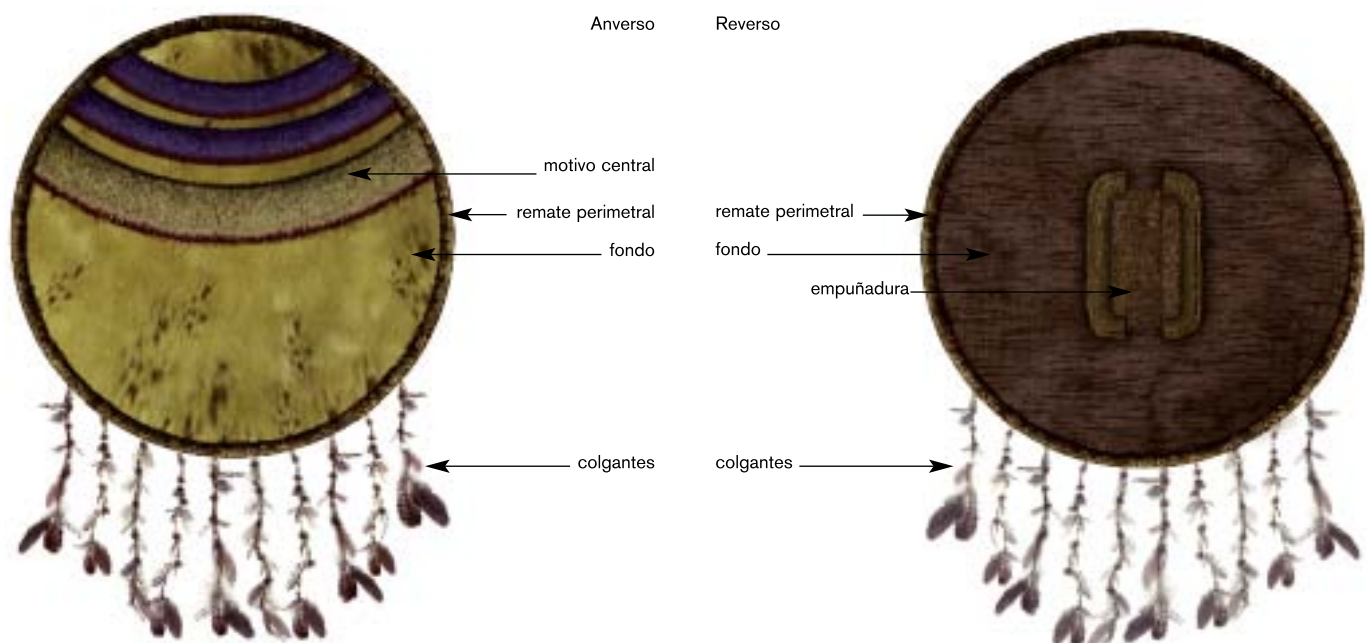


Figura 15.3. Nomenclatura de la estructura básica de un escudo. (Ilustración digital: I. R. Álvarez.)



Figura 15.4. Macuilocéotl, dios de los amantecas, *Códice florentino*, tomo II, libro IX, folio 58v. (Tomado de facsímil hecho por el Gobierno de la República.)

Cerramos estas palabras introductorias haciendo notar que en México Tenochtitlan los pochtecas o comerciantes, así como los amantecas u oficiales de la pluma y habitantes del barrio de Amantlán, veneraban a su dios Macuilocéotl. La representación de este dios en el libro IX del *Códice florentino* nos permite apreciar que, como parte de su indumentaria, destaca un escudo con borde perimetral sin colgantes [fig. 15.4]. Adicionalmente carga a sus espaldas una vasija con plumas verdes, posiblemente caudales de quetzal decoradas en sus puntas con pequeñas plumas rojas y amarillas. Esto no es exclusivo de esta deidad, pues otros dioses fueron representados portando entre sus divisas escudos con complicados diseños. Numerosas imágenes ilustran este hecho: Quetzalcóatl en el *Códice magliabecchiano* (folio 61), Tláloc en el *Códice Ixtlilxóchitl* (folio 110v), Huitzilopochtli en el *Códice borbónico* (folio 34), y varias más en el *Códice Borgia*.

Consideraciones previas

Con respecto a los escudos mesoamericanos, así como a sus representaciones, en lo general debemos tener en consideración varios aspectos:

a) En el imaginario colectivo, el concepto de escudo se ubica exclusivamente, como parte de un

armamento o de utilidad bélica. El uso de escudos es una tradición que han compartido varios pueblos en el mundo. Encontramos escudos en representaciones relacionadas con el combate en las antiguas civilizaciones griega y romana, así como en la práctica Kalarippayat, una de las artes marciales con tradición ancestral en la India, entre otras. Como se explica en los siguientes incisos, debemos aclarar que en el caso mesoamericano los escudos no fueron para el uso exclusivo de los guerreros. Frente a los escudos metálicos europeos del siglo XVI, los escudos mexicanos de madera con gran variedad de coloridos diseños y recubiertos de pieles, telas y plumas (Bonifaz Nuño, 1981) debieron de haber sido contemplados como frágiles por parte de los conquistadores, pero no por ello sin admiración ante lo complejo de su original manufactura, nunca antes vista en Europa. En varios códices coloniales se ilustran los personajes europeos portando escudos metálicos. Entre ellos destacan los representados en las escenas del *Códice Osuna* y en la lámina 25 del *Códice Azcatitlán*.

b) Como hemos mencionado, en Mesoamérica los escudos no eran exclusivos para el uso de los guerreros, tampoco para gobernantes, sacerdotes o dioses. Representaciones femeninas, mujeres y diosas, portan de igual manera escudos como parte importante de su vestimenta. Este hecho se puede confirmar al observar la representación de la diosa de los mantenimientos Chicomecóatl tanto en el *Códice florentino* como en los *Primeros Memoriales*, donde aparece junto a las diosas Chalchiutlicue y Huixtocihuatl, que también portan escudos con variados diseños. Resulta pertinente comentar que la representación de deidades femeninas con escudos no es exclusiva de Mesoamérica; recordemos el caso de la mitología griega, en la que Atenea, diosa de la guerra y la sabiduría, también fue representada con escudos de gran formato.

c) Tanto en el volumen II de la *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme* como en el *Códice magliabecchiano*, podemos observar otra manera de usar los escudos, ahora en un ritual, específicamente en la modalidad de lo que se conoce como sacrificio gladiatorio. En estas escenas de sacrificio los participantes portan escudo; los



Figura 15.5. Escena de sacrificio gladiatorio. Se muestra el uso de escudos fuera de un contexto bélico.

(Tomado de *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, vol. II, 1990.)



Figura 15.6. Reproducción de la pieza conocida como "Jerarca teotihuacano" de la colección de reproducciones en cerámica de los talleres del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Porta dos grandes escudos rectangulares.

(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2011.)

más sencillos y pequeños son los de las víctimas, sin contradecir el discurso visual que presenta el *macuahuitl* de estos personajes, que en lugar de contar con navajas de obsidiana insertadas en el bastón de madera, parecen tener solamente borlas de algodón o algún material suave [fig. 15.5].

De esta manera tenemos que los escudos tenían diversos usos; para la guerra, como parte de los atuendos en las personificaciones de las deidades y en lo sacrificios. Por estas razones podemos afirmar que sus usos fueron utilitarios y/o simbólicos.

d) Entre los escudos mesoamericanos encontramos gran variedad de formatos y acabados: grandes o más pequeños, redondos, cuadrados y rectangulares; con o sin colgantes; con colgantes de plumas, de cuero o de telas; con elaborados bordes perimetrales o sin ellos; con motivos iconográficos o lisos; asociados a otros elementos simbólicos como las flechas, o como inocente defensa de cautivos. Las figuras de cerámica de las culturas teotihuacana, maya y del occidente son elocuentes al mostrar personajes que portan diversos estilos de escudos: redondos, rectangulares y cuadrados [figs. 15.6, 15.7 y 15.8].

e) Seguramente los escudos de personajes de cierto rango social, como sacerdotes, gobernantes, jefes



Figura 15.7.
a) Guerrero con gran escudo, pieza cerámica procedente de tumba de tiro;
b) y c) figuras sedentes de cerámica con escudos cuadrados procedentes de la cañada del río Bolaños, Jalisco.
Sala de las Culturas de Occidente del Museo Nacional de Antropología.
(Fotos: R. Alvarado y P. Peña, 2011.)



Figura 15.8. Figuras de guerreros de Jaina, Campeche, con escudos circulares.
Sala Maya del Museo Nacional de Antropología.
(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2011.)

Tabla 15.3

Núm.	Nombre	Ubicación	Dimensiones	Técnica	Época
1	Disco o tapacáliz	Museo Nacional de Antropología, México	Diámetro 28 cm	Mosaico de plumas sobre papel, elaborado en capas	s. XVI
2	<i>Quetzalcoexyo chimalli</i>	Museo Nacional de Historia, México	Diámetro del remate perimetral 60 cm	Soporte rígido con piel de ocelote y mosaico de plumas	s. XVI
3	<i>Chimalli con un cánido emplumado</i>	Museo Etnológico de Viena	Diámetro del remate perimetral 69 cm Largo máximo 85 cm	Soporte rígido con mosaico de plumas y láminas de oro	s. XVI
4	<i>Xicalcolihqui chimalli</i>	Museo Regional de Wurttemberg, Stuttgart	Diámetro del remate perimetral 75 cm	Soporte rígido con mosaico de plumas	s. XVI
5	<i>Xicalcolihqui chimalli</i>	Museo Regional de Wurttemberg, Stuttgart	Diámetro del remate perimetral 71 cm	Soporte rígido con mosaico de plumas	s. XVI



Figura 15.9. Representación de Tláloc portando escudo elaborado con gran complejidad. *Códice Ixtlilxóchitl*, folio 110v. (Tomado de *Codex Ixtlilxóchitl*, 1976.)

de grupos bélicos y “dioses” eran aquellos elaborados con mayor complejidad. Su manufactura con mosaico de preciadas plumas u otros materiales, largos colgantes y aplicaciones de oro, los diferenciaban de los usados en las batallas [fig. 15.9].

Hay algunos escudos de factura mexicana que más que haber sido empleados en combate formaron parte de las fastuosas ceremonias que se desarrollaban en el Templo Mayor de Tenochtitlán. Algunos de estos ejemplares pueden ser admirados en el Museo Etnológico de Viena, Austria, en el Württemberg Museum, Stuttgart (Alemania), y en el Museo de América de Madrid, España. En México se encuentra uno en las colecciones del Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec, el cual, decorado con plumas, es llamado por algunos investigadores con el nombre de *quetzalcoexyo-chimalli* (Cervera Obregón, 2004: 70).

f) Las representaciones en oro y piedras semipreciosas, a manera de pectorales en escala menor, dan prueba del especial aprecio que los escudos tenían en Mesoamérica. Los escudos fundidos a la cera perdida de Yanhuatlán y de las Joyas del Pescador, el

Tabla 15.4

Pieza	Notas técnicas
1. Tapacáliz [fig. 15.10a]	<p>Anverso: Las diferentes capas que conforman el motivo central se encuentran pegadas a un soporte semirrígido y fueron sobrepuestas en un orden concéntrico que va del perímetro exterior al centro de la pieza. Los fragmentos de plumas que forman las secciones del mosaico están adheridos a recortes de finas hojas de papel elaboradas con fibras de algodón.</p> <p>Se desconoce el tamaño original, ya que fue recortado en su perímetro, lo cual da pie a suponer que se puede tratar de la parte central de un escudo (Filloy <i>et al.</i>, 2006).</p> <p>Reverso: no se ha podido observar, ya que tiene una tela pegada que cubre toda la superficie posterior.</p>
2. <i>Quetzalcuexyo Chimalli</i> con piel de ocelote [fig. 15.10b]	<p>Anverso: El motivo central consta de una franja conformada por bandas concéntricas semicirculares que cruzan horizontalmente de un extremo al otro, y cuatro medias lunas. Las bandas y los perímetros de las medias lunas están elaborados con capas de mosaico de plumas azul, rojo y verde, sobre papel, las cuales a su vez se encuentran sobre un textil y piel de ocelote. Originalmente las medias lunas (que se han perdido), eran de oro y plata, y estaban cosidas a la pieza.</p> <p>Todo el remate perimetral consta de un trenzado de tiras cortas de borlas de plumas de un tono verde-amarillo.</p> <p>Cada colgante está elaborado con una tira delgada de borlas de plumas, rematado con un ramillete de semiplumas verdes y una pluma corta amarilla.</p> <p>Reverso: Cuenta con un soporte plano rígido de tiras planas de madera sujetadas unas con otras por medio de cordeles. Este soporte está reforzado con delgados palos de madera y cubierto perimetralmente con tiras de una piel bien estirada (a manera de pergamino), la cual dobla en el canto del <i>chimalli</i>. La empuñadura cuenta con correas de piel. Eduard Seler se refiere a este <i>chimalli</i> como “escudo huasteco” (1908-1923: 552).</p>
3. <i>Chimalli</i> de Ahuizotl [fig. 15.10c]	<p>Anverso: A diferencia de los <i>chimallis</i> 2, 4 y 5, no se ha encontrado ninguna similitud gráfica o descriptiva que refiera a un escudo con el motivo central de un cánido emplumado.^a Está elaborado con capas de mosaico de plumas azul, violeta, amarillo, anaranjado, rojo y verde,^b sobre diferentes tipos de papel y tela de algodón. El delineado del motivo central está realizado con finas láminas de oro, cosidas a la pieza, ya que ésta cuenta con un trozo de tela circular de algodón que reposa sobre la cama de palos planos de madera.</p> <p>Cuenta con un complicado remate perimetral conformado por seis capas de plumas. La capa roja se puede apreciar a simple vista, pero desafortunadamente las capas de plumas azules y verdes se han perdido casi por completo.</p> <p>Por su parte los colgantes están elaborados con gruesas tiras de borlas de plumas, conformadas tanto por semiplumas como por delgadas tiras de mosaico de plumas verde y azul torcidas alrededor de cada colgante.</p> <p>Reverso: Consta de un soporte plano rígido elaborado con aproximadamente tres centenares de palos planos de madera (de 0.2 cm de espesor). Estos palos planos se sujetan unos con otros por medio de cordeles. Este soporte está reforzado con cuatro palos redondos de madera colocados transversalmente (en sentido vertical) y cubierto perimetralmente con tres tiras de piel, de 4 cm de ancho, bien estiradas (a manera de pergamino) las cuales doblan en el canto del <i>chimalli</i>.</p> <p>La empuñadura está hecha a base de cordeles forrados con correas sobre un pedazo cuadrado de piel (Riedler, 2008).</p>
4. <i>Chimalli</i> de fondo rojo [fig. 15.10d]	<p>Anverso: El motivo central consta de una greca y un círculo elaborados con capas de mosaico de pluma negra, azul, roja, amarilla y verde, sobre papel. Todo el remate perimetral consta de un trenzado de cortas tiras de borlas de plumas.</p> <p>La empuñadura está hecha a base de cordeles.</p>
5. <i>Chimalli</i> de greca amarilla [fig. 15.10e]	<p>Anverso: El motivo central consta de una greca elaborada con capas de mosaico de plumas anaranjado, amarillo y verde, sobre papel. Todo el remate perimetral consta de un trenzado de tiras cortas de borlas de plumas.</p> <p>Los cordeles de la empuñadura están forrados con correas sobre un pedazo cuadrado de piel.</p>
<i>Chimallis</i> 4 y 5	<p>Reverso: Ambas piezas cuentan con un soporte plano rígido elaborado con centenares de palos planos de madera (entre 200 y 400; de 0.15 y 0.4 cm de espesor). Estos finos palos se sujetan unos con otros por medio de cordeles. De manera transversal (en sentido vertical) cuatro palos redondos (con un espesor de 12 mm de diámetro) refuerzan las estructuras. Estos soportes, que conforman una superficie uniforme de madera, están cubiertos perimetralmente con tiras de un cuero bien estirado (a manera de pergamino) las cuales doblan en el canto de ambos <i>chimallis</i>.</p> <p>Eduard Seler reporta que estos dos escudos estaban reforzados con un borde de oro (1908-1923: 551).</p>
<p>a Podemos anotar que en las listas de objetos enviados en navíos de México a Europa en varias ocasiones se mencionan monstruos, lo cual se pudo haber referido a toda imagen ajena al mundo occidental de la primera mitad del siglo XVI.</p> <p>b Estos colores presentan una gran diversidad de tonos y brillos sobre la pieza.</p>	

primero con incrustaciones de teselas de turquesa, son una muestra del cuidado y la perfección técnica con la que se realizaban estos objetos.

g) Actualmente se conocen cuatro *chimallis* completos de manufactura mexicana y una pieza que podría ser parte de un quinto. En la tabla 15.3 se presentan los datos generales de estas cinco piezas a las que haremos constante referencia con los siguientes nombres:

1. Disco o tapacáliz
2. *Quetzalcoxyo* o *chimalli* con piel de ocelote
3. *Chimalli* con un cánido emplumado o *chimalli* de Ahuizotl
4. *Xicalcolihqui* o *chimalli* de fondo rojo
5. *Xicalcolihqui* o *chimalli* de greca amarilla

Sobre la historia y la tecnología de cada una de estas cinco piezas del México antiguo debemos mencionar que expertos, tanto de México como del extranjero, han realizado múltiples investigaciones interdisciplinarias. Estos estudios incluyen el registro y la observación con sofisticadas tecnologías así como el análisis de muestras. Los resultados han sido reveladores con respecto a la complejidad de las técnicas, a la identificación de los materiales empleados y al reconocimiento de las especies de aves para saber la procedencia de las plumas. Para el caso que nos ocupa, solamente tomaremos aquellas notas técnicas que hacen referencia a los 18 escudos del Mural del Sacrificio, las cuales aparecen en la tabla 15.4.

El trabajo plumario en los escudos

Los objetos elaborados a base de plumas causaron especial admiración a los conquistadores. Los escudos de mosaico de pluma no son la excepción y fueron objetos comunes en los primeros envíos de los españoles a Europa desde México. En los listados de Juan de Grijalva de 1518 se incluyen “dos escudos cubiertos con muchas finas plumas de colores y otros escudos con oro y plumas” (Feest, 1990: 5). Una lista, fechada en 1522, documenta el envío de 65 escudos, la mayoría elaborados con la técnica de mosaico de pluma, mientras que otras

dos listas de antes de 1526 incluyen 72 y 9 escudos de mosaico de plumas, respectivamente (*ibid.*: 16).

El *Códice mendocino* es una fuente que nos brinda información fundamental sobre los centenares de trajes para los guerreros y divisas que se entregaban al imperio mexicano anualmente. Por este documento sabemos que dentro de los escudos fabricados con técnicas plumarias había dos categorías: aquellos realizados con ricas y finas plumas y los elaborados con plumas ordinarias. En el mismo periodo, de los primeros se tributaba uno, mientras que de los segundos una veintena, procedentes todos de la misma población sometida.

Siempre que nostálgicamente pensamos en el patrimonio de origen mexicano que se encuentra en museos y colecciones fuera del territorio nacional, es inevitable traer a nuestra mente los objetos elaborados con plumas, especialmente aquellos que corresponden a la época prehispánica, entre los que se encuentran tres *chimallis*.² Como podemos observar en las notas técnicas de la tabla 15.4 y en la figura 15.10, dentro de la complejidad en la manufactura de los cinco objetos encontramos estructuras resistentes, un perfecto acoplamiento de los materiales, ocultamiento de perforaciones, puntadas y amarres por medio de la superposición de capas y durabilidad en adhesivos, sistemas de sujeción y color de las plumas.

Tecnología de los escudos del Mural del Sacrificio del Maíz

Respecto a los escudos representados en el Mural del Sacrificio del Maíz, tal y como se ha mencionado en la introducción, y tomando como punto de partida las evidencias físicas que han sobrevivido hasta nuestros días, haremos una aproximación a su manufactura a través de este estudio.

Para una primera clasificación de 18 escudos en cuestión, en la tabla 15.5 se presenta una síntesis de su representación con referencia a los siguientes conceptos:

² Un interesante universo de objetos plumarios de la época virreinal se encuentra en museos y colecciones fuera de México.

Tabla 15.5

Personaje	Escudo	Anverso	Motivo central	Fondo	Remate perimetral	Colgantes	Reverso
TP-1	1	X	Geométrico dividido octagonalmente	–	2 secciones	Tiras de piel largas	–
TP-2	2	X	Sin motivo	Azul	2 secciones	Combinación doble	–
TP-7	3	X	Sin motivo	Azul	2 secciones	Combinación doble	–
TP-9	4	X	Sin motivo	Azul	2 secciones	Tiras de piel	–
TP-13	5 fragmento	–	–	Rojo	2 secciones	Lienzos color rosa	X Con empuñadura de piel
TP-15	6 fragmento	No se identifica	–	Rojo	1 sección	Combinación triple	X Con empuñadura de piel
TP-18	7 fragmento	No se identifica	Posiblemente de círculos concéntricos: azul-rojo-azul	–	No se identifica	Combinación doble	–
TP-20	8 fragmento	X	Motivos circulares: azul-blanco-azul y amarillo	–	No se identifica	No se identifican	–
TO-2	9	X	–	Azul	–	3 combinaciones	–
TO-3	10	–	–	–	2 secciones	3 combinaciones	X Con empuñadura de piel
TO-7	11	X	–	Azul	1 sección	Tiras de piel cortas	–
TO-8	12	–	Formato rectangular	Rojo	1 sección	–	X Con empuñadura de cordeles
TO-9	13	–	–	Rojo	1 sección	3 secciones	X Con empuñadura de piel
TO-10	14	X	2 colgantes centrales	Azul	2 secciones	1 sección	–
TO 13	15 fragmento	No se identifica	–	–	–	1 sección Solamente colgantes amarillos	–
TO-17 y 18	16 fragmento	No se identifica	Posiblemente de círculos concéntricos: Azul-rojo-azul	–	No se identifica	1 sección Solamente colgantes amarillos	–
TO-19	17 fragmento	X	Diseño orgánico Azul-blanco-amarillo	–	No se identifica	No se identifica	–
TO-23	18 fragmento	No se identifica	–	–	–	Lienzos color blanco	–



a



b



c



d



e

Figura 15.10.
 a) Reproducción del tapacáliz, sala Mexica del Museo Nacional de Antropología.
 (Foto: E. Pérez Jiménez, 2010.)
 b) Reproducción de *chimalli* con piel de ocelote, colecciones del Museo Nacional de Historia.
 (Foto: E. Pérez Jiménez, 2010.)
 c) *Chimalli* de Ahuizotl, Museo Etnológico de Viena.
 (Ilustración digital: I. R. Álvarez.)
 d) *Chimalli* de fondo rojo, Museo Regional de Wurtemberg, Stuttgart.
 (Ilustración digital: I. R. Álvarez.)
 e) *Chimalli* de greca amarilla, Museo Regional de Wurtemberg, Stuttgart.
 (Ilustración digital: I. R. Álvarez.)

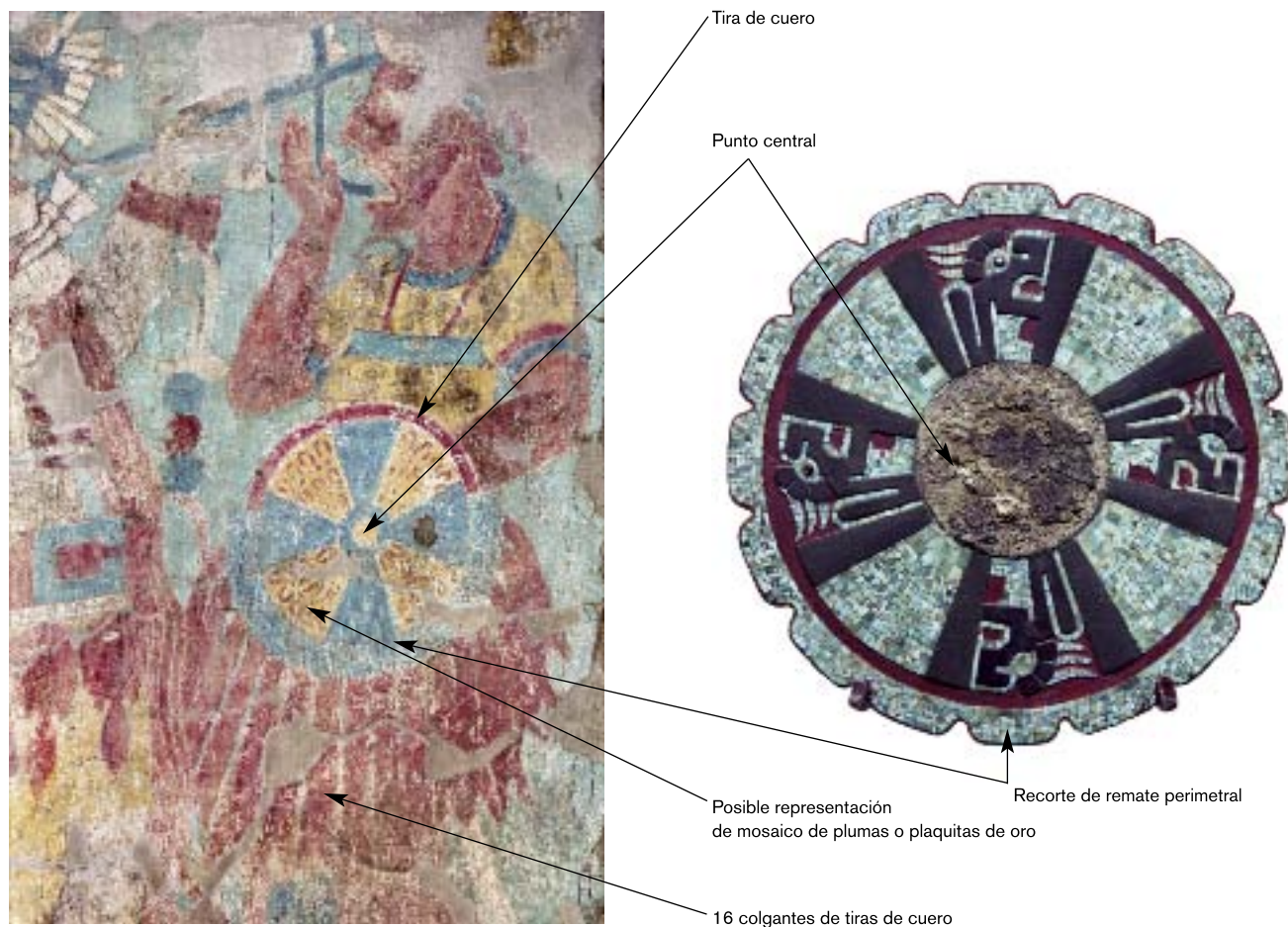


Figura 15.11. Estudio de escudo núm. 1.
(Fotos: R. Alvarado y P. Peña, 2010 y 2011.)

Personaje: se identifican los personajes con las claves TP y TO correspondientes a los tableros poniente y oriente respectivamente.

Escudo: siendo congruentes con la secuencia de los personajes, a los cuales se les ha asignado un número (del 1 al 49) para su identificación en este volumen, a los escudos también se les ha asignado un número progresivo del 1 al 18.

Anverso: se refiere a la representación de los escudos en su cara delantera.

Reverso: en el caso de aquellos escudos que están representados por su parte posterior, e incluye la descripción de la empuñadura.

Motivo central: se usa para los casos de los escudos que tienen diseños en su anverso.

Fondo: concepto que se aplica a aquellos escudos que no presentan ningún motivo central en su anverso.

Remate perimetral: aplica tanto al anverso como al reverso de los escudos.

Colgantes: al igual que el remate, se refiere a ambas caras. Se observan combinaciones de dos y tres elementos o secciones.

Es pertinente aclarar que, a pesar de que ocho de los dieciocho escudos están incompletos, hemos tomado en cuenta sus fragmentos con el propósito de hacer una interpretación tecnológica lo más completa posible del trabajo de los “hacedores de escudos” representado en Cacaxtla.

Respecto a los motivos centrales, nos encontramos con que solamente seis muestran una divisa en su cara frontal que los hace diferentes del resto

de los escudos de fondo azul liso. Se trata de los escudos 1, 7, 8, 14, 16 y 17.

El motivo del escudo 1 nos recuerda el diseño del disco de mosaico de turquesa procedente de Chichén Itzá, en el que, a partir del centro, el círculo se divide en ocho secciones radiales. Existe la posibilidad de que las piezas conocidas como “discos de mosaico de piedras y lámina de oro” hubiesen sido incorporadas a los escudos. El disco de mosaico de turquesa que se encuentra en el National Museum of the American Indian, en Washington, es el mejor ejemplo para ilustrar esta posibilidad, ya que alrededor de su base de madera tiene decoración de plumas y 28 perforaciones equidistantes por las cuales pudo haber sido atado al centro de un escudo.

En el escudo 1 cada una de las cuatro secciones amarillas, a diferencia de las cuatro azules, cuenta con unos pequeños círculos y con nueve “escamas”, que podemos interpretar de dos maneras diferentes: un mosaico de pluma, o un atado de plaquitas de oro (laminadas, recortadas y repujadas). Respecto al punto central, tampoco es descabellado pensar que se pudo haber tratado de una placa cóncava de oro. El borde perimetral está dividido en dos secciones: la superior consta de una banda roja y la inferior de dos bandas azules que tienen la misma forma del borde perimetral del mosaico de turquesa de Chichén Itzá. Los 16 colgantes son de color rojo y es posible que estuvieran elaborados de tiras de cuero cortadas en sus puntas en forma de V invertida. No se debe descartar la posibilidad de que la banda roja superior del borde perimetral también estuviera hecha de una tira de cuero [fig. 15.11].

El estado físico de los fragmentos del escudo 7 no nos permite definir con precisión la totalidad del diseño central; sin embargo, posiblemente se trata de un escudo parecido al que se representa en el folio 67 del *Códice mendocino*, con un diseño de círculos concéntricos de dos colores (amarillo-rojo-amarillo), el cual es llevado por un guerrero con su traje ceremonial. La combinación cromática de los círculos concéntricos en el mural también es de dos colores: azul-rojo-azul, los cuales probablemente estaban pintados sobre una capa de papel, tela o cuero que forraba o cubría la estructura del escudo. Encontramos representaciones de escudos con círculos concéntricos en los códices *Florentino*, *Telle-*

riano-Remensis, *Durán*, en los *Primeros memoriales* y en el *Lienzo de Tlaxcala*. Tampoco es posible definir la composición del borde perimetral. Los colgantes se conforman por una combinación de dos materiales; el primero en un tono amarillo y con “escamas”, y el segundo de largas tiras de lo que posiblemente fue un textil blanco [fig. 15.12].

Al igual que el caso anterior, del escudo 8 solamente contamos con algunos fragmentos. Con los pocos datos que éstos aportan no ha sido factible identificar representaciones de colgantes y bordes perimetrales. El motivo central también refiere a círculos: azul-blanco-azul-amarillo, los cuales posiblemente estaban pintados sobre una capa de papel, tela o cuero que forraba o cubría la estructura del escudo.

De manera única, el escudo 14 muestra en el centro, levantados hacia arriba por la punta de una lanza, un par de colgantes rojos quizá del mismo material (cuero) que la parte superior de su borde perimetral. El uso de colgantes al centro de los escudos lo podemos ver representado en vasos mayas policromados del Clásico tardío, así como en los personajes de la lámina 1 del *Códice Tlatelolco* y la estampa XII de los *Primeros memoriales*. La sección del borde perimetral inferior está representada con una doble fila de “escamas amarillas con esquinas cuadrangulares”, lo que parece indicar un borde de laminillas de oro. Los largos colgantes (de 15 a 18) están conformados por tiras de borlas de plumas azules [fig. 15.13].

Una de las representaciones que menos pistas nos proporcionan es la relativa al escudo 16, que aparentemente es similar a los escudos 7 y 8. Su motivo central consta de bandas azul-rojo-azul, que posiblemente estaban pintadas sobre una capa de papel, tela o cuero que forraba o cubría la estructura del escudo. Se aprecia una sección de colgantes amarillos que no parecen ser de plumas (podría tratarse de telas o listones) y no es factible identificar su remate perimetral.

Otro caso único se presenta en el escudo 17. A pesar de que se encuentra incompleto en su mitad superior, se pueden apreciar con claridad algunos de sus elementos. Su divisa, pintada cuidadosamente sobre una capa de papel, tela o cuero que forraba o cubría la estructura, muestra un diseño tricolor (azul, blanco y ocre), que posiblemente re-



Largo colgante
(posible textil)

Primera sección
de colgantes en amarillo

a



Diseño de escudo
con círculos concéntricos

b

Figura 15.12. Estudio de escudo 7.

a) (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)

b) (Tomado de *The Codex Mendoza*, 1992.)

presente el adorno ondulado conocido como *yacameztli* o nariguera de la Luna, como la que se puede apreciar en la escultura de piedra que representa una vasija ceremonial destinada a tomar pulque y que se encuentra en el Museo Arqueológico de Apaxco, Estado de México [fig. 15.14c]. El remate perimetral también es atípico con respecto al resto de los escudos, pues no parece seguir una línea continua que busque la perfección de la circunferencia; más bien se trata de la representación de pliegues en papel, tela o una piel muy fina. Es posible que tenga una tira de colgantes azules cortos, los cuales no están elaborados de borlas de plumas y sí perfilados en sus puntas en medios círculos. Quizá la sustitución de la sección de colgantes se hizo con una tira de tela plisada o con papel plegado. Por otras referencias sabemos que algunos

escudos podían tener discretos colgantes, es decir, no muy largos. Un ejemplo de ello se puede apreciar en el escudo del guerrero águila, representado como dios de la muerte, del gran incensario cerámico mexicana [fig. 15.14b].

