

TECCALLI

Estudios Puebla - Tlaxcala



INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Dirección General

María Teresa Franco González Salas

Secretaría Técnica

César Moheño Plá

Secretaría Administrativa

José Francisco Lujano Torres

Coordinación Nacional de Centros INAH

José María Muñoz Bonilla

Coordinación Nacional de Difusión

Leticia Perlasca Nuñez

Dirección de Medios de Comunicación

Fátima Soto Rodríguez

Dirección de Divulgación

Porfirio Castro Cruz

Coordinación de Síntesis, Redes Sociales y Página Web

Rodolfo Hernández Jiménez

Delegado del Centro INAH-Tlaxcala

Eduardo Emilio Velázquez Gallegos

Administrador del Centro INAH-Tlaxcala

Omar González Ramírez

Coordinación Editorial de la Revista Teccalli

Aurelio López Corral

Consejo Editorial:

Claudia Jazziel Lumbreras Delgado, Eduardo Contreras Martínez, Eduardo Emilio Velázquez Gallegos, Elsa Dubois López, Jaime Enrique Carreón Flores, Jorge Guevara Hernández, Nazario A. Sánchez Mastranzo, Ramón Santacruz Cano, Roberto Bravo Castillo, Omar González Ramírez, Oscar Sánchez, Ricardo Mendoza Santos.

Diseño de portada

Ashuni E. Romero Butrón y Thania E. Ibarra Narváez

Fotografías de portada: Ixmiquilpan, Hidalgo, sotocoro sur (esquina superior izquierda); conjunto arquitectónico de la zona arqueológica de Tepeticpac, Tlaxcala (esquina superior derecha); pobladores de San Pablo del Monte (sección inferior).

Revista Teccalli es una publicación impresa y electrónica editada y distribuida por el Centro INAH-Tlaxcala y la Subdirección de Página web del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Revista Teccalli, No. 4

Centro INAH Tlaxcala. Calle Diego Muñoz Camargo no. 26, Col. Centro, Tlaxcala, Tlaxcala, C.P. 90000. Tel. (246) 462-9375, correo electrónico: tlaxcala.ci@inah.gob.mx

CONTENIDO

Apuntes sobre la influencia occidental en las imágenes de águilas y jaguares en la pintura indígena del siglo XVI: El caso de la pintura mural de La Anunciación, Cuauhtinchan, Puebla	1
<i>Eleanor Wake</i>	
Los popoloca en Cacaxtla: una reinterpretación de los olmeca xicalanca	15
<i>Jorge Guevara Hernández</i>	
Culto y parentesco en una comunidad nahua del sureste de Tlaxcala: Los desposorios de La Virgen	29
<i>Nazario A. Sánchez Mastranzo</i>	
La memoria Histórica de los pueblos de Tlaxcala en las artes escénicas.....	37
<i>Guadalupe Alemán Ramírez</i>	
La arqueología de un conjunto arquitectónico en Tepeticpac	59
<i>Aurelio López Corral, Ramón Santacruz Cano, Ashuni E. Romero Butrón, Gerardo E. García Fuentes y Rocío Neto Matas</i>	

APUNTES SOBRE LA INFLUENCIA OCCIDENTAL EN LAS IMÁGENES DE ÁGUILAS Y JAGUARES EN LA PINTURA INDÍGENA DEL SIGLO XVI: EL CASO DE LA PINTURA MURAL DE LA ANUNCIACIÓN, CUAUHTINCHAN, PUEBLA

*Eleanor Wake*¹

Birkbeck College, Universidad de Londres

A mediados del siglo XVII², el Dr. Jacinto de la Serna, tres veces rector de la Universidad de México y extirpador infatigable de idolatrías entre los indígenas, encontró en manos de un conjurador un dibujo de un “ídolo” del siglo anterior (Figura 1). “Es vn idolo formado de la mitad de un aguila, y la mitad de un Tigre:” observó, “la figura del aguila á la mano derecha, y la del tigre á la izquierda...”³.

En la Figura 1, vemos claramente que las posiciones descritas por el Doctor no son correctas: el águila se encuentra a la mano izquierda y el jaguar a la de la derecha, al menos desde nuestra perspectiva. No obstante, De la Serna tuvo toda la razón: lo que él reconoció en el dibujo, al aparecer instintivamente, era el sistema heráldico europeo, en donde los lados derecha e izquierda —por otro nombre diestra y siniestra— se designan desde el punto de vista del portador del escudo y no del observador. En esta lectura, por lo tanto, la figura del águila sí se encuentra al lado derecho del dibujo y del “tigre”. Y aquí podemos añadir que según las reglas de la heráldica el lado derecho (la izquierda desde nuestra perspectiva) es siempre la más fuerte en el sentido de que es considerado de mayor honor. Por lo tanto, si el

autor “idólatra” del dibujo del conjurador entendiera esta regla, en su conjuración quiso poner más énfasis en el rol del águila⁴.

Propongo que en su mayor parte el dibujo de De la Serna se derivó de un ejemplo de un grupo de escudos de armas introducido por Isabel la Católica y su consorte, Fernando, armas que siguieron empleando también Carlos V y Felipe II (Figura 2). El águila nimbada no es un águila imperial sino la de San Juan Evangelista, según se dice porque el libro bíblico de este santo era el preferido de Isabel⁵. El león representa el reino de León, y la

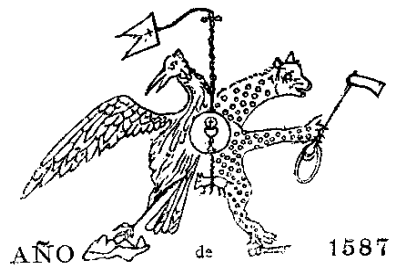


Figura 1. Conjurador basado en las reglas de la heráldica europea (Reproducida de De la Serna, 1953).

¹ La Dra. Wake falleció el pasado 15 de julio del 2013.

² El texto de De la Serna lleva fecha de 1656.

³ De la Serna, 1953: 79.

⁴ El sistema y la terminología de codificación de la heráldica euro-española son muy extensos y ampliamente expuestos en varias fuentes electrónicas (véase, por ejemplo, <http://www.heraldica.org/>). Aquí me limitaré a comentar sólo los detalles directamente relacionados con nuestro estudio.

⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81guila_de_San_Juan.

Escudo ornamentado con todas las divisas de Carlos I, como rey de España (época 1520-1530).



Figura 2. Escudo de armas ornamentado de Carlos V, 1520-1530. (Permiso de reproducción: Creative Commons; Attribution-Share Alike License.

estructura arquitectónica arriba en medio es el emblema del reino de Castilla.

Asimismo, De la Serna nombró los símbolos cristianos incorporados al ídolo: los de la Eucaristía, una cruz con su banderilla, aparentemente al modo de la de San Juan Bautista, y, "...en la parte inferior en medio de las piernas del águila, y del tigre vn camero pendiente al modo, que se pinta vn tuson..."⁶ (es decir, un vellón). Este detalle también fue copiado de dichas armas modelo, siendo ello el emblema de la antigua Orden de Caballeros del Toisón de Oro, protectores de la iglesia.

Finalmente, al pie del ídolo venía escrita en náhuatl lo que De la Serna llamó "una invocación"⁷. Según su propia traducción: "Aquí se contiene y refiere lo que debe hazer, y creer el verdadero Christiano, para que obedesca, y entienda las palabras de Iesu Christo, y la intercession de la Virgen su bendita Madre". Podemos entender de las palabras del

conjurador que en el dibujo los directivos respecto a la veneración de Cristo y su madre eran claros para él, pero no tal vez para "...los que llaman tigres, y Aguilas plebeyos, y la gente inferior, y comun, y los debilitados pobres tullidos, y los que ocupan en el campo, y en los montes..."⁸. Según se entiende, esta observación parece referirse al sector de la población indígena que todavía seguía agarrada a sus creencias antiguas en lo que se trataba de águilas y jaguares. "[Y] desta manera mezclan las cosas diuinas, y de nuestra sagrada Religion con los abusos, y torpezas de sus idolatrias, teniendo por cierto, que vno y otro se puede usar, y vno, y otro es necesario"⁹.

En el mundo prehispánico, como bien sabemos, las figuras de águilas y jaguares, emparejados o por separados, asumían una gran importancia, incorporándose una variedad de significados muchos de los cuales todavía no entendemos con exactitud. El sistema iconográfico que incluía estos animales (con leones en lugar de los jaguares) en la heráldica europea también llevaba su propia codificación de significados y —siempre tratándolos en el contexto de género— sirve de buena comparación con el sistema de la escritura y lectura tradicional gráfica indígena. No hay que dudar que los intelectuales indígenas novohispanos sí llegaron a entender bien al sistema europeo. Los escudos de armas y otros símbolos y emblemas "políticos" del nuevo poder eran una presencia en su mundo que no podían ignorar. Por el contrario, es notorio el interés que tuvieron estos intelectuales en la heráldica, adaptando rápidamente sus reglas estructurales e iconográficas para crear emblemas comunitarios o escudos de armas personales, hasta a veces por su propia cuenta¹⁰.

⁸ De la Serna 1953: 80

⁹ De la Serna 1953: 81

¹⁰ Véanse Castañeda de la Paz (2009), y Castañeda de la Paz y Luque (2010) para unos ejemplos de escudos de

⁶ De la Serna 1953: 79

⁷ De la Serna 1953: 79

Asimismo, dicho sistema europeo fácilmente abría una puerta para las lecturas clandestinas —si así se deseaba hacer— o aculturativas dentro de las pautas de la sabiduría indígena. No obstante, “mezclar” es la palabra clave aquí. Si se mezclaran las cosas de las dos religiones, como señala el buen doctor extirpador, se lo hizo mezclando la codificación de las dos tradiciones.

Este breve estudio tiene el objetivo de reflexionar un poco más sobre el papel de las figuras de águilas y jaguares dentro del ámbito “religioso” de la expresión gráfica indígena del siglo XVI. El enfoque principal es la manera en que se manipularon la estructura y la codificación del sistema europeo para expresar ideas que eran más bien indígenas¹¹. Se examinarán brevemente los ejemplos de águilas y jaguares pintados en la iglesia de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo, con el fin de establecer el tipo de manipulaciones que introdujeron los pintores, para luego pasar al caso de Cuauhtinchan. Allí, comentaremos sobre dos imágenes del acervo de manuscritos pictográficos originarios del pueblo y su relación iconográfica con la pintura mural de La Anunciación de la Virgen en el claustro del convento de San Juan Bautista.

armas que pidieron la nobleza indígena a la Corona española. La incorporación de glifos y símbolos tradicionales es a veces muy ambigua, según la[s] lectura[s] que ellos permitan dar.

¹¹ Algunos investigadores han tocado el tema del uso indígena de la heráldica europea, pero no en el contexto que se pretende aquí. Véanse, por ejemplo, Castañeda de la Paz (2009); Castañeda de la Paz y Luque (2010) ya citados. Al mismo tiempo, hay que enfatizar que este estudio no tiene la intención de poner en tela de juicio las interpretaciones de otros. Como nos avisa Brotherson (1992: 50-73), la flexibilidad de las múltiples lecturas que ofrece el sistema de escritura icónico del antiguo México hace verdadero alarde de la escritura occidental.

San Miguel Arcángel Ixmiquilpan

Un poco antes de 1572, año en que se celebró el capítulo provincial agustino en Ixmiquilpan¹² un grupo de tlacuiloque reprodujo varias veces y a grandes dimensiones unas pinturas murales de águilas y jaguares en la nave de la iglesia agustina de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan. Fueron aceptadas aparentemente sin dudas por las autoridades eclesiásticas y por ocupar principalmente los muros del área del sotocoro de un templo cristiano, no podemos dejar de verlas en un contexto “religioso”¹³.

Desde el punto de vista de la iconografía observamos que el trazo occidentalizado así como la disposición de las figuras adhieren bien al grupo de escudos isabelinos que hemos señalado como la fuente original (Figura 3-a). La Figura 3-b, que corresponde al sotocoro norte, muestra la prestada águila de San Juan Evangelista en posición explayada, en medio de dos jaguares ya desaparecidos (se ven solamente un fragmento de sus rugidos glíficos al lado izquierdo), y montada por encima de lo que era un glifo de altepetl (queda un caracol del glifo de agua original al pie del área dañada).

¹² Estrada de Gerlero 1976: 18. Esta autora cree que el programa de los murales debía de estar terminado para recibir al capítulo.

¹³ Las pinturas murales de Ixmiquilpan han sido estudiados por varios autores (para dar solo algunos ejemplos, véanse Carrillo y Gariel (1961); Estrada de Gerlero (1976); Pierce (1981); Debroise (1994); Wake (2000); Vergara (2010)). Aunque las interpretaciones se difieren entre sí en lo que se trata de detalles, y con la excepción de Albormoz, la mayoría está de acuerdo en que el tema principal es propaganda religiosa: la batalla bíblica en el cielo del bueno contra el malo, expresada en la forma de la Guerra Chichimeca y la participación de guerreros cristianizados de Ixmiquilpan contra las fuerzas chichimecas del demonio.

La pintura en el sotocoro lado sur (Figura 4), mantiene la misma occidentalización estilística y el mismo arreglo básico de figuras: un águila flanqueada por dos jaguares. El jaguar



Figura 3a. Escudo ornamentado de los Reyes Católicos, 1492-1504. (Permiso de reproducción: Creative Commons; Attribution-Share Alike License).



Figura 3-b. Ixmiquilpan, sotocoro norte. Águila explayada.

al lado izquierdo (desde nuestra perspectiva) adopta la postura heráldica de “rampante”, es decir, con las cuatro patas levantadas como si fuera atacando a algo o defendiéndose. No obstante, en la expresión pictográfica prehispánica encontramos posturas muy semejantes (Figura 5-a). En la Figura 4, el jaguar del lado derecho parece llevar la postura heráldica de “sentado”, aunque de nuevo existen paralelos con la pictografía tradicional (Figura 5b). En este mismo contexto es interesante señalar que el jaguar prehispánico sentado se muestra colorada el interior de la boca, al aparecer con la lengua saliente. Este detalle corresponde también a la expresión heráldica llamada “lenguado, armado de gules”, o sea, con lengua saliente y de color rojo (ver Figura 3a). Finalmente, y a pesar de los cambios



Figura 4. Ixmiquilpan, sotocoro sur. Águila flanqueada por dos jaguares y glifo de altepetl

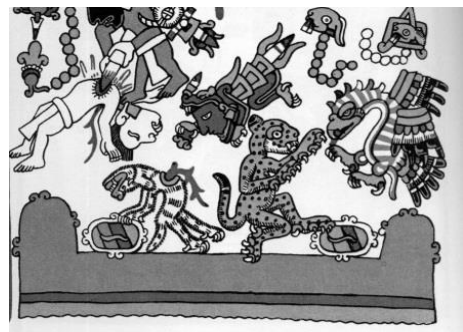


Figura 5a. Jaguar prehispánico en postura “rampante”. Códice Nuttall.



Figura 5b. Jaguar prehispánico en postura “sentado”, “lenguado con gules” (Tonalamatl Aubin).



Figura 5c. Águila y jaguar prehispánicos, con rugidos glíficos (caja azteca en Alcina Franch et al., 1992)

estilísticos y los paralelos con la pictografía antigua, los “rugidos” glíficos tan expresivos que dotaron los pintores de Ixmiquilpan a todos los ejemplos de estos animales se derivaron directamente de la tradición pictográfica

prehispánica (Figura 5c). El estilo de la filactería renacentista que introdujo el invasor no tiene comparación.

Ahora bien, dentro de esta mezcla de codificaciones el caracol glífico que sobrevive al pie del águila explayada del sotocoro norte (ver Figura 3-b) nos señala la existencia de otras ideas introducidas por los pintores. El caracol nos indica que se pintó en ese lugar otro glifo de altepetl, haciendo así pares con el mismo glifo que aparece en el sotocoro sur (ver Figura 4). Pero este detalle parece constituir una importante reinterpretación indígena ya que el glifo de altepetl reemplazó la cola del águila. La transformación es confirmada en los escudos tallados en bajo relieve en la fachada de la iglesia que repiten la temática de las pinturas del sotocoro lados norte y sur respectivamente (Figura 6)¹⁴. Una posible lectura que explica el porqué de la modificación viene en la doble metáfora nahua, “alas de ave, cola de ave” que significa macehualli, o “Ay gente popular y republica”¹⁵. En el discurso huehuetlatolli al soberano nuevo se le insta a que extienda sus alas y su cola para proteger a los macehuales¹⁶. Asimismo los antepasados son invocados para en el altepetl llevar a “la gente común, los humildes guerreros águila, los humildes guerreros jaguares” debajo de sus alas y colas¹⁷. Sin adentrarme demasiado en otra interpretación de las pinturas en el sotocoro de la iglesia de Ixmiquilpan, parece muy posible que los pintores-tlacuiloque convirtieron el escudo de armas del “altepetl” isabelino en una narrativa a la indígena de la fundación y asentamiento del altepetl Ixmiquilpan. El águila

¹⁴ La mera presencia de los escudos tallados en la fachada nos muestran claramente que los artistas de Ixmiquilpan conocieron y emplearon el género de la heráldica en sus labores.

¹⁵ Códice Florentino, lib. 6, cap. 43, 1969: 244-245.

¹⁶ Códice Florentino, lib. 6, cap. 11, 1969: 57.

¹⁷ Códice Florentino, lib.6, cap. 24, 1969: 135, 137 (traducción mía del inglés).

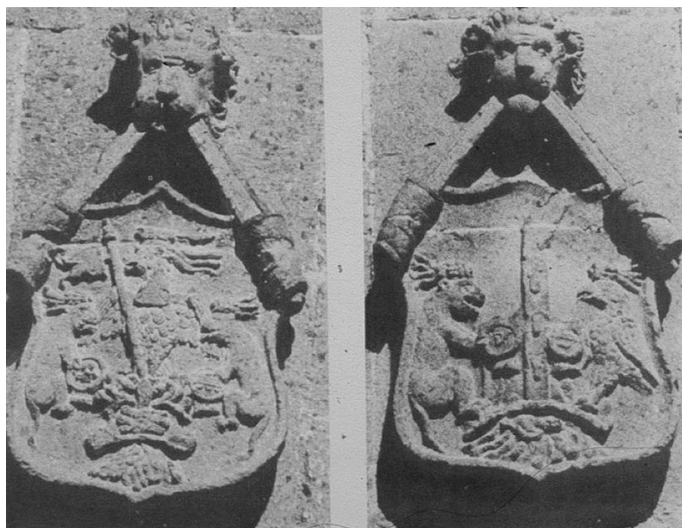


Figura 6. Ixmiquilpan, fachada de la iglesia. Escudos de armas indígenas tallados en relieve. (Reproducida de Reyes Valerio 2000).

de San Juan Evangelista, santo patrón de la Reina Isabel, fue reemplazada por el protector metafórico aviario de la tradición indígena.

San Juan Bautista Cuauhtinchan

En el acervo gráfico del siglo XVI del pueblo de Cuauhtinchan contamos con una serie de muestras que emplean imágenes de águilas y jaguares: el manuscrito llamado Historia tolteca-chichimeca (HTC); el Mapa de Cuauhtinchan 2 (MC2); la fuente labrada del claustro del convento franciscano de San Juan Bautista; y la pintura mural de La Anunciación de La Virgen del claustro bajo. Como los demás ejemplos dados en el presente estudio, todas son fechadas en la segunda mitad del siglo XVI¹⁸.

¹⁸ Según Ciudad Real (1993, I: 87) el claustro del monasterio de Cuauhtinchan estaba ya acabado cuando el Padre Ponde visitó la fundación alrededor de 1570. No menciona detalles decorativos.

Aunque con fuerte influencia del estilo gráfico europeo, en la HTC, dos de las representaciones de águilas y jaguares (ff. 20r-21r) muestran disposiciones rituales que corresponden a las tradiciones prehispánicas; difícilmente se puede encontrar alguna semejanza con la heráldica europea. No obstante, en el folio 19v (Figura 7) sí se puede apreciar su empleo. El águila y el jaguar flanquean la representación de una estructura arquitectónica europea que, en su contexto iconográfico, nos recuerda del emblema heráldico del reino de Castilla (ver Figura 2). Hasta parece que los dos glifos tipo “colli” —según Kirchoff *et al.*, el doble pico curvado de Colhuatepec Chicomoztoc¹⁹, el cerro de las

¹⁹ En la edición de la HTC de Kirchoff, Odema Güemes, y Reyes García se identifica el edificio como Chicomoztoc, leyéndose el doble glifo curvado por encima como Colhuatepec, o sea, en conjunto Colhuatepec-Chicomoztoc (HTC 1989, §.170). La pictografía ha sido interpretada por Bemal-García (2006: 305-306) como emblema europeizado de la fundación tolteca de Cholula. El texto alfabético que le acompaña no refiere a su temática. No obstante, es posible que el



Figura 7. Aguila y jaguar flanqueando un edificio europeo. *Historia Tolteca-Chichimeca*, f. 19v.

siete cuevas de salida de los cuauhtinchantlaca— se formaron en base de las borlas de armiño que sobremontan el castillo heráldico. Hay otros detalles, tales como las posiciones tomadas por los animales (el águila, posiblemente “perchado” (pero sin percha); el jaguar, “sentado-erecto”, o sentado en las ancas con las patas ligeramente levantadas) y el color de sus lenguas salientes (lenguados, armados de gules). De origen romano, la corona triunfal de laurel entra en la heráldica como símbolo de la victoria y/o del valor militar²⁰. Aquí tal vez se hace referencia a la valentía de los primeros cuauhtinchantlacas en su defensa de la ciudad sagrada de Cholula. Como recompensa

recibieron el vasto territorio que llegó a ser *altepetl* Cuauhtinchan.

La pila del claustro se compone de un águila montada por encima de una serie de cabezas de jaguar que sirven de surtidores del agua²¹. Desde luego es un detalle que podríamos llamar sincrético en su intención ya que uno de los atributos del jaguar en la época prehispánica era su asociación con el agua²². Además, el detalle cuadra con el simbolismo de la arquitectura del claustro en sí. Como Pablo Escalante ha observado, la fuente, junta con los aplanados de los muros cubiertos de gravilla de color rojizo, ofrece una lectura directa del topónimo compuesto “*Quauhtli ychan, ocellotl ychan...Tlatlauhqui tepexioztoc*” (lugar del águila, lugar del jaguar... la cueva roja”), según se especifica en la narrativa de la primera fundación de Cuauhtinchan en la HTC²³. Efectivamente, el claustro franciscano fue percibido como el cerro sagrado del pueblo, la llamada Barranca del Águila ubicada al norte

edificio europeo represente la iglesia de Cuauhtinchan, con sus dos torres inusuales, símbolo colonial tangible del doble cerro sagrado Colhuatepec-Chicomoztoc. Es decir, la imagen del HTC tiene que ver con la fundación cristiana de Cuauhtinchan modelada simbólicamente en el lugar de la primera “salida”, o renacimiento, de los ancestros. Identificado como “Calmecauacan” (Kirchhoff et alia, 1986: 194), un edificio de dos torres con un patio cuadrado delante aparece en el mapa de los linderos de Cuauhtinchan y Totomihuacan de la HTC (ff.32v-33r). Siguiendo las pautas de la cartografía indígena del siglo XVI, creo que también representa la iglesia de Cuauhtinchan; es decir, en este caso sirve para marcar la ubicación geográfica del pueblo.

²⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Corona_tr.

²¹ Existe otro ejemplo de jaguares-surtidores de agua en la también franciscana caja de agua de Tepeapulco (Hgo.).

²² Véase, por ejemplo, la imagen del dios Tláloc en el Códice Laud (p.45) donde aparece con yelmo y rugido de jaguar.

²³ Escalante 1997: 229-230; HTC 1989, §296, p. 193



Figura 8. Cuauhtinchan, claustro bajo. a) Pintura mural de La Anunciación de La Virgen con el águila y el jaguar flanqueante.

del pueblo actual, con su cueva y manantial: el original “agua-cerro” de la fundación de Cuauhtinchan²⁴.

En el claustro el águila y el jaguar asumen un papel importantísimo en la pintura mural de La Anunciación de La Virgen. Según Leibsohn, flanquean a los protagonistas cristianos como dos centinelas (Figura 8)²⁵. En términos comparativos, el mural pintado por encima de la puerta del refectorio de los frailes es muy pequeño y, por lo tanto, resulta más enigmático

²⁴ Todos los asentamientos territoriales se establecieron identificándose con un cerro cercano, considerado sagrado y símbolo del alpetel. Asimismo, el nuevo asentamiento con frecuencia tomó el nombre del cerro, como es el caso de Cuauhtinchan. En términos prácticos muchas veces el cerro, con sus aguas subterráneas, servía de recurso para sostener a las labores de cultivo del pueblo, así asegurando la supervivencia del mismo. En Cuauhtinchan, Konrad Tyrakowski (2003/2004: 224-225) observó que en una época unos conductos en el lado norte de la iglesia desviaron las aguas que entraron y salieron de la Cueva del Águila hasta el convento. El agua, no obstante, no es potable y sólo habrá servido para regar la huerta (Escalante 1997: 228-229). Por lo tanto, la desviación del agua servía con fines simbólicos también como parte fundamental de la reproducción cueva-claustro.

²⁵ Leibsohn 2009: 18

aún²⁶. Otras interpretaciones de la presencia de estos dos animales flanqueantes de La Anunciación han sido varias. Siguiendo la ideología prehispánica en transición a la cristiana, Constantino Reyes Valerio²⁷, por ejemplo, nos habló de la lucha entre la luz (el águila-sol) y las tinieblas (el jaguar-nocturno). Escalante opina que se relacionan directamente con los textos de tradición euro-cristiana, ofreciendo varios ejemplos de figuras sueltas (es decir, no emparejadas) de águilas y de leones invocados como símbolos proféticos del advenimiento de Cristo²⁸.

