
Las pinturas de Cacaxtla

Sonia Lombardo

En el suroeste del Estado de Tlaxcala, al oeste del poblado de San Miguel del Milagro, se localiza el cerro de Cacaxtla en donde existe el sitio arqueológico que contiene las pinturas murales que son el objeto del presente estudio. Su ubicación y su conformación topográfica coinciden con las descritas por Muñoz Camargo en su *Historia de Tlaxcala*.¹ Las ruinas fueron visitadas por él en el siglo XVI y afirmó, según la información que recibiera de los indígenas, que constituían el sitio donde se hicieron fuertes los olmeca-xicallanca. Se trata de un montículo fincado posiblemente sobre una prominencia natural, cerca de un pequeño lago —hoy ya desecado— en cuyas orillas se localizaba una serie de pequeñas aldeas. De Cacaxtla hacia el sur se extiende el amplísimo valle de Puebla, irrigado por los ríos Zahuapan y Atoyac. El grupo étnico olmeca-xicallanca ocupó una región entre Xoxtla al norte, Xaltepec al oriente, Teciuquemecan al poniente en las faldas del Popocatepetl, e Izúcar al sur (ver mapa en página siguiente).

Asimismo, Muñoz Camargo refiere que el grupo de los olmeca-xicallanca llegó a poblar la cuenca de México. Encontrándola ocupada, pasaron por Chalco a Xochimilco, Atlixco, Calpan y Huexotzinco hasta llegar a Tlaxcala (ver mapa). Ahí tomaron asiento en el pueblo de Santa María de la Natividad (hoy Nativitas) y en los pueblos de Texoloc, Mixco, Xiloxochitla, así como en el cerro de Xochitecatl y Tenayacas, que es donde

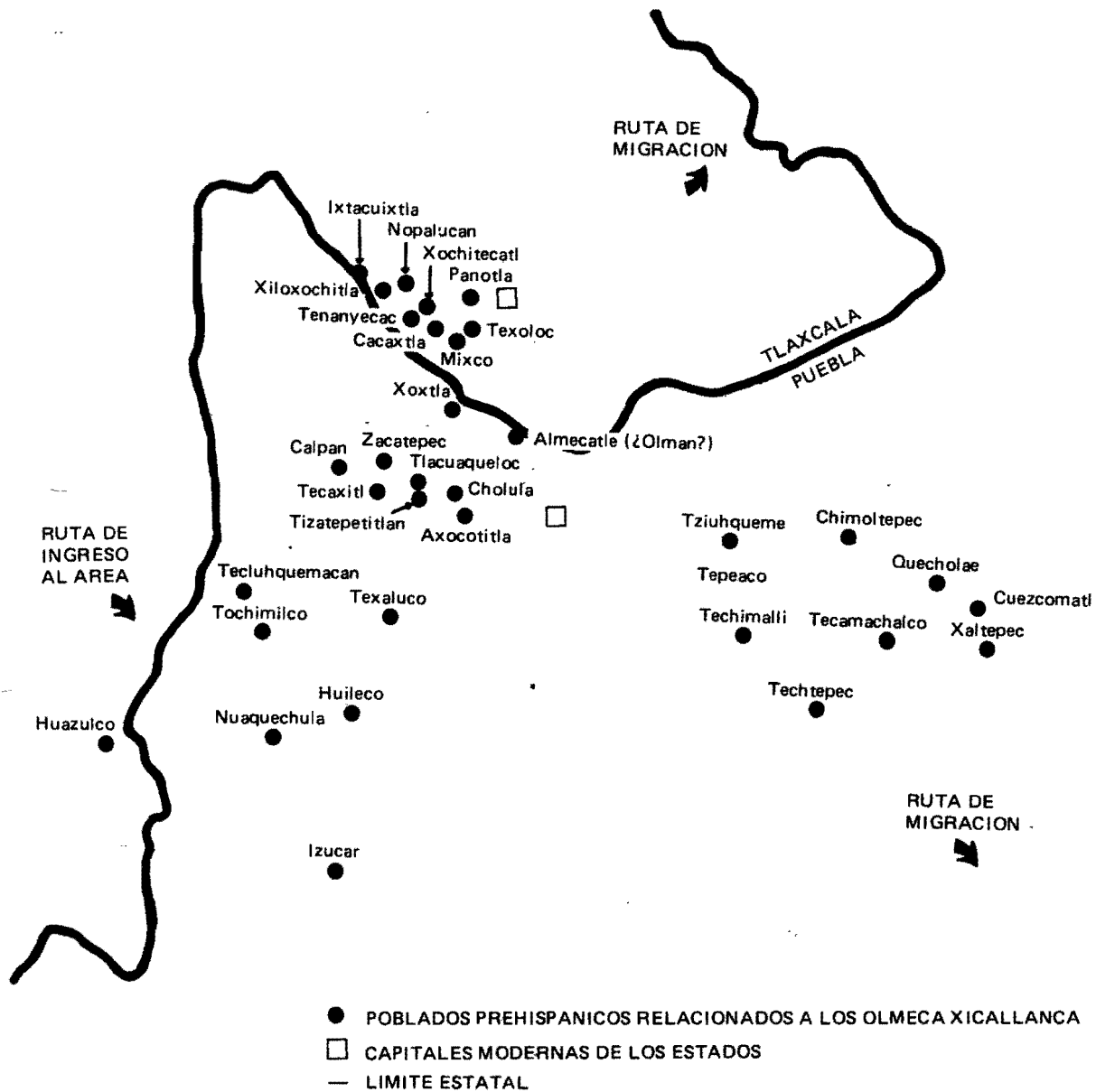
se localiza actualmente Cacaxtla. El mismo autor escribe que:

“...En este sitio hicieron los Olmecas su principal asiento y poblaron, como el día de hoy nos lo manifiestan las ruinas de sus edificios, que según las muestras fueron grandes y fuertes: y así las fuerzas y barbicanas, albarradas, fosas y baluartes, muestran indicios de haber sido la cosa más fuerte del mundo, y ser obra por mano de innumerables, y gran copia de gentes la que vino a poblar, porque donde tuvieron su principal asiento y fortaleza es un cerro o peñol que tiene casi dos leguas de circuito, y en torno a este peñol, por las entradas y subidas, antes de llegar a lo alto de él tiene cinco albarradas y otras tantas cavas y fosas de más de veinte pasos de ancho, y la tierra sacada de esta fosa servía de bastión o muralla de un terrapleno muy fuerte, y la hondura de las dichas cavas había de ser de gran profundidad, porque con estar como están arruinadas de tantos tiempos atrás, tienen más de una pica de alto en muchas partes”...²

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

Excavaciones realizadas en el sitio por Pedro

TERRITORIO OLMECA XICALLANCA



Fuente: Kirchoff, Paul, et al., *Historia Tolteca-Chichimeca*, México, SEP/INAH, 1976

Armillas en 1946³ y durante el Proyecto Cacaxtla coordinado por Diana López de Molina entre 1975 y 1979⁴ confirman la intrusión de un grupo que mantenía vínculos con el sur, siendo congruente con las descripciones históricas mencionadas. Por lo anterior, el estudio de las pinturas que a continuación se expone, parte de la hipótesis de que fueron los olmeca-xicallanca los que decoraron los muros de esos edificios.

