

CUERPOS DE PIEDRA EN LA CIUDAD DE LOS DIOSES:

IDIOSINCRASIA DE LA ESCULTURA ANTROPOMORFA TEOTIHUACANA

VOLUMEN I: TEXTO



UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
DEPARTAMENT D'ART I MUSICOLOGIA

CUERPOS DE PIEDRA EN LA CIUDAD DE LOS DIOSES:

IDIOSINCRASIA DE LA ESCULTURA ANTROPOMORFA TEOTIHUACANA

VOLUMEN I: TEXTO

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE:
DRA. EN HISTORIA DEL ARTE
QUE PRESENTA Y DEFIENDE PÚBLICAMENTE
ANABEL VILLALONGA GORDALIZA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE Y MUSICOLOGÍA

DIRECTORAS:
DRA. VICTÒRIA SOLANILLA DEMESTRE (UAB), DRA. NATÀLIA MORAGAS SEGURA (UB)

2014

*ma xiza,
ca otlacuezaleoac,
ca otlauizcalli moquetz,
ca ie tlatoa in cuezalpaxitl,
in cuezalcuicuitzcatl,
ca ie nemi in cuzalpapatl.*

Despierta,
ya el cielo se enrojece,
ya se presentó la aurora,
ya cantan los faisanes color de llama,
las golondrinas color de fuego,
ya vuelan las mariposas.

CÓDICE MATRITENSE DE LA REAL
ACADEMIA DE LA HISTORIA, FOL. 195R
APUD M. LEÓN PORTILLA (1995:63).

*A mi madre, por su reflejo,
sus ánimos y su apoyo incondicional.*

*A mi marido Alfonso,
por ser mi compañero de viaje y mi luz en la oscuridad.*

AGRADECIMIENTOS

De manera especial quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a mis directoras de tesis, la Dra. Victòria Solanilla por guiarme en este trabajo a lo largo de todos estos años, por brindarme la oportunidad de mi primera estancia en México que cambiaría definitivamente el rumbo de mi trayectoria y por ser siempre un ejemplo de humildad y generosidad. A la Dra. Natàlia Moragas, por acogerme y acompañarme durante mis estancias en México y por su asesoramiento profesional desde el ámbito de la arqueología.

En México debo agradecer a muchas personas que se interesaron por mi trabajo y me apoyaron de formas distintas. A la Dra. María Teresa Uriarte de la UNAM que me recibió y me orientó al inicio de mi investigación y me facilitó el acceso a museos y colecciones cuando las puertas parecían cerradas. A Jesús Torres Peralta, Chucho, por presentarme a su “novia” de piedra y obsequiarme con ese valioso ejemplar de la Tercera Mesa Redonda. Al director de la ZAT, el arqlgo. Alejandro Sarabia por facilitarme los trámites para el acceso a los materiales escultóricos del acervo y por compartir información reciente de sus hallazgos en la Pirámide del Sol. A la arqlga. Claudia López, por ofrecerme la disposición de los materiales en el acervo y al custodio el Sr. Roberto, su interés por localizar ciertas piezas que ya creíamos imposibles de encontrar. Agradezco a la Dra. Oralia Cabrera Cortés, al Dr. George L. Cowgill así como al ASU-Managed Archaeological Research Laboratory de Teotihuacan el concederme los permisos para disponer y poder analizar los materiales lapidarios y herramientas obtenidas en el Teotihuacan Mapping Project. Asimismo agradezco a la Dra. Rebecca Storey y el Dr. Randolph J. Widmer de la University de Houston el acceso a los materiales del Proyecto Tlajinga 33.

Al arqlgo. Sergio Gómez y a la Dra. Julie Gazzola por sus atinados comentarios, sugerencias y ágiles respuestas a muchas de mis dudas acaecidas especialmente, durante la redacción de los procesos de manufactura.

Al fotógrafo de la ZAT, el Sr. Miguel Morales, quién me ha prestado algunas de sus imágenes de esculturas para ilustrar partes del catálogo de esta tesis.

En el MNAM llevamos a cabo el proyecto de investigación “Un estudio de geometría proyectiva aplicado a las esculturas antropomorfas en piedra de Teotihuacan. Análisis de los ejemplares del Museo Nacional de Antropología de México.” aprobado el 24 de Junio de 2010 en el Consejo de Arqueología del INAH, México. Agradezco la concesión de la beca de estancia al AUIP como institución patrocinadora del Programa de Becas de Movilidad Académica. Asimismo destino también mis sinceros agradecimientos a la directora del museo, la Dra. Diana Magaloni, quién propició que todo estuviera a punto durante mi estancia allí y al arqlgo. Enrique Soruco, curador de la sala de Teotihuacan del museo, por facilitarme los datos de las piezas y hacer todo lo posible para llevar a cabo mi cometido. Estoy en deuda contigo. Al Dr. Leonardo López Luján el responder

a mis dudas incisivas acerca del corpus masculino teotihuacano y a Laura Filloy Nadal por resolver entre otros interrogantes, que las teselas de serpentina solamente recubrieron la parte frontal de la escultura de mosaico del Entierro 6 del PPL.

En Europa muchos investigadores contribuyeron de una u otra forma a que esta tesis siguiera adelante. Quisiera agradecer especialmente al Dr. Gerard Van Bussel y a la Dra. Elke Bujok la oportunidad que me brindaron para examinar las piezas y al Dr. Eric Taladoire, el proporcionarme abundante bibliografía acerca de las colecciones europeas que poseían materiales de mi interés. A Staffan Brunius del Museo Etnográfico de Estocolmo sus sugerencias y el envío de material escrito de S. Linné y a Marco Pila la imprescindible traducción del sueco.

Otros investigadores han contribuido también con aportaciones en algunos aspectos concretos de esta tesis, la Dra. Louise-Iseult Paradis, el Dr. Zoltán Paulinyi, el Dr. Daniel Schavelzon, la Dra. Jane McLaren Walsh, la Dra. Claudia Garcia- Des Lauriers y el Dr. Karl Taube entre otros muchos.

En España muchos investigadores me tendieron la mano, el Dr. J. Buxeda Garrigós de la UB, que me ofreció poder iniciar un análisis de las esculturas basado en aspectos morfométricos. La Dra. Pepa Iglesias de la UCM que me asesoró con una controvertida tipología de figuras similar a los “camahuiles” y la Dra. Anna Muntada de la UAB me ayudó, con su excepcional visión, a reconstruir en varios momentos de crisis un esqueleto de tesis.

Viajar no siempre estuvo al alcance en todo momento, así que tuve mis pies y mis manos en otras personas que también estuvieron a mi lado. Entre ellas mis exalumnas, Maria Santolaria y Alba Pérez por su reciente visita al Anahuacalli para “comprobar una vez más” algunos datos y a Flora Mora por buscar y hallar materiales de interés en la Fototeca del INAH de Pachuca. A mis amigos Erika Carrillo y Gonzalo Morales, por haberme brindado su apoyo personal, por haber compartido tantas experiencias juntos y por hacerme esos favores que solo ellos lo saben. A la familia Cabrera, en especial al maestro Rubén Cabrera por sus aclaraciones, consejos y a Doña Mercedes Cortés, por su acogedora hospitalidad. A Oralia Cabrera y a Ian Robertson por revisar algunos de mis documentos y resolver mis dudas con las cronologías y con los materiales del TSE.

De mis tres grandes amigas Gloria, Cris y Cata su paciencia en escuchar mis tediosas charlas y sus ánimos. A Susana del Departamento de Arte, le debo su presión positiva durante estos años y la capacidad de hacer las cosas más “fáciles”. La revisión final de las conclusiones se las debo a la Dra. Judith Sánchez Gordaliza. Finalmente aprovecho para agradecer al resto de mi familia su apoyo.

A todos ellos, a todos vosotros, muchas gracias porque de alguna manera, en alguna de las páginas de esta tesis también está vuestra huella.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN Y DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	1
1.1 ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS	3
1.2 LIMITACIONES	3
1.2.1 ¿Proveniencia? El dilema del contexto	3
1.2.2 ...Con todos los síntomas de una pieza dudosa	6
1.2.3 El presunto «estilo» teotihuacano	12
1.2.4 El tiempo o la problemática de la cronología	15
1.2.5 El estado de conservación: entre la erosión natural y la mutilación antrópica.	16
1.3 ENFOQUES METODOLÓGICOS	18
1.3.1 Enfoques I: desde la historia del arte y la antropología.	18
1.3.2 Enfoques II: desde la arqueología	22
1.4 PROPUESTA METODOLÓGICA	25
1.5 EL CORPUS: PRESENTACIÓN Y DESCRIPCIÓN GENERAL	28
1.5.1 El registro de las esculturas	28
2. COORDENADAS ESPACIO-TEMPORALES: MEDIO AMBIENTE Y CRONOLOGÍA	31
2.1 UBICACIÓN	31
2.2 GEOLOGÍA	34
2.3 CLIMA	36
2.3.1 Estudios paleoambientales	37
2.4 FAUNA Y FLORA	39
2.5 PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS ACERCA DE LA PROBLEMÁTICA DE LAS CRONOLOGÍAS EN TEOTIHUACAN	50
2.6 PRIMERAS SECUENCIAS CRONOLÓGICAS A PARTIR DE LA CERÁMICA	50
2.7 NUEVAS CRONOLOGÍAS DEL SITIO EN LOS 70'	53
2.8 UNA COMPARATIVA DEL LAS CRONOLOGÍAS EN LOS 90': E. RATTRAY VS R. MILLON	54

3. LA CIUDAD DE TEOTIHUACAN Y SU EVOLUCIÓN	57
3.1 EL PRECLÁSICO RECIENTE EN TEOTIHUACAN	58
3.1.1 La fase Tezoyuca	59
3.1.2 La fase Patlachique	60
3.2 TZACUALLI (1-150 D.C.)	66
3.3 MICCAOTLI (150-200 D.C.)	70
3.4 TLAMIMILOLPA (200-350 D.C.)	76
3.5 XOLALPAN (350-550 D.C.)	94
3.6 METEPEC (550-650 D.C.)	98
3.6.1 El ocaso de Teotihuacan	100
3.7 LA DESTRUCCIÓN DE TEOTIHUACAN: PROTAGONISTAS Y ACCIONES	105
4. DE LOS HOMBRES Y LOS DIOSES	111
4.1 ORIGEN ÉTNICO Y LINGÜÍSTICO DE LOS POBLADORES	111
4.2 DESPEJANDO ALGUNAS DUDAS ACERCA DE LA ESCRITURA	114
4.3 ORGANIZACIÓN POLÍTICA: EL GOBIERNO.....	121
4.4 LA ORGANIZACIÓN SOCIAL	132
4.5 RELIGIÓN	142
5. LA ESCULTURA EN LA CIUDAD DE LOS DIOSES. REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA	173
5.1 LA HUELLA MEXICA EN TEOTIHUACAN	173
5.2 FUENTES HISTÓRICAS DEL S.XVI	179
5.3 FUENTES HISTÓRICAS DEL S.XVII	181
5.4 EL PANORAMA DE LA ARQUEOLOGÍA EN TEOTIHUACAN	222
5.5 DISCUSIÓN SOBRE LA RECONSTRUCCIÓN A PARTIR DE FUENTES HISTÓRICAS Y EVIDENCIAS ARQUEOLÓGICAS: CASTAÑEDA Y EL CASO DE LAS ESTATUAS DE «MICTLANTECUHTLI»	235
6. EL ARTE TEOTIHUACANO Y SU CARÁCTER: RASGOS FORMALES Y CARACTERIZACIÓN	245
6.1 ASPECTOS GENERALES	245
6.2 LA ESCULTURA: PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA	257
6.2.1 Antecedentes	257

6.2.2 Propuesta	261
6.3 DISCUSIÓN DE LOS TIPOS (i). LO MEZCALA EN TEOTIHUACAN: PROBLEMÁTICAS Y ANTECEDENTES	316
6.3.1 Teotihuacan y Guerrero: relaciones y préstamos	317
6.3.2 El problemático «estilo mezcala»	318
6.3.3 Uso y significado de esculturas tipo Mezcala	325
6.3.4 La construcción de un concepto: lo «teotihuacanoide» y otros tipos transicionales. Revisión de los datos.	326
6.3.5 La presencia mezcala en Teotihuacan: algunos estudios	346
6.3.6 Análisis de la lapidaria tipo mezcala	347
6.4 REFLEXIONES SOBRE LOS TIPOS ESQUEMÁTICOS	360
6.5 EL DENOMINADO TIPO A : “CLÁSICO TEOTIHUACANO”	364
6.6 LITOESCULTURA OLMECOIDE EN TEOTIHUACAN	373
7. IDIOSINCRASIA DE LA ESCULTURA ANTROPOMORFA	387
7.1 CARACTERES PLÁSTICOS Y ESTÉTICOS	387
7.1.1 Tratamiento de los volúmenes.	388
7.1.2 Composición, solidez y equilibrio	390
7.1.3 Naturaleza de las líneas	391
7.2 EL CUERPO HUMANO EN EL ARTE Y EN LA ESCULTURA	392
7.3 EL ESPACIO DE LA ESCULTURA: CONTEXTO Y LOCALIZACIÓN	398
7.4 LAS DIMENSIONES DE LA ESCULTURA: LA ESCALA Y LA PROPORCIÓN	401
7.5 LA ESCULTURA EN RELACIÓN AL MATERIAL	407
7.5.1 Materias primas: fuentes y abastecimiento	409
7.5.2 El trabajo del escultor: su identidad, herramientas y procesos técnicos empleados	414
7.6 TALLERES LAPIDARIOS EN TEOTIHUACAN	428
8. ANÁLISIS DE LOS CUERPOS DE PIEDRA: SOBRE EL GÉNERO Y LA INDUMENTARIA.	433
8.1 SOBRE EL DESNUDO Y LO ASEXUADO	433
8.1.1 Indicaciones del género	464
8.2 CUERPOS: LA POSTURA Y EL GESTO	468
8.2.1 Rasgos faciales y comparativa	476

8.3 LA INDUMENTARIA, LOS PEINADOS Y LOS TOCADOS	478
8.3.1 Peinados	479
8.3.2 Tocados	483
8.3.3 Orejeras y pendientes	487
8.3.4 Collares y pulseras	492
8.3.5 Vestidos	495
8.3.6 Calzado	499
8.3.7 Miscelánea	501
8.4 RELACIÓN VACÍO Y LLENO	502
8.4.1 Las oquedades corporales: el pecho y el abdomen	503
8.4.2 Los rellenos de los ojos y la boca	507
8.5 APLICACIÓN DE PINTURA EN LAS ESCULTURAS	510
9. LA DESTRUCCIÓN DE LOS ÍDOLOS: ICONOCLASTIA Y MUTILACIÓN DE ESCULTURAS	515
10. CRONOLOGÍA Y PERIODIZACIÓN DE LAS ESCULTURAS	551
11. DEL USO Y FUNCIÓN DE LAS ESCULTURAS	565
11.1 LA PLAZA DE LA PIRÁMIDE DEL SOL: ¿CULTO A LA MUERTE O EXALTACIÓN DEL SACRIFICIO?	567
11.2 LA FIGURA HUMANA EN LA PLAZA DE LA PIRÁMIDE DE LA LUNA.	570
11.2.1 La escultura urbana de exteriores: Chalchiuhtlicue.	571
11.3 LA ESCULTURA COMO OFRENDAS A EDIFICIOS O INDIVIDUOS.	588
11.3.1 Ofrendas de consagración en la Pirámide de la Luna.	589
11.3.2 Las ofrendas en el entierro 14 del TSE.	596
11.4 LA ESCULTURA EN UN COMPLEJO RESIDENCIAL DE ÉLITE: EL CAUTIVO DE XALLA	601
11.5 LA ESCULTURA EN LA CANTERA: EL IDOLO DE COATLINCHAN	604
12. CONCLUSIONES Y FUTURAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO	613
ABREVIATURAS	627
BIBLIOGRAFÍA	629
ANEXO 1	745



1. INTRODUCCIÓN Y DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

La litoescultura en piedra en la antigua ciudad de Teotihuacan encontró su vehículo de expresión en distintos formatos, soportes o materiales y contextos. Las dimensiones y el material empleado de las esculturas es variable y comprende desde figurillas de pocos centímetros en rocas semipreciosas, a esculturas en distintos tipos de rocas metamórficas que oscilan de 30 cm hasta 80 cm culminando con la estatua colosal de Coatlinchan en andesita de 7.10 metros, atribuida a la cultura teotihuacana. Las dimensiones de las piezas parecen guardar estrecha relación con los materiales empleados. Éstos también presentan una extraordinaria diversidad: piedras metamórficas verdes empleadas especialmente para la manufactura de esculturas o figurillas de mediano y pequeño formato, tecali o mármol para otros ejemplares intermedios y casi siempre la roca volcánica para la escultura arquitectónica. Si nos referimos a las temáticas podemos organizar la escultura entorno a tres grandes categorías: zoomorfas, antropomorfas y motivos simbólicos (Allain 2004).

Una revisión general del material, partiendo del estudio previo de A. Allain (2004:234) en el que la escultura antropomorfa integraba el mayor porcentaje de piezas escultóricas que habían sido fechadas (19%) y que poseían un contexto arqueológico confiable (11%) motivó entre otras razones, a seleccionar un conjunto homogéneo: la escultura antropomorfa en piedra. Sin embargo, dicha categoría seguía siendo genérica, amplia e integrada por numerosos subtipos formales distintos que debían acotarse. Por ello y con el objetivo de precisar más para este estudio se limitó la selección de esculturas que integrarían la investigación. Atendiendo a estas limitaciones se excluyeron las máscaras, cuya importancia en calidad y cantidad en Teotihuacan hace que se las considere un tipo formal aparte, por lo que la recopilación de todas ellas ya podría bien constituir un catálogo¹. También se optó por excluir las figurillas de obsidiana antropomorfas, conocidas como excéntricas, ya que la tecnología de manufactura empleada es la lítica tallada y no la lítica pulida. Finalmente, también excluimos del corpus los braseros del Dios Viejo del Fuego, que constituyen alrededor de un 11% del conjunto total de la categoría de antropomorfos (sg. Allain,

¹ Merece la pena advertir que si en un principio desechamos incorporar en este estudio las máscaras, cabe decir que posteriormente nos pareció oportuno registrar e incluir algunas a efectos comparativos y para rastrear tratamientos formales semejantes. El 54 Congreso Internacional de Americanistas celebrado en Viena, Austria, del 15-20 julio de 2012 fue motivo de un simposio "The Stone Masks of Teotihuacan, Mexico: Archaeological, Historical and Social Contexts" donde se revisaron y se plantearon algunas propuestas más exhaustivamente. Presentamos conjuntamente con J. Buxeda Garrigós, una comunicación en relación a las máscaras teotihuacanas. Vid. Anexo 1.

2004:73). Consideramos que merecían ser analizadas en un estudio propio², ya que aparte de representar la misma identidad, comparten las mismas características en cuanto a selección de material, rasgos formales o compositivos y su función está bien determinada. No sucede lo mismo con nuestro conjunto: la materia prima empleada es diversa, como lo son también las técnicas, los rasgos formales y compositivos. Ésta se ha conservado en su mayor parte exenta pero también lo integran algunos pocos ejemplares en relieve.

La elección del motivo antropomorfo como objeto de nuestro estudio se debe en primer lugar a su abundancia y a su extraordinaria disparidad que dificulta la detección de unos rasgos definitorios. Por otro lado al carecer de una tipología previamente establecida sus clasificaciones son hasta el momento arbitrarias.

Aunque de algunas esculturas se conoce el contexto del que procede, se desconoce su función. ¿A qué o a quién representan? ¿Dioses, hombres, o imágenes del poder político-religioso? Para determinar la función y el papel que desempeñaron estas esculturas consideramos fundamental una aproximación y análisis del contexto espacio-temporal en el que fueron concebidas las esculturas. De ahí la importancia que tienen los ejemplares que han sobrevivido el paso del tiempo y permanecieron en el subsuelo hasta el día en que fueron excavadas. Como hemos mencionado los ejemplares antropomorfos son los que poseen mejores datos de contexto arqueológico y cronología asociada. En numerosos museos de alrededor del mundo ya sea en los almacenes y/o expuestos en las salas, se encuentran esculturas etiquetadas bajo la rúbrica de “teotihuacana”. Algunas de ellas no habían sido analizadas ni publicadas, por lo que consideramos conveniente visualizarlas y difundirlas. Por todas estas razones nos pareció pertinente iniciar una investigación sobre el tema creando un corpus de litoescultura antropomorfa teotihuacana. Nuestra intención trata también de satisfacer la demanda de la comunidad investigadora que sugirió en su momento la necesidad de establecer una compilación general y de una propuesta tipológica para estas esculturas.