A primera vista, la pintura de La Anunciación, sin los animales flanqueantes (Figura 9), parece una copia directa de un grabado europeo. Sin embargo, como Escalante también ha mostrado²⁹ que existen adiciones indígenas, principalmente y para nuestros propósitos aquí, lo que puede ser un cojín de

²⁶ Recientemente se ha dado cuenta que la cola del águila llevaba una serie de glifos, ahora medio cubiertos por una restauración temprana (Nazario Sánchez, comunicación personal, marzo 2013).

²⁷ Reyes-Valerio 1967: 4-6

²⁸ Escalante 1997: 234-235.

²⁹ Escalante 1997: 231.

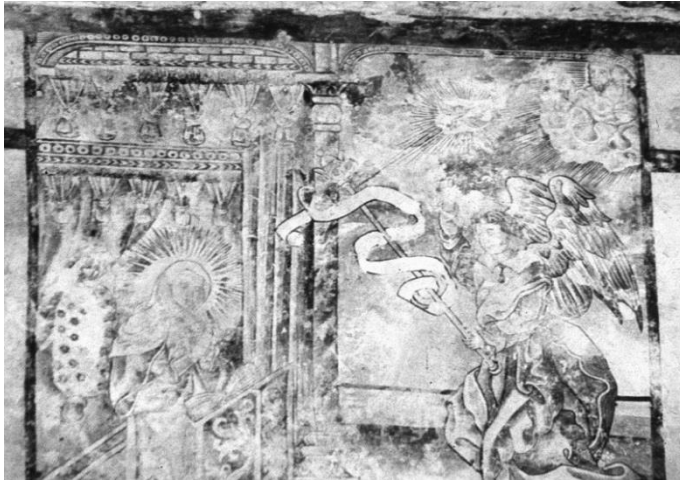


Figura 9. Cuauhtinchan, claustro bajo. Panel central de la pintura de La Anunciación de La Virgen.

piel de jaguar, o un bulto sagrado, que flota en el aire detrás de La Virgen, reemplazando al parecer el almohadón imperial de La Reina del Cielo que aparece en muchas interpretaciones artísticas europeas de la iconografía de La Anunciación³⁰. El mismo detalle del piel de jaguar aparece en el folio 16r de la HTC (Figura 10, realce A), que narra la salida de las siete cuevas de Colhuatepec-Chicomoztoc. Su trasplante al aposento de La Virgen de La Anunciación parece indicar una fuerte asociación percibida entre el renacimiento de los cuauhtinchantlaca chichimecas desde la matriz de Colhuatepec Chicomoztoc y el advento de Cristo.

Otro detalle indígena se encuentra en las posturas tomadas por la figura que abre la cueva y el Arcángel Gabriel. La manera en que ambos llevan sus bastones podría calificarse como “penetrante”. La figura que abre la cueva lleva en su mano izquierda una pluma como si fuera

parte de su genitalia (Figura 10, realce B), una expresión ritual que casi seguramente invoca la fertilidad, y que se ve en las representaciones de bailes rituales en los códices (Figura 11). El santo, con su bastón de lila que guía el espíritu santo a la impregnación de La Virgen, lo emula. Creo pertinente comentar también la corona del santo. Según podemos juzgar es el único detalle en color y por lo tanto concebido para consolidar algún concepto importante en la lectura de la pintura: para ello se empleó el azul turquesa, propio símbolo cromático del agua del sistema antiguo de la escritura indígena.

La pintura mural también cuenta con una lectura derivada de la heráldica. El jaguar, que se encuentra al lado “diestro”, el de más honor, adopta la posición de “sentado-erecto”, y el águila se puede calificar de “rampante”. Ambos animales son también lenguados, aunque posiblemente el color de gules se haya perdido. Ahora bien, en la pintura los dos grupos de protagonistas —los cristianos y los animales indígenas— se unen iconográficamente por sus atributos mayores o más llamativos: el jaguar y

³⁰

<http://www.theglobaldispatches.com/articles/iconography-of-the-annunciation>.

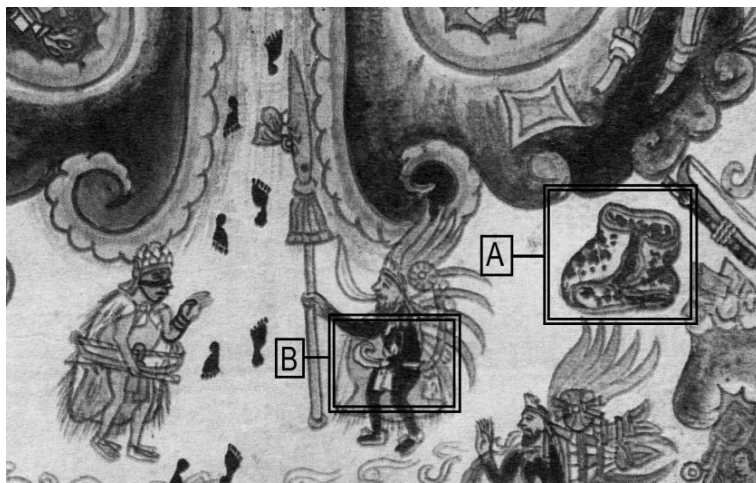


Figura 10. Salida de los cuauhtinchantlaca de la cueva de Colhuatepec-Chicomoztoc. Reales: A) la piel de jaguar flotante; B) la pluma-pene. *Historia tolteca-chichimeca*, f.16r.

su piel que deviene parte de la parafernalia de La Virgen mientras que las alas medio-explayadas del Arcángel Gabriel hace pares con las del águila a su lado. Al mismo tiempo, las figuras del arcángel y de La Virgen emulan las

posturas heráldicas del águila y el jaguar: Gabriel, como si estuviera saltando al aire, adopta una posición que podríamos llamar “rampante”, y, tal como el jaguar, La Virgen se encuentra de rodillas con las manos levantadas sobre el facistol.



Figura 11. Baile ritual con flor-pene. *Códice Magliabechiano*, f. 82r (reproducido de Hill Boone 1983).

En esta lectura el águila y el jaguar se pueden interpretar como los soportes, o tenantes periféricos, de lo que se llaman los “campos” internos del escudo. Unidos por sus atributos, y tal como el escudo de armas, no se les puede considerar adiciones a la pintura de La Anunciación sino una fusión conceptual de una y la misma cosa respectivamente. Por lo tanto estamos hablando de un solo grupo de protagonistas a nivel simbólico, es decir, el águila-arcángel y el jaguar-Virgen juegan el mismo papel, ahora como agentes principales de la fundación indo-cristiana del altepetl Cuauhtinchan³¹. Asimismo, en términos

³¹ Como Pablo Escalante (1997: 231) también ha señalado, los frisos de “discos” (ibid.), o círculos concéntricos, en el dosel de la Virgen y sobre el arco del aposento son diagnósticos glíficos de un edificio de alta

heráldicos, de nuevo tomamos nota que el aspecto acuático representado por La Virgen-Jaguar reside en el lado “diestro”, el de mayor honor.

Propongo que este arreglo gráfico por parte de los tlacuiloque de Cuauhtinchan era intencional y específico, por dos razones principales. En primer lugar, la pintura mural comparte importantes detalles gráficos y conceptuales con el Mapa de Cuauhtinchan 2 (MC2) que narra la ruta Chicomoztoc-Cuauhtinchan de los cuauhtinchantlaca en el siglo XII³². En el mapa, la cueva del águila se pintó en el centro del territorio delimitado de Cuauhtinchan, como punto simbólico de enfoque de la narrativa del asentamiento y fundación del altepetl. En el umbral de la cueva aparecen un águila y un jaguar (Figura 12), que en combinación leen “lugar del águila, lugar del jaguar”, parte del topónimo compuesto ya mencionado de Cuauhtinchan que se nombra en la HTC³³. A sus pies se ve el agua que se levanta en la cueva y sale fuera. Desde el punto de vista estilístico las figuras de los animales en el mapa son idénticas a las que flanquean La Anunciación. El jaguar también se encuentra al lado izquierdo, desde nuestra perspectiva, y ambos animales también adoptan las mismas posturas que vemos en la pintura mural. Además, el MC2 es el único en la serie de mapas de Cuauhtinchan que incluye una representación de tanto el águila como el jaguar. Estos factores tal vez sugieran que las dos pinturas son contemporáneas en su ejecución artística, o por casualidad fueron pintadas por el mismo tlacuilo. Sin embargo, creo que existe un vínculo ideológico que las une a otro nivel. Efectivamente, la imagen del cerro sagrado simbólico del altepetl Cuauhtinchan —su agua,

su cerro— se trasplantó iconográfica y conceptualmente a la de La Anunciación.

En segundo lugar, el empeño de los tlacuiloque para mantener La Virgen-Jaguar al lado izquierdo (desde nuestra perspectiva) fue tanto que pintaron la original escena renacentista al revés.

Aunque no era regla de doctrina, desde la época medieval temprana en adelante, y con pocas excepciones, la convención del arte bizantino y occidental era representar La Anunciación (del Arcángel) desde la izquierda³⁴. Esto se debe a la redacción de textos en griego y en latín de izquierda a derecha, a diferencia de los textos cristianos tempranos que se escribieron en hebreo y se leían de derecha a izquierda. Por lo tanto, el ojo europeo también se acostumbró a leer una narrativa gráfica de izquierda a derecha. En el caso del tema de La Anunciación, este modo de leer aseguraba que el ojo del lector se paraba en la figura de La Virgen, que caería a la derecha, quedándose ella el foco de atención del observador³⁵.

Es posible que se haya copiado la escena de La Anunciación directamente de una plancha de impresión, pero habría sido una labor difícilísima. Los toques indígenas que se añadieron y la postura manipulada de San Gabriel nos hacen pensar que sólo fue producida al modo de un grabado europeo original. En la biblioteca conventual de Cuauhtinchan habrían existido para consultar muchos ejemplos ya impresos de esta escena

³⁴ Véanse, por ejemplo, los célebres ejemplos de Sandro Botticelli (c.1489-90), Martin Schongauer (c.1484-5), y Albrecht Dürer (c.1511).

³⁵

<http://www.theglobaldispatches.com/articles/iconography-of-the-annunciation> y <http://art-history.concordia.ca/cujah/pieces/9-symbolism-in-narrative...>

jerarquía, o sea, un tecpan, sede de los gobernantes del altepetl.

³² Véanse Yoneda, 2005; Carrasco y Sessions, 2011.

³³ HTC 1989, § 296,p.193.



Figura 12. Detalle de la Cueva del Aguila, como símbolo del *altepetl* Cuauhtinchan. Mapa de *Cuauhtinchan 2*.

cristiana tan fundamental. Es también posible que la intención haya sido de facilitar una lectura indígena, es decir, de derecha a izquierda. Pero estando en el claustro, de tamaño muy pequeño, y posicionada en lo alto del muro, es dudoso que la pintura tuviera cualquier fin didáctico para un público en general.

La influencia del arte europeo sobre las tradiciones pictográficas de la época preconquista ha sido poco estudiada desde el punto de vista cultural. Reconocemos que los pintores-escribanos acogieron, con evidente facilidad, sus trazas estilísticas y convenciones particulares, entre éstas últimas las del género de la heráldica. Y para la gran satisfacción del invasor y su programa de aculturación, las emplearon en una multitud de proyectos. Sin embargo, el traslado cultural desde las formas prehispánicas hasta las formas occidentales se ve escurridizo. Dentro de la visión cultural del pueblo indígena, donde la imagen no se pintaba sino que se escribía, ¿cómo se percibió y asimiló al “arte” europeo, en todas sus formas y géneros? El hecho de que muchos de los pintores (sobre todo los que fueron responsables para el adorno de las iglesias y los conventos)

fueran capacitados en las técnicas de este arte en unos talleres especiales dirigidos por los frailes, no nos ayuda contestar a la pregunta, ya que los propios instructores tuvieron una definición predeterminada de lo que era el “arte” y esto es lo que enseñaron. Y por muy útil como medio de comunicación entre los indígenas que fuera, según su criterio, el sistema de escritura prehispánica —que insistieron en llamar “pinturas”— era probablemente una forma de “arte” también: el arte como ilustración, por ejemplo.

Al contrario de sus maestros frente a las “pinturas” indígenas, creo que los pintores indígenas coloniales llegaron a entender bien las definiciones europeas del “arte”. Pero los muchos casos en que se puede ver una pensada y concertada manipulación de sus formas e iconografía, con o sin la adición de detalles, glifos, o conceptos derivados de las convenciones prehispánicas, sugieren que también existiera un enfoque que no dejó de adherirse al propio sistema pictográfico indígena. “Leyeron” el arte europeo como si fuera un texto, y al reproducirlo lo “editaron”, a veces con glifos ya establecidos, a veces con unos nuevos creados de las formas europeas. En

otras palabras, crearon del arte europeo un sistema de escritura icónica “colonial”. Asimismo, la escritura icónica colonial pudo ofrecer más que una lectura, como parece ser el ejemplo de La Anunciación de Cuauhtinchan. Por un lado, y para los ojos poco atentos de los frailes, la pintura mural narra la historia bíblica establecida; por el otro, con sus toques y torzales, expresa la interpretación indígena de este evento. Desde el punto de vista cultural, estas interpretaciones y reinterpretaciones funcionaban a dos niveles: en un caso, el empleo de una nueva iconografía, con la adopción y adaptación de las formas del arte europeo; y en otro, conceptualmente, al hacer que dichas formas expresaran una interpretación indígena.

Bajo estas determinaciones, la pintura de La Anunciación de La Virgen de Cuauhtinchan fue muy cuidadosamente planeada. Fue modelada rigurosa e ingeniosamente en las reglas de la heráldica europea, probablemente porque éstas le daban una cierta autoridad de género en cuanto a la temática reinterpretada. La pintura también forma una parte integral del simbolismo de la arquitectura del claustro. Finalmente, guarda una relación directa con el panel central del Mapa de Cuauhtinchan 2, en el sentido de que es una traducción iconográfica al estilo “colonial” del mismo. Juntos, los tres arreglos —la fuente, La Anunciación, y el MC2— narran la fundación simbólica del *altepetl* Cuauhtinchan con su enfoque en el agua sustentadora. El estilo gráfico “colonial” de la pintura mural pone en su contexto la segunda fundación, pero los conceptos que carga no han cambiado. Y el águila y el jaguar sobreviven como protagonistas de una historia ya llamada “cristiana”.

Referencias

Alcina Franch, J., M. León-Portilla, y E. M. Moctezuma. Editores. 1992. *Azteca-Mexica*.

- Madrid & Barcelona: Sociedad Estatal Quinto Centenario/Lunwerg.
- Aubin, T.
<http://www.famsi.org/spanish/research>.
- Bernal García, M. E. 2006. "Tu Agua, Tu Cerro, Tu Flor: Orígenes y Metamorfosis Conceptuales del Altepetl de Cholula, Siglos XII y XVI," en *Territorialidad y Paisaje en el Altepetl del Siglo XVI*. Editado por F. Fernández Christlieb y Á. J. García Zambrano. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Boone, E. H., y Z. Nuttall. 1983. *The Codex Magliabechiano and the lost prototype of the Magliabechiano group*. Berkeley: University of California Press.
- Brotherston, G. 1992. *Book of the Fourth World: Reading the Native Americas through Their Literature*. Cambridge: CUP Archive.
- Carrasco, D., y S. Sessions. 2011. *Cueva, ciudad y nido de águila: una travesía interpretativa por el Mapa de Cuauhtinchan núm. 2*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Carrillo y Gariel, A. 1961. *Ixmiquilpan*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Castañeda de la Paz, M. 2009. Central Mexican indigenous coats of arms and the conquest of Mesoamerica. *Ethnohistory* 56:125-161.
- Castañeda de la Paz, M., y M. Luque. 2010. "Privileges of the 'Others': The Coats of Arms granted to Indigenous Conquistadors," en *The International Emblem: From Incunabula to the Internet*. Editado por S. McKeown, pp. 283-316. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Ciudad Real, A. d. 1993. *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*. Vol. 6. México, D.F.: Instituto de

- Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- De la Serna, J. 1953. "Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías, y extirpación de ellas," en *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*. Editado por F. del Paso y Troncoso, pp. 40-368. México, D.F.: Ediciones Fuente Cultural.
- Debroise, O. 1994. "Imaginario fronterizo/identidades en tránsito: el caso de los murales de San Miguel Itzmiquilpan," en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. Editado por G. Curiel, R. González Mello, y J. Gutiérrez Haces, pp. 155-172. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Escalante Gonzalbo, P. 1997. "El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI. La iniciativa de las autoridades indígenas en Tlaxcala y Cuauhtinchan," en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Editado por G. Cariel, pp. 215-235. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Estrada de Gerlero, E. 1976. El friso monumental de Itzmiquilpan. *Actes du XLII Congrès International des Américanistes* 10:9-19.
- Kirchhoff, P., L. Odena, y L. Reyes. 1976. *Historia Tolteca Chichimeca*. México, D.F.: INAH-SEP.
- Leibsohn, D., y J. Pillsbury. 2009. *Script and Glyph: Pre-Hispanic History, Colonial Bookmaking and the Historia Tolteca-Chichimeca*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Nuttall, Z. 1975. *The Codex Nuttall: A Picture Manuscript from Ancient Mexico: The Peabody Museum Facsimile*. New York: Courier Dover Publications.
- Pierce, D. L. 1981. Identification of the Warriors in the Frescoes of Ixmiquilpan. *Research Center for the Arts and Humanities Review* 4:1-8.
- Reyes Valerio, C. 1967. Una pintura indígena en Cuauhtinchan. *Boletín del INAH* 29:1-6.
- . 2000. *Arte indocristiano*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Sahagún, B. d. 1963. *Florentine Codex: General History of the Things of the New Spain*. Santa Fe: The School of American Research and The University of Utah.
- Tyrakowski Findeiss, K. 2003. La difusión colonial del padrón urbano español en el espacio rural mexicano. *Boletín de la Real Sociedad Geográfica* 139:211-238.
- Vergara Hernández, A. 2010. *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan ¿Evangélicización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?* Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Wake, E. 2000. Sacred books and sacred songs from former days: sourcing the mural paintings at San Miguel Arcángel Ixmiquilpan. *Estudios de Cultura Náhuatl* 31:106-140.
- Yoneda, K. 2005. *Mapa de Cuauhtinchan núm. 2*. México, D.F.: CIESAS.

LOS POPOLOCA EN CACAXTLA: UNA REINTERPRETACIÓN DE LOS OLMECA XICALANCA

Jorge Guevara Hernández
INAH Tlaxcala

El descubrimiento de los murales de Cacaxtla, en septiembre de 1979, puso en el debate académico la cuestión del origen de los olmeca-xicalanca. Mucho se ha avanzado desde entonces en un tema que el gran investigador Jiménez Moreno (1942) ya había planteado con impecable método etnohistórico y claridad. Argumentó que hay dos tipos de olmecas: los arqueológicos y los tardíos y que estos últimos son a los que hacen referencia las fuentes históricas como olmeca xicalanca. Sobre el origen de éstos el citado autor tuvo dos hipótesis, las dos basadas en su nombre y su temporalidad. La primera hipótesis los vinculaba a la Costa del Golfo (Jiménez Moreno, 1942: 115) y la segunda los ubicaba en la zona de la Mixteca.

Derivado de estas primeras interpretaciones y para aumentar la complejidad del asunto, con el descubrimiento de Cacaxtla se retomó la idea de que se trataba de un compuesto de tres grupos étnicos: el nahua, el mixteco y el popoloca (Lombardo, 1986: 224). Esta presunta tri-etnia ya había sido vislumbrada por Jiménez Moreno (1942: 127) que consideró que los olmecas de Cholula y Tlaxcala eran “popolocas-mixtecas, que fueron profundamente nahuatizados”. Para McVicker (1985) se trata de “mexicanos mayanizados” y para Chadwick (1966) se trata del grupo de los

mixtecos que, según él, conformaba el grupo dominante de los olmeca xicalanca. Con estas confusas denominaciones se diluyó la identidad étnica de los olmeca xicalanca, error que persiste hasta el presente.

Si la identidad étnica de los olmeca-xicalanca es problemática, la relación entre estos y los murales es aún menos esclarecida, lográndose en apariencia hasta ahora identificar a dos grupos en el Mural de la Batalla, que parecen corresponder al nahua y a un “grupo mayense” (Lombardo, 1986: 228), pero aún está pendiente la vinculación con los otros tres murales descubiertos. A esta insuficiencia de conocimiento se debe añadir que, aunque la descripción de los cuatro murales y los dinteles de Cacaxtla es exacta, no se cuenta con una lectura que los articule en el tiempo, en una narración coherente con el resto de materiales arqueológicos.

Para averiguar la identidad de los olmeca-xicalanca y los vínculos indirectos con los murales será necesario abordarlos desde las perspectivas de la arqueología, la etnohistoria y la etnografía. La referencia cronológica de los hechos y situaciones es importante para ir despejando el desconocimiento sobre tal grupo, por eso se recurre a una narración puntual de un determinado período de tiempo, a fin de dar cuenta de los hechos que se considera apoyan una vieja hipótesis: los olmeca-xicalanca corresponden a los ancestros de los popoloca de Puebla (Jäcklein, 1974: 23; Gámez, 2001: 23-

24). Y que la presencia de éstos en Tlaxcala estuvo relacionada con la pretensión de un grupo de choles de asentarse en el Altiplano Central hasta su derrota y expulsión por parte de los popoloca, en el año 800 después de Cristo. Luego a éstos los sacarían los nahuas, quienes fueron conocidos como teochichimecas, en 1310 después de Cristo

Sobre el nombre de Olmeca-Xicalanca

Como todos los cronistas e investigadores han optado por esbozar la identidad étnica del grupo a partir del nombre del mismo, se seguirá con ese método para esclarecer el posible significado que sustente la hipótesis enunciada y erradicar los malos entendidos a los que se han llegado. Es decir, se van a reinterpretar los datos para afirmar que hacen referencia a los popoloca y no a otro grupo y menos de la Costa del Golfo.

Existe una gran variedad de nombres que aluden a los olmeca-xicalanca y que emplearon cinco cronistas (Figura 1) y la Historia Tolteca Chichimeca, que conviene analizar para formar un bosquejo de los rasgos étnicos que conservaron quienes no eran olmeca-xicalanca, pero que fueron los que le informaron a los frailes y autoridades sobre “los otros”. La hipótesis es que, para los antiguos nahuas, olmeca xicalanca era el nombre común con que fueron conocidos los popoloca de Puebla. Por eso se repite en varios autores y fuentes.

De los cronistas a analizar dos de ellos vivieron en Tlaxcala (Zapata y Mendoza, 1995; Muñoz Camargo, 1984), dos en Texcoco (Ixtlíxóchitl, 1985; Chimalpáhin, 1982), el quinto radicó en México, Tlatelolco y Tepeapulco (Sahagún, 1979), y la fuente histórica fue hecha por los nahuas de Cuauhtinchan Puebla, lo que sugiere que los informantes fueron nahuas y otomíes quienes alegaron que habían convivido con los

ZAPATA Y MENDOZA:	OLMECA XICALANCAN ULMECA XICALLANCA
MUÑOZ CAMARGO:	ULMECAS Y ZACATECAS ULMECAS ULMECAS XICALANCAS Y ZACATECAS OLMECAS Y ZACATECAS XICALANCAS CHCHIMECAS Y ZACATECAS CHOCHOS PINUMES
SAHAGÚN:	OLMECAS UIXTOTIN Y MIXTECAS OLMECA UIXTOTI ANAHUACA MIXTECA
IXTLIXÓCHITL:	ULMECAS Y XICALANCAS
CHIMALPAIN:	POPOLOCA OLMECA XOCHTECAS QUIAYAHUIZTECAS COCOLCAS

Figura 1. Los nombres de los olmeca-xicalanca en los cronistas del siglo XVI.

susodichos, y así fue, aunque en diferentes épocas iniciaron sus tratos.

La primera fuente es Anales de los nahuas de Tlaxcala (Zapata y Mendoza, 1995), un registro cronológico de sucesos importantes para la autoridad, que sucedieron de 1310 D.C. a 1692 D.C., donde es notorio el empleo de dos términos: “olmeca xicalancan” y el de “ulmeca xicallanca”, pues casi concuerdan con el término contemporáneo.

En cambio, en la Historia Tolteca Chichimeca (Kirchhoff, Odena y Reyes, 1976) abundan los datos concluyentes que refuerzan la hipótesis del presente ensayo. Es de destacar que se tradujo por un hablante del náhuatl como “olmeca xicalanca” (*in olmeca in xicallanca*) aunque la fuente luego invierta el orden y los nombre “xicalanca olmeca”. Sin embargo, lo excepcional es que los editores de la fuente en un importante pie de nota (Kirchhoff, Odena y Reyes, 1976:150, nota 3, mapas 2, 3, 5 y 7) mencionan que el poblado de Almecatla, al nordeste de Cholula, podía ser lo que en el documento se denomina Olman, que significa

“lugar de los olmecas” y se encuentra en el valle poblano-tlaxcalteca. En otras palabras, olmeca es un término que hace alusión a una provincia que comprendía el sur y centro de Tlaxcala. La certeza de esta afirmación constituye una prueba contra la falaz idea de que significa “el lugar del hule” que, por regla, es situado en la Costa del Golfo y alude al territorio de los olmecas arqueológicos.