La riqueza pictórica del sitio de Cacaxtla es excepcional y promete, a futuras excavaciones, dejar al descubierto la superficie más extensa y mejor conservada de pintura mural que hasta ahora se haya conocido. Existen ahí vestigios de varios estilos, como los del muro posterior del Edificio A, los del cuarto de la Escalera al extremo sureste, los recientemente descubiertos en la subestructura del Edificio 11. Sin embargo, el ensayo aquí presentado se ocupa exclusivamente de los murales de la subestructura del Edificio B, conocidos como La Batalla (650-700 d.C.) y de los del Pórtico (700-800 d.C.) del Edificio A, donde se plasman el Hombre Jaguar y el Hombre Pájaro que hasta ahora son los que presentan la mayor variedad de motivos y, a la vez, manifiestan nexos con dos tradiciones pictóricas mesoamericanas diferentes que permiten realizar un análisis de tipo comparativo.

La Batalla. Murales de la subestructura del Edificio B

El lenguaje visual

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

El motivo principal, la figura humana, se presenta en La Batalla en dos grandes grupos. En el

primero de ellos se distinguen veinte figuras por tener rasgos físicos semejantes correspondientes a un grupo étnico distintivo: el rostro conformado por una nariz de tabique recto y de punta roma, con vivaces ojos almendrados. El pelo es negro en la mayoría de los casos, salvo en los dos personajes principales (personajes 1 y 2) que lo tienen teñido de rojo.

Entre ellos se distingue especialmente el personaje principal del talud oriente (personaje 1) que lleva unas botas en forma de garras, color café rojizo, con largas uñas blancas y que se amarran a las piernas con cintas cruzadas y anudadas.

Dos tipos de elementos representados son importantes en la caracterización de este grupo: los objetos portados por los personajes y la posición de su cuerpo y pies. Todos están de pie, en cuatro posiciones en actitud de agredir. Una, la más serena, es la que adoptan los personajes principales. Tienen el cuerpo de frente, los pies abiertos, parados sobre uno de ellos y el otro ligeramente levantado, con el cuerpo echado hacia adelante, como si se balancearan para lanzar el arma que empuñan en una de las manos. Estas sólo se dejan ver dentro de este grupo cuando empuñan armas ofensivas, las más de las veces están ocultas atrás de sus escudos.

Como objetos que son portados sólo se distinguen varios tipos de armas: lanzas, *atlatl*, cuchillos de obsidiana, cuerdas, o bien escudos, estos últimos todos redondos con múltiples combinaciones del arte plumario.

El segundo gran grupo representado en los murales de La Batalla lo constituyen figuras humanas con rasgos físicos bien distintos de los antes descritos. Se caracterizan por una nariz ganchuda de tipo aguileño, deformación craneana y ojos estrábicos. Llevan el pelo teñido de rojo, por lo general con fleco y bastante largo, aunque hay casos en que lo tienen corto y con parte de la cabeza rapada.

A diferencia del grupo anterior, todas las figuras están descalzas, excepto los dos personajes principales (personajes 3 y 4) que llevan sandalias con talonera de piel de tigre y de plumas de ave azul respectivamente. También están casi todas prácticamente desnudas, salvo los dos personajes principales que aparecen vestidos, distinguiéndose



PERSONAJE 1

PERSONAJE 3

se por un atuendo extremadamente rico y elaborado.

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

A diferencia del primer grupo, estos personajes no portan ningún objeto a excepción de un escudo cuadrado, de una lanza color azul y de otras dos que intentan sacarse las puntas de flechas que los hieren. Son en cambio características de este segundo grupo las bellas y libres posiciones de las manos de los personajes abatidos, muchas de las cuales hacen pensar en un gestual simbólico, como en el caso del personaje principal del talud poniente, que al tener los brazos atados hace una señal juntando los dedos índice y pulgar (personaje 4).

Las posiciones de estas figuras también son variadas y libres. Todas expresan abatimiento o postración. Una posición especial la guardan los dos personajes principales referidos que, a pesar de estar heridos o amarrados, es decir, vencidos por sus adversarios, están representados en una posición de pie, con el cuerpo de frente y el rostro de perfil, las piernas abiertas y firmemente asentadas sobre el piso. Ocupan con su atuendo un gran espacio que les confiere una gran jerarquía, misma que compite y hasta resulta más importante que la de los personajes principales del grupo vencedor. Otra posición que destaca en las representaciones es la de dos personajes, uno de pie y otro postrado ocupando menor espacio y formando entre ambos un esquema triangular, el cual pertenece a la tradición iconográfica maya. La primera significa dignidad religiosa⁵ y la segunda sujeción, dominio⁶. Es así que la posición de las figuras, por sí misma, ya lleva implícito cierto significado simbólico.

La representación de heridas en los cuerpos de las figuras vencidas: cortaduras sangrantes, intestino saliendo, flechas y lanzas clavadas, cuerpos cortados y chorros de sangre, así como las bocas abiertas en expresiones desesperadas, los

cuerpos yacientes y los ojos entreabiertos de los moribundos, hacen de estos murales una de las expresiones más violentas de realismo pictórico que hasta ahora se registran en el arte mesoamericano.

Por el análisis de los motivos representados en este mural, se desprende que en el enfrentamiento de dos grupos étnicos, uno asociado a los animales felinos y otro a las aves, los felinos resultan vencedores. El primero es un grupo diestro en las artes de la guerra, con sencillos vestidos de pieles, cuyos rasgos físicos se asemejan a etnias del altiplano de México, y el segundo, con sofisticados afeites, ricos plumajes y joyas de jade, de rasgos mayoides, parecen representar sacerdotes con un gran refinamiento cultural.