El fondo azul liso de los escudos 2, 3, 4, 9 y 11 hace que, a cierta distancia de los taludes, se aprecien de manera muy similar. Este fondo probablemente estuvo conformado de un forro restirado de tela de algodón teñida y colocada (pegada o cosida) sobre una base de tabloncillos de madera, o retículas semirrígidas entretejidas con carrizos y/o tablillas de madera. Otra posibilidad es que los fondos sean de cuero, desplegado y colocado en húmedo, para, al secar, crear cierta tensión. No es de extrañar que estos cinco escudos no tengan ningún motivo. En diversos códices es común encontrar representa-



Remate perimetral superior de cuero

Colgantes centrales trenzados

Remate perimetral de laminillas de oro

Largos colgantes de borlas de plumas azules

a



b



Personaje con escudo de tres colgantes al centro

c

Figura 15.13. Estudio de escudo 14.

a) (Foto: R. Alvarado, M. J. Chávez, 2010.)

b) (Tomado de *Primeros memoriales*, 1993.)

c) (Tomado de *Códice de Tlatelolco*, 1994.)



a

Remate perimetral
con pliegues de tela



b

Colgantes
cortos

Soporte de tela o fina piel pintada.
Representación de nariguera de la luna.



c

Figura 15.14. Estudio de escudo 17.

a) (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

b) Incensario mexica, sala Mexica del Museo Nacional de Antropología. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2011.)

c) Vasija ceremonial, Museo Arqueológico de Apaxco, Estado de México. (Foto: M. A. Pacheco, cortesía Editorial Raíces.)

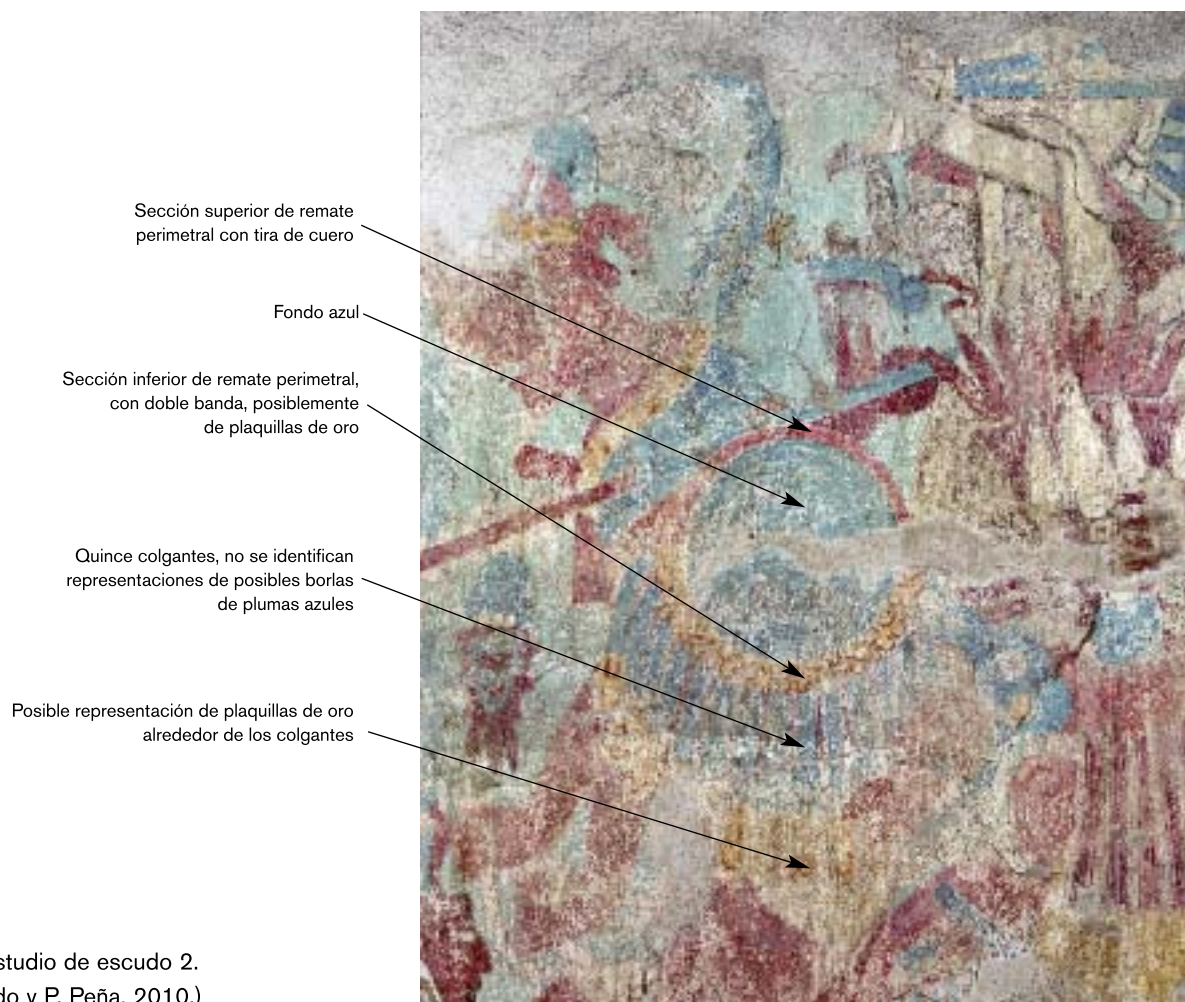


Figura 15.15. Estudio de escudo 2.
(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)

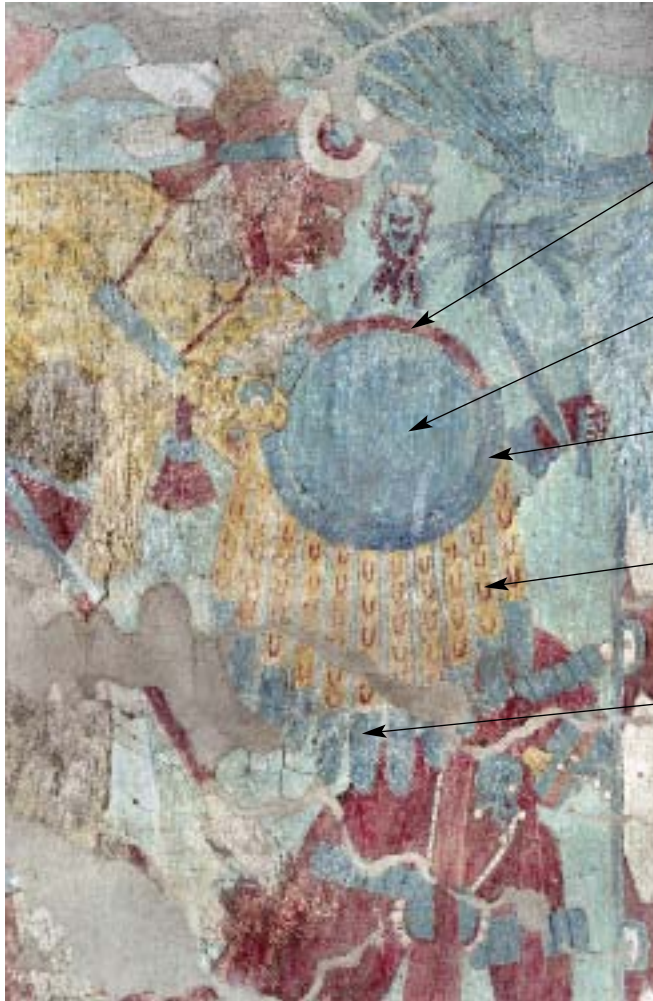
ciones de escudos sencillos, en los cuales solamente se hace notar el remate perimetral por medio de una línea. Las diferencias entre estos seis escudos residen en sus remates perimetrales y colgantes.

El escudo 2 aparece con un remate perimetral de dos secciones. La superior posiblemente elaborada con una tira de cuero y la inferior con laminillas de oro. Cuenta con 15 colgantes manufacturados en dos capas. La primera parece estar hecha de una tela azul a la cual en sus puntas, conformando una segunda capa, rematan plaquitas de oro. Con la representación del color amarillo con escomas delineadas en rojo no se debe descartar la posibilidad de que se tratara de mosaico de plumas de punta redonda, o de plumas con puntas recortadas de manera semicircular. Cabe aclarar que el corte de las puntas y las vainas de las plumas es frecuente en el trabajo de plumaria para dar las formas deseadas con mayor exactitud [fig. 15.15].

El escudo 3 se representa con un remate perimetral de dos secciones. La superior posiblemente elaborada con una tira de cuero y la inferior de

una banda azul, aparentemente recortada con una serie de pestañas. No se debe descartar la idea del uso de papeles rígidos, a manera de cartón (posiblemente elaborados con fibras de agave) para hacer este tipo de tiras perimetrales. Cuenta con 11 largos colgantes conformados por dos capas de borlas de plumas amarillas rematadas por borlas azules [fig. 15.16].

El escudo 4 es representado con un remate perimetral de dos secciones. La superior posiblemente elaborada con una tira de cuero y la inferior con una banda azul, aparentemente recortada con una serie de pestañas. Este borde perimetral es prácticamente igual al del escudo 3. Cuenta con una tupida sección de colgantes, más de 25. Estos colgantes rojos son similares a los del escudo 1, pero su representación menos rígida no se asemeja a la de las tiras de cuero. En este escudo los colgantes presentan un delineado menos recto y una caída más ligera, lo cual hace pensar que se pudo tratar del acomodo secuencial de largas plumas caudales [fig. 15.17].



Remate perimetral superior con tira de cuero

Fondo azul

Remate perimetral inferior
Banda recortada, posiblemente de cuero
o de papel rígido

11 Colgantes de borlas de plumas amarillas

Remate de colgante conformado
por borlas de plumas azules

Figura 15.16. Estudio de escudo 3.
(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)



Remate perimetral superior con tira de cuero

Fondo azul

Remate perimetral inferior
Banda recortada, posiblemente
de cuero o de papel rígido

Abundantes colgantes, posiblemente
de plumas caudales rojas

Figura 15.17. Estudio de escudo 4.
(Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)



Ausencia de remate perimetral

Serie doble de plaquillas de oro

Remate de colgantes cortos conformado por borlas de plumas azules con remate de tiras

Figura 15.18. Estudio de escudo 9.
(Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

El escudo 9 no presenta remate perimetral. La sección de colgantes parte de una banda conformada por dos series de plaquitas de oro. Por detrás de esta banda salen 16 colgantes cortos, de borlas de plumas azules que rematan con tiras de cuero o textil rojo con las puntas recortadas en U [fig. 15.18].

La representación del escudo 11 muestra un remate perimetral de una sección, posiblemente elaborado con plaquitas cuadrangulares de oro. Una segunda posibilidad de interpretación para este remate amarillo es la presencia de tiras de papeles rígidos, posiblemente elaborados con fibras de agave y pegados al borde del escudo. Similar al escudo 1, sus colgantes rojos están conformados por tiras cortas de cuero recortadas en su punta en V invertida. Resulta pertinente comparar lo recto de su trazo con el trazo que representa los colgantes del escudo 4 [fig. 15.19].

Los escudos representados en su reverso forman un conjunto aparte, pues nos indican información complementaria sobre su estructura. Se trata de los escudos redondos 5, 6, 10 y 13, y del

rectangular 12. Los cuatro primeros nos permiten un acercamiento a la tecnología general de su manufactura. Comparten un diseño igual en su empuñadura. Este elemento funcional está elaborado con la misma piel o cuero que conforma el forro posterior de los escudos y es de suponer que así era en el resto de los escudos circulares que están representados en su anverso.

Este tipo de empuñadura es totalmente diferente a las empuñaduras que se observan en los cuatro *chimallis* mexicas en virtud de que no presentan cordeles, ni tiras de cuero y tampoco fragmentos centrales (refuerzos) de piel. Por otro lado, vale la pena destacar que el forro de cuero de la parte posterior de los escudos de Cacaxtla no permite ver el material constitutivo de su estructura interna. Como contraejemplo tenemos dos casos: las pinturas murales de la nave principal de la parroquia de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo, y el Lienzo de Tlaxcala. En ambos se muestra la tecnología del anverso de otros escudos que guardan mayor similitud con los *chimallis*, ya que



Remate perimetral de una sección

Fondo azul

Colgantes cortos de tiras de cuero con puntas cortadas en V invertida

Figura 15.19. Estudio de escudo 11.
(Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

se interpreta con detalle la estructura entretejida de finas varillas, remates perimetrales, cordeles, amarres y refuerzos [fig. 15.20].

Con la representación del escudo 5 se aprecia el cuidado que se tuvo en detallar los elementos constitutivos del anverso. Dos secciones forman el remate perimetral, la superior posiblemente elaborada del mismo material que forra la pieza, y conforma la empuñadura; la inferior representada por dos bandas amarillas con escamas de puntas redondeadas, que representan plumas o laminitas de oro. A pesar de que los colgantes han sido representados con el mismo color que el forro posterior, éstos parecen estar elaborados de un textil que les permite cierto movimiento, su punta está cortada en forma de V invertida. En el código mixteco *Becker* se pueden observar varios personajes con escudo de colgantes similares a los del escudo 5 de Cacaxtla, pues también nos refieren a cierta ligereza y movimiento de las telas [fig. 15.21].

Sobre el escudo 6 se debe aclarar que, dados los faltantes de pintura en sus alrededores, es difícil

confirmar que se trate del reverso, ya que tampoco la empuñadura está claramente definida. Tiene un solo remate perimetral conformado por dos tiras concéntricas, azul-amarillo. Largos colgantes, de tres secciones azul-amarillo-blanco, penden con cierta soltura, lo cual hace suponer que pudieron haber estado elaborados de tela. También se puede proponer que la última sección del colgante esté conformada por grandes plumas blancas, en las que se ha dibujado la parte distal del cañón, las vainas y las puntas. El remate de colgantes con plumas completas se puede observar en el folio 31r del *Códice Tudela*, en el que Ometochtli lleva un hacha en una mano, y en la otra su escudo, que remata con plumas completas [fig. 15.22].

El reverso del escudo 10 tiene un remate perimetral de dos secciones. La superior de una tira, posiblemente elaborada de cuero, y la inferior de otro material representado en color amarillo con escamas delineadas en rojo. Como se ha mencionado en otros escudos, es posible que se trate de plaquitas de oro o de mosaico de plumas. Los 15

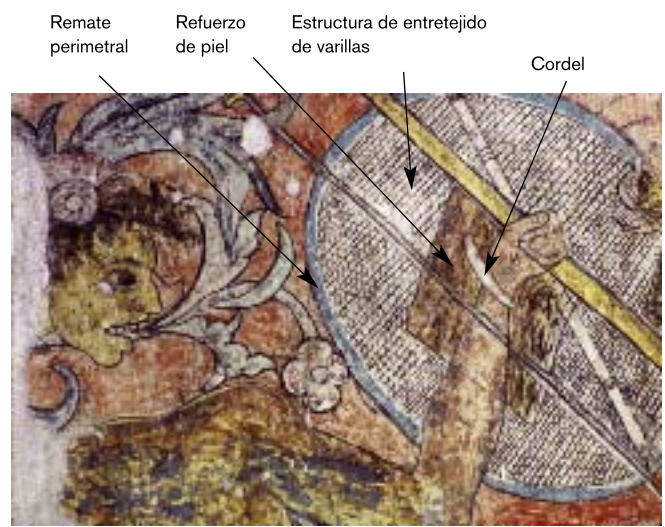
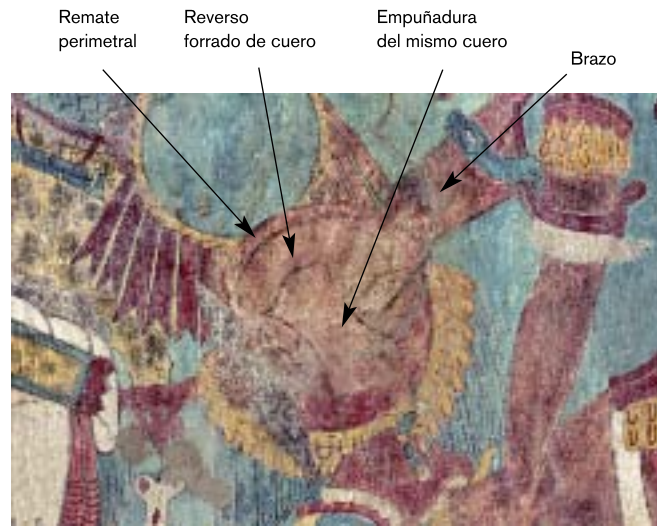


Figura 15.20. Estilos de empuñaduras. Comparación de reverso entre los escudos representados en el Mural del Sacrificio y los escudos pintados en los muros interiores de Ixmiquilpan, Hidalgo. (Fotos: a) R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010; b) P. Ángeles, 1990.)



Fragmento del Códice Becker
Colgantes posiblemente de tela

Figura 15.21. Estudio de escudo 5. (Foto: a) R. Alvarado y P. Peña, 2010. b) Tomado de Códice Becker, 1961.)

a

b



Colgantes de tres secciones



b

Representación de pluma completa en remate de colgante

Figura 15.22. Estudio de escudo 6.
(Foto: a) R. Alvarado y P. Peña, 2010. b) Tomado de facsímil del *Códice Tudela*, 2002.)

a



Remate perimetral superior

Empuñadura de cuero

Remate perimetral inferior

Forro de cuero

Primera sección de colgantes

Colgantes de borlas de plumas azules

Remate de colgantes elaborado con borlas de plumas amarillas

Figura 15.23. Estudio de escudo 10.
(Foto: R. Alvarado y T. González, 2011.)

colgantes se conforman de una tira de borlas de plumas azules y remate de borlas de plumas amarillas. Vale la pena destacar que los colgantes salen por detrás de una primera banda amarilla (primera sección de colgantes), la cual cumple con el objetivo de dar un buen terminado por la parte posterior del escudo [fig. 15.23].

El escudo 13, al igual que el número 10, tiene un remate perimetral de dos secciones. La superior de una tira, posiblemente elaborada de cuero, y la inferior de otro material representado en color amarillo con escamas delineadas en rojo. Como se ha mencionado en otros escudos, es posible que se trate de plaquitas de oro o de mosaico de plumas. Los colgantes se conforman de una tira o guía de borlas de plumas azules. En este caso los tupidos colgantes también salen por detrás de una primera banda amarilla, aparentemente elaborada con plumas cortas amarillas (primera sección de colgantes), la cual cumple, como en el escudo 10, con el

objetivo de dar un buen terminado por la parte posterior del escudo [fig. 15.24].

De los personajes heridos o “derrotados” solamente el octavo del talud oriente tiene escudo, nos referimos al número 12, único de forma rectangular. Está representado con singular fragilidad, por su pequeño formato y casi imperceptible remate. Pareciera estar elaborado de un material totalmente flexible, como cuero o papel, sin una estructura rígida. A diferencia de los 17 escudos que llevan personajes de pie o “guerreros vencedores”, no presenta señales de haber tenido decoración de oro, plumas o colgantes [fig. 15.25].

Respecto a las empuñaduras, claramente en los escudos 5, 10 y 13 vemos la forma de sujeción: la muñeca o el antebrazo del personaje pasa por detrás de la banda de cuero. En el escudo 12 la empuñadura también está elaborada con una banda de cuero; la diferencia estriba en que el personaje la sujeta únicamente con los dedos de la mano.

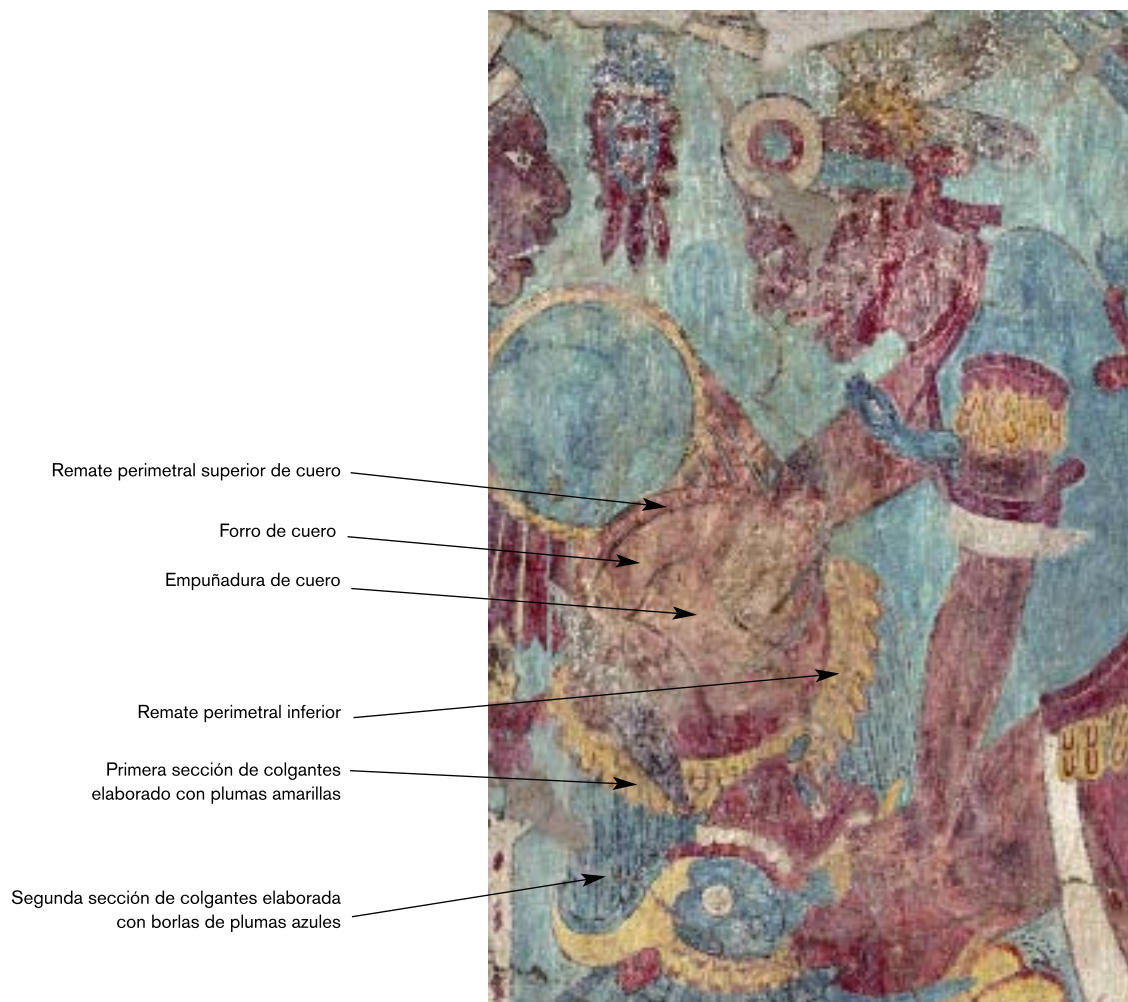


Figura 15.24. Estudio de escudo 13.
(Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

Remate perimetral
 Fondo
 Empuñadura elaborada con una delgada tira de cuero
 ubicada en la parte superior del escudo



Figura 15.25. Estudio de escudo 12.
 (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

Finalmente, en el talud oriente se vislumbran fragmentos de lo que posiblemente fueron las representaciones de dos escudos. Nos referimos a los escudos 15 y 18. En el primero sólo se asoman restos de colgantes de borlas de plumas amarillas. Del último escudo, el número 18, quedan trazos de largos colgantes de color blanco, que podrían haber sido elaborados con textiles o con largas plumas, dada la singular forma puntiaguda en que rematan.

Reflexiones finales

Desafortunadamente es imposible encontrar rasgos específicos en el Mural del Sacrificio que nos permitan identificar con absoluta precisión nudos, amarres, puntadas, cordeles, tejidos, espesores, pesos o cualquier otra clave que pueda dar la pauta para describir en profundidad las técnicas de manufactura y afirmar la procedencia de todos los materiales constitutivos de los escudos aquí representados y que probablemente existían en Cacaxtla.

Los trazos dejados por los pintores de Cacaxtla nos han permitido una aproximación a la realidad física de los escudos rituales sin que ésta sea cien por ciento certera. Como se ha podido leer en los párrafos anteriores, algunas interpretaciones proponen dos salidas. Sin embargo, hay algunas huellas plasmadas por los artistas que nos llevan a in-

clinarnos más por una u otra lectura. Se trata de tres indicios: las líneas en forma de U rojas o negras sobre fondo amarillo, las líneas que definen los colgantes y la manera de usar la empuñadura.

a) Líneas en forma de U rojas o negras sobre fondo amarillo

Tenemos que líneas con forma de letra U presentan dos tipos de trazos, uno con las esquinas redondeadas en su punta y el segundo con las esquinas casi cuadrangulares. A ambas les hemos llamado “escamas”.

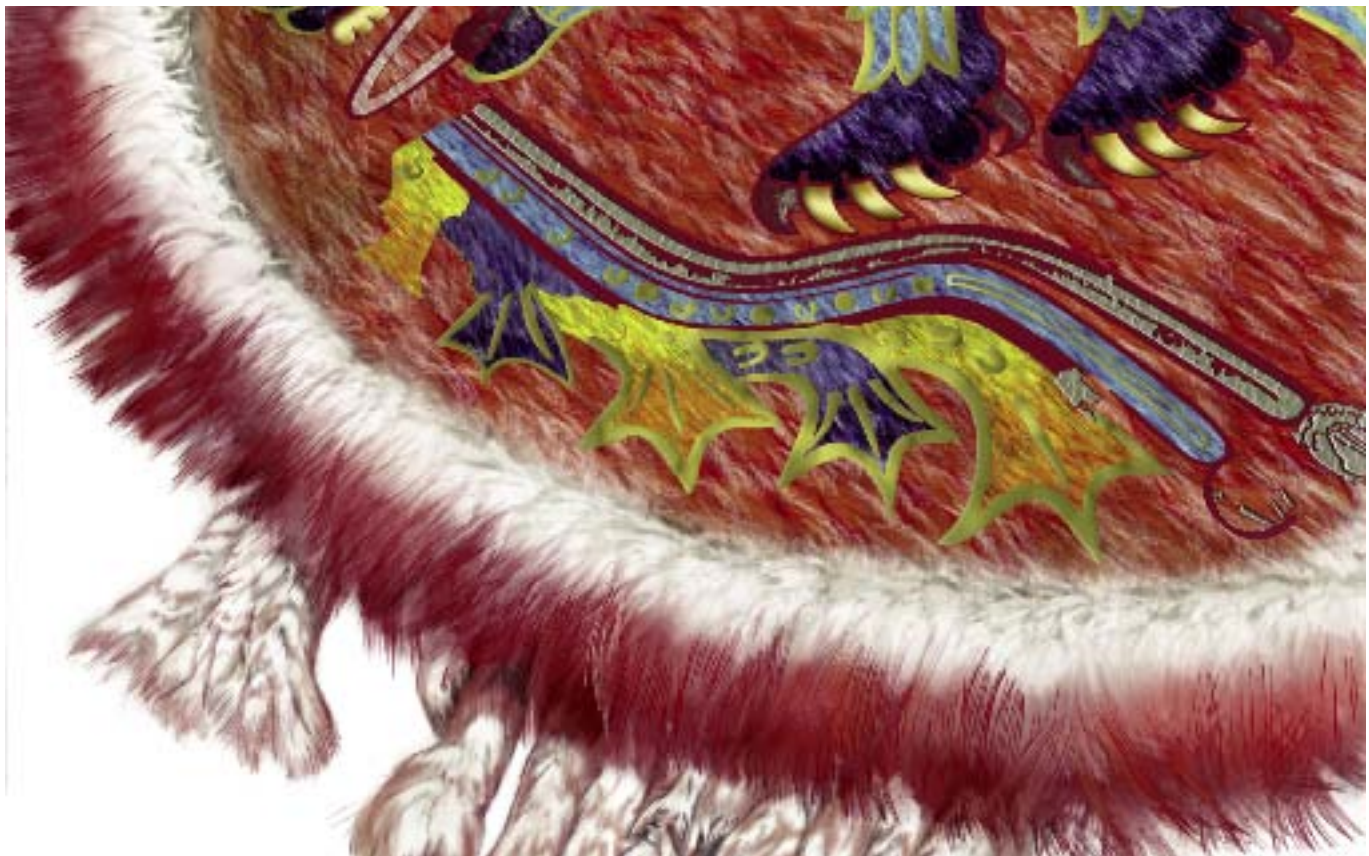
Las escamas de punta redonda hacen referencia a la parte distal de las plumas. En las descripciones de varios escudos, cuando representan colgantes les hemos llamado tiras o guías de borlas de pluma, ya que puede tratarse tanto de un complejo acomodo de mosaico de pluma en capas, o del acomodo entretejido y superpuesto de plumas. Ambas técnicas se pueden apreciar en el *chimmalli* de Ahuízotl y sus colgantes. En el caso de los escudos de Cacaxtla, los colgantes de borlas de plumas nos refieren al acomodo superpuesto de capas de plumas o guías entretejidas y superpuestas con su parte distal hacia abajo, lo cual permite la combinación de varios tipos de plumas y por ello encontramos combinaciones de hasta tres colores [fig. 15.26].



a



b



c

Figura 15.26. Representación básica de colgantes de borlas de plumas o de plumas sobrepuestas.
(Fotos: a) R. Alvarado y P. Peña, 2010; b) P. Peña, 2011; c) Ilustración digital: I. R. Álvarez y C. Coronel, 2011.)



a



b



c



d



e

Figura 15.27. Representación de laminillas de oro cosidas y/o atadas a manera de aplicaciones:

- a), b) y c) laminillas con esquinas cuadrangulares y redondeadas que representan elementos metálicos posiblemente cosidos en los escudos 1, 2 y 11. (Fotos: a) R. Alvarado y P. Peña, 2010; b) y c) R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)
- d) Plaquetas metálicas con esquinas cuadrangulares y redondeadas que conforman los teocallis en el penacho de Moctezuma. (Foto: M. O. Moreno, 2010)
- e) Detalle de cabeza de cánido emplumado en el *chimalli* de Ahuizotl. (Ilustración digital: I. R. Álvarez, 2011.)

Por su lado, las escamas de punta cuadrangular representan laminillas metálicas que cubren superficies a manera de un mosaico de oro, como en el motivo central del escudo 1, y a manera de borde en el remate perimetral de los escudos 2, 11 y 14. El trabajo de cosido de laminillas metálicas se presenta tanto en el *chimalli* con piel de ocelote (conformando las cuatro medias lunas, actualmente extraviadas), y en el delineado de los motivos centrales del *chimalli* de Ahuízotl. Estas representaciones en el Mural del Sacrificio encuentran mayor semejanza con el trabajo metalúrgico que se puede observar tanto en la pieza conocida como el “Penacho de Moctezuma” como en el *chimalli* de Ahuízotl. La primera tiene láminas recortadas en círculos (o discos) y medias lunas, además de una fina superposición de plaquitas metálicas, cosidas también a la pieza, que conforman bandas y torrecillas denominadas *teocallis*. La segunda tiene unas laminillas metálicas, también cosidas, que delimitan las formas de ojo, nariz, colmillos, garras, plumas y torrente de agua [fig. 15.27].

En el escudo 13 encontramos una pauta muy importante que nos permite observar las líneas ro-



Figura 15.28. Representación de dos tipos de escamas en el escudo 13. La interior representa metal y la exterior forma parte de los colgantes de plumas. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010.)

jas en forma de U sobre fondo amarillo, tanto con puntas redondas como con esquinas cuadrangulares [fig. 15.28]. Por un lado esto nos confirma la intención de los pintores de Cacaxtla de diferenciar la representación gráfica de dos materiales, y por el otro el tipo de trabajo plumario mesoamericano en el que, desde el Clásico, de manera magistral se combinaban plumas y elementos metálicos.

En los dos taludes del Mural del Sacrificio, junto con los escudos, se representan otros objetos elaborados con plumas entre los que destacan penachos, rodilleras, tocados, alas y brazaletes. Estos elementos retratan por un lado la complejidad de las tecnologías plumaria, textil y metalúrgica, y por el otro el uso de las plumas y el oro como una parte muy importante en el simbolismo del ritual del sacrificio.

Sin que sea el tema de este texto, y sólo por tener un parámetro más de referencia, podemos decir que en las “alas” del personaje número cinco del talud poniente también se observa la presencia de un borde elaborado con láminas de oro recortadas en forma cuadrangular [fig. 15.29].