En la tercera fuente, el cronista Muñoz Camargo (1984) empleó hasta seis términos para hacer referencia al grupo olmeca, que puede deberse a la diversidad de informantes que consultó. Destaca una primera cuestión relativa al nombre que se expresa en dos aspectos: el primero cuando los menciona de forma simple como “olmecas” y, el segundo, cuando le agrega “y zacatecas”, “y xicalancas”. En otros párrafo dice que se trata de “olmecas, xicalancas y zacatecas” o bien de “xicalancas, chichimecas y zacatecas” con lo que deja confuso de si es uno con variantes o varios grupos étnicos a los que alude con tales términos. La primera interpretación parece la correcta si se toma en cuenta los nombres dados en la obra de Zapata y Mendoza y en la Historia Tolteca Chichimeca. Quizá por el nombre de zacatecas, según le contaron los ancianos, en el relato de la expulsión de los popoloca se dice que fueron a vivir a Zacatlán, en el vecino estado de Puebla. Pero en este lugar no se sabe de hablantes de tal lengua y es considerado un municipio nahua desde antes de la conquista española.

Una segunda cuestión que concita interés es que Muñoz Camargo los denomina: chochos o pinumes, lo que abona a favor de la hipótesis del presente escrito. En la actualidad chochos y pinumes corresponden a dos grupos étnicos: el chocho de Oaxaca y el popoloca de Puebla pero, en los tiempos de Cacaxtla (650-800 D.C.), era una sola lengua hasta que el chocho

se diferenció hacia el año 1200 d.C. (Barabas, 1999: 160, citando a Hopkins). Mientras que el popoloca es un idioma tan antiguo que dio origen a tres idiomas: el mazateco (500 AC), al ixcateco (500 d.C.) y al citado chocho. Así que, para el tiempo en que el cronista recopila tales nombres, está relativamente fresco la separación de las dos lenguas y la idea de que eran una sola. Por eso quizá el doble nombre empleado por Muñoz Camargo y de algunos de los actuales investigadores. Queda claro que se puede decir que eran popoloca en los tiempos de Cacaxtla y en los tiempos de la ocupación temprana de Tepeticpac (1100-1300 d.C.). La separación lingüística entre los chochos y los popoloca ocurrió antes que la inmigración de los nahuas de Cuauhtinchan y de Tlaxcala (1310 d.C.), a la que hace referencia la primera fuente histórica citada antes, por lo que también es la última etapa de ocupación popoloca de Tlaxcala ya que fueron expulsados por los advenedizos. Por eso tienen razón los informantes nahuas cuando dicen que los olmeca xicalanca (popoloca) son los habitantes originarios ya que eran los que estaban cuando ellos llegaron.

Siguiendo con nuestro tema, la cuarta fuente es prolija en información con la que apoyarnos la hipótesis de trabajo. Los nombres en náhuatl, que menciona Sahagún (1979: 608, 611, 612) para este grupo étnico, son diversos pero importantes para definir la identidad étnica: “olmecas, uixtontin” y “anahuacas mixtecas” u “olmeca uixtoti”. Como ya se mencionó la palabra olmeca se ha traducido como “habitantes de la región del hule” (Jiménez Moreno, 1942: 119, 121; Piña Chan, 1998: 105), que se dice está entre Tabasco y Veracruz. Pero si este fuera el caso, ignora la pretendida explicación de tal etnónimo que da el mismo Sahagún (1979: 612) empleando el mito de origen de las siete cuevas, cuando recopiló que salieron de Tamoanchán venían comandados

por un guerrero de nombre Olmecatl Uixtotli, del que derivaron su gentilicio. Esta versión de siete caudillos dirigiendo a los grupos étnicos es recurrente en Sahagún para explicar los nombres étnicos. Además empleó el mito para describir dos situaciones: la primera, explicar a la presencia de los grupos étnicos del Valle de México y la segunda, la dispersión de nahuas en la citada área y el valle poblano. Es decir, más que hacer referencia a un caudillo se trata de una manera metafórica de los nahuas y otros grupos de describir y explicar la presencia de sus vecinos, o sea la diversidad cultural, y la diferenciación intracultural a partir de un origen común. La referencia al caudillo y el gentilicio derivado indica un valor del clan, del ancestro común y por tanto del etnónimo. De ahí la importancia del mito del caudillo que guía al pueblo, en sentido etnopolítico, hacia su territorio étnico.

Es claro que los términos empleados por los informantes de Sahagún hacen referencia a cómo la gente los denominó no a cómo se auto nombraban los popolocas. Lo interesante es el vocablo náhuatl que se emplea para denominar tanto al caudillo como al grupo, ya que entonces la palabra *olmecatl* puede no indicar necesariamente un habitante de “la región del hule” ni uno de “la región de Olman”; sino que cabe la tercera posibilidad de que provenga de “mecatli”, es decir, *mecate*, que era la manera metafórica con que se designaba un linaje y la forma en que se dibujó en muchos documentos pictográficos de Tlaxcala, donde a los personajes se les unía por medio de un cordón. Y de la palabra náhuatl “*ololiuhuqui*” que en sentido figurativo significa: padre, madre, gobernador, etc. (Siméon, 1981: 355), lo que daría la idea de un fundador linaje de realeza. Que pudiera corresponder a los popolocas por su contribución en el apogeo de Teotihuacán, como se verá más adelante.

El término de *uixtotin* o *uixtoti* se ha identificado con la diosa de la sal, *Uixtocfhuatl* (Sahagún, 1979: 83), patrona de los salineros. Este es un punto a favor de la hipótesis del texto ya que entre los popolocas actuales de Zapotitlán Salinas se ha registrado el trabajo de obtención de sal (Castellón, 2008) y que es una característica de la región, lo que permite afirmar que hace referencia a una cualidad del grupo étnico.

Al respecto, Sahagún sigue proporcionando pistas cuando menciona que eran conocidos como *anahuaca*, que se puede traducir en forma libre como “las personas que viven en el Anáhuac” y si a esto se le añade que el término de *mixtecas* también abona a favor de la hipótesis central ya que se vincula con la parte sur del hábitat de los popolocas en lo que corresponde a la zona de la Mixteca Baja poblana y oaxaqueña. La parte norte del hábitat *popoloca* es el valle de Puebla, lugar en donde se encuentra *Cacaxtla*. Así que los términos usados por el cronista describe con exactitud la situación de los popolocas en los tiempos en que ocupaban *Cacaxtla*: habitaban en la *mixteca*, también en el valle *tlaxcalteca-poblano*, conocido como *Olman*, y el valle de *Teotihuacan*, estos dos últimos parte del *Anahuac*, además de que eran los salineros más importantes fuera de la cuenca de México y del lago de *Texcoco* y no tan lejanos como los *costeños*.

El cuarto cronista que es analizado es *Ixtlixóchitl* (1985) quien dice que los llamaban “*ulmecas* y *xicalancas*”, de la misma manera en que lo anotó el escribano oficial de los nahuas de Tlaxcala en una obra conocida por el nombre del último heredero del oficio: la historia de Zapata y Mendoza (1995). *Chimalpain* (1982:77) los denomina sólo con el término de “*olmeca*”, afirma que se encontraban al occidente del *Popocatépetl* en *Amecamecan* y

que eran controladores de la lluvia y nahuales. Esto se refuerza con lo que Muñoz Camargo (1984:73) escribió: que los olmeca xicalanca llegaron al territorio de Tlaxcala rodeando la Sierra Nevada y colonizando el sur de la entidad. Lo que también puede interpretarse como una colonización desde el territorio popoloca, luego de la salida parcial de Teotihuacán en su decadencia.

Recapitulando, con esta revisión de los nombres asignados a este grupo y que fueron empleados por cronistas y en los documentos del contacto se tiene una nueva interpretación de los olmeca xicalanca, demostrándose su clara identificación con los antiguos popolocas de Puebla. Ahora es posible identificar el lugar de donde provienen (la mixteca), el lugar donde se encuentran (Anahuac-Olman) y su situación social y simbólica (linaje antiguo de reyes) mucho antes de la llegada de los inmigrantes nahuas del posclásico. De ser cierto tal interpretación ¿qué otros indicios se tienen para tal aseveración?

Etnohistoria de los Olmeca Xicalanca

Los olmeca xicalanca se pueden diferenciar en los textos de principios de la Colonia por lo que es posible tener datos de su especificidad étnica como popoloca, no nahua, así como la ruta migratoria hasta su territorio étnico

Además de su nombre los cronistas proporcionan datos históricos y míticos que sirven para reconstruir su característica étnica. A veces es fácil distinguirlas como cuando Zapata y Mendoza dice que cuando llegan los teochichimecas a Texcallan, como se conocía a la Tlaxcala de esa época previa a la llegada española, la ciudad principal estaba ocupada por los olmeca-xicalanca. Este es un hecho histórico que luego repetiría Muñoz Camargo junto con mayor información.

Un dato histórico clave en la investigación es la valiosa referencia que hizo Muñoz Camargo (1984: 120) sobre Xicalango, diciendo que era el nombre con que se conocía Tlaxcala antes del arribo de los teochichimecas, con lo que echa atrás el argumento de un presunto origen desde la población homónima localizada en Veracruz o en Tabasco, que era considerada próspera en los tiempos prehispánicos (Motolinia, 1995: 5). Por lo que otra posible interpretación de la etimología de olmeca xicalanca es que son “los que viven en Olman, en la región de Tlaxcala” con lo que, en otras palabras, viene a afirmar la hipótesis del presente texto: fueron popolocas los que habitaban en la porción del valle de Tlaxcala. También resulta importante que el mismo cronista señaló la presencia de ellos en Texcalticpac hacia 1310 d.C., fecha en que llegan los nahuas según los anales ya citados, con lo que cuestiona la falaz interpretación de que los olmeca xicalanca fueron expulsados por gente nahua y que tal hipotético suceso está plasmado en “el mural de la batalla” de Cacaxtla que fue pintado 700 años antes.

De los mitos sobre los olmeca xicalanca resalta el hecho de intentar explicarlos con el esquema del mito de las siete cuevas, los siete grupos, los siete caudillos, los siete etnónimos. Además del citado por Sahagún (1979) se cuenta con un mito recopilado por Torquemada (1967, Tomo 1: 31-32) que narra que de Chicomoztoc parten los chichimecas, los aculhuas, los chalmechas, los ulmecatl, los xicalancatl, los tepanecas, los xochimilcas, los tlahuicas. Un dato relevante es que menciona que los olmeca “poblaron donde esta edificada y poblada la ciudad de los Ángeles (Puebla), y en Totomihuacan”. Con lo que apoya la identificación de que se trata de los popoloca. Pero también proporciona datos contradictorios, en otra parte del texto dice que los xicalanca poblaron hacia “Coatzacoalco y adelante en la

misma costa, está hoy día un pueblo que se dice Xicalanco, que solía ser de mucho trato” (Torquemada, 1967, Tomo 1: 32), con lo que se adhiere a la idea de que el nombre del sitio se refería a uno de la Costa del Golfo. Como se ha afirmado de manera reiterativa, su supuesto origen de la costa es cuestionable si se toma en cuenta que Xicalanco era la manera antigua de nombrar a lo que después se le conoció como Tezcatlipac o Tepeticpac o Tlaxcala.

Pero también puede haber otra interpretación plausible y complementaria de la que se argumenta en el presente texto. Sí hace referencia al pueblo costero de Xicalanco, en Campeche, pero como el lugar al que llegaron los choles, luego de haber sido derrotados militarmente por los popoloca en Cacaxtla. De tal hecho histórico da cuenta el mural de la batalla, pintada por pintores choles e iconografía del altiplano, mixteca y zapoteca, en donde se plasmó la derrota de los choles y la victoria de los popoloca. Los choles no volvieron a establecerse en el centro del país por lo que se olvidó su ocupación, sin embargo, mucho de la cosmovisión chol fue adoptada por los popolocas.

Por la arqueología de Xicalanco (Vargas, 1983:285) se sabe que era un lugar de comerciantes que se habían establecido desde el año 900 d.C., es decir, luego de su salida de Cacaxtla. Estos choles, que habían arribado centurias atrás en el Altiplano central, terminaron instalándose en la costa mencionada y ahora es considerada territorio de la etnia chontal, que se desprendió de la lengua chol hacia 1200 d.C. (Flores, 2006: 21-22)¹. En el posclásico tardío acudieron los nahuas de Tenochtitlán a intercambiar con los grupos mayas, chontales, choles, de ahí la importancia que destacaron los cronistas. De ser cierto lo antes enunciado, entonces la traducción sería

¹ (http://es.wikipedia.org/wiki/Lenguas_mayenses).

que el etnónimo hizo referencia a que eran los que habían estado en Olman y Xicalanco (Tlaxcala) y que ahora estaban en el otro Xicalanco (Campeche), nombrado así por ser de donde provenían. Luego de que los nahuas tomaron posesión de la capital el nombre original de ésta cambió y se le conoció por el vocablo nahua de Tepecticpac, que derivó de otros nombres con que se hacía referencia a la fortaleza, casi inexpugnable, del asentamiento principal.

Ixtlixóchitl (citada en Piña Chan, 1998: 31) proporciona el mito del quinto sol conforme a las épocas de predominio étnico y a los olmeca xicalanca se les atribuye el del tercer sol o tercera edad. Como en la cosmovisión de los nahuas de Tlaxcala sólo había dos soles, es en primero en el que habitaron los olmeca xicalanca (Muñoz Camargo, 1984: 202). En el mito a éstos se les identifica con los gigantes que construyeron Cholula, lo que de nuevo confirma la idea de que fueron los popoloca, por ser esta la capital del valle. Son considerados los hombres más antiguos que desaparecieron por medio de un huracán, para dar lugar al segundo sol.

Muñoz Camargo también recopiló dos versiones de la llegada de los olmeca xicalanca, que dicen mucho sobre el origen y dispersión del grupo en el territorio de Tlaxcala. La primera versión dice que salen del oriente, del mar del norte y se dirigen al mar del sur (Muñoz Camargo, 1984: 113). En la segunda versión, la trayectoria que siguieron los olmeca xicalanca para asentarse en Tlaxcala va de acuerdo con la del mito de las Siete Cuevas. En este caso la ruta de la migración inicia en Chicomoztoc hasta Tlaxcala y siguió el rumbo de poniente a oriente, contrario a la primera versión. Luego de Chicomoztoc llegaron a la Laguna de México, que estaba ocupada en su totalidad por lo que decidieron continuar su viaje y fueron

bordeando los volcanes del Popocatepetl e Iztaccíhuatl hasta que salen al valle poblano y pasan por y de ahí continuaron y fueron asentándose en el valle tlaxcalteca (Muñoz Camargo, 1984:138). De acuerdo con el cronista local el caudillo que los guio se llamó Coxana Tecuhtli (Muñoz Camargo, 1984: 140), que puede traducirse como el Señor Gobernante Coxana. Nombre distinto al que consigna Sahagún que lo recopiló de sus informantes de México, Tlatelolco y Tepeapulco, que fue mencionado antes. El mito recopilado por Muñoz Camargo describe como estaban organizados, dice que:

“los olmecas, xicalancas y zacatecas [...] vinieron en tres legiones de las siete cuevas, que unos y otros eran de un lenguaje y de una misma disposición y traza [...] que poblaron sin defensa ni resistencia alguna, porque hallaron estas tierras inhabitadas y despobladas” (Muñoz Camargo, 1998: 73).

Cabe hacer un paréntesis y salir un poco del tema para ir aclarando la información. En lo citado es notorio que el cronista confunde la historia étnica de los nahuas con la de los olmeca xicalanca y la unifica de acuerdo con la versión nahua; lo más probable es que haya tratado de darle coherencia a lo afirmado por el informante y por eso partió del supuesto que los olmeca eran nahuas. Considera que los tres grupos (ulmecas, xicalancas, zacatecas) son uno solo, separados por diversos motivos que no aclara. Y éste único grupo, según Muñoz Camargo, no puede ser otro más que el nahua, porque su informante lo es. Sin embargo, la ruta migratoria de los olmecas es distinta a la que centurias después harían los nahuas de Tepeticpac, que el mismo cronista describe, claro de otro informante.

Aquí es necesario resaltar que, como se puede notar, ya desde entonces había una corriente de pensamiento que opinaba que los olmeca xicalanca eran nahuas o mexicanos. De

esa opinión era Sahagún (1979:609) y lo mismo dice uno de los informantes de Muñoz Camargo (1984:). El corolario de esta interpretación, como ya se mencionó, hace referencia al pueblo de Zacatlán, Puebla, al que los olmeca xicalanca de Tlaxcala van a radicar, luego que los nahuas los expulsaron, en especial de Xocoyucan, de ahí su nombre de Zacatecas (Muñoz Camargo, 1998: 90). Otra versión dice que se van a vivir su destierro a otro pueblo de la Sierra de Puebla, también de hablantes nahuas: Iztacamaxitlan (lugar del Camaxtli blanco), el último pueblo por el que pasó Hernán Cortés antes de cruzar la muralla de Tlaxcala.

Nada más que de ser cierta esta idea entonces la propia historia de los nahuas tendría que modificarse y declarar que arribaron al centro de México seis centurias antes de lo dicho en sus relatos. Además, si es válida la interpretación que sustenta el presente ensayo, la idea de que los olmeca xicalanca eran nahuas no es del todo correcta. Una evidencia histórica, que desautoriza la idea de lo nahua, dice que los popoloca se encontraban, en la segunda mitad del siglo XVI, asentados en dos lugares importantes del valle de México: en Teotihuacan (Del Paso y Troncoso, 1979: 220) y en Texcoco (Chimalpáhin, 1982), lugares que para ese tiempo tenían fuerte influencia nahua. Este dato es valioso para sostener el argumento de que los popoloca continuaban en el altiplano central y que, con la caída de Teotihuacán, entre 600 y 650 d.C., sólo hubo repliegues de población pero no abandono de las tierras que fueron parte de sus antiguos asentamientos y que lo seguían siendo, según cuenta el documento colonial. Y que en Teotihuacán los popoloca mantenían relaciones interétnicas con otomíes y nahuas. La primera era más antigua que la última.

Con esta afirmación se retoma el tema de la inmigración de los olmeca xicalanca o popoloca ya que éstos siguen una ruta distinta a la seguida muchas centurias después por los Teochichimecas. En la descripción del cronista se hace alusión al momento previo a la salida de Teotihuacan de los popoloca, ni duda cabe pues su recorrido así lo sugiere:

“Vinieron los ulmecas, chalmecas y xicalancas unos en seguimiento de los otros [...] hacia la parte del volcán y faldas de la Sierra Nevada, donde se quedaron los chalmecas [...] y los ulmecas y xicalancas pasaron adelante, atravesando los puertos y otros rodeándolos, hasta que vinieron a salir por Tochimilco, Atlixco, Calpan Huexotzinco, hasta llegar a la provincia de Tlaxcala” (Muñoz Camargo, 1998: 71).

En la siguiente parte del relato se cuenta el proceso de colonización del valle de Tlaxcala. Queda claro que los olmecas y xicalanca lograron el control militar de esa área mediante la instalación de dos localidades estratégicas: Tepeticpac y Cacaxtla:

“Hicieron su asiento y fundación donde está ahora el pueblo de Santa María de la Natividad y en Huapalcalco junto a una ermita que llaman de Santa Cruz, que los naturales llaman Texoloc, y Mixco, y Xiloxochitla donde está la ermita de San Vicente, y el cerro de Xochitecatl y Tenanyecac donde están dos ermitas a poco trecho una de otra, que le llaman de San Miguel y de San Francisco [...] y aquí en este sitio, hicieron los ulmecas su principal asiento y poblazón [...] y en lo alto de la cumbre de Tepeticpac [...] demás de esta poblazón tan antigua, hubo otras en los llanos de San Felipe”. (Muñoz Camargo, 1998: 71-73).

En resumen, los popoloca salen de Teotihuacán (Chicomoztoc) y bordean la Sierra Nevada para retornar a su ancestral territorio étnico y defenderlo del intento de los choles de

establecerse (Figura 2). Salen triunfadores y se fundan los centros de población.

Las ciudades capitales de los Olmeca Xicalanca

De acuerdo con la crónica de Muñoz Camargo (1984) se puede establecer que los olmeca xicalanca tuvieron dos capitales que nos indican la ruta de colonización que desarrollaron en casi 300 años. Fue trazada para controlar el valle de Tlaxcala o la porción norte del valle poblano, por lo que una primera capital o “su principal asiento y poblazón” se ubicó, en el principio, en san Miguel Xochitecatl y una posterior en “lo alto de la cumbre”. Estos lugares estratégicos permitieron a Cacaxtla controlar la entrada sur al citado valle y, a Tepeticpac, la comunicación con los valles y lomeríos del centro y los llanos de Tlaxco, de Calpulalpan y de Huamantla.

Muñoz Camargo describe escuetamente a la primera capital y lo hace en calidad de testigo y en lenguaje arqueológico, como algo que existió:

Como el día de hoy nos lo manifiestan sus ruinas y edificios, que según las muestras fueron grandes y fuertes; y así las fuerzas y barbancas, albaradas, fosas y baluartes, muestran indicios de haber sido la cosa más grande del mundo (Muñoz Camargo, 1998: 72).

Una corriente de pensamiento ha interpretado esta cita como el reconocimiento de Muñoz Camargo de lo que sería conocido como Cacaxtla, lo que se convalida con la siguiente del mismo autor:

[...]Porque donde tuvieron su principal asiento y fortaleza, es un cerro o peñol que tiene casi dos leguas de circuito, y en tomo de este peñol, por las entradas y subidas, antes de llegar a lo alto de él tiene cinco albaradas y otras tantas cavas o fosas de más de veinte pasos de ancho (Muñoz Camargo, 1998:72).

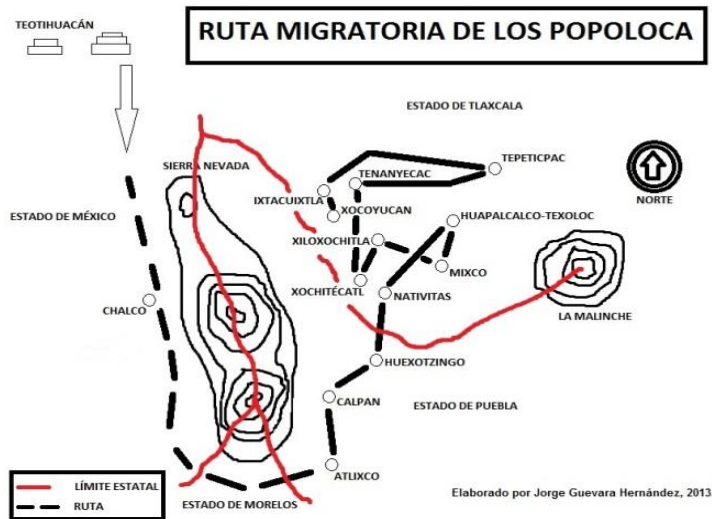


Figura 2. Ruta migratoria de los popoloca.

Aunque, pudiera referirse al sitio de San Miguel Xochitécatl, una modificación del actual Xochitecatitla, por las dimensiones que describe en la cita siguiente, si bien por los elementos arquitectónicos que se mencionan se confirma que se trata del sitio arqueológico de Cacaxtla.

En cambio, la información que proporciona el cronista sobre la segunda capital es más abundante y se complementa con lo escrito en otras fuentes históricas. Antes de analizar la información al respecto, cabe hacer una anotación sobre la representación pictográfica de la urbe. La mención de la cumbre de Tepeticpac como capital olmeca xicalanca, y luego nahua, es de suma importancia dada su condición de ser el emblema de la provincia, antes de la llegada de los conquistadores peninsulares. Y así lo manifiesta la iconografía de los cuatro mapas de Cuauhtinchan (Yoneda, 1991) en los que, para designar la provincia nahua de Tlaxcala, en el extremo izquierdo del Mapa 3, emplearon el símbolo de la torre de Tepeticpac, sobre la cima

de un peñasco, con tres Señores asociados a un palacio con techo plano. Mientras que, para designar a la provincia yuhmu (otomí) de Tlaxcala, en el extremo derecho, emplearon al volcán de La Malinche señalado con el glifo del agua y con dos Señores junto a un palacio con techo de dos aguas (Figura 3). Juntos conformaban la provincia tlaxcalteca.

En el Mapa 1 se representa el peñasco, sobre este una pirámide orientada al oriente de la que no se alcanza a apreciar la parte superior y un solo Señor sentado en un icpalli, símbolo de realeza, vestido con una túnica anudada en su hombro derecho (Figura 4).

La diferencia en el número de tecuhtli que aparecen en la citada torre de Tepeticpac hace referencia a dos momentos históricos: cuando aparece uno nos indica el reinado de Culhua Tecuhtli Quanez, el conquistador de la región luego de expulsar a los popoloca; cuando son tres representa lo que ocurrió con el ascenso del señorío de Tizatlán y que, junto con Ocotelulco,

conformaron política y económicamente el triunvirato (Muñoz Camargo, 1984:168).

Analizando la información histórica se puede reconstruir que, en el Posclásico tardío, Tepeticpac era considerado la capital de los olmeca xicalanca según las crónicas de los nahuas que llegan a Tlaxcala y se asientan en el Tepeticpac en el siglo XIV. De acuerdo con la narración del cronista local conviven con los olmeca xicalanca (popoloca) durante cien años. Después de ese periodo y debido a las ofensas y agravios que les hacían, los nahuas se rebelaron y expulsaron a sus huéspedes y la ciudad pasó a ser la sede del primer señorío nahua de Tlaxcala. Esta batalla está plasmada en el Códice de Tepeticpac (Aguilera, 1998).

