

Araceli Rojas Martínez Gracida*

Los entretenedores en los policromos del tipo Albina de Cholula: una propuesta iconográfica

Este artículo presenta un análisis iconográfico de uno de los diseños más diagnósticos en los policromos de Cholula, el personaje con rasgos de mono y pintura facial elaborada. Con una pequeña muestra, se presentó la morfología de esta imagen y se desglosó en los signos que lo componen. La iconografía indicó asociaciones con temas festivos y esto llevó a proponerlo como un entretenedor, en ocasiones disfrazado de mono o devoto a Macuilxochitl, produciendo palabras bellas y elegantes. El papel de danzantes, músicos, acróbatas y artistas fue fundamental en las fiestas precolombinas y aún lo es en comunidades mesoamericanas del presente.

This article presents an iconographic analysis of one of the most diagnostic designs in polychrome vessels from Cholula, the personage with monkey features and elaborate face painting. A small sample was used to demonstrate its morphology by the detached signs that compose the images. The iconography suggests connections with festivity themes, and this has led to postulations that characterize the figure as an entertainer. The figure is sometimes disguised as a monkey or devoted to Macuilxochitl, emitting beautiful and elegant words. The role of dancers, musicians, acrobats, and artists was fundamental to celebrations in pre-Colombian Mesoamerica and maintains its importance to the present day.

Uno de los diseños diagnósticos típicos de los policromos del Posclásico de Cholula es el de un personaje con rasgos de mono y pintura facial elaborada que aparece en el tipo Firme, según la clasificación de Noguera (1954: 86, 122-136); Albina, según la de Lind (1994: 81), o Torre Polychrome según la de McCafferty (2001: 109) (figs. 1-6). Sin proporcionar los detalles de sus atributos, Michael Lind (1967: 9) lo identificó como mono; Florencia Müller (1978: 203) como el dios del juego, la danza, la música y las artes, Macuilxóchitl; y recientemente, Solís y sus colegas (2007:117, 129) como cabezas cortadas o de sacrificados.

Las menciones anteriores constituyen un primer acercamiento para la interpretación de este diseño, pero ninguna de ellas provee un análisis morfológico

* Arqueóloga investigadora, Universidad de Leiden. La autora agradece a Patricia Plunket por permitir utilizar las vasijas que se encuentran en el Laboratorio de Arqueología de la UDLA, Puebla y por los valiosos comentarios sobre este artículo; a Gabriela Uruñuela por proporcionarme las piezas del Museo de la Ciudad de Cholula; a Sergio Suárez por mostrarme los ejemplares provenientes del Museo de Sitio de Cholula; y a Delia Domínguez, por aprobar la aparición de dibujos de piezas provenientes del Depósito de Bienes Culturales del Centro INAH Puebla. El presente artículo fue realizado en el marco de las investigaciones de la Facultad de Arqueología de la Universidad de Leiden, Países Bajos, con el apoyo de la Fundación Holandesa para el Fomento de las Investigaciones Científicas NWO (Nederlands Wetenschappelijk Onderzoek).

del personaje en el que se muestren los motivos y signos que lo componen, así como la variedad de imágenes en conjunto. Con ello, y mediante una metodología iconográfica, sería posible interpretar de manera más sólida lo que el personaje representa y significa. Este artículo, a partir de una pequeña muestra cerámica donde aparece el personaje en cuestión, pretende exponer la morfología del diseño y proponer una interpretación iconográfica fundamentada en comparaciones con otras imágenes de arte mesoamericano.

La interpretación en cuanto a la forma e iconografía del motivo en cuestión, así como las de función al final del texto, constituyen propuestas sujetas a discusión; sobre todo, se espera que el presente documento y sus ilustraciones sirvan de referencia para otros investigadores, con el propósito de contribuir a un mejor conocimiento del pasado, y de la cultura y la cerámicas cholultecas.

La muestra y los métodos

Para este pequeño análisis iconográfico se reunieron diez piezas policromas: ocho vasijas completas o semi-completas (con más de 50 por ciento de la unidad) y dos fragmentos. De este total, seis corresponden a colecciones cerámicas cuya proveniencia se desconoce; sin embargo, por sus características de manufactura y decoración se identifican como cholultecas, todas del tipo Albina de la fase Tecama (1150-1350 d.C.), siguiendo la tipología de Lind (1994: 81). Tres de ellas se encuentran en el Museo de la Ciudad de Cholula (MCCh); dos en el Museo de Sitio de Cholula (MSCh), y una en el Depósito de Bienes Culturales del Centro INAH Puebla (DepINAH). Otras tres piezas, actualmente en la Facultad de Antropología de la Universidad de las Américas-Puebla (UDLA-P), se hallaron en el sondeo UA-1 (Wolfman 1968), una excavación realizada al suroeste del campus de esta institución y cuyo material, posteriormente analizado por McCafferty, resultó en cantidades relativamente considerables de policromos como los que aquí se mencionan, asignados a la fase Tla-

chihualtepetl tardío (1050-1200 d.C.), en elementos asociados con unidades habitacionales (McCafferty 1996: 314, 2001:122).

El último ejemplo se recuperó al este del Altar Central de la Plaza suroeste del centro ceremonial de la Gran Pirámide de Cholula, sobre los restos de las construcciones de la época Clásica. Se halló en un entierro múltiple (núm. 205), sobre un núcleo de huesos largos y costillas sin relación anatómica, en cuyo interior había un cráneo con su mandíbula, las tres primeras vértebras articuladas y restos de materiales incinerados (López *et al.* 2002: 61). Conforme a la cronología de Müller, este plato y el entierro fueron fechados para la fase Cholulteca III (1325-1521 d.C.).

Las formas cerámicas identificadas en las vasijas completas o semi-completas incluyen siete platos y un cajete sub-hemisférico. Los fragmentos corresponden a un borde de vaso y un fondo de cajete o plato. Todos los casos corresponden a vasijas con un acabado de superficie pulido y con un engobe blanco (10 YR 7/2 gris claro, 2.5 Y 7/3 amarillo pálido). Los colores empleados para su decoración son el café o negro (10 YR 3/3 café oscuro, 2.5 YR 3/2 rojo oscuro), rojo (10 R 3/6 rojo oscuro) y naranja (5 YR 5/8 rojo amarillento) (*Munsell Soil Color Chart*, 1994).

En los bordes exteriores de estas vasijas, como en otros policromos cholultecas contemporáneos, es frecuente una decoración con conjuntos de líneas diagonales, algunas delgadas de color café/negro alternando con otras gruesas, naranjas y rojas (fig. 1). Al interior de las formas es común encontrar motivos realizados con la técnica conocida como “falso negativo”, la cual consiste en rellenar espacios de colores y dejar que el blanco del engobe forme los diseños. En las paredes interiores suelen aparecer, a lo largo de una banda, motivos en secuencia en distintas combinaciones: líneas delgadas y diagonales café/negras; espirales naranjas y rojas; conjuntos de diseños rojos en “U” de forma cuadrada e invertidos; líneas horizontales gruesas y rojas; y tres bandas verticales en rojo, naranja y café/negro. Estos diseños semejan papeles cortados o picados, y de hecho los últimos

en bandas son comparables a signos que han sido interpretados como tiras de papel en códices mixtecos (Anders *et al.* 1992: 152, p. 22).