El lenguaje social

En el grupo mayoide de La Batalla se reconoce en el personaje principal en ambos taludes probablemente a un *halach uinic*, máxima autoridad civil, militar y religiosa⁷ que, a pesar de estar vencido, se presenta de acuerdo a la iconografía de la pintura maya del periodo Clásico⁸ con todo el esplendor de su ropaje y en la posición que le dicta su dignidad: de frente, de pie y ocupando un gran espacio. Las plumas y joyas que lleva, especialmente el pectoral con mascarón de jade, son objetos con una larga tradición mágico-religiosa mesoamericana que se remonta a la época olmeca arqueológica (300-400 a.C.) vinculada al culto. Como miembro principal de la organización sacerdotal tenía el control de la producción de objetos de jade, de las plumas de quetzal y del color azul maya, enmarcado en un contexto religioso que les confería a estos productos cualidades mágico-religiosas asociadas a rituales de la fertilidad. Todos estos elementos se traducían en términos de poder.

El color azul maya era por excelencia el color del agua y de todo lo que con ella se relaciona en una sociedad agrícola. No era un pigmento natural, sino que se obtenía por un procedimiento químico con la mezcla de algunas tierras y vegetales —atapulgita e índigo, según Gettens⁹— que formaba parte de los conocimientos esotéricos del sacerdocio. La escritura, la astronomía,

el calendario y la adivinación, completaban este acervo.

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

En La Batalla, estos grandes personajes y otros miembros de su misma casta son derrotados por un grupo agresor. Los invasores con gestos rudos y rostros salvajes pintados de negro, con vestuarios primitivos y adornos poco refinados, los capturan y sacrifican sin piedad. Los objetos que los distinguen son los tocados de plumas de águila sostenidos con cintas en la frente, los escudos y sus armas: lanzas, flechas, *atlatl* o lanzardos.

Se puede asumir que el grupo no maya representado en las pinturas es precisamente el grupo étnico olmeca-xicallanca de composición mixteca-popoloca-nahua, poseedor de una cultura muy "nahuatizada" y que se extendió entre la región de Xicalango, los Tuxtlas, la Chinanteca, la Mixteca y el valle de Tehuacan. Esa nahuatización era desde luego por la relación con Teotihuacan.

En esta gran metrópoli del altiplano, la mitología teotihuacana recoge al antiguo numen del jaguar y lo incorpora a su panteón religioso como advocación de una de las deidades principales. Asociado a la tierra, a la fertilidad y como portador de lluvia,¹⁰ es llamado Tlaloc entre los grupos de habla nahuatl, es "el que hace crecer las plantas".¹¹ Los sacerdotes dedicados a su culto, sus representantes en la tierra, se pintan de negro al igual que el dios¹² y ostentan en su atuendo el jaguar como símbolo de poder. Lo anterior con-

fiere legitimidad, en una comunidad agrícola, a quien es capaz de hacer crecer los cultivos, sustento de la población. En el pensamiento mágico-religioso, la piel de jaguar es un símbolo de la iconografía nahua equivalente al jade y la pluma de quetzal en la iconografía maya.

Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, es la otra gran deidad teotihuacana y son precisamente las plumas de quetzal color agua las que lo denotan directamente como numen acuático, portador de la lluvia y generador de la vegetación.¹³

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

Pedro Armillas, en "La serpiente emplumada, Quetzalcoatl y Tlaloc", deja claro que en el centro de México la serpiente emplumada, en tiempos anteriores a los toltecas, era un dios de la lluvia, al igual que lo era en la tradición religiosa maya como pájaro serpiente. Al respecto incluye una cita muy ilustrativa que dice: "Y hoy en el norte de Puebla (según me informó el Prof. R. H. Barlow), una aguacero es un quetzalcoatl".¹⁴ La asociación de la Serpiente Emplumada con Tlaloc también es enfatizada por Armillas en base a la iconografía teotihuacana donde por lo general aparecen relacionadas.

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

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

La evidencia de una batalla entre mayas y na-



huas no se registra en las fuentes históricas. Sin embargo, siendo Cacaxtla un sitio en el que la arqueología cerámica y arquitectónica muestran relaciones con la costa del Golfo y el área de los Tuxtlas en Veracruz y en Campeche,¹⁵ no debe descartarse la idea de que dos grupos étnicos, identificados con dos cultos distintos, hubieran tenido un enfrentamiento representado en los murales por una batalla entre sacerdotes, una batalla religiosa.

A manera de hipótesis podría suponerse que en Cacaxtla la sociedad campesina del periodo Clásico tenía una organización que correspondía a una sociedad clánica, asociada a un dios tutelar de origen totémico. Los sacerdotes cumplían funciones político-administrativas, estableciendo el orden social por medio de la religión y administrando el excedente de producción en nombre del dios. Ya bajo formas estatales se subordinaba a la sociedad clánica con medios represivos. Así, muy probablemente el "linaje" del Clásico era un "linaje religioso", agrupado en torno al culto de una deidad.

Bajo esta perspectiva, los murales de La Batalla adquieren un contenido que se sustenta en la realidad social. Al considerar lo señalado por Jiménez Moreno¹⁶ respecto a que en el origen del pueblo teotihuacano se encuentran dos componentes étnicos fundamentales, uno de filiación lingüística nahua venido del occidente y otro totonaca de la costa del Golfo, podría llevarse la hipótesis más lejos: se trata de dos deidades que tuvieron como origen los númenes totémicos de los dos grupos que conformaron la población teotihuacana y que tuvieron un desarrollo religioso que culminó en el culto a las dos grandes deidades, Tlaloc y Quetzalcoatl que por lo general, aparecen relacionadas. En apoyo a esta idea, por ejemplo, encontramos en la iconografía teotihuacana a sacerdotes con atuendo de ave y sacerdotes con atuendo de jaguar.

La Batalla representada en estas pinturas es eminentemente religiosa. En ella pueden reconocerse algunos elementos que en la cultura maya eran costumbres comunes. Por ejemplo, Eric Thompson¹⁷ menciona que los mayas practicaban el sacrificio humano. El día de la ceremonia "se desnudaba la víctima y se le untaba el cuerpo

con un ungüento azul, consistiendo su único atavío en un adorno especial en la cabeza", como se ven algunas figuras en los murales. Por otra parte, también menciona que entre los mayas inmolados a Quetzalcoatl llevaban adornado el pelo con cuentas alargadas en forma de canutillo, como lo lleva el personaje principal de los mayas en el talud oriental de Cacaxtla.