Representación de láminas de oro como parte de la manufactura de las alas



Figura 15.29. Escamas que representan laminillas de oro en las alas del personaje 5. (Foto: R. Alvarado y P. Peña, 2010.)



Figura 15.30. Comparación entre representación de colgantes en el escudo 11 y modelo de colgantes de cuero.
(Fotos: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010; P. Peña, 2011.)

b) Las líneas que definen los colgantes

En los escudos del Mural del Sacrificio encontramos una variedad de formas de representación que nos han permitido inferir los diferentes materiales con los que los colgantes estuvieron hechos en su momento.

En los escudos 1 y 11, por el color rojo (igual que el de los reversos) y las líneas casi rectas con un corte en V invertida en las puntas, la pintura da la apariencia de que se trata de un material con cierta rigidez, el cual hemos definido como cuero [fig. 15.30].

En el caso del escudo 4 la representación es diferente, aunque también termina en forma de V invertida. Las líneas del contorno de los colgantes rojos son más suaves, con una caída más libre. Se puede tratar de una serie de plumas largas despuntadas. La técnica de la aplicación de plumas despuntadas es usada por los amantecas contemporáneos, lo cual es totalmente lógico si pensamos en las múltiples opciones de forma que las plumas despuntadas nos brindan y en “los restos” que deja el trabajar mosaicos elaborados solamente con puntas de plumas [fig. 15.31].

En el caso de los colgantes de los escudos 5, 6, 7, 8, 15, 16, 17 y 18 en realidad es difícil hacer una



interpretación más precisa por el deterioro que presentan, pero lo que es un hecho es que las líneas, trazadas con cierta soltura, y los colores nos permiten pensar que se trata de combinaciones de diseños y materiales. Posiblemente se incluían cueros, telas, listones y papeles plegados, hechos de fibras vegetales como el algodón o el agave.

c) La manera de usar la empuñadura

En el caso de las empuñaduras, todas están representadas de la misma forma. Se trata de anchas tiras de cuero, adheridas (posiblemente cosidas) al reverso del escudo con el suficiente espacio donde se deja ver claramente el pase del antebrazo, o del aprovechamiento de la elasticidad del forro de la cara posterior del escudo, en el que se pudieron haber realizado, paralelamente y al centro, un par de perforaciones a manera de “ojales” lo suficientemente largos para meter el antebrazo. Estas dos maneras de sujetar un escudo resultan cómodas, pues no presentan las molestias en la piel que pueden provocar los cordeles que, por ejemplo, encontramos en los *chimallis*. Por otro lado permite tener la mano libre, como el caso del personaje 9, que con su brazo derecho carga el escudo y con la mano el cuchillo de sacrificio, mientras que con la mano



Figura 15.31. Comparación entre representación de colgantes en el escudo 4 con modelos de plumas largas con diversidad en anatomía de puntas y despuntadas. (Fotos: R. Alvarado, P. Peña, 2010; P. Peña, 2011.)



Figura 15.32. Comparación entre representación de empuñadura en el escudo 13 con empuñaduras de los *chimallis* de fondo rojo y de greca amarilla. (Foto: R. Alvarado y M. J. Chávez, 2010. Ilustración digital: I. R. Álvarez, 2011.)



izquierda sujeta al personaje cautivo. De esta técnica de manufactura de empuñaduras no tenemos ejemplo en los *chimallis*; todas las que hasta hoy en día conocemos están hechas a base de cordeles, tiras y refuerzos de piel [fig. 15.32]. Sin embargo, debemos considerar que el dios L, representado en la lámina 46 de la versión Förstemann del *Códice Dresde*, sujeta con la mano derecha un escudo por el reverso: la técnica de manufactura de esta empuñadura roja se asemeja más a la de Cacaxtla, sólo que claramente se ve el fondo amarillo, por lo que empuñadura y fondo pudieron haber estado hechos de materiales distintos.

En Cacaxtla las líneas de las representaciones de la empuñadura nos dan la idea del estrés que el cuero sufre con el pase del brazo del personaje, pero en la actitud general de aquellos que portan escudo en el Mural del Sacrificio no se aprecia un esfuerzo especial por cargarlos. Es como si, sostenidos a la altura de la cintura, no pesaran.

La aplicación de la arqueología experimental que tenga como una de sus herramientas de tra-

bajo la reproducción tecnológica experimental, nos puede conducir a visualizar y entender cuestiones sobre uso, durabilidad, manejo, peso, estructuras y acabados de los escudos, lo que nos llevaría a encontrar más elementos para dar respuesta a la pregunta ¿qué hace la diferencia entre un escudo de batalla y uno ritual?

Sin duda uno de los aspectos fundamentales para resolver esta pregunta se centra en la resistencia de los materiales. La fuerza con la que un hombre puede atacar a su enemigo, ya sea con una lanza o con un *macuahuitl*, golpeando un escudo, puede ser medida. La penetración o perforación provocada por los golpes de navajas de obsidiana también puede ser cuantificada, así como muchos otros parámetros. En el segundo volumen de *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme* [fig. 15.5] se muestra la clara evidencia de los diferentes materiales constitutivos de escudos y armas, y del uso de éstos como parte de la parafernalia de los participantes en rituales de sacrificio.



a



c

Figura 15.33. Diferentes momentos bélicos del uso de escudos:

- a) pochtecas avanzando en territorio enemigo. (Tomado de *Códice florentino*, tomo II, libro IX, folio 5r. Facsímil hecho por el gobierno de la República.)
- b) Escena de guerra. (Tomado de *Códice florentino*, tomo II, libro VIII, folio 34v. Facsímil hecho por el gobierno de la República.)
- c) Lucha de Huitzilopochtli contra los centzonhuiznahuaque. (Tomado de *Códice florentino*, tomo I, libro III, folio 3r. Facsímil hecho por el gobierno de la República.)



b

Una clave importante para diferenciar los escudos de guerra de los escudos rituales se encuentra en los contextos de representación. En el primer caso los escudos que están siendo usados en actos bélicos, ya sea míticos o en campos de batalla, generalmente acompañan a sus usuarios junto con las armas (macanas, bastones con navajas de obsidiana o lanzas), cada uno siendo operado de manera independiente con un brazo. Encontramos claros ejemplos en diversas ilustraciones del *Códice florentino*, entre las que destacan filas de pochtecas avanzando en territorio enemigo, escenas de franca guerra, o la lucha de Huitzilopochtli contra los *centzonhuiznahuaque* [fig. 15.33]. No es extraño que en el *Códice Tovar*, en el glifo que indica la guerra, el escudo esté acompañado de dos flechas [fig. 15.34].

En el caso del Mural del Sacrificio del Maíz, el complemento de los escudos son cuchillos de sacrificio, cuerdas y delgadas lanzas con puntas finas. Es notorio cómo el personaje 9 del talud oriente con su brazo derecho maneja de manera simultánea el escudo y el cuchillo de sacrificio. Otro factor importante de los escudos rituales representados en este mural son las dimensiones de éstos, especialmente las que se refieren al diámetro, es decir, sin los colgantes. Pareciera ser que éstos no son lo suficientemente grandes para ser usados como protección en una batalla, pues algunos no cubrirían ni siquiera una cuarta parte del cuerpo.

Como se ha podido observar a lo largo del texto, las opciones tecnológicas en la manufactura de escudos son muchas y muy variadas. Los formatos, divisas, mosaicos, aplicaciones, bordes, colgantes, remates, estructuras, forros, amarres y empuñaduras, entre otros, revelan el conocimiento que los pobladores del México precolonial tenían sobre las propiedades de los materiales, así como su dominio en las técnicas de transformación. En el caso de Cacaxtla contamos con otra referencia física del uso de los escudos. Se trata de la escultura en barro de un personaje que porta, entre otras cosas, un gran tocado de plumas y elaborado escudo en el brazo izquierdo. Esta pieza se encuentra en exhibición en el museo de sitio de la zona arqueológica [fig. 15.35].

Cabe destacar que una referencia obligada para el estudio de los escudos es la *Matrícula de Tributos*,



Figura 15.34. Glifo de guerra en la esquina superior derecha de lámina del *Códice Tovar*. (Tomado de *Manuscrito Tovar*, 1972.)



Figura 15.35. Escultura en barro de personaje con escudo. Museo de Sitio de Cacaxtla. (Foto: R. Alvarado y T. González, 2011.)



documento en el que los mexicas llevaban el registro de los tributos que las diferentes provincias y pueblos sometidos les debían entregar de manera cuantificada y con periodos bien establecidos. De las 32 láminas que conforman este documento, los escudos se hacen presentes en 23 como parte integral de lo que se denominan vestidos, adornos de vestir o insignias. Se puede observar que no existe una concordancia de ciertos diseños de escudo con el resto de la indumentaria; por ejemplo, los trajes y tocados de *océlotl* o de *xólotl*, van acompañados tanto por escudos de grecas como por escudos de bandas horizontales con medias lunas [fig. 15.36]. De igual manera, para el caso que nos ocupa hacemos notar que no hemos encontrado una correlación gráfica precisa entre los detalles de los escudos y el resto de la indumentaria de los personajes.

Sin embargo, y a pesar de los faltantes que presentan los dos taludes, a partir de este análisis podemos formular una definición general del “estilo tecnológico de los escudos rituales de Cacaxtla”, tanto por su representación en el Mural del Sacri-

ficio del Maíz como en contraposición a los *chimallis* mexicas.

Se trata de escudos con la superficie del anverso forrada o cubierta de papel, cuero o textiles, teñidos o pintados, con remate perimetral dividido en dos secciones, una superior y otra inferior. Los colgantes, largos o cortos, pueden estar conformados por plumas completas o cortadas, tiras de cuero, textiles o papeles plegados, listones, guías de borlas de plumas o de una combinación de éstos. Su estructura interior posiblemente es de madera, cubierta en su reverso con cuero y con empuñadura de una tira ancha del mismo material.

Una forma complementaria para el estudio de la tecnología plumaria se encuentra en su reproducción. A partir de la identificación de técnicas, materiales y aves, este trabajo ha dado buenos resultados y se suma al conocimiento detallado de las diversas maneras de trabajar la pluma. Prueba de ello son los objetos elaborados por los amantecas contemporáneos que se encuentran en museos, entre los que destacan, por su fidelidad y ca-



Figura 15.36. Fragmento de lámina de la *Matricula de Tributos*. (Tomado de *Matricula de Tributos*, 1980.)

lidad, la copia del tapacáliz del Museo Nacional de Antropología y la del *chimalli* con piel de ocelote del Museo Nacional de Historia. Un siguiente paso en esta investigación podría contemplar la reproducción física de los objetos plumarios representados en el Mural del Sacrificio del Maíz. Sin duda la comparación física de los escudos de Cacaxtla con los representados en la pintura mural del cuarto 2 de Bonampak, Chiapas, los cuales presentan un diseño totalmente diferente, arrojaría nueva información.

En este contexto se hace necesario continuar con el estudio tecnológico de la parafernalia e indumentaria que acompaña a los personajes en plena escena de sacrificio, tanto por medio de los objetos que han llegado hasta nuestros días como por la búsqueda de claves en la pintura mural de México.

Agradezco de manera muy especial a Beatriz Reyes Bienert por su apoyo en la traducción de diversos textos del alemán al español.

Bibliografía

Abascal, Rafael, Patricio Dávila, Peter Schmidt

y Diana Z. de Dávila

- 1976a "El Mural del 'Palacio', Estructura II-1 del sitio T-280 Cacaxtla", *La arqueología del sur-oeste de Tlaxcala (Primera Parte), Suplemento Comunicaciones: Proyecto Puebla-Tlaxcala II*, México, Fundación Alemana para la Investigación Científica, pp. 23-49.
- 1976b "La arqueología del sur-oeste de Tlaxcala (Primera parte)", *Suplemento Comunicaciones: Proyecto Puebla-Tlaxcala II*, México, Fundación Alemana para la Investigación Científica.

Academia de las Lenguas Mayas de Guatemala

- 1988 *Lenguas mayas de Guatemala: documento de referencia para la pronunciación de los nuevos alfabetos oficiales. Documento 1*, Guatemala, Instituto Indigenista Nacional.

Acuña Sandoval, René

- 1993 *Bocabulario de Maya Than*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 10).

Allen, J. A.

- 1906 "Mammals from the states of Sinaloa and Jalisco, México, collected by J. H. Batty during 1904 and 1905", *Bulletin of the American Museum of Natural History*, vol. 22, pp. 191-262.

Alonso Olvera, Alejandra y Valeria A. García Vierna

- 2005 "Propuesta de lineamientos en la práctica de la conservación" (Propuesta de lineamientos teóricos y prácticos de la Subdirección de Conservación Arqueológica de la Coordinación Nacional de Conservación del Instituto Nacional de Antropología e Historia), en Diana Magaloni, ed., *Lineamientos y limitaciones en la conservación: pasado y futuro del patrimonio*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Memorias del 10o. Coloquio de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural, pp. 43-84.

Alvarado Tezozomoc, Hernando

- 1975 *Crónica mexicana, anotada por Manuel Orozco y Berra, y Códice Ramírez* (publicado originalmente ca. 1598), México, Porrúa.

Álvarez A., Carlos

- 1983 "Las esculturas de Teotenango", *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 16, pp. 233-264.

Álvarez del Toro, Miguel

- 1977 *Los mamíferos silvestres de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas.
- 1980 *Las aves de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 2a. ed., 270 pp.

American Ornithologist's Union

- 2006 *Check-list of North American Birds*, Washington D.C., 7th American Ornithologist's Union.

Anawalt, Patricia Rieff

- 1992 "A Comparative Analysis of the Costumes and Accoutrements of the Codex Mendoza", en Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt, eds., *The Codex Mendoza*, Berkeley, University of California Press, vol. I, pp. 103-150.

Anaya Monroy, Fernando

- 1965 *La toponimia indígena en la historia y la cultura de Tlaxcala*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas (Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 4).

Anders, Ferdinand

- 1967 *Mexikanische Ferdermosikarbeiten in Europäischen Sammlungen*, Viena, Philosophischen Fakultät der Universität Wien.
- 1970 "Las artes menores", en "Tesoros de México: arte plumario y de mosaico", México, *Artes de México*, núm. 137.
- 2001 *The Treasures of Montezuma, Fantasy and Reality*, Viena, Museum für Völkerkunde.

Anders, Ferdinand y Maarten Jansen

- 1988 *Schrift und Buch im Alten Mexiko*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- 1993 *Manual del adivino. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano B*, Madrid / Graz / México, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Akademische Druck- und Verlagsanstalt / FCE (Códices Mexicanos IV).

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García

- 1993 *Los templos del cielo y de la oscuridad. Oráculos y liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia*, Graz / Madrid / México, Akademische Druck- und Verlagsanstalt / Sociedad Estatal Quinto Centenario / FCE (Códices Mexicanos V).

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Peter van der Loo

- 1994 *Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi*, Graz / México, Akademische Druck- und Verlagsanstalt / FCE (Códices Mexicanos VIII).

Anderson, Arthur J.O. y Charles E. Dibble

- 1969 *Florentine Codex, Libro 6, Rethoric and Moral Philosophy*, Santa Fe, Nuevo México (Monographs of The School of American Research).

Anderson, Michael

- 1980 "Curtain Holes in the Standing Architecture of Palenque", en Merle Green Robertson, ed., *Fourth Palenque Round Table* (1979), Austin, University of Texas Press, pp. 21-28.

Andrews, George

- 1997 *Pyramids and Palaces, Monsters and Masks: The Golden Age of Maya Architecture, The Collected Works of George F. Andrews, vol. 2, Architecture of the Chenes Region*, Lancaster, Labyrinthos.
- 1999 *Pyramids and Palaces, Monsters and Masks: The Golden Age of Maya Architecture, The Collected Works of George F. Andrews, vol. 3, Architecture of the Rio Bec Region and Miscellaneous Subjects*, Lancaster, Labyrinthos.

Aranda, Marcelo

- 2005a "Leoncillo, jaguarundi", en Gerardo Ceballos y Gisselle Oliva, coords., *Los mamíferos silvestres de México*, México, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad / FCE, pp. 358-359.
- 2005b "Ocelote", en Gerardo Ceballos y Gisselle Oliva, coords., *Los mamíferos silvestres de México*, México, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad / FCE, pp. 359-361.
- 2005c "Tigrillo", en Gerardo Ceballos y Gisselle Oliva, coords., *Los mamíferos silvestres de México*, México, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad / FCE, pp. 361-362.

Arellano Hernández, Alfonso

- 2006 "Laberinto polícromo", en Leticia Staines Cicero, ed., *La pintura mural prehispánica en México. Boletín Informativo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, año XII, núms. 24-25, pp. 42-46.

Arzápalo Marín, Ramón

- 1987 *El Ritual de los Bacabes*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cul-

- tura Maya, 5).
- 1995 *Calepino de Motul: diccionario maya-español*, México, UNAM.
- Aveni, Anthony F.**
- 1980 *Skywatchers of ancient Mexico*, Austin, University of Texas (The Texas Pan American Series).
- 1991 "The Real Venus Kukulcan in the Maya Inscriptions and Alignments", en Virginia M. Fields, ed., *Sixth Palenque Round Table* (1986), Norman, University of Oklahoma Press, pp. 309-321.
- 1992 "The Moon and the Venus Table in the Dresden Codex: An Example of Commesuration in the Maya Calendar", en *The Sky in the Maya Literature*, Oxford, University of Oxford Press, pp. 87-101.
- Aveni, Anthony F. y Lorren D. Hotaling**
- 1994 "Monumental Inscriptions and the Observational Basis of the Maya Planetary Astronomy", *Journal for the History of Astronomy*, vol. XXV, pp. S21-S54.
- Baddeley, Oriana**
- 1983 "The Relationship of Ancient American Writing Systems to the Visual Arts", en Janet C. Berlo, ed., *Text and Image in Pre-Columbian Art: Essays on the Interrelationship of the Verbal and Visual Arts*, Oxford, BAR International Series 180, pp. 55-77.
- 1984 *The Cacaxtla Murals: The Problems they Raise for Mesoamerican Art History*, Colchester, University of Essex, tesis doctoral.
- Baglioni, Piero, Emiliano Carretti, Luigi Dei y Rodorico Giorgi**
- 2003 "Nanotechnology in Wall Painting Conservation", en B. H. Robinson, ed., *Self-Assembly*, Amsterdam, IOS Press, pp. 32-41.
- Baglioni, Piero y Rodorico Giorgi**
- 2006 "Soft and hard nanomaterials for restoration and conservation of cultural heritage", *Soft Matter, Journal of The Royal Society of Chemistry*, 2, pp. 293-303.
- Baird, Ellen T.**
- 1989 "Star and War at Cacaxtla", en Richard A. Diehl y Janet Catherine Berlo, eds., *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan A.D. 700-900*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 105-122.
- 1993 *The Drawings of Sahagún's Primeros Memoriales: Structure and Style*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Baroco, John V.**
- 1970 "Notas sobre el uso de nombres calendáricos durante el siglo XVI", en Norman McQuown y Julian Pitt-Rivers, eds., *Ensayos de antropología en la zona de Chiapas, México*, México, INAH, pp. 135-148.
- Barrera Vázquez, Alfredo**
- 1980 *El libro de los cantares de Dzitbalché*, Yucatán, Ediciones del Ayuntamiento de Mérida, 144 pp.
- Barrera Vázquez, Alfredo et al.**
- 1980 *Diccionario Maya Cordemex*, Mérida, Cordemex.
- Barrera Vázquez, Alfredo y Silvia Rendón**
- 1984 *El libro de los libros de Chilam Balam*, México, FCE / SEP (Lecturas Mexicanas, 38).
- Bassie-Sweet, Karen**
- 2008 *Maya Sacred Geography and the Creator Deities*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Bastarrachea Manzano, Juan Ramón**
- 1970 *Catálogo de deidades encontradas entre los mayas peninsulares, desde la época prehispánica hasta nuestros días*, México, UNAM.
- Batalla Rosado, Juan José**
- 2002 "El número de tlacuiloque-'pintores' del libro indígena del Códice Tudela", *Revista Española de Antropología Americana*, 32, pp. 127-177.
- 2007 "The Scribes who Painted the Matrícula de Tributos and the *Codex Mendoza*", *Ancient Mesoamerica*, 18, pp. 31-51.

Baudez, Claude F. y Peter L. Mathews

- 1978 "Capture and Sacrifice in Palenque", en Merle Green Robertson y Donnan Call Jeffers, eds., *Tercera Mesa Redonda de Palenque*, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Center, Proceedings of the Tercera Mesa Redonda de Palenque, vol. IV, pp. 31-40.

Baumgartner, Walter

- 2006 "The Aztec Feather Shield in Vienna: Problems of Conservation", en <http://Nuevomundo.revues.org/1598>, consultado el 10 de julio de 2010.

Baus de Czitrom, Carolyn

- 1986 "Apéndice 2: La escritura y el calendario en las pinturas", en Sonia Lombardo de Ruiz, Diana López de Molina, Daniel Molina Feal, Carolyn Baus de Czitrom y Óscar J. Polaco, *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, México, SEP / INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala / Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, pp. 509-527.
- 1990 "El Culto a Venus en Cacaxtla", en Amalia Cardós de Méndez, ed., *La Época Clásica: nuevos hallazgos; nuevas ideas*, México, INAH, pp. 351-369.
- 1991a "Los Glifos", en Sonia Lombardo de Ruiz, Diana López de Molina, Daniel Molina Feal, Carolyn Baus de Czitrom y Óscar J. Polaco, *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, México, SEP / INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala / Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.
- 1991b "Murales del Hombre y la Mujer Alacrán", en Ángel García Cook y Beatriz Leonor Merino Carrión, comps., *Tlaxcala, textos de su historia*, t. 2, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala / Conaculta, pp. 666-678.
- 1995 "El culto a Venus en Cacaxtla", en Lorena Mirambell Silva, coord., Ángel García Cook y Leonor Merino Carrión, comps., *Antología de Cacaxtla*, México, INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala (Colección Antologías, Serie Arqueología), vol. II, pp. 331-357.
- 1998 "La presencia maya en el Templo Rojo de Cacaxtla", en Rosa Brambila Paz, ed., *XXIV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, vol. III, pp. 1751-1766.

Beard, Mary

- 1991 "Adopting an approach II", en Tom Rasmussen y Nigel Spivey, eds., *Looking at Greek Vases*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 12-35.

Beazley, J. D.

- 1912 "The Master of the Troilos-Hydria in the British Museum", *The Journal of Hellenic Studies*, 32, pp. 171-173.
- 1942 *Attic Red-Figure Vase Painters*, Oxford, Clarendon Press.
- 1956 *Attic Black-Figure Vase Painters*, Oxford, Clarendon Press.

Beller, Richard y Patricia Beller

- 1979 "Rank of participants in Huasteca Nahuatl", en Linda K. Jones, ed., *Discourse Studies in Mesoamerican Languages*, Dallas, Summer Institute of Linguistics, pp. 247-268.

Benavente, fray Toribio de

- 1971 *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, Edmundo O'Gorman, estudio analítico, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas (Serie Historiadores y Cronistas de Indias, 2).
- 2001 *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, edición de Claudio Esteva Fabregat.

Benson, Elizabeth P.

- 1998 "The Lord, the Ruler: Jaguar Symbolism in the Americas", en Nicholas J. Saunders, ed., *Icons of Power: Feline Symbolism in the Americas*, Londres, Routledge, pp. 53-76.

Berdan, Frances F. y Patricia Rieff Anawalt

- 1992 *The Codex Mendoza*, facsimilar, Berkeley, University of California Press.
- 1997 *The Essential Codex Mendoza*, Berkeley, University of California Press.

Berenson, Bernard

- 1927 *Three Essays in Method*, Oxford, Clarendon Press.
- 1962 [1902] "Rudiments of Connoisseurship (A Fragment)", en *Study and Criticism of Italian Art*, Nueva York, Schocken Books, pp. 111-148.

Berlo, Janet Catherine

- 1989 "Early Writing in Central Mexico: In Tlilli, In Tlapalli before A.D. 1000", en Richard A. Diehl y Janet Catherine Berlo, eds., *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan A.D. 700-900*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 19-47.

Bernatz, Michele Mae

- 2006a *The Concept of Divinity in Maya Art: Defining God L*, Austin, University of Texas, tesis doctoral.
- 2006b "A Star of Naranjo: The Celestial Presence of God L", en Elizabeth C. Robertson, Jeffrey D. Seibert, Deepika C. Fernández y Marc U. Zender, *Space and Spatial Analysis in Archaeology*, Alberta, University of Calgary Press, pp. 355-369.

Beutelspacher Baigts, Carlos Rommel

- 2000 *Catálogo de los alacranes de México*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Beyer, Herman

- 1921a "Algunos datos nuevos sobre el calendario azteca", *El México Antiguo*, núm. 10, pp. 261-265.
- 1921b "Nota bibliográfica y crítica sobre el quinto tomo de las Memorias Científicas de Seler", *Memorias y Revista de la Sociedad Científica "Antonio Alzate"*, México, t. 40, núm. 1, pp. 57-64.
- 1922 "Sobre una plaqueta con una deidad Teotihuacana", *Memorias y Revista de la Sociedad Científica "Antonio Alzate"*, México, t. 40, pp. 549-558.
- 1937 *Studies on the Inscriptions of Chichen Itza*, Washington D.C., Carnegie Institution of Washington, publicación 483, núm. 21.
- 1965a "Los símbolos de estrella en el arte religioso de los antiguos mexicanos", *El México Antiguo*, México, Sociedad Alemana Mexicanista, t. X, pp. 44-48.
- 1965b "El ojo en la simbología del México antiguo", *El México Antiguo*, México, Sociedad Alemana Mexicanista, t. X, pp. 488-493.
- 1965c "La máscara de la Diosa del Maíz", *El México Antiguo* (publicado originalmente en 1921, *Revista de Revistas*), México, t. X, pp. 402-407.

Birkenstein, L.

- 1981 *Native names of Mexican birds*, U. S. Department of the Interior, Fish and Wildlife Service, Resource Publication 139, 159 pp.

Blanco, Alicia

- 1975 *Informe técnico; material arqueológico, Cacaxtla, Tlaxcala*, México, INAH, Archivo de la Coordinación Nacional de Arqueología, 19 pp.

Blanco, Alicia, Bernardo Rodríguez y Raúl Valadez

- 2007 "El lobo mexicano (*Canis lupus baileyi*) en el contexto cultural prehispánico: los restos arqueozoológicos e iconografía", *AMMVEPE*, vol. 18, núm. 4, julio-agosto, pp. 95-106.

Blanco Padilla, Alicia

- 1987 "Material arqueozoológico: Cacaxtla, Tlaxcala", México, Archivo Técnico, INAH.

Bonifaz Nuño, Rubén

- 1981 *El arte en el Templo Mayor*, México, INAH / SEP.

Boone, Elizabeth

- 1983 *The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group*, Berkeley, University of California, 2 vols.
- 1994 "Introduction: Writing and Recording Knowledge", en Elizabeth H. Boone y Walter D. Mignolo, eds., *Writing without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham, Duke University Press, pp. 3-26.
- 2000 *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*, Austin, University of Texas Press.
- 2004 "Beyond Writing", en Stephen Houston, ed., *The First Writing: Script Invention as History and Process*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 313-348.
- 2007 *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*, Austin, University of Texas Press.

Boot, Erik

- 1999 "Of Serpents and Centipedes: The Epithet of Wuk Chapaht Chan K'inich Ahaw", *Maya Supplemental File*, núm. 3, Austin, University of Texas.

2006 "More on the GRASS/REED Logograph as Jal", manuscrito inédito.

Brady, James E.

1997 "Settlement Configuration and Cosmology: The Role of Caves at Dos Pilas", *American Anthropologist*, vol. 99, núm. 3, pp. 602-618.

Brady, James E. y Pierre R. Colas

2005 "Nikte' Mo' Scattered Fire in the Cave of Kab' Chante': Epigraphic and Archaeological Evidence for Cave Desecration in Ancient Maya Warfare", en Keith M. Prufer y James E. Brady, eds., *Stone Houses and Earth Lords: Maya Religion in the Cave Context*, Boulder, University Press of Colorado, pp. 149-166.

Brady, James E. y Wendy Ashmore

1999 "Mountains, Caves, Water: Ideational Landscapes of the Ancient Maya", en Wendy Ashmore y A. Bernard Knapp, eds., *Archaeologies of Landscape: Contemporary Perspectives*, Blackwell Publishers Ltd., pp. 124-148.

Bricker, Harvey M. y Victoria R. Bricker

1992 "Zodiacal references in the Maya Codices", en Anthony F. Aveni, ed., *The Sky in Mayan Literature*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 148-183.

Bricker, Victoria R., ed.

1986 *A Grammar of Maya Hieroglyphs*, New Orleans, Middle American Research Institute, Tulane University.

1992 *Supplement to the Handbook of Middle American Indians, vol. 5: Epigraphy*, Austin, University of Texas Press.

1995 "Advances in Maya Epigraphy", *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, pp. 215-235.

Brittenham, Claudia

2008 *The Cacaxtla Painting Tradition: Art and Identity in Epiclassic Mexico*, New Haven, Yale University, History of Art, tesis doctoral.

2009 "Style and substance, or why the Cacaxtla paintings were buried", *Res*, núm. 55/56, pp. 135-155.

s.f. "About Time: On the Denial of Narrative in the

Battle Mural at Cacaxtla" conferencia presentada en el *Symposium on the History of Art*, Nueva York, The Frick Collection, 2007.

Broda de Casas, Johanna

1969 *The Mexican Calendar as Compared to other Mesoamerican Systems*, Viena, Institut für Völkerkunde der Universität Wien, Acta Ethnologica et Linguistica, núm. 15.

Brown, David Alan

1979 *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting: A Handbook to the Exhibition*, Washington D.C., National Gallery of Art.

1993 "Giovanni Morelli and Bernard Berenson", en Giacomo Agosti, Maria Elisabetta Manca y Matteo Panzeri, eds., *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, vol. II, pp. 389-397.

Bullock, Megan

2007 *The Effects of Urbanism on the Health and Demography of the Postclassic Population of Cholula, Puebla*, reporte presentado en FAMSI, <http://www.famsi.org/reports/03066/index.html>.

Burgoa, Francisco de

1997 *Geográfica Descripción de la Parte Septentrional del Polo Ártico de la América*, t. I: 1674, edición facsimilar, México, Miguel Ángel Porrúa.

Byland, Bruce E.

1993 "Introduction and Commentary", en Gisele Díaz y Alan Rodgers, eds., *The Codex Borgia. A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*, Nueva York, Dover Publications, pp. xiii-xxxii.

Cabrera, Ángel y José Yepes

1940 *Historia natural Ediar: Mamíferos sud americanos: vida, costumbres y descripción*, Buenos Aires, Compañía Argentina de Editores.

Cabrera Castro, Rubén

1995 "Atetelco", en Beatriz de la Fuente, ed., *La pintura mural prehispánica en México, vol. I: Teotihuacan*

- huacán, t. I: Catálogo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 203-258.
- 1998 “La serpiente emplumada y el jaguar como símbolo del control político en Teotihuacán”, en Henryk Karol y Yólotl González, coords., *Historia comparativa de las religiones*, México, Eduvem / INAH (Serie Historia), pp. 197-220.
- Calvert, M., Kim Rudolph y J. J. Stipp**
- 1978 “University of Miami Radiocarbon Dates XII”, *Radiocarbon*, vol. 20, núm. 2, pp. 274-282.
- Calvo Manuel, Ana**
- 2003 *Conservación y restauración, materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, España, Ediciones del Serbal, 3a. ed.
- Campbell, Joseph**
- 1988 *The Power of Myth*, Nueva York, Anchor Doubleday Editions.
- Campbell, Lyle**
- 1985 *The Pipil language of El Salvador*, Berlín, Mouton Publishers (Mouton Grammar Library, núm. 1).
- 1997 *American Indian Languages: The Historical Linguistics of Native America*, Oxford, Oxford University Press (Oxford Studies in Anthropological Linguistics).
- Campbell, Lyle, Terrence Kaufman y Thomas C. Smith-Stark**
- 1986 “Meso-America as a Linguistic Area”, *Linguage*, vol. 62, núm. 3, pp. 530-570.
- Cardona, Diana et al.**
- 2000 *Intervenciones de Restauración hechas en Cacaxtla*, México, INAH, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.
- Carlson, John**
- 1991 *Venus-Regulated Warfare and Ritual Sacrifice in Mesoamerica: Teotihuacan and the Cacaxtla “Star Wars” Connection*, Maryland, College Park, Center for Archaeoastronomy (Technical Publication No. 7).
- 1993 “Venus-Regulated Warfare and Ritual Sacrifice in Mesoamerica”, en Clive L. N. Ruggles y Nicholas J. Saunders, eds., *Astronomies and Cultures*, Boulder, University Press of Colorado, pp. 202-252.
- Carmack, Robert M.**
- 1979 “El título de los C’oyoi”, *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia, año LII, t. LII, pp. 221-266.
- Carmack, Robert M. y James L. Mondloch**
- 1983 *El título de Totonicapán*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el estudio de la cultura maya, 3).
- 1989 *El título de Yax y otros documentos quiches de Totonicapán*, Guatemala, México, UNAM.
- Carochi, Horacio**
- 1983 *Arte de la lengua mexicana: con la declaración de los adverbios della*, Miguel León Portilla, estudio introductorio, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas (Facsimiles de Lingüística y Fonología Nahuas, 2).
- Carrasco Vargas, Ramón, Verónica Vázquez López y Simon Martin**
- 2009 “Daily Life of the Ancient Maya Recorded on Murals at Calakmul, Mexico”, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 106, núm. 46, 19245-19249.
- Carrasco, David**
- 1999 *City of Sacrifice: The Aztec Empire and the Role of Violence in Society*, Boston, Beacon Press.
- Carretti, Emiliano, B. Salvadori, Piero Baglioni y Luigi Dei**
- 2005 “Microemulsions and Micellar Solutions for Cleaning Fresco Surfaces”, *Studies in Conservation*, 1, 50.
- Casas Andreu, Gustavo y Xóchitl Aguilar Miguel**
- 2007 “Anfibios y reptiles”, en Xóchitl Aguilar Miguel, coord., *Vertebrados del Estado de México*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 47-81.
- Casas, Bartolomé de las**
- 1967 *Apologética historia sumaria quanto a las qualidades, disposiciones naturales, policías, repúblicas, manera de vivir e costumbres de las gentes*

destas Indias Occidentales y Meridionales cuyo imperio soberano pertenece a los reyes de Castilla, E. O'Gorman, ed., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.