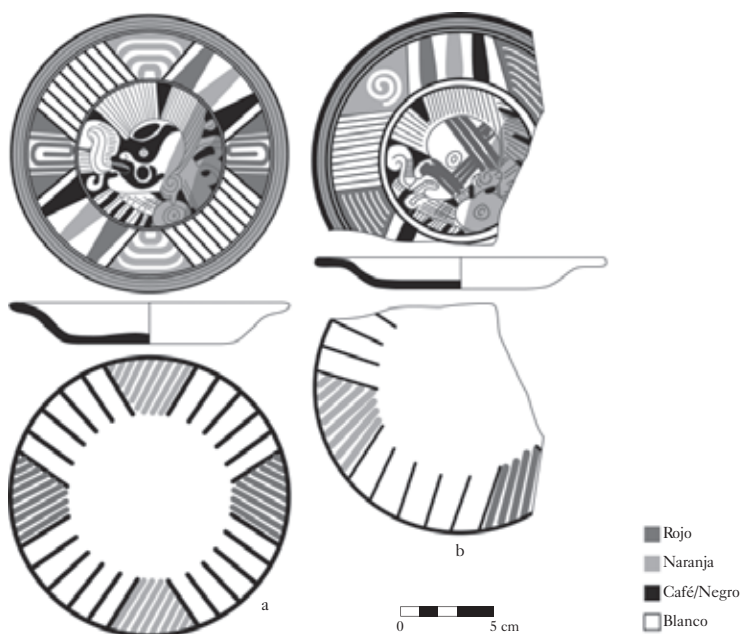
Otros dos platos (fig. 4) poseen un tipo de decoración poco común; al exterior presentan líneas horizontales naranjas, rojas y café/negras, y una banda decorativa con líneas verticales y espirales. Las paredes internas tienen una secuencia de diseños de flechas y motivos de “U” invertidas con líneas verticales en colores rojo, naranja y café/negro. También muestran líneas onduladas interrumpidas por pequeños círculos. En el fondo se encuentra el personaje que más adelante se analiza.

Dicha figura también se encuentra en un cajete sub-hemisférico, con una decoración única en la muestra (fig. 5): posee líneas diagonales al exterior como los ejemplos de las figuras 1 y 2, pero al interior sólo presenta una banda roja en el borde. Otro ejemplar único es el fragmento de un vaso con el personaje al exterior y secuencias de otros motivos: líneas verticales en fondo naranja y una línea horizontal roja que las atraviesa —similares a plumas—, además de líneas verticales y puntos, *xicalcolihquis*, y líneas onduladas y círculos (fig. 6).

El análisis iconográfico del personaje principal inició con la comparación y el contraste de ejemplos, para crear así categorías de signos de acuerdo con atributos y formas distintivas que lo componen. Éstos son diferentes en forma y estilo en cada ejemplo, pero en conjunto identifican al personaje. Más adelante se describe cada signo y lo que designa. Las tablas en las figs. 7a y 7b, además de mostrar la variabilidad de las imágenes, desglosan de manera gráfica al personaje en sus signos-componentes: un rostro de

perfil con pintura facial, una o más vírgulas saliendo de su boca, la lengua de fuera, un tocado, una orejera, y vestimenta de la que sólo se observa el cuello.

Según la teoría de signos o semiótica, los diseños artísticos se pueden considerar “signos” cuando alguien, un interpretante, los reconoce como “sustituto” de algo más. El personaje en cuestión es un signo compuesto por otros signos que pueden aislarse para su análisis y, a la vez, estudiar las relaciones sintácticas que guardan entre ellos (Hanks 1989: 10). El signo se



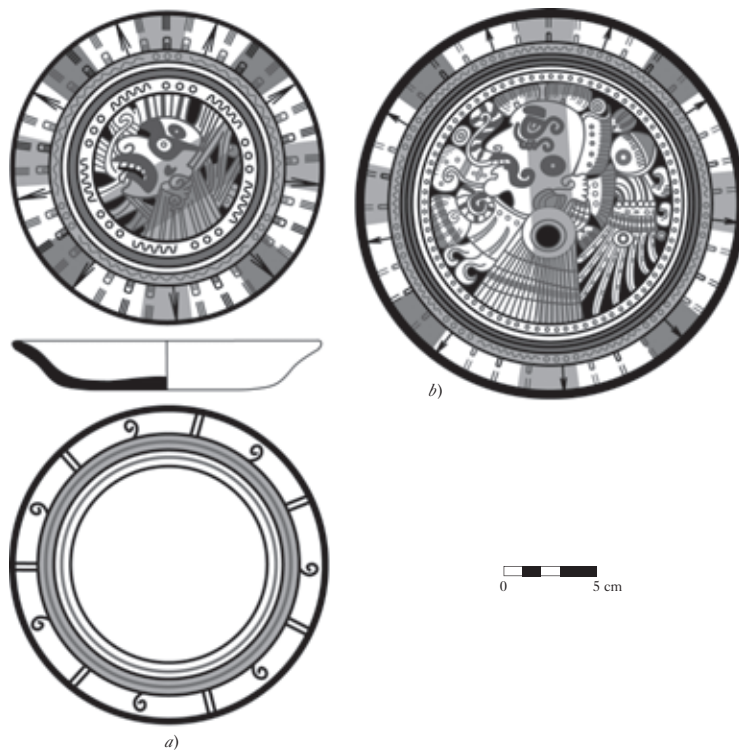
● Fig. 1 Platos policromos: a) procedente del sondeo UA-1, cortesía de UDLA-P; b) procedencia desconocida, cortesía del DepINAH.



● Fig. 2 Platos con el mismo tipo de decoración en la fig. 1: a) procedencia desconocida, cortesía del MSCh; b) procedente del sondeo UA-1, cortesía de UDLA-P).



● Fig. 3 Plato procedente del entierro múltiple 205, Gran Pirámide, redibujado de López *et al.* 2002: portada y fig. 13 (se desconoce decoración exterior y carece de escala).



● Fig. 4 Platos con decoración poco común, de procedencia desconocida, cortesía del MCCh).

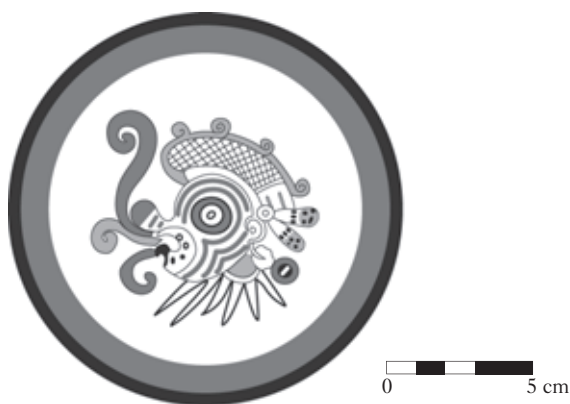
compone de tres aspectos: 1) el vehículo o su forma; 2) el *designatum*, lo que designan o a lo que hacen referencia en general dada su forma;

y 3) el *denotatum*, lo que representan, significan, simbolizan o denotan en determinada instancia (Morris, 1985).