Sin embargo, a pesar del contexto religioso en que se encuentran las pinturas, el realismo con el cual las armas están representadas en el mural de La Batalla denota que éstas tenían un uso social en el régimen teocrático, anticipándose al uso que preponderantemente tuvieron en el Postclásico de régimen militarista. Las descripciones que recoge Muñoz Camargo para esta última época en su *Historia de Tlaxcala* bien pudieran servir, por analogía etnológica, como ilustración de las prácticas sociales que de manera semejante se debieron efectuar en el régimen del Clásico. Si la descripción de Camargo se refiere a la forma de "armar caballeros" en la sociedad del periodo Postclásico, la de los murales del Clásico sería la forma de "ungir sacerdotes-guerreros".

Que las armas representadas se hayan encontrado arqueológicamente en Cacaxtla¹⁸ hace evidente que su uso era común. Si bien el militarismo como práctica en el periodo Clásico era un hecho, y aun un elemento fundamental para el funcionamiento de la hegemonía estatal, en el discurso ideológico de la teocracia no había cabida para su representación directa sino sublimada como una actividad religiosa, como una guerra sagrada. A pesar de ello, es claro en Cacaxtla el germen del sistema económico tributario propio del régimen militarista del Postclásico, y los murales ensalzan la actividad militar al plasmarla como el tema central de las representaciones.

La identificación de las aves en los tocados deja claro que son pájaros muy variados, procedentes de bosques tropicales. Esta situación vincula a los sacerdotes de Quetzalcoatl con su medio natural. El hecho es significativo como antecedente, pues señala cómo los pueblos nahuas posteriores, los llamados chichimecas del periodo Postclásico procedentes de las tierras

áridas del norte, hacen prevalecer el águila típica de esas regiones como el ave que identifica a la orden militar de los "caballeros águila", de cuyo remoto origen hablan los murales de Cacaxtla.

Las pinturas de La Batalla hacen evidente que el grupo que realizó los murales había asimilado e interiorizado costumbres y prácticas sociales de dos culturas, la maya y la nahua, construyendo la suya propia.

El lenguaje simbólico

El sistema de registro y notación a base de jeroglíficos que presentan las pinturas y su interpretación alegórica en un contexto mítico son los mensajes simbólicos más importantes de La Batalla.

En estas pinturas, los jeroglíficos representados se afilian a tres tipos reconocidos en tres regiones diferentes de Mesoamérica: la nahua del altiplano de México, la mixteca y la de Xochicalco, dominando preponderantemente la primera, por lo que se deduce que los murales estaban dirigidos a grupos de habla nahuatl.

Considerando la disposición de los jeroglíficos, existen dos en el mural oriente que no se asocian a ningún grupo, por lo que se asume que califican a la totalidad del mural. Uno de ellos se repite constantemente. Según el análisis de Carolyn Baus,¹⁹ se compone de tres grafemas: un corazón sangrante, un *tlantli* o encía con dientes y un círculo que es un numeral. Daniel Molina (comunicación personal), considera que el círculo por estar siempre representado de color azul, más que numeral es un *chalchihuite* o cuenta de piedra preciosa, que significa "precioso", cosa que es factible en vista de que, por lo general, los jeroglíficos calendáricos sólo tienen dos componentes, el número y el nombre del día. En este caso, tres componentes y entre ellos el *tlantli* —con función fonética como *tlan*, "lugar de"— lo hacen parecer como un toponímico: "El lugar del precioso corazón sangrante", esto es, "el lugar del sacrificio precioso".

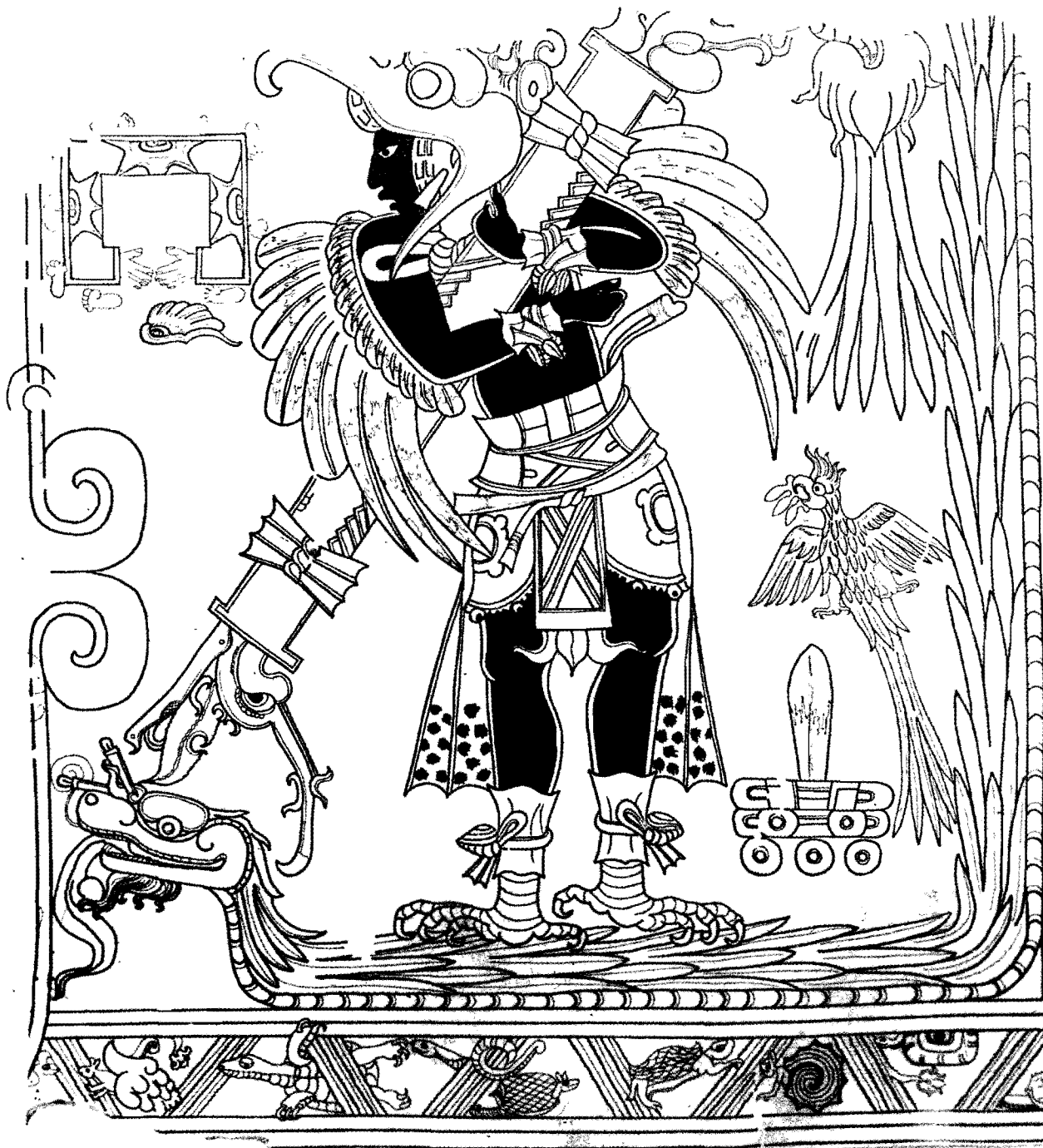
Con la información proporcionada por el sistema jeroglífico que contienen los murales de La Batalla, hay ya mayor precisión respecto a la narración. Se tiene la certeza de que se trata

de personajes reales, aunque sólo uno de ellos es identificado por su nombre, 3 Venado, que puede entenderse como un héroe mítico.