Otra perspectiva de las relaciones interétnicas entre los nahua y los olmeca xicalanca la proporciona la Historia Tolteca Chichimeca (Kirchhoff, Odena y Reyes, 1976) y el mismo Muñoz Camargo (1984:155-162), visión que además apoya la idea de que los olmeca xicalanca son los popolocas que controlan una gran región del valle de Tlaxcala-Puebla y que tenían su asiento principal en Tepeticpac, hasta su derrota militar. El relato de la primera fuente habla de la salida de Tula de los nahuas conocidos como los toltecas y de los nonualcas, luego que Uemac los dividió y sembró la desconfianza entre ellos. Una vez que llegaron al valle poblano su ruta fue cruzar por un espacio intermedio entre el territorio étnico de los popoloca y lo yuhmu (otomíes); los primeros nahuas se asientan en la ciudad capital de Cholula y luego de ser humillados se levantan y derrocan a la realeza dual de los popolocas, lo que desata la respuesta del resto de pueblos del valle poblano que se proponen vengar la derrota. Cuando se ven amenazados los toltecas van por ayuda a Chicomoztoc por las siete tribus de nahuas, que deciden servir de mercenarios con la promesa de que si ganan se

podrán repartir el reino de los popoloca recién conquistado por los toltecas. Entre estas tribus estaban los tlaxcaltecas que, al ser vencidos los olmeca xicalanca, se quedan con el Tepeticpac. En el relato de la segunda fuente, se dice que el quedarse en Tepeticpac causó un nuevo enfrentamiento entre los tlaxcaltecas y sus vecinos que se hicieron el propósito de expulsarlos. En esta ocasión los demás nahuas que salieron de Chicomoztoc los apoyaron y resistieron el embate saliendo airosos. De ahí en adelante, Tepeticpac fue la capital de los nahuas Tlaxcala.

Con este sumario recuento de las capitales de los popoloca se puede establecer que la



Figura 3. Toponímico de Tepeticpac en el mapa de Cuauhtinchan 3. Tomado de Keiko Yoneda (1991).

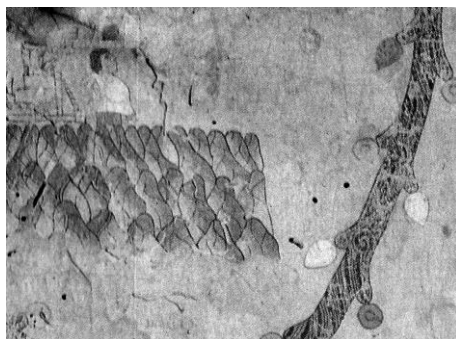


Figura 4. Toponímico de Tepeticpac en el mapa de Cuauhtinchan 1. Tomado de Keiko Yoneda (1991).

ocupación de la entidad se divide en dos etapas de asentamiento que marcan dos épocas y con ciudades capitales emblemáticas: Cacaxtla fue la primera ciudad capital de los olmeca xicalanca y hacia el año de 900 d.C. se trasladó a la cumbre de Tepeticpac, hasta su expulsión hacia el año 1323 después de Cristo.

La ciudad multicultural de Teotihuacán (500-650 d.C.)

La conclusión que se deriva en parte de los datos presentados es que los popoloca se asentaron en el sur de Tlaxcala por lo menos desde los 800 d.C., luego que expulsan de Cacaxtla al grupo chol que pretendía asentarse ahí durante el siglo VIII. Pero para explicar la presencia de popolocas y de choles en la región suroeste de Tlaxcala cabe desglosar una hipótesis más que se sustenta en un hecho incuestionable: Teotihuacán era una ciudad multicultural y no una construcción atribuida a una sola etnia, aunque estuviese en el milenario territorio étnico otomí.

Para los fines del presente trabajo hay que destacar que, en la sexta centuria del primer milenio de la era cristiana, la “ciudad de los dioses” se encontraba habitada por personas de origen étnico tan diverso como: otomí (Códice Huamantla, Aguilera, 1984; Relaciones Geográficas de México, Del Paso y Troncoso, 1979); zapoteca (Millon, 1973:42; Rattray, 1987: 244; Urcid, 2003: 54-57); totonacas (Rattray, 1987: 259; Ichon, 1990:63-69); mayas (Rattray, 1987: 259; Peterson, 1995: 84, en Lambytienco) y los popoloca, nuestro principal objetivo por lo que se abundará en seguida. La información que se tiene es más vasta que la enunciada, pero sirve para puntualizar que desde 500 después de Cristo. Teotihuacán estuvo habitado por diversos grupos étnicos localizados en distintos sectores de la ciudad. Quizá había más etnias, sin duda cabe, pero con las enunciadas queda claro el punto de la

multiculturalidad. Una vez establecida ésta, lo que interesa es lo que sigue al desplome de Teotihuacán con el retraimiento de los grupos étnicos, que ahora se dispersan y se crean nuevas áreas de control y poder. En especial importa destacar lo que pasó con las etnia popoloca y la maya (chol) para mostrar lo que después ocurrió en Cacaxtla, aunque por el momento el presente trabajo se restringa a la primera etnia.

La presencia de los popoloca en la urbe sagrada se constata a través de indicios arqueológicos e históricos, si tomamos en cuenta que se les conocía como olmeca xicalanca. En principio, como ya se vio, es un dato importante registrar su presencia en Teotihuacán antes del siglo XVI, pues se trata de confirmar que salen de Teotihuacán, o Chicomoztoc como lo mencionan las fuentes y lo hace suponer la caverna subterránea en la Pirámide del Sol (Matos, 2000), para ir a poblar el valle de Tlaxcala, bordeando la Sierra Nevada, como lo describe la emigración mencionada anteriormente.

Para constatar la presencia de los popolocas en Teotihuacan se cuenta con la mencionada evidencia de la Relación Geográfica de 1580, en la que se responde a la pregunta sobre las lenguas que se hablan de forma cotidiana en el pueblo de San Juan: “la lengua que hablan es la mejicana y muy pocos dellos la otomí y la popoluca” (Paso y Troncoso, 1979: 220). La mejicana es la lengua que se implantó 200 años antes del testimonio por lo que es la colonización tardía, la otomí siempre ha estado y lo extraño es la presencia de hablantes popolocas ¡en Teotihuacan! muchas centurias después de la “desintegración” de la macro urbe y tan separados del territorio étnico.

Destaca a favor de la hipótesis de su presencia en Teotihuacán el hecho de que el

territorio étnico de los popoloca, “el sur de Puebla”, se le ha identificado como el lugar de origen de la cerámica “anaranjado delgado” (Sotomayor y Castillo, 1963: 18), que es considerada indicador de presencia teotihuacana. Con lo que está dicho todo. Esta cerámica aparece en un periodo de tiempo comprendido entre los 200 d.C. y los 650 después de Cristo. Cook de Leonard (1971) afirma con mayor precisión que proviene de Ixcaquixtla, Puebla que conserva dicha tradición cerámica en la actualidad. En este lugar se encontró, a principios del siglo en curso, un basamento con murales que le son atribuidos, en forma certera, a los popolocas del periodo posclásico.

El mismo Chimalpahin (1982: 74) hace una afirmación asombrosa y contundente que apoya nuestra afirmación, “el lenguaje primitivo de los tetzcucas fue el popoloca y el primero en hablar nahua fue Techotlallatzin”, que nació en 1325 d.C., hijo del rey Quinantzin. Es decir, que antes de que llegasen los nahuas entre Texcoco y Teotihuacán había era un franja de habitantes que hablaban popoloca.

Respecto a la evidencia contemporánea de la presencia antigua de los popoloca en Tlaxcala, se cuenta con un relato mítico sobre su héroe cultural *Si gú* creando el espacio sacrificial étnico, en el que se expresa el motivo de la colonización de Tlaxcala:

[...] se dirigió para el Norte, para la Malinche, hasta llegar a la Sierra del Rosario, Estado de Tlaxcala, con el propósito de traer a su pueblo el Río de Zahuapan que nace en aquella región, sirviéndose de su Vara de Virtud hizo un viaje subterráneo trayendo consigo el Río de referencia, dio una gran curva a la cordillera del Tenzo, pasando al occidente del pueblo de Molcaxac en un lugar llamado “Puente de Dios”, continuó su viaje, pero fue allí donde tergiversó la dirección que traía y a ello debióse que fue a

salir en el pueblo de San Felipe Xochiltepec, Municipio de Matamoros, vertiendo sus aguas dicho Río, azules y limpias, a la Laguna de Epatlán (Jäcklein, 1974: 295).

El héroe es un personaje multifacético y Jäcklein (1974) muestra su complejidad, aquí sólo se va a enfatizar que es el hombre animal, nacido de la mujer monte que mata a su padre el venado, lo corta en pedazos y lo reparte a su madre sin su conocimiento. Después de esto la abandona, ella se queda en las montañas de San Felipe Otlaltepec, municipio de Tepexi de Rodríguez, y él a recorrer el mundo. Se cree que ambos son inmortales. Su tarea es matar con una flecha temprano en la mañana al águila que está sentada delante del sol y oscurece la Tierra; cuando cae el águila y su nido a la Tierra ésta se aclara. Como se lo imaginan gigante dicen los popoloca que *Si gú* puede llegar con diez pasos desde Tehuacan a la ciudad de México, a través de caminar de cima en cima. Conocen tres cimas cercanas al pueblo pero desconocen el resto de las cimas que siguió el héroe para llegar al Altiplano Central, pero es de suponer que pueden incluir a los volcanes de La Malinche, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl. Es así como los popoloca crearon un simbólico territorio étnico que recuerda su estancia en Teotihuacán, Tlaxcala y Tenochtitlán. También se recuerda su reinado ancestral cuando al héroe se le denomina Moctezuma, es decir, gobernador en las citadas ciudades. Quizá esa sea la interpretación de este mito sobre el héroe cultural que se puede equiparar con la de Quetzalcóatl entre los otomíes y nahuas.

Una evidencia más de su presencia en Teotihuacán, presente en la tradición oral los actuales popoloca, se relaciona con el mito del quinto sol y de su sacrificio para iniciar la actual era (Jäcklein, 1974: 284). A esto habría que sumar la descripción que hacen de la tierra, como si fuese un ser humano, en el que el agua es la sangre de la tierra y los ríos sus venas

(Jäcklein 1974: 285), nos recuerda la escena del Tlalocan en los murales de Tepantintla.

En síntesis, estos datos aportan una evidencia clara para nuestro objetivo de sustentar una inobjetable metrópoli pluricultural hacia el inicio de la segunda mitad del primer milenio de la nuestra era. Pero con la pérdida de la hegemonía de Teotihuacan todo cambió: los grupos étnicos que habían concurrido se vieron en la necesidad de intentar reconstruir los lazos que había establecido en la gran metrópoli de periodo Clásico de Mesoamérica. Todos los grupos, con excepción del otomí, retrocedieron a lo que serían los territorios étnicos en los que los encontrarían los españoles.

Como parte de esta diáspora los popoloca se dirigen al sur, bordeando el Iztaccíhuatl y el Popocatepetl, hasta salir al valle poblano y de ahí dirigirse a Cacaxtla con un objetivo: expulsar a los choles que llevaban 100 años de habitar en el mencionado sitio arqueológico. La victoria popoloca sobre los choles es la que está representada en el Mural de la Batalla. En un trabajo posterior se mostrará la evidencia de la ocupación chol en Cacaxtla.

Luego de que los popoloca se establecieron en Cacaxtla ocuparon el valle de Tlaxcala y para el inicio del segundo milenio habían hecho de Tepeticpac su capital política, como quedó establecido antes. Siguiendo los cánones de la guerra antigua: la toma de Tepeticpac (el cerro fortificado y rodeado por grandes barrancas), por parte de los nahuas comandados por Quanez, representó el traspaso de la dominación política y territorial de lo que había sido parte del territorio étnico de los antiguos popoloca, mejor conocidos como olmeca xicalanca.

Referencias

Aguilera, C. 1984. *El Códice de Huamantla*.

Tlaxcala: Gobierno del Estado de Tlaxcala.

—. 1986. *Lienzos de Tepeticpac: estudio iconográfico e histórico*. Tlaxcala:

Gobierno del Estado de Tlaxcala.

Alva Ixtlilxochitl, F. d. 1985. *Obras Históricas*.

Vol. I. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Barabas, A. M. 1999. "Los rru ngigua o gente de idioma: el grupo etnolingüístico chocholteco," en *Configuraciones étnicas en Oaxaca, perspectivas etnográficas para las autonomías*. Editado por A. M. Barabas y M. A. Bartolomé, pp. 157-188. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Benavente Motolinía, T. d. 1995. *Historia de los Indios de la Nueva España*. México, D.F.: Editorial Porrúa.

Castellón, B. R. 2008. Entre cactus y barrancas: constructores de terrazas y productores de sal en el sur de Puebla. *Diario de Campo* 51:105-116.

Cook de Leonard, C. 1971. "Ceramics of the Classic period in central Mexico," en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, pp. 179-205.

Chadwick, R. E. L. 1966. The Olmeca-Xicalanca of Teotihuacan: a preliminary study. *Mesoamerican Notes* 7-8.

Chimalpahin Cuauhtlehuauitzin, F. d. S. A. M.

1982. *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan: Escritas por Don Francisco de San Antón Muñon Chimalpahin Cuauhtlehuauitzin*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Del Paso y Troncoso, F. 1979. *Relaciones Geográficas de México*. México, D.F.: Editorial Cosmos.

Gámez, A. 2001. *Popolocas*. México, D.F.: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indios.

Ichon, A. 1990. *La religión de los totonacos de la Sierra*. México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista.

- Jäcklein, K. 1974. *Un pueblo popoloca*. México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista, Serie Antropología Social no. 25.
- Jiménez Moreno, W. 1942. El enigma de los olmecas. *Cuadernos Americanos* 1:113-145.
- Kirchhoff, P., L. Odena, y L. Reyes. 1976. *Historia Tolteca Chichimeca*. México, D.F.: INAH-SEP.
- Lombardo de Ruiz, S. 1986. "La pintura," en *Cacaxtla, el lugar donde muere la lluvia en la tierra*. Editado por S. Lombardo de Ruiz, pp. 209-500. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública.
- Matos Moctezuma, E. 2000. La cueva sagrada y la pirámide del sol. *Pasajes de la Historia* 4.
- McVicker, D. 1985. The "Mayanized" Mexicans. *American Antiquity* 50:82-101.
- Morley, S. G. 1987. *La civilización maya*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz Camargo, D. 1984. "Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala," en *Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Tlaxcala*, vol. 4. Editado por R. Acuña. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma del México.
- . 1998 [1580]. *Historia de Tlaxcala (Ms. 210 de la Biblioteca Nacional de París)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Noguera, E. 1975. *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*, 1 edition. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Peterson, D. A. 1995. "Relaciones prehistóricas entre el valle de Puebla-Tlaxcala y la región maya," en *Antología de Cacaxtla*, vol. II. Editado por Á. García Cook y y. B. L. Merino Carrión, pp. 84-93. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Piña Chan, R. 1998. *Cacaxtla: fuentes históricas y pinturas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rattray, E. C. 1987. "Los barrios foráneos de Teotihuacán " en *Teotihuacán, nuevos datos, suevas síntesis, nuevos problemas*. Editado por E. McClung de Tapia y E. C. Rattray, pp. 243-276. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sahagún, B. d. 1979. *Historia General de las Cosas de la Nueva España: Fundada en la documentación en Lengua Mexicana recogida por los Mismos Naturales*. México, D.F.: Editorial Porrúa.
- Siméon, R. 1981. *Diccionario de la lengua Nahuatl o Mexicana*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- Sotomayor, A., y N. Castillo Tejero. 1963. *Estudio petrográfico de la cerámica "anaranjado delgado"*. *Publicaciones 12*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Prehistoria.
- Torquemada, J. d. 1967. *Monarquía Indiana*. México, D.F.: Editorial Porrúa S.A. de C.V.
- Urcid Serrano, J. 2003. Las urnas del barrio zapoteca de Teotihuacán. *Arqueología Mexicana* 11:54-57.
- Yoneda, K. 1991. *Los mapas de Cuauhtinchan y la historia cartográfica prehispánica*. México, D.F.: CIESAS.
- Zapata y Mendoza, J. B. 1995. *Historia cronológica de la noble ciudad de Tlaxcala*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

CULTO Y PARENTESCO EN UNA COMUNIDAD NAHUA DEL SURESTE DE TLAXCALA: LOS DESPOSORIOS DE LA VIRGEN

Nazario Sánchez Mastranzo
INAH Tlaxcala

Introducción

El estudio de las comunidades tradicionales contemporáneas reviste una especial importancia debido principalmente al embate que tienen que librar con la modernización y las políticas neoliberales en nuestro país. De esta manera, muchos de estos pueblos que van resistiendo en su cotidianidad tales embates, estructuran una serie de prácticas que permiten reforzar un elemento fundamental hacia sí mismas. Se trata de la identidad étnica, misma que se entiende aquí como la manera en que los habitantes se identifican entre sí, se diferencian de los demás y son capaces de estructurar un diálogo con los que son diferentes y con quienes comparten ciertos rasgos culturales.

Esta identidad no es un elemento cultural reciente, sino que siempre ha estado presente en la vida de los pueblos, que se aviva y manifiesta en momentos de crisis y opera como eje en situaciones de crisis cultural cuando los modelos o formas ajenas comienzan a incursionar dentro de las mismas sociedades. Dentro de estas estrategias los pueblos adaptan sus formas a la modernidad, incorporando incluso cuestiones modernas a prácticas tradicionales o a discursos muchas veces arraigados en el subconsciente colectivo de los mismos pueblos.

Así entonces la practica ritual no se circunscribe al contexto de lo sagrado, sino que en la misma vida cotidiana funciona como punto de equilibrio para armonizar las relaciones sociales de los individuos. Visto de otra manera más práctica, este aspecto de la ritualidad debe entenderse como una expresión colectiva y circunstancial del campo del ritual religioso, y a éste como un lenguaje que tiene la capacidad de expresar contenidos de otros ámbitos de la existencia social o individual¹.

Esta ritualidad también se ha entendido como la reactualización mítica de la comunidad, ya que en ella interviene el santo patrón quien en este momento constituye la base de la organización social y del consenso simbólico, en tanto que es considerado no sólo como protector y abogado local, sino sobre todo como centro de convergencia de todas las relaciones sociales, principio vital de la comunidad y elemento clave de su identidad. Así, el santo patrón es el corazón del pueblo y resume en sí mismo su identidad histórica, su realidad presente y su destino².

¹ Véase al respecto Laura Collin, *Ritual y conflicto. Dos estudios de caso en el centro de México*. México, INI-SEDESOL, 1994, pp. 16.

² Gilberto Giménez, *Cultura popular y religión en el Anahuac*, México, Centro de Estudios Euménicos, 1978, pp. 148.

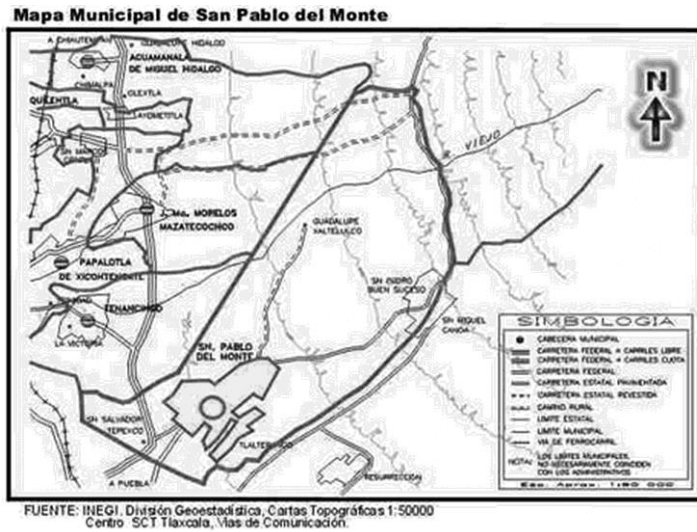


Figura 1. Localización de San Pablo del Monte.

En la concepción cosmogónica se distinguen tres planos: el ultraterreno e infraterrenal, los espacios ocupados por las divinidades y el punto concedido a los hombres. El punto de contacto con las divinidades son los espacios sagrados: los cerros, las cuevas, los ojos de agua, el bosque, la tierra de cultivo; pero también en los adoratorios del pueblo: el cementerio, la cofradía, los altares domésticos, la iglesia. Precisamente estos espacios se vinculan a partir de los recorridos efectuados en una procesión, donde la imagen del santo es llevada y su presencia particular refuerza las propiedades y características sagradas del lugar.

La comunidad de estudio

La comunidad donde se ha realizado la investigación de campo durante los últimos cuatro años es San Pablo del Monte, municipio que se encuentra extramuros de la Ciudad de Puebla, pero que pertenece al estado de Tlaxcala. El municipio se caracteriza por la conformación en barrios, once en total; estos son grupos localizados dentro de un territorio y ligados a partir de las relaciones consanguíneas

y rituales, es decir, que los barrios están conformados por familias emparentadas entre sí, debido al matrimonio de sus miembros y al servicio que presta a la actividad ritual.³

La comunidad de San Pablo del Monte se localiza al sur del estado de Tlaxcala y limita al sur y al oriente con el estado de Puebla, al norte con el municipio de Teolocholco y al poniente con los municipios de Tenancingo, Mazatecochco y Acuananala (Figura 1).

Ubicado a 2,300 metros sobre el nivel del mar, el municipio posee una superficie territorial de 63.76 km², conformado por una cabecera municipal, Villa Vicente Guerrero, y 12 localidades o barrios: San Sebastián, San Bartolomé, San Pedro, Tlaltepango, La Santísima, San Miguel, San Nicolás, El Cristo, Santiago, Jesús, San Cosme y San Isidro

³ Nazario A. Sánchez Mastranzo, "Residencia y matrimonio en el sur de Tlaxcala" en *Diario de Campo. Boletín interno de los investigadores del área de antropología* Núm. 33, México, INAH, junio de 2001, pp. 17-20.

Buenucesco. Dentro de cada uno de los barrios de la comunidad, existe un complejo sistema de cargos religiosos que van desde el fiscal como figura de autoridad moral, el mayordomo del santo del barrio, y distintos mayordomos cuyo número varía entre 6 y 25, sin contar los que son considerados de pueblo.

Las mayordomías de pueblo se rotan entre 10 de los 11 barrios, ya que Tlaltepango funciona de manera independiente a partir de que hace algunos años se creó la cuasi parroquia. El sistema de cargos en San Pablo del Monte es de tipo ascendente y está conformado de la siguiente manera:

Fiscal 1°
 Fiscal 2°
 Fiscal 3°
 Fiscal 4°
 Santísimo Sacramento
 Santo Entierro
 Divino Salvador del Monte
 San Pablo
 San Pedro
 La Resurrección
 San José
 Santo Ecce Homo
 Corazón de Jesús
 San Pedro Nolasco
 Virgen de Guadalupe
 Virgen de los Remedios
 Virgen del Carmen
 La Purísima Concepción
 Virgen de los Dolores
 Santa Bárbara
 San Miguelito
 Santo Angelito
 San Dieguito
 Niños Mártires
 San Antonio

Para los cargos de barrio, los mayordomos y el fiscal del mismo eligen dentro de los “hijos de barrio” a quién podría desempeñar alguna mayordomía. Si el designado acepta, éste comienza a buscar a sus componentes que

pueden ser entre cuatro y seis. Se dan casos en los que la mayordomía la asumen personas que guardan algún vínculo familiar. También, las variantes pueden ser que alguna mujer participe como componente. No se conocen casos en los que alguna mujer casada funja como mayordoma principal, pero sí, en cambio, se conocen a quienes, habiendo enviudado o siendo solteras, han sido componentes y han llegado a la titularidad de la mayordomía.

Tenemos que dejar en claro que el mayordomo de barrio se diferencia del de pueblo por un aspecto esencial. Mientras el mayordomo de pueblo se encarga de organizar y celebrar rituales religiosos que están dirigidos a venerar a una imagen que todo el pueblo reverencia, y que se encuentra bajo resguardo en la parroquia de la comunidad, la mayordomía de barrio se encarga de la celebración de rituales dirigidos a alguna imagen que es venerada únicamente en el barrio donde reside el mayordomo.

El desempeño de la fiscalía, o la mayordomía en sus aspectos, se da a partir de la elección de aquella persona que desempeñará durante un año el servicio respectivo. En el caso de los cargos de barrio, existen listas de quienes desean iniciar la carrera por la mayordomía. En ocasiones, ha sucedido que no existen candidatos que quieran asumir el cargo, por lo que el mayordomo saliente es convencido de continuar por un año más. Esta es una ocasión en que el capital prestigio del mayordomo se incrementa y deja de verse como la posibilidad de enriquecerse a costa del cargo.

Hemos analizado el sistema que opera en el barrio de San Cosme⁴, donde opera como

⁴ Nazario A. Sánchez Mastranzo, *Esbozo cultural del barrio de San Cosme en San Pablo del Monte*, s/f, H. Ayuntamiento de San Pablo del Monte, además véase Sánchez Mastranzo 2001.

elemento de identidad a partir de una serie de elementos que van desde el ritual de “juramento”, hasta la entrega de la imagen que simboliza el cargo. El nuevo mayordomo toma posesión en la misa comunitaria, y consiste en ubicar a los nuevos mayordomos frente al altar con una cera encendida. Al mismo tiempo, el sacerdote pregunta si están dispuestos a trabajar por la iglesia, a trabajar bajo la dirección del párroco, y a trabajar por la comunidad.

Estos tres niveles bajo los cuales los nuevos cargueros van a desempeñar su trabajo constituye la parte oficial que la iglesia institucional pretende regir del sistema de cargos. Por su parte, la comunidad hace suyo al carguero y le confirma su beneplácito a partir de la comida que los recién nombrados ofrecen.