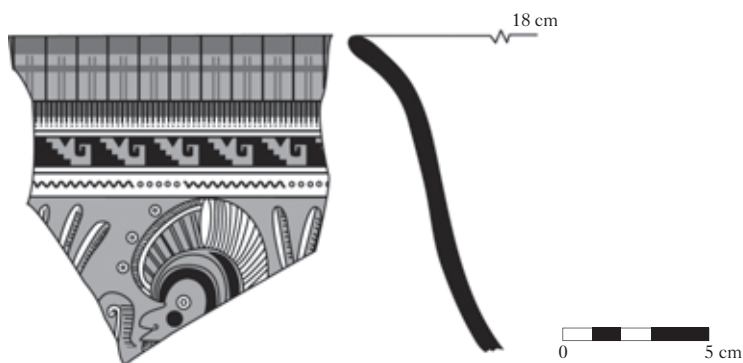
Las primeras observaciones en los signos proveen claves para su designación cuando, debido a su forma, lo relacionamos con un significado por su semejanza a otra cosa. No obstante, la relación entre el signo y el *designatum* está determinada por convención social (Hanks, *op. cit.*: 9) y, por ello, para fundamentar sobre significados, es necesario conocer el contexto cultural donde se producen. El significado puede comunicar arbitrariamente abstracciones y múltiples conceptos o variar en función de la asociación con otros símbolos.

Por ejemplo, en función de los atributos toscos, zoomorfos y simiescos visibles en algunos ejemplos de nuestra figura, en los policromos Albina es posible designarlos, en aquellos casos, como monos. Lo que denotan requiere de otro nivel de interpretación, y para ello es necesario estudiar tanto el contexto cultural e histórico como la base cosmogónica que produjo el signo, tomando en cuenta la asociación que tiene con otros signos: ¿qué representa el mono en Mesoamérica? O mejor aún, ¿qué representa un personaje con atributos de mono, con lengua de fuera, vírgula de la palabra, tocado y vestimenta con ciertas características con base en el *corpus* de creencias religiosas y en la vida de los cholultecas de la época posclásica?

Esta forma semiótica de concebir y estudiar los diseños en la cerámica es posible complementarla con métodos iconográficos. De hecho, la iconografía puede considerarse una rama de la semiótica pues estudia imágenes que consisten de símbolos y signos, su teoría nos explica la naturaleza de dichos signos y define aquello en lo que consiste interpretarlos (Pérez, 1988: 11, 26).



● Fig. 5 Cajete sub-hemisférico, de procedencia desconocida, cortesía del MCCh.



● Fig. 6 Fragmento de vaso, procedencia desconocida, cortesía del MSCh.

Siguiendo a Panofsky (1984: 13-18), la identificación de los atributos del personaje antes descrita constituye el primer paso en el método iconográfico; es decir, el reconocimiento de formas visibles de línea y color. Una vez logrado esto es posible relacionar las formas o motivos para crear imágenes y asociar éstas con temas o conceptos. El último paso, el iconológico, se relaciona estrechamente con la etapa anterior y trata del significado intrínseco, interpretado a partir del conocimiento del periodo histórico, la cultura y base ideológica en las que se produjo la obra.

Existen diversas técnicas para encontrar la asociación de la figura con conceptos y significados en términos iconográficos, o para estudiar qué representan y denotan los motivos con respecto a lo semiótico. La más básica, y la que se utilizó en esta investigación, consiste en la

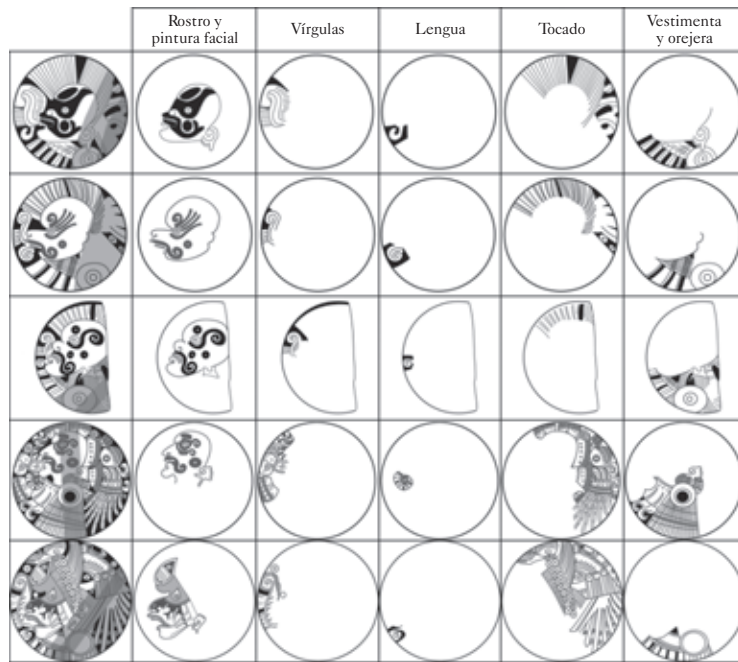
búsqueda de diseños y formas similares plasmadas en diferentes materiales de la cultura cholulteca y del periodo Posclásico, y que otros investigadores ya han estudiado, sustentado e interpretado los simbolismos. Sin embargo, lo anterior puede resultar en un campo reducido de investigación y entonces se considera indispensable el estudio de materiales propios de otras culturas mesoamericanas y con abundante información gráfica, como códices, murales, piezas de cerámica y esculturas.

Lo anterior se sustenta en la existencia de una matriz estructural de pensamiento y de concepciones acerca del cosmos sumamente resistentes al cambio, misma que protegió valores, creencias, prácticas y representaciones fundamentales entre los pueblos de Mesoamérica: un “núcleo duro” en la cosmovisión (López Austin, 1995; 2001). De ahí las similitudes en formas religiosas y organización social y política, a pesar del tiempo y la gran diversidad étnica, lingüística y ambiental.

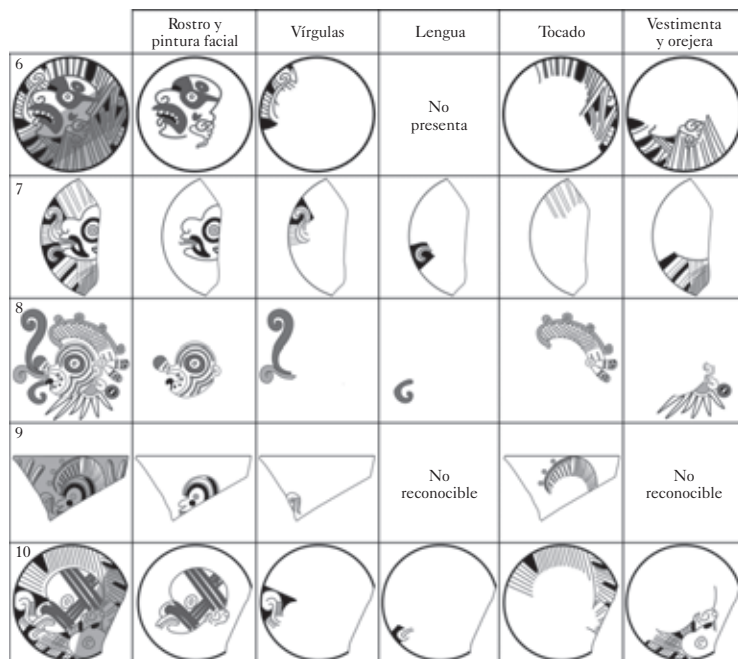
De este modo se recurrió a información del centro de México y la cultura nahua, fundamentalmente porque Cholula se encuentra en el Al-tiplano Central y se hablaba *náhuatl* en esta ciudad en el siglo XVI (Rojas, 1927: 158). Se usaron datos de la mixteca y del valle de Oaxaca, ya que, junto con Cholula, fueron importantes expositores del llamado Estilo Mixteca-Puebla del Posclásico tardío. También se encontró información relevante en la iconografía del Clásico tardío y Posclásico de zona maya, dadas las semejanzas ya observadas entre los policromos de la primera mitad del Posclásico de Cholula (900-1350 d.C.) y los del Clásico tardío (600-900 d.C.) del área maya (Lind, 1994: 98; Paddock, 1987: 55), lo cual en cierta medida también apoya estas conexiones.