Dicha propuesta va a permitir en primer lugar identificar los rasgos formales y generar su caracterización, es decir, conocer y caracterizar los rasgos que las definen: su idiosincrasia³ con la esperanza que sirva de base para que en el futuro las excavaciones proporcionen nuevos ejemplares y contribuyan a revisar esta tipología, verificando, ampliando o acotando los rasgos que aquí se proponen como punto de partida. En segundo lugar tratar de perfilar una periodización, es decir, situar en un eje temporal las esculturas que provienen de contextos controlados. Con ello pretendemos contribuir a situar la escultura antropomorfa teotihuacana en un marco cronológico estable que sirva de referencia.

2 Un reciente trabajo de investigación llevado a cabo por Claire Billard (2009) se ocupa precisamente de este tema. “Le Vieux Dieu sur le Haut Plateau Central Mexicain. Vision diachronique” Paris: Université de Paris I-Panthéon Sorbonne. Mémoire Master. Archéologie des Amériques.

3 Debo el término a la Dra. Anna Muntada Torrellas quién me lo sugirió en una de las siempre productivas conversaciones sobre este tema de investigación.



1.1 ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

En primer lugar consideramos oportuno discernir entre escultura y figurilla. Para el primer caso, según el diccionario de la R.A.L.E⁴ se define como el arte de modelar, tallar o esculpir el barro, piedra, madera, etc., figuras de bulto, mientras que para la segunda se considera una figurilla un diminutivo de figura, a saber una estatua pequeña en forma humana o animal. Esta definición general queda acotada por el sistema de Inventario del INAH en el que se diferencia entre escultura y figurilla cuando esta última es inferior a 25 cm. Sin embargo, una figurilla aun inferior a 10 centímetros puede estar trabajada completamente en bulto redondo y estar cercana a la tridimensionalidad. En base a lo anterior, consideramos que debería ser la técnica y no las dimensiones, las que concedan el estatus de escultura o figurilla⁵. Expresado en otras palabras, pueden existir plenamente esculturas de reducidas dimensiones. Por otro lado el concepto de lapidaria se emplea para designar el empleo de piedras semipreciosas: chalchihuites o piedras verdes entre las que se cuenta el jade, la serpentina, la fuchsita y otras piedras como el tecali u ónix por citar sólo algunas. La lapidaria afecta tanto a la manufactura de ornamentos (collares, orejeras, cuentas...) como también a las esculturas. De este modo en esta tesis haremos mención a esculturas que fueron elaboradas con distintos materiales, porque nuestro propósito no pretende segregar en función de la materia prima empleada, sino integrar en base a la escultura en su expresión más amplia posible.

1.2 LIMITACIONES

Estos objetivos iniciales se enfrentan a no pocos problemas que surgieron al revisar la bibliografía existente y al iniciar la tarea de catalogación y registro de las piezas que iban a conformar el corpus escultórico de este estudio.

1.2.1 ¿PROVENIENCIA? EL DILEMA DEL CONTEXTO

Tal vez el mayor contratiempo al que se enfrenta la escultura teotihuacana es la ausencia en la mayoría de los casos, de contexto arqueológico. Como hemos referido *supra* precisamente la elección del motivo antropomorfo se debe también a que posee un registro arqueológico adecuado para muchos de sus ejemplares. Hasta mediados de los años 60' muy pocas son las piezas que han sido excavadas sistemáticamente, por lo que no existe un registro arqueológico adecuado de la gran mayoría. Además los informes de excavación o las publicaciones derivadas no siempre

4 Según el diccionario de la R.A.L.E del lat. Sculptura. F. Arte de modelar, tallar o esculpir el barro, piedra, madera, etc., figuras de bulto. Figurilla, del lat. Figura presenta muchas acepciones entre ellas, F. Estatua o pintura que representa el cuerpo de un hombre o de un animal.

5 Quisiera traer a colación la reflexión que, en este mismo sentido se planteó A. Allain cuando llevó a cabo su corpus escultórico: "Ce manque de clarté s'explique, en grande partie, par l'absence d'une définition d'un point de vue archéologique de la notion de figurine. Étant donné le manque de fiabilité du critère de dimension, plutôt que de parler de figurines, nous utiliserons dans notre étude le terme de sculpture de petite taille. Par ailleurs, adopter un critère de dimension pour la sélection des pièces serait beaucoup trop restrictif []" (2004: vol. I, 48)

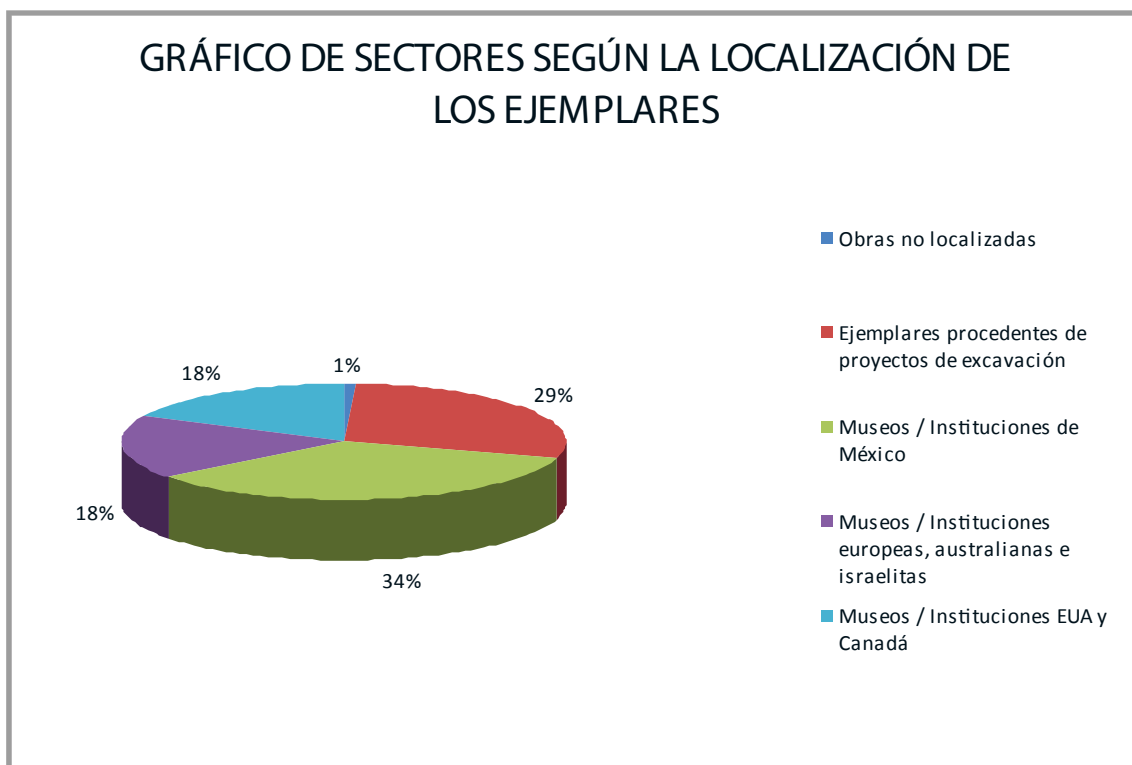


vieron la luz. Por ello, la escultura en general es una de las producciones de Teotihuacan cuyo contexto es desconocido. Las preguntas que se planteaba G.L. Cowgill (2003a:25) en relación a esa inexactitud de datos derivadas del desconocimiento del contexto, las retomamos aquí para las esculturas:

- a) ¿De qué clase de estructuras provienen?
- b) ¿A qué periodo constructivo pertenecen?
- c) ¿Con cuales otros objetos estuvieron asociados?
- d) ¿En qué clase de depósitos aparecieron? Un entierro, un basurero, una ofrenda, un cuarto abandonado.

En Teotihuacan nos enfrentamos a tres tipos de esculturas antropomorfas en relación a su contexto. Un primer caso lo integrarían a aquellas esculturas de las que nos consta que provienen sin duda de la antigua ciudad, pero nos faltan datos de contexto. Estas serían por un lado las esculturas que eran visibles en Teotihuacan y fueron descritas, con mayor o menor precisión, por cronistas y viajeros durante la época moderna y contemporánea. Pero también aquellas que provienen de “excavaciones” clandestinas, o con propósito más científico, efectuadas en la ZAT desde principios del 1900 hasta los años 70’s. Sabemos que estas piezas fueron halladas con certeza de la antigua ciudad, pero muy a menudo nos faltan datos precisos acerca de su contexto. Este problema se resolverá a partir de los proyectos arqueológicos que se iniciaron en la década de los 80’ y en adelante que darán paso a las esculturas que representarían el segundo caso, con un mejor registro de su procedencia, de las que contamos con 99 esculturas de las 343 totales (29%)

GRÁFICO 1.



Además hay que considerar que aunque procedan de contextos controlados debemos ser prudentes. En primer lugar porque aunque es posible que la escultura esté en una ubicación concreta, cabe plantearse que éste no sea el emplazamiento original, es decir para el espacio para la que fue concebida inicialmente. Hay que contemplar entonces la posibilidad que tal vez alguna de esas esculturas fueran portátiles o pudieran ser trasladadas puesto que el tamaño y el peso de la mayoría lo permiten. Incluso considerar que algunas fueran ejecutadas en una etapa pero se guardaran como si de reliquias se tratara y se reutilizan en su etapa final como ofrendas.

Un tercer caso lo integran aquellas esculturas que proceden de colecciones museográficas o particulares dentro o fuera de México, que atribuyen la procedencia a Teotihuacan y que constituyen un 70% de los materiales registrados. En este caso, esta investigación ha priorizado su proximidad con respecto a la antigua ciudad, ya que algunas de las esculturas que se encuentran en el MNAM, contenían información de adquisición indicando un proyecto arqueológico efectuado antes de los años 70⁶.

Es posible que algunas esculturas que integran este tercer bloque procedieran efectivamente de Teotihuacan, pero fueran objeto del saqueo como lo tenemos atestiguado, por ejemplo, con la pintura mural⁷. Las consecuencias del saqueo en sitios arqueológicos es nefasta, ya que suponen: *“la pérdida total de información no registrada. [] Con frecuencia se mutilan los objetos que se extraen de un sitio y, en todos los casos, se pierde su contexto; la pieza saqueada se convierte en un huérfano sin antecedentes, y su misma autenticidad está sujeta a discusión.”* (Meyer 1990:25). Al proceder del saqueo no se conservan datos de su procedencia exacta, por lo que lo único que a uno le queda es, o poner a la escultura en cuestión en cuarentena, o confiar con reservas en que procede de la antigua metrópolis. Me decanto por la primera opción y trataré de argumentar en el apartado siguiente mi decisión.

El saqueo que ya existió en época prehispánica, también se dio en los siglos venideros⁸. Como afirmaba F. Solís, muchos saqueadores:

“surtieron abundantemente a los crecientes coleccionistas []. Desde de la década de los años treinta, estrellas cinematográficas y artistas mexicanos consiguieron extensas colecciones de piezas [] imponiendo la “moda”, entre los intelectuales y acaudalados de la época de lucir los perros gordos de Colima o las mujeres de formas estilizadas, con pintura facial y corporal, expuestos en las librerías o sobre las chimeneas de las salas estilo colonial mexicano.” (Solís 2004b:22-23).

6 Puede consultarse la tabla 1 en el Vol. II Catálogo donde se indican en rojo las piezas que se conservan en el MNAM procedentes de excavaciones tempranas en la ZAT.

7 Vid. La mitad de los murales procedentes de Teotihuacan donados por Harald J. Wagner al M.H.Young Fine Arts Museum de San Francisco en 1976, fueron devueltos a México en 1986. Sobre el tema vid. K. Berrin (1988b), R. Millon (1987:167-173; 1988b:78-113; 1991:185-192) y B. de la Fuente (2006[1995]: Vol. I. Tomo I: 361-136).

8 Nos parece interesante plantear en este punto una cuestión formulada inicialmente por K. Berrin (1993: 86) con la que concordamos plenamente: se trata del concepto de “reuso” de las esculturas de piedra. Es posible que algunas de las esculturas que no se han podido localizar hayan sido en el pasado reutilizadas como material de construcción, tal como mencionaba a propósito R. Almaraz cuando refería el constante saqueo a manos de personas que aprovechaban las esculturas rompiéndolas para construir sus residencias (1993 [1864]:355).



Ciertos coleccionistas tuvieron fama y renombre: Miguel Covarrubias, Diego Rivera y otros se preciaban de no poder ser engañados porque analizaban⁹ atentamente las piezas, pero eso no siempre garantiza que la pieza en cuestión sea auténtica. Parece que el saqueo empezó pronto en Teotihuacan. Sin la pretensión de hacer acopio extensivo pondremos algunos ejemplos. El propio Brantz Mayer cuando visitaba la antigua ciudad, mencionaba que al pie de la Pirámide de la Luna: “*hallé varios indios viejos que me trajeron numerosos cuchillos sacrificiales de obsidiana y cabezas pequeñas de bien templada arcilla [...]*” (1953 [1844]:298). Años después E. Chabrand escribía: “*Toute une tribu d’Indiens qui m’ont aperçu de la plaine font irruption auprès de moi: ils m’offrent des antiquités trop bien conservées dont ils demandent trop cher pour les céder ensuite à trop bas prix, et dont je méfie; les débris que j’ai ramassés et qui sont si communs ici qu’on m’en peut faire commerce, sont à coup sûr plus authentiques.*” (1892:321)

Con el fin de saciar la demanda cada vez más creciente de los museos y los coleccionistas privados junto con el saqueo aparecerá la producción de falsificaciones¹⁰. Sin duda enlazada a otra cuestión que afecta a la noción de la autenticidad y que será discutida en el rubro que sigue a continuación.

1.2.2 ...CON TODOS LOS SÍNTOMAS DE UNA PIEZA DUDOSA

“To speak accurately, it is not so much that every unexcavated object should be considered guilty (i.e. a forgery) until proven innocent, but rather than every unexcavated object should not automatically be considered innocent (i.e. ancient).” Oscar W. Muscarella (2000a:17)

Con este subtítulo hemos querido traer a colación la definición de O.W. Muscarella acerca de las piezas de procedencia no comprobable que incómodamente la señalan como dudosa. Esta cuestión, ocuparía hojas enteras, pero nos limitaremos aquí a hacer algunas reflexiones. Como hemos anticipado en el apartado anterior, la mayoría de las veces las piezas que se conservan en museos sea cual sea su localización, conservan escasa información acerca de cómo llegó la pieza a la institución o no se facilita esta información. En pocos casos se indica que procede de excavación, en otros casos se tiene registro del donante de la colección y el año. En ocasiones, al requerir los datos de procedencia de las piezas en nuestra búsqueda por los museos, algunos de ellos nos solicitaron estar informados de nuestros resultados, observaciones y comentarios, ya

9 A propósito de la colección prehispánica de Milton Arno Leof, L. López Luján y M.A. Santos apuntan: “Se dice también que, ante un creciente número de falsificaciones, Leof y Danny examinaban bajo el microscopio y la luz ultravioleta cada pieza que les proponían. Trataban de hallar en ellas evidencias de un prolongado enterramiento que probara su antigüedad o, por el contrario, de identificar huellas de algún instrumento de talla moderno que les ayudaran a descartar las imposturas, al menos las más evidentes.” (2012:2)

10 “No hay manera de negar que, puesto que el coleccionismo prohija una demanda de objetos de arte fuera de las que provee el trabajo del arqueólogo, tarde o temprano habrá una oferta de ellos. Si el excavador clandestino no consigue encontrar las piezas que piden sus clientes no estará en el negocio mucho tiempo. Se convertirá en falsificador o conseguirá su mercancía de uno.” J. Litvak (1985: 5)



que dudaban de la autenticidad de lo que tenían exhibido en sala y preferían retirar las piezas¹¹ o reubicarlas en otro espacio. Otros se mostraron recelosos a compartir información acerca de la forma de acceso al museo¹², alegando la privacidad del coleccionista. En cualquier caso, cabe decir que fueron pocos los que ponían en cuarentena su colección y lamentablemente como planteaba C. Duverger al respecto:

“Se puede entender que un museo dude en separarse de una pieza clasificada como “obra maestra”: a la amputación del valor de las colecciones se añade el descrédito ligado al reconocimiento del error científico. Pero este conservadurismo contribuye a pervertir la idea que el gran público tiene acerca del arte precolombino.” (Duverger 1999:84)

Pero la realidad es que las falsificaciones en México estuvieron en boga desde muy temprano¹³. A mediados del s.XIX Brantz Mayer en *México lo que fue y lo que es*, relataba el hecho anecdótico de la falsificación de un grupo de arcilla que llegó al general Tornel y que lamentablemente no tuvo tiempo de dibujar antes de que fuera mandado a un comerciante inglés. Aunque luego su autenticidad fue puesta en tela de juicio el autor expone que así en México: *“ como en Italia, está muy de moda la fabricación de antigüedades al por mayor, y se requiere de ojo experto para descubrir el engaño ”* (1953 [1844]: 291). Al parecer cerca de Texcoco los vecinos:

“pretendían vender grandes colecciones de interesantes estatuas y fragmentos. Entre estos vendedores había una india vieja, que dedicaba sus ocios a merodear por entre los escombros. Los acompañamos uno por uno a sus casas; pero yo no hallé casi nada digno de comprarse, excepto algunos idolillos de serpentina y algunos adornos personales, de piedra en extremo dura y brillante” (1953:291).

El arte teotihuacano, especialmente aquel elaborado en barro, también ha sido objeto de reproducciones, imitaciones y falsificaciones con mayor o menor gracia. En 1897 W.H. Holmes constataba: *“The old indian potter, who has supplied the museums of the world with imitation antiquities, is still at work in his little shop near the railway station in San Juan”* (1897: 293). Al

11 Al respecto, J. W. Meiland advierte que las falsificaciones se suelen retirar pronto una vez se ha descubierto ya que descubierto el fraude, la magia se ha ido y lo que queda es una aberración cultural, poco menos valioso que una reproducción: *“It is true that much lower prices are paid for copies and that the museums find it terribly embarrassing to have paid hundreds of thousands of dollars for a work that turns out to be a copy.”* (1983:118). En otro orden de ideas, E. Pasztory apuntaba: *“To discover that a famous piece is a fake is to stumble upon an obscenity [...]. The transgressive object falls immediately into the one zone that Kant felt could never be aesthetic-the disgusting.”* (2002:159). Esta respuesta enlaza con la aportación de Francis Sparshott (1983:247) quién considera que hay un componente sentimental en nuestra apreciación, por lo que al observar el fraude, uno se siente herido, decepcionado o engañado.

12 O.W. Muscarella advierte que curadores, científicos, profesores, coleccionistas...forman parten de un mismo engranaje. Algunos curadores optan por no facilitar la pieza o su información para el estudio científico porque *“... may also wish to avoid disclosure for reasons already mentioned above, protection of their own reputation or that of a predecessor, or fear of offending the donor or the one who authorized the funds to purchase it.”* (2000a:3).