Para la elección de los cargos de pueblo, los barrios desde un año antes realizan una reunión que se denomina “Tequilmamalaliz”, y al hecho de elegir se le llama “Tequipepenaliz”. Cuando se eligen a los integrantes de la mayordomía, éstos seleccionan al primero de sus cargadores a quien se le denomina “Tlahancatiachca”, quien a su vez elige a los otros tres. Estas cuatro personas serán quienes cargarán la imagen durante todo el año en las procesiones, y el mayordomo asume el compromiso de ofrecerles de comer cada vez que salgan con el santo (Figura 2).

El costo de las mayordomías es sufragado por el mayordomo y sus componentes en relación de que al primero le corresponde el 50% de los gastos y a los componentes el otro 50% dividido entre tres. Como uno de los objetivos particulares de las mayordomías es estar pendiente por la imagen que se venera en la parroquia, entonces cada uno de los que componen la mayordomía van turnándose cada semana para la colocación y pago del arreglo floral.



Figura 2. Procesión del santo.

Cuando se aproxima la fecha para la celebración del santo, el mayordomo invita por escrito y personalmente a cada uno de los otros mayordomos. La invitación se hace en casa del mayordomo invitado, llevando flores, ceras y bebidas alcohólicas. Las flores y las ceras se colocan delante del “remandito”, que es la imagen que cada mayordomo posee en su casa como signo de autoridad y de servicio al conjunto de santos. Cuando terminan de ponerse de acuerdo sobre la hora, el día, y el color de las flores, entonces sellan su acuerdo libando ante la imagen.

La fiesta se organiza con mañanitas al santo festejado, una misa, y una procesión por el primer cuadro de la población. Concluye con la comida en casa del mayordomo, la cual es preparada por su familia y de los componentes. En una junta previa se ponen de acuerdo sobre lo que van a ofrecer de comer, que por lo general es mole, arroz, frijoles y bebidas como refrescos, alcohol, pulque u otras embotelladas. También se establece el número de mujeres que serán necesarias para elaborar los alimentos. Estas mujeres provienen de la familia nuclear, de la familia extensa, y de la familia ritual de los mayordomos. Cabe hacer la mención que, en años recientes, la conformación de las mayordomías ha cambiado sustancialmente. Hasta hace unos 20 años, los que integraban esta asociación no tenían ninguna relación de

parentesco ritual o familiar, aunque al término del periodo de servicio se hacían llamar “compadres”. Pero, desde 20 años a la fecha, la mayordomía la conforman principalmente parientes consanguíneos con el argumento de que los trabajos y las cooperaciones son más fáciles de colectar. Además, la misma comunidad ahora no se refiere al o a los mayordomos de manera individual, sino a la familia que desempeña el cargo respectivo.

La fiesta de los desposorios de La Virgen

En la comunidad, la fiesta inicia en los primeros días del mes de octubre, cuando el mayordomo de San José, en compañía de su familia local y extensa, asiste a la casa del mayordomo de La Virgen María, quien también se hace acompañar de su familia local y extensa, y del fiscal del barrio (Figura 3). El primero lleva consigo flores, incienso y un canasto con pan. Una vez que han llegado a la casa en cuestión, solicitan permiso para la entrega de los regalos. Entonces, el fiscal, delante de la imagen de La Virgen, solicita permiso para que el mayordomo de San José adorne su nicho.



Figura 3. Visita a La Virgen María en la casa del mayordomo.

Una vez que el mayordomo de San José, junto con su familia, ha terminado de adornar el nicho, cada uno inciensa a la imagen. Al terminar, el mayordomo de San José entrega a

su contraparte el canasto con pan y una botella de licor. Entonces, el mayordomo anfitrión invita al otro mayordomo y a su familia a pasar a la mesa para degustar mole con arroz y frijoles. En ese momento comienza a repartir el licor que le acaban de obsequiar y sirve tanto a hombres como a mujeres y van presentándose cada uno de los acompañantes de cada uno de los mayordomos.

La comida y la convivencia avanzan, y entonces hacen su aparición los futuros padrinos de velación de la ceremonia. Éstos han sido elegidos por el mayordomo de San José, y también son presentados al mayordomo de La Virgen y a su familia. La presencia de los futuros padrinos no es casual, ya que toman las medidas de la imagen para confeccionarle el ajuar, mismo que será realizado por la madrina o bien podría ser mandado a hacer con alguna costurera. Los padrinos terminan su cometido y son invitados a pasar a la mesa donde, además de los respectivos platillos, reciben una botella de licor para que el padrino lo reparta a los asistentes.

Cuando los padrinos han terminado de comer y de compartir el licor, piden permiso para retirarse. Acto seguido, el mayordomo de La Virgen trae el canasto que recibió, pero ahora con un olla de mole, carne de pollo cocida y cruda, y se la entrega a su contraparte como agradecimiento; en ese momento, se acuerda la hora de la misa del 18 de octubre, fecha en que según el calendario litúrgico se festeja a San Lucas, y día en que se realiza la festividad en cuestión.

Llegado el día de la fiesta, por la mañana, los parientes del mayordomo de San José llevan el desayuno a la casa del mayordomo de la virgen. Este desayuno consiste en una olla de atole champurrado, un canasto con tamales y otro con pan de dulce. Además de los alimentos, llevan consigo unas guías de pino y



Figura 4. La procesión con el Xochitelpoch al frente.

ramos de Cempoalxochitl, mismos que adornarán la puerta de la casa. Mientras tanto, en la casa del mayordomo de San José, la familia se encuentra preparando la comida para después de la misa. Las mujeres se encargan de la cocina, mientras que los hombres ponen mesas y adornan el frente de la casa y la capilla del barrio.

Dos horas antes de la celebración, los padrinos llegan a casa del mayordomo de San José, traen la ropa de San José y de La Virgen, además de un rollo de flores de Cempoalxochitl. Visten la imagen del santo y entonces comienzan a formar el Xochitelpoch. Una vez que han concluido, colocan a San José en su anda, y se dirigen a la casa del mayordomo de La Virgen para vestirla. Como el séquito tiene que pasar forzosamente por la capilla, dejan ahí el Xochitelpoch. Una vez en casa del mayordomo de La Virgen, le piden permiso para iniciar el cambio de ropa. Cuando concluyen, la imagen es colocada en su anda y cargada por cuatro mujeres adolescentes e inician el recorrido hacia la capilla para la celebración (Figura 4).

Cuando han llegado a la capilla, ambas imágenes son colocadas a un lado del altar y los padrinos enfrente de ellas. Concluye la misa y entonces las imágenes son sacadas al atrio para que nuevamente sean cargadas y llevadas en



Figura 5. La imágenes de La Virgen María y San José presentadas en la capilla.

procesión a la casa del mayordomo de San José (Figura 5). Antes de iniciar la caminata, el padrino de velación toma el Xochitelpoch y avanza bailándolo. Como este elemento es pesado, van turnándose en el recorrido cada uno de los mayordomos, y alguno que otro voluntario.

Casi a punto de entrar a la casa del mayordomo, su esposa recibe a las imágenes con un sahumero encendido e inciensa primero a la imagen de La Virgen y luego a la de San José. Lo hacen también cada una de las mujeres que se encuentran en la casa. Se sigue bailando el Xochitelpoch y, como aún no se ha destruido el Xochitelpoch y ya han pasado todos los mayordomos, entonces sus esposas, que aquí reciben el nombre de mayordomas, forman un círculo bailando el madero con flores. Una vez que se han terminado de caer las últimas flores, entonces los asistentes toman su lugar en las mesas donde les será servido mole con arroz frijoles y tortillas.

El mayordomo de la virgen no ha acompañado a la pareja hasta la casa del mayordomo de san José, sino que se ha regresado a su casa para que posteriormente llegue a la fiesta con toda su familia y con distintos obsequios, entre los que destacan escobas, tinas, cestos para tortillas, cubetas y un canasto con pan como el que le fue llevado días

atrás a su casa. Sendos discursos anteceden a la presentación de los miembros de ambas familias. Al concluir, todos se dan un abrazo y se llaman entre sí “compadres”.

Cuando ambas familias han concluido, ambos mayordomos agradecen a los padrinos su participación y el gasto ejercido para este evento. Nuevamente terminan con abrazos para sellar así la nueva categoría de compadrazgo entre todos los familiares. El mayordomo de La Virgen y su familia son invitados a pasar a la mesa, y les sirven de comer abundantemente acompañado de licor, mismo que es repartido entre los nuevos comensales.

La fiesta concluye cuando los padrinos se despiden delante de las imágenes y agradecen las atenciones de los anfitriones. Entonces, el mayordomo de La Virgen hace lo mismo, y los miembros de la familia del mayordomo de San José entregan a ambas familias un canasto con carne cocida, carne cruda, una olla de mole y un guajolote vivo. Siguen los agradecimientos y, como conclusión, se baila el Xochitpitahuac con cada uno de los regalos que recibió la familia del mayordomo de San José.

El arquetipo ritual

Como se ha visto en la descripción de esta fiesta, el elemento central no es la pareja conformada por San José y La Virgen, sino más bien la relación parental a partir del matrimonio. Sin duda, lo que aquí se encuentra latente es el hecho de seguir perteneciendo al barrio con sus respectivas obligaciones. De lo anterior se puede deducir que cada uno de los elementos descritos constituye el reforzamiento de la institución del matrimonio como vínculo de relaciones sociales, de ahí entonces que su papel como punto de unión entre familias, que si bien se conocían, no tenían ninguna relación de parentesco.

Más aún, algunos de los elementos descritos ya no se utilizan en las bodas comunes. El aspecto urbano ha desplazado su uso, dando lugar a la intrusión de elementos “modernos”, mismos que forman ya parte del complejo nupcial. Así, tenemos que en la ceremonia de petición de la novia la presencia del fiscal o del mayordomo no se hace necesaria, pues las familias aluden al hecho de que la boda actual concierne únicamente a ambas familias. Sin embargo, la participación de las autoridades religiosas representaba el reconocimiento de la comunidad hacia el nuevo matrimonio, lo que implicaba que tanto el esposo como la esposa podían ocupar algún cargo religioso o responsabilidad cívica de beneficio colectivo.

La elección de los padrinos en la actualidad ha cambiado. Si bien hasta hace algunos años eran los papás de ambos novios quienes decidían quiénes serían los padrinos de velación, nótese que para los desposorios es la familia del mayordomo de San José quien toma la decisión. En la actualidad, son los novios quienes deciden y ya no es alguien con quien se tenga un compromiso o cierta promesa, y que además, sirviese de ejemplo a los recién casados por su manera de vivir. Más bien, se trata ahora de alguna pareja, incluso joven, y al gusto de los nuevos esposos.

La petición de los obsequios actualmente se trata de hacer de manera más informal, llevando quizás sólo un ramo de flores y un obsequio para los papás de la novia. Antes esta ceremonia implicaba que los obsequios eran numerosos y abundantes. Ello principalmente por que la ceremonia involucraba a la familia nuclear de la novia, a la familia extensa de sus padres, y a los padrinos de la pareja.

Para la realización del festejo, aquí la ceremonia implica nuevamente el que la familia extensa participe activamente, pues es sobre

ellos que recae el trabajo fuerte. Queda claro entonces que por un lado la mayordomía no sólo corresponde al individuo, y que el prestigio ganado no es sólo para sí, sino que es la familia quien determina el logro de la mayordomía como capital social dentro de la misma comunidad. Además hay que considerar que aunque el mayordomo sea la figura representativa, en términos económicos y dependiendo de la relación familiar, los demás miembros son los que aportan el recurso económico para cumplir con el compromiso.

De los elementos simbólicos que acompañan el ritual, el Xochitelpoch ocupa, sin duda, un lugar especial. Su presencia simboliza la flor joven, es decir, la virginidad de la desposada que se ofrece no sólo a su esposo, sino a su nueva familia. Además, al ser elaborado con flores de cempoalxochitl, implica también su vinculación con las ceremonias agrícolas, pues esta flor es característica del periodo de cosecha en la región, además de estar vinculada especialmente con la fiesta próxima del día de muertos.

Además, el hecho de que la esposa del mayordomo salga a recibir la comitiva con el sahumero y en compañía de otras mujeres vinculadas con su grupo doméstico, establece la bienvenida de un nuevo elemento a este grupo corporativo. Esto conlleva obligaciones y responsabilidades con su esposo y, principalmente, con su suegra.

Algunas conclusiones

Se puede establecer que la ceremonia de los desposorios de la virgen no sólo representa una tradición entre los nahuas del pueblo de San Pablo del Monte, sino que principalmente es una festividad que refuerza los vínculos de parentesco y que además establece relaciones entre los miembros de los grupos sociales intermedios de la localidad, quienes encuentran en este acontecimiento, además, el arquetipo del

vínculo familiar a través de la ceremonia comunitaria, reforzando así los lazos de unión entre los distintos grupos que conforman al barrio.

Por otro lado, el hecho de incorporar elementos modernos a la fiesta tradicional permite reconocer el valor cultural de la festividad, misma que por el hecho de involucrar a personas de distintas edades parece servir en lo futuro como elemento de identidad cultural.

LA MEMORIA HISTÓRICA DE LOS PUEBLOS DE TLAXCALA EN LAS ARTES ESCÉNICAS

Guadalupe Alemán Ramírez
Instituto Tlaxcalteca de la Cultura

Breves noticias del Teatro en Tlaxcala en el Siglo XVI

En la época prehispánica, para las grandes civilizaciones mesoamericanas, la música, el canto y la danza formaron parte primordial de todas sus festividades religiosas, cuya finalidad principal era rendir culto a sus dioses. En Tlaxcala, al igual que en todos los pueblos mesoamericanos, la religión fue trascendental: adoraban a varios dioses y los sustentaban en sus creencias. Cuando llegaron los españoles a territorio tlaxcalteca, encontraron un pueblo que, para sobrevivir durante una serie de periodos, trabajó de manera organizada para enfrentar las constantes luchas con el imperio mexica.

Fue el 13 de agosto de 1521, cuando Hernán Cortés y sus aliados logran tomar la gran Tenochtitlan; de esta manera queda consumada la conquista militar y se inicia la conquista espiritual. En Tlaxcala, los misioneros de la orden franciscana descubren un universo alucinante, en el que prevalece el rito. Aprenden las lenguas de los indígenas de los territorios que les toca evangelizar. Algunos religiosos profundizan sus investigaciones y se encuentran con el talento de los habitantes de estos pueblos; se asombran de la habilidad que tienen para pintar códices. Aprecian un sistema educativo con escuelas establecidas, como el Calmécac y

el Telpochcalli, y que poseen, los naturales, un profundo conocimiento de las plantas con fines curativos.

La Evangelización en Tlaxcala

Aun cuando los tlaxcaltecas habían visto y recibido las primeras impresiones de la religión católica durante sus contactos con la expedición de Hernán Cortés, no fue sino hasta 1524, cuando en Tlaxcala se dio formalmente el proyecto de evangelización, con la llegada en junio de los 12 frailes franciscanos a la Nueva España: Martín de Valencia, Francisco de Soto, Martín de Jesús (o de la Coruña), Juan Suárez, Antonio de Ciudad Rodrigo, Toribio de Benavente Motolinía, García de Cisneros, Luis de Fuensalida, Juan de Ribas, Francisco Jiménez, Andrés de Córdoba y Juan de Palos.

Los primeros frailes que iniciaron la instrucción religiosa a mediados de 1524, en Tlaxcala fueron Fray García de Cisneros, designado como guardián, acompañado de Martín de Jesús y Andrés de Córdoba, los recién llegados frailes, emprendieron de inmediato el trabajo de transformación e instrucción religiosa. Y en 1538, siendo Guardián Motolinía del convento franciscano de Tlaxcala (Figura 1), los monjes se apoyan en el gusto de los indígenas por las representaciones y mitotes que practicaban con motivo de su culto religioso. Improvisan tabladros al aire libre y utilizan las capillas abiertas, en Tlaxcala la de San José. Habilitan a



Figura 1. Ex Convento Franciscano de Tlaxcala.

la gente del pueblo como actores, encargándose de los papeles femeninos los jóvenes muchachos. De esta manera, da comienzo la acción evangelizadora a través de un teatro didáctico y en algunas de las obras, teatro de masas (Figura 2).

La presencia de los franciscanos fue un importante motor que impulsó la cultura e historia de Tlaxcala a través del trabajo e investigaciones de cuatro sobresalientes religiosos: Fray Toribio de Benavente, mejor conocido como Motolinía, Fray Martín de

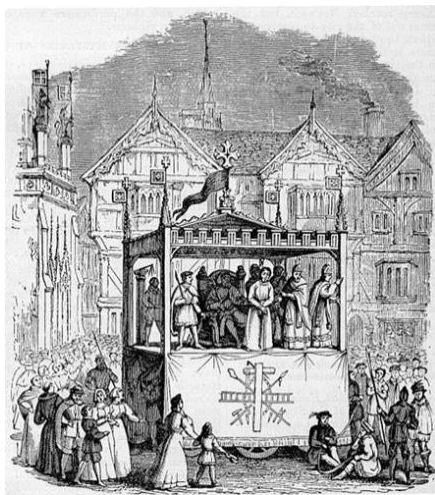


Figura 2. Representación de una obra de teatro medieval.

Valencia, Fray Gerónimo de Mendieta, y Fray Diego de Valadés.

Varios autores (Fernando Horcasitas; Othón Arróniz; y Beatriz Aracil Varón) han señalado que las raíces del teatro franciscano en México deben buscarse en la tradición medieval europea, en la cual se insertaba un tipo de teatro religioso de carácter popular y didáctico que se vinculaba a las festividades más destacadas del calendario litúrgico. Menciona Aracil Varón:

...El teatro misionero sólo puede comprenderse como resultado del particular proceso de fusión cultural que supuso la evangelización novohispana; de ahí que su origen deba situarse en el punto de confluencia entre dos tradiciones: por un lado, la del teatro religioso de raíz medieval, que todavía se representaba en la península a comienzos del XVI con fines didácticos, y, por otro, la que había dado lugar a las diferentes formas de teatralidad prehispánica. Los misioneros tomaron como modelo básico para las representaciones novohispanas el teatro edificante de carácter popular que fue surgiendo en toda Europa durante la Edad Media con el fin de dar a conocer al pueblo el mensaje cristiano, pero, además, la recuperación de diversos elementos de la tradición espectacular prehispánica les ayudó a insertar este tipo de actividad dramática en el territorio americano y, sobre todo, a adaptarla al nuevo contexto para que sirviera de forma efectiva al proyecto de conversión y adoctrinamiento de la población indígena¹.

Manifestaciones escénicas prehispánicas

En torno al tema de la existencia de un teatro prehispánico, existe una vieja polémica.

¹ Aracil Varón, Ma. Beatriz, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Bulzoni Editore, Roma, Italia, 1999, p. 126.

Unos autores expresan que no puede hablarse propiamente de “teatro” antes de la llegada de los españoles; mientras otros postulan que ya existía entre los indígenas una actividad teatral.² Aracil Varón señala que:

...Por los años en que los españoles llegaron a México, los nahuas habían desarrollado una floreciente cultura en la que la literatura ocupaba un lugar destacado... La poesía, máxima expresión de la literatura y la filosofía nahua, se desarrolló como parte de las numerosas celebraciones festivas de carácter ritual que marcaban la vida de estos pueblos indígenas siempre acompañada de la música y la danza, aspecto que determinó el carácter espectacular de la misma. Estos bailes dramatizados o *mitotes* adquirieron tal importancia en las sociedades prehispánicas que incluso existían escuelas especializadas en su enseñanza.³

En la década de 1950, dos grandes especialistas de la cultura náhuatl, Ángel María Garibay y Miguel León Portilla, dedicaron valiosos trabajos a las manifestaciones espectaculares prehispánicas, en las que recurrían a dos tipos básicos de fuentes para demostrar la existencia de un “teatro indígena”:

a) Los testimonios sobre este teatro recogidos en las crónicas de los conquistadores (Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, etc.) y de los misioneros etnógrafos como Fray Bernardino de Sahagún y Fray Diego Durán, b) Los textos “dramáticos” conservados ciertamente escasos,

entre los que destacan los *Cantares Mexicanos*, poemas que el propio Garibay definió como “cantos semidramáticos, semilíricos”, pero que analizó desde su especificidad teatral⁴.

Más recientemente, entre otros autores, María Sten defiende la existencia del teatro prehispánico y lo califica como un teatro rudimentario, que cuenta ya con todos los elementos de la representación tradicional:

Los misioneros encuentran en la sociedad azteca una cantidad de especialistas como: cantores, danzantes, poetas, pintores, gente especializada en confeccionar trajes ceremoniales, joyas, plumería, extremadamente hábil para memorizar los textos, ya que la memorización fue un método utilizado en los calmécac para la enseñanza de la historia antigua.⁵

Al hablar de teatro prehispánico, damos por asentada su existencia, rudimentaria cierto, que de no haber sido aplastada por la Conquista y por los siglos de la Colonia, con los elementos de que disponía, pudo haberse convertido en un espectáculo comúnmente teatral, aunque muy diferente de la tragedia griega⁶.

Como advierte Aracil Varón, la anterior postura está siendo cuestionada en las últimas décadas por algunos investigadores desde distintos puntos de vista como José Quiñones, Othón Arróniz, Serge Gruzinski y Armando Partida. Como no es posible referirse a los puntos de vista de todos ellos, seleccionamos la opinión de Armando Partida quien establece una distinción entre la ceremonia religiosa y la ceremonia teatral, que puede advertirse tanto desde el punto de vista sociológico como del

² El 21 de junio de 2012, El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, INBA, presentó el libro *Teatralidad y Poder en el México Antiguo. La fiesta tóxcatl celebrada por los mexicas*, autoría de Martha Toríz Proenza, este texto sumerge al lector en el mágico mundo de lo prehispánico, de lo ritual y lo teatral, ofrece hacer un recorrido entre lo festivo para conocer las ideologías y la política de la época anterior a la conquista. Invita a contestar la pregunta ¿existió el teatro prehispánico?

³ Aracil Varón, p. 155.

⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵ Sten María, *Vida y muerte del teatro náhuatl*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 1986 p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

antropológico, y que supone, asimismo, una diferencia entre el espacio de la representación teatral y el de la extensión sagrada. El investigador mexicano admite, sin embargo, la existencia de unos recursos representacionales que, en sí mismos, no conllevan una naturaleza unívoca: teatral-religiosa o religiosa-teatral, pero que favorecieron la aparición del teatro evangelizador, resultado de la unión e interacción de dos culturas y, por ello, primer fruto estético de la interpenetración cultural, independientemente del contenido religioso e ideológico que ambas culturas portaban.

Resulta interesante conocer la opinión de un estudioso sobre las culturas mexicanas. Se trata del doctor Miguel León Portilla, quien señala que “la diversidad de géneros fue el resultado de una evolución social y cultural del mundo náhuatl. Para él, se pueden observar cuatro tipos de manifestaciones escénicas, correspondientes a diferentes etapas de esta evolución, que coexistieron hasta los tiempos de la Conquista:

- 1) Las más antiguas formas de danzas, cantos y representaciones, que vinieron a fijarse de manera definitiva en las acciones dramáticas de las fiestas de los dioses.
- 2) Las varias clases de actuación cómica y de diversión ejecutadas por quienes hoy llamaríamos títeres, juglares y aún prestidigitadores.
- 3) La escenificación de los grandes mitos y leyendas nahuas.
- 4) Los indicios conservadores acerca de lo que llamaríamos análogamente comedias o dramas con un argumento relacionado con problemas de la vida social y familiar.

Advierte la investigadora:

...el referente cultural prehispánico tuvo siempre como función primordial servir a los objetivos de la evangelización y que, por ello, comprendió sólo aquellos aspectos que los misioneros consideraron válidos para este fin, lo cual, por otro lado, no implicaba

necesariamente una recepción unívoca por parte del público indígena, que pudo interpretarlos en algunos casos de acuerdo a anteriores creencias⁷.

En cuanto al espacio teatral, las primeras noticias sobre Tlaxcala en concreto corren a cargo de un personaje polémico: Hernán Cortés, quien escribió al entonces rey de España cinco cartas, en las que relata los acontecimientos de la conquista del nuevo mundo. A estas misivas se les ha llamado Cartas de Relación. La primera la escribió en 1519 y la última en 1526. En su segunda Carta de Relación, fechada el 30 de octubre de 1520, Cortés da noticia sobre la existencia de un recinto teatral en Tlaxcala:

... créese que deben de tener alguna manera de justicia para castigar los malos, porque uno de los naturales de esta provincia hurtó cierto oro a un español, y yo lo dije a aquel Magiscasin, que es el mayor señor de todos, e hicieron su pesquisa, y siguiéronlo hasta una ciudad que está cerca de allí, que se dice Churultecal, y de allí lo trajeron preso, y me lo entregaron con el oro, y me dijeron que yo lo hiciese castigar; yo les agradecí la diligencia que en ello pusieron, y les dije que, pues estaba en su tierra, que ellos le castigasen como lo acostumbraban, y que yo no me quería entremeter en castigar a los suyos estando en su tierra, de lo cual me dieron gracias, y lo tomaron y con pregón público que manifestaba su delito, le hicieron llevar por aquel grande mercado y allí le pusieron al pie de uno como teatro que está en medio del dicho mercado, y encima del teatro subió el pregonero, y en altas voces tomó a decir el delito de aquel; y viéndolo todos, le dieron con unas porras en la cabeza hasta que lo mataron⁸.

⁷ Aracil Varón, p. 180

⁸ Cortés, Hernán. *Cartas y documentos*, Editorial Porrúa, México, 1963. p. 46.

Por su parte, María Sten señala:

Curiosamente, es Cortés mismo quien en su Tercera Carta de Relación hace la primera descripción del teatro en la plaza de Tlatelolco. Y contra lo que afirmaba el mismo padre Cuevas, que Cortés hablaba de teatro sólo por falta de vocablos equivalentes castellanos, no de otra suerte que a las iglesias llamaban mezquitas y a Moctezuma, emperador, hay bastantes razones para suponer que Cortés había visto numerosos carros, tabladros y carrillos en las representaciones de los festejos de Corpus Christi en España para usar la palabra correctamente en todo su sentido⁹.