La interpretación iconográfica

Los ejemplos antes mostrados combinan en sus rostros características de mono y humano; al-



● Fig. 7a Personajes de la muestra y desglose de sus atributos. 1. Personaje de la fig. 1a. 2. Personaje de la fig. 2a. 3. Personaje de la fig. 2b. 4. Personaje de la fig. 4b. 5. Personaje de la fig. 3.



● Fig. 7b Personajes de la muestra y el desglose de sus atributos. 6. Personaje de la fig. 4a. 7. Fragmento de fondo de cajete o plato, procedente del sondeo UA-1 (cortesía de UDLA-P). 8. Personajes de la fig. 5. 9. Personaje de la fig. 6. 10. Personaje de la fig. 1b.

gunos más zoomorfos y otros más antropomorfos. Cuando los rasgos son más exagerados, como una boca prógnata y una nariz chata y/o grande, pueden considerarse más cercanos a este animal (figs. 7a2, 7b8, 7b10). En estos casos existe cierta similitud con las representaciones de mono en los códices del grupo Borgia (fig. 8). En contraste, la apariencia más suave y proporcionada en las caras provocan mayor similitud con lo que puede llamarse humano (figs. 7a1, 3-5, 7b6-7, 9).

Los que informaron a Sahagún (1992: 104, 243) mencionaron que los monos eran venerados por cantantes, bailarines, pintores y toda clase de artistas, y los que nacían en este signo, *ozomatli*, tenían buena fortuna, eran amigables, amables e inclinados a la música, el baile y la escritura. En la iconografía mesoamericana, los monos suelen relacionarse con las artes, la escritura, la danza, la diversión y con lo que contribuye a la alegría y la destreza, aunque también poseen una faceta dirigida hacia los excesos, el placer, las bebidas embriagantes, la sexualidad, el deseo y el pecado (Anders y Jansen, 1993: 49; Coe, 1977: 328; Selser, 1963, I: 101-102; Taube, 1989: 360).

En el centro de México se asociaban con los *Ahuateteo*, los cinco dioses de los excesos, los abusos, el placer y los castigos por los desenfrenos, cuya deidad principal era Macuilxochitl, considerado el dios del juego y la diversión, incluyendo al canto y la danza (Selser, 1963, I: 78, 201, II: 77). El dios Xochipilli, estrechamente relacionado con este último por ser el patrón de las flores, lo bello, el ar-



● Fig. 8 Ejemplos de monos, redibujados de: a) *Códice Borgia*, p. 13; b) *Códice Cospí*, p. 2; c) *Códice Vaticano B*, p. 32.

te y la fiesta, fungía también como deidad tutelar del signo mono en el calendario ritual mesoamericano (Seler, *ibidem*, I: 102).

En las historias míticas del Popol Vuh (1952: 65-67) se vinculan con los hermanos Hun Choun y Hun Batz, quienes fueron convertidos en monos después de ser engañados por sus hermanos, los gemelos míticos Hunahpú e Ixbalanqué. De ahí que en zona maya los monos también sean considerados escribanos, artistas, sabios, adivinos y tiradores de cerbatana (Coe, 1977: 328; Schele y Miller, 1986: 52).

Del rostro de los personajes en los policromos cholultecas destacan las diferencias en su pintura facial. La mayoría posee diseños ondulantes alrededor del ojo y de la boca, en ocasiones semejantes a antifaces y bigotes (7a1-5, 7b6). Algunos trazos alrededor de los ojos terminan en volutas, como en las figs. 7a3-4, similares a las que presenta los monos en el *Códice Cospí* (fig. 8b).

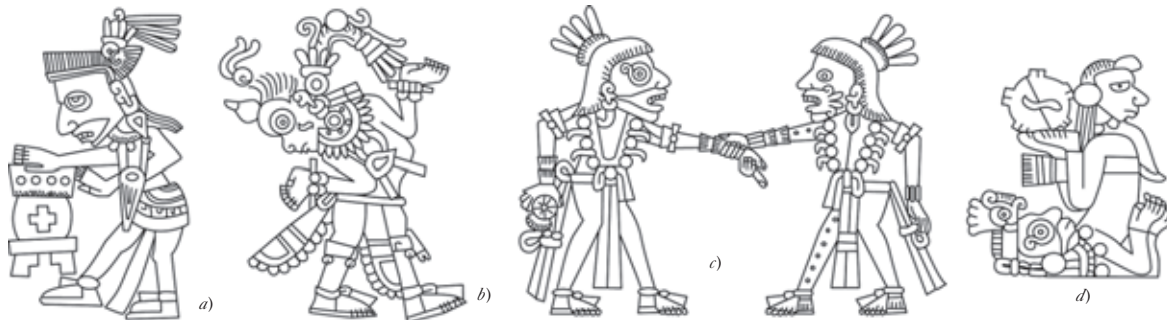
Otros ejemplos (figs. 7b6-8) poseen un círculo alrededor del ojo y pintura en el contorno de la boca similar a la misma pintura que exhi-

be un mono del *Códice Vaticano B* (fig. 8c) y la cual también es diagnóstica de danzantes, músicos y acróbatas en los códices mixtecos y del Grupo Borgia (Anders y Jansen, 1993: 187; Anders *et al.*, 1994: 239; Seler, 1963, II: 154) (fig. 9). Destaca la similitud de la pintura facial de la fig. 7b7 con la manera de identificar a los entretenedores en estos códices.

Otros elementos en esta muestra, como la frente pronunciada o quizá rapada (figs. 7a1-5, 7b1, 10), las rayas (figs. 7a2, 7b10) y los puntos o círculos pequeños pintados en las mejillas o en la frente (figs. 7a1-4, 7b6-7, 9), como en el bailarín de la fig. 9b, coinciden con las descripciones de danzantes y entretenedores del siglo XVI en festividades del centro de México. En la fiesta *Uey Tecuilhuitl*, los que participaban iban ataviados con orejeras, bezotes, collares y plumas, además de que:

Iban todos embijadas las caras de diversas maneras: unos con tinta negra hacían en los carrillos unas ruedas negras, y en la frente una raya también de tinta negra que tomaba de sien a sien (y) sobre la tinta echaban margagita; otros ponían una raya de tinta negra desde la una oreja hasta la otra, por la frente (y) también echaban margagita; otros echaban una raya de tinta desde la punta de la oreja hasta la boca, con su margagita.

Todos ellos llevaban cortados los cabellos de una manera, hacia las sienas, rapados a navaja en la frente, un poco largos los cabellos y todo lo delantero de la cabeza escarapados hacia arriba (Sahagún, 1992: 123).