13 Para L. Batres (1910:7-8) el inicio de la falsificación de antigüedades en México se remontaba al s.XVII y afirmaba la existencia de obradores en el barrio de Tlatelolco que funcionaban desde esa época hasta sus días. Sobre el tema de las falsificaciones existe abundante bibliografía, además de los autores que citaremos en adelante sugerimos al lector Gordon F. Ekholm *“The Problem of Fakes in Pre-Columbian Art”* (1964:19-32), E. Pasztory, *“Truth in forgery”* (2002a:159-165), Jane M. Walsh (2005:1-7;17-19, 2006:20-25) y más recientemente L.H. Gamble *“Fact or forgery: dilemmas in Museum collections”* (2008:3-20) y D. Schávelzon *“Arte y falsificación en América Latina”* (2009).



parecer, este alfarero, conocido por todos llamó la atención de J. Roux que escribía a propósito de un tal Espiridion Barrios que vivía en el pueblo de San Sebastián y: *“qui non seulement vend- et fabrique-después des années des antiquités, des «Moctezumas», spécialité pour touristes américains[]”* (1906:54). Su oficio al parecer se transmitió a sus herederos, y aunque sea anecdóticamente L. Batres se refirió al mismo linaje cuando escribe en 1910:

“En el pueblo de San Sebastián, cercano a las famosas ruinas de Teotihuacán, viven dos hermanos que, por herencia, se entregan á [sic] esta industria; algunos de los vasos que construyen en barro los adornan con aplicaciones de cabecitas de la misma sustancia, vaciadas muchas de ellas en moldes originales encontrados en los terrenos cercanos á dichas ruinas.” (1910b: nota 1, p.8)

Las falsificaciones escultóricas incorporan cierta variedad, elementos o detalles extraídos de otros campos artísticos. El concepto de la variedad es planteado también por Duverger que considera que el coleccionista como cliente, gusta de esta variedad en su colección y el vendedor pues le satisface. Sin embargo *“Al privilegiar lo singular o lo insólito, el coleccionista comete en realidad un profundo contrasentido, pues el arte mesoamericano es esencialmente reiterativo.”* (1999:84) Ahora bien, aclaramos que igual que se da en otras producciones artísticas mesoamericanas, la escultura teotihuacana es poco repetitiva y se caracteriza por una extensa variedad tipológica como veremos. Duverger (1999:84) constata que las producciones mesoamericanas que poseen más variedad son las más falsificadas. A veces dicha variedad o diferencia puede llegar a ser extrema e incluso mostrarse exótica, lo que en apariencia constituiría un signo irrevocable de falsedad. Sin embargo hay que ser prudentes en este sentido. A propósito D. Schávelzon traía a colación la excéntrica¹⁴ vasija cerámica conocida como “La Gallina Loca” de Teotihuacan (Fig. 1.1) de la que mencionaba: *“tiene todo lo necesario para no serlo (auténtica) y nada para que lo sea; pero es auténtica, y puso en crisis muchas ideas.”* (2009:85).

No obstante hay ciertos rasgos que parecen definir la identidad. F. A. Peterson (1953) en su estudio acerca de las falsificaciones, proporcionaba algunos signos para poder identificarlas¹⁵. Sostenía que quedan restos de las huellas de herramientas metálicas utilizadas para pulir, que la pieza puede responder a la mezcla de varios estilos o que la materia prima no muestra signos de haber sido erosionada por fuerzas naturales o por la acción del paso del tiempo. Añade además que algunas de las falsificaciones se identificaron porque habían sido copiadas directamente de originales publicados. En este sentido, alguno de los ejemplares revisados al elaborar el corpus escultórico remitía a otro ejemplar formalmente muy cercano. Se trata de una escultura que descansa en las vitrinas de un museo estadounidense y que reproduce con mucha fidelidad y con un desliz de apenas un centímetro de altura, una de las piezas

14 Una figura excepcional puede según E. Pasztory considerarse en el límite: *“...an oddity-either a “masterpiece” by a unique artist or a fake (note how close these two categories are to each other.”* (2002a:162)

15 Basándose en criterios estilísticos, J.M. Eisenberg (1992:10-15) proponía otros indicadores. Sin embargo, algunos de ellos como la presencia de elementos extraños es discutible como hemos referido con el ejemplo. Recientemente se han llevado a cabo estudios a partir de métodos científicos para descartar falsificaciones en piezas mesoamericanas: Jane M. Walsh (2004, 66-67; 2008a:7-43), M. Sax et al. (2008:2751-2760). Hasta el presente la compilación más extensa y general acerca de investigación científica de falsificaciones en distintos materiales se encuentra en P. Craddock (2009).



expuestas en el MNAM. (Fig. 1.2).

Toda esta disertación referida al asunto del contexto y procedencia así como a la cuestión de la autenticidad es, indudablemente, uno de los elementos en los que uno debe detenerse y escoger. Pueden tomarse en cuenta para el análisis sólo las piezas que provienen de manera aceptable con contexto arqueológico, o bien pueden añadirse también aquellas que proceden del acopio de las colecciones privadas o públicas asumiendo el riesgo que entraña.

Varios autores se han detenido antes en esta encrucijada y las direcciones que han tomado, aunque apuntan en sentidos opuestos, merecen ser revisadas antes de exponer nuestra posición en este intrincado asunto. Recientemente Javier Urcid (2003) mencionaba que algunas editoriales para frenar el tráfico ilegal de bienes habían optado por no publicar información acerca de piezas que procedan de saqueos. Sin embargo aunque la intención es muy loable, el autor apunta que se pierden entonces datos que pueden contribuir a completar el conocimiento sobre una cultura. En otras palabras reivindica el valor científico de objetos que se hallan en colecciones privadas. Éste constituye un tema frágil y aunque Urcid lo demuestra a propósito de una urna ñuiñe procedente de una colección privada francesa, seguimos pensando que el terreno es resbaladizo. Con su análisis el autor:

“... pretende demostrar que la “excavación” de los “estratos” acumulados en las bibliotecas del mundo constituye una forma de arqueología de la arqueología [] los resultados de esta meta-arqueología pueden ser de gran utilidad para entender el pasado y promover así una conciencia histórica que ayude a combatir el saqueo y el tráfico de antigüedades.”
(2003:98)

FIGURA 1.1-1.2: ...CON TODOS LOS SÍNTOMAS DE UNA PIEZA DUDOSA

1.1 Vasija cerámica recuperada del sitio de La Ventilla conocida popularmente como “La Gallina Loca”. Arcilla, conchas, caracoles y jade integran esta excepcional obra del arte cerámico teotihuacano.

Fuente: R. Cabrera Castro (2004: p. 31)



1.2 La escultura de la izquierda [2] se encuentra en el MNAM. Mide 18.5 cm de altura. En el Saint Louis Art Museum se encuentra una prácticamente idéntica [40], de 19.7 cm de altura y 7 de espesor. Matthew Robb (comunicación personal 21/09/2009) también considera que puede tratarse de una falsificación del s.XIX: *“I have been going over my notes for 264:1978. I should tell you that the surface shows signs of machine-tool work, so the piece may be a 20th century copy. I do not plan to show it in my re-installation of the collection”*. Fuente: R. Cabrera Castro (2004: p.11); E. Maurer (2002: cat.50, p.85).



Sin embargo desde nuestro punto de vista, esto entraña un problema: el riesgo de que en estas colecciones se hayan filtrado piezas de factura contemporánea cuya antigüedad y origen prehispánico no siempre puede corroborarse por medios científicos, principalmente por los medios técnicos que requiere y el coste que ello implica. Lo anterior nos motivó finalmente a descartar basar nuestra tipología en ejemplares de dudosa autenticidad¹⁶ aunque tal vez el corpus también podría incluir los ejemplares de museos y colecciones. En relación a esta cuestión, Jaime Litvak revisaba este asunto y mencionaba en un controvertido artículo una idea que quisiera recuperar: la autenticación que el tiempo acaba concediendo a algunos objetos de museos que son citados por autoridades científicas¹⁷. No quisiera extenderme en exceso en este punto pero traeré a colación un par de ejemplos. E. Pasztory (1992:307, fig. 23:309) mencionaba que las excavaciones han proporcionado datos que las grandes estatuas antropomorfas en piedra verde estaban restringidas a los altares centrales de los templos estatales teotihuacanos. Como muestra de ello pone algunos ejemplos excavados a principio del s.XIX por L. Batres y más recientemente obtenidas en el Proyecto Arqueológico Teotihuacan 80-82. Pero a su vez alude también a la pieza [32], coleccionada por Cristos Dominik Bilimek para el Museum für Völkerkunde en Viena. A mi modo de ver esta acción es equivalente a atestiguar que dicha pieza posee una proveniencia confiable para situarla junto con otras que proceden de excavaciones en la zona. Otro ejemplo lo constituye el corpus de escultura antropomorfa que López Luján et al. 2006a publicaron en la que

16 Al respecto mencionaba J. Litvak: “El historiador del arte, en su prisa por creer en objects d’art, no ha sido lo suficientemente crítico y muchas veces los ha aceptado, así como las conclusiones que se derivan de ellos, sin hacerse las preguntas necesarias sobre su autenticidad.” (1985:6). Acerca del objeto cultural y el objeto artístico vid. una crítica en D. Ségota (1999:39-46).

17 En este sentido O. W. Muscarella advierte: *“For although false proveniences and assertions about authenticity of unexcavated objects originally may derive from dealers, it is the scholar or curator who creates the fiction by publishing or exhibiting them as genuine and from site or area X.”* (2000a:15). En otro orden de ideas, D. Schávelzon se refiere a la misma idea cuando expresa: *“el mercado de lo falso incluye catálogos, exposiciones, financiamiento, expertos, publicaciones e investigación.”* (2009:48).



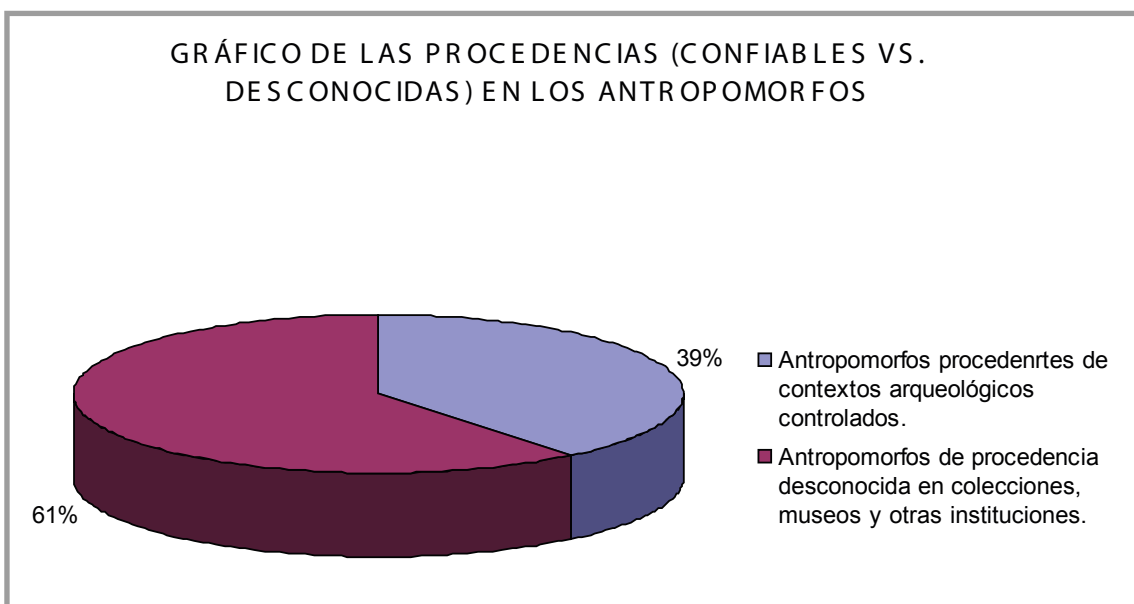
de 14 estatuas que reúnen, siete de ellas son de procedencia desconocida¹⁸. El autor que incorpora en su publicación académica una pieza sospechosa, sin querer las “*convierte en respetables y se usan en bona fides por otros estudiosos. Con el tiempo quedan autenticados y dañan aun más el esfuerzo para saber cómo era el mundo antiguo.*” (Litvak 1985:6).

Retomando el cruce de caminos en el que nos encontramos, J. Litvak señalaba que si el historiador del arte se decanta por el primer camino:

“No puede ver colecciones atractivas porque no definen procedencia a pesar de que las piezas concuerden con su idea de cómo debe ser el arte de la cultura que estudia. Le impide tomar en cuenta objetos que, en muchas ocasiones, son perfectamente buenos y, al no poderlos estudiar, pierden datos valiosos.” (1985:5)

Sin embargo tomar la otra dirección, que según Litvak es la más frecuente, aumenta la cantidad de objetos de su análisis en los que basará sus conclusiones. Relativo a la cantidad, basta comparar el corpus que en esta tesis se reúne de antropomorfos que provienen de excavaciones o contextos controlados (134 ejemplares) frente a los “desconocidos” que provienen de vitrinas o almacenes de museos y otras colecciones (209 ejemplares).

GRÁFICO 2



En consecuencia extraer conclusiones de un conjunto extenso de piezas procedentes de colecciones, algunas de las cuales pueden ponerse en cuarentena por ser sospechosas de ser falsas, no es según

18 “De las piezas restantes se desconoce la procedencia. Tres se encuentran en la ciudad de México y forman parte de las ricas colecciones del Museo Nacional de Antropología. Las demás han sido vendidas o donadas por coleccionistas privados a museos del extranjero: una se localiza en el Metropolitan de Nueva York, otra en el Louvre de París y las dos restantes en el Museo de Etnografía de Hamburgo.” (2006a: 179). Apenas una [5] ha sido objeto de un estudio petrográfico-mineralógico G. Querré (2000) lo cual identifica su material, serpentina, pero no autentifica su procedencia.



Litvak, el criterio más acertado. La sombra de la sospecha se cierne sobre las colecciones, antiguas o nuevas, privadas o públicas. Como advierte el autor, hay que ser conscientes que una buena proporción del contenido de colecciones resulta ser falso y su atribución no es Azteca III sino Luis Echevarría V. Esto es peligroso y:

“debería ser suficiente para hacer que los investigadores [] pensaran dos veces acerca de usar objetos de proveniencia dudosa para sus estudios. Si hay cantidades significativas de falsificaciones en las colecciones hay una buena probabilidad de que el historiador del arte no esté estudiando el Zeitgeist del periodo que trabaja, sino la idiosincrasia del falsificador o la mercadotecnia del traficante en antigüedades falsas.” (1985: 5)

Es obvio que tomando uno u otro camino se pierden datos y hay límites, pero considero que es preferible perder datos que construir sobre la duda.

Finalmente hemos optado por una propuesta conciliadora. Por un lado hemos optado por descartar en nuestra propuesta de tipos las colecciones particulares o museográficas de las que no existían datos confiables acerca de su contexto original. Por otro las hemos incorporado al corpus escultórico con el fin de hacer un compendio extenso de lo que se “atribuye” a la escultura teotihuacana, con el fin de visualizarlo, difundirlo y someterlo a revisión en el futuro. Gordon F. Ekholm reivindicaba que se hicieran publicaciones tipo corpus de falsificaciones para los museos que agilizarían el trabajo del curador (1964:26-27). Desde luego no es esta nuestra intención, pero si tener el catálogo que reúne el material escultórico antropomorfo puede ayudar a visibilizar lo que se está catalogando como “teotihuacano” y a compararlo con los datos obtenidos a partir de las tipologías derivadas de los ejemplares de proveniencia confiable. A pesar de que Ekholm en los años 60’s ya instaba a reexaminar las colecciones mesoamericanas en los museos, hoy en día sigue siendo una tarea muy necesaria. Así lo expresaba, en otro orden de ideas, Jane M. Walsh:

“Museum collections, replete with rare and beautiful unprovenanced masterpieces, often became world renowned for their wealth of resources. At the dawn of the 21st century [...] there is a pressing need to reexamine and reevaluate unprovenanced artifacts. The stock of fraudulent and misidentified objects has been growing since increased demand form ancient Mexican art created a modern supply in the early 1800s.” (2008a:37)

1.2.3 EL PRESUNTO «ESTILO» TEOTIHUACANO

“By STYLE is meant the constant form- and sometimes the constant elements, qualities, and expression- in the art of an individual or a group. The term is also applied to the whole activity of fan individual or society, as in speaking of a “life-style” or the “style of a civilization.” (M. Shapiro 1953:287).

Estas esculturas que reposan en las vitrinas de tantos museos, sin otra etiqueta que acompaña su contexto más que su supuesta filiación a la ciudad o el de pertenecer a un presunto “estilo



teotihuacano” nos vincula con otro problema derivado: ¿A qué llamamos “estilo teotihuacano” cuando ni siquiera sus fronteras están bien definidas? ¿Qué tan “teotihuacanas” son las esculturas alojadas en los museos? El mismo concepto de estilo no está exento de controversias: ¿qué entendemos por estilo? ¿qué lo define? ¿podemos prescindir de su uso y sustituirlo por el de tipo?

Hemos encabezado este subapartado con la definición de estilo que Meyer Shapiro proponía para uno de sus textos más citados. A continuación de ésta, de índole más general, el autor precisaba el matiz entre el concepto de estilo entendido por la comunidad de arqueólogos y para los historiadores de arte, no coincidentes. Para el historiador de arte el estilo se entiende como el elemento esencial de la investigación, estudia sus correspondencias, trasmisión, transformación y cambio. Además de emplear el término: “... *as a criterion of the date and place of origin of works, and as a means of tracing relationship between schools of art.*” (1953:287). Para los arqueólogos empero posee el sentido de motivo o patrón que ayuda a precisar y fechar la producción y a establecer conexiones entre grupos de obras o culturas. Añade: “*Style here is a symptomatic trait, like the nonaesthetic features of an artifact.*” (1953:287). Sin embargo el concepto de estilo a lo largo del tiempo ha estado sometido a múltiples definiciones ambiguas y poco precisas en ocasiones, dando lugar a divergentes interpretaciones y si se me permite, a una deformación del propio concepto.

No es nuestra intención presentar aquí un listado de definiciones del término en sí mismo, tan solo anotaremos algunas para evidenciar lo subjetivo e impreciso del término.

Una de las aproximaciones de este controvertido concepto nos lo ofrece el arqueólogo y antropólogo Pedro Armillas a finales de los años 60’s en “*Volumen y forma de la plástica aborigen*”. El conciudadano afirmaba: “*El estilo es proyección de la sociedad que lo origina. Las ligaduras que atan estilo y sociedad son profundas, escurridizas, desconcertantes, herméticas, pero no por ello menos reales []. La historia de los estilos revela la sociabilidad del arte.*” (1991b [1969]:241). Advierte asimismo que el estilo exige un canon: “*es una integración determinada por la intención del artista, expresión de la voluntad de la forma.*” (1991b [1969]:242). Por otro lado, Beatriz de la Fuente en su estudio acerca de la escultura olmeca definía el estilo como:

“un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, que ocurre en momentos altamente creativos como sigos de integración de una cultura. Pero el estilo es a la vez, como la vida misma, un proceso sujeto a cambios []. El estilo no se limita a manifestarse por la apariencia formal; otros elementos relativos a la identidad, a la comprensión y a la interpretación de los asuntos representados, deben ser considerados para entenderlo.” (1984: 323).

Elizabeth Jiménez García en *Iconografía de Tula* retomaba la definición de De la Fuente y la contrastaba con la de M. Coe para quién la definición del estilo olmeca requería de las: “[] *cualidades formales, la iconografía, los símbolos, el vestuario, las armas y los elementos ceremoniales.*” (Apud Jiménez García 1998:18). En la opinión de la autora para definir un estilo artístico se hace imprescindible conjugar varios aspectos desde la técnica de manufactura, el modo



de representar las imágenes y el rostro, la proporción del cuerpo, etc. Sin embargo, el artículo de Jesús E. Sánchez (2004:133) revela que en realidad lo que está definiendo la autora no es el *estilo*, sino las características del objeto analizado o el *carácter*. Nuestra propuesta se inscribe dentro de la línea de estilo sugerida por J. E. Sánchez (2004:133-141) quién atinadamente revisa el concepto y propone en su lugar el uso de conceptos más objetivos como rasgo, carácter o tipo en su lugar. Jesús E. Sánchez sometiendo a revisión el concepto sostiene que el:

“estilo se ha aplicado por los historiadores del arte [] para la identificación de aquellos rasgos particulares que distinguen a una obra de otra, y tiene distintos niveles de aplicación, pues se emplea tanto para distinguir a un autor de otro, como de una escuela y otra, e incluso, de una sociedad o “cultura” de otra, o de una época y otra []” (2004:135).

En efecto, E. Pasztory refería que puesto que los estilos artísticos eran indicadores sensibles del cambio, éstos son tradicionalmente usados como marcadores cronológicos. Sánchez insiste que el criterio estético no debería ser considerado como un indicador para definir o identificar los estilos y subraya que en el ámbito de la arqueología, especialmente en aquellas en las que el anonimato del autor no permite nada más que identificar las obras por culturas o épocas: *“el estilo tiene una aplicación extremadamente amplia y por lo mismo, vaga, ambigua.”* (2004:135). Más adelante advierte que el estilo se establece como un criterio de referencia (de apariencia o semejanza), pero no de *identidad*.