Caso, Alfonso

- 1937 “¿Tenían los teotihuacanos conocimiento del tonalpohualli?”, *El México Antiguo*, vol. IV, pp. 131-144.
- 1939 “La correlación de los años azteca y cristiano”, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, t. 3, núm. 1, pp. 11-45.
- 1942 “El paraíso terrenal en Teotihuacán”, *Cuadernos Americanos*, vol. 6, año 1, pp. 127-136.
- 1945 *La religión de los aztecas*, México, SEP.
- 1958 “El calendario mexicano”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, vol. XVII, núm. 1, pp. 41-96.
- 1959 “Glifos teotihuacanos”, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, 15, pp. 51-70.
- 1961 “El glifo ‘Ojo de reptil’”, *Ethnos*, Estocolmo, The Ethnographical Museum of Sweden, vol. 26, núm. 4, pp. 167-171.
- 1962 “Calendario y escritura de Xochicalco”, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, México, vol. XVIII, pp. 49-79.
- 1966 “Dioses y signos teotihuacanos”, *Teotihuacán: XI Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 249-275.
- 1967 *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas (Serie de Cultura Náhuatl, núm. 6).
- 1974 *El pueblo del Sol*, México, FCE.
- 1977 *Reyes y reinos de La Mixteca*, México, FCE, vol. I.

Castelló Yturbide, Teresa et al.

- 1993 *El arte plumaria en México*, México, Accival / Banamex.

Ceballos, Gerardo y Álvaro Miranda

- 2000 *Guía de campo de los mamíferos de la costa de Jalisco, México*, México, Fundación Ecológica de Cuixmala, A. C. / UNAM, Instituto de Ecología, Instituto de Biología.

Ceballos, Gerardo y Carlos Galindo

- 1984 *Mamíferos silvestres de la cuenca de México*, México, Limusa.

Ceballos, Gerardo y Gisselle Oliva, coords.

- 2005 *Los mamíferos silvestres de México*, México, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad / FCE.

Cedillo Álvarez, Luciano

- 1987 “Stucco: A report on the methodology developed in México”, en H. W. M. Hodges, ed., *In situ Archaeological Conservation. Proceedings*, México, INAH / The Getty Conservation Institute, pp. 90-97.
- 1991 *La conservación en zonas arqueológicas. Tres décadas de trabajo*, México, INAH, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles.

Cepeda Cárdenas, Gerardo y Raúl Martín Arana

- 1968 “Hueso grabado del centro de México”, México, *Boletín del INAH*, núm. 31, pp. 38-41.

Cervera Obregón, Marco Antonio

- 2004 “El sistema de armamento entre los Mexicas”, *Arqueología Mexicana*, México, vol. XII, núm. 70, pp. 68-73.

Challenger, Antony

- 1998 *Utilización y conservación de los ecosistemas terrestres de México. Pasado, presente y futuro*, México, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad / Agrupación Sierra Madre / UNAM / Instituto de Biología, pp. 847.

Chávez, Cuauhtémoc

- 2005 “Puma”, en Gerardo Ceballos y Gisselle Oliva, coords., *Los mamíferos silvestres de México*, México, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad / FCE, pp. 364-367.
- 2006 *Ecología poblacional y conservación del jaguar (Panthera onca) en la Reserva de la Biosfera Calakmul, Campeche*, México, UNAM, Facultad de Ciencias, tesis de maestría.

Chávez, Cuauhtémoc, Marcelo Aranda y Gerardo Ceballos

- 2005 “Jaguar, tigre”, en Gerardo Ceballos y Gisselle Oliva, coords., *Los mamíferos silvestres de México*, México, Comisión Nacional para el

Conocimiento y Uso de la Biodiversidad / FCE, pp. 367-370.

Chávez Gómez, José Manuel A.

2001 *Intención franciscana de evangelizar entre los mayas rebeldes*, México, Conaculta (Regiones).

Cherry, John F.

1992 "Beazley in the Bronze Age? Reflections on Attribution Studies in Aegean Prehistory", en R. Laffineur y J.L. Crowley, eds., *EIKON: Aegean Bronze Age Iconography: Shaping a Methodology, Proceedings of the 4th International Aegean Conference, University of Tasmania, Hobart, Australia, 6-9 April 1992 [Aegaeum 8]*, Lieja, Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de la Grèce antique, pp. 123-144.

Chinchilla Mazariegos, Oswaldo

2003 *Gods of the Popol Vuh in Classic Maya Art*, Guatemala, Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín.

2008 *La cosecha gloriosa: el cacao y el sacrificio humano en la costa sur de Guatemala*, manuscrito inédito en posesión del autor.

Christenson, Allen J.

2003 *Popol Vuh: The Sacred Book of the Maya*, Winchester, O Books.

Cirlot, Juan Eduardo

1994 *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor (Colección Labor, Nueva serie núm. 4), 476 pp.

Clancy, Flora S.

1994 "The Classic Maya Ceremonial Bar", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 65, pp. 7-45.

Closs, Michael P.

1979 "Venus in the maya world: glyph, gods, and associated astronomical phenomena", en Merle Green Robertson, ed., *Tercera Mesa Redonda de Palenque*, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Center, pp. 147-165.

Closs, Michael P., Anthony F. Aveni y Bruce Crowley

1984 "The planet Venus and the Temple 22 at Copán", *Indiana* 9, Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, pp. 221-247.

Codex Borbonicus

1974 Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlan y

Leyenda de los Soles

1975 Primo Feliciano Velázquez, trad., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.

Coe, Michael D.

1973 *The Maya Scribe and His World*, Nueva York, The Grolier Club.

1975a *Classic Maya Pottery at Dumbarton Oaks*, Washington D.C., Dumbarton Oaks.

1975b "Native Astronomy in Mesoamerica", en Anthony F. Aveni, ed., *Archaeoastronomy in Pre-Columbian America*, Austin, University of Texas Press, pp. 3-31.

1978 *Lords of the Underworld. Masterpieces of Classic Maya Ceramics*, Princeton, Princeton University, The Art Museum.

1989 "The Hero Twins: Myth and Image", en Justin Kerr, ed., *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, Nueva York, Kerr Associates, vol. 1, pp. 161-184.

1992 *Breaking the Maya Code*, Nueva York, Thames and Hudson.

Coe, Sophie D. y Michael D. Coe

1996 *The True History of Chocolate*, Londres / Nueva York, Thames and Hudson.

Coggins, Clemency Chase y Orrin C. Shane

1984 *Cenote of Sacrifice: Maya Treasures from the Sacred Well at Chichén Itzá*, Austin, University of Texas Press.

Colas, Pierre Robert

2004 *Sinn und Bedeutung klassischer Maya-Personennamen: Typologische Analyse von Anthroponymphrasen in den Hieroglypheninschriften der klassischen Maya-Kultur als Beitrag zur allgemeinen Onomastik*, Acta Mesoamericana, Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben, vol. 15.

Coltman, Jeremy

- 2007 "The Aztec Stuttgart Statuette: An Iconographic Analysis", *Mexicon*, vol. XXIX, núm. 3, pp. 70-77.

Conides, Cynthia A.

- 2001 *The Stuccoed and Painted Ceramics from Teotihuacan, Mexico: A Study of Authorship and Function of Works of Art from an Ancient Mesoamerican City*, Nueva York, Columbia University, tesis doctoral.

Córdova, fray Juan de

- 1987a *Arte en Lengua Zapoteca, en Casa de Pedro Balli*, Oaxaca, Ediciones Toledo [1578].
- 1987b *Vocabulario en Lengua Çapoteca*, edición facsimilar, México, Ediciones Toledo / INAH, [1578].

Corona Sánchez, Eduardo y José Concepción Jiménez López

- 2004 "El Sacrificio y la muerte en Filo-Bobos, Veracruz: un ensayo iconográfico", en Beatriz Barba de Piña Chan, ed., *Iconografía mexicana, vol. V: Vida, muerte y transfiguración*, México, INAH (Colección Científica, Serie Antropología Social), pp. 169-190.

Cruz Cortés, Noemí

- 2005 *Las señoras de la Luna*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.

Cuevas García, Martha

- 2007 *Los incensarios efigie de Palenque: deidades y rituales mayas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas / INAH.

Culbert, T. Patrick

- 1993 *The Ceramics of Tikal: Vessels from the Burials, Caches and Problematic Deposits. Tikal Report 25A*, Philadelphia, University of Pennsylvania, University Museum.

Currier, Mary Jean P.

- 1983 "Felis concolor", *Mammalian Species*, núm. 200, pp. 1-7.

Cyphers, Ann

- 1997 "Los felinos en San Lorenzo", en Ann Cyphers, coord., *Población, subsistencia y medio ambiente en San Lorenzo Tenochtitlan*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 195-226.

Darras, Véronique y Virginia Fields

- 2003 "Un cuchillo ceremonial de obsidiana roja", *Arqueología Mexicana*, México, vol. XI, núm. 63, pp. 74-77.

Davoust, Michel

- 1997 *Un nouveau commentaire du Codex de Dresde. Codex hiéroglyphique maya du XVe siècle*, París, CNRS Editions.

Delgadillo, Rosalba y Andrés Santana

- 1991 "Los enterramientos humanos en Cacaxtla, Tlaxcala", en *Historia y sociedad en Tlaxcala: Memorias del 4o. y 5o. simposios internacionales de investigaciones socio-históricas sobre Tlaxcala, octubre 1988-octubre 1989*, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala / Instituto Tlaxcalteca de Cultura / Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Iberoamericana, pp. 136-144.

Díaz, Gisele y Alan Rodgers, eds.

- 1993 *The Codex Borgia. A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*, Bruce E. Byland, introd. y comentarios, Nueva York, Dover.

Dockstader, Frederick, J.

- 1973 *Masterworks from the Museum of the American Indian*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Dorantes, María del Pilar

- 1989 *Informe sobre los trabajos de liberación de los muros rojos de Cacaxtla*, México, INAH, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Dorantes, Pilar y Amalia Velázquez, coords.

- 1996 *Informe de la intervención realizada en la zona arqueológica de Cacaxtla*, México, INAH, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Durán, fray Diego de

- 1967 *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, edición paleográfica, introducciones, notas y vocabularios por Ángel María Garibay, México, Porrúa [1581].

Eaton, Stephen W.

- 1992 "Wild Turkey Meleagris gallopavo", *The birds of North America*, núm. 22.

Eberl, Marcus

- 2001 "Death and Conceptions of the Soul", en Nikolai Grube, ed., *Maya: Divine Kings of the Rainforest*, Cologne, Könemann, pp. 310-319.

Eco, Umberto

- 1985 "How Culture Conditions the Colours We See" en M. Blonsky, ed., *On Signs*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 157-175.

Edmonson, Munro S.

- 1988 *The Book of the Year: Middle American Calendrical Systems*, Salt Lake City, University of Utah Press.
- 1991 "El calendario de Teotihuacán", en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé, eds., *Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 329-341.
- 1992 "The Middle American Calendar Round", en Victoria R. Bricker, ed., *Epigraphy, Supplement to the Handbook of Middle American Indians*, Austin, University of Texas Press, pp. 154-167.
- 2000 "Los calendarios de la Conquista", *Arqueología Mexicana*, México, vol. VII, núm. 41, pp. 40-45.

Eliade, Mircea

- 1972 *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 464 pp.
- 1992 *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 464 pp.

Elson, Christina y Michael E. Smith

- 2001 "Archaeological deposits from the Aztec New Fire Ceremony", *Ancient Mesoamerica*, vol. 12, pp. 157-174.

Emmons, Louise H.

- 1987 "Comparative feeding ecology of felids in a Neotropical rainforest", *Behavioral Ecology Sociobiology*, vol. 20, núm. 4, pp. 271-283.

Escalante Gonzalbo, Pablo

- 2002 "Allegory in the Cacaxtla Murals", *Voices of Mexico*, núm. 61, oct-dic, pp. 73-77.

Espinoza, Gabriel

- 1998 "El eco del agua: el pasado lacustre de Tlaxcala", *Coloquio sobre la Historia de Tlaxcala*, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, pp. 57-69.

Espinoza, Lino y Pedro Ortega

- 1987 *Informe técnico Cacaxtla 1985-1991*, México, INAH, Consejo de Arqueología.
- 1991 "Cacaxtla. Innovación en la concepción arquitectónica", México, *Excélsior*, Sección Cultura, 19 de junio, 4C; 21 de junio, 3D; 28 de junio, 2-3 C, y 29 de junio, 3C.
- s.f. *Informe, Cacaxtla, Tlaxcala, 1985-1987*, Archivo Técnico, INAH, 28-46.

Fahmel Beyer, Bernd

- 2005 "Suchilquitongo", en Beatriz de la Fuente y Bernd Fahmel Beyer, eds., *La pintura mural prehispánica en México, vol. III: Oaxaca, t. I: Catálogo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 146-215.

Falcón, Tatiana et al.

- 2008 "Early Classical pigments in the Archaeological Site of Calakmul", Vancouver, trabajo presentado en el simposio *Interdisciplinary Studies of Archaeological Objects: Archaeology, Material Science and Conservation*, 73rd Annual Meeting, Society for American Archaeology, 26-30 de marzo.

Fash, William

- 1991 *Scribes, Warriors and Kings: The City of Copán and the Ancient Maya*, Nueva York, Thames and Hudson.

Fash, William L. y Barbara W. Fash

- 2000 "Teotihuacan and the Maya: A Classic Heritage", en David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions, eds., *Mesoamerica's Classic Heritage: Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University Press of Colorado, pp. 433-463.

Feest, Christian F.

- 1990 *Vienna's Mexican Treasures, Aztec, Mixtec, and Tarascan Works from 16th Century Austrian Collections*, Viena, Archiv für Völkerkunde 44.

Feldhamer, George A., Lee C. Drickamer, Stephen H. Vessey**y Joseph F. Merrit**

- 1999 *Mammalogy: Adaptation, diversity and ecology*, Boston, WCB / McGraw-Hill.

Fernández, Jesús, Juan Carlos Windfield Pérez**y María del Carmen Corona**

- 2007 "Tlaxcala", en Raúl Ortiz Pulido, Adolfo Navarro Sigüenza, Héctor Gómez de Silva, O. Rojas Soto y T. A. Peterson, eds., *Avifaunas estatales de México*, Pachuca, Cipamex, pp. 137-164.
- 2011 Enciclopedia de los Municipios de México, "Tlaxcala, Medio Físico", en <http://www.inafed.gob.mx/work/templates/enciclo/tlaxcala/medi.htm>

Filloy Nadal, Laura

- 1992 "La conservación de material arqueológico: ¿una actividad interdisciplinaria?", en *La conservación de la madera arqueológica en contextos lacustres: la Cuenca de México*, México, INAH, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, tesis de grado de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, pp. 15-43.

Filloy Nadal, Laura y Sofía Martínez del Campo Lenz

- 2002 "Noticias. El nuevo rostro de Pacal", *Arqueología Mexicana*, vol. IX, núm. 53, enero-febrero, p. 12.

Filloy Nadal, Laura, Felipe Solís Olguín, Lourdes Navarizo Ornelas

- 2007 "Un excepcional mosaico de plumaria azteca: el tapacáliz del Museo Nacional de Antropología",

Flores Gutiérrez, Daniel

- 1991 "Venus y su relación con fechas antiguas", en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé, eds., *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 343-388 (Serie de Historia de la Ciencia y la Tecnología, 4).

Flores Villela, Óscar y Patricia Gerez

- 1989 *Conservación en México: síntesis sobre vertebrados terrestres, vegetación y uso del suelo*, Instituto Nacional de Investigaciones sobre Recursos Bióticos, Conservación Internacional, 302 pp.

Foncerrada de Molina, Marta

- 1976 "La pintura mural de Cacaxtla", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. XIII, núm. 46, pp. 5-20.
- 1978 "The Cacaxtla murals: An example of cultural contact?", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, N.F., Jahrgang 4, Heft 2, pp. 141-160.
- 1980 "Mural Painting in Cacaxtla and Teotihuacan Cosmopolitanism", en Merle Green Robertson, ed., *Third Palenque Round Table, 1978, Part 2*, Austin, University of Texas Press, pp. 183-198.
- 1982 "Signos glíficos relacionados con Tláloc en los murales de la Batalla en Cacaxtla", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. XIII, núm. 50, pp. 23-33.
- 1987 "Un fragmento de pintura mural en Cacaxtla, Palenque, y el Popol Vuh", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. 15, núm. 58, pp. 29-33.
- 1993 *Cacaxtla: la iconografía de los olmeca-xicalanca*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Förstemann, Ernst

- 1880 *Die Mayahandschrift der Königlich öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, Leipzig, Tafeln in Chromo-Lichtdruck.
- 1906 *Commentary on the Maya Manuscript in the Royal Public Library of Dresden*, Cambridge, Peabody Museum, Papers of the Peabody Museum of

- American Archaeology and Ethnology, vol. 4, núm. 2.
- Frazer, James George**
1996 *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, Nueva York, Touchstone.
- Freidle, David A., Linda Schele y Joy Parker**
1993 *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*, Nueva York, W. Morrow.
- Friedmann, H., L. Griscom y R. T. Moore**
1950 *Distributional Check-List of the Birds of Mexico*, Berkeley, part I.
- Fu, Marilyn y Shen Fu**
1973 *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton*, Princeton, Princeton University Press.
- Fuente, Beatriz de la**
1977 *Los hombres de piedra: escultura olmeca*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
1995a "Zona 2. Conjunto del Quetzalpapálotl", en Beatriz de la Fuente, ed., *La pintura mural prehispánica en México, vol. I: Teotihuacán, t. I: Catálogo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 122-129.
1995b "Zona 5A. Conjunto del Sol", en Beatriz de la Fuente, ed., *La pintura mural prehispánica en México, vol. I: Teotihuacán, t. I: Catálogo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 58-79.
1995c "Tetitla", en Beatriz de la Fuente, ed., *La pintura mural prehispánica en México, vol. I: Teotihuacán, t. I: Catálogo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 258-311.
1995d coord., *La pintura mural prehispánica en México, vol. I: Teotihuacán, t. I: Catálogo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Galindo Trejo, Jesús**
1994 *Arqueoastronomía en la América Antigua*, México / Madrid, Equipo Sirius.
1998 "La astronomía prehispánica de Tlaxcala", *Coloquio sobre la Historia de Tlaxcala*, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, pp. 37-47.
- 2001 "Transfiguración sagrada de visiones celestes: alineación astronómica de estructuras arquitectónicas en cuatro sitios mayas", en Beatriz de la Fuente, dir. y Leticia Staines, coord., *La pintura mural prehispánica en México, vol. II: Área maya, t. III: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 294-310.
- 2003 "La astronomía prehispánica en México", en *Lajas celestes: astronomía e historia en Chapultepec*, México, Museo Nacional de Historia, INAH, pp. 15-77.
- 2008 "Calendario y orientación astronómica: una práctica ancestral en la Oaxaca prehispánica", en Beatriz de la Fuente, coord., *La pintura mural prehispánica en México, vol. III: Oaxaca, t. III: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 295-345.
- Galindo Trejo, Jesús y María Elena Ruiz Gallut**
1998 "Bonampak: una confluencia sagrada de caminos celestes", en Beatriz de la Fuente, dir. y Leticia Staines, coord., *La pintura mural prehispánica en México, vol. II: Área maya, Bonampak, t. II: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 137-157.
- García Barrios, Ana**
2008 *Chaahk, el dios de la lluvia, en el periodo Clásico maya: aspectos religiosos y políticos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia de América II (Antropología de América), Facultad de Geografía e Historia, tesis doctoral.
2009 "Chaahk y el pájaro O' en el periodo Clásico y en narraciones coloniales", *Estudios de Cultura Maya*, vol. XXXIV, pp. 93-114.
- García Cook, Ángel**
1985 "Historia de la tecnología agrícola en el Altiplano Central desde el principio de la agricultura hasta el siglo XIII", en Teresa Rojas Rabiela y W. T. Sanders, eds., *Historia de la agricultura, época prehispánica, siglo XVI*, México, INAH, vol. I, pp. 237-266.
1996 "Situación cultural en Tlaxcala durante el apogeo de Teotihuacán", en Alba Guadalupe Mastache et al., *Arqueología Mesoamericana, Homenaje a William T. Sanders*, *Arqueología Mexicana*,

t. 1, México, INAH, pp. 281-316.

García Cook, Ángel y Beatriz Leonor Merino Carrión

- 1990 “El cultivo intensivo: condiciones sociales y ambientales que lo originan”, en Teresa Rojas Rabiela, ed., *Agricultura indígena: pasado y presente*, México, Ediciones de la Casa Chata, núm. 27, pp. 69-87.
- 1991 *Tlaxcala, una historia compartida*, Gobierno del Estado de Tlaxcala / Conaculta (Colección Los Orígenes, Arqueología 3).
- 1997 *Guía ilustrada de Cacaxtla*, Tlaxcala, Patronato Estatal de Promotores Voluntarios de Tlaxcala.

García Granados, Rafael

- 1939 “Mexican Feather Mosaic”, *Mexican Art and Life*, México, enero, núm. 5.

García-Des Lauriers, Claudia

- 2000 *Trappings of Sacred War: The Warrior Costume of Teotihuacan*, Riverside, Universidad de California, Departamento de Antropología, tesis de maestría.

Garibay K., Ángel María, ed.

- 1996 *Teogonía e historia de los mexicanos: tres opúsculos del siglo XVI*, México, Porrúa (Colección Sepan Cuantos... 37).

Garza Tarazona, Silvia

- 1996 “Lápida de Xochicalco: un ejemplo de escritura mesoamericana”, *Memoria del III Congreso Interno del Centro INAH Morelos*, México, INAH, pp. 13-18.
- 2002 “El nombre de Xochicalco antes del siglo XVI: ¿Totolhualco?”, *Arqueología Mexicana*, vol. X, núm. 55, pp. 56-57.
- 2007 “¿Parentesco cultural entre Cacaxtla y Xochicalco?”, en *Memorias del Primer coloquio internacional Cacaxtla a sus treinta años de investigación*, Gobierno del Estado de Tlaxcala / INAH, Conaculta, pp. 252-265.

Garza, Mercedes de la

- 1984 *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (2a

reimp., 2003).

- 1995 *Aves sagradas de los mayas*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas, 138 pp.

Gendrop, Paul e Iñaki Díaz Balardi

- 1994 *Escultura Azteca: una aproximación a su estética*, México, Trillas.

Gibbs, Sharon L.

- 1977 “Mesoamerican Calendrics as Evidence of Astronomical Activity”, en Anthony F. Aveni, ed., *Native American Astronomy*, Austin, University of Texas Press, pp. 21-35.

Gibson-Wood, Carol

- 1988 *Studies in the theory of connoisseurship from Vasari to Morelli*, Nueva York, Garland Publishing.

Gillespie, Susan D. y Rosemary A. Joyce

- 1998 “Deity Relationships in Mesoamerican Cosmologies: The Case of the Maya God L”, *Ancient Mesoamerica*, vol. 9, núm. 2, pp. 279-296.

Ginzburg, Carlo

- 1980 *Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and the Scientific Method*, History Workshop 9, pp. 5-36.

Giorgi, Rodorico, David Chelazzi, Emiliano Carretti,

Ester Falletta y Piero Baglioni

- 2008 “Microemulsions for the cleaning of wall paintings”, *ICOM Committee for Conservation*, vol. I, pp. 527-533.

Gómez Álvarez, Graciela

- 2002 *Descripción de las comunidades de aves del volcán Malinche, Tlaxcala*, México, UNAM, Facultad de Ciencias, tesis de doctorado, 161 pp.

Gómez-Urquiza de la Macorra, Mercedes

- 2006 “Licenciatura en Restauración”, en Elisabeth Küng Biland, coord., *Homenaje a Carlos Chanfón Olmos*, México, UNAM, pp. 145-148.

González Crespo, Norberto, Silvia Garza Tarazona,

Beatriz Palavicini Beltrán y Claudia Alvarado León

- 2008 “La cronología de Xochicalco”, *Arqueología*, t.

37, pp. 122-139.

González Torres, Yólotl

- 1979 *El culto a los astros entre los mexicas*, México, SEP / Diana.
- 2001 “Lo animal en la cosmovisión mexicana o mesoamericana”, en Yólotl González, coord., *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, México, Plaza y Valdés / INAH, pp. 107-122.
- 2006 *El sacrificio humano entre los Mexicas*, México, FCE / Conaculta / INAH.

Gordon, George B.

- 1902 “Hieroglyphic stairway, ruins of Copán”, *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, vol. 1, núm. 6, pp. 151-194.

Gossen, Gary Hamilton

- 1974 *Chamulas in the World of the sun: time and space in a maya oral tradition*, Cambridge, Harvard University.

Graulich, Michel

- 1990a “Dualities in Cacaxtla” en R. van Zantwijk, R. de Ridder y E. Brackhuis, eds., *Mesoamerican Dualism/Dualismo Mesoamericano: Symposium of the 46th International Congress of Americanists, Amsterdam, 1988*, Utrecht, RUU-ISOR, pp. 94-118.
- 1990b *Mitos y rituales del México antiguo*, Madrid, Ediciones Istmo.
- 1991 “Oblique Views and Three-Dimensionality in Maya Art”, *Estudios de Cultura Maya*, vol. XVIII, pp. 263-306.
- 1992 “Quetzalcóatl-Ehécatl, the Bringer of Life”, en Nicholas Saunders, ed., *Ancient America: Contributions to New World Archaeology*, Oxford, Oxbow Books (Oxbow Monograph 24), pp. 33-38.
- 1995 “El Popol Vuh en el altiplano mexicano”, *Memorias del Segundo Congreso Internacional de Mayistas*, México, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- 1998 “El Rey Solar en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, México, vol. VI, núm. 32, pp. 14-21.
- 2000 “Aztec Human Sacrifice as Expiation”, *History*

of Religions, vol. 39, núm. 4, pp. 352-371.

- 2001 “El simbolismo del Templo Mayor de México y sus relaciones con Cacaxtla y Teotihuacán”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. XXIII, núm. 79, pp. 5-28.

Grove, David C., ed.

- 1987 *Ancient Chalcatzingo*, Austin, University of Texas Press.

Grube, Nikolai

- s.f. “The Ahaw sign as nik, ‘flower’”, *Bonn, Universität Bonn*, manuscrito, Institut für Altamerikanistik.

Grube, Nikolai y Linda Schele

- 1994 “Tikal Altar 5”, *Texas Notes on Precolumbian Art, Writing and Culture*, Austin, University of Texas, núm. 66.

Gunter, Stanley P.

- s.f. “The Dos Pilas Toponym”, *Maya File*, Austin, University of Texas, núm. 60.
- 2008 “Additions and Revisions to the Epigraphy of Dos Pilas and Aguateca”, Palenque, ponencia, *VI Mesa Redonda de Palenque*, INAH.

Guerrero Baca, Luis Fernando, coord.

- 2009 *Conservación de bienes culturales: acciones y reflexiones*, México, INAH.

Guerrero, Fernando

- 2010 *Los felinos en la pintura mural de Teotihuacán, Estado de México*, México, UNAM, Facultad de Ciencias, tesis de licenciatura en Biología.

Gurrola Hidalgo, Marco Antonio y Noemí Chávez Castañeda

- 2007 “Aves”, en Xóchitl Aguilar Miguel, coord., *Vertebrados del Estado de México*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 83-179.

Haspelmath, Martin, Matthew S. Dyer, David Gil y Bernard Comrie, eds.

- 2005 *World Atlas of Language Structures*, Oxford, Oxford University Press.

Hassig, Ross

1988 *Aztec Warfare: Imperial Expansion and Political Control*, Norman, University of Oklahoma Press (Civilization of the American Indian Series, núm. 188).

Hatten, James R., Annalaura Averill-Murray y William E. van Pelt

2005 "A spatial model of potential jaguar habitat in Arizona", *Journal of Wildlife Management*, vol. 69, núm. 3, pp. 1024-1033.

Headrick, Annabeth

2007 *The Teotihuacan Trinity: The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*, Austin, University of Texas Press.

Hellmuth, Nicholas M.

1987 *Monster und Menschen in der Maya-Kunst*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

Helmke, Christophe y James E. Brady

2009 "Epigraphic and Archaeological Evidence for Cave Desecration in Ancient Maya Warfare", conferencia impartida en *Maya Culture: Identity, Language and History – A Celebration of the Life and Work of Pierre Robert Colas*, Nashville, Vanderbilt University.

Helms, Mary

1993 *Craft and the Kingly Ideal: Art, Trade and Power*, Austin, University of Texas Press.

Hernández, Francisco

1959 *Historia Natural de Nueva España*, México, UNAM, 2 vols., [1571-1576].

Herrera Gutiérrez, Emma Eugenia

1979 *Cacaxtla: organización de prácticas de campo y aplicación de pastas desincrustantes*, México, INAH, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles.

Heyden, Doris

s/f *Guajolote, Guajolote: ¿quién eres en realidad?*, México, DEAS-INAH, escrito mecanografiado.

Hill, J.

2007 *How a Corn Plant Develops – Reproductive Stages and Kernel Development (Cómo se desarrolla una planta de maíz. Etapas reproductivas del desarrollo del grano)*, Iowa State University, en <http://www.extension.iastate.edu/hancock/info/Corn+Develop+Repro+Stages.htm>

Hill, Jane H. y Kenneth C. Hill

1986 *Speaking Mexicano: Dynamics of Syncretic Language in Central Mexico*, Tucson, University of Arizona Press.

Hirth, Kenneth G.

1989 "Militarism and Social Organization at Xochicalco, Morelos", en Richard A. Diehl y Janet C. Berlo, eds., *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan A.D. 700-900*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, pp. 69-81.

Houston, Stephen D.

1993 *Hieroglyphs and History at Dos Pilas: Dynastic Politics of the Classic Maya*, Austin, University of Texas Press.

2004 "Writing in Early Mesoamerica", Stephen Houston, ed., *The First Writing: Script Invention as History and Process*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 274-309.

2009 "To Boast in Our Sufferings: The Problem of Pain in Ancient Mesoamerica", en Heather Orr y Rex Koontz, eds., *Blood and Beauty: Organized Violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America*, Los Angeles, University of California, The Cotsen Institute of Archaeology Press, pp. 331-340.

Houston, Stephen D. y David Stuart

1998 "The Ancient Maya Self: Personhood and Portraiture in the Classic Period", *RES*, núm. 33, pp. 73-101.

Houston, Stephen D. y Karl A. Taube

2000 "An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica", *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 10, núm. 2, pp. 261-294.

Houston, Stephen D., David S. Stuart y Karl A. Taube

- 2006 *The Memory of Bones: Body, Being and Experience among the Classic Maya*, Austin, University of Texas Press (Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American Art and Culture).

Houston, Stephen, Claudia Brittenham, Cassandra**Mesick, Alexandre Tokovinine y Christina Warinner**

- 2009 *Veiled Brightness: A History of Ancient Maya Color*, Austin, University of Texas Press.

Howell, Steve N. y Sophie Webb

- 1995 *A Guide to the Birds of Mexico and Northern Central America*, Nueva York, Oxford University Press, 851 pp.

Ibarra, Ricardo y Arcadio Ojeda

- 1988 *Estudio sobre los patrones básicos del comportamiento del jaguar (*Panthera onca*) en cautiverio*, México, UNAM, Facultad de Ciencias, tesis de licenciatura.

ICOMOS

- 1990 *ICAHM, Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico (ICOMOS Charter for the Protection and Management of the Archaeological Heritage)*, Lausana, Suiza, International Committee on Archaeological Heritage Management (ICAHM-ICOMOS).