● Fig. 9 Entretenedores: a) músico redibujado de *Códice Borgia*, p. 60; b) danzante redibujado de *Códice Vaticano B*, p. 52; c) bailarines redibujados del *Códice Laud*, p. 24; d) acróbata redibujado del *Códice Vindobonensis*, p. 44.

Sobresale la elaboración de la pintura facial del ejemplo 7a5, pues consiste de una especie de antifaz que cubre el área del ojo y un elegante plumón en la frente, del cual no puede descartarse que pudiera pertenecer al tocado. No obstante, este antifaz (también presente en la fig. 7b6) y el plumón son parecidos a la pintura facial del ejemplo 7a1, con pintura alrededor del ojo y un óvalo en la frente, elementos que bien podrían ser versiones sencillas de los anteriores. Sobre el simbolismo del plumón, se habla más adelante.

El ejemplo 7a5 muestra un *motemacpalhuiticac*, pintura facial alrededor de los labios en forma de mano de color blanco, un elemento distintivo para expresar el número cinco del nombre de los *Ahuateteo*, los cinco dioses de los excesos: Macuilcozcacuauhtli, Macuiltochtli, Macuilmalinalli, Macuicuetzpalin y Macuilxóchitl. Este último es jefe de los anteriores y numen del juego, la diversión, compañero de Xochipilli (Seler, 1963, I: 201) (fig. 10).



● Fig. 10 Dios Macuilxochitl con *motemacpalhuiticac* y del tocado ahorquillado de plumas con cintas *chalchihuite*; redibujado del *Códice Borgia*, p. 15).

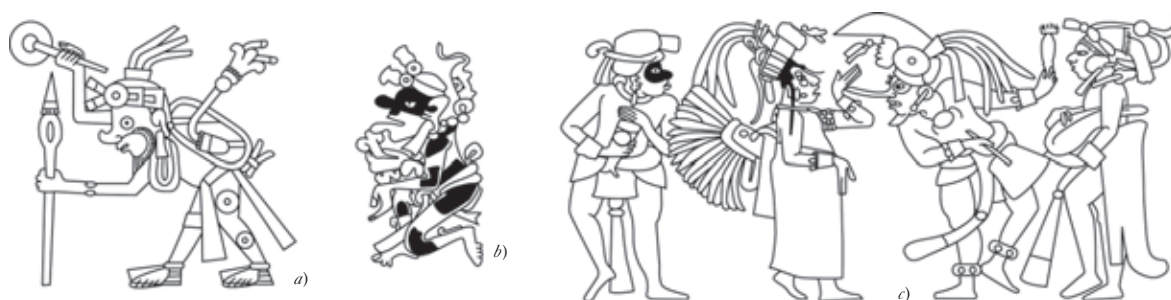
Lllaman la atención los rasgos exagerados del personaje de la fig. 7b8: su aspecto físico, específicamente su nariz pronunciada y el labio inferior colgante, hacen recordar a Yacatecuhtli, la deidad venerada por caminantes y viajeros en el centro de México, también conocido como dios M o de la Nariz Larga en la zona maya (An-

ders *et al.*, 1994: 289-290; Seler, 1963, I: 241; Thompson, 1966) (fig. 11a-b). Es posible una relación, pero admito no conocer una conexión entre monos o entretenedores con mercaderes.

Sin embargo, en la escena de un policromo maya del Clásico tardío, con temática festiva, se muestra un personaje de nariz grande (Taube, 1989: 370). En la imagen aparece un hombre con una nariz pronunciada y un tocado muy elaborado, sosteniendo abanicos y flanqueado por una mujer con atavíos de plumas, y dos músicos, uno de ellos con un antifaz negro (fig. 11c). La postura de estas personas y los objetos que llevan sugiere una escena de baile; el antifaz, como en las figs. 7a1, 7a5, 7b6, así como la nariz grande de la fig. 7b8, apoya su identificación como entretenedores y su relación con la danza y la música.

Se observan dos tipos de elementos saliendo de las bocas de los personajes en la cerámica. Uno de ellos son vírgulas o volutas, las cuales por convención en la iconografía mesoamericana denotan que alguien está hablando o produciendo sonidos. Solís *et al.* (2007: 129), sin un análisis detallado y siguiendo ideas lúgubres hacia la concepción de la muerte en Mesoamérica, las identifican como “oraciones macabras” emitidas por “cabezas cortadas”. Probablemente esta interpretación fue influida por la propuesta de López *et al.* (2002: 67), igual de macabra y que se refiere al entierro donde fue encontrado el plato de la fig. 3 —cuyo contexto ya fue descrito—, pues sugiere que se trataba de un hombre cuya cabeza fue expuesta al fuego, como parte del ritual de desmembramiento de una víctima sacrificial. Para no desviar del asunto iconográfico, más adelante se comenta sobre esta propuesta.

La asociación de las volutas con otros motivos podría indicar el tipo de palabras emitidas, una técnica empleada en métodos semióticos para el análisis de signos. Por ejemplo, en los códices mixtecos la presencia de cuchillos de pedernal en el borde de vírgulas señala malas palabras y discusión, mientras las flores o plumones, como en el caso del ejemplo 7a4, significa palabras suaves o canto (Smith, 1983: 243). La voluta del ejemplo 7a5 posee una cuenta,



● Fig. 11 Personajes con nariz grande: a) Dios Yacatecutli redibujado de *Códice Fejérváry-Mayer*, lámina 36; b) Dios M de zona maya, redibujado del *Códice Dresde*, p. 16; c) danzante, mujer y músicos redibujados de policromo maya del Clásico tardío (Kerr, 2006: núm. K1549).

representación de una piedra preciosa, lo cual indica un carácter divino, de lujo y de valor (Anders *et al.*, 1992: 151; Seler, *op. cit.*, I: 16, 42). Por extensión, y debido a los atributos de entretenimiento expuestos, es probable que los personajes estén pronunciando palabras amables, bellas y divinas, como cantos, poemas u oraciones pero no de carácter macabro, sino elegante, quizá ceremonial.

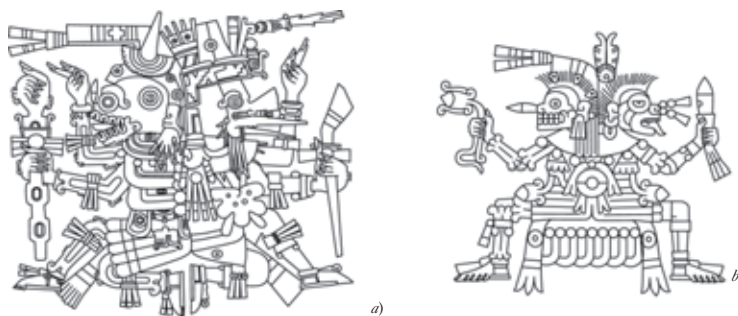
Otro de los elementos que sale de las bocas de estos ejemplares son lenguas que, cabe mencionar, en algunos casos también podrían ser volutas (figs. 7a1, 3, 4, 7b8). La lengua de fuera y la boca entreabierta coinciden con rasgos que distinguen a los monos en Mesoamérica (fig. 8), características que reflejan la gran actividad sexual que poseen estos animales desde el plano biológico y que, por ende, indican una gran capacidad creadora (Aguilera, 1978: 46). Este poder generador de vida lo comparte con Ehécatl-Quetzalcóatl, dios del viento que, junto con Tezcatlipoca, fue responsable de la creación del quinto sol (actual era cósmica) y de los humanos, tras realizar un autosacrificio y robar huesos humanos del inframundo (*Historia de México*, 1965: 104-106; *Leyenda de los Soles*, 1945: 120-121).