Por otro lado ligado al estilo, Pasztory pone de manifiesto la trascendencia o repercusión de la presencia de un “estilo” concreto en otro espacio que tiene definido su propio “estilo” y cómo se interpretaba esta presencia:

“Because art styles is usually local in nature, they are interpreted to reveal sources of origin. When an object in one style is found in a place where another style reigns, some form of contact between their makers is assumed [...]. Art works are further used to provide ethnographic content: if the art shows war, the people were warlike.” (Pasztory 1993a: 120).

L. López Luján tuvo también un encuentro con esta noción mientras analizaba los materiales teotihuacanos recuperados por el Proyecto Templo Mayor:

“Entonces surgió un problema: ¿qué se puede entender por “teotihuacano” y qué por “teotihuacanoide”? Al revisar la inmensa bibliografía consagrada a esta cultura, me percaté de la inexistencia de un trabajo que definiera rigurosamente cualquiera de ambos estilos. Por lo general, arqueólogos e historiadores del arte han obrado siguiendo la apreciación estilística, sin explicitar los rasgos que caracterizan lo teotihuacano y lo teotihuacanoide. Y evidentemente no han emprendido esta enorme labor, debido a que implica la difícil enumeración y análisis de todos aquellos materiales obtenidos en excavaciones, depositados en museos, atesorados en colecciones particulares y publicados en trabajos especializados.” (1989:21-22)



En esta descripción de E. Pasztory acerca del arte teotihuacano: “... is conventionalized, flat, ornamental, and heraldic **in style**, and its major subjects are deities, priests, and ritual action. The art works reflect two primary religious cults, one dealing with water, vegetation and fertility, the other with warfare. Images are composed of widespread motifs used in a highly consistent manner, similar to the pictographic images in the later Mixtec codices” (1978b:112). Si analizamos el fragmento anterior nos percatamos de que la autora en realidad en lugar de describir un estilo, que trataría de la manera o las razones por las cuales los teotihuacanos plasmaban con estos rasgos sus manifestaciones plásticas, lo que procede es a describir sus características. A partir de este primer análisis descriptivo que permite inferir unas características, lo que a la fuerza procedería es el análisis del contexto espacio-temporal que rodeaba al objeto y a partir de aquí formular su interpretación, tanto del contexto, como del propio objeto. Este procedimiento permite formular tipos, a diferencia del análisis estilístico que se rige por apreciaciones de índole estética, por el carácter expresivo o por los motivos artísticos. (Sánchez 2004:138).

Otro autor que trata de superar el enfoque del desarrollo de las formas y los estilos es Noel Morelos. Para ello: “aboga en relación con las obras con contenidos de imágenes, formas y signos, por la conexión con los fenómenos históricos y los contextos reales de procedencia de los materiales, para superar el campo puramente estilístico y acceder al de las significaciones” (2002:33). Así las “obras de arte” pasan a ser: “objetos materiales con imágenes o formas que son manipulados de acuerdo con ciertas relaciones sociales y formas colectivas de pensamiento (cultura, ideología, significado-significante, etc.) [] [y] vehículos de comunicación []” (2002:33).

Cabe interrogarse acerca de la función de los espacios que presentan esculturas antropomorfas, dicho espacio ¿se relacionó con actividades de tipo residencial ocupadas por la casta dominante? ¿O institucional? Al mismo tiempo es el contexto el que nos puede dar la explicación de la presencia o ausencia de ciertos rasgos o caracteres que inciden en la escultura. Por ejemplo, conocer donde estaba situada una estatua aporta información acerca de la elección de una determinada forma, composición o estructura. Si la estatua va a ser contemplada frontalmente, eso prioriza no sólo la frontalidad en la escultura, sino que tal vez explica que en la parte posterior prácticamente no se haya trabajado y su concepción pese a ser en bulto redondo esté más cercana a la bidimensionalidad. Por otro lado, siguiendo a Morelos: “la correspondencia temporal de manera comparativa permite clasificar en etapas a los elementos iconológicos” (2002:34), es decir, recurrir a su asociación con otros materiales coetáneos que compartan los mismos signos permiten establecer comparaciones, vínculos o conexiones.

1.2.4 EL TIEMPO O LA PROBLEMÁTICA DE LA CRONOLOGÍA

Aunado a la poca claridad del término “estilo” y en consecuencia del “estilo teotihuacano”, se deriva irremediablemente otro: la dilatada cronología que hasta la fecha se propone para gran parte de las esculturas. No es extraño leer en un catálogo que una determinada escultura comprende de Tlamimilolpa a Metepec, es decir, del 200 al 650 d.C. Las discrepancias e incluso contradicciones cronológicas del fechamiento por parte de los investigadores recuerda la problemática de la



escultura y lo “... inútil que resulta el pretender fijar una cronología a partir del estudio de piezas aisladas y de vagas referencias estéticas, sin ningún dato estratigráfico confiable o que esté avalado por un fechamiento realizado a partir del análisis de materiales orgánicos [...]” (Ruiz Harrell 1993:47). Esto demuestra que hay que cimentar las propuestas cronológicas en ejemplares confiables y que aunque son realmente muy pocas las esculturas fechadas por asociación de materiales que puedan servir de guía o marco de referencia para poder establecer primero una coordenada temporal en la que situarlas esta tarea es indispensable. En segundo lugar ver si en la definición de las tipologías, éstas se ciñen a un período de tiempo concreto o si por el contrario, existen tipos que persisten a lo largo de la historia de la ciudad. Sabemos que algunas esculturas proceden con toda seguridad de la zona arqueológica, por ejemplo las esculturas que Leopoldo Batres excavó en la Casa de los Sacerdotes a principios del 1900, pero no tenemos ningún referente cronológico para situarlas temporalmente¹⁹. Acercándonos a los años 60, cuando se inician los proyectos arqueológicos en Teotihuacan la situación no mejora demasiado. Es prácticamente imposible obtener informes de excavación de ese momento, algunos se perdieron, otros no se redactaron y otros se han extraviado en el gabinete de algún arqueólogo despistado que los tomó prestados. Ni siquiera en el mejor de los casos, cuando finalmente se accede a ellos, la omisión de datos cronológicos en relación a las esculturas que se hallaron es inevitable. La situación mejora sensiblemente a partir de las esculturas rescatadas de los proyectos de los 80 y mucho de ahí en adelante, aunque siguen existiendo algunas lagunas.

Mediante nuestra propuesta tipológica no pretendemos obtener una secuencia cronológica de los tipos escultóricos antropomorfos, porque para ello precisaríamos de una muestra lo suficientemente amplia y representativa de material confiable con cronología asociada y no es el caso, pero sí un punto de partida para ordenar la escultura antropomorfa teotihuacana.

1.2.5 EL ESTADO DE CONSERVACIÓN: ENTRE LA EROSIÓN NATURAL Y LA MUTILACIÓN ANTRÓPICA.

Finalmente surge otra limitación que dificulta la tarea y afecta al estado de conservación de las esculturas. Se han recuperado muchos fragmentos de lo que alguna vez fueron esculturas completas: en algunos casos la destrucción responde al proceso natural del paso del tiempo. En otros casos nos enfrentamos a la acción humana causante de la destrucción ritual tanto en época prehispánica como en los siglos de la conquista y posteriores. A. Allain (2004: 299) al valorar en conjunto el fenómeno de la destrucción en su catálogo de esculturas de Teotihuacan refiere que las esculturas antropomorfas son el grupo más afectado por esta práctica. Dedicaremos un capítulo a la iconoclastia y a la mutilación de las esculturas en la antigua ciudad, pero antes debemos advertir que no todas las estatuas deben considerarse objeto de la destrucción antrópica. Pongamos por caso las dos estatuas en roca volcánica que proceden de la Plaza de la Luna (Fig. 1.3, 1.4). A. Allain (2004: 301) considera que ambas estatuas femeninas presentan marcas de

19 Aunque G.L. Cowgill (1983:341) propuso que en complejo, donde se llevaron a cabo actividades políticas de importancia, pudo ser un candidato a ser la residencia de la gente políticamente más importante al principio de la ciudad. En este edificio a partir de aquí podemos inferir que durante y posiblemente después de la construcción de la Pirámide del Sol los que vivieron en la Casa de los Sacerdotes fueron los propietarios, por decirlo de algún modo, de estas producciones lapidarias que verían su fin hacia el 550 d.C.



mutilación visibles especialmente en el rostro, sin embargo discrepo y propongo lo siguiente. Para el primer caso (Fig.1.3) sugiero que no ha habido una mutilación intencional en la estatua sino que la ausencia de nariz en el rostro, que por otro lado es el único “indicio” de destrucción, puede explicarse como producto de un desgaste consecuencia de una caída accidental de la estatua en el pasado. Como se verá en adelante con los ejemplos que vamos a examinar, si hubieran querido destruirla, lo habrían conseguido existosamente, aunque no sin esfuerzo. Además sus huellas delatarían este proceso, más allá de una nariz ausente. Para justificar mi propuesta quisiera recordar como esta estatua fue descrita y dibujada, precisamente invertida, por varios autores del pasado, como J.F. Waldeck en Octubre de 1831 (en Baudez 1993: pl.9, p. 70) o Brantz Mayer en 1844 (1953 [1844]: 295; 1853:282) . Además de sus infortunios propios del pasado, cuando la registró la Comisión Científica de Pachuca en 1864 mencionan como el monolito de la Pirámide de la Luna estaba: “*Tirado en la tierra cuando me lo enseñaron, y con la cara principal vuelta al suelto, fue necesario ponerlo primeramente en pie*” (Almaraz 1993 [1864]:355). Es fácil pensar en una rotura accidental de la nariz de esta estatua y no como una acción antrópica.

FIGURA 1.3. ENTRE LA EROSIÓN NATURAL Y LA MUTILACIÓN ANTRÓPICA.

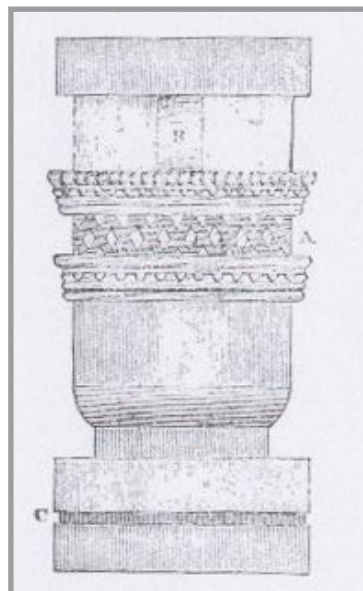
Estatua conocida como “Diosa del Agua”.

3.19x 1.65m. Basalto. Museo Nacional de Antropología e Historia. INAH, México.

Fotografía: A. Villalonga.

Abajo izquierda: El monolito ya en pie, pero parcialmente cubierto de escombro según W. Holmes (1885:364, fig. 11).

Abajo derecha: El monolito invertido fue dibujado por Brantz Mayer en 1844.



La otra estatua (Fig.1.4) además de evidenciar un estado de erosión considerable puesto que todavía se encuentra *in situ* y a la intemperie en la Plaza de la Luna, sí delata fracturas propias de una mutilación. Por lo que se refiere a la erosión, considero pertinente comparar el estado en que se encontraba esta estatua en 1885 cuando William Holmes la dibuja (1885:fig.10) a cuando E. Seler la publica apenas treinta años después (1915: T.V, pl. XVII-2). En 1915 parte de los ojos,



boca y nariz ya habían sido borrados. Hoy en día, su observación evidencia el elevado grado de erosión de la misma que además, no sólo recibió el impacto medioambiental propio de una pieza expuesta a la intemperie, sino que también fue condecorada con algunos actos vandálicos como unas pintadas en su superficie lateral. Por lo que refiere a la mutilación, si ésta fue causada por los mismos agentes responsables de la destrucción de las esculturas teotihuacanas restantes está por determinar y será debidamente tratado en un capítulo.

FIGURA 1.4.

Izquierda: Estatua en la plaza de la Pirámide de la Luna. Zona Arqueológica de Teotihuacan. Fotografía: A. López. Centro: Fuente: William Holmes (1885; fig. 10). Derecha: Fuente: Eduard Seler (1915; t.V, pl. XVII-2).



Al proceder a hacer acopio de las estatuas que presentaban fragmentaciones, consideramos la posibilidad que, como las anteriores, algunas de ellas no fueran objeto de una destrucción intencional, sino que en algún caso podrían haberse fragmentado de manera natural producto del continuo desgaste por la acción de los agentes naturales o bien de manera accidental. Sin embargo después de un primer análisis consideramos que las huellas dejadas y las evidencias, con la presencia de ciertos patrones, apuntan a destrucciones intencionales en prácticamente todos los casos. La excepción lo conforman además de la citada, la escultura proveniente de los conjuntos residenciales periféricos y la escultura privada en calidad de ofrenda, es decir escultura de menores dimensiones que no fue exhibida públicamente y que formó parte de un conjunto de ofrendas, ésta sobrevivió intacta como demuestran las piezas obtenidas de las excavaciones del Templo de Quetzalcoatl o los ejemplares de la Pirámide de la Luna.

1.3 ENFOQUES METODOLÓGICOS

1.3.1 ENFOQUES I: DESDE LA HISTORIA DEL ARTE Y LA ANTROPOLOGÍA.

El arte teotihuacano, así como el resto de manifestaciones artísticas prehispánicas, ha sido abordado desde diferentes enfoques metodológicos ya fuera por historiadores del arte o



por arqueólogos. Las primeras aproximaciones en la primera década del s.XX partieron inevitablemente de una correspondencia con las fuentes etnohistóricas o si se prefiere lo que se designa como “direct historical approach” que asume la premisa de la continuidad cultural. Tal vez las raíces del postulado habría que buscarlas en el pasado, ya que desde el s.XVI los autores iniciaron la tradición de vincular a nivel cultural los vestigios de Teotihuacan a los aztecas y/o a los toltecas. Remitimos anecdóticamente la referencia de Brantz Mayer quién ya en el s.XIX, consideraba a Teotihuacan la abadía de Westminster de los aztecas y toltecas (1953 [1844]:293).

La ausencia de textos en la cultura teotihuacana aunado a la dificultad de explicarse en ella y por ella misma, forzó que se recurriera a fuentes escritas (crónicas) o pictográficas (códices) de otras culturas para las que si existían interpretaciones de símbolos o iconos. Ante un arte de interpretación compleja, simbólico en esencia, desesperante y agotador al ojo del hombre que no cesa en su afán de disección por partes tratando de llegar al fondo del significado, se optó por acudir a las fuentes aztecas para rescatar de allí todo lo que aportara información. Representantes de esta dirección fueron E. Seler (1915), A. Caso (1942, 1966) o L. Sejourné (1954, 1975[1956], 1994 [1964], 1962 1965) por citar solo algunos. Se hicieron avances, logros y analogías de interés que han sido debidamente reconocidos²⁰ pero al mismo tiempo Teotihuacan se percibía como un espejo borroso, como una proyección parcialmente construida a imagen y semejanza de la cultura mexicana que se convirtió durante mucho tiempo en un escollo²¹ para que fuera la propia identidad de la cultura y su visión, y no un reflejo, la que lograra emerger a la superficie. En los años 70 la publicación de “*Estudios sobre Iconología*” (1974) de E. Panofsky supuso la aplicación de este método también para el arte prehispánico (De la Fuente 1977). Con el aumento por el interés en el arte teotihuacano, no se hicieron esperar las primeras críticas al método histórico. G. Kubler (1985) sin duda criticaba esta aproximación y su aplicación generalizada y recalca el principio de disyunción de Panofsky que podía afectar entre otros aspectos, al mantenimiento de la forma pero cambio en el significado de un motivo a lo largo del tiempo. Sugería en su lugar un modelo lingüístico “*intrínscic configurational iconographic analysis*” basado en relaciones semánticas de manera que su lectura del arte teotihuacano se asemejara a un texto desentrañando la estructura del mismo y no tomando como préstamos referentes de otras culturas. Evidentemente este tipo de estudio limitaba mucho la interpretación ya que trataba de explicar el fenómeno artístico en sus propios términos culturales. Como señala J. Quilter (1996:305) en el mismo campo, apenas unos bloques más alejados a los que se encontraba G. Kubler, M. Coe del Departamento de antropología, tomaba la dirección opuesta asumiendo continuidades entre el arte y la cultura mesoamericana. Algunos autores posteriores van a secundar este método, aunque discretamente otorgan ciertas concesiones a las fuentes históricas. Desde que Hasso Von Winning se interesó por la iconografía de Teotihuacan a finales de los años 40’ su producción escrita rebasará con creces cualquier otra aportación

20 Se dedicó un monográfico especial de la revista “Tezontle” en Mayo de 2005 a reconocer la labor y los logros de L. Sejourné. Al respecto S. Gómez señala su capacidad para comprender la indisoluble relación entre las artes que integran los conjuntos arquitectónicos “comprendió cabalmente, que la existencia y el juego dinámico de vínculos indisolubles de todos y cada uno de los diversos elementos (arquitectónicos, escultóricos y pictóricos), permitiría tal vez, reconocer el carácter particular de cada conjunto.” (2005:8)

21 En palabras de E. Paztory “*La desdicha de los estudios teotihuacanos ha sido el encontrarse a la sombra de la cultura azteca.*” (1990:181)



en ese momento dedicada a este aspecto. Actualmente los dos tomos que componen la obra *“Iconografía de Teotihuacan: los dioses y los signos”* (1987a) sigue siendo el manual ineludible para adentrarse en este aspecto. Un elemento de interés que cabe reconocer es la voluntad del autor en aislar los conjuntos iconográficos y prestar atención al contexto en el que surgen, de modo que procede con la reconstrucción de su significado a partir del objeto en sí mismo teniendo en cuenta su contexto.

H.B. Nicholson (1976) por su parte crítico al respecto con la propuesta de Kugler²² y reivindicando la utilidad del método basado en el acercamiento directo con las fuentes históricas, sostenía que los cambios en el tiempo no conllevan forzosamente un cambio en el significado y que las coordenadas culturales de Mesoamérica fueron bien distintas a las que Kugler tomaba como referentes. Demostró mediante ejemplos aislados en los que se observaba continuidad la validez del método y aunque sugirió prudencia, subrayó su utilidad. En este sentido, tal como señala García-Des Lauriers al respecto: *“Despite warnings about disjunction, cultural continuity has been consistently observed in the study of Mesoamerican art and archaeology and the direct historical approach when used critically, is an incredibly useful interpretative tool.”* (2000:32)

Otros autores surgieron en escena para proponer un método que reconciliara varias alternativas. Fue así como E. Pasztory (1974) postuló un método designado como *“Synthetic approach”* que aplicó al dios Tlaloc teotihuacano en el que el análisis iconográfico se correlacionaba con fuentes etnohistóricas así como con evidencias en el registro arqueológico que permitieran apoyar las propuestas. J.C. Berlo (1983) consideraba que una forma preliminar de la diosa azteca Xochiquetzal²³ puede detectarse ya en Teotihuacan y que a partir de esta urbe se difundirá mediante la iconografía de los incensarios a Guatemala. Otros estudios posteriores han avalado la reconciliación que el método propuesto pretende y han sido aplicados con esmero (García-Des Lauriers 2000). Sin embargo la propia E. Pasztory (1992) después de más de una década dedicada al estudio del arte teotihuacano, criticará su vía de aproximación a partir de fuentes etnohistóricas mexicas y apoyaba la hipótesis de Kubler. Llegó a afirmar que la conexión Teotihuacan-Aztecas fue mínima y que nuestra interpretación se ha visto siempre contagiada por mirar a Teotihuacan desde una óptica filtrada por lo mexica. A propósito de esto afirmaba: *“Montezuma II would have understood Pacal and his court at Palenque more easily than seventh-century Teotihuacan.”* (Pasztory 1992:282). A partir de este momento reformula un acercamiento metodológico en la línea estructural/ semiótica²⁴ de Kubler (Pasztory 1992:284-285) útil para una cultura arqueológica de la que no se conserva registro escrito o lenguaje. El resultado de aplicar su método le revela un Teotihuacan distinto, contradictorio en ocasiones

22 Otros autores han sopesado y discutido la dicotomía entre continuidad vs disyunción en el arte mesoamericano, y de la premisa que se deriva del primer punto, es decir la existencia de un sistema ideológico unificado. Al respecto vid. G.R. Willey (1973:153-162) y más recientemente J. Quilter (1996:303-317).