También el cronista mestizo tlaxcalteca del siglo XVI, Diego Muñoz Camargo, proporciona información de las festividades prehispánicas en Tlaxcala que engrandecieron al teatro de evangelización (Figura 3):

Tenían instrumentos de música que los cuadraban según su modo. Tenían atabores hechos de mucho primor, altos, de más de medio estado; con otro instrumento que llamaban teponaxtle, que es de un trozo de madera concavado y de una pieza, rollizo y decimos, hueco por dentro (...) con estos atabores acompañados de unas trompas de palo y otros instrumentos a manera de flautas y fabebras, [flauta morisca] acompañados con estas cosas hacen un extraño y admirable ruido, y tan a compás sus cantares y danzas y bailes, que es cosa muy de ver. En estos bailes y cantares sacan las divisas, e insignias y libreas que quieren, con mucha plumería, y ropa muy rica de muy extraños atavíos y composturas, joyas de oro y piedras preciosas puestas en los cuellos y muñecas de los brazos y brazaletes, de oro fino en los brazos, los cuales ví y conocí a muchos caciques que los usaron: con ellos se ataviaban y componían, así en los brazos como en las pantorillas, y cascabeles de oro en las

gargantillas de las piernas. Ansimismo salían las mujeres en estas danzas maravillosamente ataviadas (...) y tenían truanes, decidores y chocareros, enanos y corcovados hombres defectuosos de naturaleza de los cuales se pagaban los grandes Señores¹⁰.

Para concluir el tema del teatro prehispánico, consideramos que, una cosa es lo que pretende el poder y otra muy distinta es el resultado que se obtiene. Los indígenas tlaxcaltecas de entonces seguramente interpretaron los mensajes del teatro evangelizador de diversos modos. En especial, una parte de las personas adultas, cuyas concepciones religiosas se habían conformado en las religiones autóctonas, eran renuentes a convertirse a la religión católica. Como es común en casos de dominación, se produce un tipo de sincretismo religioso: los dominados hacen creer a los nuevos dominadores que están adorando a los nuevos dioses impuestos, pero en realidad, siguen adorando a sus antiguos dioses; simplemente hubo un cambio de formas o de nombres, pero no un cambio de esencia.

Representaciones teatrales evangelizadoras en Tlaxcala

Cuando en Tlaxcala se dan las más grandes manifestaciones escénicas en 1538 y 1539, habían transcurrido 14 años de que una nueva generación de tlaxcaltecas había sido adoctrinada en la religión católica y poseía ya una mezcla cultural. Las obras del teatro de evangelización se enriquecieron al fusionarse las dos culturas y, al llevarlas a la escena, fueron novedosas a los ojos de los españoles y, por supuesto, para los naturales de la Nueva España.

⁹ Sten, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl*, Universidad Veracruzana, México, 1982, p. 21.

¹⁰ Muñoz Camargo, Diego, *Historia de Tlaxcala*, Editorial Innovación, México, 1978, pp. 135 y 137.

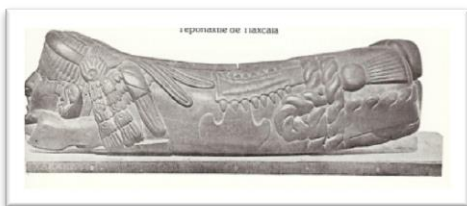


Figura 3. Teponaxtle de Tlaxcala.

Ninguno de los manuscritos originales de las obras de teatro representadas en Tlaxcala en 1538-1539 sobrevivió hasta nuestro tiempo. La mayoría de los textos que conocemos datan de los siglos XVII y XVIII y se supone que sufrieron alteraciones, en relación con los originales del siglo XVI. Fernando Horcasitas, en su libro *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, hace una reconstrucción de las obras que se representaron en Tlaxcala y en otros lugares de la Nueva España. De una de las obras representadas en Tlaxcala *El sacrificio de Abraham*, menciona Horcasitas en su libro que “en 1896 el Lic. Faustino Galicia Chimalpopoca era dueño de tres manuscritos, que formaban un solo cuaderno: *Las ánimas y los albaceas*, *La adoración de los Reyes*, y otro intitulado *Del nacimiento de Izac, del sacrificio que Abraham su padre quiso por mandato de Dios hazer*. Fechado en 1760, pero copiado de un texto más antiguo (1678). Galicia Chimalpopoca hizo una paleografía, que aparece en el texto del libro de Horcasitas, y una traducción que nunca ha sido publicada. Pocos años después Francisco del Paso y Troncoso (1899) sacó en su *Biblioteca náhuatl*, una paleografía suya y una traducción excesivamente literal (...) Existen varias copias manuscritas de este drama en bibliotecas tanto nacionales como extranjeras¹¹.

¹¹ Horcasitas, Fernando, *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, Universidad Nacional

Los religiosos españoles, admiraron siempre la inteligencia y sensibilidad de los indígenas; Fray Julián Garcés, que en 1527, llegó a Tlaxcala con el nombramiento de primer obispo señala:

Ahora bien, la capacidad de aprender de su propio ingenio es algo extraordinario; puede mandárseles aprender el canto, la escritura, la pintura, la imitación de objetos y cuanto hay en esta clase de obras; por lo que hace a las artes liberales y las otras, son sumamente de aguda percepción para captar los rudimentos, y de destreza sin igual en las mentes (...) Al canto de la iglesia, sea el son del órgano, sea por pura armonía o ritmo, tan perfecta y completamente es aprendido por ellos que ya no hay necesidad alguna de músicos extraños. (...) veo que son habilísimos, de razón excelente, de completos sentidos y cabeza, y más aún, los niños de ellos superan a los de los nuestros en vigor de espíritu, vivacidad, agilidad de sentidos, en cosas por hacer y en cosas por entender (...) Pues bien, ahora es tan grande la facilidad de su ingenio —hablo de los niños— que pueden escribir en latín o español con mayor elegancia que los nuestros que se han dedicado a tales estudios¹².

En el año de 1538, en Tlaxcala, con motivo de las fiestas de San Juan los religiosos tradujeron al náhuatl cuatro obras de teatro que son reseñadas por Motolinía, en su libro *Historia de los Indios en la Nueva España*: “La Anunciación de la Natividad de San Juan Bautista”, “La Anunciación de Nuestra Señora”, “La visitación de nuestra Señora a Santa Isabel” y “la Natividad de San Juan Bautista”.

Autónoma de México, Instituto de investigaciones históricas, México 1974 pp. 185,186.

¹² Saldaña Oropesa, Román. *Historia de Tlaxcala*, tomo I, Editorial Xicotlil, Tlaxcala, 1950, pp. 67, 68, 73, 77.

En ese mismo año, Fray Bartolomé de las Casas, informa de la puesta en escena de “La Asunción de Nuestra Señora”.

En la cuaresma de 1539, una carta de Fray Antonio de Ciudad Rodrigo, que aparece insertada en la Historia de Motolinía, reseña las obras que se llevaron a la escena: “La caída de nuestros primeros padres”, “La conquista de Jerusalén”, “La Tentación del Señor”, “Como San Francisco predicaba a las aves” y “El Sacrificio de Abraham”.

Nuevamente, en ese año, Fray Bartolomé de las Casas da noticia de la obra “San Jerónimo en el Desierto”.

Los personajes que aparecían en las obras de teatro de evangelización no tenían una estructura dramática compleja (Figura 4). El valor literario se perfila en el conjunto de palabras que componían las obras a representar y que se engrandecían al traducirlas a la lengua náhuatl, ya que ésta cuenta con innumerables metáforas. El valor teatral se distingue en algunas de las obras que tienen un intenso dramatismo, ya que cuentan con amplios escenarios naturales, efectos especiales y acompañamiento musical. Todo ello, en algunas producciones, conforma un espectáculo impactante. Por ejemplo en la obra “La conquista de Jerusalén”.

Para que cautivaran y mantuvieran la atención de los naturales, las obras se escribían con un contenido específico, es decir, que el auditorio lo comprendiera sin esfuerzo, además que le fuera claro y edificante. Asimismo, contribuían los impactantes escenarios y las procesiones para que el público quedara cautivado con el acontecimiento y se cumpliera el objetivo de la evangelización. Las principales causas que impulsaban el trabajo de los frailes consistían en que los indígenas aceptaran la religión católica, que suprimieran sus antiguas



Figura 4. Fraile Predicando. Imagen tomada de la Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica.

creencias para hacer de ellos fieles subordinados de la monarquía española, y que prestaran sus servicios tanto a la Iglesia como a sus órdenes religiosas. Los misioneros organizaban las representaciones, mas no intervenían como actores. De esta manera, supervisaban que la traducción de las obras al náhuatl se apegara a los principios católicos que deseaban transmitir a los miles de espectadores que asistían. Fray Toribio de Benavente Motolinía, hace referencia sobre la participación de los franciscanos y de los jóvenes tlaxcaltecas en las artes escénicas del siglo XVI:

Porque se vea la habilidad de estas gentes diré aquí lo que hicieron: y representaron luego adelante el día de San Juan Bautista que fue el lunes siguiente y fueron cuatro *autos*, que sólo para sacar los dichos en prosa que no es menos devota la historia que en metro, fue bien menester todo el vienes y en sólo dos

días que quedaban, que fueron sábado y domingo lo dependieron y representaron harto devotamente¹³.

Extraordinaria la proeza de los religiosos poniendo en prosa náhuatl el texto de cuatro *autos* medievales, en tan corto plazo, pero también inaudita la hazaña de aquellos muchachos indígenas, discípulos de los franciscanos al aprender en dos días los parlamentos de memoria. La habilidad de aquellos jóvenes tlaxcaltecas para las tareas escénicas era particularmente asombrosa y venía no de su contagio con las formas occidentales, sino de su propia cultura. El teatro ha sido el primer lazo de unión en el doloroso encuentro de dos razas¹⁴.

Otra noticia de las manifestaciones teatrales de los tlaxcaltecas la encontramos en el año de 1585, con motivo del arribo del Virrey, don Álvaro Manrique de Zúñiga, se dispuso un festejo escénico para recibirlo, el argumento del montaje por parte de los tlaxcaltecas, fue a través de sonetos en castellano, en los que solicitaban se siguieran conservando las distinciones especiales, como permitirles conservar su antiguo gobierno indígena y sus tierras, sin la intromisión de los españoles, privilegios que concedió la corona española a Tlaxcala, en agradecimiento a su lealtad, después de consumada la conquista de Tenochtitlan. Sin embargo, el festejo se vio empañado por un incendio ocurrido en la escenografía construida:

Domingo veintisiete de octubre, estando los indios de Tlaxcalla aguardando al virrey, que aquel día había de entrar en aquella cibdad, y teniendo hecho un castillo de madera de dos o tres altos, con muchos aposentos y retretes

para pelear en él en hábito de soldados a su modo y a la española, contra otros indios en traje de chichimecas, cuando el virrey entrase en aquella cibdad, sin saber quién pusiese el fuego se encendió dicho castillo entre las doce y la una del día, y emprendió tan bien en la madera que sin poderle remediar se abrazó todo con muchos petates, que son unas esteras o tapetes de yerbas de aquella tierra; hizo a todos grandísima lástima y causó a los indios grandísima pena, por ver que su industria y trabajo se hobiese perdido antes que gozasen dello (...). Aquel mismo domingo en la tarde como una hora antes que el sol se pusiese, llegó el virrey y aquella cibdad, y a la entrada hicieron los indios su ceremonia y le entregaron las llaves, y unos sonetos en lengua castellana le pidieron les guardase sus fueros, exemptions y libertades. Estaban allí a la puerta en un tablado cuatro indios viejos, vestidos a lo antiguo, con coronas de reyes en las cabezas, los cuales representaban a los cuatro reyes o cuatro cabeceras de aquella provincia de Tlaxcalla que ayudaron al marqués del Valle tan valerosamente en la conquista de México, y se hicieron vasallos del invictísimo emperador Carlos quinto y de los demás reyes de España sus sucesores, y estos cuatro viejos eran los que hablaban en los sonetos sobredichos. Había un buen escuadrón de indios de guerra, unos a su modo, otros a la española, todos bien aderezados, entre los cuales estaban algunos piqueros con picas falsas, los cuales acompañaron al virrey en lugar de alabarderos cuando iba a la iglesia y convento y volvía a su posada, la cual fue en la plaza en las casas reales. (...) Martes veintinueve de octubre fue el virrey, sin la viireina, a nuestro convento con el mismo acompañamiento, y después de haber oído misa, vio y paseó los claustros bajos, el refectorio y la huerta y fuentes, y habiéndole hecho los indios fiesta con danzas y en especial con una de portugueses

¹³ Motolinía, Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, Editorial Porrúa, México 1979. p. 63.

¹⁴ Arróniz, Othón, *Teatro de evangelización en Nueva España*, Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM, México, 1979. pp. 46 y 47.

contrahechos que fue muy de ver, se volvió a su posada...¹⁵.

En el teatro evangelizador del siglo XVI, los religiosos se ven obligados a representar aquello que quieren inculcar en el alma de los indígenas y que, si no les entra por el oído, les entrará más fácilmente por la imagen de la representación, y para ello se valen de la música, el canto, la danza, los escenarios, el vestuario, las caracterizaciones, los accesorios y los efectos especiales. La obras así producidas cuentan la historia bíblica desde la creación del mundo hasta el juicio final (Figura 5).

La música y el canto

La música tuvo un papel importante en todo el proceso de evangelización de la Nueva España. A la llegada de los españoles, la enseñanza musical y la danza estaban sistematizadas, así como la construcción y el cuidado de los instrumentos, pues así lo exigía el calendario ceremonial. Los instrumentos musicales introducidos por la orden de los franciscanos, enriquecieron los que ya existían en Tlaxcala, y de manera conjunta fueron utilizados en el teatro evangelizador. Una cosa de hacer notar que engrandeció el teatro religioso novohispano, fue la conservación del lenguaje sonoro indígena por los religiosos, organizadores de estas manifestaciones escénicas. También había orquestas o conjuntos que tocaban en los interludios del teatro evangelizador:

...Han estos tlaxcaltecas regocijado mucho los divinos oficios con cantos y música de canto de órgano; [tenían] dos capillas, (cuerpos permanentes de músicos y cantores en las iglesias) cada una de más de veinte cantores y las otras dos de flautas, con las cuales



Figura 5. Lienzo de Tlaxcala, cuando los señores se bautizaron.

también tañían rabel y jabebas, y muy buenos maestros de atabales concordados con campanas pequeñas...¹⁶.

En los recintos eclesiásticos de manera regular se escuchaba el canto polifónico, acompañado por flautas y chirimías, este mismo canto formó parte de las representaciones escénicas en el teatro de evangelización:

...Fue cosa de maravilla, que aunque al principio ninguna cosa entendían, ni el viejo tenía intérprete, en poco tiempo le entendieron y aprendieron el canto de tal manera que ahora hay muchos de ellos tan diestros que rigen capillas; y como son de vivo ingenio y gran memoria, lo más de lo que cantan saben de coro, tanto, que si estando cantando se revuelven las hojas o se cae el libro, no por eso dejan de cantar, sin errar un punto; y si ponen el libro en una mesa también cantan los que están al revés y a los lados como los que están delante. Un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcala, ha compuesto una misa entera,

¹⁵ De Ciudad Real, Antonio, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, tomo I Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1976, pp.103,104.

¹⁶ Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, tratado primero, capítulo 14, Editorial Porrúa, México 1979, p. 65

apuntada por puro ingenio. Aprobada por buenos cantores de Castilla que la han visto¹⁷.

Los religiosos franciscanos introdujeron en la Nueva España el canto llano y el polifónico que tiene su antecedente en la época medieval. El talento y la capacidad de los indígenas tlaxcaltecas, está más allá de cualquier duda. La sorprendente velocidad con que la música europea fue asimilada y dominada por los indígenas no existiría si ellos no hubiesen contado, antes de la llegada de los españoles, con una fuerte tradición musical.

A la fecha, Tlaxcala cuenta en sus poblados y comunidades con un renovado lenguaje musical, resultado de la influencia española e indígena, organizado en bandas de viento, y de manera importante por los músicos populares que aun tañen la chirimía, el teponaztle, el tambor redoblante, el salterio y la guitarra; instrumentos que se tocan en los funerales, en el carnaval, en los bailes de matrimonio y en el ciclo ceremonial de fiestas y ferias que organizan los pueblos.

La danza

En el México prehispánico, a los largo de sus calendarios ceremoniales, se celebraban numerosas festividades religiosas, militares o sociales, acompañadas de danza, canto y música. Los cronistas españoles, Sahagún, Torquemada, Motolinía, Mendieta, Landa, Durán y Clavijero, asombrados de los grandes areitos o mitotes, nos hablan de que estas danzas espectaculares, son prueba evidente de la perfección alcanzada por los antiguos mexicanos en la danza y el baile.

A la danza se le atribuía gran importancia como parte de la cultura, pues era en cierto sentido, plegarias y actos mágicos. Los antiguos mexicanos a través del movimiento de la danza,

solicitaban la lluvia, el brote de una buena cosecha, la resurrección del sol, sin el cual la naturaleza moriría (Figura 6).



Figura 6. Personaje ricamente vestido identificado como un danzante. Detalle de murales de Cacaxtla¹⁸.

La danza antes de la llegada de los españoles fue un elemento muy importante en las fiestas rituales de los antiguos pueblos de Mesoamérica, sin embargo, en el teatro de evangelización, fue casi ajena en las representaciones:

¹⁸ por la posición de sus piernas, se le identifica como un danzante, el tocado está decorado con círculos de color azul, su cabello es largo, en el brazo izquierdo sostiene un caracol de donde emerge una figura humana. El danzante viste un faldellín de piel de jaguar y un cinturón de donde penden cintas blancas, lleva sandalias anudadas con caracoles.

¹⁷ *Ibid.*, tratado tercero, capítulo 12, p. 170

...En cuanto a la ausencia de la danza en el teatro franciscano, existen dos factores que no hay que olvidar: En primer lugar, la danza en el periodo medieval tardío y principios del renacimiento español, no iba unida a las representaciones. Era una cosa ajena al drama. En segundo lugar, la prosa en la que se declamaban los dramas misioneros en náhuatl probablemente no se podría ajustar al ritmo de la danza¹⁹.

Actualmente en Tlaxcala, en la zona de habla náhuatl, que circunda el volcán inactivo de la Malintzi o Matlalcuéyatl, se realizan ceremonias en la celebración del matrimonio, que incluye entre otros elementos, el baile del Xochipitzahua, que conserva todavía un eminente origen prehispánico. También en gran número de poblaciones se conmemora al santo patrono del lugar con danzas y bailes tradicionales de las fiestas religiosas, entre los que destacan: los negritos, tocotinas, matachines, santiagos, santiagueros, toriteros, moros y cristianos, entre otros.

Los actores

Cuando llegan los primeros misioneros franciscanos a Tlaxcala, poco conocían de la lengua náhuatl y eligen el teatro en una de sus modalidades, la pantomima, para cumplir con la tarea que les había sido encomendada, imponer la nueva doctrina. Los actores que participaron en el teatro de evangelización fueron hombres indígenas, los religiosos españoles sólo los organizaron y dirigieron. Fray Bartolomé de las Casas lo confirma y hace la siguiente descripción:

Otra fiesta representaron los mismos indios vecinos de la Ciudad de Tlaxcala el día de Nuestra Señora de la Asunción (...) Fueron los apóstoles, o los que los representaban, indios, como en todos los actos que arriba se

han recitado (y esto se ha siempre de suponer que ningún español entiende ni se mezcla en los actos que hacen con ellos), y el que representaba a nuestra Señora, indio, y todos los que en ellos entendían, indios...²⁰

En la obra *La conquista de Jerusalén*, los actores se dividen en seis grupos:

- 1) Los prelados: el Papa, los cardenales, los obispos y otros prelados.
- 2) Los ejércitos europeos: Don Antonio de Pimentel, Conde de Benavente, General de las fuerzas españolas; Don Andrés de Tapia, maestre de campo, soldados castellanos y leoneses, soldados toledanos, soldados aragoneses, soldados vizcaínos, soldados gallegos, soldados granadinos, soldados navarros, soldados alemanes, soldados romanos, soldados italianos.
- 3) Los ejércitos americanos: Don Antonio de Mendoza, General de las fuerzas americanas. Soldados tlaxcaltecas, soldados mexicanos, soldados huastecos, soldados cempohualtecas (¿totonacos?), soldados peruanos, soldados caribes, soldados tarascos y soldados guatemaltecos.
- 4) Los ejércitos musulmanes: Don Hernán Cortés, Gran Soldán de Babilonia y Tetrarca de Jerusalén, General de las fuerzas infieles, Don Pedro de Alvarado, capitán general, soldados moros, soldados judíos, soldados galileos, soldados samaritanos, soldados damascenos, soldados sirios y soldados turcos.
- 5) La corte Imperial: El Emperador don Carlos, el rey de Francia, el Rey de Hungría.
- 6) La Corte Celestial: Ángel primero, Ángel Segundo, San Miguel Arcángel, el Apóstol Santiago Caballero, San Hipólito Caballero.

Suponiendo que cada escuadrón estuviera compuesto de 150 hombres, entre los tres escuadrones europeos y los moros e indígenas, llegaríamos al número de 1,350. Si le añadimos unas 150 personas tomando en cuenta la Corte

¹⁹ Horcasitas, Fernando, El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna, p. 142

²⁰ Casas, Fray Bartolomé de las, *Los indios de México y Nueva España*, sección segunda, Editorial Porrúa. México 1979, pp. 31,32.

Papal y los otros personajes, resultaría que tomaron parte en este espectáculo, 1,500 actores.

Los actores hubieron de representar papeles tan exigentes como: Adán y Eva horrorizados de su pecado, Abraham angustiado al verse obligado a sacrificar a su hijo, Jesucristo tentado por el demonio, La Virgen sorprendida al escuchar la lectura de las cartas que le trae el arcángel Gabriel...²¹.

Los escenarios

En Tlaxcala fueron tres los escenarios en que se representaron las obras de teatro de evangelización: 1) En la parte del centro histórico de Tlaxcala, que actualmente conocemos como la Plaza de la Constitución. A continuación se menciona la referencia que aparece en la Historia de Motolinía, en junio de 1539, al relatar la construcción escenográfica para la representación de la obra *La conquista de Jerusalén*:

En Tlaxcala, en la ciudad que de nuevo han comenzado a edificar, abajo en lo llano, dejaron en el medio una grande y muy gentil plaza, en la cual tenían hecha a Jerusalén encima de unas casas que hacen para el Cabildo, sobre el sitio que ya los edificios iban en altura de un estado; igualáronlo todo e hinchieronlo de tierra, y hicieron cinco torres; la una de homenaje en medio, mayor que las otras, y las cuatro a los cuatro cantos; estaban cercadas de una cerca muy almenada, y las torres también muy almenadas y galanas, de muchas ventanas y galanes arcos, todo lleno de rosas y flores. De frente de Jerusalén, en la parte oriental fuera de la plaza, estaba aposentado el emperador; a la parte diestra de Jerusalén estaba el real adonde el ejército de España se había de aposentar; al opósito estaba aparejado para las provincias de la Nueva España; en el medio de la plaza estaba Santa fe, a donde se había de aposentar el

emperador con su ejército: todos estos lugares estaban cercados y por de fuera pintados de canteado, con sus troneras, saeteras y almenas bien al natural.²²

2) En las calles aledañas —Procesión Corpus Christi 1538—:

Estaban diez arcos triunfales grandes muy gentilmente compuestos; y lo que era más de ver y para notar, era que tenían toda la calle a la larga hecha en tres partes como naves de iglesia(...) tenían en cuatro esquinas o vueltas que se hacían en el camino, en cada una su montaña y de cada una salía su peñón bien alto; y desde abajo estaba hecho como prado, con matas de yerba y flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco, y la montaña, y el peñón tan al natural como si allí hubiese nacido; era cosa maravillosa de ver, porque había muchos árboles, unos silvestres y otros de frutas, otros de flores, y las setas y hongos, y vello que nace en los árboles de montaña y en las peñas, hasta los árboles viejos quebrados a una parte como monte espeso y a otra más ralo; y en los árboles muchas aves chicas y grandes; había halcones, cuervos, lechuzas, y en los mismos montes mucha caza de venados y liebres, y conejos, y adives y muy muchas culebras.²³

3) En el conjunto que hoy identificamos como ex convento de San Francisco:

...tenían acabada la capilla del patio, la cual salió una solemníssima pieza; llámanla Belén. Por parte de fuera la pintaron luego a el fresco en cuatro días, porque así las aguas nunca la despintaran; en un ochavo de ella pintaron las obras de la creación del mundo de los primeros tres días, y en otro ochavo, las obras de los otros tres días; en otros dos de la creación del mundo de los primeros tres días, y en otro ochavo, las obras de los otros tres días; en otros dos ochavos, en el uno la verga de Jesé (...) Lleva su arcos bien labrados; dos

²¹ Horcasitas, op. cit. p. 156,506

²² *Motolinía*, tratado primero, capítulo 14, p. 67.