Innocenti, Federica

- 2007 *Studio dei processi di presa di malte aeree preparate secondo la tradizione Maya*, Florencia, Università di Firenze, tesis de licenciatura, CSGI.

Inomata, Takeshi

- 1995 *Archaeological Investigations at the Fortified Center of Aguateca, El Petén, Guatemala: Implications for the Study of the Classic Maya*, Nashville, Vanderbilt University, tesis doctoral.
- 1997 "The Last Day of a Fortified Classic Maya Center: Archaeological Investigations at Aguateca Guatemala", *Ancient Mesoamerica*, vol. 8, núm. 2, pp. 337-351.
- 2001 "The Power and Ideology of Artistic Creation: Elite Craft Specialists in Classic Maya Society", *Current Anthropology*, vol. 42, núm. 3, pp. 321-349.

Inomata, Takeshi y Laura R. Stiver

- 1998 "Floor Assemblages from Burned Structures at Aguateca, Guatemala: A Study of Classic Maya Households", *Journal of Field Archaeology*, vol. 35, núm. 4, pp. 431-452.

Isis y la Serpiente Emplumada: Egipto faraónico / México prehispánico

- 2007 México, Fundación Monterrey.

Inomata, Takeshi, Daniela Triadan, Erick Ponciano,**Richard Terry y Harriet F. Beaubien**

- 2002 "In the Palace of the Fallen King: The royal residential complex at Aguateca, Guatemala", *Journal of Field Archaeology*, vol. 28, núm. 3/4, pp. 287-306.

Jiménez García, Elizabeth

- 1998 *Iconografía de Tula. El caso de la escultura*, México, INAH (Colección Científica).

Jiménez Moreno, Wigberto

- 1992 "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", en *Esplendor del México antiguo*, vol. II, México, Editorial del Valle de México [1959], pp. 1019-1108.

Johnsgard, Paula

- 2002 *North American Owls. Biology and natural history*, Washington / Londres, Smithsonian Institution Press, 2a. ed.

Joralemon, Peter David

- 1971 *A Study of Olmec Iconography*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, núm. 7.
- 1974 "Ritual Blood-Sacrifice among the Ancient Maya: Part I", en Merle Green Robertson, ed., *Primera Mesa Redonda de Palenque*, Pebble Beach, Pre-Columbian Art Research, pp. 59-76.

Justeson, John S., William M. Norman, Lyle Campbell y Terrence Kaufman

- 1985 *The Foreign Impact on Lowland Maya Language*

and Script, New Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute, Publication 53.

Karttunen, Frances

- 1983 *An Analytical Dictionary of Nahuatl*, Norman, University of Oklahoma Press.
- 1992 *An Analytical Dictionary of Nahuatl*, Norman, University of Oklahoma Press, edición revisada.

Kaufman, Terrence

- 1976 "Archaeological and Linguistic Correlations in Mayaland and Associated Areas of Meso-America", *World Archaeology*, 8, núm. 1, pp. 101-118.
- 2001 "The history of the Nawa language group from the earliest times to the sixteenth century: some initial results", manuscrito en posesión del autor.
- 2003 *A Preliminary Mayan Etymological Dictionary*, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc.: <<http://www.famsi.org/reports/01051/pmed.pdf>>

Keller, H. U. y T. K. Friedli

- 1992 "Visibility limit of naked-eye sunspots", en *The Quarterly Journal of the Royal Astronomical Society*, Londres, The Royal Astronomical Society, núm. 33, pp. 83-89.

Kennedy, A. J.

- 1995 "Cacao: Theobroma cacao (Stericuliaceae)", en J. Smartt y N.W. Simmonds, eds., *Evolution of crop plants*, Essex, Longman Scientific & Technical / John Wiley & Sons, 2a. ed., pp. 472-475.

Kerr, Barbara y Justin Kerr

- 1988 "Some Observations on Maya Vase Painters", en Elizabeth P. Benson y Gillett G. Griffin, eds., *Maya Iconography*, Princeton, Princeton University Press, pp. 277-293.

Kerr, Justin

- 1989 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, Nueva York, Kerr Associates, vol. 1.

1990 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, Nueva York, Kerr Associates, vol. 2.

1997 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, Nueva York, Kerr Associates, vol. 5.

2000 *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, Nueva York, Kerr Associates, vol. 6.

Kettunen, Harri

- 2005 *Nasal Motifs in Maya Iconography*, Helsinki, University of Helsinki, Renvall Institute for Area and Cultural Studies, tesis doctoral.

Kettunen, Harri y Bon V. Davis III

- 2004 "Snakes, Centipedes, Snakepedes, and Centiserpents: Conflation of Liminal Species in Maya Iconography and Ethnozoology", *Wayeb Notes*, núm. 9, pp. 1-42.

Kirchhoff, Paul, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García

- 1976 *Historia tolteca-chichimeca*, México, SEP / INAH / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Klein, Cecilia F.

- 2000 "The Devil and the Skirt: An Iconographic Inquiry into the pre-Hispanic nature of the Tzitzimime", *Ancient Mesoamerica*, núm. 11, pp. 1-26.

Knorozov, Y. V.

- 1958 "The Problem of the Study of the Maya Hieroglyphic Writing", Sophie D. Coe, trad., *American Antiquity*, vol. 23, núm. 3, pp. 284-291.

Kowalski, Jeff Karl

- 1989 "Who Am I among the Itza?: Links between Northern Yucatan and the Western Maya Lowlands and Highlands", en Richard A. Diehl y Janet C. Berlo, eds., *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan A.D. 700-900*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, pp. 173-185.

Krickeberg, Walter

- 1966 "El juego de pelota mesoamericano y su simbo-

lismo religioso”, en *Traducciones mesoamericanistas*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, t. I, pp. 191-231.

Kubler, George

- 1972 “Jaguars in the Valley of Mexico”, en Elizabeth Benson, ed., *The cult of the feline: A conference in pre-columbian iconography, october 31 and november 1, 1970*, Washington D.C., Trustees for Harvard University, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 19-44.
- 1980 “Eclecticism at Cacaxtla”, en Merle Greene Robertson y Donnan C. Jeffers, eds., *Tercera Mesa Redonda de Palenque, 1978, Part 2*, Monterrey, Pre-Columbian Art Research Center, Texas University Press, pp. 163-172.

Lacadena García-Gallo, Alfonso

- 2000 “Los escribas del Códice de Madrid: metodología paleográfica”, *Revista Española de Antropología Americana*, 30, pp. 27-85.
- 2007 “Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica maya”, ponencia presentada en el encuentro internacional *Variantes y Variaciones entre los Mayas* (Mesa: El paralelismo en Mesoamérica), París, 10-12 de diciembre de 2007.
- 2008 “Regional Scribal Traditions: Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing”, *PARI Journal*, vol. VIII, núm. 4, pp. 1-23.
- 2010 “Highland Mexican and Maya Intellectual Exchange in the Late Postclassic: Some Thoughts on the Origin of Shared Elements and Methods of Interaction”, en Gabrielle Vail y Christine Hernández, eds., *Astronomers, Scribes, and Priest. Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowland and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, pp. 383-406.

Lacadena García-Gallo, Alfonso y Søren Wichmann

- 2004 “On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing”, en Søren Wichmann, ed., *The Linguistics of Maya Writing*, Salt Lake City, The University of Utah Press, pp. 103-162.

Landa, fray Diego de

- 1941[1566] *Landa's Relación de las Cosas de Yucatán*, trad. y notas de Alfred M. Tozzer, Cambridge, Harvard University, Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology 18.
- 1994 *Relación de las Cosas de Yucatán (obra escrita en 1566)*, María del Carmen León Cázares, estudio preliminar, cronología y revisión del texto, México, Conaculta (Cien de México).

Langley, James C.

- 1992 “Teotihuacan Sign Clusters: Emblem or Articulation?”, en Janet C. Berlo, ed., *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 247-280.
- 1986 *Symbolic Notation of Teotihuacan: Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*, Oxford (BAR International Series, núm. 313).

Launey, Michel

- 1992 *Introducción a la lengua y la literatura náhuatl*, Cristina Kraft, trad., México, UNAM.

Leopold, A. Starker

- 1965 *Fauna silvestre de México. Aves y mamíferos de caza*, México, Instituto Mexicano de Recursos Naturales Renovables, 1a. ed. en español.
- 1977 *Fauna Silvestre de México. Aves y Mamíferos de Caza*, México, Instituto Mexicano de Recursos Naturales Renovables, 608 pp.

Lind, Michael

- 1992 “The Great City Square: Government in Ancient Cholula”, manuscrito inédito.

List, Rurik

- 2005 “Lobo gris mexicano”, en Ceballos y Oliva, coords., *Los mamíferos silvestres de México*, México, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad / FCE, pp. 350-353.

Lizana, fray Bernardo de

- 1995 *Devocionario de Nuestra Señora de Izamal y conquista espiritual de Yucatán*, R. Acuña, ed., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 12).

Lizardi Ramos, César

- 1963 "Inscripciones de Pomoná, Tabasco, México", *Estudios de Cultura Maya*, vol. III, pp. 187-203.

Lombardo de Ruiz, Sonia

- 1986 "La pintura", en Sonia Lombardo de Ruiz, Diana López de Molina, Daniel Molina Feal, Carolyn Baus de Czitrom y Óscar J. Polaco, *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, México, SEP / INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala / Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, pp. 209-499.
- 1995 "Las pinturas de Cacaxtla", *Arqueología Mexicana*, México, vol. III, núm. 13, pp. 31-36.
- 1998 "Los murales de Cacaxtla", *Arqueología Mexicana*, México, vol. V, núm. 30, p. 53.

Lombardo de Ruiz, Sonia, Diana López de Molina,**Daniel Molina Feal, Carolyn Baus de Czitrom y Óscar Polaco**

- 1986 *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, México, SEP / INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala / Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.

Looper, Matthew George

- 2009 *To be Like Gods: Dance in Ancient Maya Civilization*, Austin, University of Texas Press.

Lopes, Luis

- 2001 "U-MAM' statment in Tikal stela 5?", carta redactada el 8 de enero de 2001 y publicada en <http://listerv.linguistlist.org/cgi-bin/wa?A2=ind0101b&L=aztlan&P=4>.
- 2003 "Some Notes on the Jaguar God of the Underworld", manuscrito inédito circulado por el autor en 2003.

López, Diana y Daniel Molina

- 1976 "Los murales de Cacaxtla", *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, INAH, época 2, núm. 16, pp. 3-8
- 1995 "Los murales de Cacaxtla", en Ángel García Cook y Beatriz Leonor Merino Carrión, comps., Lorena Mirambell Silva, coord., *Antología de Cacaxtla*, INAH, pp. 159-166 (Serie Arqueología, vol. I).

López Austin, Alfredo

- 1961 *La constitución real de México-Tenochtitlan*, Mé-

xico, UNAM, Instituto de Historia (Serie Cultura Náhuatl, Monografías 2), Dirección General de Publicaciones.

- 1989 *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas I*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Etnología/Historia, 490 pp. (Serie Antropológica, núm. 39).
- 1994 *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE.
- 1996 *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2 vols. (Serie Antropológica 39).
- 1998 *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- 2004 "La composición de la persona en la tradición mesoamericana", *Arqueología Mexicana*, México, vol. XI, núm. 65, pp. 30-35.

López Austin, Alfredo y Josefina García Quintana

- 2000 *Historia general de las cosas de Nueva España de fray Bernardino de Sahagún*, Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de los autores, México, Conaculta, 3 vols.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján

- 1999 *Mito y realidad de Zuyuá: serpiente emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al Posclásico*, México, El Colegio de México.
- 2004 "El Templo Mayor de Tenochtitlán, el Tonacatépetl y el mito del robo del maíz", en María Teresa Uriarte, ed., *Acercarse y mirar: homenaje a Beatriz de la Fuente*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 403-456.

López de Molina, Diana

- 1977 "Cacaxtla y su relación con otras áreas mesoamericanas", *Los procesos de cambio en Mesoamérica y áreas circunvecinas, XV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, México, SMA / INAH, pp. 7-12
- 1979 "Excavaciones en Cacaxtla. Tercera temporada", *Comunicaciones*, Puebla, FAIC, núm. 16., pp. 141-148
- 1995a "Cacaxtla y su relación con otras áreas mesoamericanas", en Ángel García Cook y Beatriz Leonor Merino Carrión, comps., Lorena Mirambell Silva, coord., *Antología de Cacaxtla*, México, INAH, pp. 167-173 (Serie Arqueología, vol. I).
- 1995b "Excavaciones en Cacaxtla. Tercera temporada", en Ángel García Cook, y Beatriz Leonor Merino Carrión, comps., Lorena Mirambell Silva, coord., *Antología de Cacaxtla*, México, INAH, pp. 264-278 (Serie Arqueología, vol. I).

López de Molina, Diana y Daniel Molina Feal

- 1980 *Cacaxtla, Guía Oficial*, México, SEP-INAH.
- 1986 "Arqueología", en Sonia Lombardo de Ruiz, Diana López de Molina, Daniel Molina Feal, Carolyn Baus de Czitrom y Óscar J. Polaco, *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, México, SEP, INAH, pp. 11-208.
- 1991 "Arqueología", en Sonia Lombardo de Ruiz, Diana López de Molina, Daniel Molina Feal, Carolyn Baus de Czitrom y Óscar J. Polaco, *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala / INAH, pp. 13-208.

López Luján, Leonardo, Hector Neff y Saburo Sugiyama

- 2000 "The 9-Xi Vase: A Classic Thin Orange Vessel Found at Tenochtitlan", en David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions, eds., *Mesoamerica's Classic Heritage: from Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University of Colorado Press, pp. 219-249.

López Luján, Leonardo, Laura Filloy Nadal, Barbara Fash, William L. Fash y Pilar Hernández

- 2006 "El poder de las imágenes: esculturas antropomorfas y cultos de la elite en Teotihuacán", en Leonardo López Luján, David Carrasco y Lourdes Cué, coords., *Arqueología e Historia del Cen-*

tro de México, Homenaje a Eduardo Matos Moctezuma, México, INAH, pp. 171-201.

Lounsbury, Floyd G.

- 1978 "Maya Numeration, Computation and Calendrical Astronomy", en *Dictionary of Scientific Biography*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, vol. XV, suplemento, pp. 759-818.

Love, Bruce

- 1994 *The Paris Codex, Handbook for a Maya Priest*, George E. Stuart, introd., Austin, University of Texas Press.

Lucet Lagriffoul, Geneviève

- 1998 *La computación visual aplicada a la documentación y estudio de monumentos. El sitio arqueológico de Cacaxtla y el mural O'Gorman: dos estudios de caso*, México, UNAM, tesis doctoral.
- 2007 "Propuesta de secuencia constructiva del Gran Basamento", *Memorias del Coloquio Internacional: Cacaxtla a sus XXX años de Investigación*, Tlaxcala, INAH.

MacLeod, Barbara y Andrea Stone

- 1995 "The Hieroglyphic Inscriptions of Naj Tunich", Andrea J. Stone, ed., *Images from the Underworld: Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*, Austin, University of Texas Press, pp. 155-184.

Magaloni Kerpel, Diana y Claudia Lupone

- 1990 "Técnica pictórica y materiales constitutivos de las pinturas del Templo Rojo", en *Cacaxtla, Proyecto de Investigación y Conservación*, México, Conaculta / INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala, pp. 89-94.

Magaloni Kerpel, Diana

- 1991 *Metodología para el análisis de técnica pictórica mural prehispánica: el Templo Rojo de Cacaxtla*, México, INAH, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles.
- 1994 *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el Templo Rojo de Cacaxtla*, México, INAH (Colección Científica).
- 1995 "El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y

- técnica”, en Beatriz de la Fuente, ed., *La pintura mural prehispánica en México, vol. I: Teotihuacán, t. II: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 187-225.
- 1998 “El arte en el hacer: técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak”, en Beatriz de la Fuente y Leticia Staines Cicero, eds., *La pintura mural prehispánica en México, vol. II: Área Maya-Bonampak, t. II: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 49-80.
- 2001 “Materiales y técnicas de la pintura mural maya”, en Beatriz de la Fuente y Leticia Staines Cicero, eds., *La pintura mural prehispánica en México, vol. II: Área Maya, t. III: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 155-198.
- 2003 “Teotihuacán: el lenguaje del color”, en Georges Roque, ed., *El color en el arte mexicano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 163-203.
- 2004 “Los pintores de El Tajín y su relación con la pintura mural teotihuacana”, en Ma. Elena Ruiz Gallut y Arturo Pascual Soto, eds., *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, INAH, pp. 427-439.
- 2010 “The hidden aesthetic of red in the painted tombs of Oaxaca”, *RES*, 57/58.
- Magaloni Kerpel, Diana Isabel y Tatiana Falcón Álvarez**
- 2008 “Pintando otro mundo: técnicas de pintura mural en las tumbas zapotecas”, en Beatriz de la Fuente, coord., *La pintura mural prehispánica en México, vol. III: Oaxaca, t. III: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 177-226.
- Marcus, Joyce**
- 1992 *Mesoamerican Writing Systems: Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton, Princeton University Press.
- Marcus, Joyce y Kent V. Flannery**
- 1996 *Zapotec Civilization – How Urban Society Evolved in Mexico's Oaxaca Valley*, London, Thames and Hudson.
- Marquina, Ignacio**
- 1990 *Arquitectura prehispánica*, México, INAH.
- Martin, Simon**
- 2002 “The Baby Jaguar: An Exploration of its Identity and Origins in Maya Art and Writing”, en Vera Tiesler, Rafael Cobos Palma y Merle Greene Robertson, eds., *La organización social entre los mayas. Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque*, México, Conaculta / INAH / Universidad Autónoma de Yucatán, vol. I, pp. 50-78.
- 2005a “Part IV. Metamorphosis in the Underworld: The Maize God and the Mythology of Cacao”, en *Sourcebook for the 29th Maya Hieroglyph Forum. March 11-16, 2005*, Austin, The University of Texas at Austin, Department of Art and Art History, pp. 175-190.
- 2005b “The Mesoamerican Flood: Myth and Metaphor”, *10th European Maya Conference The Maya and their Neighbors*, Leiden, University of Leiden, 5-10 de diciembre.
- 2006 “Cacao in Ancient Maya Religion: First Fruit from the Maize Tree and other Tales from the Underworld”, en Cameron McNeil, ed., *Chocolate in Mesoamerica: A Cultural History of Cacao*, Gainesville, University Press of Florida, pp. 154-183.
- 2007 “Theosynthesis in Ancient Maya Religion”, conferencia, *12th European Maya Conference The Maya and their Sacred Narratives: Text and Context of Maya Mythologies*, Ginebra, University of Geneva, 3-8 de diciembre.
- 2009 “A Time for War: A Return to Statistical Approaches in Studying Classic Maya Conflict”, ponencia, *14th European Maya Conference. Maya Political Relations and Strategies*, Cracovia, 13-14 de noviembre.
- 2010 “The Dark Lord of Maya Trade”, en Daniel Finamore y Stephen D. Houston, eds., *Fiery Pool: The Maya and the Mythic Sea*, New Haven, Yale University Press.
- 2012 “Stone Bowl with Anthropomorphic Cacao Tre-

es”, en Joanne Pillsbury, Reiko Ishihara, Miriam Doutriaux y Alexandre Tokovinine, eds., *Ancient Maya Art at Dumbarton Oaks*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Pre-Columbian Art at Dumbarton Oaks, núm. 4.

Martin, Simon y Nikolai Grube

- 2000 *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*, Nueva York, Thames and Hudson.
- 2002 *Crónica de los reyes y reinas mayas: la primera historia de las dinastías mayas*, México, Planeta.
- 2008 *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*, Londres, Thames and Hudson, 2a. ed.

Mateos Higuera, Salvador

- 1979 “Herencia arqueológica de Mexico-Tenochtitlan”, en Eduardo Matos Moctezuma, comp., *Trabajos arqueológicos en el centro de la ciudad de México (antología)*, México, INAH, pp. 199-273.

Mathews, Peter Lawrence

- 1988 *The Sculpture of Yaxchilan*, New Haven, Yale University, tesis doctoral.

Mathews, Peter y Péter Bíró

- 2008 *Maya Hieroglyph Dictionary*, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, <<http://research.famsi.org/mdp/>>

Matos Moctezuma, Eduardo

- 1987 *Cacaxtla*, México, Citicorp.

Mayer, Karl H.

- 2004 *The Hieroglyphic Stairway 1 at Edzna, Campeche, Mexico*, Graz, Academic Publishers.

McCafferty, Sharisse D. y Geoffrey G. McCafferty

- 1994 “Conquered Women of Cacaxtla: Gender Identity or Gender Ideology?”, *Ancient Mesoamerica*, vol. 5, núm. 2, pp. 159-172.

McVicker, Donald

- 1985 “The ‘Mayanized’ Mexicans”, *American Antiquity*, vol. 50, núm. 1, pp. 82-101.

Medina López, Ramón Salvador

- 2006 “Presencia en el centro Churubusco (1974-1981)”, en Elisabeth Küng Biland, coord., *Homenaje a Carlos Chanfón Olmos*, México, UNAM.

Medina-González, Isabel, María del Carmen Castro Barrera, Valeria García Vierna, María Eugenia Marín Benito y Patricia Meehan Hermanson

- 2009 “Una primera aproximación a la normativa en materia de conservación del patrimonio cultural de México”, en Renata Schneider Glantz, coord., *La conservación-restauración en el INAH. El debate teórico*, México, INAH.

Melgarejo Vivanco, José Luis

- 1979 “Una pintura mural en Cacaxtla, estado de Tlaxcala”, *Cuadernos Antropológicos 2*, Xalapa, Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana, pp. 214-220.

Mendieta, fray Gerónimo

- 1971 *Historia eclesiástica indiana* (obra escrita a fines del siglo XVI), México, Porrúa.

Miguel, Ileana

- 2003 *La presencia arqueológica del jaguar y su asociación con el murciélago en Oaxaca prehispánica. Una revisión arqueozoológica*, México, ENAH, tesis de licenciatura en Arqueología.

Milbrath, Susan

- 1999 *Star Gods of the Maya: Astronomy in Art, Folklore and Calendars*, Austin, University of Texas Press.

Miller, Mary Ellen

- 1999 *Maya Art and Architecture*, Nueva York, Thames and Hudson.

Miller, Mary y Karl Taube

- 1993a *The Gods and Symbols of Mexico and the Maya*, Nueva York / Londres, Thames and Hudson.
- 1993b *An Illustrated Dictionary of Ancient Mexico and the Maya*, Londres, Thames and Hudson.

Miller, Mary y Simon Martin

- 2004 *Courtly Art of the Ancient Maya*, Londres / Nueva York, Thames and Hudson.

Miller, Virginia E.

- 1989 "Star Warriors at Chichen Itza", en William F. Hanks y Don S. Rice, eds., *Word and Image in Maya Culture: Explorations in Language, Writing, and Representation*, Salt Lake City, University of Utah Press, pp. 287-305.
- 1991 *The Frieze of the Palace of the Stuccoes, Acanceh, Yucatan, Mexico*, Washington D.C., Dumbarton Oaks.

Millon, Clara

- 1988a "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia", en Kathleen Berrin, ed., *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco, pp. 14-134.
- 1988b "Coyotes and Deer", en Kathleen Berrin, ed., *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco, pp. 218-221.

Moholy-Nagy, Hattula

- 2008 *The Artifacts of Tikal: Ornamental and Ceremonial Artifacts and Unworked Material*, Philadelphia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Tikal Report núm. 27, Parte A.

Molina Feal, Daniel

- 1977 "Consideraciones sobre la cronología de Cacaxtla", *XV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, México, SMA, t. 2, pp. 1-5.
- 1995 "Consideraciones sobre la cronología de Cacaxtla", en Ángel García Cook y Beatriz Leonor Merino Carrión, comps., Lorena Mirambell Silva, coord., *Antología de Cacaxtla*, INAH, pp. 174-179 (Serie Arqueología, vol. I).
- 1978 "La investigación arqueológica en Cacaxtla, Tlaxcala", XLII Congreso Internacional de Americanistas, París, 1976, *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, Santo Domingo, Cultural Dominicana, núm. 9, año 7, vol. 9, pp. 55-64.
- 1980 "Conservación y restauración de edificios arqueológicos, Cacaxtla y Yohualican, dos casos", México, INAH / UNAM, tesis.

Molina, fray Alonso de

- 1977 *Vocabulario en lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*, México, Porrúa (Biblioteca Porrúa, núm. 44) [1555-1571].

Montero García, Ismael Arturo

- 1998 "Matlalcueye: su culto y adoratorio prehispánico", en *Coloquio sobre la Historia de Tlaxcala*, Tlaxcala, Ediciones del Gobierno del Estado.

Montgomery, John

- 1995 *Sculptors of the Realm: Classic Maya Artists' Signatures and Sculptural Style during the Reign of Piedras Negras Ruler 7*, Albuquerque, University of New Mexico, tesis doctoral.

Montoliú Villar, María

- 1978 "Algunos aspectos del venado en la religión de los mayas de Yucatán", *Estudios de Cultura Maya*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, vol. X, pp. 149-172.

Morales Lara, Saúl

- 2006 *Las frases numerales mesoamericanas: Morfología y sintaxis*, México, INAH (Col. Científica, núm. 489, Serie Lingüística).

Morán, fray Pedro

- 2010 *Colonia Ch'olt'i'. The Seventeenth-Century Morán Manuscript*, John S. Robertson, Danny Law y Robbie A. Haertel, eds., Norman, University of Oklahoma Press.

Morelli, Giovanni [firma Ivan Lermolieff]

- 1900 *Italian Painters: Critical Studies of their Works. The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*, Constance Jocelyn Ffoulkes, trad., Londres, John Murray.

Moreno Juárez, Luz María

- 2007 *Una aproximación a la pintura mural del Templo de Venus, Cacaxtla, Tlaxcala*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, tesis de maestría.

Moreno Juárez, Luz María, Lino Espinoza García

y Pedro Ortega Ortiz

- 2004 "Una aproximación al hombre escorpión del Templo de Venus, Cacaxtla", *La Pintura Mural Prehispánica en México. Boletín Informativo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, año X, núm. 20, pp. 102-113.
- 2005 "Cacaxtla: mural glifo de conquista", *La Pintura Mural Prehispánica en México, Boletín Informativo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, año XI, núm. 22, pp. 54-58.

Morley, Sylvanus G.

- 1992 *La civilización maya*, México, FCE (Obras de Antropología), 9a. reimp.

Moser, Christopher L.

- 1977 *Ñuiñe Writing and Iconography of the Mixteca Baja*, Nashville, Vanderbilt University (Publications in Anthropology, núm. 19).

Motolinia, Toribio de Benavente

- 1996 *Memoriales*, Nancy Joe Dyer, ed., México, El Colegio de México.

Muñoz Camargo, Diego

- 1984 *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, René Acuña, ed., México, UNAM.

Murray, Julie L. y Gregory L. Gardner

- 1997 "Leopardus pardalis", *Mammalian Species*, núm. 548, pp. 1-10.

Nagao, Debra

- 1989 "Public Proclamation in the Art of Cacaxtla and Xochicalco", en Richard A. Diehl y Janet C. Berlo, eds., *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan A.D. 700-900*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 83-104.

Nahm, Werner

- 1997 "Hieroglyphic stairway 1 at Yaxchilan", *Mexicon*, vol. 19, núm. 4, pp. 65-69.
- 2006 "New Readings on Hieroglyphic Stairway 1 of Yaxchilan", *Mexicon*, vol. 28, núm. 2, pp. 29-39.

Nájera Coronado, Martha Iliá

- 1987 *El don de la sangre en el equilibrio cósmico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 279 pp.
- 2010 "El mono y el cacao: la búsqueda de un mito", ponencia en *VIII Congreso Internacional de Mayistas "Una historia milenaria: la lucha de los mayas por su permanencia"*, ciudad de México, agosto de 2010.

Nalda, Enrique, ed.

- 2004 *Los cautivos de Dzibanché*, México, INAH.

Nava Román, María del Rosario

- 2009 *El color negro en la piel y su poder político-religioso en el mundo mesoamericano: del Altiplano Central a la Mixteca*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, tesis.

Navarizo Ornelas, María de Lourdes

- 1995 *Toponimia ornitológica mexicana*, México, UNAM, Instituto de Biología, 78 pp. (Serie Cuadernos núm. 28).
- 1996 "La presencia de las aves en la pintura mural teotihuacana", en Beatriz de la Fuente, coord., *La pintura mural prehispánica en México, vol. I: Teotihuacán, t. II: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 325-341.
- 1998 "Plumas... tocados: una vieja historia de identidades perdidas", en Beatriz de la Fuente, coord., *La pintura mural prehispánica en México, vol. II: Área Maya, Bonampak, t. II: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 177-191.
- 2000 "Arte y Ciencia a través de las imágenes de aves en la pintura mural prehispánica", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXII, núm. 77, pp. 5-32.
- 2001 "Las aves en el mundo maya prehispánico", en Leticia Staines, coord., *La pintura mural prehispánica en México, vol. II: Área Maya, t. III: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 221-253.
- 2008 "Las aves en los contextos funerarios", en Beatriz de la Fuente, coord., *La pintura mural prehispánica en México, vol. III: Oaxaca, t. III: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 177-191.

nes Estéticas, pp. 245-283.

Neer, Richard

1997 "Beazley and the Language of Connoisseurship", *Hephaistos*, 15, pp. 7-30.

Nicholson, Henry B.

1961 "The Chapultepec Cliff Sculpture of Motecuhzoma Xocoyotzin", *El México Antiguo*, 9, pp. 379-444.

1966 "The Significance of the 'Looped Cord' Year Symbol in Pre-Hispanic Mexico: An Hypothesis", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 6, pp. 135-148.

1971 "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico", en Gordon F. Ekholm e Ignacio Bernal, eds., *Handbook of Middle American Indians, vol. 10: Archaeology of Northern Mesoamerica, part 1*, Austin, University of Texas Press, pp. 395-446.

Nielsen, Jesper

2003 *Art of the Empire: Teotihuacan Iconography and Style in Early Classic Maya Society (A.D. 380-500)*, Copenhagen, Universidad de Copenhagen, Departamento de Lenguas y Culturas Indígenas, tesis doctoral.

2004 "The Coyote and the Tasseled Shield: A Possible Titular Glyph on a Late Xolalpan Teotihuacan Tripod", *Mexicon*, vol. XXVI, núm. 3, pp. 61-64.

Nielsen, Jesper y Christophe Helmke

2008 "Spearthrower Owl Hill: A Toponym at Atetelco, Teotihuacan", *Latin American Antiquity*, vol. 19, núm. 4, pp. 459-474.

Noguez, Xavier

2006 "El templo monolítico de Malinalco, Estado de México", *Arqueología Mexicana*, vol. XIII, núm. 78, pp. 68-73.

Nowotny, Karl A., introducción y sumario

1968 *Codex Cospí. Calendario Messicano 4093*, Graz, Biblioteca Universitaria Bologna, Londres / Nueva York, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Phaidon Press, Frederick A. Praeger, Codices Selecti, vol. XVIII.

Núñez, Rodrigo

2006 *Área de actividad, patrones de actividad y movi-*

miento del Jaguar (Panthera onca) y del Puma (Puma concolor), en la Reserva de la Biosfera Chamela-Ciuxmala, Jalisco, México, UNAM, Centro de Investigaciones en Ecosistemas, tesis de maestría.

Ogata, N.

2003 "Domestication and distribution of the chocolate tree (*Theobroma cacao* L.) in Mesoamerica", en Arturo Gómez-Pompa, Michael F. Allen, Scott Fedick y Juan Jiménez-Osornio, eds., *The Lowland Maya Area: Three millennia at the human-wildland interface*, Nueva York, Haworth Press, pp. 415-438.

Oliveira, Tadeu G. de

1998 "Leopardus wiedii", *Mammalian Species*, núm. 579, pp. 1-6.

Olivier, Guilhem

2003 *Mockeries and Metamorphosis of an Aztec God: Tezcatlipoca, "Lord of the Smoking Mirror"*, Michel Besson, trad., Colorado, University Press of Colorado.

Orea Magaña, Haydeé y Margarita López Fernández

2001 "La protección y conservación de la pintura mural arqueológica", en Renata Schneider Glantz, comp., *Conservación in situ de materiales arqueológicos. Un manual*, México, INAH, pp. 145-151.

Ortega Ortiz, Pedro

1999 "Cacaxtla", en Ma. de Lourdes Aburto y Efrén Alavid, comps., *Memorias del Diplomado en Mesoamérica. Un acercamiento a la cultura arquitectónica y urbana de seis ciudades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, pp. 371-383.

Oudijk, Michel

2002 "La toma de posesión: un tema mesoamericano", *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, México, El Colegio de Michoacán, vol. XXIII, núm. 91, pp. 97-131.

Ovarlez, Sonia

2003 *Yax. Fabrications et utilisations des blue-vert mayas*, Avignon, Ecole d'Art d'Avignon, Département Conservation-Restauration d'Oeuvres Peintes, tesis.

Palavicini Beltrán, Beatriz

1998 “La primera ocupación”, en Mari Carmen Serra Puche, *Xochitécatl*, Gobierno del Estado de Tlaxcala.