23 Más recientemente otros autores con enfoque materialista han caracterizado a partir de la pintura mural o de figurillas cerámicas a algunas de las deidades femeninas mexicas (Xilonen, Xochiquetzal y Tlazolteotl) ya en el panteón teotihuacano. Vid. Corona Sánchez (2007:83-96).

24 Vid. una revisión de la trayectoria metodológica-interpretativa del arte teotihuacano en “Ch. 5. Mixed messages: the challenger of interpretation” Pasztory (1997:62-72)



con los datos obtenidos mediante otras fuentes como las arqueológicas²⁵. Sostiene la hipótesis que en los conjuntos departamentales, la arqueología ha demostrado como convivía gente de distinto status y ello debió mantenerse con una estructura de incentivos económicos, por lo que los conjuntos debieron asumir un rol crucial en la organización e integración de la población. Propone además un retrato de una ciudad utópica, *insistente* en el orden impersonal y en la organización, además de subrayar la presencia de singulares paradojas destiladas a partir de su arte y la sociedad. La autora señala la ideología colectiva versus jerarquía, estandarización frente a individualización, conflicto frente a armonía, artificialidad frente a naturaleza (1992, 1997:233-239) entre otros. Define su estilo artístico como único, una ciudad que fue para Pasztory: “... *an experiment in the creations of a society that did not glorify a divine king and warrior aristocracy above a farming people.*” (1992:288).

K. Taube (1983, 1986, 1992a, 1992b, 1995, 2000, 2001a, 2002b) amplía el foco de visión y traza sus estudios partiendo de una conjunción de aspectos plurales. Retomando de olmecas, mayas, aztecas y valiéndose incluso de analogías etnográficas actuales propone interpretaciones provocadoras²⁶, complejas y sugerentes a la vez. A mediados de los años 90 J. Quilter sometió a revisión las dos posiciones metodológicas respaldándose de recientes investigaciones tanto en Mesoamérica como en el Área Andina. Concluye evidenciando continuidades más que disyunciones y promueve: “... *work on developing arguments to suggest continuity for particular regions and between particular times. We can use continuity as a “working hypothesis” [...]*” (1996:314). En este sentido y más recientemente Z. Paulinyi (2009) ha revelado una vez más en algunos análisis iconográficos la continuidad en las formas y en el contenido entre el período Clásico y Posclásico.

Consideramos que el método iconográfico de E. Panofsky, tan utilizado para desentrañar el significado en un dilatado repertorio de imágenes occidentales, es difícilmente aplicable a nuestro ámbito de estudio. El propio autor indica la necesidad de interpretar las imágenes con el apoyo textual, algo que si bien no es ausente en Teotihuacan, está en los albores de su interpretación. Sin embargo, estamos de acuerdo en la propuesta alternativa que aplicó Sonia Lombardo a su estudio pictórico y que definía con estas palabras:

“se puede llegar, sin embargo, a una iconografía inferida a través de los datos que aporta el contexto arqueológico y a través de la analogía etnológica. De esta manera se puede lograr un cierto grado de acercamiento, a la interpretación iconográfica de las imágenes y los temas.” (2006: 63)

25 Hay que separar “*lo que sabemos de la arqueología de lo que sabemos a partir de las obras de arte [] no debe[n] analizar[se] las obras de arte como una ilustración de la cultura, sino como manifestaciones independientes, y de este modo comprobar si la arqueología y la historia del arte concuerdan.*” Pasztory (2001 [1995]: 328). A modo de ejemplo menciona como el arte maya expresa a partir de imágenes no lo que fue, sino lo que pretendía, empleando una estrategia que busca el convencimiento.

26 Para J. E. Sánchez la interpretación de K. Taube sobre la “Mujer araña teotihuacana” (1983) es francamente hollywoodesca y le tilda de aplicar, tal vez sin ser consciente, el método de Panofsky (2004:130)



1.3.2 ENFOQUES II: DESDE LA ARQUEOLOGÍA

“...las ideas, sean religiosas, filosóficas, políticas o morales, requieren de vehículos para ser comunicadas, y con tal carácter funcionan los rituales y ceremonias, los mitos, las leyendas, y aun las leyes. Todos ellos se mueven en la esfera ideológica, aunque se aterrizan y aplican en el ámbito de la cultura material. Y es ahí donde los objetos materiales, o mejor dicho, los artefactos, actúan como recipientes de tales ideas.” (J.E. Sánchez 2004:125)

Noel Morelos (1991c, 1993, 2002) revisó en los 90's el estado de esta cuestión denotando las fracturas de algunas posturas metodológicas, como por ejemplo de los denominados estudios iconográficos²⁷, y sugiriendo nuevos planteamientos. Para el caso teotihuacano el autor señalaba que fundamentalmente se daban tres tendencias: la comparativa que trata de buscar analogías especialmente con obras mexicas; la descriptiva en el que a partir de la descripción detallada se ofrecen interpretaciones sobre el tema y la forma y finalmente el análisis integral que pretende relacionar la evidencia artística con el desarrollo social. Para este último caso considera que al no haber un marco teórico para la sociedad teotihuacana, la mayoría de conclusiones a las que se llega a partir de esta vía de aproximación resulta errónea.

Para Morelos la identificación y clasificación de los elementos constitutivos de las imágenes es indispensable, pero como parte del proceso de análisis: “... por lo que a partir de ellas no es posible derivar propuestas teóricas ni explicaciones.” (1991c:234). Por otro lado, lo que entendemos como manifestaciones artísticas deben entenderse según Morelos como: “un código simbólico que representa la interpretación que los miembros de una formación social hacen de la realidad.” (1991c:234). Este código simbólico aunque muy posiblemente fue fijado por la misma clase social dominante, fue comprendido por la sociedad teotihuacana. Por otro lado lejos de ser estable e invariable, el sistema presentó variaciones en cuanto a su significado como consecuencia de los cambios en las prácticas sociales. Un ejemplo representativo de esto último lo constituye el entierro de imágenes y su sustitución por otras.

Según el autor, dos niveles se dan en el proceso interpretativo: el objetivo y el subjetivo. En el primero se trata de reconocer mediante los atributos formales lo que se representa, podríamos considerar que se trata de la identificación. En el subjetivo tiene lugar la: “*identificación de los elementos simbólicos por inferencias derivadas de la experiencia y de la intuición, por analogías etnológicas, por referencias etnohistóricas comparadas [...]*.” (Morelos 1991c:234). Considera que la interpretación de este segundo nivel es discutible y deriva de la aplicación metodológica o teórica que el investigador haya empleado. El código simbólico en Teotihuacan presente en las manifestaciones artísticas debió haber funcionado para: “*reproducir de manera extensa la filosofía, las creencias, las costumbres, las normas de comportamiento social, las determinantes sociales y los lineamientos político-ideológicos, que permitían*

27 “cuando en sentido estricto realizan un inventario o catalogación ordenada y comparada de los rasgos que constituyen las obras. Las más de las veces el estudio de una pintura mural, una escultura, o bien de un conjunto de materiales con ciertas representaciones plásticas, se hace a partir de la “imaginativa sospecha” del investigador, en donde la mayoría de las proposiciones si no son reiterativas y comunes caen en teorizaciones muy vagas.” (1991c:233)



mantener constantes o inalterables las relaciones sociales.” (Morelos 1991:235). Es decir al código simbólico presente en el arte se le asocian distintos factores como la religión, la relación “naturaleza” con “grupo social” que concede identidad y la cohesión de la sociedad. Morelos reivindica entonces la necesidad de crear un puente entre los dos niveles y a tener en cuenta que las manifestaciones artísticas están relacionadas con la formación socio-económica y política de la sociedad.

Para poder emprender esta metodología el autor menciona que hay cuatro elementos limitantes que abundan en la historia del arte prehispánico y que entorpecen en esta nueva propuesta metodológica. El primero tiene que ver con un referente estético y consiste en contemplar el arte prehispánico en términos de originalidad, grandeza. El segundo abandona en su análisis el contexto histórico en el que se ha gestado la obra, tratándola como un elemento independiente y aislado. El tercero parte de los análisis comparativos con otras culturas afines incurriendo en errores al separar el arte de su base socio-económica original. El cuarto trata de los catálogos que compilan, describen rasgos y clasifican elementos pero sin atender las posibles relaciones del arte con su entorno socio-económico.

El análisis del arte prehispánico y sin ser excepción del teotihuacano, se ha realizado desde dos esferas: la evolucionista que sigue un criterio de fases, siguiendo una secuencia por épocas o fases temporales y el estudio de la obra en sí misma, aislada de contexto (Morelos 1991). Morelos propone como tesis principal incrustar el fenómeno artístico en la estructura o marco social y entender que la producción de imágenes es un proceso social, cuya identidad “... *debe surgir de comprender que tienen un contenido socialmente determinado.*” (1991:246) y debe atender principalmente a tres consideraciones:

- a) determinar el contexto de la obra.
- b) investigar el carácter de esta relación.
- c) proponer semejanzas y diferencias de los fenómenos artísticos con otros fenómenos sociales. (1991:239)

La propuesta metodológica enunciada por Noel Morelos (2002) se aplica al analizar las evidencias iconográficas en el Complejo Calle de los Muertos de Teotihuacan²⁸. El autor postula una interacción entre los objetos con los volúmenes y los espacios, de modo que los artesanos que elaboraron las representaciones icónicas las inscribieron en un marco social y les infundaron un sentido. Morelos parte de dos eventos claves a tener en cuenta al analizar la iconografía: determinar si se trata de una visión compartida por la sociedad teotihuacana en general o si la producción artística proviene de una visión restringida al grupo que reside en un conjunto residencial. En aquellos casos en que ha sido posible recuperar la escultura del contexto arqueológico este se erige como una de las herramientas metodológicas más. El autor va más allá en su propuesta:

28 CMC a partir de ahora. Señalamos que Wallrath (1966) es el primero en utilizar dicha nomenclatura.



“El discurso contiene dos esferas de consideración. Una es la presentación de un método de análisis iconológico que trascienda a los objetos y las imágenes y permita recuperar información sobre el significado que tuvieron para los grupos humanos del periodo teotihuacano. La otra es la discusión sobre la posibilidad de dar sentido social a un conjunto de materiales iconográficos al ponderarlos como elementos importantes para la identidad colectiva.” (2002: 29)

La propuesta de Morelos reconoce que la escultura, como producto cultural resultado de una sociedad, forma parte del complejo ideológico de la misma. Sin embargo, el análisis de esta escultura antropomorfa ha sido estéril en este sentido, a pesar de los intentos de seguir el método propuesto por el autor, apenas hemos podido contestar a algunas de las preguntas en algunos casos concretos en los que se recuperó la escultura del contexto arqueológico.

En otro orden de ideas y más recientemente, Jesús E. Sánchez también discute dentro de una perspectiva marxista que el signo como producto del trabajo pretende satisfacer una necesidad ideológica y lo contrapone a la idea del signo como “obra de arte” (2004:124-125). Los objetos materiales (esculturas, cerámicas, pinturas...) son los recipientes de las ideas, son los instrumentos para la comunicación, de ahí la cita con la que encabezábamos este subapartado. Sánchez disecciona parte del planteamiento de E. Panosky y lanza una crítica a su aplicación en el ámbito de la historia del arte para el arte prehispánico de México. (2004:129-133). Desde su punto de vista las interpretaciones que se han hecho son:

“completamente ajenas al estudio de las condiciones materiales de existencia de la sociedad que produce esas representaciones gráficas y al periodo o fase cronológica que le corresponde, lo cual conlleva una grave inconsecuencia con el método de Panofsky, porque él siempre ha insistido en la necesidad de contar primero con esa información, antes de intentar cualquier interpretación.” (2004:130)

Por otro lado acusa a la mayoría de historiadores del arte en México que tratan de culturas prehispánicas de aplicar de forma automática y reiteradamente el método de Panofsky, inicialmente concebido para las obras artísticas del medievo y renacimiento europeo, y añade:

“están completamente convencidos que su método iconográfico (panofskiano ciento por ciento), los ha colocado a la vanguardia en el desciframiento y la interpretación de los sistemas de comunicación gráfica de las sociedades prehispánicas de México. Y en todo caso, me parece no tiene la culpa Panofsky, sino quien lo interpreta un poco a su manera (a la “Humpty Dumpty”, diría Litvak (1985:8)” (2004:132).

Llegados a este punto podemos recapitular que la mayoría de análisis de arte prehispánico ha aislado completamente la obra del contexto, del tiempo que la creó y del espacio que la exhibió. Se han centrado en consideraciones estéticas o iconográficas o en agruparlas bajo la etiqueta que es el concepto del “estilo”. Ante el anonimato del arte teotihuacano se emplea el término “estilo” para señalar las diferencias y se suele asociar con una etapa y con un espacio geográfico concreto.



Referente a esta cuestión señala acertadamente Morelos: “es común que se hagan análisis en historia del arte prehispánico revolviendo los materiales de diferentes periodos porque “son todos de estilo teotihuacano.” (2002:34). Algo que lógicamente, altera y con razón, a la comunidad de arqueólogos, ellos que manejan cronologías y etapas y que diseccionan escrupulosamente lo que pertenece a una fase y a otra.

Nuestra propuesta si bien se escribe desde la historia del arte, podemos decir que considera la metodología de la arqueología aplicada al objeto según J. E. Sánchez (2004). No sólo la revisión terminológica, sino también su criterio nos parecen muy acertados. Para el análisis de la litoescultura antropomorfa teotihuacana se tratará en los casos posibles de recuperar la vinculación con el contexto espacial en el que surge la pieza ya que permite inferir algunos elementos ideológicos de la sociedad que la encargó, pero no a partir del análisis de la pieza en sí misma, sino de la pieza en su contexto.

1.4 PROPUESTA METODOLÓGICA

Referidos los condicionantes anteriores opté por una alternativa conciliadora. La recopilación de materiales para reunir en el corpus de escultura antropomorfa fue exhaustiva a fin de ofrecer un catálogo que reuniera los ejemplares que se consideran “teotihuacanos” por los museos e instituciones. La intención de este corpus por un lado pretende en primer lugar ser una herramienta de difusión para dar a conocer el material que se alberga en museos y colecciones²⁹ y que se ha catalogado como “teotihuacano”; en segundo lugar someterlo a revisión en el futuro, comparándolo con los datos obtenidos a partir de las tipologías derivadas de los ejemplares de proveniencia confiable y con algunas propuestas de análisis morfométrico que se presentan en el último capítulo.

Sin embargo para elaborar el análisis tipológico descarté las piezas que procedían de colecciones privadas o de museos que carecían de datos de contexto original. Tomando la sugerencia de D. Schávelzon de “desconfiar del pedigrí de una obra” (2009:58) y ante la duda o la sospecha de una pieza falsa y sin medios para poder lograr verificar su autenticidad, mejor eliminarla del estudio que emplear datos que pueden alterar los análisis y llegar a crear prototipos inexistentes. El haber empleado como fuentes para crear la propuesta tipológica unas figuras y esculturas seguras que proceden de contextos controlados permitirá asentar las bases firmes. De este modo nuevos hallazgos arqueológicos en el futuro deberían poder encontrar su referente homónimo entre los propuestos aquí, aunque también hay que añadir la posibilidad que nuevos ejemplares surjan y puedan enriquecer este corpus con nuevas tipologías.

29 Según Jane M. Walsh (2005) entre 1860 y 1890 es cuando se adquieren la mayor parte de las colecciones prehispánicas en museos de Europa y EUA: “... most if not all of these institutions purchased pre-columbian artifacts from collectors, dealers, and interested amateurs whose principal source of knowledge about ancient Mexican art was what had been told then by the purveyor.” (2005:7). Por otro lado los coleccionistas adquirían objetos que fueran: “... “rare and beautiful”, intrinsically valuable, highly polished, and artistically sophisticated objects, principally without any proveniente and mostly from art dealers for removed from the purported original context.” (2005:17). Una lectura sugerente del gusto artístico del coleccionista de arte prehispánico en E. Pasztory “Truth in forgery” (2002a:159-165)



Para desarrollar esta investigación hemos obtenido la información relativa a las esculturas antropomorfas a partir de la consulta de distintas fuentes escritas y gráficas. En primer lugar, se han revisado las fuentes históricas del s.XVI al XIX de cronistas, viajeros que siglos después de la conquista hicieron referencia en alguno de sus pasajes de sus obras a las esculturas antropomorfas de esta antigua ciudad. El capítulo 5 es de carácter historiográfico y ha permitido constatar datos relativos a su ubicación original, a su estado de conservación en aquel momento, detectar casos de reutilización o de supuesto saqueo e incluso también documentar otras obras mediante acuarelas, dibujos o fotografías de esculturas, algunas del s.XX, que supuestamente existieron, pero que no se han localizado en la actualidad. En segundo lugar procedimos con la consulta de la tesis de A. Allain (2004) acerca de la escultura teotihuacana, el catálogo de Solís et al. (1982a) y el catálogo de materiales arqueológicos de la ZAT para seleccionar los materiales. Dichas fuentes son imprescindibles como punto de partida ya que a partir del inicio de las excavaciones en Teotihuacan, como es lógico, se han recuperado un número considerable de esculturas enteras o fragmentos de ellas de las cuales hasta principios de 1981 como indicaba F. Solís et al. (1982a:137) no se habían agrupado en un catálogo o archivo fotográfico. Es a partir de entonces que se planteó la necesidad de elaborar un catálogo que hiciera acopio no sólo del material escultórico de la ZAT, ya estuviera *in situ*, procediera del antiguo museo de sitio o se encontrara en las bodegas. También el proyecto de catalogación escultórica dio cobertura a las numerosas esculturas que fueron excavadas durante el PAT 80-82 y al material escultórico que correspondiera a Teotihuacan y que se encontraba en el Museo Nacional de Antropología (Solís et al., 1982a:137-148). Las intenciones de los autores de culminar el trabajo en una publicación final del Corpus de Escultura Teotihuacana no logró ver la luz y lo que persiste hoy son las cédulas del Catálogo de Escultura³⁰ (Fig.1.5). A partir de 1987 y hasta 1989 se elaboró otro catálogo o registro de las piezas escultóricas en cédulas, siguiendo un formato muy semejante al anterior (Fig. 1.6). Posteriormente en 1997 se elaboró el “Catálogo de piezas arqueológicas. Acervo de la Ceramoteca.” que también ha sido consultado. Como hemos apuntado *supra*, la consulta de estas fuentes fue básica para iniciar la búsqueda de los ejemplares que respondían a nuestra investigación. El listado de esculturas antropomorfas que provienen de las distintas excavaciones y proyectos arqueológicos puede consultarse según el proyecto en el que fueron excavadas (Tabla 1, vol. I). Estos proyectos y las esculturas que surgieron en el transcurso de ellos constituyen la columna vertebral de nuestro proyecto. Al proceder de excavaciones controladas su análisis permite la obtención de datos reales, fiables y sobretodo podemos establecer rasgos formales o patrones a partir de ellos. Conviene mencionar que no siempre fue posible acceder al material de todos los proyectos referidos.

Entre 2009-2010 iniciamos la segunda fase que se dedicó a hacer acopio de las esculturas antropomorfas teotihuacanas que se encuentran además de en la ZAT, en los museos mexicanos, en los europeos, estadounidenses y en otros (Tabla 1, vol. II, catálogo). En México fueron imprescindibles varias estancias en el Acervo de la ZAT, visitas al Museo de Sitio y al Museo de la Pintura Mural. En el MNAM tuvimos la oportunidad de realizar una estancia en 2010 para poder examinar los materiales escultóricos antropomorfos que se encontraban en la bodega y en la bóveda, además de los que se encuentran expuestos en la sala de Teotihuacan. También

30 No pudimos consultarlas todas, ya que algunas aparentemente se han extraviado. Actualmente se conservan en el acervo de la ZAT.



tuvimos la oportunidad de registrar gran parte de las figuras obtenidas durante el Proyecto Templo de Quetzalcoatl 88-89, actualmente custodiadas en el laboratorio del “Mapping” en San Juan Teotihuacán. También se visitó la colección Diego Rivera en el Museo Anahuacalli.