Otro vínculo entre el mono y Quetzalcóatl se encuentra en las páginas 56 del *Códice Borgia* y 11 del *Códice Laud*, donde el dios Mictlantecuhtli aparece de espaldas a Ehécatl-Quetzalcóatl en el

primer documento, y de espaldas a un mono en el segundo (fig. 12). Esto nos indica un carácter intercambiable entre estos dos personajes, escenas que aluden a la dualidad entre la muerte y la vida, siendo Ehécatl-Quetzalcóatl y el mono personajes creadores, capaces de generar vida.

En las historias sagradas de creación del centro de México también se presentan relacionados. La segunda de las eras cósmicas o “soles” mesoamericanos estaba regida por Quetzalcóatl, se llamaba *Ehecatonatiuh* o *Nahui Ehecatl* y terminó a causa de fuertes vientos y torbellinos en los que murieron casi todos los humanos, excepto algunos que quedaron en el aire convirtiéndose en monos y sus casas en árboles (*Historia de los mexicanos por sus pinturas*, 1965: 30; *Leyenda de los Soles*, 1945: 119).

Igualmente, en la escultura de piedra conocida como el “Mono del metro”, exhibida en la



● Fig. 12 Faceta de Ehécatl-Quetzalcóatl como mono: a) Mictlantecuhtli de espaldas a Ehécatl-Quetzalcóatl, redibujados del *Códice Borgia* (p. 56); b) Mictlantecuhtli de espaldas a un mono, redibujados del *Códice Laud* (p. 11).

Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología, existe una clara sugerencia del mono como una de las facetas de Ehécatl-Quetzalcóatl. En ella se representa a un mono con máscara bucal de pico de ave como la que distingue al dios del viento.

El mono es considerado un “acompañante” de Quetzalcóatl (Aguilera, 1978: 92), y los rasgos simiescos, la lengua de fuera y la boca entreabierta en los personajes de los policromos cholultecas los asocian indirectamente con esta deidad. Esto es relevante pues aun cuando en Cholula no abundan las representaciones del dios, este dato conlleva una referencia indirecta a la deidad en una ciudad considerada el máximo centro religioso dedicado a su culto al momento de la llegada de los españoles. (Rojas, *op. cit.*: 160).

Respecto al tocado de estos personajes, la mayoría de los ejemplos muestran uno con líneas delgadas y verticales (figs. 7a1-3, 5, 7b6-7 y 9-10). Estos casos semejan cabellos levantados pero la fig. 7b9 proporciona una mejor idea sobre el aspecto de este tocado: una forma circular con líneas verticales que rematan en cuentas, piedras preciosas que, como ya se mencionó, indican lo divino, lo lujoso. Otros cuatro ejemplos (figs. 7a2, 4, 5, 7b6) también presentan cuentas asociadas a los tocados.

El tocado de la fig. 7b8 es un tanto diferente a los demás y consiste de una forma curvada con volutas en el borde, líneas entrecruzadas al interior y dos cintas que salen de una cuenta. En la literatura no se encontró un tocado similar, pero el adorno en la parte trasera es similar al que llevan algunos monos en códices del grupo Borgia (figs. 8a y b). De hecho, este adorno de “cintas chalchihuite” es diagnóstico del *Ahuiaateteo* Macuilxochitl (Seler, *ibidem*: 151) (fig. 10).

Dos de los tocados de la muestra (figs. 7a4,5) destacan por su compleja elaboración. Ambos poseen elementos curvos que ahorquillan plumas largas, posiblemente de guacamaya, que rematan o se asocian con cuentas, y en el caso del ejemplo 7a5 están dispuestas en forma de diadema. Los tocados ahorquillados de plumas

son típicos de algunos dioses del Centro de México, como precisamente lo porta Macuilxochitl en la fig. 10.

Estos dos ejemplos también llevan plumones sobre la frente o el tocado (un tercer ejemplo podría ser el de la fig. 7a1, si aceptamos que la forma ovalada es, por así decir, la abstracción del plumón). Los plumones, o las plumas suaves provenientes de la parte inferior de las alas del águila, son ricos en significado; simbolizan el sol, el cielo, la guerra y los sacrificios (Aguilera, 1978: 54). El hecho de portar plumones en el cabello o el tocado estaba relacionado con el sacrificio, y por eso también son un símbolo de los guerreros (Seler, *ibidem* I: 134).

En conjunto, estos dos ejemplares con tocados elaborados permiten interesantes señalamientos, que más adelante servirán para una interpretación más general del personaje. Su pintura facial (en uno de ellos con forma de mano) los vinculan con el entretenimiento, la música y la danza; las vírgulas de la palabra con plumones o piedras preciosas indican palabras bellas y suaves, cantos o poemas; los tocados ahorquillados son similares al que distingue a Macuilxochitl; la elevada elaboración de éstos, aunada a las cuentas adheridas, se relaciona con lo precioso y lo lujoso; y los plumones en la cabeza los vincula con el sacrificio.

La vestimenta de los personajes, de la cual sólo se aprecia el cuello, consiste en la mayoría de los casos de líneas delgadas verticales con algunas horizontales, lo cual posiblemente indique un tejido, terminando en pequeños rectángulos en la parte inferior a manera de flecos (figs. 7a1-3, 5, 7b6-7, 10). A veces la terminación es curva (fig. 7a4) o triangular (fig. 7b8), siendo esta última similar a un ejemplo de danzante en el *Códice Vaticano B* (fig. 9b).

La orejera, en los casos en que resulta visible, es circular, con uno o más círculos al interior (figs. 7a1-5, 7b10), en un caso con un elemento similar a una pluma (fig. 7b8), y en otros posee líneas verticales en la parte inferior, como objetos colgantes figs. 7a4-5). La forma circular en orejeras es muy común en la iconografía mesoamericana.

Observaciones finales

La exposición morfológica de uno de los diseños diagnósticos típico de los policromos cholultecas, su descomposición en diferentes signos y su respectiva interpretación iconográfica con base en las crónicas del siglo XVI, los documentos pictográficos y los estudios de otros investigadores, permiten interesantes comentarios.

Para resumir, existen semejanzas en los rasgos físicos del rostro con aquellos en las representaciones de monos en manuscritos prehispánicos o, en un caso, con el aspecto de un entretenedor en un policromo maya. Las distintas formas de pintura facial son insignias de danzantes, músicos y acróbatas en diferentes fuentes. La asociación de plumones o cuentas con vírgulas de la palabra en dos ejemplos sugiere la emisión de palabras suaves y preciosas. La lengua de fuera en la mayoría de los ejemplares se vincula con la capacidad creadora, un atributo que comparten el mono y Ehécatl-Quetzalcóatl, deidad muy cercana a este animal en algunas instancias de la cosmovisión mesoamericana. Las cintas chalchihuite de un ejemplo y los tocados ahorquillados de plumas en otros dos coinciden con los atributos distintivos de Macuilxochitl, dios del juego y los excesos. La presencia de cuentas, similares a piedras preciosas en la mayoría de piezas de la muestra, señala lo divino y lo lujoso. Los plumones en la cabeza de dos personajes (posiblemente tres) se asocian con el sacrificio. En general, estos platos apuntan a una temática festiva, donde lo ceremonial y ritual podrían estar incluidos.