2007 “Los habitantes prehispánicos de Cacaxtla: identidad étnica e identidad arqueológica”, en Yolanda Ramos Galicia, coord., *Memorias. Primer coloquio internacional. Cacaxtla a sus treinta años de investigación*, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala / INAH / Conaculta, versión en CD-ROM, pp. 237-251.

Pallán Gayol, Carlos

2009 “The Many Faces of Chaahk: Exploring the Role of a Complex and Fluid Entity within Myth, Religion and Politics”, en Geneviève Le Fort, Raphaël Gardiol, Sebastian Matteo y Christophe Helmke, eds., *The Maya and their Sacred Narratives: Text and Context in Maya Mythologies*, Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben, Acta Mesoamericana, vol. 20, pp. 17-40.

Parsons, Allen Lee

1969 *Bilbao, Guatemala: An Archaeological Study of the Pacific Coast Cotzumalhuapa Region*, Milwaukee, Milwaukee Public Museum, Publications in Anthropology.

Pascual Soto, Arturo y Erik Velásquez García

2009 “Relaciones y estrategias políticas entre El Tajín y diversas entidades mayas durante el siglo IX d.C.”, ponencia presentada en la *14th European Maya Conference. Maya Political Relations and Strategies*, Cracovia, 13-14 de noviembre, 2009.

Pasztory, Esther

1990 “El poder militar como realidad y retórica en Teotihuacan”, en Amalia Cardós de Méndez, ed., *La época clásica: nuevos hallazgos; nuevas ideas*, México, INAH, pp. 181-204.

1992 “Abstraction and the Rise of a Utopian State at

Teotihuacan”, en Janet C. Berlo, ed., *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 281-320.

Paulinyi, Zoltán

1991 “Una imagen del dios de la lluvia en Cacaxtla y la iconografía teotihuacana”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, núm. 5, pp. 53-66.

Paxton, Merideth Daniel

1986 *Codex Dresden: Stylistic and Iconographic Analysis of a Maya Manuscript*, Albuquerque, University of New Mexico, tesis doctoral.

Peláez Bonilla, María Gabriela y María Inés Torres Martínez

1990 “Conservación y restauración de la pintura mural en Cacaxtla”, *Cacaxtla: Proyecto de Investigación y Conservación*, México, Conaculta / INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala, pp. 77-87.

Pérez Negrete, Miguel

2003 *El Templo del Fuego Nuevo en el Huixachtécatl (Cerro de la Estrella)*, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, < <http://www.famsi.org/reports/01082es/> >

Pérez Suárez, Tomás

1997 “El dios del maíz en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, México, vol. V, núm. 25, pp. 44-55.

Pérez, D. Juan Pío

1866-1877 *Diccionario de la lengua maya*, Mérida, Imprenta Literaria.

Peterson, Roger Tory y Edward L. Chalif

1998 *Aves de México, Guía de Campo*, México, World Wildlife Foundation / Diana.

Piña Chan, Román

1973 *Teotenango, segundo informe de exploraciones arqueológicas*, México, Dirección de Turismo del Gobierno del Estado de México.

1996 “El mito de Quetzalcóatl en el edificio B de Cacaxtla”, en Beatriz Barba de Piña Chan, coord., *Estudios del México antiguo*, México, INAH, pp. 69-78 (Colección Científica 315).

1998 *Cacaxtla. Fuentes históricas y pinturas*, México, FCE, 130 pp. (Sección de Obras de Antropología).

Pohl, John

- 1998 "Themes of Drunkenness, Violence, and Factionalism in Tlaxcalan Altar Paintings", *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 33, pp. 184-207.
- 1999 "Cacaxtla", en *Exploring Mesoamerica*, Oxford, Oxford University Press, pp. 132-140.

Polaco, Óscar

1986 "Los murales: una perspectiva biológica", en Sonia Lombardo de Ruiz, Diana López, Daniel Molina, Carolyn Baus de Czitrom y Óscar Polaco, *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, México, SEP / INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala / Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, Apéndice 4, pp. 531-547.

Preuss, Konrad T.

1955 "El concepto estrella matutina según textos recogidos entre los mexicanos del estado de Durango", *El México antiguo*, t. VIII, pp. 375-396.

Proyecto Cacaxtla

1984 [1981] *Proyecto Cacaxtla*, México, Informe para la Dirección de Arqueología, INAH, agosto de 1981, folio facsimilar del Museo de las Culturas, Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

Quiñones Keber, Eloise

1995 *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*, Austin, University of Texas Press.

Quirarte, Jacinto

1983 "Outside Influence at Cacaxtla", en Arthur G. Miller, ed., *Highland-Lowland Interaction in Mesoamerica: Interdisciplinary Approaches*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 201-221.

Rangel, José Luis, Efraín Ovando, Luis Barba, Diana Molatore, Beatriz Palavicini, Juan Carlos Araiza

2007 "Análisis geotécnico del gran basamento de Ca-

caxtla", en *Memorias. Coloquio Internacional. Cacaxtla a sus Treinta Años de Investigación*, pp. 307-327.

Recinos, Adrián

1984 *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, México, SEP.

Reents-Budet, Dorie J.

2006 "The Social Context of Kakaw Drinking among the Ancient Maya", en Cameron McNeil, ed., *Chocolate in Mesoamerica: a Cultural History of Cacao*, Gainesville, University Press of Florida, pp. 202-223.

Reilly, F. Kent III

1991 "Olmec Iconographic Influences on the Symbols of Maya Rulership: An Examination of Possible Sources", en Virginia M. Fields, ed., *Sixth Palenque Round Table, 1986*, Norman, University of Oklahoma, pp. 151-174.

Reyes Equiguas, Salvador

2005 *El huauhtli en la cultura náhuatl*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos.

Riedler, Renée

2008 *Ein Aztekischer Federschild*, Viena, Akademie der Bildenden Künste.

Riese, Berthold

1982 "Eine Mexikanische Gottheit im Venuskapitel der Mayahandschrift *Codex Dresdensis*", en René Fuerst, ed., *Société Suisse des Américanistes Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, Ginebra, Musée d'Ethnographie, boletín 46.

Ringle, William M., Tomás Gallareta Negrón y George J. Bay III

1998 "The Return of Quetzalcóatl. Evidence for the spread of a world religion during the Epiclassic period", *Ancient Mesoamerica*, Nashville, Cambridge University Press, vol. 9, núm. 2, pp. 183-232.

Rivera Ortiz, Francisco Alberto, Ana María Contreras González, Carlos Alberto Soberanes González, Alfonso Valiente Banuet y María del Coro Arizmendi

- 2008 "Seasonal Abundance and Breeding Chronology of the Military Macaw (*Ara Militar*) in a semi-arid región of central Mexico", *Ornitología Neotropical*, núm. 19, pp. 255-263.
- Robertson, Donald**
- 1985 "The Cacaxtla Murals", en Elizabeth P. Benson, ed., *Fourth Palenque Round Table, 1980, vol. VI*, San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute, pp. 291-302.
- Robertson, Merle Greene**
- 1990 "The Celestial God of the Number 13", *Triptych*, San Francisco, The Museum Society, septiembre-octubre, pp. 26-31.
- 1991 *The Sculpture of Palenque: The Cross Group, the North Group, the Olvidado, and other pieces*, Princeton, Princeton University Press, vol. IV.
- Robicsek, Francis**
- 1978 *The Smoking Gods: Tobacco in Maya Art, History, and Religion*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Robicsek, Francis y Donald M. Hales**
- 1981 *The Maya Book of the Dead, The Ceramic Codex. The Corpus of Codex-Style Ceramics of the Late Classic Period*, Charlottesville, University of Virginia Art Museum.
- Román y Zamora, fray Jerónimo**
- 1897 *Repúblicas de Indias. Idolatrías y gobierno en México y Perú antes de la conquista*, Victoriano Suárez, ed., Madrid, 2 vols.
- Romero Quiroz, Javier**
- 1958 *Huéhuetl de Malinalco*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- 1963 *Teotenanco y Matlatzinco (Calixtlahuaca)*, Toluca, Ediciones del Gobierno del Estado de México.
- Roque, Georges**
- 2003 "Discriminación: funciones visuales y culturales", en Georges Roque, ed., *El color en el arte mexicano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 265-285.
- Ross, Alan**
- 1965 *Etymology*, Londres, Methuen & Co Ltd, University Paperbacks, 185 pp.
- Ross, Kurt**
- 1985 *El Códice Mendoza. Un inestimable manuscrito azteca*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Rossel, Cecilia**
- 2006 "Estilo y escritura en la *Historia tolteca-chichimeca*", *Desacatos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, núm. 22, pp. 65-92.
- Roys, Ralph L.**
- 1965 *Ritual of the Bacabs*, Norman, University of Oklahoma Press.
- 1967 *The Book of the Chilam Balam of Chumayel*, J. Eric S. Thompson, introd., Norman, University of Oklahoma Press.
- Ruiz de Alarcón, Hernando**
- 1953 *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oyviven entre los indios naturales desta Nueva España*, notas, comentarios y un estudio de don Francisco del Paso y Troncoso, México, segunda edición tomada de la primera: Museo Nacional 1892 [publicado originalmente en 1629], Ediciones Fuente Cultural.
- Ruiz Gallut, María Elena, Jesús Galindo Trejo y Daniel Flores Gutiérrez**
- 2001 "Mayapán: de regiones oscuras y deidades luminosas. Práctica astronómica en el Postclásico maya", en Beatriz de la Fuente, dir. y Leticia Staines, coord., *La pintura mural prehispánica en México, vol. II: Área maya, t. III: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 265-275.
- Ruz Lhuillier, Alberto**
- 1973 *El templo de las inscripciones de Palenque*, México, SEP.

Sáenz, César A.

1967 *El Fuego Nuevo*, México, INAH.

Sahagún, fray Bernadino de

1950-1982 *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*, A. J. O. Anderson y C. E. Dibble, trads., Santa Fe, School of American Research, 13 vols.

2002 *Historia general de las cosas de Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas, Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Conaculta, 3 tomos (Cien de México).

Sam Colop, Luis Enrique

2008 *Popol Wuj*, Guatemala, PACE-GTZ, Cholsamaj.

Sánchez de Tagle Gallegos, Carlos

1978 *Contribución al conocimiento de la fauna herpetológica del Parque Nacional la Malinche*, México, UNAM, Facultad de Ciencias, tesis de licenciatura.

Santana Sandoval, Andrés

1990a *Contribución al establecimiento de una secuencia cronológica cultural en Cacaxtla, Tlaxcala*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, tesis de licenciatura.

1990b "La Ceja Azul o Elemento 'C' en las pinturas murales de Cacaxtla y su significado", en *Cacaxtla: proyecto de investigación y conservación*, México, Conaculta / INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala, pp. 53-65.

1990c "El simbolismo de las pinturas murales del Templo de Venus y el Templo Rojo", en *Cacaxtla: proyecto de investigación y conservación*, México, Conaculta / INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala, pp. 67-75.

2007 "La iconografía y arqueología de Cacaxtla: su aportación al conocimiento de sus creadores", en Yolanda Ramos Galicia, coord., *Memorias. Primer coloquio internacional. Cacaxtla a sus treinta años de investigación*, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala / INAH / Conaculta, versión en CD-ROM, pp. 62-82.

Santana Sandoval, Andrés y Rosalba Delgadillo Torres

1995 "Cacaxtla durante la transición del periodo Clá-

sico al Posclásico", en Lorena Mirambell Silva, coord., Ángel García Cook y Leonor Merino Carrión, comps., *Antología de Cacaxtla*, México, INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala, vol. II, pp. 358-368 (Colección Antologías, Serie Arqueología).

Santana Sandoval, Andrés, Sergio Vergara Berdejo**y Rosalba Delgadillo Torres**

1990 "Cacaxtla, su arquitectura y pintura mural: nuevos elementos para su análisis", en Amalia Cardós de Méndez, ed., *La época clásica: nuevos hallazgos, nuevas ideas*, México, INAH, pp. 329-350.

Santana Sandoval, Andrés y Sergio Vergara Berdejo

1990 "Ubicación cronológica del Gran Basamento y sus pinturas", en *Cacaxtla: proyecto de investigación y conservación*, México, Conaculta / INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala, pp. 33-34.

Sanz Castro, Luis

2000 "Los escribas del Códice de Madrid: metodología y análisis pre-iconográfico", *Revista Española de Antropología Americana*, 30, pp. 87-103.

Saturno, William A., Karl A. Taube y David Stuart

2005 "The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala – Part 1: The North Wall", *Ancient America*, Barnardsville, Center for Ancient American Studies, vol. 7, pp. 1-56.

Saunders, Nicholas J.

2005 "El ícono felino en México. Fauces, garras y uñas", *Arqueología Mexicana*, vol. XII, núm. 72, marzo-abril, pp. 20-27.

Schele, Linda

1988 "The Xibalba Shuffle: A Dance after Death", en Elizabeth P. Benson y Gillette G. Griffin, eds., *Maya Iconography*, Nueva Jersey, Princeton University Press, pp. 294-317.

1992 "A New Look at the Dynastic History of Palenque", en Victoria R. Bricker, ed., *Supplement to the Handbook of Middle American Indians, vol. 5: Epigraphy*, Austin, University of Texas Press, pp. 82-109.

Schele, Linda, Peter Mathews y Floyd Lounsbury

- 1990 "Untying the Headband", *Texas Notes on Pre-Columbian Art, Writing and Culture*, Austin, Department of Art and Art History, University of Texas, núm. 4.
- Schele, Linda y David Freidel**
- 1990 *A Forest of Kings: The Untold Story of the Ancient Maya*, Nueva York, Quill & Morrow.
- Schele, Linda y Mary Ellen Miller**
- 1986 *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*, Nueva York, George Braziller, Kimbell Art Museum.
- Schele, Linda y Nikolai Grube**
- 1994 "Part II. Tlaloc-Venus Warfare: The Peten Wars 8.17.0.0-9.15.13.0.0", en *Notebook for the XVIIIth Maya Hieroglyphic Workshop at Texas*, Austin, The University of Texas Press.
- 1995 "Part II. The Last Two Hundred Years of Classic Maya History. Transmission, Termination, Transformation" en *Notebook for the XIXth Maya Hieroglyphic Workshop at Texas*, Austin, The University of Texas Press.
- 1997 "The Dresden Codex", en *Notebook for the XXIth Maya Hieroglyphic Workshop at Texas*, Austin, The University of Texas at Austin, pp. 80-247.
- Schele, Linda y Peter Mathews**
- 1993 "Part 2. The Dynastic History of Palenque", en *Notebook for the XVIIth Maya Hieroglyphic Workshop at Texas*, Austin, The University of Texas at Austin, pp. 91-132.
- 1998 *The Code of Kings: The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*, Nueva York, Scribner.
- Schele, Linda y Rudi Larios**
- 1991 "Some Venus Dates on the Hieroglyphic Stair at Copán", en Villela Khristiaan, ed., *Copán Note 99*, Copán Mosaics Project, Instituto Hondureño de Antropología e Historia.
- Schellhas, Paul**
- 1904 *Representation of Deities of the Maya Manuscripts*, Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge, Harvard University, vol. 4, núm. 1.
- Schmidt, Peter, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda, eds.**
- 1998 *Maya*, México, Conaculta / INAH / Bompiani.
- Schneider Glantz, Renata, comp.**
- 2001 *Conservación in situ de materiales arqueológicos. Un manual*, México, INAH.
- Schneider Glantz, Renata, coord.**
- 2009 *La conservación-restauración en el INAH. El debate teórico*, México, INAH.
- Scholes, France V. y Ralph L. Roys**
- 1996 *Los chontales de Acalan-Tixchel*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Mayas / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- SEDUE**
- 1989 *Guía de aves acuáticas cinegéticas de México*, México, Dirección General de Conservación Ecológica de los Recursos Naturales, 53 pp.
- Séjourné, Laurette**
- 1959 *Un palacio en la ciudad de los dioses. Teotihuacán*, México, INAH.
- 1966 *Arqueología de Teotihuacán: la cerámica*, México, FCE.
- Seler, Eduard**
- 1902-1923 *Gesammelte Abhandlungen*, Berlín, 5 vols.
- 1904 "Mexican Picture Writings of Alexander von Humboldt", *Bulletin of the Bureau of American Ethnology*, Washington D.C., Smithsonian Institution, núm. 28, pp. 177-229.
- 1915 "Weitere Beiträge zur Alterthumskunde Mexico's und der Maya-Länder", en *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde*, Band V, Berlín, pp. 171-404.
- 1963 *Comentarios al Códice Borgia*, Mariana Frenk, trad., México / Buenos Aires, FCE, 2 vols. (Sección de Obras de Antropología).
- 1991 "Ancient Mexican Attire and Insignia of Social and Military Rank", *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. III, Culver City, Labyrinthos, pp. 3-61 [1904].

Senchyshyn, Lisa

2000 "Artisanial" Practice and Infrared Imaging: The North Wall of Room Two at Bonampak, New Haven, Yale University, tesis de licenciatura.

Sepúlveda, María Teresa

2003 "Interpretación y análisis", *Arqueología Mexicana*, México, edición especial 14.

Serna, Jacinto de la

1953 *Manual de ministros de indios. Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, Francisco del Paso y Troncoso, notas, comentarios y estudio, México, Ediciones Fuente Cultural, t. X, vol. 1.

Serra, Mari Carmen, J. Carlos Lazcano y Gilberto Pérez

2003 *Proyecto El hombre y sus recursos en el sur del valle de Tlaxcala durante el Formativo y el Epiclásico, Sitio Nativitas*, Informe técnico de análisis de hueso animal: 1a., 2a., 3a. y 4a. temporadas, manuscrito, México, INAH, Archivo de la Coordinación Nacional de Arqueología.

Serra Puche, Mari Carmen

1998a "Las diosas montaña", en Mari Carmen Serra Puche, *Xochitécatl*, Gobierno del Estado de Tlaxcala, pp. 125-131.

1998b "Xochitécatl", en Mari Carmen Serra Puche, *Xochitécatl*, Gobierno del Estado de Tlaxcala, pp. 15-16.

1998c *Xochitécatl*, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala.

2000 "Identidad en Xochitécatl, Tlaxcala, México", *Estudios de Cultura Otopame*, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Serra Puche, Mari Carmen y Ludwig Beutelspacher

1994 *Xochitécatl*, Guía, México, INAH / Salvat.

Servín, Jorge y Elías Chacón

2005 "Coyote", en Ceballos y Oliva, coords., *Los mamíferos silvestres de México*, México, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, FCE, pp. 349-350.

Seymour, Kevin L.

1989 "Panthera onca", *Mammalian Species*, núm. 340, pp. 1-9.

Shelton, Anthony A.

1992 "The Aztec Cihuateteo, An Image of the Apocalyptic Woman", en Nicholas J. Saunders, ed., *Ancient Mesoamerica: Contributions to New World Archaeology*, Oxford, Oxbow Books, pp. 1-17.

Smith, Mary E.

1973 *Picture Writing from Ancient Southern Mexico - Mixtec Place Signs and Maps*, Norman, University of Oklahoma Press.

Smith, Michael E.

1983 *Postclassic Culture Change in Western Morelos, Mexico: The Development and Correlation of Archaeological and Ethnohistorical Chronologies*, Urban-Champaign, University of Illinois, Departamento de Antropología, tesis doctoral.

Smith, Virginia

2000a "The Iconography of Power at Xochicalco: The Pyramid of the Plumed Serpents", en Kenneth Hirth, ed., *The Xochicalco Mapping Project*, Salt Lake City, University of Utah Press, vol. 2, pp. 57-82.

2000b "The Art and Iconography of the Xochicalco Stelae", en Kenneth Hirth, ed., *The Xochicalco Mapping Project*, Salt Lake City, University of Utah Press, vol. 2, pp. 83-101.

Smith, Virginia y Kenneth G. Hirth

2000 "A Catalog of Carved Monuments and a Guide to the Visual Characteristics of Xochicalco's Art Style", en Kenneth Hirth, ed., *The Xochicalco Mapping Project*, Salt Lake City, University of Utah Press, vol. 2, pp. 17-56.

Smith-Stark, Thomas C.

1994 "Mesoamerican calques", en Carolyn J. MacKay y Verónica Vázquez, eds., *Investigaciones lingüísticas en Mesoamérica*, México, UNAM, pp. 15-50.

Solís Alcalá, Ermilo

1949 *Códice Pérez*, Mérida, Imprenta Oriente.

Solís, Felipe, curador

2004 *The Aztec Empire*, Nueva York, Guggenheim Museum.

Solís, Felipe y Roberto Velasco Alonso

2002 "Plaque representing the Ochpaniztli festival", *Aztecs*, Londres, Thames and Hudson, Catalogue section, 426 pp., entry no. 111.

Sotelo Santos, Laura Elena

2002 *Los dioses del Códice Madrid: aproximación a las representaciones antropomorfas en un libro sagrado maya*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.

Spence, Lewis

1923 *The Gods of Mexico*, Nueva York, Frederick A. Stokes Company.

Šprajc, Ivan

1987-1988 "Venus and the Temple 22 at Copán", *Archaeoastronomy: The Journal of the Center for Archaeoastronomy*, vol. 10, pp. 88-97.

1993 "The Venus-Rain-Maize Complex in the Mesoamerican World View: Part I", *Journal for the History of Astronomy*, vol. XXIV, pp. 17-70.

1996a *La estrella de Quetzalcóatl. El planeta Venus en Mesoamérica*, México, Editorial Diana.

1996b *Venus, lluvia y maíz: simbolismo y astronomía en la cosmovisión mesoamericana*, México, INAH (Colección Científica, 318).

2001 *Orientaciones astronómicas en la arquitectura prehispánica del centro de México*, México, INAH (Colección Científica, 427).

Spranz, Bodo

1973 *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borjia: una investigación iconográfica*, México, FCE.

Steele, Susan M.

1976 "A law of Order: Word Order Change in Classical Aztec", *International Journal of American Linguistics*, vol. 42, pp. 31-45.

Stephenson, Richard F.

1968 "Early Japanese Astronomical Observations",

Monthly Notices of the Royal Astronomical Society, vol. 141, pp. 69-75.

Stephenson, Richard F. y David A. Green

2009 "A Catalogue of Guest Stars Recorded in East Asian History from Early Times to A.D.", *Journal for the History of Astronomy*, XL, pp. 31-54.

Stone, Andrea

1989 "Disconnection, Foreign Insignia and Political Expansion: Teotihuacan and the Warrior Stelae of Piedras Negras", en Richard A. Diehl y Janet C. Berlo, eds., *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan A.D. 700-900*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 153-172.

Stuart, David

1985 "The Count-of-Captives Epithet in Classic Maya Writing", en Virginia M. Fields, ed., *Fifth Palenque Round Table, 1983*, San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute, pp. 97-101.

1987 "Ten Phonetic Syllables", *Research Reports on Ancient Maya Writing*, Washington D.C., Center for Maya Research, núm. 14.

1989 *The Maya Artist: An Epigraphic and Iconographic Study*, Princeton, Princeton University, tesis de licenciatura.

2000 "The Arrival of Strangers: Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History", en David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions, eds., *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University Press of Colorado, pp. 465-513.

2004 "New Year Records in Classic Maya Inscriptions", *PARI Journal*, vol. 5, núm. 2, pp. 1-6.

2005a *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque: A Commentary*, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute.

2005b "A Foreign Past: The Writing and Representation of History on a Royal Ancestral Shrine at Copán", en E. Wyllys Andrews y William L. Fash, eds., *Copán: The History of an Ancient Maya Kingdom*, Santa Fe, School of American Research Press, pp. 395-427.

2006 "The Palenque Mythology", en David Stuart, ed., *Sourcebook for the 30th Maya Meetings*,

- Austin, University of Texas, Department of Art and Art History, Mesoamerican Center, pp. 85-194.
- Stuart, David y George Stuart**
- 2008 *Palenque: Eternal City of the Maya*, London, Thames and Hudson.
- Stuart, David y Stephen Houston**
- 1994 *Classic Maya Place Names*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Studies in Pre-Columbian Art and Architecture, núm. 33).
- Stuart, George**
- 1992 "Mural Masterpieces of Ancient Cacaxtla", *National Geographic*, vol. 182, núm. 3, pp. 120-136.
- Sunquist, Melvin E. y Fiona Sunquist**
- 2002 *Wild cats of the world*, Chicago, University of Chicago.
- Tate, Carolyn E.**
- 1992 *Yaxchilán: The Design of a Maya Ceremonial City*, Austin, University of Texas Press.
- 1994 "Ah Ts'ib: Scribal Hands and Sculpture Workshops at Yaxchilán", en Virginia M. Fields, ed., *Seventh Palenque Round Table, 1989*, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute, pp. 95-103.
- Taube, Karl**
- 1983 "The Teotihuacan Spider Woman", *Journal of Latin American Lore*, vol. 9, núm. 2, pp. 107-189.
- 1985 "The Classic Maya Maize God: A Reappraisal", en Merle Greene Robertson, ed., *Fifth Palenque Round Table*, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute, vol. VII, pp. 171-181.
- 1992a *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Library and Collections (Studies in Precolumbian Art and Archaeology 32).
- 1992b "The Temple of Quetzalcóatl and the Cult of Sacred War at Teotihuacan", *Res 21. Anthropology and Aesthetics*, Nueva York, Harvard University, The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, pp. 59-68.
- 1993a *Aztec and Maya Myths*, Austin, British Museum / University of Texas Press.
- 1993b "The Bilimek Pulque Vessel: Starlore, Calendars, and Cosmology of Late Postclassic Central Mexico", *Ancient Mesoamerica*, vol. 4, pp. 1-15.
- 1996 "The Rainmakers: The Olmec and their Contribution to Mesoamerican Belief and Ritual", *The Olmec World: Ritual and Kingship*, Princeton, The Art Museum, Princeton University and Harry Abrams, pp. 83-103.
- 2000 "The Writing System of Ancient Teotihuacan", *Ancient America*, vol. 1, pp. 1-56.
- 2001 "The Breath of Life: The Symbolism of Wind in Mesoamerica and the American Southwest", en Virginia M. Fields, ed., *The Road to Aztlan: Art from a Mythic Homeland*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, pp. 102-123.
- 2003 "Maws of Heaven and Hell: The Symbolism of the Centipede and Serpent in Classic Maya Religion", en Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias Ponce de León, eds., *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*, Madrid / México, Sociedad Española de Estudios Mayas / UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, pp. 405-442.
- 2004a "Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty, and Paradise among the Classic Maya", *RES*, vol. 45, pp. 69-98.
- 2004b *Olmec Art at Dumbarton Oaks*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Pre-Columbian Art at Dumbarton Oaks, núm. 2.
- 2006 "Climbing Flower Mountain: Concepts of Resurrection and the Afterlife at Teotihuacan", en Leonardo López Luján, David Carrasco y Lourdes Cué, eds., *Arqueología e historia del centro de México: homenaje a Eduardo Matos Moctezuma*, México, Conaculta / INAH, pp. 153-170.
- 2010a "A Study of Classic Maya Scaffold Sacrifice", en Elizabeth P. Benson y Gillett G. Griffin, eds., *Maya Iconography*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 331-351.
- 2010b "At dawn's edge: Tulum, Santa Rita and floral symbolism in the international style of Late Postclassic Mesoamerica", en Gabrielle Vail y Christine Hernández, eds., *Astronomers, scri-*

- bes, and priests: intellectual interchange between the northern Maya lowlands and highland Mexico in the Late Postclassic Period*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, pp. 145-191.
- s.f. "Teotihuacan and the Development of Writing in Early Classic Central Mexico", en Elizabeth Boone y Gary Urton, eds., *Scripts, Signs, and Notational Systems in Pre-Columbian America*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, manuscrito en posesión de los autores.
- Taube, Karl A., William A. Saturno y David Stuart**
- s.f. "The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala – Part 2: The West Wall", *Ancient America*, copia en posesión de los autores.
- Taube, Karl A. y William Saturno**
- 2008 "Los murales de San Bartolo: desarrollo temprano del simbolismo y del mito del maíz en la antigua Mesoamérica", en María Teresa Uriarte y Rebecca González Lauck, eds., *Olmeca. Balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*, pp. 287-318.
- Tedlock, Barbara**
- 1999 "Maya Astronomy: What We Know and How We Know It", *Archaeoastronomy*, vol. XVI, núm. 1, pp. 39-58.
- Tedlock, Dennis**
- 1985 *Popol Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of God and Kings*, Nueva York, Simon and Schuster.
- 1996 *Popol Vuh. The Mayan Book of the Dawn of Life*, Nueva York, Touchstone Book.
- Thibodeau, Alyson, John T. Chesley, Joaquin Ruiz y David J. Killick**
- 2009 "Tracing Turquoise from Site to Source across the Greater American Southwest and Mesoamerica", conferencia presentada en *Turquoise, Henry Christy and museum collections: An interdisciplinary conference*, British Museum, 13 de diciembre.
- Thompson, J. Eric S.**
- 1939 "The Moon Goddess in Middle America (With Notes on Related Deities)", en *Contributions to American Anthropology and History*, serie 22-29, junio de 1939, núm. 29, pp. 122-173.
- 1950 *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction*, Washington D.C., Carnegie Institution of Washington, 589.
- 1960 *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction*, Norman, University of Oklahoma Press, 2a edición.
- 1971 *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction*, Norman, University of Oklahoma.
- 1974 "Maya Astronomy", en *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, A276, pp. 83-98.
- 1975 *Historia y religión de los mayas*, México, Siglo XXI Editores (Colección América Nuestra, 7).
- 1993 *Un comentario al Códice de Dresde. Libro de jeroglifos mayas*, México, FCE (Sección de Obras de Antropología).
- Toledo, Víctor**
- 2005 *Los curadores de la madre tierra (un manual etnoecológico para los pueblos tzeltales del norte de Chiapas)*, México, UNAM, Centro de Investigaciones en Ecosistemas, 41 pp.
- Toro Herrera, Mónica Guadalupe del**
- 2004 *El maíz humanizado, un ejemplo de arte simbólico en el Templo Rojo de Cacaxtla*, Puebla, Universidad de las Américas, Departamento de Filosofía y Letras, Escuela de Artes y Humanidades, tesis profesional.
- Torquemada, fray Juan de**
- 1975 *Monarquía indiana* [publicado originalmente en 1615], Miguel León Portilla, introd., México, Porrúa, 5a. ed., 3 vols.
- Torres Rodríguez, Alfonso**
- 2002 "El escorpión celeste: un marcador del inicio y fin de la época de lluvias en Mesoamérica", en Beatriz Barba de Piña Chan, coord., *Iconografía mexicana, vol. III: Las representaciones de los astros*, México, INAH, pp. 115-158.
- Townsend, Richard F.**
- 1982 "Malinalco and the Lords of Tenochtitlan", en Elizabeth H., Boone, ed., *The Art and Icono-*

- graphy of Late Post-Classic Central Mexico*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, pp. 111-140.
- 1992 *The Aztecs*, Nueva York, Thames and Hudson.
- 1997 "Cacaxtla and Xochicalco: The Archetype of Nature's renewal", en Y. Kuramochi, y A. B. Hellbom, eds., *Ideología, cosmovisión y etnicidad a través del pensamiento indígena en las Américas: 48 Congreso Internacional de Americanistas, Suecia, 1994*, Quito, Abya-Yala, pp. 75-103.
- 2009 *The Aztecs*, Nueva York, Thames and Hudson, 3a. edición.
- Tozzer, Alfred M.**
- 1941 *Landa's Relación de las Cosas de Yucatán: A Translation*, Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, 18.
- Tozzer, Alfred M. y Glover M. Allen**
- 1910 *Animal Figures in Maya Codices*, Cambridge, Harvard University, Peabody Museum, Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, vol. IV, núm. 3, pp. 272-372.
- Trever, Lisa**
- s.f. *Infrared Imaging and Painterly Practice*, manuscrito inédito en posesión de la autora (entregado en 2007 como tesis).
- Urcid Serrano, Javier**
- 1993 "The Pacific Coast of Oaxaca and Guerrero: The Westernmost extent of Zapotec Script", *Ancient Mesoamerica*, vol. 4, núm. 1, pp. 141-165.
- 2001 *Zapotec Hieroglyphic Writing*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, Washington D.C., Dumbarton Oaks, núm. 34.
- 2005a *Zapotec Writing: Knowledge, Power, and Memory in Ancient Oaxaca*, Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos, en <http://www.famsi.org/zapotecwriting/>
- 2005b "El simbolismo del jaguar en el suroeste de Mesoamérica", *Arqueología Mexicana*, vol. XII, núm. 72, pp. 40-45.
- 2007 "A Stela of Unknown Provenience Inscribed in the Central Mexican Scribal Tradition", *Mexicon*, vol. XXIX, núm. 5, pp. 117-123.
- 2008 "An Ancient Story of Creation from San Pedro Jaltepetongo, Oaxaca", en Maarten Jansen y Laura van Broekhoven, eds., *Mixtec Writing and Society*, Netherlands, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, pp. 143-194.
- s.f.a. *Algo sobre la historiografía de Cacaxtla*, manuscrito inédito en posesión del autor, 1999.
- s.f.b. "House of Earth, House of Sky: The Painted Murals from Building A at Cacaxtla", conferencia presentada en *Storied Walls: Murals of the Americas*, Cambridge, Peabody Museum, Weekend of the Americas, Harvard University, 2007.
- Urcid, Javier y Arthur A. Joyce**
- 2001 "Carved Monuments and Calendrical Names: The Rulers of Río Viejo, Oaxaca", *Ancient Mesoamerica*, vol. 12, núm. 2, pp. 199-216.
- Uriarte, María Teresa**
- 1995 "De teotihuacanos, mexicas, sacrificios y estrellas", en Beatriz de la Fuente, coord., *La pintura mural prehispánica en México, vol. I: Teotihuacán, t. II: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 391-399.
- 1998 "El juego de las realidades: análisis de los atavíos en Bonampak", en Beatriz de la Fuente, dir. y Leticia Staines, coord., *La pintura mural prehispánica en México, vol. II: Área Maya, Bonampak, t. II: Estudios*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 193-240.
- 1999 "The Paintings of Cacaxtla", en Beatriz de la Fuente, coord., *The Pre-Columbian Painting Murals of the Mesoamerica*, Milán, Instituto de Investigaciones Estéticas / Conaculta / Jaca Book, pp. 71-134.
- 2006 "The Teotihuacan Ballgame and the beginning of Time", *Ancient Mesoamerica*, 17, pp. 17-38.
- Valverde, María del Carmen**
- 2004 *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1a. reimp.
- Van Doesburg, Geert Bastiaan**
- 1996 *Códice Ixtlilxóchitl: apuntes y pinturas de un historiador*, México, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, FCE.