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

El simbolismo del color refuerza aún más el mensaje total. Con una paleta restringida compuesta de rojo, azul, negro, amarillo y blanco, a la vez que se satisfacen las necesidades de una expresión visual de carácter naturalista, se juega con colores simbólicos. La explicación de los colores recogida por Morley²⁰ en Guatemala y que según él aún guardaba una relación con el sentido del color de los antiguos mayas, era la siguiente: el negro es el color de la obsidiana, de las armas, de la guerra; el amarillo el alimento que ofrece la tierra porque es el color del maíz; el rojo era símbolo de la sangre; el azul del sacrificio y el verde de la realeza. Es así que estas escenas, a la vez que tienen un mensaje ideológico visual que caracteriza a un grupo étnico específico y registran un hecho social con protagonistas reales que pasan a la memoria histórica de un pueblo, describen un sacrificio alegórico que se refiere a un mito, sublimando, de esta manera, con un sentido cósmico y mesiánico a las actividades del grupo. En La Batalla de Cacaxtla, el sacrificio de los sacerdotes-aves en manos de los sacerdotes-jaguar asegura en el pensamiento mágico-religioso la subsistencia de la población.

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



La insistente presencia del jeroglífico que alude al "Lugar del sacrificio precioso" en las pinturas de La Batalla puede referirse al nombre original del sitio de Cacaxtla, o bien, remite posiblemente a un lugar mítico: *el lugar donde viene a morir la lluvia en la tierra para su fecundación*. No obstante, bajo este mensaje sublimado subyacía otro muy directo, de fácil comprensión, que estaba destinado a consolidar la posición de los olmeca-xicallanca en la región. Como grupo comerciante-guerrero, se había introducido en el área poblano-tlaxcalteca de valles fértiles poblados por cultivadores que por la vía del tributo tenían la capacidad de sostener al grupo invasor. Los murales de La Batalla, colocados en los taludes frente a la plaza principal del sitio, estaban en el lugar más público al que pudieran tener acceso los dirigentes sometidos. El lenguaje pictórico dirigido a ellos era por lo tanto muy accesible, con formas plenamente naturalistas. Así, a la vez que el lenguaje simbólico transmitía el mensaje mítico-religioso, éste contenía en la percepción inmediata la amenaza encubierta de una guerra de sojuzgamiento.

La fertilización de la tierra Murales del pórtico del Edificio A

El lenguaje visual

En el pórtico del edificio A, en los muros posteriores a ambos lados de la puerta que conduce a la cámara, existen dos recuadros pintados de 2,20 m. de ancho (personajes 5 y 6).

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

En las jambas de la puerta hay otras dos pinturas de menor tamaño que forman un conjunto con las antes descritas y son de la misma época y realizadas con la misma técnica (personajes 7 y 8). Su estado de conservación es excelente, pues el personaje de la jamba sur está completo y el de la norte, con un mínimo de faltantes.

El proceso del trabajo pictórico también parece ser igual al de La Batalla.

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

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

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

El personaje del panel sur tiene rasgos faciales mayoides (personaje 5), con nariz aguileña y ojos estrábicos; su cuerpo y su rostro están pintados de negro. Lo cubre una capa de plumas negras y blancas y un tocado en forma de ave de presa, atributo que se complementa con unos botines en forma de garra de ave de rapiña. Con los brazos sostiene una enorme barra ceremonial de color azul con una cabeza serpentina en cada extremo, que cruza diagonalmente todo el cuadrángulo.

Asociado a él, un segundo motivo importante es la serpiente emplumada. Su cuerpo rastrero formado de anillos amarillos y rojos cubiertos de plumas azules, trepa por el lado sur del cuadrángulo y remata en un manojo de plumones amarillos con una larga cauda de plumas de quetzal que caen a su espalda.

El personaje del lado norte que se corresponde con el anterior, tiene el cuerpo cubierto totalmente con piel de jaguar, incluso el tocado es la cabeza del felino y los botines y guantes

en forma de garra (personaje 6). Su capa es de plumas azules y parecen salir de un mascarón alargado. Entre las fauces del tigre asoma el rostro pintado de negro.

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

También en igual forma que la serpiente emplumada, animal sobre el cual está parado el personaje, una serpiente-jaguar remata su alargado cuerpo en un manojo de plumones azules y una cauda de plumas de quetzal.

En ambos paneles, bandas de dos tonos de azul forman los bordes de la cenefa. Entre ellos, franjas diagonales en dos azules con amarillo en el centro y de líneas ondulantes, van de una banda hacia otra en espacios geoméricamente regulares. Alternando con las bandas y sobre ellas, hay gran variedad de animales acuáticos: caracoles de siete clases, tanto del Pacífico como del Golfo de México y del Caribe, hay cangrejos, cucarachas de mar, tortugas y víboras de agua, procedentes ambas, tanto de ríos y lagunas, como del mar. Mezcladas con ellos se encuentran unas flores amarillas y unos jeroglíficos como medias elipses con forma de ojos.

En las pinturas de las jambas hay también un personaje como motivo principal. El del lado sur (personaje 7) está de pie en posición de danza. En uno de los brazos carga un enorme caracol de color verde, del que parece salir un pequeño hombrecillo de rasgos mayoides que tiene largo pelo y adornos de jade.

El personaje de la jamba norte lleva deteniendo con la mano una vasija de color verde que tiene el diseño de un mascarón de Tlaloc. De ella brotan chorros y gotas de agua. En la otra mano lleva una serpiente azul adornada con volutas azules y flores amarillas; de su ombligo surge una planta con dos tipos de flores amarillas, una con formas de flor de lis y otras con los manojos de plumón que rematan las colas de la serpiente-jaguar y de la serpiente-pájaro.