Los temas festivos también se encuentran en policromos mayas. En dos vasos del Clásico tardío se muestran monos: en el primer caso aparece bailando entre otros animales; y en el segundo puede verse danzando entre otros personajes, disfrazados con atavíos de grandes tocados y pintura facial elaborada (fig. 13).

Así, la identificación, interpretación y reunión de signos en los policromos Albina llevan a una propuesta más precisa y concreta de nuestro personaje: un entretenedor, en algunos casos disfrazado o imitando a un mono, probablemente devoto a Macuilxochitl.

Las crónicas del siglo XVI dan sentido a esta interpretación. Durante las fiestas y ceremonias que se llevaban a cabo en las plazas de los templos, los encargados de la diversión se disfrazaban y remedaban monos y otros animales, interviniendo en las formaciones concéntricas de danzantes, cantantes y músicos (Clavijero, 1987: 244; Durán, 1951, II: 231; 1977: 296). Hoy en día, en muchos bailes típicos en comunidades tradicionales de Oaxaca, e incluso como se ve en la fiesta de la Guelaguetza, actúan payasos o personas disfrazadas de monos, jaguares, españoles o diablitos, que bailan, se mezclan con el grupo de bailarines, hacen bromas, dicen chistes y tratan de romper la secuencia y el orden para divertir al espectador.

La música y la danza tuvieron, y aún tienen, un papel principal en celebraciones mesoamericanas. La diversión era un ingrediente importante, como lo muestra el acróbata y bromista de la fig. 9d en las primeras fiestas, en el origen del pueblo mixteco (*Códice Vindobonensis*:



● Fig. 13 Ejemplos de monos en vasijas del Clásico tardío de zona maya: a) monos danzantes (Kerr, 2006: núm. K1558); b) danzantes disfrazados de monos (Kerr, 2006: núm. K5010).

44). Grandes momentos festivos sucedían en el inicio y fin de veintenas, las fiestas periódicas de los dioses, el cambio de estaciones y el comienzo de las épocas de siembra y cosecha; los acontecimientos políticos como el principio de una nueva dirigencia en el gobierno; la inauguración de templos o edificios, y ritos de paso como nacimientos y matrimonios, entre otros. En todas ellas participaron entretenedores y, según Mock (2003: 247), durante los cinco días de mal augurio —*Nemontemi* en el centro de México, *Wayeb* en zona maya—, justo en la espera de un Nuevo Año o de un ciclo de 52 años, los especialistas del humor que solían presentar o simular malformaciones, tenían una actuación importante, al cumplir con la imitación del desorden para incorporar el orden, resolver contradicciones sociales, actuar como catalizadores del cambio y enfrentar el humor y la broma con el caos.

Entre las celebraciones del centro de México había una sin fecha fija conocida como la “fiesta de las flores” o *Xochilhuatl*, en honor a Macuilxochitl, y donde los entretenedores —danzantes, acróbatas y humoristas— intervenían de manera protagónica (Sahagún, 1992: 40). Cuatro días antes de la fiesta todos los participantes ayunaban (el ayuno de las flores) y se abstentaban de las relaciones sexuales; se creía que si alguno no cumplía el *Ahuiateteo* podía ofenderse y provocar enfermedades en los genitales. El día de la fiesta uno de los participantes se caracterizaba como Macuilxochitl y a él, en su templo, se le dedicaban las ofrendas y festejos: como cantos, bailes, música, incienso y comida, principalmente los panes conocidos como *xonecuillis*. Los castigados y enfermos por los abusos y desenfrenos (por ejemplo, sexuales o de alcohol) pedían por su salud y al mediodía se descabezaban codornices, se sacrificaban cautivos y se realizaban autosacrificios de orejas y lenguas con espinas de maguey y cuerdas, siendo la ofrenda de sangre la más preciada (Sahagún, *ibidem*: 40-41).

En la comunidad de Chichicaxtepec, Mixe, Oaxaca, en la fiesta patronal a San Cristóbal, en el marco de ofrendas en los cerros sagrados y la Iglesia, se lleva a cabo un espectáculo que atrae

a todo el pueblo y en él intervienen los “maromeros”. Ellos bailan, dicen chistes y bromas y realizan acrobacias caminando sobre una cuerda floja. Hasta hace poco había quienes decían “versos”, formas poéticas y elegantes, en lengua mixe (variante de Chichicaxtepec), altamente apreciados por los espectadores. Esto hace pensar en los personajes de los policromos cholultecas, con sus volutas de plumones y cuentas preciosas, palabras bellas y divinas.

Las fiestas mesoamericanas del pasado y el presente suelen acompañarse de ofrendas y sacrificios a los dioses y las fuerzas naturales. Los sacrificios no necesariamente tienen que ser de sangre, pueden ser ayunos o algo que implique un esfuerzo, y si eran de sangre ésta bien podría deberse al autosacrificio o la inmolación de un animal, como diversos tipos de aves. Esto resulta explícito en fuentes del siglo XVI, como la descripción de la fiesta de las flores. No se descartan los sacrificios humanos en el pasado, pero no debe olvidarse que en la literatura colonial se exageró este evento para justificar la evangelización (Anders y Jansen, 1994: 86-88). La antropología y la arqueología heredaron esta actitud morbosa y macabra hacia los sacrificios; en ese sentido se cuenta con la interpretación de cabezas cortadas o individuos sacrificados que aparecen plasmados en los policromos cholultecas (Solís *et al.*, 2007: 117,129) o la exposición al fuego y desmembramiento de un sacrificado ante el hallazgo de huesos largos, un cráneo y cenizas (López *et al.*, 2002: 66-69). Basta observar lo que aún sucede en muchas comunidades tradicionales para alejarnos un poco de estas nociones violentas y siniestras, y dejar de asumirlas en la época prehispánica. Un ejemplo de ello son las ofrendas a dioses y dueños de los cerros o lugares sagrados mediante sacrificios de gallinas o guajolotes que se comerán posteriormente, un ritual bien documentado entre los mixes de Oaxaca (Kuroda, 1984: 75; Lipp, 1991: 72). De ahí que los plumones, si bien son una referencia al sacrificio, podrían señalar el acto de ofrendar sangre sin implicar obligadamente la muerte humana para tal propósito. Los plumones y los entretenedores, al igual que en los bordes de *cuauhxicallis*, podrían señalar un

ritual de autosacrificio o la ofrenda de sangre, mas no necesariamente sangre humana.

Las formas cerámicas y la distribución de imágenes en las vasijas, es decir en el fondo de los platos, junto con el hallazgo del ejemplar de la fig. 3 ofrecen ideas sobre una función ritual para estas vasijas. En ese sentido, los policromos Albina coinciden con lo que Lind (1994: 87) propone para la cerámica de tipo Códice: vasijas de poca profundidad, donde los diseños pintados eran fácilmente visibles aun si se colocaban ofrendas —tiras de papel o partes de animales sacrificados—. El hallazgo de este tipo de policromos en cantidades considerables asociados a unidades habitacionales (McCafferty, 1996: 314; 2001:122) sugiere que también fueron usadas en contextos domésticos.