- 2001 *Códices Cuicatecos Porfirio Díaz y Fernández Leal: Edición Facsimilar, Contexto Histórico e Interpretación*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Oaxaca, Secretaría de Asuntos Indígenas.
- Van Stone, Mark**
- 2001 *Identifying Individual Hands in the Monuments of K'inich Akhal Mo' Naab of Palenque*, informe presentado a FAMSI, www.famsi.org/reports/99027/index.html.
- 2005 *Aj-Ts'ib, Aj-Uxul, Itz'aat, & Aj-K'uhu'n: Classic Maya Schools of Carvers and Calligraphers in Palenque after the Reign of Kan-Bahlam*, Austin, Universidad de Texas, tesis doctoral.
- Vaughan, Terry A.**
- 1972 *Mammalogy*, Philadelphia, W. B. Saunders Company, 2a. ed.
- Velasco Lozano, Ana María**
- 1998 *La utilización de los recursos naturales en la cuenca de México (el conocimiento y uso de la naturaleza por los mexica, con base a su alimentación)*, México, ENAH, tesis de maestría en Etnohistoria, 429 pp.
- Velásquez García, Erik**
- 2000 *El planeta Venus entre los mayas*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, tesis de licenciatura en Historia.
- 2002a "El complejo Venus-guerra-Tláloc y el arquetipo de Tulán-Suyuá", en Vera Tiesler, Rafael Cobos Palma y Merle Greene Robertson, eds., *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos: memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque, vol. II*, México, Conaculta / INAH / Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 229-271.
- 2002b "Una nueva interpretación del Monstruo Cósmico maya", en Peter Krieger, ed., *Arte y Ciencia: XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 419-457.
- 2004 "Los Escalones Jeroglíficos de Dzibanché", en Enrique Nalda, ed., *Los Cautivos de Dzibanché*, México, Conaculta / INAH, pp. 79-103.
- 2005 "The Captives of Dzibanché", *PARI Journal*, vol. VI, núm. 2, pp. 1-4.
- 2007 "La máscara de 'rayos X'. Historia de un artillado iconográfico en el arte maya", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXIX, núm. 90, pp. 7-36.
- 2009 *Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímica y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico*, México, UNAM, tesis doctoral.
- Velázquez Rodríguez, Primo Feliciano**
- 1992 *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los soles*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 3a. ed. (Primera Serie Prehispánica, 1).
- Vergara Berdejo, Sergio**
- 1990 "Conservación arquitectónica del sitio arqueológico de Cacaxtla", en *Cacaxtla: proyecto de investigación y conservación*, México, Conaculta / INAH / Gobierno del Estado de Tlaxcala, pp. 21-26.
- Vergara Berdejo, Sergio y Andrés Santana Sandoval**
- 1990 "Sistematización de la información arquitectónica de Cacaxtla 1975-1989", *Cacaxtla, proyecto de investigación y conservación*, México, Conaculta / INAH, Centro Tlaxcala, pp. 34-44.
- Villagra Caletí, Agustín**
- 1971 "Mural Painting in Central Mexico", en Robert Wauchope, ed., *Handbook of Middle American Indians*, Austin, University of Texas Press, vol. 10, pp. 135-156.
- Villers Ruiz, Lourdes, Fabiola Rojas García y Pedro Tenorio Lezama**
- 2006 *Guía Botánica del Parque Nacional Malinche*, Tlaxcala-Puebla, UNAM, Centro de Ciencias de la Atmósfera e Instituto de Biología, 196 pp.
- Vogt, Evon Z.**
- 1969 *Zinacantan: A Maya Community in the Highlands of Chiapas*, Cambridge, Harvard University Press.

Vogt, Evon Z. y David Stuart

- 2005 "Some Notes on Ritual Caves among the Ancient and Modern Maya", en James E. Brady y Keith M. Prufer, eds., *In the Maw of the Earth Monster: Mesoamerican Ritual Cave Use*, Austin, University of Texas Press, pp. 155-222.

Walker, Ernest P.

- 1975 *Mammals of the world*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, vol. II, 3a ed.

Walling, Stanley L.

- 1982 "A stylistic analysis of the Cacaxtla murals", *Estudios de Cultura Maya*, 13, pp. 205-223.

Warburg, Michael R. y Gary A. Polis

- 1990 "Behavioral responses, rhythms, and activity patterns", en Gary A. Polis, ed., *The Biology of Scorpions*, Stanford, Stanford University Press, pp. 224-246.

Webster, David

- 1989 *The House of the Bacabs, Copan, Honduras*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 20).

Wen Shion Tsu

- 1934 "The Observations of Halley's Comet in Chinese History", *Popular Astronomy*, vol. 62, pp. 191-201.

Whittaker, Gordon

- 1983 "The structure of the Zapotec calendar", en Anthony Aveni y Gordon Brotherston, eds., *Calendars of Mesoamerica and Peru*, Oxford, British Archaeological Reports, pp. 99-133.
- 1986 "The Mexican Names of Three Venus Gods in the Dresden Codex", *Mexicon*, Markt Schwaben, Verlag, Anton Sauerwein, vol. 8, núm. 3, pp. 56-60.

Wichmann, Søren

- 2002 "Hieroglyphic evidence for the historical configuration of Eastern Ch'olan", *Research Reports on Ancient Maya Writing*, Washington D.C.,

Center for Maya Research, núm. 51.

Williams, A.R.

- 2008 "Rainmakers", *National Geographic*, vol. 213, núm. 2, pp. 28-29.

Williams, Barbara J. y H. R. Harvey

- 1997 *The Códice de Santa María Asunción. Facsimile and Commentary: Households and Lands in Sixteenth-Century Tepetlaoztoc*, Salt Lake City, University of Utah Press.

Wind, Edgar

- 1963 *Art and Anarchy: The Reith Lectures 1960*, Londres, Faber and Faber.

Winning, Hasso von

- 1961 "Teotihuacan Symbols: The Reptile's Eye Glyph", *Ethnos*, Estocolmo, The Ethnographical Museum of Sweden, 26, núm. 3, pp. 121-166.
- 1987a "¿'Dios de los Mercaderes' o 'Tláloc Amarillo del Maíz'?", *La iconografía de Teotihuacan: los dioses y los signos*, México, UNAM, pp. 153-154.
- 1987b *La iconografía de Teotihuacán: los dioses y los signos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2 vols.

Wisdom, Charles

- 1961 *Los chortis de Guatemala*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública.

Wollheim, Richard

- 1974 *On Art and the Mind*, Cambridge, Harvard University Press.
- 1987 "Pictorial Style: Two Views", en Berel Lang, ed., *The Concept of Style*, Cornell University Press, pp. 183-202.

Ximénez, fray Francisco

- 1965 *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, Guatemala, Departamento Editorial y de Producción de Material Didáctico "José de Pineda Ibarra", Ministerio de Educación, 4 tomos.

Yáñez Arancibia, Alejandro y Gilberto Díaz González

- 1976 "Ecología trofodinámica de *Dormitator latifrons* (Richardson) en nueve lagunas costeras del Pa-

cífico de México (Pisces: Eleotridae)", *Anales del Centro de Ciencias del Mar y Limnología*, México, UNAM.

Yeomans, Donald, K.

1991 *Comets: A Chronological History of Observation, Science, Myth and Folklore*, New Jersey, John Wiley and Sons.

Zender, Marc U.

1999 *Diacritical Marks and Underspelling in the Classic Maya Script: Implications for Decipherment*, Calgary, University of Calgary, Department of Archaeology, tesis de maestría.

2004 *A Study of Classic Maya Priesthood*, Calgary, University of Calgary, Department of Archaeology, tesis doctoral.

2005 "The Raccoon Glyph in Classic Maya Writing", *The PARI Journal*, San Francisco, The Pre-Columbian Art Research Institute, vol. V, núm. 4, primavera, pp. 6-16.

Zimmermann, Gunter

1956 *Die Hieroglyphen der Maya-Handschriften*, Hamburg, Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde, Cram, de Gruyter & Co., vol. 62.

Índice onomástico

A

A, glifo: 400
Acalan: 685
Acanceh: 392, 394, 403, 404, 418, 491
Ácatl (7 Ácatl): 642
Ácatl (13 Ácatl): 666
Acatlan: 674
Achcauhtli: 631
Acuicuzcatepec: 442
Acuitlapilco: 443
Agua (5 Agua): 730, 734, 736, 737
Aguateca, Guatemala: 357, 377, 379, 726-728, 730
Águila (1 Águila): 592n
Águila (13 Águila): 113, 572, 574, 604, 637, 638, 638n, 640, 643, 650, 657, 668, 674
Aguilar Miguel, Xóchtli: 444
Ah Uuc Chec-nal: 636
Ahku'l Mo' Naahb' III: 700, 701
Ahulizapan: 403
Ahuízotl: 591, 749, 750, 752, 765, 767, 768
Ajk'ahk' O' Chaahk: 722, 726, 728
Altiplano Central (Altiplanicie): 111, 123, 169, 491, 572, 577, 583, 584, 590n, 596, 604, 609, 620, 631, 643n, 663, 664, 667, 677, 678, 693, 722
Alvarado, Ricardo: 107, 477, 515
Alvarado León, Claudia: 425
Alvarado Tezozomoc, Hernando: 592
Álvarez, Idian: 515
Álvarez del Toro, Miguel: 511-513
Álvarez Icaza, María Isabel: 148n
Amantlán: 745
Amaquemecan: 602
Amecameca: 458, 601
Amelia, La: 700, 705
Anders, Ferdinand: 567, 736, 737
Angulo Villaseñor, Jorge: 202
Apan: 443
Apazco: 399
Apizaco: 443
Aposento del Edificio A, mural del (véase también Serpientes Entrelazadas, mural de las): 74, 76, 77, 79, 80, 84, 85, 117
Aquiach: 114, 115, 662, 666
Arellano Hernández, Alfonso: 621n, 636
Armillas, Pedro: 21, 22
Arroyo de Piedra: 366
Asta de Venado (3 Asta de Venado): 183, 186, 279, 287, 293, 341, 343, 349, 356, 386
Atetelco: 403, 405, 407, 409, 494, 500
Atlachino: 22
Atlanga, presa de: 443
Atlangatepec, laguna: 443

Atoyac, río: 23, 443
Atzompa: 674
Asta de Venado (3 Asta de Venado): 183, 186, 279, 287, 293, 341, 343, 349, 356, 386
Astlan: 725
Aveni, Anthony F.: 682, 738
Ayauh Cozamátotl: 467
Ayoquexco (Oaxaca): 674
Aztama: 442
Aztatla: 442

B

Baddeley, Oriana: 277, 287, 385, 404
Baglioni, Piero: 13
Balsas, cuenca del: 443
Banqueta de los Cautivos (véase también Banqueta de los Semidescarnados, Banqueta del Templo Rojo, mural de la, y Peldaño de los Cautivos): 174, 175
Banqueta de los Semidescarnados (véase también Banqueta de los Cautivos, Banqueta del Templo Rojo, mural de la, y Peldaño de los Cautivos): 246, 249

- Banqueta del Templo Rojo, mural de la (véase también Banqueta de los Cautivos, Banqueta de los Semidescarnados y Peldaño de los Cautivos): 58, 76, 81, 457, 459, 461
- Baños, Leticia: 148n
- Barranca del Sabino: 464
- Bárcena Coquí, Martha: 425
- Barrio Zapoteca: 674
- Bassie-Sweet: 689, 722
- Batalla, mural de La (véase también Sacrificio del Maíz, mural del): 14-16, 25, 27, 34, 37, 40, 41, 44, 45, 49-51, 54, 74, 76, 81, 82, 85, 99, 112, 122-126, 128, 130-132, 134, 143, 150, 153, 154, 156-158, 162, 167-171, 173, 176, 178, 180-183, 185-191, 194, 195, 213, 215, 217, 221, 226, 229, 236-240, 243, 247, 250, 256-260, 268, 277-280, 282, 284, 286, 288-294, 296-299, 313, 319, 330, 332, 341, 343, 347-351, 356-358, 360, 361, 364, 377, 379, 420, 447, 449-456, 471, 476, 486, 572, 677-679, 688, 692, 726, 741
- Batalla Rosado, Juan José: 357
- Baudez, Claude F.: 695
- Baúl, El (Cotzumalhuapa): 675
- Baus de Czitrom, Carolyn: 136, 383, 585n, 594, 619, 620, 622, 682
- Beazley, J. D.: 267
- Benavente, Toribio de: 460, 731
- Berlo, Janet: 383, 385, 404, 421, 619n, 643
- Bernini, Lorenza: 13
- Bey, George J. III: 678
- Beyer, Hermann: 393, 632, 643
- Bilbao (Cotzumalhuapa, Guatemala): 632, 675, 689, 690
- Bolaños, río: 747
- Bolon Yokte: 580, 582
- Bonampak: 150, 169, 178, 185, 194, 204, 205, 359, 365, 366, 514, 628n, 640, 677, 695, 703, 710, 775
- Bravo, río: 513
- Bravo, Rosario: 248
- Brazos, río, 513
- Brittenham, Claudia: 13, 14, 60, 498, 527, 543n, 713, 741n
- C**
- Cabrera, Rubén: 514
- Calakmul: 169, 178, 209, 396, 512, 535n
- Calmecac: 630, 631n
- Cama Villafranca, Jaime: 203, 205, 206, 244, 250, 252
- Campeche: 169, 209, 512, 612, 613, 645, 659, 663, 675, 747
- Canger, Una: 425
- Caña, día: 400, 417, 420, 726, 734, 738
- Caña (2 Caña): 401
- Caña (7 Caña): 726
- Caña (9 Caña): 730, 734, 736
- Caña (10 Caña): 672
- Caña (13 Caña): 113, 391, 394, 395, 397, 621, 623
- Carballo, Manuel: 203
- Cárdenas, presa: 443
- Carmen, ex convento del (San Ángel): 202
- Carochi, Horacio: 678n
- Carlson, John: 137, 555, 559n, 561, 583n, 585n, 586n, 591, 593n, 594, 596, 597, 599, 601, 602, 633n, 692
- Casa (1 Casa): 396, 592n, 623
- Casa (4 Casa): 623
- Casa (9 Casa): 388, 623
- Casa (10 Casa): 388
- Casa de las Monjas (Chichén Itzá): 137, 679, 681
- Casas Andreu, Gustavo: 444
- Casas Cordero, Araceli: 107
- Caso, Alfonso: 114, 118, 622, 643, 643n, 689
- Castillo Negrete, Manuel del: 202, 203, 204
- Castro, María del Carmen: 244, 250, 265
- Cedillo, Luciano: 248, 263
- Ceibal: 370n, 375, 392, 395, 415, 726, 730
- Celosía: 25, 27, 29, 50, 60-62, 71, 72, 74, 85, 90, 93, 95, 96, 105, 107
- Cenote Sagrado de Chichén Itzá: 188, 640, 641, 658, 700, 704
- Centeocihuatl: 466
- Centéotl-Xipe Totec: 577
- Centro Nacional de Restauración de Bienes Muebles: 202, 204
- Centro Regional INAH Puebla-Tlaxcala: 228
- Centro Regional INAH Tlaxcala: 22, 244, 250
- Centro Regional Latinoamericano de Estudios en Restauración "Paul Coremans": 202, 204
- Cerro Arco Iris (Chichihualtepec, Oaxaca): 672
- Cerro Caja (Tequixtepec del Rey): 674
- Cerro Cuate (Malinaltepec, Oaxaca): 672
- Cerro de la Estrella: 385, 397, 400, 400n, 401
- Cerro de las Mesas: 584, 646, 675
- Cerro del Mulato: 603, 623, 674
- Cerro Faisán (Cosoltepec): 674
- Cerro Gacho (Tequixtepec del Rey): 674
- Cerro Levantado (San Francisco Huapanapan, Oaxaca): 672, 674
- Cerro Ñuuyo (Huajuapán): 674
- Cerro Pachón (Tequixtepec del Rey): 674
- Cerro Siempre Viva (Suchitepec): 674
- Cerro Yucundaba (Huajuapán): 674
- Chaahk (véase también Chaak): 373, 375n, 391n, 691, 700, 722-724

- Chaak (véase también Chaahk): 14
 Chaalchiw'tlikwee: 737
 Chalcatzingo: 370
 Chalchiuhmomozco: 458, 601
 Chalchiuhtlicue: 466, 467
 Chalchiuhtotolin: 601, 602
 Chamela: 512
 Chanfón Olmos, Carlos: 204
 Chávez Callejas, María de Jesús: 107
 Chávez Castañeda, Noemí: 444, 456
 Chávez, Cuauhtémoc: 515
 Chávez Gómez, José Manuel: 724
 Chiapas: 169, 205, 453, 464, 466, 490, 508, 511-514, 597, 645, 675, 775
 Chichén Itzá: 118, 137, 169, 188, 390, 392, 468, 494, 533, 588, 590, 591n, 597, 640, 641, 658, 675, 678, 679, 681, 682, 684, 690, 700, 704, 754
 Chicomecóatl: 466, 577, 745
 Chikoomoostook: 725
 Chihuahua: 443, 458, 464
 Chilpancingo (Guerrero): 385, 674
 Cholula: 21, 24, 90, 105, 114, 115, 209, 601, 631, 652, 661, 662
 Chontalpa: 115
 Churubusco, ex convento de: 202-204
 Cihuatempán: 443
 Cintéatl: 466
 Closs, Micael P.: 682, 738
 Coahuila: 443, 458
 Coatepec (véase también Koatepeek y Koowaatepeek): 370, 418
 Cobá (Quintana Roo): 454, 695, 699
 Cocijo: 117, 120, 468
 Collado, Luis M.: 228, 238
 Conejo (1 Conejo): 398, 623
 Conejo (2 Conejo): 396, 623
 Conejo (3 Conejo): 396, 623
 Conejo (4 Conejo): 623
 Conejo (5 Conejo): 672
 Conejo (8 Conejo): 398
 Conejo (13 Conejo): 583, 623
 Conejeras, Las: 29, 37, 40
 Conjunto 2 sub: 15, 547-554, 560, 563-570, 572-575, 578, 580n, 582, 584-586, 590, 591, 597, 599, 600, 602, 604, 606, 620, 674
 Conjunto de Tetitla: 405, 567, 635, 637
 Conjunto de Venus: 25, 27, 29, 50, 64-66, 90, 93, 95, 104
 Conjunto Dos: 27, 29, 54, 92, 134
 Conjunto Uno: 27, 29, 92, 572
 Copán: 99, 136, 137, 366, 369, 370, 373n, 392, 394, 404, 415n, 491, 501, 502, 594n, 595, 640, 651, 653, 659, 679, 680, 682, 695, 699, 700, 703, 705, 710, 729, 730
 Córdova, Fray Juan de: 632
 Coronel Sánchez, Citlali: 16, 515, 673, 677
 Cotzumalguapa (véase también Cotzumalhuapa): 582
 Cotzumalhuapa: 645, 646, 675, 689
 Coyolxauhqui: 206, 208, 598, 650, 653
 Cráneo-Dardo (10 Cráneo-Dardo): 672
 Crowley, Bruce: 682, 738
 Cuahenco: 442
 Cuarto de la Escalera: 29, 62, 72-74, 76-78, 85, 90, 93, 94, 105, 150, 152, 162, 214, 229, 236, 237, 258, 269, 270, 332, 346, 349, 357, 358, 445, 480, 572
 Cuarto Oeste (véase también Cuarto Poniente): 29, 93
 Cuarto Poniente (véase también Cuarto Oeste): 49, 54
 Cuiculco: 120
 Culhuacán, ex convento de: 202
- D**
- Danzante Caracol: 33
 Danzante, El: 222, 229, 230
 Danzante Jaguar: 33
 Dardo (1 Dardo): 674
 Dardo (3 Dardo): 674
 Dardo (5 Dardo): 623, 669, 674, 675
 Dardo (6 Dardo): 623, 675
 Dardo (11 Dardo): 675
 Dávalos Hurtado, Eugenio: 202
 Delgadillo, Rosalba: 224, 559, 583, 678
 Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico del INAH: 202
 Departamento de Química de la Universidad de Florencia: 209
 Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural (DRPC) del INAH: 202, 203, 238
 Departamento de Salvamento Arqueológico: 256
 Díaz del Castillo, Bernal: 460
 Dios L: 175, 190, 534-537, 541, 542, 578-583, 599, 736, 771
 Dios M: 537n, 595, 685, 687
 Dios N: 584
 Dirección General de Profesiones (SEP): 204
 Domínguez Covarrubias, Elba: 15, 81, 117, 122, 134, 135, 137, 671
 Dorantes, Pilar: 244, 247, 248
 Dos Pilas: 374, 375, 377, 379, 414, 415, 597, 653, 726-728, 730
 Dubois, Elsa: 250
 Dumbarton Oaks: 539, 540, 641, 695, 701, 703, 708, 713n
 Durán, Diego: 355, 357, 669
 Dzehkabtún: 366n, 579
 Dzibanché: 415n, 597
 Dzitbalché: 454

E

Eaton, Stephen W.: 511

Edificio A (véase también Edificio de las Pinturas): 15, 16, 27, 29-37, 40, 54, 73, 74, 76, 77, 79-81, 84, 85, 87, 90, 93, 94, 96, 105, 112-122, 124, 125, 130, 131, 147, 150, 152, 153, 158, 161-166, 169, 173-175, 183, 187, 191, 192, 194-196, 211, 214, 215, 218-222, 225, 227, 229, 230, 233-235, 238, 240, 242, 247, 254-259, 268, 283, 318-320, 322-333, 335, 337, 339, 343, 346-351, 353-356, 358, 361, 380, 445-447, 450, 461, 463, 464, 466, 471, 474, 480, 481, 486, 495, 497, 502, 504, 505, 507, 512-515, 517, 525, 527, 547, 560, 563n, 569, 572-575n, 577, 578, 582, 585, 604, 606, 609-612, 620, 628, 630-633, 636, 643, 647, 650, 651, 654, 656, 658-671, 673, 674, 688, 713, 724-726

Edificio B: 16, 29, 30, 33, 35, 37-40, 44, 51, 63, 71, 84, 85, 88, 90, 93, 95, 96, 99, 105, 112, 118, 122, 123, 128-133, 144, 189n, 221, 226, 227, 229, 236, 238, 250, 258, 445, 447, 450, 480, 486, 488-491, 493, 495, 504, 506, 547, 560, 563, 572, 574, 575, 580, 581, 587, 609, 628, 630, 635, 636, 638, 664-667, 677, 679, 688, 692, 697, 698, 700, 702-706, 709, 711-715, 718, 719, 722-724, 730, 731, 733-739

Edificio B-sub: 547, 560, 563n, 572, 574, 575, 580, 581, 587, 609, 628, 630, 635, 636, 638, 664, 665, 667, 673, 674

Edificio C: 29, 33, 36, 37, 39-41, 81, 93, 94, 96, 105, 118

Edificio D: 29, 35, 41, 44, 46, 47, 49, 54, 62, 74, 81, 93, 94, 96, 105, 130, 131

Edificio de la Celosía: 62, 72, 107

Edificio de las Columnas: 29, 46, 49, 50, 54, 72, 93, 95, 100, 445, 583

Edificio de las Pinturas (véase también Edificio A): 29, 221, 229

Edificio de las Serpientes Emplumadas (Xochicalco): 623, 643, 672, 674

Edificio E: 29, 41, 46-49, 51, 54, 74, 81, 90, 93-96, 103-105, 107, 130, 228, 229, 243, 244, 254, 445, 662, 663

Edificio F: 29, 50, 58, 62, 63, 68, 69, 72, 93, 94, 96, 100, 101

Edificio I de El Tajín: 147, 173, 194

Edificio sur de la Plaza Norte: 49
Edzná: 415

Éek' Chuwaaj: 685

Ehécatl-Quetzalcóatl: 586, 589, 590, 592, 601

Ek Balam: 366, 395

Epazoyucan, Hidalgo: 203

Escalante Gonzalbo, Pablo: 678

Escalera del Templo Rojo, mural de la: 74, 76, 84

Escalera Este: 54

Espinoza García, Lino: 95, 134, 224, 602n

Estado de México: 419, 444, 588, 755, 757

Estados Unidos: 405

Estela B: 369, 370

Estructura A: 164, 363-365, 367, 368, 370-375, 380, 385, 386, 388, 391, 399, 401-403, 415, 420, 421, 424, 525-527, 533, 599

Estructura B: 364, 376-380, 385, 386, 404, 406, 408-410, 422, 486, 703, 728, 737

Estructura teotihuacana: 29

Etzalcualiztli: 559n, 630, 631, 633

F

Falcón, Tatiana: 248

Ferorelli, Enrico: 425

Fertilización de la Tierra, mural de la: 115

Filloy, Laura: 202

Finca San Cristóbal (Cotzumalhuapa): 675

Florida, La: 726

Foncerrada de Molina, Marta: 21, 113-115, 277, 383, 385, 391, 404, 450, 549n, 609, 610, 619n, 621, 624, 636n, 642n, 647, 652n, 669n

Foso de la Serpiente Emplumada: 158, 160-162, 173, 188-190

Fracción Mujular (Chiapas): 675

Franke, colección: 674

Frazer, George sir: 718

Friedmann, H.: 456

Fuente, Beatriz de la: 13, 16, 500, 509, 606

G

Galería Norte: 29, 93, 250, 548, 549, 550-553, 560, 564-566, 572-575, 578, 580n, 582, 597, 598, 602, 606, 620, 658

Galería Oeste: 15, 29, 93, 96, 548, 549, 570, 571, 573, 575, 584-586, 590, 594, 604, 606

Galería Sur: 29, 62, 63, 93

Galindo Trejo, Jesús: 13, 689, 691, 729n, 739

Gallareta Negrón, Tomás: 678

García, fray Gregorio: 636n

García Barrios, Ana: 728

García Cook, Ángel: 677

Garibay K., Angel María: 629

Garza, Mercedes de la: 500, 502

Garza Tarazona, Silvia: 131, 599, 601, 602

Gillespie, Susan D.: 580

Giorgi, Rodorico: 13

Gobernador 7: 357

Golfo de México: 117, 147, 169, 194, 441, 446, 453, 458, 464, 468, 470, 476, 480, 580, 581, 601, 602, 606, 625

Golón (Cotzumalhuapa): 675

Gómez Álvarez, Graciela: 444

González, Amaranta: 14

González Sánchez, Rafael: 244

González, Teresa: 515

González Torres, Xólotl: 409

Goñi, Guillermo: 25, 224, 410, 425

Gran Basamento: 13, 20-29, 41, 44, 49, 54, 62, 74, 76, 91, 93, 95, 106, 111, 112, 118-120, 134, 135, 138, 200, 214, 221, 224, 241, 244, 250, 256, 258, 259, 263-265, 445, 446, 547, 548, 561, 633n, 662

Gran Plaza: 37

Gran Plaza Sur: 58, 60, 62, 77, 90

Gran Techumbre: 13, 245, 259, 260, 262

Graulich, Michel: 113-115, 619n, 633n, 642n, 668, 669n, 678, 690, 718

Griscom, L.: 456

Grube, Nikolai: 391n, 726

Guadalupe Santa Ana (Puebla): 672, 674

Guajolote de Jade, cerro del: 601

Guatemala: 169, 357, 423, 425, 533, 535, 540, 582, 597, 632, 678, 690, 693, 694, 700

Guenter, Stanley P.: 373

Guerrero: 393, 404, 419n, 631, 643n, 644, 674

Guerrero Martínez, Fernando: 15, 687n, 688

Gurrola Hidalgo, Marco Antonio: 444, 456

H

Helmke, Christophe: 14, 387, 491, 501, 679, 685, 700, 718, 726, 728, 734, 739

Hernández, Francisco: 453, 460, 580

Hernández, Juan: 238

Hernández Ortiz, Iraís: 107

Herrera López, Emma Eugenia: 228, 238

Hidalgo: 203, 385, 443, 762

Hierba (5 Hierba): 672

Hinojosa, Alfonso: 229

Hirth, Kenneth: 385, 404n

Hombre (véase también Hombre Alacrán y Hombre Escorpión): 162

Hombre Águila: 33, 84, 113, 115, 117, 162, 163, 176, 183, 192, 194, 196, 646

Hombre Alacrán (véase también Hombre Escorpión): 62, 84, 596

Hombre Escorpión (véase también Hombre Alacrán): 188, 269, 682, 687

Hombre Jaguar: 33, 84, 112, 115, 117, 118, 122, 143, 162, 163, 165, 194, 196, 207, 211, 219, 220, 222, 225, 229, 233

Hombre Pájaro: 112, 117, 118, 122, 143, 199, 200, 206-208, 210, 212, 218, 224, 229, 230

Horcones, Los: 597, 675

Houston, Stephen: 425

Howell, Steve N.: 456

Huamantla: 443

Hun Hunahpu: 542, 577, 578

Hunahpu (véase también Junajpu): 577, 578, 650n

Huiloapan: 442

Huitzilopochtli: 461, 653, 745, 772, 773

Huitznahuácatl: 670

Huitzo: 674

Huixachtepetl (véase también Wixachtepetl): 397

I

Ichmac: 169

Ihk' Chawa: 685

Iztlakooliw'ki: 718, 738

Instituto Central del Restauo (Roma): 203

Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM: 204

Instituto de Investigaciones en Materiales, UNAM: 148

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: 107, 148, 197, 265, 671, 673

Instituto Nacional de Antropología e Historia: 202, 425, 746

Italia: 209, 238, 646

Itzamnaaj Balam' II: 357, 501, 658, 664

Itzamnaaj Kokaaj B'ahlam: 695

Itzamnaaj Kokaaj B'ahlam III: 699, 700

Itzimte-Sacluk: 366

Iztlacolihqui (véase también Iztlacolihqui): 718

Ix Sak K'uk': 701

Ixbalanque (véase también Xb'alanke, Xbalanque): 577, 578, 584

Ixcaquixtla: 628, 630, 652

Ixmiquilpan (Hidalgo): 760, 762

Ixtapantongo: 588, 590

Iztaccíhuatl, volcán: 13, 19, 20, 23, 24, 72, 101, 105, 106, 109, 199

Iztapalapa: 397

Iztlacolihqui (véase también Iztlacolihqui): 692

J

Jaguar-Tlálóc: 117

Jalisco: 443, 512, 747

Jaltepetongo: 576, 674

Jansen, Maarten: 736, 737

Jiménez Moreno, Wigberto: 678

Johnsgard, Paula: 456

Jonuta: 377, 379n

Joyce, Rosemary A.: 580

Junco (3 Junco): 398

Junco (6 Junco): 388, 396

Junco (13 Junco): 388

Junajpu (véase también Hunahpu): 682, 691

K

K, glifo: 400
 K'ab'al Xook: 726
 Kahlo, colección Frida: 635, 674
 K'ak' Tiliw Chan Chaak: 653
 Kaktunal: 685n, 737, 738
 K'an Joy Chitam II: 700, 701
 Kan B'ahlam: 379n
 Kan B'ahlam II: 682, 684
 Kaufman, Terrence: 383n, 602
 K'awiil: 541, 726
 Kerr (catálogo): 137, 637, 659
 Ketzalkooaatl (véase también Quetzalcóatl): 678
 K'ihnich Janaab' Pakal I: 695, 699
 K'ihnich Lamaw Ek': 726
 K'inich: 375
 K'inich Ahkal Mo' Naab: 357
 K'inich Janaab' Pakal I: 629, 646
 K'inich K'an Joy Chitam II: 640
 K'inich Kan B'ahlam II: 637, 661
 K'inich Yo'nal Ahk I: 629
 Koaaatepeek (véase también Coatepec y Koowaatepeek): 691
 Koowaatepeek (véase también Coatepec y Koaaatepeek): 370
 Koyolxaw'ki: 691
 Krickeberg, Walter: 682
 Kubler, George: 277, 322, 330, 514, 609