Para rastrear la difusión de lo conocido como “teotihuacano” fuera de la antigua urbe, se visitaron el Museo Templo Mayor, la Zona Arqueológica de Xochicalco y Oaxaca, donde se accedió al museo de la zona arqueológica, así como el Museo Rufino Tamayo por citar algunos.

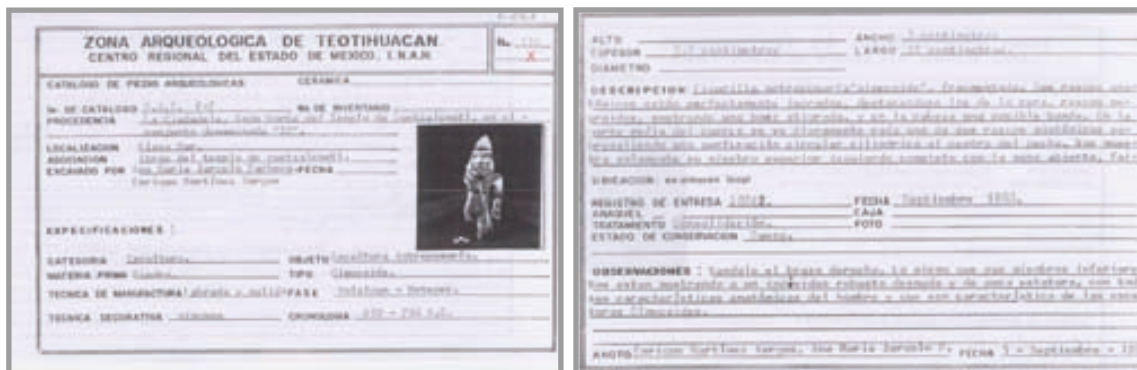
En algunos casos de museos europeos, por citar algunos ejemplos, como el Museum für Völkerkunde de Viena, el Staatliches Museum für Völkerkunde de Munich o el Ethnologisches Museum de Berlin fue posible visitar las instalaciones del museo en cuestión para examinar y fotografiar personalmente las esculturas, así como tomar las dimensiones, material y procedencia o datos de la adquisición de la pieza. En otros casos nos pusimos en contacto con el museo mediante un correo electrónico donde se solicitaba la información para tal propósito. En el caso de EUA, el contacto fue en todos los casos mediante correo electrónico solicitando los datos referidos.

FIGURA 1.5: PRECURSORES: CÉDULAS DE REGISTRO DE LAS ESCULTURAS

1.5 Anverso y reverso de una cédula del Catálogo de Escultura que empezó a elaborarse durante el PAT 80-82 y que también comprendía otras piezas que procedían de proyectos anteriores. Fuente: Solís et al. (1982a: p. 139, foto 1).



1.6 Anverso y reverso de una cédula del catálogo de piezas arqueológicas de la ZAT iniciado en 1987. Fuente: Cédulas facilitadas por el director de la ZAT, Arq[ui]to. Alejandro Sarabia.



1.5 EL CORPUS: PRESENTACIÓN Y DESCRIPCIÓN GENERAL

Una vez dispuesto el material se elaboraron las fichas de catálogo que integrarán el corpus escultórico. Las esculturas antropomorfas que hemos compilado en este han permitido crear un inventario detallado y actualizado de las litoesculturas antropomorfas teotihuacanas. Aunque desde luego no constituye la totalidad que debe existir en la actualidad, sí que se ha reunido con la voluntad de ser lo más exhaustivo posibles, consiguiendo hacer un acopio de 343 piezas. Cabe señalar que para compilar este corpus algunas obras sólo se han podido analizar a través de fotografías de catálogos o imágenes que fueron facilitadas por el museo, en algunos casos por no poder acceder directamente a la misma por encontrarse en una exposición temporal o en estado frágil de conservación; en otros por encontrarse en museos extranjeros y no siempre ha sido posible desplazarse con la limitación de tiempo y económica que ello conlleva.

De las instituciones se ha requerido la información relativa a sus dimensiones, nº de inventario, material y la forma de acceso al museo. Debemos asimismo hacer constar que no siempre ha sido fácil obtener determinada información de la pieza. Las lagunas que se encuentran en las fichas técnicas no se han podido subsanar, ya que a veces toda la información disponible de una pieza se encuentra en el museo y es difícil acceder a los datos si éstos no son proporcionados por el personal del museo. En algunos casos fue posible obtener algunos datos como fotografías de colecciones particulares que fueron publicadas y han sido añadidos al corpus, aunque somos plenamente conscientes que dicho material sigue sin ser localizado y seguramente sigue en manos de un coleccionista particular.

1.5.1 EL REGISTRO DE LAS ESCULTURAS

Cada escultura ha sido registrada en una ficha ampliamente descrita en la introducción al catálogo (vol. II). Dicha ficha es el resultado de la combinación de dos modelos: la que se emplea para la lapidaria de la bóveda en el Museo Nacional de Antropología de México, facilitada por el arqlgo. Enrique Soruco, curador de la sala de Teotihuacan del mismo, y la propuesta por A. Allain (2004) en su tesis.

Las rúbricas escogidas pueden organizarse en tres bloques. En un primer bloque se encuentra la identificación o registro de la pieza que cuenta con datos como el número con la que se localiza en el corpus y que en el texto, aparecerá referenciada entre corchetes, p. e. [120]; su clasificación tipológica, marcada por una inicial alfabética en ocasiones seguida por un número (A.1, B.1). Esta clasificación se ha concedido a los ejemplares que provienen de contextos controlados. Ocasionalmente se ha marcado con un signo de interrogación detrás de la inicial aquellos ejemplares que, si bien no provienen de contextos controlados, podrían ser adjudicados a dichas tipologías por presentar afinidades en material, dimensiones o canon, p.e (P.1?). Otros datos que se han incorporado es el número de inventario y de catálogo, su adquisición, su ubicación original y la localización actual. A partir de aquí nos detenemos para puntualizar algunos aspectos.



En relación a la cuestión temporal, en los casos en los que las esculturas procedían de contexto arqueológico, se respetó cuando existía, la cronología propuesta y asignada por los autores del hallazgo. Para los otros casos, hemos optado por exponer las distintas, e incluso a veces dispares, cronologías consultadas en la bibliografía. Así se ha incluido en cada ficha técnica qué cronología/as dio cada autor de catálogo o publicación a dicha escultura, pudiendo observar en algunos casos discrepancias sobre las que reflexionaremos en el capítulo 10. Señalamos al lado de cada cronología entre corchetes, p. e. [1], [2] la referencia de la publicación donde se menciona dicha fase o cronología. Podrá localizarse consultando el apartado “Publicado en:” disponible en el bloque tres. No hemos considerado oportuno conciliar las cronologías en las fichas, sino que en base a nuestra propuesta tipológica basada en los ejemplares que proceden de contexto, tratar de reordenar las esculturas cronológicamente. Finalmente para aquellos casos en los que no existían datos en el museo o institución relativa a la cronología se ha dejado este campo con un guión (-). Por lo que refiere al material y a las dimensiones hemos procedido del mismo modo. Ante la disparidad de materiales y dimensiones en ocasiones registradas, procedimos a emplear este mismo sistema citado *supra*.

Un segundo bloque lo conforma aquel que incluye entre otros elementos la descripción y las técnicas de manufactura, decorativas, acabados de superficie así como detalles propios del género e indumentaria y el estado de conservación. También en este bloque se hace constar la bibliografía donde la pieza ha sido publicada.

El tercer bloque reúne otros datos como algunas descripciones u observaciones acerca de la pieza por los autores del hallazgo o por otros investigadores, información gráfica (planimetrías, dibujos de la pieza *in situ*) y fotográfica adicional que contempla tanto fotografías antiguas como actuales así como detalles o vistas posteriores en los casos en los que ha sido posible acceder a la pieza, así como información del contacto que ha facilitado el acceso o los datos de la pieza. Ocasionalmente en el caso de piezas que aunque provienen de proyectos, se encuentran en paradero desconocido [180, 181, 183] y no pudieron localizarse, hemos optado por reproducir los dibujos o las fotografías directamente de las obras publicadas como algunos informes de excavación o publicaciones derivadas de los proyectos.

Finalmente mencionar que la numeración asignada a cada una de las fichas fue otorgada de acuerdo al registro de entrada de cada una de ellas: es decir a medida que se generaba una nueva entrada se creaba un nuevo registro. Esto ha ocasionado que, aparentemente, no exista una organización según el material, la categoría, tipología o por museo/proyecto de donde se obtiene la escultura. Sin embargo puede consultarse en la tabla 1 (en el vol. II) el listado de museos/instituciones así como los proyectos de excavación con las fichas derivadas de cada uno de ellos.





2. COORDENADAS ESPACIO-TEMPORALES: MEDIO AMBIENTE Y CRONOLOGÍA

“Me parece que los frescos de Tepantitla proporcionan una imagen idealizada de lo que debe haber sido la vida de los teotihuacanos recreándose en los manantiales y arroyos al frente de la lava en aquellos tiempos cuando aún funcionaba bien la Naturaleza, cuando aun todo era un paraíso” F. Mooser 1968, 36.

2.1 UBICACIÓN

La antigua ciudad de Teotihuacan está situada a 2280 msnm, en el Valle de México a unos 50 kms de la capital México D.F. La Cuenca de México proporcionaba recursos minerales y fue una importante vía de comunicación con su sistema lacustre entre el Valle de México y la Costa del Golfo; en este sentido, el lago de Texcoco, que se abre al noreste a la ciudad facilitó el acceso a los mismos así como a los recursos lacustres. Esta ubicación estratégica del valle de Teotihuacan, a medio camino entre la Cuenca de México y la Costa del Golfo parece que fue uno de los elementos determinantes para la elección del lugar³¹, pero no el único. Ésto, aunado a las proximidades de los yacimientos de obsidiana, uno de los recursos cuya explotación y comercialización será controlada desde las primeras fases por los teotihuacanos, contribuye a fijar su residencia, por así decirlo, en este peculiar espacio. Otros aspectos de carácter ideológico se concertan y explicarían la visión de una ciudad sagrada en un lugar privilegiado. Hasta la década de los 90' se planteaba la existencia de una cueva natural que hubiera actuado como foco de atracción religiosa para los primeros ocupantes (Heyden 1975a, 1981) sin embargo desde entonces se conoce que su formación fue, en realidad, antrópica (Manzanilla et al. 1989; Manzanilla 1990a, 1994, 1996b,

31 Linda Manzanilla, Emily McClung de Tapia y Luis Barba llevaron a cabo el proyecto “El cambio global en perspectiva histórica: el centro urbano preindustrial de Teotihuacan” para determinar los factores que intervinieron en la elección de la ubicación: “a través de una reconstrucción paleográfica del valle, que incluye el estudio de recursos, acceso a rutas de intercambio, organización social e ideología” (L. Manzanilla, 1992b:10). Vid. el modelo gráfico del surgimiento del Estado Teotihuacano para justificar su emplazamiento en N. Castillo Tejero (1980:71).

1998b, 1999, 2000)³². También G. Cowgill señala como elemento de atracción la situación de los volcanes cuyos devastadores efectos no afectaron a Teotihuacan y esto pudo ser aprovechado por los líderes que asumirían como instrumento de poder el control de la naturaleza³³.

El valle de Teotihuacan, de unos 15 Km. de largo por siete de ancho, debe su forma estrecha y alargada de oriente a poniente, a dos sistemas de fracturas tectónicas distintas y se divide en dos planicies: una más elevada dotada de drenaje fluvial y otra más baja prácticamente sin drenaje. La lluvia al precipitarse en los “altos” se desliza hacia los “bajos” a través de tres ríos principales: el San Juan, el San Lorenzo y el Huixulco. En un lugar de confluencia estrecho los tres ríos se unen, ocasionando inundaciones en épocas de fuertes lluvias, ya que su caudal presenta una fuerte dependencia con las precipitaciones y finalmente desembocan en el lago de Texcoco. Además el agua que se filtra por las lavas permeables de los altos: “... *migran [...] hacia el oeste y al llegar a la angostura ya mencionada, afloran, originan numerosos y ricos manantiales [...]*” (Mooser, 1968: 34).

Teotihuacan se fundó en la planicie³⁴, aprovechando los recursos de agua dulce que proporcionaban los manantiales³⁵ y también la llanura aluvial del río San Juan que proporcionaba tierras para el cultivo. En una zona propensa a inundaciones ejercieron control sobre los ríos y modificaron su curso, posibilitando así el crecimiento orgánico de la ciudad (Fig. 2.1). El río San Juan fue objeto de la ingeniería hidráulica hacia el 200 d.C, cuando fue recalificado aprovechando la existencia de unos arroyos locales³⁶. Se llevó a cabo un desvío del curso del río más hacia el sur, ya que su curso de este a oeste, hubiera cruzado por medio del centro ceremonial. Al parecer el río tuvo también su importancia estratégica en la planificación de la ciudad³⁷. (Drewitt 1966:86).

32 Actualmente se está llevando a cabo el Proyecto Pirámide del Sol que ha arrojado algunos resultados preliminares respecto a las actividades rituales de la cueva (N. Sugiyama et al., 2013).

33 “*It is easy to imagine leaders attributing this to their special relationship with the Volcano God. They may have claimed that they could control de volcano power, both to protect their own city and to punish their enemies [...]*” (2003:46). Por otro lado Plunket y Uruñuela (1998), Plunket et al. (1998) constatan el carácter sagrado de los volcanes y sostienen que erupciones del Popocatepetl que debieron ser visibles desde Tetimpa (Puebla) debieron motivar el culto a los dioses del volcán en este asentamiento prehispánico. Las autoras sostienen que a partir de adoratorios domésticos elaborados por “... *mountains modeled from clay, stone, and potsberds crowned with crudely carved heads of humans or serpents. It is clear that the artists sought to reproduce the image of a smoking volcano [...]*” (1998a:40).

34 Aunque los asentamientos sedentarios más antiguos se localizan en las laderas de las montañas. Los riesgos de heladas sobre las depresiones y sobre las pequeñas elevaciones contribuye a que se establezcan en las laderas de mayor pendiente de las montañas. “*Los terrenos de mayor pendiente son menos afectados por las heladas debido al incremento en evaporación además del mejor drenaje, lo que los hace más aptos para el cultivo de temporal.*” McClung de Tapia (2009: 40). F. Mooser (1968: 35) sugiere dos núcleos de población primitivos: uno cerca del arroyo de Piedras Negras que desciende al pie poniente del Cerro Gordo; el otro se sitúa en el lado opuesto, entre el Malpaís y el cerro Malinali. El espacio intermedio generado por ambos será escogido para construir los edificios ceremoniales principales.

35 Sanders (1970: 75) propone la existencia de unos 80 manantiales en un área periférica a unos 3 kms al oeste de la Pirámide del Sol que hubieran facilitado una reserva de agua.

36 José L. Lorenzo advierte que “...*al hablar de canales y canalizaciones no se trata de obras de mampostería visibles, sino de rectificaciones de cursos con modificación de las líneas naturales, quizá obtenidas mediante simples excavaciones.*” (1968: 55).

37 Los usos concedidos por los teotihuacanos al río San Juan han sido objeto de propuestas muy distintas: vía de navegación, canalización de aguas fecales recogidas por los drenajes de la ciudad y anulando la alternativa anterior, pudo haber servido hasta de represa para almacenar el agua (Cabrera 2005:131-133). La inversión humana que supuso su desvío implicó una enorme fuerza de trabajo y de organización pero a decir verdad “*no sabemos con qué fin se realizó, cual fue la función que desempeñó en la vida de la ciudad, y qué significado tuvo para el Estado teotihuacano.*” Cabrera (2005:131)



Pero según parece no sólo la proximidad al control de los recursos fue un elemento clave para los teotihuacanos. Todo apunta que escogieron su emplazamiento, obedeciendo al aspecto religioso de los elementos de la naturaleza implícita en la geografía del lugar³⁸. En este sentido, E. Matos señala: “... en los últimos tiempos se ha pasado de un planteamiento económico-tecnológico [] a una propuesta totalmente contraria: el papel que desempeñaron los aspectos religiosos, superestructurales [...]” (2009:15). Teotihuacan tuvo importantes referencias geográficas tales como cadenas montañosas: al norte el Cerro Gordo (Fig. 2.2) delimitaba la ciudad con sus 2930 m como telón de fondo; los pequeños altiplanos que se localizan entre colinas se ubican al oeste, sur y sureste. Entre estas últimas sobresale con sus 2650m la Sierra Patlachique (Fig. 2.3), que constituye el núcleo poblacional más antiguo detectado hasta ahora y la ubicación al oeste del Cerro Chiconautla³⁹.



Fig. 2.1 Los canales de drenaje son visibles en distintos tramos de las plazas hundidas en la Calle de los Muertos.

Fotografía:
A. Villalonga.

38 La existencia de cuevas se tratará en detalle en el capítulo 4. En relación a la importancia que debió tener el Cerro Gordo: Vid. S. Tobriner, “The fertile mountain: an investigation of cerro Gordo’s importance...” (1972: 103-115). El autor apoya la idea que el simbolismo del Cerro Gordo esta en relación con la planificación de la Calle de los Muertos. D. Heyden infiere una vinculación entre el cerro y el agua “*En Teotihuacan, el ahora llamado Cerro Gordo, en la época prehispánica era Tenan, “La madre”. De unos manantiales del Tenan brotaba mucha agua para la ciudad, y esos manantiales se consideraban sagrados [...]*” (1983:57). Enfatizando la importancia de este cerro, L. Schele (1996:111) propone que el talud inferior del mural de Tepantitla representa concretamente este cerro junto con otras montañas del valle. Vid también en A. Headrick (2001:174-175) la relación entre los tres cerros teotihuacanos como una adaptación al mito de la creación mesoamericano de las tres piedras. S. Linné retoma de Z. Nuttall (1926) que el topónimo antiguo bajo el que se conocía el Cerro Gordo era *Tenan*, nombre nahuatl que significa “Madre Piedra” o “Madre de la Piedra”. Tomado de Linné (2003 [1942]: 120). Cf con R. Acuña (1986, Tomo II, nota 41, p.233): “*Literalmente, “madre de la gente” o “de alguien”.*”

39 Abundante en tezontle y por lo tanto útil desde un punto de vista constructivo y situado en un enclave estratégico tanto para acceso a la laguna como para la zona de Hidalgo. Se han localizado asentamientos de origen teotihuacano que explotaban los recursos. Vid. E. Corona Sánchez, “El papel de Chiconautla en la formación social teotihuacana” (2005: 17-20).





Fig. 2.2 El Cerro Gordo como telón de fondo en la Pirámide de la Luna.

Fotografía:
A. Villalonga.



Fig. 2.3 El Cerro Patlachique rodeado de otras colinas menores enmarca la Pirámide del Sol.

Fotografía:
A. Villalonga.

2.2 GEOLOGÍA

El paisaje dominante que se encuentra presente en el territorio es de origen volcánico, por lo que las rocas procedentes de este medio ambiente van a ser en buena medida, la materia prima principal empleada como material de construcción⁴⁰ y en la escultura⁴¹.