²³ *Ibid.*, p.62

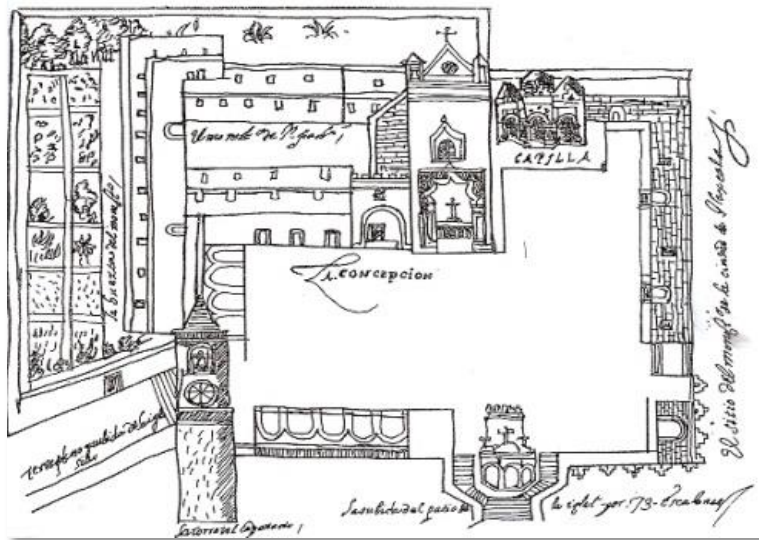


Figura 7. Plano del Monasterio de la Asunción de Tlaxcala en el siglo XVI, de Diego Muñoz Camargo.

coros: uno para los cantores, otro para los ministriles; hízose todo esto en seis meses, y así la capilla como todas las iglesias tenían muy adornadas y compuestas. han estos tlaxcaltecas regocijado mucho los divinos oficios con cantos y músicas de canto de órgano [tenían] dos capillas, [cuerpos permanentes de cantores y músicos de las iglesias] cada una de más de veinte cantores, y otras dos de flautas, con las cuales también tañían rabel y jabevas, y muy buenos maestros de atabales concordados con campanas pequeñas que sonaban sabrosamente—Pascua 1539—²⁴.

La capilla que describe Motolinía, se llamaba San José pero ya no existe. Según Diego Muñoz Camargo, estaba ubicada en la explanada superior del Convento de San Francisco (Figura 7).

²⁴ *Ibid.*, p. 64,65.

Vestuario, Caracterizaciones y accesorios

Hernán Cortés en su primera y segunda Carta de Relación al Monarca español Carlos V, da fe por primera vez de las maravillas que estaban presenciando los conquistadores y describe los obsequios en ropa que le diera Moctezuma II:

Dos piezas grandes de algodón, tejidas de labores de blanco y negro y llanado muy ricas. Dos piezas tejidas de plumas y otra pieza tejida de varios colores; otra pieza tejida de labores, colorado, negro y blanco, y por el envés no aparecen las labores. Otra pieza tejida de labores y enmedio una rueda negra de plumas. Dos mantas blancas en unos plumajes tejidas. Otra manta con unas precesillas y colores pegadas (...) Demás de esto, me dio el dicho Mutezuma mucha ropa de la suya, que era tal, que considerada ser toda de algodón, sin seda, en todo el mundo no se podía hacer ni tejer otra tal ni de tan

diversos y naturales colores ni labores [entre muchas piezas]²⁵.

Para certificar la autenticidad de sus descripciones, Cortés envía a Carlos V, un navío cargado de asombrosas piezas, Francisco López de Gómara, enumera el envío:

...Un collar de oro de ocho piezas, en que había 183 esmeraldas, pequeñas engastadas, y doscientas treinta y dos pedrezuelas, como rubíes, de no mucho valor; colgaban del veinte y siete campanillas de oro y unas cabezas de perlas o berrucos [nódulo de la roca]. Otro collar de cuatro trozos torcido, con ciento y dos rubinejos, y con ciento y setenta y dos esmeraldejas e diez perlas buenas no mal engastadas, y por oirlas veinte y seis campanillas de oro. Entre ambos collares eran de ver, y tenían otras cosas primas sin las dichas. Veinte cuatro rodela de oro y pluma y aljófár, vistosas y de mucho primor. Cuatro peces de oro, dos anádes (pato) y otras aves, huecas y vaciadas de oro. Muchas mitras y coronas de pluma y oro labradas, y con mil colores y perlas y piedras. Muchos plumajes y penachos, grandes, lindos y ricos con argentería (bordado de plata u oro) y aljófár (perla de figura irregular). Entre una larga lista de obsequios [entre otras muchas piezas] ²⁶.

Esta breve descripción de la indumentaria prehispánica en México, nos permite conocer la fastuosidad y lo grandioso que debió haber sido el gusto de los antiguos mexicanos por el vestuario, y los adornos, que sirvió para engalanar el teatro evangelizador, a los que sólo tuvieron acceso, los reyes, nobles, sacerdotes y guerreros.

En nuestro Estado tenemos noticia de la vestimenta indígena y española a través del

²⁵ Cortés, Hernán, *Cartas y documentos*, Editorial Porrúa, México 1963, pp. 31, 32, 70.

²⁶ López de Gómara, Francisco, *Historia de la conquista de México*, Editorial Porrúa, S.A., México, 1997, capítulo XXXIX, pp. 61,62.

Lienzo de Tlaxcala y los murales de Cacaxtla (Figura 8), algunas características y adornos que podemos observar en esta pintura mural son:

Una prenda básica es una túnica suelta con mangas que llegan hasta arriba de la rodilla y que se ajusta en la cintura; toda está ricamente bordada y enjoyada, el bordado es de carácter geométrico, se organiza en tiras horizontales anchas en la orilla y angostas en la cintura para marcar el talle; entre las franjas amplias se inserta un hilo de pequeñas cuentas tubulares, en la parte inferior tiene un cuello redondo sobre puesto, con unos ribetes de cuentas cubre esta túnica un paño triangular o quexquémetl, también bordado y rematado en bies, con flecos que llegan hasta el borde de la túnica²⁷.

También menciona Motolinía, la maestría de los tlaxcaltecas, para construir los disfraces de animales, hechos de pluma, en las obras, *La caída de nuestros primeros padres* y *La predicación de San Francisco a las aves*. En la obra *La conquista de Jerusalén*, representada en 1539, los españoles e indígenas de Tlaxcala lograron que el simulacro fuera un derroche de lujo y colorido. La Corte Pontificia entró ataviada con la opulencia a que estaban acostumbrados los Papas y Cardenales. Los ejércitos europeos llevaban banderas y blasones reales, aunque los hombres sólo se disfrazaron de soldados y españoles, ya que los tlaxcaltecas no conocían las distintas formas del vestir europeo. Cada ejército americano llevaba su propio traje de guerra, con divisas y rodela de plumaje rico, luciendo ante todo el ejército tlaxcalteca y el mexicano (azteca), suponemos que San Miguel Arcángel sobresaldría por el lujo de su plumaje y armas. San Martín Caballero salió “tal como lo suelen pintar”.

²⁷ Foncerrada, de Molina Marta, *Cacaxtla, la iconografía de los olmeca-xicalanca*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1993, p. 44.

El soldado indígena: al describir esta representación en la Historia de Motolinía relata que, tomaban parte escuadrones de gente de Tlaxcala, mexicanos, huastecos, cempoaltecas, mixtecos, colhuaques (texcocanos), gente de las islas (caribes) tarascos y guatemaltecos. Estas capitanías iban:

...Cada una vestida según el traje que ellos usan en la guerra; éstos fueron muy de ver, y en España y en Italia [si] los fueran a ver olgaran de verlos. Sacaron sobre sí lo mejor que todos tenían de plumajes ricos, divisas y rodela, porque todos cuantos en este auto entraron, todos eran señores y principales, que entre ellos se nombran tecutlis y piles. (Motolinía, 1979, p. 68).

El soldado europeo: En la Conquista de Jerusalén, salieron leoneses, castellanos, toledanos, aragoneses, gallegos, granadinos,



Figura 8. Hombre Jaguar. Detalle de los Muros de Cacaxtla.

vascos y navarros, alemanes, romanos e italianos. Sin embargo:

...había entre todos pocas diferencias de trajes, porque como los indios no los han visto ni lo saben, no lo usan hacer, y por todo esto entraron todos como españoles soldados. (Motolinía, 1979, p. 68).

Añade Fray Toribio que los que representaban a los defensores de Jerusalén “...traían unos bonetes como usan los moros” (Motolinía, 1979, p. 68)²⁸.

Efectos especiales

Sin duda, la representación del teatro evangelizador en México, en cuanto a efectos teatrales y uso de aparatos mecánicos, tuvo su influencia en el teatro medieval europeo, los efectos más sorprendentes en Tlaxcala se dieron en las obras *Como San Francisco predicaba a las aves*, en la que construyeron el infierno de la siguiente manera:

Tenía una puerta falsa por do salieron los que estaban dentro; y salidos los que estaban dentro pusiéronle fuego, el cual ardió tan espantosamente que pareció que nadie se había escapado, sino que demonios y condenados todos ardían y daban voces y gritos las ánimas y los demonios; lo cual ponía mucha grima y espanto aun a los que sabían que nadie se quemaba²⁹.

Fray Antonio de Ciudad Rodrigo, comenta que en la representación en 1539, de la “*Conquista de Jerusalén*”:

²⁸ Horcasitas Fernando, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974, pp. 137, 507

²⁹ Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, tratado primero, capítulo 14, p. 74

Por una parte de la plaza entró el emperador, y con él, el rey de Francia y el Rey de Hungría, con sus coronas en las cabezas; y cuando comenzaron a entrar por la plaza, salieronle a recibir por la una banda el capitán general de España con la mitad de su gente, y por la otra el capitán general de la Nueva España, y de todas partes traían trompetas y atabales y cohetes que echaban muchos, los cuales servían por artillería(...) Por las espaldas de Jerusalén, entre dos torres, estaba hecha una casa de paja harto larga, a la cual al tiempo de la batería pusieron fuego, y por todas las otras partes anda[ba] la batería muy recia, y los moros al parecer con determinación de antes morir que entregarse con ningún partido. De dentro y de fuera andaba el combate muy recio, tirándose unas pelotas grandes hechas de espadañas y alcancías de barro secas al sol llenas de almagre mojado, que al que acertaban parecían que quedaba mal herido y lleno de sangre, y lo mismo hacían con unas tunas coloradas. Los flecheros tenían en las cabezas de las varas unas bolsillas llenas de almagre [óxido rojo de hierro arcilloso, abundante en la naturaleza que suele usarse en pintura] que doquiera que daban parecía que sacaban sangre; tirábanse también cañas gruesas de maíz. Estando en el mayor hervor de la batería apareció en el homenaje [la principal torre de una fortaleza] el Arcángel San Miguel, de cuya voz y visión así los moros como los cristianos espantados dejaron el combate e hicieron silencio (...) al término de su mensaje desapareció³⁰.

Para concluir estas noticias del teatro en Tlaxcala en el siglo XVI, destacamos la labor de Fray Toribio de Benavente Motolinía, quien realizó con honestidad una inmensa labor evangelizadora. Consagró parte de su vida a los indígenas, a los que comprendió y defendió. Fundó varios conventos en los que fue guardián. Su obra escrita resulta ser una de las

fuentes más consultadas para el conocimiento de la etnografía y de las civilizaciones de lo que hoy es México. Es justo reconocer el mérito de un religioso que participó de forma ejemplar en el nacimiento de una nueva nación, formada por la unión de dos razas y dos culturas: la nación mexicana.

En consecuencia, esta fusión nos dejó un legado para que Tlaxcala sea considerado un territorio cardinal en el teatro de evangelización del siglo XVI. Los naturales, con su conocimiento antiguo, y el mestizaje en el siglo XVI, que fue asimilado por el pueblo tlaxcalteca y que se integró a la cultura regional, nos legaron una fértil herencia que actualmente forma parte de la cultura popular de Tlaxcala (Figuras 9-12).

Tlaxcala comienza el siglo XVII y lo termina sin registrar movimientos teatrales de consideración artística. Sólo las noticias de Juan Buenaventura Zapata y Mendoza. Llega con la herencia que dejó el teatro de evangelización del siglo XVI y con la construcción de sus hermosos monasterios y capillas abiertas.



Figura 9. Tlaxcala y su Carnaval: ¡Una Fiesta! (Tomada del Folleto de divulgación N° 9, Archivo Histórico de Tlaxcala, fotografía Arcadio lozano Benítez).

La *Historia cronológica de la noble ciudad de Tlaxcala* contiene algunas noticias curiosas. Registra los siguientes datos sobre

³⁰ *Ibid.*, pp. 70,71,72.

acontecimientos teatrales, uno en el siglo XVI, y dos en el siglo XVII, sin aportar datos ni nombres de las representaciones escénicas:

Año 1555, entonces el gobernador era don Diego de Paredes. Entonces se hizo una representación [teatral], allá en el mercado frente a la casa de dos pisos. Se hizo por orden de Fray Alonso de Santiago. Corregidor, Jerónimo Flores. Entonces se quemó el maíz [tonacayotl]. Era guardián Fray Toribio Motolinía³¹.

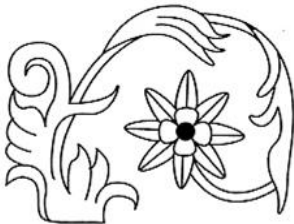


Figura 10. Iconografía del Templo Santa Cruz Tlaxcala, Siglo XVII. Soporte, Retablo Frontal.



Figura 11. Iconografía del Templo Santa Cruz Tlaxcala, Siglo XVII. Soporte, Retablo Frontal.

Ahora jueves 19 de agosto [año1671] terminó el cargo don Fernando Niño de Castro. Lo sustituyó en el cargo don Juan de Echeverría. Y ahí terminó la residencia, lo honraron mucho a don Fernando, que residía aquí en San Nicolás. Ahí vino por él el nuevo

tlautoani. Todo el cabildo fue en carrozas. Se pusieron redes de flores, fueron a donde reside el escribano Miguel de Ortega. Luego fueron a entrar al cabildo, allí le leyeron sus documentos. Luego subieron al palacio, allá comieron todos los tlautoque y los clérigos. Hubo corrida de toros [tlaminohuac], baile y se hizo una *COMEDIA*. En todas partes se pusieron ramos de hojas, en las ventanas del palacio y del cabildo. Se arregló muy bien. El viernes otra vez hubo corrida de toros, con eso terminaron las horas que se hicieron el uno al otro³².



Figura 12. Iconografía del Templo Santa Cruz Tlaxcala, Siglo XVII. Soporte, elementos decorativos de columnas en relieve.

Ahora domingo 11 de noviembre del año 1677, precisamente en la fiesta de la presentación de Santa María se bendijo el retablo de nuestra amada madre Santa María Europa por primera vez se puso al pie del barandal [tlachayahualí] del templo de San Francisco. Era guardián fray Juan Moreno y quien lo puso fue nuestro padre fray Francisco Ponce, que anduvo pidiendo limosna para hacerlo. Toda la semana se hicieron misas grandes comedias y hubo corrida de toros [tlaminohuac] en el mercado pequeño³³.

La recuperación de un documento antiguo reviste enorme importancia para los pueblos y países de cualquier parte del mundo. A pesar de que ninguno de los manuscritos antiguos originales de las obras de teatro representadas en Tlaxcala en los años de 1538 y 1539 sobrevivió hasta nuestro tiempo a continuación damos a conocer el descubrimiento de una obra de teatro tlaxcalteca de fines del siglo XVI.

³¹ Zapata y Mendoza, Juan Buenaventura, *Historia cronológica de la noble ciudad de Tlaxcala*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Tlaxcala, México, 1995, p. 155.

³² *Ibid.*, pp. 467 y 469.

³³ *Ibid.*, p. 559



Figura 13. Mapa de San Simón Tlatlahquitepec siglos XVII- XVIII. Fuente: AHET, Colección Fototeca.

Obra de teatro tlaxcalteca en náhuatl del siglo XVI: “*La Pasión de Tlatlahquitepec*”

En los años noventa, el maestro Luis Reyes García (1935-2004)³⁴, descubrió la obra de teatro tlaxcalteca en náhuatl del siglo XVI, *La Pasión de Tlatlahquitepec*,³⁵ en el pueblo de San Simón Tlatlahquitepec, Municipio de Xaltocan, Tlaxcala (Figura 13), entregando una

³⁴ Etnólogo, catedrático, hablante de náhuatl e investigador comprometido en la preservación del patrimonio histórico de Tlaxcala, a través de sus trabajos y sus publicaciones aportó importantes descubrimientos que enriquecieron la historia de nuestro Estado.

³⁵ Esta obra fue editada por el Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, y presentada el viernes 3 de diciembre, a las 18:00 horas, en el Teatro Xicohténcatl, en la histórica ciudad de Tlaxcala.

copia a su discípulo Raúl Macuil Martínez, quien hizo el estudio y la paleografía del documento, bajo la supervisión del maestro Reyes antes de su fallecimiento.

La obra contiene doce fojas de papel europeo escritas en náhuatl, el texto presenta una característica particular, el uso constante del acento circunflejo, una forma que se usó a fines del siglo XVI y principios del XVII, pero en siglos posteriores casi desapareció. Esta característica permitió al maestro Reyes García datar esta obra entre finales del siglo XVI y principios del XVII.

Otras particularidades del texto que indican su temprana realización son: el tipo de letra, la ortografía que corresponde a la temporalidad y el sentido metafórico del náhuatl del siglo XVI. El texto se realizó a dos tintas roja y negra, tradicionalmente empleadas en la época prehispánica y colonial temprana. La tinta roja se utilizó para señalar los nombres de los actores y las acotaciones. También en tinta roja se encuentran registrados tres cantos en latín, todos los parlamentos de los actores están escritos en tinta negra. El uso de estas dos tintas es indicativo de su temprana realización. Participan 28 personajes, los músicos y cantores, posiblemente el drama se representaba con más de 50 actores en un lugar al aire libre. La obra está distribuida en 19 escenas o cuadros. No proporciona datos acerca del tipo de escenografía y vestimenta que se utilizó. En las obras de teatro del siglo XVI, se ponían en escena los conceptos dictados por el canon cristiano pero representado mediante conceptos nahuas.

La obra pertenece al género del drama religioso que narra la historia cristiana del sufrimiento, crucifixión y resurrección de Jesucristo. Actualmente, en los pueblos de Tlaxcala los habitantes se organizan cada año para llevar a cabo esta representación.

Existen otras tres obras sobre el mismo tema encontradas en los pueblos de Axochiapan, Tlalmanalco y Tepalcingo, en los actuales estados de Morelos y el estado de México, fueron escenificadas en el siglo XVIII. Estas obras han sido publicadas y estudiadas, la obra tlaxcalteca es inédita y su edición contribuirá para enriquecer la historia del teatro estatal y nacional.

A continuación noticias de una obra tlaxcalteca del siglo XVIII, en náhuatl y castellano.

Manuel de los Santos y Salazar es uno de los indígenas estudiosos de las antigüedades mexicanas, que aportó textos sustanciales que forman parte de la historia de Tlaxcala. Su obra, *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, está considerada como la primera obra de teatro impresa tanto en náhuatl como en castellano en el siglo XIX. La obra trata dos asuntos: a) la visión de Constantino y la batalla contra Majencio; y b) el hallazgo de la Santa Cruz por Santa Elena.

Hasta 1890 se conservaba en la biblioteca del Museo Nacional de México un manuscrito que llevaba el título de *Colloqvio yn quenin oquimaxili yn tlazomahuizquauhnepanolli Sancta Cruz intla cemic nopilhuaiani S. Elena* (Figura 14). Este título en náhuatl lo traduce así Francisco del Paso y Troncoso: *Cómo llegó a conocer el adorable madero de la Santa Cruz la bienaventurada Santa Elena*³⁶. Menciona Del Paso y Troncoso, quien publicó 50 ejemplares del manuscrito en 1890 que:

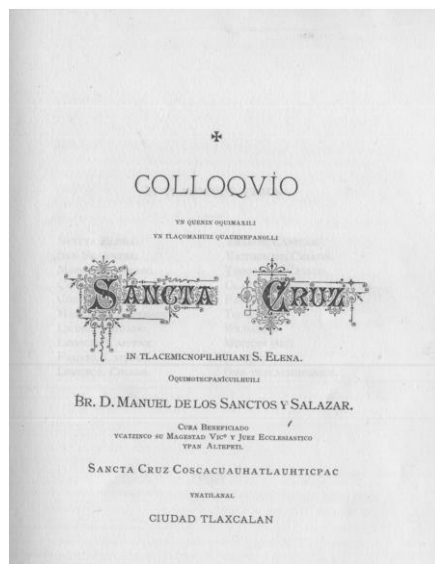


Figura 14. *La Invención de la Santa Cruz por Santa Elena* escrita por Manuel de los Santos y Salazar. Se terminó de escribir el jueves día de Corpus a 31 de mayo del año 1714, a medio día, en Santa Cruz Tlaxcala.

...El original de la obra que actualmente publica el Museo Nacional tiene indicios de haber pertenecido a la colección de Boturini, quien debe haberlo adquirido a mediados del siglo XVIII en Tlaxcala. Confiscado sin duda entre sus papeles, pasó después a la biblioteca de la Universidad, y más tarde se conservaba en el Museo de cuya biblioteca desapareció hace algunos años. No cabe duda que era el original porque llevaba en uno de los márgenes la firma del autor. Las otras señales que le distinguían van consignadas enseguida. Como el manuscrito es propiedad de la Nación para que ella lo reclame de quien quiera que lo tenga y en cualquier tiempo, deben conservarse sus señas. Tiene la forma de 4°, poco grueso; estaba empastado en pergamino cuando se extravió, la letra del manuscrito es del siglo XVII y de puño del autor, el Br. D. Manuel de los Santos y Salazar, de quien había firma y rúbrica en el

³⁶ Del Paso y Troncoso, Francisco del, *Invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, Imprenta del Museo Nacional México, 1890.

lugar citado; la tinta del manuscrito, muy clara ya, comenzaba en partes a borrarse; estaba expuesto el asunto de la obra en forma dramática, y escrito en mexicano enteramente. Por fortuna, el célebre bibliófilo Pbro. D. Agustín Fisher tenía traslado coetáneo que, después del fallecimiento de ese señor, fue propiedad de D. Lorenzo Menacho, y muerto éste, la señora viuda lo cedió al Dr. D. Nicolás León, de Morelia, [Michoacán] quien con desprendimiento raro entre literatos y sin exigir compensación alguna, me lo facilitó para la edición que hoy se hace. La copia del Dr. León es de letra de principios del siglo XVIII y consta de 15 fojas³⁷.

El manuscrito original de esta obra de teatro, se encuentra desaparecido a la fecha se han hecho las siguientes ediciones:

1) Francisco del Paso y Troncoso, imprenta del Museo Nacional, 1890. Texto en náhuatl y traducción al castellano.

2) Marilyn Ekdahl Ravicz, *Early Colonial Religious Drama in México from Tzompantli to Golgotha*, op. cit., pp. 160-178. Traducción al inglés realizada por Byron McAfee.

3) Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, op. cit., pp. 515-551. Texto en náhuatl y traducción al castellano.

4) Armando Partida, *Teatro de evangelización en náhuatl*, op. cit., pp. 150-158. Traducción al castellano tomada de la de Horcasitas³⁸.

Importancia del Autor

Manuel de los Santos y Salazar fue un sacerdote, historiador y dramaturgo tlaxcalteca estudioso de la cultura indígena.

La madre de Manuel fue doña Felipa Isabel Flores, oriunda de la cabecera de Ocotelulco y su padre fue don Bernabé Antonio

de Salazar, Principal de la cabecera de Quiahuitlán, quien fue Gobernador en 1660 y 1661. Manuel de los Santos se ordenó sacerdote el 28 de octubre de 1685, y en esa fecha ofició su primera misa en Santa María Acuitlapilco; a ella asistieron el Gobernador de los naturales, tres alcaldes y Juan Buenaventura Zapata y Mendoza. Obtuvo el grado de bachiller y desempeñó su ministerio en Santa Margarita y San Hipólito, Soltepec, de 1685 a 1693. Tuvo el beneficio y el cargo de juez eclesiástico en uno de los partidos de su provincia natal, San Lorenzo Quapiatzla, de 1693 a 1710. Posteriormente fue cura beneficiado de Santa Cruz Coscacuahatlahticpac durante cinco años —época en que escribe la obra de teatro— de 1710 a 1715, año en que ocurre su deceso. En los registros parroquiales de 1656 a 1724, se asienta que su muerte ocurrió el 17 de agosto y que fue sepultado en la Capilla de los Naturales.

Santos y Salazar es conocido en la historiografía tlaxcalteca, además de la obra de teatro, por haber sido autor del *Cómputo cronológico de los indios mexicanos*. Asimismo se le cita como compilador de *La rueda Veytia número 5*. Además, terminó de escribir la obra de Juan Buenaventura Zapata y Mendoza, *Historia cronológica de la noble ciudad de Tlaxcala* (estas tres obras pertenecieron a la colección de Lorenzo Boturini) (Figura 15). Este autor empezó a escribir el texto en 1661, hasta que en 1689 ocurre su deceso. A partir de esta fecha continuó la obra don Manuel de los Santos y Salazar hasta 1692, quien le agregó textos, añadió notas al margen y elaboró una correlación entre los años indígenas y los cristianos, como puede verse al comparar otra portada que se encuentra en el archivo parroquial de Quapiatzla.

La historia cronológica de la noble ciudad de Tlaxcala, es un manuscrito en náhuatl de 120 fojas, encuadernado en pergamino,

³⁷ *Ibid.* p. I.

³⁸ Aracil Varón, María Beatriz, *El teatro evangelizador. Sociedad, Cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*. Bulzoni Editore, Roma Italia, p. 562

existente en la Biblioteca Nacional de París. Se trata de una obra que incluye a otras y que se encuentra escrita por más de una mano, pero su autor principal es sin duda, Juan Buenaventura Zapata y Mendoza. Esta obra fue editada en 1995 por la Universidad autónoma de Tlaxcala y el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social³⁹. Actualmente es una edición agotada.