L

Laboratorio de diagnóstico de Obras de Arte del IIE: 148n, 197
 Lacadena García-Gallo, Alfonso: 357, 383, 425, 678n, 738
 Lagarto (5 Lagarto): 569, 600
 Lagarto (7 Lagarto): 585, 604, 636, 636n, 638, 638n, 640, 651, 656, 665, 667, 668
 Lagarto (9 Lagarto): 572, 574, 604, 623, 636-638, 640, 643, 650, 656, 668
 Lagarto (13 Lagarto): 583

Lagarto-Dardo (1 Lagarto-Dardo): 672
 Lápida de Ixtapaluca: 403
 Leigh, colección: 674
 Llano del Coyote (Tecomaxtlahuaca, Oaxaca): 672, 674
 Lluvia (1 Lluvia): 387n, 592n, 593
 Lluvia (4 Lluvia): 583
 Lombardo de Ruiz, Sonia: 113-115, 117, 123, 124, 265, 277, 293, 611-613, 613n, 619n, 638n
 Loo, Peter van der: 736
 Lopes, Luis: 685
 López de Molina, Diana: 29, 211, 214, 224, 610, 611n, 613n
 López Luján, Leonardo: 606
 López Mateos (Chiapas): 675
 Lorenzo, José Luis: 202
 Lucet, Geneviève: 13, 16, 37n, 120, 131, 322, 677
 Lunatitlan: 635, 674
 Lupone, Claudia: 248

M

Machaquila: 374, 375
 Macuilxóchitl (Oaxaca): 672
 Magaloni, Diana: 13, 224, 248, 265, 308n, 357, 491, 682, 730, 741n
 Magdalenas (Chiapas): 682
 Malinalco: 371, 373, 392
 Malinche, volcán de La (véase también Matlalcuéyetl, Malintzin): 13, 19, 24, 72, 101, 103, 105, 106, 109, 112, 138-142, 144, 443, 444
 Malintzin (véase también Matlalcuéyetl, Malinche, volcán de La): 199, 443
 Maltrata: 385, 395, 396, 583, 587, 589, 602, 604, 620, 623, 642, 658, 675
 Mar, La: 366
 Marín, María Eugenia: 250
 Marquina, Ignacio: 99
 Martín, Simón: 15, 147n, 677, 679, 687, 688, 693, 700, 726, 733, 739

Martínez Quezada, Carlos: 244
 Mathews, Peter: 379n, 695
 Matlalcuéyetl (véase también Malinche, volcán de La, Malintzin): 138
 Matlatlam: 602, 604
 Mayapán: 130, 209, 700, 704
 Mazapa: 442
 Mazorca-Dardo (glifo): 672
 McCafferty, Geoffrey G.: 664, 667
 McCafferty, Sharisse D.: 664, 667
 Mendieta, fray Gerónimo de: 631, 642
 Mesita, La: 22, 444, 561n
 Mesoamérica: 13, 15, 112, 114, 120, 122, 134, 147, 150, 156, 161, 188, 194, 264, 267, 357, 359, 380, 383, 384, 387, 389, 394n, 399, 405, 413, 419, 424, 442, 444, 464, 466, 495, 509, 515, 518, 521, 527, 538, 544, 564, 576-582, 584, 587, 591, 594-597, 599, 602-604, 609, 610n, 628, 629, 632, 637-641, 643n, 650, 651, 653, 659, 663, 665, 667, 670, 677, 678, 689, 690, 692, 693, 695, 718, 722, 724, 729, 730, 733, 734, 738, 744, 745, 748
 México, ciudad de: 206, 209, 385, 395, 397, 589n
 México-Tenochtitlan: 491, 569, 586, 589-591, 593, 631n, 641, 653, 745, 748
 Michener, David: 15, 467
 Michoacán: 443, 458, 464
 Milbrath, Susan: 590n, 690
 Mitla: 130, 460, 584, 603
 Mixcoac: 385
 Mixteca: 134, 603, 632n, 636n, 641
 Mo' Witz: 369, 370
 Moctezuma, río: 443
 Mojarra, La, (Veracruz): 672
 Molatore, Diana: 250, 252
 Molina, fray Alonso de: 582
 Molina Feal, Daniel: 29, 76, 84, 214, 224, 610, 611n, 613n

Molina Montes, Augusto: 84, 205
 Molinillo, glifo: 400
 Mono (1 Mono): 592n
 Mono (13 Mono): 593
 Monte Albán: 114, 149, 150, 155, 169n, 174, 178, 179, 415n, 424, 495, 576, 583, 603, 632, 635, 640, 674
 Montero, Sergio Arturo: 203, 205, 238, 250
 Montgomery, John: 357
 Montículo Y: 25, 29, 36, 40, 41, 104, 107
 Montoliú Villar, María: 723, 724
 Moore, R. T.: 456
 Mora, Laura: 203, 238
 Mora, Paolo: 203, 238
 Morán, fray Pedro: 737n
 Morelli, Giovanni: 14, 267
 Morelos: 419, 458, 602
 Moreno Guzmán, María Olvido: 16
 Moreno Juárez, Luz María: 112, 543n
 Motecuhzoma I: 357
 Motecuhzoma II: 355
 Mujer (pintura del Templo de Venus): 62, 84, 162
 Muñoz Camargo, Diego: 21
 Museo Amparo (Puebla): 549n, 674
 Museo Británico: 700, 705
 Museo de Antropología de la Universidad de Michigan: 522
 Museo de Arte de Cleveland: 653, 675
 Museo de Arte de Filadelfia: 675
 Museo de Arte de Nueva Orleans: 693
 Museo de Bellas Artes (Houston): 675
 Museo de las Culturas (Oaxaca): 583, 674
 Museo de Teotihuacán: 674
 Museo Diego Rivera Anahuacalli: 385, 395
 Museo Etnológico de Berlín: 539, 589, 672, 674
 Museo Etnológico de Viena: 674, 675, 748

Museo Frissell: 584, 623, 674
 Museo Metropolitano de Nueva York: 675
 Museo Nacional de Antropología (MNA): 494, 502, 577, 581, 589, 593, 637, 639, 674, 675, 693, 747, 748, 752, 757, 775
 Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala: 700
 Museo Nacional de Historia: 748, 752, 775
 Museo Popol Vuh (Guatemala): 539, 540
 Museo Regional de Wurttemberg: 748, 752

N

Naanaawatzin: 691
 Nagao, Debra: 663
 Nahm, Werner: 391n
 Nanáhuatl: 668
 Naranjo: 366, 579, 581, 653, 659
 National Geophysical Data Center (Boulder, Colorado): 119
 Nativitas: 444
 Navarajo, Lourdes: 15, 447, 464, 515
 Nielsen, Jesper: 14, 491, 501, 679, 700, 726, 728, 734, 739
 Nishimura Jr., Alejandro: 240
 Nishimura, Pedro: 238
 Nochixtlán: 674
 Nuevo León: 453, 464

O

Oaxaca: 13, 107, 117, 147, 161n, 178, 393, 404, 415n, 424, 453, 458, 460, 464, 480, 491, 494, 495, 498, 576, 583, 584, 587, 589, 632, 641, 672
 Ocotelulco: 441
 Ojo de Reptil, glifo: 115, 328, 330, 387, 392-394, 397, 398, 400, 619, 622, 669, 726
 Ojo de Reptil (5 Ojo de Reptil): 386, 420, 569, 601, 673

Ojo de Reptil (6 Ojo de Reptil): 400n,
 Ojo de Reptil (7 Ojo de Reptil): 115, 116, 386, 388, 389, 399-403, 624, 726
 Ojo de Reptil (9 Ojo de Reptil): 114, 386, 388, 389, 399, 400, 402, 422, 621n, 623, 624
 Ojo de Reptil (10 Ojo de Reptil): 400n
 Ojo de Reptil (12 Ojo de Reptil): 398
 Oliveira, Tadeu G. de: 486
 Olivier, Guilhem: 669
 Omácatl: 669, 670
 Ometochtli: 761
 OR, glifo: 643
 Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO): 202
 Ortega, Pedro: 134, 224, 636n

P

Pakal (véase también Pakal el Grande): 540n, 700, 701, 712, 713
 Pakal el Grande (véase también Pakal): 540n
 Palacio (Cacaxtla): 29, 41, 44, 49, 54, 62, 63, 69, 71-74, 85, 88, 91, 94, 95, 99, 100, 103, 150, 194, 244, 304
 Palacio de los Estucos (Acanceh): 392, 403, 418
 Palacio de Palenque: 703, 707
 Palavicini, Beatriz: 25, 25n, 109, 148, 250, 678
 Palenque: 99, 357, 359, 370, 374-376, 378, 379, 379n, 408, 413, 415, 501-503, 537, 538, 540n, 582, 613n, 629, 635, 640, 646, 660, 661, 682, 684, 699, 700, 701, 703, 707, 710, 713, 716, 722, 725
 Palo Gordo (Cotzumalhuapa): 675
 Panotla: 443

- Pánuco, cuenca del: 443
- Parque Nacional Malinche: 443, 444
- Pasadita, La: 366, 700
- Pasillo de la Serpiente (véase también Pasillo del Templo Rojo): 190, 447, 470, 474
- Pasillo de los Tableros: 29
- Pasillo del Templo Rojo (véase también Pasillo de la Serpiente): 29, 54, 61, 62, 74, 76, 77, 80, 90, 189, 306, 308, 357
- Pasión, río La: 366, 422, 726
- Patécatl: 586
- Patio Blanco (Atetelco, Teotihuacán): 407, 409, 500
- Patio de los Altares: 29, 63, 70-74, 85, 91, 93, 99, 103-105, 410n, 445
- Patio de los Rombos: 29, 70-73, 85, 91, 93, 103, 445
- Patio Hundido: 25, 29, 35-37, 40, 41, 51, 63, 76, 91, 93, 104, 118
- Paz Zertuche, Andrés: 148n, 197
- Pedernal (2 Pedernal): 674
- Pedernal (3 Pedernal): 674
- Pedernal (4 Pedernal): 396, 623
- Pedernal (6 Pedernal): 674, 675
- Pedernal (7 Pedernal): 674
- Pedernal (10 Pedernal): 623
- Pedernal (13 Pedernal): 386, 398, 401, 621n, 675
- Peláez, María Gabriela: 244
- Peldaño de los Cautivos (véase también Banqueta de los Semidescarnados, Banqueta de los Cautivos, Banqueta del Templo Rojo, mural de la): 150, 153, 158, 161, 162, 189, 190, 275-277, 301, 332, 349, 357, 358
- Peña González, Patricia: 107, 515
- Peralta, Roberto: 229
- Pérez, Juan Pío: 686, 687
- Perro (4 Perro): 15, 386, 557-561, 572, 575, 578-582, 584, 599, 604, 606, 674
- Petén: 366
- Petexbatún, río: 379
- Pie Grande, valle: 443
- Piedra Labrada (Ocelotepec, Guerrero): 674
- Piedra Labrada (Veracruz): 397, 399, 675
- Piedras Negras: 99, 357, 359, 370, 371, 404, 407, 408, 412, 413, 491, 629
- Pies, mural de Los: 214, 229, 237, 238, 240, 256
- Piña Chan, Román: 113-115, 122, 136, 413, 458, 461, 559n, 563n, 571n, 586n, 594, 599, 602, 619n, 678
- Pirámide de las Flores (véase también Pirámide de Xochitécatl): 112, 118-120, 122, 129, 139
- Pirámide de la Serpiente Emplumada (Xochicalco) (véase también Serpiente Emplumada): 403, 404, 404n, 405n
- Pirámide de Xochitécatl (véase también Pirámide de las Flores): 119, 120, 122, 126, 129, 131, 138, 139, 265
- Pirámide Sur: 25, 29, 63, 72, 73, 104
- Plataforma Circular: 21, 22
- Plataforma Superior (véase también Sector Central): 23, 25-27, 29, 40, 41, 74, 92, 99
- Plaza de la Escalera este: 29
- Plaza de la Estela de los Dos Glifos: 114
- Plaza de las Tres Pirámides: 22, 444
- Plaza Norte: 25, 29, 36, 37, 40, 41, 46, 49-54, 63, 72, 73, 81, 84, 90, 91, 93, 95, 99, 100, 103-105, 130, 132, 243, 259, 260, 410, 445, 447, 633n
- Plaza Principal: 25, 81, 122, 130
- Plaza Sur: 58, 60, 62, 63, 66, 77, 84, 90, 91, 94, 99, 104, 138, 190, 410, 529
- Pluma de Águila (13 Pluma de Águila): 113, 625
- Pluma o Caña (13 Pluma o Caña): 113
- Pohl, John: 592, 628n, 629n, 633n, 636n
- Polaco, Óscar: 515n, 549
- Popocatepetl, volcán: 13, 19, 23, 24
- Pórtico A: 15, 29, 63, 85, 90, 93, 95, 103-105, 107, 154, 167, 184, 186, 194, 621n, 725, 726
- Pórtico B: 29, 93, 99
- Pórtico de Venus: 66, 72
- Pórtico F: 29, 58, 62, 63, 68, 72, 77, 93, 94, 96, 100, 101
- Pozo 5A: 63
- Pozo 10 (Totómetla, Teotihuacán): 464
- Pozo 11A: 150, 162, 244, 245, 269, 270, 332, 415, 416
- Primer Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración: 204
- Princeton Gallery of Art: 541
- Proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México: 111, 148, 265, 277, 571n, 606, 671
- Proyecto Templo Mayor: 206
- Puebla (estado): 117, 209, 419n, 441, 443, 444, 458, 549n, 577, 580, 604, 628, 639, 642, 663
- Puebla, valle de: 23, 25, 105, 441, 677
- Puebla-Tlaxcala, valle de: 141, 143, 144, 738
- Puente Colosal: 672, 674
- Q**
- Quecholli: 670
- Querétaro: 464
- Quetzalcóatl (véase también Ketzalkooaatl): 113-115, 118, 124, 145, 533, 586, 594, 601, 606, 610, 619n, 631, 642, 643, 661, 662, 666, 745

Quetzalpapálotl: 405, 494
 Quirarte, Jacinto: 277, 322, 619n
 Quiriguá: 366n, 700, 703, 704

R

Ramírez, Juan René: 238-240
 Rancho Paredones (Chazumba):
 674
 Rancho Sauce (Tequixtepec del
 Rey): 674
 Relámpago (8 Relámpago): 672
 República Mexicana: 441, 443,
 458, 470
 Retalteco: 366
 Retiro, El: 379n
 Reunión Técnica Consultiva sobre
 Conservación de Monumentos y
 Zonas Arqueológicas: 204
 Revilla Ortega, Francisco: 244
 Reyes García, Luis: 602, 736, 737
 Ringle, William M.: 678
 Rivero Chong, Rogelio: 248, 265
 Robertson, Merle Green: 663
 Rosario, laguna de: 23
 Roys, Ralph L.: 18n, 686, 687
 Ruiz de Alarcón, Hernando: 631

S

Sacrificio del Maíz, Mural del (véase
 también Batalla, mural de La):
 741, 742, 750, 762, 765, 768,
 769, 771, 773, 775
 Sahagún, fray Bernardino de: 460,
 559n, 567n, 582, 591, 592n,
 593n, 595n, 630, 631, 631n,
 633, 642, 670, 692, 733
 Sak K'uk': 700, 701
 Salazar Gil, Fernanda: 16, 109,
 148, 515, 677
 Saldaña, Miguel: 238
 San Ángel: 202
 San Bartolo (Guatemala): 370, 390,
 392, 533, 539, 693, 695, 703,
 708
 San Fernando, presa: 443

San José de las Huertas (Ejutla,
 Oaxaca): 494
 San José Mogote: 415n
 San Juan Totolac: 419
 San Juan Chamula: 685
 San Luis Potosí: 453, 464
 San Martín Texmelucan (Puebla):
 444
 San Miguel Arcángel, parroquia de:
 760
 San Miguel del Milagro: 21, 22, 199
 San Miguel, cerro de: 24, 127, 138
 Santaella, Yolanda: 238, 239
 Santa María Tecomavaca: 464
 Santana Sandoval, Andrés: 95, 136,
 224, 244, 410, 456, 547, 549,
 553n, 559n, 563, 563n, 575,
 580n, 583n, 593n, 594-596,
 610, 678
 Saturno, William: 693, 695, 700,
 703, 713
 Schele, Linda: 379n, 394
 Schellhas, Paul: 541, 685, 723
 Secretaría de Educación Pública
 (SEP): 204
 Sector Centro (véase también
 Plataforma Superior): 28, 29, 40,
 41, 43, 44, 49, 54, 92, 99, 100,
 104
 Sector Norte: 27, 28-30, 35, 37,
 40, 41, 43, 44, 51, 54, 63, 74,
 92, 99, 100, 104, 106, 262
 Sector Sur: 28, 29, 43, 49, 54, 55,
 63, 72, 74, 85, 90, 92, 95, 99,
 100, 103-105, 107
 Seibal: 653, 675
 Seler, Eduard: 137, 591n, 593n,
 692, 731, 736, 737, 749
 Señor (2 Señor): 574, 604, 624,
 636, 638, 656, 674
 Señor 3 Venado: 636
 Señor 4 Perro: 547, 580n, 582,
 604
 Señor 8 Venado: 647
 Señor 12 Viento: 678
 Señor Ave: 124
 Señor de la Tierra: 124, 370

Señor del Inframundo: 537, 541,
 543
 Señor del Maíz: 540, 543
 Señor del Tiempo-Tláloc: 118, 130
 Serna, Jacinto de la: 592
 Serpiente (1 Serpiente): 386, 403,
 613, 620, 622, 643, 674, 730,
 737
 Serpiente (2 Serpiente): 672
 Serpiente (6 Serpiente): 672
 Serpiente (8 Serpiente): 672
 Serpiente (10 Serpiente): 672
 Serpiente Emplumada (véase
 también Pirámide de
 Xochicalco): 388, 396, 399,
 401, 403-405n
 Serpientes Entrelazadas mural de
 las (véase también Aposento del
 Edificio A, mural del): 214, 215,
 229, 234, 235, 471
 Shelton, Anthony A.: 592n, 593n,
 594
 Sierra de Caldera: 443
 Sierra Nevada: 443
 Smith, Michael: 602n
 Smith, Virginia: 385, 401
 Sociedad Mexicana de
 Antropología: 204
 Soltepec: 442
 Sonora: 453, 458, 464, 498
 Soto, Armando: 244
 Šprajc, Ivan: 112, 594, 596, 682,
 692, 718, 738
 Stone, Mark van: 357
 Stuart, David: 394, 425, 703, 713,
 725, 726
 Stuttgart: 748, 752
 Subestructura del Edificio B: 481
 Suchilquitongo: 147, 153, 155,
 161n, 174, 178, 587, 632
 Superestructura del Edificio D: 29
 Superestructura del Edificio E: 29

T

Tabasco: 645, 663, 675, 694

- Tajín, El: 13, 107, 147, 150, 153, 169, 173, 174, 194, 583, 597, 652, 675, 678
- Tak'alik Ab'aj: 694, 703, 709
- Talud de La Batalla: 29, 41, 105
- Tamarindito: 415, 597
- Tamoanchan-Tlalocan: 16, 604
- Tamaulipas: 458, 464, 480, 498
- Tate, Carolyn: 357
- Taube, Karl A.: 392, 393, 425, 537, 583n, 594, 642, 693, 695, 700, 703, 718, 722, 734
- Techinantitla: 403, 404n,
- Tecoac: 442
- Tecoaque: 441
- Tecocote: 442
- Tecolotla: 442
- Tecolutla, río: 443
- Techalote: 442
- Tecuaçilotl (véase también Tekwasilootl): 405
- Teeksisteeekatl: 691
- Tehuacán: 441, 577
- Tekwasilootl (véase también Tecuaçilotl): 405
- Temblor (2 Temblor): 674
- Templo A: 165, 186, 194
- Templo de las Inscripciones de Palenque: 99, 540n, 629, 646
- Templo de los Frescos en Tulum: 114
- Templo de Venus: 13, 15, 29, 58, 62, 63, 67, 72-74, 76, 82-85, 90, 91, 93, 96, 103, 104, 105, 107, 112, 124, 134-142, 144, 150, 156, 161, 162, 169, 173-175, 184, 186, 188, 190, 244, 245, 250, 269, 271-275, 313, 319, 332, 335, 337, 343, 346, 349, 357, 358, 410, 445-447, 449, 470, 471, 473, 474, 476, 480, 481, 504, 507, 679, 680, 682-684, 686, 688
- Templo Inferior de los Jaguares (Chichén Itzá): 690
- Templo Mayor: 204, 631n, 641, 653, 674, 748
- Templo Rojo: 14, 15, 27, 29, 50, 54-63, 72-74, 76, 77, 80, 81, 84-86, 90, 91, 93, 95, 99, 103, 105, 134, 148, 150, 151, 156-162, 165, 169, 171-175, 182-184, 186-190, 192, 194, 195, 217, 221, 244-253, 268, 276, 301, 302, 304-319, 323, 332-334, 337, 339, 343, 349, 353-358, 361, 363, 385, 386, 402, 410, 411, 418, 420, 422, 445-447, 449, 450, 457, 459-461, 463, 466, 468-474, 480, 481, 495, 501, 504, 505, 508, 509, 513, 514, 517-525, 527, 529, 531, 533, 534, 537, 538, 540, 543, 544, 606, 677-679, 688, 718
- Templo XIV de Palenque: 682, 684, 713, 716
- Tenango: 583, 620, 623, 644, 674
- Tenochtitlán: 674, 748
- Teotenango: 383, 396-398, 400n, 404, 405
- Teotihuacán: 13, 14, 21, 101, 107, 111, 113, 145, 147, 149, 153, 169, 221, 256, 363, 364, 372, 378, 383, 385, 387n, 391n, 393n, 394, 397, 398, 403-405, 407, 409, 417-419, 421-424, 457, 466, 494, 495, 498, 500, 514, 533, 543, 559n, 566, 567, 574n, 576, 601, 602, 609, 635, 637, 644, 670, 674, 677, 691, 693
- Teozopilco: 442
- Tepantitla: 372, 405
- Tepeaca (Puebla): 672
- Tepeacac: 460
- Tepelmeme (Coixtlahuaca, Oaxaca): 672, 674
- Tepemberne: 22
- Tepetzinco: 400n
- Tepeyólotl (véase también Tepeyollotl): 667, 669, 670
- Tepeyollotl (véase también Tepeyólotl): 666
- Tequicuico (Guerrero): 674, 675
- Tequixtepec del Rey (Rancho Sauce, Oaxaca): 421, 672, 674
- Tetitla: 387, 405, 407, 422, 464, 494, 566, 567, 576, 635, 637
- Texacoac: 442
- Texmelincan, Guerrero: 385, 397, 398, 400, 643, 674
- Tezcatlipoca: 461, 582, 586, 641, 666, 667, 669, 670
- Thompson, J. Eric S.: 685, 687, 724, 728, 737
- Tikal: 390, 392-394, 409n, 535, 703, 710
- Tisok: 416
- Tizatlán: 441
- Tlaalok (véase también Tlálloc): 14, 373, 375n-380, 391n, 394, 404, 405n, 408, 409, 682, 691, 700, 722, 723, 726-730
- Tlaawiskalpanteek^wtli (véase también Tlahuizcalpantecuhtli): 685n, 731, 732, 736, 737
- Tlacoachalco: 670
- Tlacolula: 674
- Tlahuizcalpantecuhtli (véase también Tlaawiskalpanteek^wtli): 586, 589, 590, 685
- Tlahuizcalpantecuhtli-Xólotl: 136
- Tlalchiach: 114, 115, 666
- Tlalmotoca: 442
- Tlálloc (véase también Tlaalok): 23, 113-118, 123, 124, 130, 167, 168, 174, 190, 191, 445, 452, 466-468, 513, 619n, 631, 633, 661, 666, 668, 670, 745, 748
- Tlálloc-Quetzalcóatl: 124
- Tlatelolco: 209
- Tlaxcala: 22, 141, 199, 256, 419n, 441, 443, 444, 458, 470, 571n, 642, 663, 687, 741
- Tlaxco: 443
- Tlehuexolotzin, Gonzalo: 419
- Tochac, lago: 443
- Tonaktepeetl: 370, 371
- Toniná: 366n, 414, 415, 597, 703, 708
- Torres, Alfonso: 137, 594, 595n, 596

Torres, Luis: 204, 205
 Torres, María Inés: 244
 Torres, Pablo: 244
 Totolac: 419, 442
 Totolcingo, Iago: 443, 419
 Totolquechco: 602, 603, 604, 605
 Totoltepec: 419, 442
 Townsend, Richard F.: 619, 739
 Trejo, Baltazar: 238, 244
 Tub'al Ajaw: 726
 Tula, Hidalgo: 385, 404, 405n, 409, 587-590, 641, 645, 675, 678
 Tulum: 114, 703, 707
 Tumba 1 de Cerro Nuyoo: 623
 Tumba 1 de Ixcaquixtla: 628, 630, 652
 Tumba 1 de Jaltepetongo: 576
 Tumba 1 de Yucunūdahui: 398
 Tumba 5 de Cerro de la Campana (véase también Tumba 5 de Suchilquitongo): 147, 632
 Tumba 5 de Suchilquitongo (véase también Tumba 5 de Cerro de la Campana): 150, 161n
 Tumba 48 de Tikal: 393
 Tumba 56 de Monte Albán: 640
 Tumba 103 de Monte Albán: 576
 Tumba 104 de Monte Albán: 632, 635
 Tumba 125 de Monte Albán: 640
 Tumba XXXVIII-4 de Copán: 640
 Tuxpan-Nautla, cuenca: 443
 Tuxtepec: 580

U

Uaxactún: 366n
 Universidad de Florencia (Italia): 148n, 209
 Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): 13, 109, 148n, 204, 265, 425, 477, 515, 671
 Urcid, Javier: 15, 33, 81, 117, 122, 134, 135, 137, 322, 373, 501, 677
 Urian, Tomás: 205

Uriarte, María Teresa: 109, 118, 124, 130, 143, 144, 265, 413, 425, 486, 515, 543n, 544, 561, 563n, 575n, 606, 671, 677, 682n
 Usumacinta, río: 14, 366, 375, 379, 380, 413, 422, 444, 453, 602, 606, 659, 722, 726
 Uuk Chek' Nal: 636n
 Uuk ti K'ab: 636n

V

Vallín, Rodolfo: 203
 Valverde, María del Carmen: 514
 Vega de la Peña: 597, 597n, 599
 Velasco Lozano, Ana María: 470
 Velásquez García, Erik: 16, 425, 486, 685, 726
 Velázquez, Amalia: 248
 Venado (1 Venado): 592n
 Venado (3 Venado): 115, 116, 124, 358, 376, 378, 379, 386, 572, 574, 585, 585n, 604, 625, 636-638, 640, 657, 664-666, 667n, 674, 722-726, 728, 730, 731, 733, 736-738
 Venta, La: 370, 694
 Ventilla, La: 387n, 405, 674
 Venus: 62, 104, 113-115, 118, 124-128, 130, 135-137, 139, 141, 142, 144, 145, 183, 188, 445, 491, 585, 589-591, 594, 596, 597, 599n, 601, 604, 619n, 633n, 666, 678, 679-682, 685n, 687-690, 692, 693, 713, 718, 722, 726-731, 733, 734, 736-739
 Veracruz: 173, 385, 397, 399, 458, 581, 583, 584, 587, 597, 598, 602, 630, 642, 645, 658, 663, 675, 694
 Vergara Berdejo, Sergio: 95, 224, 244, 549, 559n, 563, 583n
 Viento (7 Viento): 666
 Viento (9 Viento): 114, 619, 619n, 622, 643, 666

Villarreal Escárrega, María del Perpetuo Socorro: 425
 Villaseñor, Francisco: 549n
 Villers Ruiz, Lourdes: 444
 Vista Linda (Cotzumalhuapa): 675

W

Walling, Stanley: 322
 Webb, Sophie: 453
 Wichmann, Søren: 425, 678n
 Winning, Hasso von: 393, 643
 Wiitziilooopochtli: 691
 Wixachtepetl (véase también Huixachtepetl): 397

X

Xb'alanke (véase también Ixbalanque, Xbalanque): 682, 691
 Xbalanque (véase también Ixbalanque, Xb'alanke): 650n
 Xbalanquej: 691
 Xelhá (Quintana Roo): 464
 Xi (glifo): 386, 393
 Xi'an (China): 256
 Xico: 385, 400, 583
 Xilonen: 466, 577
 Ximénez, Francisco: 689
 Xipe Totec: 441, 563, 584, 640
 Xiwteek^wtli: 736
 Xmucane: 577, 594
 Xochicalco: 13, 21, 95, 107, 114, 131, 378, 383, 385, 388, 389, 393, 395-401, 403-405, 409, 418, 419, 422, 423, 425, 458, 533, 587, 589, 601-603, 605, 618-620, 623, 633, 635, 643, 644, 672, 674, 678
 Xochitécatl: 22, 24-26, 103, 112, 118, 134, 137, 139, 199, 441, 444, 687
 Xólotl (véase también Xoolootl): 586
 Xomiimiitl (véase también Xomímitl): 415, 416
 Xomímitl (véase también Xomiimiitl): 415, 568, 569

Xoochiketzal: 718

Xoolootl (véase también Xólotl):
678, 682

Xoxocotlan: 674

Xultún: 366

Xuulab': 688

Y

Yacatecuhtli: 586, 596

Yahx Pasaj Chan Yopaat: 695, 699

Yahxhaal Witznal (montaña): 725,
726

Yáñez, Agustín: 203

Yáñez, Ana: 515

Yaxchilán: 99, 357, 359, 366, 374-
377, 379, 658, 664, 695, 699,
726, 728, 729

Yaxha: 366

Yaxuun B'ahlam IV: 700

Yogana (Oaxaca): 674

Yucatán (estado): 169, 209, 366,
392, 511, 541, 645, 663, 700

Yucatán, península de: 169, 453,
480, 577, 593n, 602, 606

Yucuñudahui: 385, 397, 398, 402,
619

Yula: 390, 392

Z

Zacatecas: 464

Zacuála, palacio de (Teotihuacán):
466

Zahuapan, río: 23, 443

Zapotal, El (Veracruz): 587, 589,
630

Zender, Marc: 376, 408, 425



Índice

Tomo II

- 7 Presentación**
José Narro Robles

- 9 Prólogo**
Renato González Mello

- 11 Agradecimientos**
María Teresa Uriarte Castañeda

- 13 Introducción**
María Teresa Uriarte Castañeda

- 18 Arquitectura de Cacaxtla, lectura del espacio**
Geneviève Lucet

- 110 Una visión celeste de Cacaxtla: estudios arqueoastronómicos de su pintura mural**
Jesús Galindo Trejo

- 146 Cacaxtla, la elocuencia de los colores**
Diana Magaloni, Claudia Brittenham, Piero Baglioni, Rodorico Giorgi y Lorenza Bernini

- 198 Hacia una historia de la conservación: el Proyecto Cacaxtla**
Amaranta González Hurtado

- 266 Los pintores de Cacaxtla**
Claudia Brittenham

- 362 La iconografía de Cacaxtla bajo la influencia maya: identidad, procedencia y datación**
Christophe Helmke y Jesper Nielsen

- 382 La escritura jeroglífica de Cacaxtla**
Christophe Helmke y Jesper Nielsen

Tomo III

- 440 Los elementos ornitológicos en el discurso pictórico**
María de Lourdes Navarajo Ornelas
- 478 La presencia del felino en la pintura mural de Cacaxtla**
Fernando Guerrero Martínez
- 516 Las plantas de Cacaxtla: una perspectiva botánica**
David C. Michener
- 528 El Templo Rojo y los mayas: arte, mitología y contactos culturales en las pinturas de Cacaxtla**
Simon Martin
- 546 El ascenso al poder del señor 4 Perro: las pinturas murales del Conjunto 2-sub en Cacaxtla**
Javier Urcid y Elba Domínguez
- 608 La Casa de la Tierra, la Casa del Cielo: los murales en el Edificio A de Cacaxtla**
Javier Urcid y Elba Domínguez
- 676 El mural de La Batalla de Cacaxtla. Nuevas aproximaciones**
María Teresa Uriarte Castañeda y Erik Velásquez García
- 740 Escudos rituales en el Mural del Sacrificio del Maíz**
María Olvido Moreno Guzmán
- 776 Bibliografía**
- 816 Índice onomástico**

La pintura mural prehispánica en México,
volumen V: *Cacaxtla*, tomo III: *Estudios*,
editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas
de la UNAM, se terminó de imprimir en
los talleres de Artes Gráficas Panorama
el día 18 de febrero de 2013.

En su composición se utilizaron tipos Veljovic y
Berthold Akzidenz Grotesk.

El tiraje consta de 1500 ejemplares en rústica
y 500 en tela.