En La Batalla, los pintados de negro eran nahuas, en cambio en el Pórtico, el hombre-jaguar sí tiene el rostro negro, mas no el de la jamba; del otro lado, los dos personajes mayoi-

des también presentan el rostro y el cuerpo negros. En el panel, el hombre-jaguar de facciones nahuas tiene capa de plumas, prenda que en La Batalla se asocia sólo a los mayas.

Por otra parte, aparecen nuevos objetos junto a los personajes de las pinturas del Pórtico: la barra ceremonial, la serpiente-pájaro y jeroglíficos, el atado de lanzas con gotas de agua y la serpiente-jaguar, el caracol gigante con un hombrecillo saliendo, adornos triangulares en las rodilleras y brazaletes, flores amarillas, cintas como collares amarradas al cuello, una serpiente azul con adornos azules y flores amarillas, la vasija de Tlaloc, el mascarón de tocado y la planta de maíz.

El lenguaje social

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

Los objetos portados adquieren gran significación. El hombre águila de rasgos mayoides sostiene en los brazos una enorme barra ceremonial que tiene en sus extremos dos cabezas serpentina. El uso de este motivo es muy común en el periodo Clásico en las zonas del sur del área maya, principalmente representado en las estelas. Spinden²¹ sigue su evolución iconográfica a partir de unas formas naturalistas en que los personajes sostienen el flexible cuerpo de una serpiente con una cabeza en cada extremo, hasta su transformación en una barra horizontal y, finalmente, en barra diagonal como es el caso de Cacaxtla. Las puntas serpentina invariablemente tienen las fauces abiertas y de ellas emerge generalmente una deidad. La función específica de este objeto no se conoce; sin embargo, está siempre asociado a dignatarios religiosos y pareciera ser un instrumento que, en posesión del sacerdote, es el conducto por el cual transmite el mandato del dios.

El hombre-jaguar, de rasgos nahuas, lleva un



PERSONAJE 6

objeto equivalente a la barra ceremonial: un haz de lanzas que bien ha sido identificado como el *xiuhmolpilli* o atado de cañas. Entre los aztecas era bien conocida su función: en las fiestas del “fuego nuevo” se ataban cincuenta y dos cañas que representaban los años de un ciclo de cuatro veces trece. Así era como se llevaba el cómputo calendárico. En esta fiesta *toxiuhmolpilia*, se apagaban todos los fuegos y si los sacerdotes lo volvían a encender, les ofrecían sacrificios a los dioses por haber permitido a los hombres continuar viviendo por 52 años más; en el caso contrario, desaparecería la humanidad.²² En las pinturas de Cacaxtla la atadura de cañas está representada por lanzas de cuyas puntas chorrean gotas de agua.

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

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

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

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

Muñoz Camargo señaló que los olmeca-xicallanca ocuparon y establecieron “su principal asiento y fortaleza” en lo que hoy se identifica con el sitio de Cacaxtla. Por otra parte, menciona también que cuando entró Cortés a Cholula, reinaban dos Señores que se llamaban *Aquiach* y *Tlalchiach*, “el mayor de lo alto” y “el mayor de lo bajo del suelo”. Según comentan los autores

en las notas de la *Historia Tolteca Chichimeca*, durante la época de los olmeca-xicallanca el primero se relacionaba con la lluvia, con el cultivo temporal y “tenía poder para hacer llover y que diese frutos la tierra”. En cuanto al *Tlalchiach*, sugieren que controlaba el agua de cañerías.²³ Por otra parte, Carrasco²⁴ dice que el primero tenía como insignia el águila y el segundo el jaguar.

Aunque esta última información se refiere a Cholula, los olmeca-xicallanca se asentaron en ese sitio después de Cacaxtla. Así bien, según las fuentes antiguas puede tratarse, por la coincidencia con las representaciones de los murales, de un sistema de gobierno común a Cacaxtla y a Cholula que estuvo vigente desde la ocupación olmeca-xicallanca hasta la llegada de Cortés.

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

El lenguaje simbólico

De la misma manera que en los murales de La Batalla, el sistema de registro y notación jeroglífica de los murales del Pórtico muestran filiación teotihuacana, mixteca y numerales de barra elíptica presentes en Xochicalco y Monte Albán.

En los paneles del Pórtico se registran toponímicos en los ángulos superiores frente a las cabezas de los personajes. Posiblemente hacen referencia a pueblos del origen y de la historia del personaje o del grupo social que representan. No debe olvidarse que las fuentes señalan a los olmeca-xicallanca como invasores procedentes de otras tierras. Algunos numerales registran fechas de acontecimientos, probablemente fechas de llegada. El numeral 9 Ojo de Reptil conmemora —como en Xochicalco— la celebración de un fuego nuevo. Según Caso²⁵ fue ésta la fecha en que se llevó a cabo una reforma calendárica que sirvió para ajustar y hacer concordar varios sistemas calendáricos que había en uso en Meso-

mérica. Según el mismo autor²⁶ esta fecha es igual a 9 Viento, fecha del nacimiento de Quetzalcoatl.

Sólo un jeroglífico, la guacamaya con el pico ensangrentado hace alusión al sacrificio humano.

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

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

La disposición de las figuras también es una tradición teotihuacana. Kubler²⁷ ha señalado como una categoría iconográfica el "objeto de culto flanqueado por sacerdotes o representantes de dioses". En los paneles del Pórtico, los dos representantes de los dioses, dominando al *coacelotl* y al *quetzalcoatl*, rinden a la vez culto al gran mascarón de la tierra. Sin embargo, por otra parte, en estas pinturas siguen incorporándose

elementos de la cultura maya como es la gran barra ceremonial. También se utiliza en una magistral combinación, la forma iconográfica maya de sujeción, denominada por Kubler²⁸ "conquistador glorificado". Esta misma forma geométrico-compositiva e iconográfica que lleva implícita la noción de dominio²⁹ se aplica a la relación que guardan los representantes del dios con la serpiente-jaguar y la serpiente emplumada. *Aquiach* domina la lluvia; *Tlalchiach* domina las corrientes terrestres por medio del riego.

Es evidente en esta imagen que la concepción iconográfica maya y teotihuacana de los olmeca-xicallanca seguía vigente como una forma de expresión plenamente unitaria, logrando un sincretismo que definió el estilo local.

Con todo este cúmulo de significados se puede redondear ya el contenido alegórico de estas pinturas. Al aire libre, dos sacerdotes representantes de grupos de cultivadores de riego y de cultivadores de temporal, con todo su atuendo ceremonial, uno del dios Tlaloc y otro del dios Quetzalcoatl, bailan y ejecutan rituales mágico-religiosos para propiciar la fertilidad de la tierra. Ella se muestra pródiga y hace florecer las mieses con generosas mazorcas de maíz.