Figura 15. Manuel de los Santos y Salazar añadió, a la Obra Historia Cronológica de la Noble Ciudad de Tlaxcala, esta portada donde declara que prosigue la obra desde 1689.

³⁹ Zapata y Mendoza, Juan B., Historia cronológica de la noble ciudad de Tlaxcala, pp. 19, 20, 23.

LA ARQUEOLOGÍA DE UN CONJUNTO ARQUITECTÓNICO EN TEPETICPAC

Aurelio López Corral
INAH Tlaxcala

Ramón Santacruz Cano
INAH Tlaxcala

Ashumi E. Romero Butrón
INAH Tlaxcala

Gerardo García Fuentes
ENAH

Rocío Neto Matas
Universidad de Salamanca

El teccalli o la casa noble fue una de las instituciones primordiales dentro de las sociedades indígenas del Posclásico en la región poblano-tlaxcalteca. Sin embargo, a pesar de su importancia económica y política, el teccalli ha sido poco estudiado desde la perspectiva arqueológica. El objetivo de este trabajo es presentar los resultados preliminares de nuestras excavaciones en conjuntos arquitectónicos y espacios domésticos asociados a los sectores de la élite en el sitio de Tepeticpac. La información presentada deriva de las recientes exploraciones realizadas por el Proyecto Arqueológico Tepeticpac (PAT) en una de las entidades políticas más prominentes e influyentes de la antigua República de Tlaxcallan.

Al momento tenemos un amplio entendimiento sobre el papel de las instituciones como el teccalli en la conformación sociopolítica general de los altepeme de la región tlaxcalteca. Existe, sin embargo, el inconveniente de que hemos dependido en demasía de los documentos históricos para reconstruir las formas sociales prehispánicas. Aunque varios trabajos arqueológicos se enfocan en explicar los procesos de cambio a nivel regional en el valle de Puebla-Tlaxcala (e.g., Dumond y Muller 1972, García Cook 1981, 1997, Hernández 2010, Serra y Lazcano 2005, Snow 1969, Uruñuela y Plunket 2005), es relativamente poco el trabajo arqueológico enfocado en responder preguntas teóricas específicas sobre el desarrollo de los principales altepeme del Posclásico (Fargher 2007, Fargher et al. 2010, López Corral y Santacruz Cano 2011). Es necesario que nuestro entendimiento sobre las antiguas estructuras indígenas, como el teccalli y sus distintos engranajes socioeconómicos, considere también al registro arqueológico como fuente de información independiente y complementaria a la historia escrita.

La antigua Tlaxcallan fue un poderoso aparato estatal y sede de una de las formas arcaicas de república. Esta particular forma de gobierno indígena fue uno de los aspectos que más llamaron la atención de los conquistadores españoles de principios del siglo XVI, y de los principales cronistas de las décadas subsecuentes (Cortés 1992, de las Casas 1971:

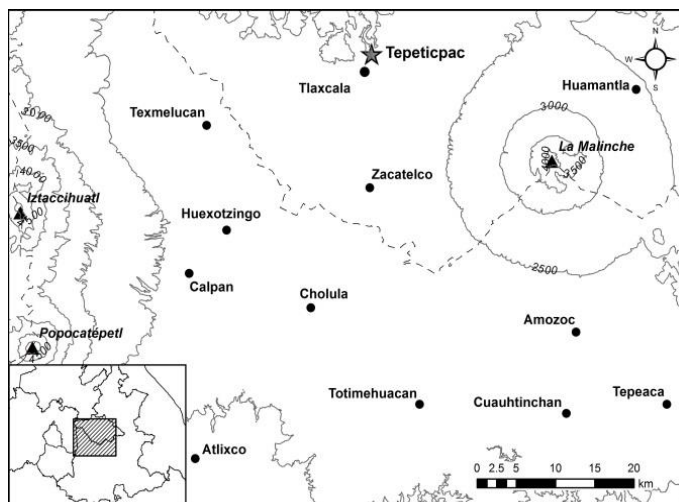


Figura 1. Localización de Tepeticpac en la región poblano-tlaxcalteca.

Caps. I, LI, El Conquistador Anónimo 1941, López de Gómara 1988 [1552]: Cap. LV, Muñoz Camargo 1998 [1580]). A su vez, el teccalli fue una institución compleja cuyo control estuvo a cargo de los nobles. Los poderes máximos de cada teccalli, y a su vez de cada altepetl, recayeron en ciertos individuos nobles de alto rango llamados teuhltli, tecuhtli o tecuictli. Cada teuhltli tenía la responsabilidad de proporcionar sustento a los nobles que dependían de él mediante la asignación de tierras, bienes, servicios y rentas. Además de los nobles, también se componía de otros individuos adscritos a la casa noble, incluyendo las esposas de los teuhltli, macehuatlín ligados al sistema económico tributario, labradores renteros que residían en las tierras patrimoniales (tlalmaitl, mayeque), algunos amigos y parientes lejanos de la casa noble (teixhuihuan) y esclavos.

Exploraciones arqueológicas en Tepeticpac

Tepeticpac fue un influyente altepetl durante el Posclásico y miembro de la república

tlaxcalteca. El sitio se ubica en la parte noroeste del valle de Puebla-Tlaxcala, a unos 5 km al norte del centro de la actual ciudad de Tlaxcala (Figura 1). La zona medular del asentamiento está localizada sobre un sistema de cerros y barrancas, lugar seleccionado para la ubicación de la primera capital de los líderes conquistadores teochichimecas, o chichimecas poyauhtecas, quienes migraron desde la región texcocana de la Cuenca de México hacia el sur de Tlaxcala entre los siglos 12 y 13. Históricamente, Tepeticpac fue el lugar desde donde se consolidó el poder político y militar chichimeca y que a la postre derivó en la formación de la república del Postclásico Tardío (García Cook y Merino Carrión 1986) y la llamada “Confederación Tlaxcalteca” formada por la alianza de al menos unas 17 poblaciones (García Cook 1981).

Uno de los objetivos del proyecto es investigar las características de la población asentada en la zona alta de Tepeticpac. Durante la temporada del 2012 realizamos trabajos de excavación en un conjunto de estructuras en la



Figura 2. Vista panorámica de la Operación 2.

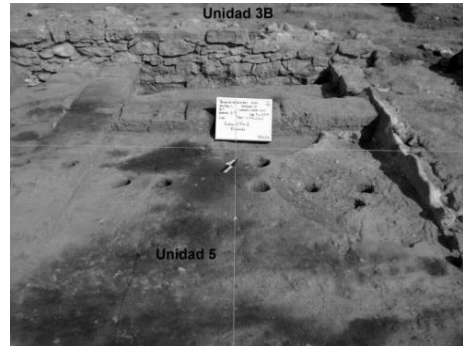


Figura 3. Sección de la Unidad 3B.

Terraza 70 del Sector C (El Fuerte), al cual le denominamos el Conjunto Arquitectónico 2 (CA2) (Figura 2). La intervención de este conjunto se hizo debido a que en los recorridos de superficie detectamos la afectación de parte de sus muros de construcción por el uso del arado agrícola moderno. Entre los materiales expuestos hubo secciones de muros hechos de piedra calcárea y abundantes materiales asociados a actividades domésticas como vajillas de servicio, utensilios de obsidiana, huesos de animal, figurillas, malacates, así como cajetes y platos policromos Tipo Códice empleados en ceremonias y rituales. Supusimos que la exploración del conjunto arrojaría información asociada a las actividades económicas dentro del sitio, además de proveer información sobre la jerarquía de sus moradores basándonos en la composición y las características generales del conjunto.

La exploración del CA2 arrojó datos importantes relativos a un grupo de estructuras asociadas a la élite del sitio. Se descubrieron cuatro estructuras (Unidades 1, 2, 3, y 5) y espacios asociados como una posible área de almacenamiento (Unidad 4), un pequeño corredor (Unidad 6), y un patio (Unidad 7). El elemento principal que compone al conjunto es la Unidad 3, una plataforma/terrace de

nivelación que corre en sentido este a oeste con su fachada hacia el sur. La plataforma está dividida en las secciones poniente (Unidad 3A) y oriente (Unidad 3B). La sección oriente (3B) se conforma de un muro de rocas calcáreas (0.75m x 0.50m), lajas (0.30 x 0.40m) y pequeñas lajas usadas a manera de cuñas, las cuales están unidas con una argamasa de tierra (Figura 3). El muro inicia a la altura de la esquina sureste de la Unidad 1 y corre hacia el oriente 3.7m con una orientación general de 68° al este del norte.

En su sección poniente (3A), la unidad tiene una longitud de aproximadamente 3 metros (Figura 4). En esta sección el muro de la plataforma/terrace presenta un talud con decorados de calidad hechos de entramados de lajas y rocas calcáreas (0.03 a 0.08m x 0.16m a 0.30m) intercaladas con ladrillos rectangulares gruesos. Los ladrillos empleados presentan medidas variables en sus dimensiones y el intervalo de separación entre cada uno varía entre 0.40 y 0.80m. El muro presenta dos fases constructivas, siendo el decorado del muro temprano similar al del tardío.

La Unidad 2 corresponde a una construcción rectangular, de la cual detectamos sus muros norte, poniente y oriente, no



Figura 4. Vista de la Unidad 3A desde el poniente.

habiéndose encontrado vestigios de su límite sur (Figura 5). Esta estructura fue construida con una orientación diferente al resto de las estructuras halladas en esta terraza (348° al este del norte). Se encontró adosada a la sección poniente de la Unidad 3 y limitó al poniente con la Unidad 4, al oriente con la Unidad 5, y al norte con la Unidad 1. El material empleado para la construcción de la Unidad 2 incluye rocas calcáreas (0.20 x 0.10m y 0.10 x 0.10m), rocas areniscas, tezontles, basaltos y materiales constructivos reutilizados como ladrillos, clavos y molduras de cerámica.

En el transcurso de la excavación de la Unidad 2 se pudieron observar dos fases constructivas. La primera de ellas consiste en un cuarto, cuyo espacio interior fue de alrededor de 1.80m de ancho. De esta primera fase sólo se conservó una pequeña porción de un piso/apisonado de tierra junto al interior de su muro norte y los restos de un tlecuil (fogón) de ladrillos de 0.40m de ancho y 0.55m de largo (Figura 6). No se encontró material cultural sobre el piso que nos pudiese dar pistas sobre su uso. Sin embargo, el espacio interior reducido de esta construcción, junto con la presencia del tlecuil, estaría indicando un probable uso doméstico.



Figura 5. Vista aérea de la Unidad 2.

A esta primera fase de construcción se adosó, posteriormente, un muro al norte (0.36m de ancho y 2.70m de largo) y otro al poniente (0.36m de ancho y 3.36m de largo) formando una "L". Este adosamiento respetó la misma orientación de la primera construcción reutilizando su muro oriente. Con la ampliación, el espacio interior aumentó a por lo menos un área de 2.30m por 3.00m de largo. De la segunda fase constructiva sólo se han podido recuperar los muros adosados, sin hallar restos de pisos de ocupación. Durante la excavación del espacio correspondiente a esta ampliación se observó que la estructura principal y su subestructura estaban construidas sobre la esquina sureste del muro sur de la Unidad 3. Este dato, aunado a su distintiva orientación de



Figura 6. Tlecuil de la Unidad 2.

348°, hace de la Unidad 2 una construcción posterior a la Unidad 3.

La Unidad 5 se localiza en el extremo oriente de la excavación (Figura 7). Su límite norte está marcado por el muro de la Unidad 3B, mientras que al oriente se limita el espacio mediante un muro de adobes de tierra y arena y tepetate, el cual está orientado a 18° al este del norte, y que inicia a unos 0.70m a partir del muro de la Unidad 3B. Por el frente del muro oriente, encontramos dos hileras de rocas de basalto y calcáreas (0.10 a 0.15m de largo) unidas con un cementante de tepetate rematadas con una cara plana hecha a base de un repellido de cal y arena adherido sobre un enjarrado de tierra. El muro oriente tiene una longitud de 2.06m y un ancho de 0.56m. Por sus características, este muro es muy similar a los muros de la fachada sur de la Unidad 3A ya que presenta un sistema constructivo similar y un ligero talud. En algunas secciones apreciamos una pequeña porción del chaflán original, lo cual indica que el cuarto debió contar con un piso de cal.

El extremo poniente de la Unidad 5 esta flanqueado por otro muro, el cual presenta una orientación y un sistema constructivo distintos respecto de sus muros norte y oriente. El muro poniente presenta una orientación de 16° al este

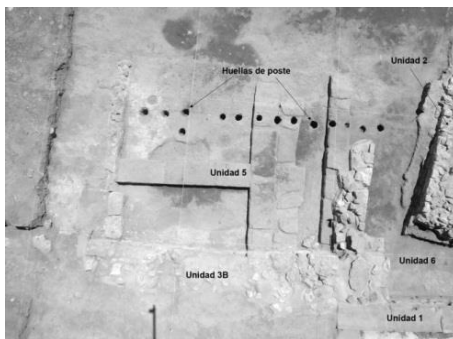


Figura 7. Vista aérea de la Unidad 5.

del norte y se construyó utilizando rocas diversas (basalto, calcáreas y ladrillo); tuvo un ancho de 0.40m, una longitud de 1.5m y una altura de 0.26m. En su parte más completa, se formó de 3 hiladas de rocas de diversos tamaños (0.10m a 0.30m de largo) y no carece de acabados. Este muro, sirve también como el límite oriente de la Unidad 6.

En lo que respecta al extremo sur de la Unidad 5, no se localizó ningún límite físico que indique el cierre de este espacio. Sí detectamos la presencia de 17 huellas de poste cuyo diámetro es de alrededor de 0.10m y una profundidad de 0.15m. Su presencia sugiere la colocación de un sistema de tejado para conformar el techo.

Al interior de la unidad se detectó un piso/apisonado (Piso 1) de dos a siete centímetros de espesor, el cual pasa por debajo de su muro poniente y continúa hacia la Unidad 6. Por debajo de este piso, se localizó un sistema de cajones formado por cuatro líneas de adobes con una hilada en su mayoría. La primera línea, se ubica de manera perpendicular al muro oriente de la unidad, formada por tres adobes. La segunda y tercera línea, se localizan de manera paralela al muro oriente y en contacto directo con la primera línea, formadas por cinco y siete adobes respectivamente; algunos de los adobes son fragmentos grandes reutilizados. La última línea formada de cuatro adobes se sitúa paralela al muro oriente de la unidad. Estas líneas de adobes, junto con el muro norte y oriente de la unidad, forman tres cajones que fueron rellenos con tierra y escombros. Por debajo de los rellenos de los cajones y los adobes se localizó otro piso de tierra que pasa por debajo y corresponde al desplante del aplanado asociado al muro oriente de la unidad.

Directamente al poniente de la Unidad 2 se detectó la Unidad 4 (Figura 8). Se trata de un pequeño espacio de 3.20 m de largo y

delimitado por la sección noroeste de la fachada del muro de la unidad 3, por el muro poniente de la Unidad 2, y al sur por un muro de rocas calcáreas de 2.8 metros de largo; su porción poniente es un espacio abierto pues no hubo muro alguno que lo delimitara. La excavación de un relleno colocado sobre el piso de la Unidad 4, el cual a su vez pasa por debajo de la Unidad 2 hasta el límite poniente de la Unidad 5, arrojó gran cantidad de materiales incluyendo vasijas de cerámica para el procesamiento de alimentos como comales y ollas, así como varios objetos de obsidiana. En el relleno también recuperamos vajillas de servicio, entre las que destacan cerámicas policromas de calidad y del tipo códice, y cerámicas foráneas. Adicionalmente recolectamos, una gran cantidad de huesos animales (venado, perro, aves), malacates trapezoidales y redondos, así como conchas, caracoles, y pendientes. Es probable que, a juzgar por la cantidad y diversidad de los productos encontrados, estos materiales formaran parte de los materiales procesados y utilizados en el CA2, los cuales fueron colocados como rellenos para elevar el nivel del piso y tapar parcialmente la fachada sur de la Unidad 3 plataforma/terraza.

La Unidad 1 es una pequeña estructura rectangular ubicada sobre la Unidad 3B (Figura 9). Está circundada por adobes grandes rectangulares de 0.35 x 0.70m y la altura de las

paredes llega a los 0.27m. Su espacio interno mide 2.24 x 1.66 m y presenta acabados hechos de morteros de cal y arena en piso y muros. Una característica de esta unidad es que fue empotrada dentro del tepetate natural. Entre los adobes de construcción y el tepetate fueron colocadas pequeñas lascas de piedra calcárea para generar mayor estabilidad a los muros. Sobre su flanco sur detectamos que el piso y el muro fueron recortados para colocar una hilera de adobes grandes que corrían en un eje longitudinal oriente-poniente. Dadas las características de su sistema constructivo hecho en base a adobes y repellados de cal y arena, es posible que la Unidad 1 sea contemporánea a las Unidades 3 y 5.

La unidad 7 se trata del patio localizado en la sección sur del CA2. En esta área, se excavó una sección con el propósito de registrar la estratigrafía y recuperar materiales más tempranos. Allí se encontraron tres cavidades semicirculares que intruyen desde las capas altas hasta el tepetate. Una de ellas resalta debido a que fue una fosa de 0.72 m de diámetro y un tiro de 0.80cm. De esta fosa se recuperaron materiales variados que incluyen cajetes policromos con fondo cóncavo y comales de borde levantado, los cuales pueden ser tipos correspondientes a la transición del Posclásico Temprano al Tardío.

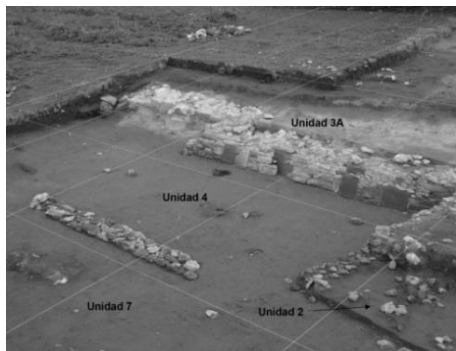


Figura 8. Vista general de la Unidad 4.



Figura 9. Acercamiento a la Unidad 1.

Comentarios finales

Las excavaciones del CA2 permiten hacer algunas conjeturas preliminares. Lo más evidente es que se trata de un grupo de estructuras de relativamente alta calidad. El acabado de los muros fue hecho con morteros de cal y probablemente rematados con diversos elementos decorativos como molduras y clavos, varios de los cuales fueron recuperados entre los escombros del derrumbe de los edificios. En otros casos, se emplearon elaborados diseños de decoración utilizando rocas careadas y gruesos ladrillos rectangulares.

Aunque no podemos concluir si el CA2 fue un lugar designado para uso habitacional - pues los espacios de los cuartos son muy pequeños- es probable que en él se hallan llevado a cabo actividades relacionadas con la producción, procesamiento y consumo de materias utilizadas por los sectores de alto estatus. Los bienes recuperados en los rellenos y alrededor de los edificios fueron de alta calidad y asociados a la producción de bienes de riqueza como textiles, y a la acumulación por parte de ciertos individuos. Una de las descripciones de Francisco López de Gómara sobre los usos y costumbres de los teteuhtin de Tlaxcallan muestra que este tipo de productos fueron comúnmente utilizados para ritos y ceremonias de entronización de nuevos teutli donde:

...daban a los señores tecuitles y principales convidados plumajes, mantas, zapatos, bezotes, y orejeras de oro o plata o piedras de precio. Esto era más o menos, según la riqueza y ánimo del nuevo tecuitli, y conforme a las personas que se daba (López de Gómara 1988 [1552]: Cap. CCXIV, p. 296-297).

Además, en este espacio también se procesaron alimentos, lo cual es evidenciado por la presencia de fogones en un cuarto, así

como un alto número de tepalcates de comales y ollas, y una amplia variedad de huesos de animales consumidos que incluyen venado, aves, perros y tortugas.

Es probable que el CA2 haya sido un conjunto ligado a una de las casas nobles de Tepeticpac donde los macehualtin tributarios procesaban los bienes que fueron consumidos por los sectores de la nobleza. Si esto es cierto, ello demuestra, como lo describen las fuentes históricas, que la capacidad económica de los teccalleque de Tepeticpac estaba por encima de las capacidades económicas de los grupos tributarios o macehualtin que debieron residir en las zonas bajas del valle fuera del núcleo urbano de Tlaxcallan. Estas diferencias en la calidad de los materiales utilizados por la casa noble fue un factor clave que debió servir para reforzar las diferencias sociales y de estatus entre los nobles y el resto de la población.

El estudio del sistema de teccalli es de suma importancia para comprender mejor la estructura política y económica de las poblaciones del Posclásico en la región poblano-tlaxcalteca. En la antigua Tlaxcallan, la instauración y el mantenimiento del sistema de teccalli fue de trascendental importancia para la configuración política del altepetl. La consolidación del poderío tlaxcalteca se debió en gran parte a la alianza de los diversos teccalleque, sea de una misma línea de descendencia o por alianza de grupos migrantes y refugiados como en el caso de los otomíes. Esto a su vez le permitió a los grupos élite controlar importantes territorios y a diversos grupos tributarios.

Los datos arqueológicos de Tepeticpac son representativos de la conformación política y económica de la antigua Tlaxcallan y de otras poblaciones de la región. Ciertamente la información presentada aquí corresponde solamente a la exploración de un conjunto

arquitectónico. Aún falta mucha investigación por realizar. Sin embargo, consideramos que este es un paso en la dirección correcta, pues la excavación de contextos primarios permite complementar a las fuentes históricas y así tener un mejor panorama para entender mejor la antigua estructura de las poblaciones indígenas de Tlaxcala.

Referencias

- Cortés, H. 1992. *Cartas de Relación*. México, D.F.: Editores Mexicanos Unidos, S.A.
- de las Casas, B. 1971. *Los Indios de México y Nueva España: Antología*. México, D.F.: Editorial Porrúa, S.A.
- Dumond, D. E., y F. Muller. 1972. Classic to Postclassic in Highland Central Mexico. *Science* 175:1208-1215.
- El Conquistador Anónimo. 1941. *Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran ciudad de Temestitan Mexico. Escrita por un compañero de Hernán Cortés*. México, D.F.: Editorial América.
- Fargher, L. F. 2007. In the Shadow of Popocatepetl: Archaeological Survey and Mapping at Tlaxcala, México. *FAMSI*.
- Fargher, L. F., R. E. Blanton, V. Y. Heredia, J. Millhauser, N. Xiutecuhtli, y L. Overholtzer. 2010. Tlaxcallan: the archaeology of an ancient republic in the New World. *Antiquity* 84:1-15.
- García Cook, Á. 1981. "The Historical Importance of Tlaxcala in the Cultural Development of the Central Highlands," en *Archaeology Handbook of Middle American Indians. Supplement 1*. Editado por J. A. Sabloff, pp. 244-276. Austin: University of Texas Press.
- . 1997. "Una secuencia cultural para Tlaxcala," en *Antología de Tlaxcala: Volumen II, Colección Antologías*. Editado por Á. García Cook, B. L. Merino Carrión, y L. Mirambell Silva, pp. 57-89. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- García Cook, Á., y B. L. Merino Carrión. 1986. "Integración y Consolidación de los Señoríos de Tlaxcala; Siglos IX a XVI," en *Historia y Sociedad en Tlaxcala: Memorias del Primer Simposio Internacional de Investigaciones Socio-Históricas sobre Tlaxcala*. Editado por G. d. E. d. Tlaxcala, pp. 23-29. México, D.F.: Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- Hernández, G. 2010. Vessels for Ceremony: The Pictography of Codex-Style Mixteca-Puebla Vessels from Central and South Mexico. *Latin American Antiquity* 21:252-273.
- López Corral, A., y R. Santacruz Cano. 2011. Tepeticpac: la arqueología del primer señorío de Tlaxcallan. *Revista Teccalli* 1:20-27.
- López de Gómara, F. 1988 [1552]. *Historia de la Conquista de México*. México, D.F.: Editorial Porrúa, S.A.
- Muñoz Camargo, D. 1998 [1580]. *Historia de Tlaxcala (Ms. 210 de la Biblioteca Nacional de París)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Serra, M. C., y J. C. Lazcano. 2005. "El Epiclásico en el Valle Puebla-Tlaxcala y los sitios de Cacaxtla-Xochitécatl-Nativitas," en *Reacomodos demográficos del Clásico al Posclásico en el centro de México*. Editado por L. Manzanilla, pp. 287-301. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Snow, D. R. 1969. Ceramic Sequence and Settlement Location in Pre-Hispanic Tlaxcala. *American Antiquity* 34:131-145.
- Uruñuela, G., y P. Plunket. 2005. "La transición del Clásico al Posclásico: reflexiones sobre el valle de Puebla-Tlaxcala," en *Reacomodos demográficos del Clásico al*

Posclásico en el centro de México. Editado por L. Manzanilla, pp. 303-324. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

CONTENIDO

Apuntes sobre la influencia occidental en las imágenes de águilas y jaguares en la pintura indígena del siglo XVI: El caso de la pintura mural de La Anunciación, Cuauhtinchan, Puebla.

Eleanor Wake

**Los popolocas en Cacaxtla:
una reinterpretación de los olmecas xicalanca.**

Jorge Guevara Hernández

**Culto y parentesco en una comunidad nahua del sureste de Tlaxcala:
Los desposorios de La Virgen.**

Nazario A. Sánchez Mastranzo

**La memoria histórica de los pueblos en Tlaxcala
en las artes escénicas.**

Guadalupe Alemán Ramírez

La arqueología de un conjunto arquitectónico en Tepeticpac.

*Aurelio López Corral, Ramón Santacruz Cano,
Ashuni E. Romero Butrón, Gerardo E. García Fuentes
y Rocío Neto Matas*