La muestra de policromos aquí analizada es pequeña y sólo refiere a Cholula. No obstante, la figura aquí interpretada como “entretenedor” se ha reportado en otras partes de Mesoamérica, como en los policromos del centro de Veracruz (Drucker, 1943b: pl. 2). En el futuro sería interesante estudiar este signo de manera comparativa con otras, lo cual ayudaría a evaluarlo como un ejemplo temprano del Estilo Mixteca-Puebla, como señala McCafferty (2001: 120-121); o bien como parte del conjunto internacional de símbolos del Posclásico, según Smith y Berdan (2003: 3). Acerca de ello cabe destacar las similitudes iconográficas encontradas en zonas maya, y que en cierta medida refuerzan lo ya señalado por diversos autores; es decir, la presencia de elementos culturales de la región maya en la manufactura de policromos cholultecas tempranos.

Bibliografía

- Aguilera, Carmen
1978. *Coyolxauhqui, ensayo iconográfico*, México, BNAH-INAH.
- Anders, Ferdinand y Maarten Jansen (eds.)
1993. *Manual del adivino, libro explicativo del llamado Códice Vaticano B*, México, FCE.
1994. *La pintura de la muerte y de los destinos, libro explicativo del llamado Códice Laud*, México, FCE.
- Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez (eds.)
1992. *Origen e historia de los reyes mixtecos, libro explicativo del llamado códice Vindobonensis*, México, FCE.
1994. *El libro de Tezcatlipoca, señor del tiempo, libro explicativo del llamado Códice Fejérváry-Mayer*, México, FCE.
- Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Peter van der Loo (eds.)
1994. *Calendario de pronósticos y ofrendas, libro explicativo del llamado Códice Cospí*, México, FCE.
- Clavijero, Javier Francisco
1987. *Historia antigua de México*, México, Porrúa.
- Códice Borgia
1993. *Códice Borgia*, 2 vols., comentarios de Edward Seler, México, FCE.
- Códice Chimalpopoca
1975. *Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*, traducción de Oprimo Feliciano Velázquez, México, IIA-UNAM.
- Coe, Michael
1977. “Supernatural Patrons of Maya Scribes and Artists”, en Norman Hammond (ed.), *Social Process in Maya Prehistory*, Londres, Academic Press, pp. 327-347.
- Durán, fray Diego
1951. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, 2 t., México, Editora Nacional.
1977. *Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Drucker, Philip
1943. *Ceramic Stratigraphy at Cerro de las Mesas, Veracruz, Mexico*, Washington, D.C., Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology (Bulletin 140).
- Hanks, William
1989. “Word and Image in a Semiotic Perspective”, en *Word and Image in Maya Culture. Explorations in Language, Writing and Representation*, William Hanks y Don S. Rice (eds.), Salt Lake City, University of Utah Press, pp. 8-21.

- Historia de los mexicanos por sus pinturas
1965. En *Teogonía e historia de los mexicanos*, edición de Ángel Ma. Garibay, México, Porrúa, pp. 23-90.
- Kerr, Justin
2006. "The Maya Vase Data Base", en *The Kerr Collection*, en línea: http://research.famsi.org/spanish/kerrmaya_es.html
- Kuroda, Etsuko
1984. *Under Mt. Zempoaltepetl. Highland Mixe Society and Ritual*, Osaka, National Museum of Ethnology.
- Lind, Michael
1967. "Mixtec Polychrome Pottery: A Comparison of the Late Pre-conquest Polychrome Pottery from Cholula, Oaxaca, and the Chinantla", tesis, Cholula, Universidad de las Américas-Puebla.

1994. "Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-styles", en Henry Nicholson y Eloise Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla*, Culver City, Laberynthos, pp. 79-99.
- Lipp, Frank
1991. *The Mixe of Oaxaca, Religion, Ritual and Healing*, Austin, University of Texas Press.
- López Austin, Alfredo
1995. "La religión, la magia y la cosmovisión", en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (eds.), *Historia antigua de México*, vol. III, México, INAH/UNAM/ Miguel Ángel Porrúa, pp. 419-458.

2001. "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Conaculta/FCE, pp. 47-66.
- López, Sergio, Zaid Lagunas y Carlos Serrano
2002. *Costumbres funerarias y sacrificio humano en Cholula prehispánica*, México, UNAM.
- McCafferty, Geoffrey
1996. "The Ceramics and Chronology of Cholula, Mexico", en *Ancient Mesoamerica*, núm. 7, pp. 299-323.

2001. *Ceramics of Postclassic Cholula, Mexico*, Los Angeles, University of California-The Cotsen Institute of Archaeology (Monograph. 43).
- Mock, Shirley
2003. "A Macabre Sense of Humor: Dramas of Conflicts and War in Mesoamerica", en Kathryn Brown y Travis Stanton (eds.), *Ancient Mesoamerican Warfare*, Walnut Creek, Alta Mira Press, pp. 245-261.
- Morris, Charles
1985. *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós.
- Müller, Florencia
1978. *La alfarería de Cholula*, México, SEP/INAH.
- Munsell Soil Color Chart
1994. *Munsell Soil Color Chart*, Nueva York, Munsell Color Company.
- Noguera, Eduardo
1954. *La cerámica arqueológica de Cholula*, México, Guaranía.
- Paddock, John
1987. "Cholula en Mesoamérica", en *Notas Mesoamericanas*, núm. 10, pp. 21-70.
- Panofsky, Erwin
1984. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- Pérez, Francisca
1988. *Los placeres del parecido, ícono y representación*, Madrid, Visor.
- Popol Vuh
1952. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, traducción de Adrián Recinos, México, FCE (Popular).
- Rojas, Gabriel de
1927. "Descripción de Cholula", en *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, t. I, núm. 6, pp. 155-169.
- Sahagún, fray Bernardino de
1992. *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa.
- Schele, Linda y Mary Ellen Miller
1986. *The Blood of Kings, Dynasty and Ritual in Maya Art*, Fort Worth, Kimbell Art Museum.

- Smith, Mary Elizabeth
1983. “The Mixtec Writing System”, en Kent Flannery y Joyce Marcus (eds.), *The Cloud People*, Nueva York, Academic Press, pp. 238-245.

- Smith, Michael y Frances Barden
2003. “Postclassic Mesoamerica”, en Michael Smith y Frances Barden (eds.), *The Postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, University of Utah Press, pp. 3-13.

- Solís, Felipe, *et al.*
2007. “Cerámica policroma de Cholula y otros valles de Puebla”, en Felipe Solís *et al.* (eds.), *Cholula, la Gran Pirámide*, México, Conaculta/INAH/ Grupo Azabache, pp. 78-129.

- Taube, Karl
1989. “Ritual Humor in Classic Maya Religion”, 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. 351-382.

- Thompson, Eric
1966. “Merchant Gods of Middle America”, en Antonio Pompa y Pompa (ed.), *Summa antropológica, homenaje a Roberto J. Weitlaner*, México, INAH, pp. 159-172.

- Wolfman, Daniel
1968. “Preliminary Report on Excavations at UA-1”, Cholula, Laboratorio de Arqueología de la Universidad de las Américas-Puebla, mecanoescrito.