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

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

Las dos espléndidas serpientes están en la posición de los cautivos, sojuzgadas, doblegadas, controladas. A su alrededor, las aguas universales, las de los mares, las de los ríos, las de las lagunas, pobladas de animales, todos en continuo movimiento, pero regularizados, ordenados y

trazadas geométricamente las franjas de tierra, los canales.

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

Conclusiones

El mural de La Batalla (650-700 d.C.) participa, en lo general, de la forma y la temática pictórica maya que le es contemporánea. En cambio el mural de La Fertilización de la Tierra (700-800 d.C.) sigue las de la cultura teotihuacana de esa época y ambas, en los detalles, incluyen rasgos de la otra cultura. Sin embargo, los materiales arqueológicos del sitio, si bien registran rasgos mayas, no son tan determinantes como en los murales. Este estilo pictórico que muestra el sincretismo de dos tradiciones bien integradas, implica un periodo de gestación que no afloró en la excavación del sitio y no tiene precedente en la zona.

Esta forma bicultural de expresión que registran las pinturas de Cacaxtla fue producto de la composición étnica de los olmeca-xicallanca: mixteco, popoloca (ambos del grupo lingüístico otomangue) y nahua. Al ocupar toda la porción sur de Puebla y parte de Oaxaca hasta la costa, los colocó como intermediarios en los límites de dos grandes áreas culturales: la maya del Clásico, especialmente de la región del Usumacinta y la teotihuacana, adoptando indistintamente rasgos de una y de otra. Las actividades del grupo se orientaron en función de esa posición. Cuando se asentaron en Cacaxtla, el "biculturalismo" ya estaba plenamente interiorizado y se manifestó en la expresión artística.

La tradición histórica se refiere a los olmeca-xicallanca como un grupo muy rico. Evidencia de ello es la construcción de la enorme plataforma de Cacaxtla y su suntuosa decoración. Aun



PERSONAJE 7

cuando las fuentes hacen énfasis en que esta riqueza provenía de su actividad comercial, el material arqueológico recogido en Cacaxtla, como orfebrería o lapidaria, no corresponde a las referencias históricas. Se puede decir que son la arquitectura, el relieve y la pintura los elementos más “lujosos” de esa cultura. Es decir, el acento está puesto en aspectos de reforzamiento ideológico más que en la producción de objetos. Parecería que las joyas de los murales fueran objetos que formaban parte de una iconografía que se gestó y se fijó en otro lugar, a partir de una realidad distinta a la de Cacaxtla: las pinturas se refieren más al pasado histórico del grupo.

En cambio, la importancia de las construcciones sí da testimonio de que este nuevo grupo poderoso controló los ciclos agrícolas con sus conocimientos calendáricos. Con ello se obtuvo, seguramente, un rendimiento que produjo excedentes distribuidos o comercializados por el grupo, canalizando el trabajo tributario a la construcción del gran centro cívico-religioso, así como de las obras agro-hidráulicas. A todo este proceso se hace alusión en los propios murales y este tema sí lo constata la evidencia arqueológica. Por otra parte, las fuentes etnohistóricas señalan para esta época la gestación de múltiples rutas de comercio y movimientos de pueblos hacia varias direcciones, provenientes de la zona de origen de los olmeca-xicallanca y las zonas aledañas. Uno de estos pueblos, los llamados Putunes, ha sido el mejor estudiado y Thompson³⁰ lo sitúa actuando en toda el área maya a partir de la zona de Acalan, y entre Coatzacoalcos y Laguna de Términos. Xicalango está ubicado precisamente en esa laguna, así que los olmeca-xicallanca debieron ser de este grupo, la contraparte que se dirigió por Veracruz al altiplano de México.

La vinculación entre la economía de comercio y la economía agrícola de este grupo radicaba en que los objetos de comercio —jade, plumas de quetzal, conchas de caracol o el color azul maya—, eran objetos rituales. Estos artículos circulaban en función de una demanda mágico-religiosa y propiciatoria de la actividad agrícola, fundamental para la reproducción del grupo.

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

de una situación funcional de la cultura olmeca-xicallanca con bases económicas comerciales de interrelación entre dos áreas culturales distintas. Ellos expresan la identidad social de este grupo con características duales y biétnicas: unificación de productores de temporal y de riego, colaboración entre dos opuestos metafóricos en el nivel mítico-religioso.

A su vez, las celosías en la arquitectura de Cacaxtla, así como en la cerámica del tipo anaranjado delgado, marcan la presencia de elementos de la costa del Golfo y los tipos Campeche IIa y Chichén I que se registran en el vecino sitio de Xochitecatl.³¹ Además, los propios murales de La Batalla denotan relaciones con la zona maya. Por otro lado, los tipos cerámicos bicromos rojo sobre bayo caen dentro del grupo llamado Coyotatelco que está presente en Teotihuacan bajo la fase Metepec (650 a 750 d.C.). En Cacaxtla parecen asociarse directamente con el grupo olmeca-xicallanca.³²

Todo lo anterior apunta a que los olmeca-xicallanca fue ese grupo triétnico definido por Jiménez Moreno,³³ el cual emigró del sur y mantuvo vínculos con la región del Golfo. De allí pasó al área de Tlaxcala y es evidente que sus relaciones con la región de Tabasco y Campeche continuaron vigentes. Cacaxtla fue el sitio donde estos invasores se hicieron fuertes y de allí iniciaron su expansión hacia Cholula y otros puntos del valle poblano-tlaxcalteca.

Con estas características se asentó el grupo en el sitio hacia 650 d.C. y tomó el poder político durante el colapso de Teotihuacan, después de haber prevalecido éste como centro urbano hegemónico de la cuenca de México y de su *hinterland* que abarca la región de Tlaxcala.

¿Qué significa la presencia de estos extranjeros en el valle de Tlaxcala en el momento en que Teotihuacan ha iniciado el declive de su hegemonía? La desvinculación entre la clase dirigente y la población productora ha sido señalada como una de las causas de la desintegración del estado teotihuacano que comienza a manifestarse hacia 600 d.C. Es en este momento de descomposición cuando grupos marginales a la cultura teotihuacana, pero que mantenían nexos comerciales con la metrópoli —como era el caso de los olmeca-



PERSONAJE 8

xicallanca—, rompen el pacto establecido, actúan por su cuenta y crean ciudades como Cacaxtla o Xochicalco, las cuales se erigen en centros regionales político-administrativos que ocupan los huecos producidos por el repliegue teotihuacano. Aun cuando aparecen los rasgos del Golfo y del sureste subsisten los elementos locales como mayoritarios. Esto hace suponer que los olmeca-xicallanca fue un grupo minoritario que toma el poder por la vía de la fuerza desplazando al grupo dominante local, pero que la población original permaneció asentada en la región.