40 S.Linné (2003 [1942]: 119-120).

41 Alfredo Sotomayor (1968, 41-49) en un estudio petrográfico del área de San Juan Teotihuacan, concluye que para los objetos



Estudios paleoambientales⁴² han atestiguado como en este valle se dio una actividad geomorfológica continua durante la época prehispánica, con procesos de acumulación, erosión y períodos volcánicos. Destacan tres formaciones que tienen su origen en el Mioceno como el Cerro Malinalco, el Cerro Colorado o Patlachique. Otros dos se formaron durante el Plioceno y el Pleistoceno temprano: el Cerro Chiconautla, que se encuentra al oeste y el Cerro Gordo⁴³. El resto de la región está compuesta por: “[] formaciones cuaternarias: depósitos aluviales, lavas y basaltos, estratovolcanos y conos cineríticos” (McClung de Tapia 2009: 37). Los materiales que se encuentran en este tipo de paisaje geológico como andesitas, tobas, basaltos y tezontles van a ser empleados tanto para la construcción como para fabricar los útiles propios del escultor y las esculturas. También la existencia de bancos de arcilla en los depósitos aluviales del valle facilitó la obtención de la materia para elaborar cerámica (Manzanilla 1993c: 16) y la detección de túneles cercanos a la Pirámide del Sol y a Oztoyahualco evidenció que su excavación fue antrópica y que tuvo como finalidad la extracción de materiales piroclásticos probablemente destinados a la construcción. (Manzanilla et al. 1994, 1996)

La obsidiana es un vidrio de origen ígneo que fue muy explotado por los teotihuacanos. Se encuentra presente en la región en varios depósitos cercanos como al SE de la cuenca del río San Juan y parece que su proximidad en relación a la urbe también influyó también en la elección y posterior desarrollo del sitio (Blanton et al. 1993:110). Según varios estudios, inicialmente se valoraba el de color gris-negro, procedente de la Sierra de Malpaís, en Otumba, a 20kms al este de Teotihuacan; pero a partir de la fase Tlamimilolpa parece que el de color verde-dorado⁴⁴ adquirió mayor importancia y su fuente de extracción principal fue la Sierra de las Navajas⁴⁵, en el Edo. de Hidalgo a unos 50 kms al noreste.

Pero los teotihuacanos también emplearon las denominadas genéricamente piedras semipreciosas, que procedían de lugares distantes del territorio mexicano como Oaxaca o Guerrero, lo que nos permite evidenciar no sólo la presencia del control sobre los recursos sino también la influencia que ejerció la metrópolis en las relaciones comerciales a larga distancia.

arqueológicos: “...el 60% corresponde a rocas del Valle de Teotihuacan y el 40% a rocas provenientes de fuera del Valle”, siendo algunas de ellas de distintos lugares de México.

42 McClung de Tapia, informe técnico manuscrito del proyecto: “Cambios paleoambientales y sus efectos sociales en Teotihuacan 1995-1996”. Subproyecto: “El paleoambiente del Valle de Teotihuacan”. Mecanoscrito, s/a, s/p. Publicado en: McClung de Tapia (1998:503-518).

43 “...es un aparato volcánico de la edad intermedia, activo desde el Plioceno Superior [...] constituye un estrato-volcán andesítico-basáltico, compuesto por lavas y escorias interestratificadas. El cerro del Patlachique [...] es un domo de lavas ácidas, latíticas; pertenece también al Plioceno.” F. Mooser (1968: 32) Para Mooser el cerro Patlachique no se formó en el Mioceno, sino en el Plioceno. Vid también Ezequiel Ordoñez en Gamio (1922: T.I, Vol. I: 8-16).

44 A. Pastrana, O. Sterpone (2005: 55): “La obsidiana verde se utilizó en actividades artesanales, militares y religiosas, convirtiéndose en un bien inalienable del estado prístino de Teotihuacan”. En la ponencia no publicada se proponen aspectos del sistema de explotación, distribución y uso de la obsidiana verde de la Sierra de las Navajas. Acerca de la obsidiana, producción e intercambio vid A. Pastrana (2009a:233-244; 2009b:139-148), M. Spence (1966:213-223;1967:507-514;1977:293-300; 1986:75-100; 1987:429-450), D. Carballo (2007a:173-190), especialmente para el intercambio de la obsidiana R. S. Santley (1983:69-124; 1989:131-151), R.S. Santley y P.J. Arnold III (2004:115-138).

45 Jorge Angulo (2008:177-196) analiza la iconografía del mural del Patio Norte, Pórtico 1 de Atetelco y lo asocia al paisaje, flora, fauna y presencia de obsidiana de la Sierra de las Navajas.



2.3 CLIMA

En líneas generales, el clima de la Cuenca de México se ubica en una zona de transición, entre clima semiárido y subhúmedo. La temperatura media oscila de 12 a 18°C en zonas situadas a menos de 2.800 metros de altura y descienden a 5-12°C en altitudes alrededor de 2.800-3.100 metros. El índice de precipitaciones tiene un promedio anual que varía de 500-600 mm y la erosión del paisaje que conllevan las lluvias torrenciales es considerable (McClung de Tapia 2009: 39). En los meses de verano de Mayo a Octubre, la lluvia es intensa y prácticamente diaria y los inviernos son en general secos. La existencia de drenajes en los conjuntos de apartamentos⁴⁶ sugiere que el agua de lluvia en la estación de verano, desembocaba en el río San Juan. (Diehl, 2008).

No hay demasiado consenso acerca de si el clima y el medio ambiente en la actualidad difieren y en qué grado respecto al momento en que se desarrolló la ciudad⁴⁷. Sin embargo, los estudios que parten de los datos arqueológicos se combinan con nuevas fuentes de información ambiental⁴⁸ lo que contribuye a incrementar el conocimiento respecto al que se poseía hace unas décadas, cuando se iniciaron los primeros estudios paleoambientales de Teotihuacan. En la actualidad se acepta que el clima de Teotihuacan, durante su fundación y apogeo de la ciudad, fue en buena

46 Como detecta S. Linne (2003 [1934]: 40-45) para el conjunto de Xolalpan y Tlamimilolpa (2003 [1942]: 112, 116-118). Vid. Bernal (1963:27). También en el Palacio de Quetzalpapalotl J. Acosta (1964:42) documenta desagües, C. R. Margain (1966: 165-166; fig. 15-16) en Atetelco y L. Sejourne (1966b:73-82) en Yahual, Zacuala y Tetitla. Para el sistema de desagüe de la Calle de los Muertos y como circulaba el agua en el Río San Juan y en los palacios de la Ciudadela, vid. R. Cabrera (2005:151-158). M. Monzón Flores (1982: 101-111) durante el proyecto 80-82 localizó un canal principal longitudinal y una red de canales transversales en la Calle de los Muertos. B. Drewitt (1966:85-86) reconstruye el sistema de circulación de un canal que llega por la parte NE del Valle de Teotihuacan. Vid. también la propuesta de Angulo Villaseñor (1987b) acerca de los sistemas de drenajes en la ciudad y el “camino-atarjea” (otli-apantli): sistema de comunicación y desagüe o irrigación en lo que se llamó calles con banquetas en conjuntos como Zacuala, Yahual, etc. Igual que los drenajes, los pozos de agua se encuentran distribuidos en los conjuntos habitacionales de la ciudad como por ejemplo en La Ventilla, en Gómez (2000:606). J. E. Sánchez (1991:61-91) observa que la gestión y distribución de los pozos de agua probablemente “... fue una labor desempeñada por ciertos miembros de los grupos familiares, lo que daría la pauta de inferir la división del trabajo al interior del seno familiar.” (1991:74). A partir de un determinado momento los pozos de agua potable de la ciudad son sellados y sugiere que para entonces se dieron sistemas hidráulicos de alto rendimiento. Esto enlaza con la propuesta de E. Martínez Vargas (1990: 197-204) que localizó al N de la Ciudadela un sistema hidráulico de fosas con capacidad de aproximadamente 3.600 litros y aunque no se pudo determinar si el abastecimiento era el mismo río San Juan u otras zonas de almacenamiento “... un gran sistema hidráulico[...] está funcionando para el abastecimiento de agua potable a una parte de la población, aunque su uso es “controlado”, su acceso es posiblemente público” (1990: 200). También en la Ciudadela, al frente de las escaleras del TSE se halló un pozo de agua, en P. E. Quintanilla (1982b:185-188). Una compilación reciente acerca de pozos de agua y depósitos, así como del sistema de circulación del agua en los conjuntos D y E se ofrece en R. Cabrera (2005:135-147; 154-159). Por otro lado, una importante reserva de agua alimentada del arroyo de Piedras Negras se encontraba a unos 200 metros al noroeste de la pirámide de la Luna (Manzanilla, 2001e:202).

47 J. Angulo expone: “Se hace énfasis de que el clima en el Altiplano sufrió un drástico cambio entre los índices de pluviosidad que había en el Preclásico Medio y la primera parte del Preclásico Superior. En cambio para los tres o cuatro siglos que anteceden a la era cristiana, se registran escasos coeficientes de lluvia y una prolongada resequedad en el medio ambiente.” (2006:163). Tampoco hay acuerdo entre McClung de Tapia y William Sanders (1965: 34) quien basándose en análisis polínicos establece que en la época en que la ciudad estaba en su momento de desarrollo, hacia el 200 d.C., el clima de Teotihuacan era suficientemente húmedo como para propiciar la práctica de la agricultura.

48 A saber “cartografía temática; fotografía digital infraroja; estudios físico-químicos de los suelos, los registros de tres décadas más de temperaturas y precipitación en zonas adyacentes; y los estudios regionales sobre vegetación[...].” (McClung de Tapia 2003:38; 2005:98). Según la autora (1985: 135) Teotihuacan es el único sitio del Clásico que ha sido estudiado a fondo en términos arqueobotánicos y que además cubre una secuencia cronológica del 100 al 750 d.C. En parte estas investigaciones se deben a McClung y su fundación en 1976 del Laboratorio de Paleobotánica y Paleoambiente (LPP) en el Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA) de la UNAM, México. Actualmente el laboratorio se encarga de analizar los restos botánicos obtenidos en excavaciones arqueológicas que llevan a cabo investigadores del IIA.



medida semejante al de la actualidad aunque durante su desarrollo el ambiente se volvió más seco (Cabadas-Báez et al. 2005:92). Recientes estudios paleoambientales en el valle de Teotihuacan avalan que el fuerte impacto antrópico, ya fuera mediante la erosión provocada por la agricultura por la sustitución de la flora autóctona, causaron modificaciones ambientales al final de la época deteriorando los nichos forestales. En este sentido McClung de Tapia concluye al respecto:

“Physical and morphological properties of studied paleosols suggest that a major impact of the prehistoric city and the landscape resulted from intensive agriculture with unmanaged exploitation of forest resources that provoked intensive erosion and significant changes in the hydric conditions of the region.” (2003:281).

2.3.1 ESTUDIOS PALEOAMBIENTALES

En el “*Teotihuacan Valley Project*” dirigido por el Dr. William T. Sanders de la Universidad de Pennsylvania (1964, 1965, 1977; Sanders et al. 1979) el interés se centraba en determinar las interrelaciones entre la población y su entorno para tratar de concretar en qué modo los recursos naturales disponibles incidían en la caracterización socio-cultural y qué implicaciones a nivel económico y tecnológico se generaban. En 1966 se presentaron en la XI Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología algunas ponencias referentes al paleoambiente de Teotihuacan a cargo de José L. Lorenzo, Federico Mooser o Enriqueta García. Dichas ponencias se publicaron en 1968 “*Materiales para la arqueología de Teotihuacan*” bajo la edición de José L. Lorenzo. Hasta aquí las contribuciones se fundamentaban básicamente en lo descriptivo con algunas aportaciones etnohistóricas⁴⁹. Es a partir de la década de los 70’ cuando se empiezan a implementar las investigaciones paleoambientales en Teotihuacan con la recolección y análisis de evidencias micro o macrobotánicas.

El primer estudio que se acerca a este enfoque fue presentado como ponencia en 1972 en el 37th Annual Meeting, Society for American Archaeology en Miami, Florida. Llevaba por título: “*Teotihuacan Paleoethnobotany*”, Richard Ford y Joel Elías de la Universidad de Michigan presentaron un análisis inicial de restos botánicos procedentes de 4 pisos excavados en Tetitla fechados de Tlamimilolpa Tardío a Metepec. Hasta la fecha dicho estudio no ha sido publicado⁵⁰.

Unos años después E. McClung de Tapia lleva a cabo el primero de varios análisis de restos botánicos⁵¹ (1977a, 1977b, 1980, 1985, 1987) que procedían de las excavaciones del centro

49 McClung señala que el panorama de la arqueobotánica en Mesoamérica carecía a mediados de los 80’ de personal especializado en la materia para poder llevar a cabo no sólo la recuperación, sino también la identificación de restos botánicos procedentes de sitios arqueológicos. Enfatiza que a su modo de ver, la disciplina carecía de objetivos y metodología y que muchas veces aunque se habían llevado a cabo estudios de restos botánicos nunca se publicaron los resultados y cuando se publicaban: “*El resultado [...], es una abundancia de resúmenes descriptivos, listados de plantas recuperadas de un sitio u otro, o reconstrucciones de tipos de vegetación del pasado, etcétera, los cuales no logran aclarar la relación entre estos datos y algunas cuestiones fundamentales de la investigación antropológica [...]*” (1985: 150)

50 McClung de Tapia lo menciona en 1977 y aunque considera que los autores no especifican suficiente las procedencias por capa de cada material botánico analizado, lo emplea como elemento comparativo con sus resultados.

51 La primera investigación se basó en los restos botánicos carbonizados que se recuperaron de 23 excavaciones de prueba en la



urbano de Teotihuacan derivadas del *Teotihuacan Mapping Project* dirigido por el Dr. Rene Millon (1970). La lista preliminar del material analizado la divide entre: plantas comestibles y plantas con otros usos económicos⁵². Entre las primeras se encuentra el maíz (*Zea Mays*), frijol (*Phaseolis vulgaris*), ayocote (*Phaseolus coccineus*), el tomate verde (*Physalis sp*), el Huahtzontli (*Chenopodium*), Amaranto (*Amaranthus*) y el nopal o la tuna (*Opuntia*).

La autora señala que las frecuencias de géneros de plantas son desiguales en los conjuntos departamentales de Yahualpa y Tetitla para las fases Xolalpan tardío y Metepec, marcando así posibles diferencias socioeconómicas⁵³ de sus habitantes. También en futuras publicaciones compara la evidencia botánica con la faunística de ambos conjuntos, aunque contrariamente a la suposición, los restos de fauna⁵⁴ hallados en Yahualpa son proporcionalmente mayores a los de Tetitla.

Además de las contribuciones de McClung de Tapia, el Proyecto Arqueológico Teotihuacan 80-82, dirigido por Ruben Cabrera Castro también proporcionó restos arqueobotánicos que fueron analizados por Lauro González Quinteiro (1982: 463-465). En el sitio de Cuanalán al sur del valle de Teotihuacan al Noreste de la Cuenca de México fue excavado por la Dra. Linda Manzanilla y Marcella Frangipane y también los restos arqueobotánicos fueron analizados.

En los 90 se reinician los proyectos paleambientales pero esta vez ya implican una recogida de muestras macro y microbotánicas. Entre ellos el proyecto integral “Paleoambiente de la región de Teotihuacan”⁵⁵ que se desarrolló entre 1992-1999 y aunque partía de las hipótesis derivadas del proyecto de Sanders, propuso establecer una metodología para estudiar el paleoambiente de la

zona urbana. También se incluyó una muestra de material carbonizado procedente de las excavaciones de L. Sejourné en Zacuala. A partir de los 80 y con más de 1000 muestras de tierra recogidas durante el proyecto para flotación, se analizaron 200 restos vegetales carbonizados. Aunque la autora (1987) menciona que no fueron todas si que representaron todas las fases de la ocupación urbana.

52 Tecomate o jícara (*Legendaria siceraria*), ficus, algodón (*Gossypium sp.*). Respecto al algodón y su distribución en varios sitios excavados de la ciudad (p. e. Tlamimilolpa) lleva a la autora a señalar que: “La producción de textiles de algodón pudo haber sido una industria importante en Teotihuacan, o los tejidos pudieron haber sido importados a la ciudad. En cualquier caso, la planta de algodón no está adaptada al clima del Valle de Teotihuacan [...] la necesidad de un clima más cálido y húmedo sin peligro de heladas indica que el algodón fue producido fuera de la Cuenca de México” (1977: 56). O. Cabrera retoma que los principales lugares de importación sería la región del sur-centro de Veracruz y la Costa del Pacífico de Guatemala y recoge la propuesta de Rattray (1987a) que el Barrio de los Comerciantes en Teotihuacan hubiera sido el centro receptor junto con otros bienes de prestigio. Vid. O. Cabrera (2002a: 9-25). S. Linné encuentra fibras de algodón en Tlamimilolpa (2003 [1942]: 157-160). También expone que para la época de la conquista “... it is recorded that the cotton of which the inhabitants of Teotihuacan partly manufactured their clothes was obtained from the region of Panuco”. (2003 [1934]: 208). Morelos también se ha propuesto como lugar de producción de algodón, de ahí el interés de Teotihuacan de extender su control hacia esta región. (K. Hirth 1976, 1978, 1981).

53 Vid. McClung de Tapia (1980: 155-156). “La frecuencia de géneros y plantas, además del maíz, en Yahualpa es generalmente menor que en Tetitla: algunos géneros ni siquiera han aparecido (por ej. *Physalis* y *Portulaca*)”. (1987: 63). Cf. L. Manzanilla concluye que “... todos los conjuntos habitacionales teotihuacanos tuvieron un acceso similar a los recursos florísticos, aun cuando Tetitla ha sido destacado como el conjunto más rico en especímenes botánicos (McClung, 1979). La presencia de *Nicotiana* en San Andrés Las Palmas (Monzón, 1989), aguacate en Teopanacazo (McClung, op.cit.), algodón en Tlamimilolpa (Linné, 1942) y Teopanacazo (McClung, op.cit) y *Malvaceae* en Tetitla (idem) y Tlajinga 33 (Storey y Widmer, 1989) probablemente sugieren un acceso diferencial a ciertos recursos botánicos asociados con las ramas de la manufactura y el consumo ritual.” (2004a:88)

54 En Tetitla se encontraron restos de perro, venado, conejo, roedores y aves y en Yahualpa además de los anteriores, también se evidenciaron restos de liebres, roedores y aves en menor proporción. (McClung 1987: 66)

55 Enmarcado dentro del macroproyecto “Cambios globales en perspectiva histórica: el centro urbano pre-industrial de Teotihuacan”.



región atendiendo a los cambios en el clima, en la vegetación y especialmente en discernir entre los efectos de procesos naturales y el impacto generado por el hombre (McClung 1998: 503-518). Se concluye a partir del análisis de los restos, que predominaron las condiciones ambientales secas y frías. McClung de Tapia considera que hay:

“evidencias que indican que las condiciones ecológicas en el valle de Teotihuacan (probablemente en la Cuenca de México en general) de alguna manera eran diferentes durante el período de ocupación teotihuacana especialmente en lo que se refiere a la disponibilidad de recursos hidráulicos y al grado de erosión.” (1977b: 319).

También hay que considerar que es difícil medir el grado de impacto ambiental que puede generar el ser humano⁵⁶. Sin embargo, no hay muchos indicios que apunten un gran cambio, sino que probablemente el clima era un poco más seco y frío que en la actualidad.

2.4 FAUNA Y FLORA

Para la reconstrucción de la flora y fauna de la región se cuenta tanto con microrestos botánicos⁵⁷ y restos óseos faunísticos procedentes de las excavaciones, como representaciones iconográficas en la pintura mural o en la cerámica. En este sentido, la iconografía ha colaborado estrechamente con la arqueología para conectar las evidencias a las posibles representaciones⁵⁸. No se conocen

56 En Ozttoyahualco se señala que: *“La construcción del sitio mismo y las actividades agrícolas adyacentes durante la época prehispánica y la Colonia fomentaron la sustitución de la vegetación natural, probablemente matorral xerófilo en gran parte, por comunidades antropógenas, como las arvenses y ruderales”* (E. McClung de Tapia et al., 1993: 727). Vid. también McClung de Tapia et al., (2003: 270-282) y McClung de Tapia (2003: 36-41).

57 Los restos microbotánicos son indicadores de las condiciones climáticas o del grado de humedad ambiental. Los restos obtenidos son el polen que indica la flora de zonas más alejadas ya que es arrastrado por el viento y los fitolitos que indican la flora local, al ser depositados in situ porque se forman en la estructura celular de la planta y se depositan en la tierra durante su descomposición. McClung de Tapia, manuscrito no publicado del proyecto, s/a. Vid. de Javier González et al. (1993: 661-728) el estudio del material arqueobotánico de Ozttoyahualco.