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

Ante el desquebrajamiento del poder sacerdotal como clase dominante en el régimen teotihuacano, la actuación de los olmeca-xicallanca se orienta a tomar en sus manos el control de la producción agrícola intensiva como base para consolidar económicamente su estado, un estado regional de menores dimensiones que el teotihuacano. Pareciera que en esta subárea de la vieja metrópoli teotihuacana se llevó a cabo una reforma económica que vuelve a retomar las fuerzas productivas, desembarazándolas del sistema “burocrático-religioso” que los había llevado a su anquilosamiento en Teotihuacan. Entonces, se entabló una alianza que pudo valorar de igual manera a los cultivadores de temporal asociados al viejo Quetzalcoatl y a los cultivadores de riego adoradores de Tlaloc. Las fuerzas productivas se elevaron a categorías religiosas: la tierra, el agua, los hombres, los sacerdotes-dioses con sus instrumentos de conocimiento y control.

Es a partir de entonces cuando se avisa ya un cambio en el altiplano hacia el nuevo modo de producción tributario-comercial-militarista. El hombre-pájaro se transformará en el caballero águila de la orden militar. Quetzalcoatl, después de su sincretización en Cholula con Ehecatl dios del viento y de los comerciantes, dejará el cami-

no libre para que Huitzilopochtli —dios guerrero por excelencia— imponga su hegemonía en el estado azteca.

De esta manera, la actuación de los olmeca-xicalanca hacia el final del periodo Clásico es

resultado del declive de la formación social teotihuacana basada preponderantemente en la agricultura. Ya emergía el Postclásico sustentado por la exacción tributaria y su mercantilización apoyada en la actividad guerrera.

Notas

¹ Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, México, Editorial Innovación, 1979.

² *Ibid.*, p. 193.

³ Pedro Armillas, "Los Olmeca-Xicalanca y los sitios arqueológicos del suroeste de Tlaxcala", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, México (8) 1946: 137-145.

⁴ Diana López, *Cacaxtla, informe de la primera y segunda temporada*, INAH-Archivo Técnico del Consejo de Arqueología, 1977. 2 t. (inédito). *Cacaxtla, informe de la tercera temporada*, INAH-Archivo Técnico del Consejo de Arqueología, 1979. 2 t. (inédito). *Cacaxtla, informe de la cuarta temporada*, INAH-Archivo Técnico del Consejo de Arqueología, 1980. 3 t. (inédito).

⁵ Sonia Lombardo, "Método para el análisis formal de la pintura mural maya del periodo clásico", *Actes des XLII Congres International Des Americanistes*, París, (7) 1976: 361-375.

⁶ Sonia Lombardo, "Contribución del estudio de la forma a la iconografía de los murales de Cacaxtla", *Suplemento Comunicaciones*, México Fundación Alemana para la Investigación Científica (16) 1979: 149-160.

⁷ Sylvanus Morley, *La civilización maya*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

⁸ Lombardo, *op. cit.*, 1976.

⁹ J. Rutherford Gettens, "Maya blue: an Unsolved Problem in Ancient Pigments", *American Antiquity*, (27) 1962: 557-564.

¹⁰ Paul Kirchhoff, *Principios estructurales en el México Antiguo*, Teresa Rojas Rabiela (ed.). México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Cuadernos de la Casa Chata, 91). 1983.

¹¹ Eric Wolf, *Pueblos y culturas de Mesoamérica*, México, Ediciones Era, 1967.

¹² Miguel León Portilla, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*. México, UNAM, Instituto de Historia, 1958, p. 121.

¹³ Pedro Armillas, "La serpiente emplumada", *Cuadernos Americanos*. México 6 (2), 1947, p. 77.

¹⁴ *Ibid.*, p. 175.

¹⁵ Rafael Abascal, *et. al.*, "La arqueología del suroeste de Tlaxcala (primera parte)", *Suplemento Comunicaciones*, Puebla, Fundación Alemana para la Investigación Científica, (2) 1976.

¹⁶ Wigherto Jiménez Moreno, José Miranda, Ma. Te-

resa Fernández, *Historia de México*, México, Ed. ECLALSA, 1979.

¹⁷ Eric Thompson, *La civilización de los mayas*. México, SEP-Publicaciones del Departamento de Bibliotecas, 1936, p. 59.

¹⁸ Diana López de Molina y Daniel Molina Feal, "Los murales de Cacaxtla", *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. Época 2 (16) enero-marzo, 1976: 3-8.

¹⁹ Agradezco a Carolyn Baus su valiosa aportación en el análisis de los grafemas que componen los jeroglíficos.

²⁰ Morley, *op. cit.*, p. 448.

²¹ Herbert J. Spinden, *A Study of Maya Art. Its Subject Matter and Historical Development*. New York, Dover Publications, 1979.

²² Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México, Editorial Porrúa, 1969, Libro VII, Capítulos IX y X.

²³ Paul Kirchhoff, L. Güemes y L. Reyes, *Historia Tolteca Chichimeca*. México, SEP-INAH/Centro de Investigaciones Superiores, 1976.

²⁴ Pedro Carrasco, "Los barrios antiguos de Cholula", en *Estudios y documentos de la región de Puebla-Tlaxcala*, no. 3, Puebla, IPAH, 1971, pp. 9-88.

²⁵ Alfonso Caso, *Reyes y reinos de la Mixteca*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

²⁶ Alfonso Caso, *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1967 (Cultura Náhuatl: Monografías, 6) p. 176.

²⁷ George Kubler, "The iconography of the art of Teotihuacan", en *Studies in Precolumbian Art and Archaeology*, no. 4, Dumbarton Oaks, trustees of Harvard University, Washington, 1967.

²⁸ George Kubler, "Studies in Classical Maya Iconography", en *Memories of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, Vol. XVIII, 1969.

²⁹ Lombardo, *op. cit.*, 1979.

³⁰ Eric Thompson, *Historia y religión de los Mayas*, México, Siglo XXI, 1975.

³¹ Abascal, *et. al.*, *op. cit.*, p. 18.

³² López y Molina, *op. cit.*

³³ Wigherto Jiménez Moreno, "El enigma de los Olmecas", *Cuadernos Americanos*. 1 (5) México, 1942, pp. 113-145.