58 Especialmente la pintura mural ha proporcionado un considerable repertorio de flora y fauna en los que se ha buscado la pertinente correspondencia botánica o faunística. Sin embargo este proceso no está exento de riesgos. Hay que advertir, siguiendo a A. Luna: *“... que las representaciones fueron creadas con un sentido mítico y simbólico, además de plástico y visual, ya que la intención no era emular la naturaleza, sino de expresar insignificado a través de imágenes que posiblemente no concordaran con la realidad perceptible.”* (2006: 372). Sobresale también la interpretación cultural que Jorge Angulo hace a partir de la pintura mural de Teotihuacan desentrañando aspectos de la flora y fauna. Vid. J. Angulo V. *“Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica”* (2006: 65-95) y del mismo autor *“Reconstrucción etnográfica a través...”* (1972:43-68). En ese mismo sentido advierte L. A. Cervantes Reyes (2007:171). Son considerables los estudios dedicados a la representación de la flora y la fauna en la antigua urbe. Para el caso de la iconografía del jaguar, Blas Román Castellón apunta: *“Debería ser claro para los investigadores que la representación de un felino como el jaguar no intenta reproducir al jaguar mismo sino que emplea algunos de sus atributos para convertirlos en signos, que a su vez son soportes de relaciones sociales en el plano de lo simbólico* (2000:64) Otros autores que tratan de la iconografía del jaguar en Teotihuacan: G. Kubler *“Jaguars in the Valley of Mexico”* (1972:19-44) y M.E. Ruiz Gallut (2005b:28-33). N. Giral Sancho, *“Simbología de los cánidos en Teotihuacan”* Tesis de maestría en Historia del Arte, 2007. Aunque la autora básicamente se ocupa de desentrañar el simbolismo de los perros, coyotes, lobos e híbridos a partir de la pintura mural, la cerámica y la lítica, se apoya en estudios e informes arqueozoológicos de varios proyectos arqueológicos (Pirámide de la Luna, Templo de Quetzalcoatl, Tlajinga33, Tlailotlacan...) para desarrollar el estudio morfológico de los cánidos. S. Adrián López Dávila, *“Pumas y jaguares en Teotihuacan. Un análisis iconográfico”* Tesis de licenciatura de arqueología, 2005. Para identificaciones ornitológicas a partir de su representación en la pintura mural vid. E. Noguera *“Las representaciones del búho...”* (1925:444-447), cuya publicación se ocupa de la identificación del búho en la pintura mural, aunque dicha interpretación va ser contrariada por otros autores que sólo admiten que es el quetzal el ave representada iniciándose una polémica confusión. L. Sejourné *“Exploración de Tetitla”* (1963: 47)



por ejemplo las técnicas que los teotihuacanos emplearon para recolectar, aunque contamos con la representación del “Tlalocan” en el conjunto de Tepantitla en la que algunos personajes aparecen sujetando ramas (Fig. 2.4) y otros tomando frutos de árboles. También para la pesca se desconoce la técnica que emplearon, aunque de nuevo una pintura mural en Tetitla nos acerca a esta técnica: un buzo se sumerge en el agua para coger moluscos y guardarlos en una red que lleva al hombro. (Fig. 2.5)

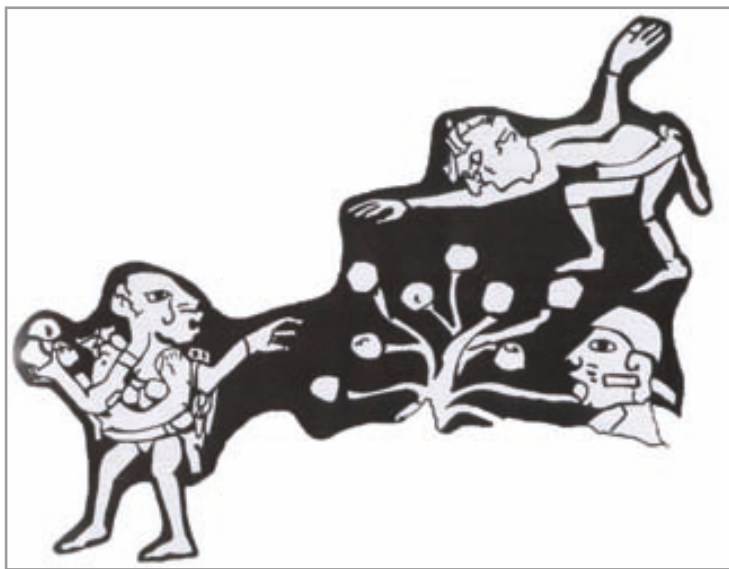


Fig. 2.4a. Detalle de la pintura mural de Tepantitla, con una escena de recolección e ingesta directa de los frutos de un árbol. Fuente: J. Angulo (2006 [1995]: Fig. 3-33a, p. 121)



Fig. 2.4b. Incensario excavado en Ozttoyahualco. En la base del mismo se aprecian adornos de frutas y flores. Fotografía: A. Villalonga.

y de la misma autora, “El Quetzalcóatl en Teotihuacán” (1965: 131-156) donde revisa los ejemplares de quetzal representados en el arte teotihuacano; A. Miller discute la identificación de las dos aves en los pilares del patio del Quetzalpapalotl en “Los pájaros del Quetzalpapalotl” (1972: 87-101) y C. Duverger (1999: 241-242), propone una nueva interpretación de lo que para él es un águila posada sobre un nopal y su conexión con el sacrificio humano. Una buena revisión del estado de la cuestión se encuentra en M. Chomel de Coelho, “Identificación de la lechuza en Teotihuacan” (1975: 1-25). L. Navarizo Ornelas “Presencia de las aves en la pintura mural teotihuacana” (2006 [1996]:325-341); de la misma autora “Arte y ciencia a través de las imágenes de aves...” (2000: 5-32). J. Angulo en “Disquisiciones sobre el ave falconiforme...” (1998:27-35) retoma la cuestión de las aves pero no desde un punto de vista de la identificación biológica sino como *escritura pictográfica* que contiene mensajes culturales y lo enlaza de un modo más amplio con la mitología mesoamericana. Respecto a la iconografía fitomorfa de algunos murales vid. A. Luna (2006: 369-389).





Fig. 2.5. Pórtico 26, mural 4. El buzo está nadando entre bandas onduladas mientras sujeta con su mano derecha una concha para guardarla en una red que le cuelga del cuello. Fotografía: A. Villalonga.

Los conjuntos habitacionales excavados constituyen una fuente importante de información acerca de datos paleobotánicos y la fauna. En este sentido, los restos analizados más completos proceden de Oztoyahualco y Tlajinga 33 para la fauna y también San Antonio Las Palmas y Maquixco para paleobotánica. Recientemente también la presencia de estroncio y otros valores en los estudios osteológicos⁵⁹ se han unido a las fuentes de obtención de datos en relación al consumo de recursos vegetales o animales en la antigua ciudad.

Las investigaciones recientes apuntan que los principales tipos de vegetación propia de la región se definieron a partir del Holoceno Medio: “y que los cambios ocurridos desde entonces han sido de carácter geográfico (distribución) y de abundancia relativa, más que de composición []” (McClung de Tapia 2005: 106; 2009: 40).

El análisis de microrestos botánicos recuperados de Teotihuacan indica que hubo un predominio de bosque pino-encino⁶⁰ en los cerros circundantes desde siglos antes a la fundación del centro urbano y probablemente hasta su caída⁶¹. Estos recursos forestales también determinaron el asentamiento en esta zona del valle.

59 “Los cambios en la dieta representados como un acceso diferencial al recurso carne pueden ser registrados por medio de cambios en los niveles de estroncio en hueso y pueden estar correlacionados con diferencias de organización económica, estatus, grupo étnico o estrategias de abastecimiento de recursos.” (L. Manzanilla 2004a: 85).

60 Los resultados de E. McClung de Tapia (2003) concuerdan con el análisis de microrestos en la unidad habitacional de Oztoyahualco. Vid. E. Ibarra Morales et al., (1993: 693): “[...] la presencia de *Pinus* y *Quercus* indica también la explotación del bosque pino-encino que se localizará en otros pisos ecológicos; estas maderas, en conjunto, se utilizaron probablemente como combustibles y materiales de construcción”

61 Sin embargo propuso que “...la ciudad al crecer destruyó los bosques circundantes, por lo que, después de siete siglos, las condiciones naturales, originalmente ventajosas, se transforman en adversas y le restaron a la civilización las fuerzas para resistir a disturbios económicos y sociales, quizá surgidos en parte de las alteraciones hechas al paisaje natural [...]” Mooser (1968,31). Cf. C. C. Adriano Morán et al., (2008: 2927-2936) en “*Trees and shrubs: the use of wood in prehispanic Teotihuacan*” proponen que los habitantes de Teotihuacan mejoraron prácticas para la explotación de la vegetación para asegurar y controlar la disponibilidad de recursos en la región. “*The data suggest that the preference for certain genera was diversified instead of limited; in other words, certain genera with similar characteristics (e.g. easy cutting, quick ignition, slow burning and intense heat production) were exploited rather than a single taxon. This practice contributed to maintaining the availability of preferred taxa (such as Pinus, Quercus, Cupressaceae, Group 1) in the region throughout the period of prehispanic occupation.*” (2008:2934). Sugieren así una deforestación parcial, un conocimiento considerable de los recursos y una explotación respetuosa y selectiva de ciertos géneros desde el Preclásico hasta el Posclásico.



En época prehispánica en el Cerro Gordo había mayormente un bosque de pinos (entre 2700 y 2800 msnm) que desapareció. Subsisten en la actualidad ⁶² comunidades de bosque de encina en la ladera norte del Cerro Gordo, matorral de encino (*Quercus microphylla*), matorral xerófilo (*Opuntia*, *Zaluzania* y *Mimosa*) y pastizal. El matorral xerófilo es el más común en la actualidad y se extiende aproximadamente entre 2800-3000 msnm en las laderas inferiores de los cerros del valle de Teotihuacan; se cree que en época prehispánica éste debió extenderse entre 2.300-2.400 msnm. El matorral de encino, indicador de impacto humano, se integra por comunidades arbustivas en las laderas de los cerros, entre 2400 y 3100 msnm. El bosque de encino se desarrolla en Teotihuacan entre 2800 y 3050 msnm en la parte norte del Cerro Gordo. Finalmente el pastizal que actualmente se localiza entre 2400 y 3050 msnm, se muestran un poco más elevadas de lo que se supone estuvieron en época prehispánica, en las que este tipo de vegetación asociada a llanura aluvial se situaba por debajo de 2300 msnm. (Fig. 2.6). Actualmente se encuentran otras especies arbóreas⁶³ en la región, que a pesar de la imposibilidad de determinar su extensión en época prehispánica, se considera a partir de la evidencia arqueológica que su distribución fue amplia.

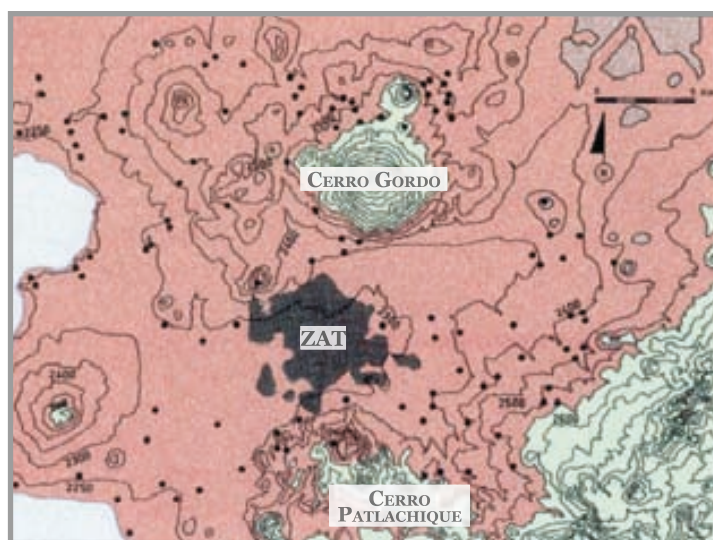


Fig.2.6 Reconstrucción hipotética de la distribución de los tipos de vegetación de la región de Teotihuacan al momento del apogeo del centro urbano en el periodo Clásico (ca. 450 d.C). Fuente: Modificado a partir de E. McClung de Tapia (2009:38).

Gracias a la evidencia botánica y a estudios polínicos, se han detectado ocho grandes cambios significativos a nivel climático en la región, aunque seis conviven en el momento de desarrollo y crecimiento de la ciudad (McClung de Tapia 2005: 2009). En un primer momento que tuvo lugar entre el 4.000-1.700 a.C, el valle de Teotihuacan estuvo caracterizado por un predominio de las condiciones semiáridas y por las visitas eventuales de cazadores-recolectores. A partir de entonces y hasta el 1.100 a.C se evoluciona hacia condiciones de más fuerte humedad y con temperaturas más frescas, en las que se asume que la presencia de grupos cazadores- recolectores continúa. Para el tercer episodio, fechado del 1.100 al 500 a.C, los indicios botánicos apuntan a un retorno a temperaturas elevadas y a condiciones más húmedas. También se detectan cambios asociados con la presencia humana en la región, de modo que de las incursiones esporádicas se pasa de

62 Vid. E. McClung de Tapia et al., (1993: 697-699; 2003:36-41).

63 *Salix bonplandiana*, *Ahnus glabrata*, *Populus arizonica*, *Taxodium micronatum* y *Fraxinus uhdei*. McClung de Tapia (2009: 39).

un asentamiento inicial en pequeñas comunidades en la región seguido del establecimiento de pequeñas aldeas agrícolas autosuficientes que van a dejar huella en el entorno.

“Los microrestos botánicos registran ligeras fluctuaciones locales y temporales, en temperatura y humedad, aunque la división entre los sectores (arriba y debajo de los 2300 msnm) es definitivo. La presencia mayor de Asteraceae y Chenopodium-Amaranthaceae reafirma la perturbación asociada con el incremento de asentamientos y actividades humanas” (McClung de Tapia 2003: 40).

Del 500 a.C al 100 d.C se detecta un incremento en la temperatura y en las condiciones de humedad en el Valle y se localiza un asentamiento central de una comunidad en lo que después será el futuro sitio de Teotihuacan. Finalmente, del 100 al 600 d.C coincidiendo con parte del período de expansión de la ciudad y de su apogeo, los indicios apuntan que probablemente debió ser un período más húmedo y fresco que el anterior (McClung de Tapia 2009: 40). La expansión de la ciudad invadió áreas agrícolas para destinarlas a la construcción de conjuntos residenciales o edificios ceremoniales. Como alternativa, McClung sugiere que el estado debió proveer a la población de otras vías que paliaran el efecto de la reducción de áreas agrícolas, como la importación o la intensificación de la producción.

Una de las investigadoras más destacadas en el terreno de la agricultura para Teotihuacan es E. McClung de Tapia (2009: 40). La autora propone que los teotihuacanos cultivaron ya desde las primeras fases del preclásico tardío ⁶⁴ maíz y frijol y que aunque otras numerosas plantas fueron cultivadas como tomate, chíca, verdolaga, amaranto, quenopodio o chile, no hay evidencias que éstas fueran modificadas mediante su domesticación. También hay que mencionar que algunos frutos propios de la región como la tuna, el capulín o el tejolote fueron recolectados y consumidos.. En su análisis de microrestos botánicos procedentes de distintos sitios arqueológicos de la ciudad se permite atestiguar cambios en el entorno causados por la acción humana. Ya para la fase Cuanalán (500-150 a.C) los índices botánicos registran el inicio de drenaje en la zona al suroeste de la llanura aluvial.

Entre 1974 y 1977 se llevó a cabo el Proyecto Paleoetnológico Italo-Mexicano de comunidades el Valle de Teotihuacan coordinado por las Dras. Linda Manzanilla y Marcella Frangipane. Se excavó el sitio de Cuanalan, una aldea con ocupación desde el Formativo Tardío (400 a.C) situada en la desembocadura del Río San Juan hacia el lago de Texcoco. Se determinaron los recursos que fueron aprovechados a partir del análisis de restos botánicos y faunísticos. Estos se asociaban con cambios en el tipo de ambiente del sitio y con un amplio espectro en la explotación de recursos que comprendía pisos altitudinales diversos⁶⁵. Recursos propios de llanura aluvial como el maíz y el frijol junto con otras variedades como amaranto, tomate silvestre, *Verbena* y tejocote aparecieron

⁶⁴ Restos botánicos analizados por la autora en Cuanalan (ocupación del 400 a.C al 100 d.C) registran ya estos cultivos citados además del ayocote, epazote, huahzontli, la calabaza y el nopal. (1987: 66). Vid Manzanilla (1985b: 133-178).

⁶⁵ Y con una explotación de recursos que le permite a L. Manzanilla afirmar que en Cuanalán no seguía el modelo de “simbiosis económica” de especialización a nivel productivo propuesto por Sanders, ya que se detecta “...una gama bastante amplia de aprovechamiento de recursos. Por su ubicación podemos pensar que se obtenía la mayoría de ellos de las inmediaciones [...]” (1968:164). Por otro lado Manzanilla menciona relaciones tempranas en el sitio con la cultura Chupícuaro del Occidente de México (2005b:169)



en los contextos estratigráficos. También se identificaron productos lacustres como peces de agua dulce (*Aterinidae* y *Cyprinidae*), anfibios (*Rana sp*) y reptiles (tortuga *Kinosternon*) o aves acuáticas (pato buzo, pato zambullidor), fauna terrestre como conejo o venado de cola blanca (*Odocoileus virginianus*). Algunos de estos recursos se registraron también para los dos primeros niveles de ocupación de Cuanalan (400-80 a.C), añadiendo moluscos marinos (*Prunnum* y *Limmaea*), aves falconiformes como el gavilán (*Buteo*) o perros y coyotes (*Canis sp.*). (Manzanilla 1985b:133-178).

A partir de la fase Patlachique (100-1 a.C), coincidiendo con el incremento en el número de asentamientos en la región, se detectan cambios en la vegetación indicativos de una “intensificación de la producción agrícola”. (McClung de Tapia 2009: 40). Y para la fase Tzacualli – Miccaotli (1-150d.C/ 150-200d.C) la expansión y el crecimiento de la ciudad provoca una invasión constructiva que antes estaban destinadas al cultivo⁶⁶. Es en este momento cuando las aldeas agrícolas del valle “... desarrollan sistemas agroecológicos, tanto intensivos como extensivos, los cuales contribuyeron al sustento de densas poblaciones preindustriales a costa de la vegetación y la fauna, el sistema hidrológico regional y los suelos.” (McClung 2009: 41-44). La autora indica que a pesar de que la modificación del paisaje por el impacto humano es significativa, las labores de gestión estuvieron orientadas a mejorar la productividad de los recursos. Además considera que hay una relación entre “los periodos de mayor inestabilidad del paisaje del valle [] con los cambios drásticos en la organización sociopolítica y económica de la región” (McClung 2009: 44). Para Tzacualli tardío se detectaron: “... plantas arvenses potencialmente cultivables que prefieren condiciones de humedad, y que ahora las encontramos en áreas tales como las chinampas del sur de la Cuenca de México (especialmente *Amaranthus*, *Chenopodium* y *Portulaca*)[]” (McClung de Tapia 1977b: 323) pero también aparece el aguacate, producto que procede de regiones más cálidas y por lo tanto fue objeto de intercambio.

Para la época Clásica McClung de Tapia considera que aunque haya un aumento de la producción agrícola es muy probable que los medios de subsistencia procedieran de regiones vecinas como la Cuenca de México, la región de Puebla-Tlaxcala y el Valle de Toluca al oeste. Señala además que las frecuencias de géneros de plantas son desiguales en los conjuntos departamentales, marcando así diferencias socioeconómicas de sus habitantes. “Las frecuencias de géneros de plantas además de maíz en Yahualala son más que las de Tetitla y algunas ni siquiera aparecen en Yahualala.” (1980: 155-156). Otras especies de cultivos se ampliaron durante esta época: el aguacate, huizache, papa silvestre y la ciruela. Sin embargo, McClung de Tapia señala que la red expansiva de subsistencia de Teotihuacan debe analizarse mejor, ya que considera que la antigua ciudad se abasteció de recursos procedentes de la Cuenca de México y aun de regiones más distantes⁶⁷ y organizó la importación-exportación de tales recursos: “es obvio que

66 Especialmente al oeste de la Ciudad. Allí se ubica el llamado Barrio Oaxaqueño (N1W6) que se construye encima de un antiguo sistema de canales de riego. También se da en áreas más cercanas al centro ceremonial como revelaron los rellenos de construcción de la pirámide la Luna en los que se encontraron restos de suelos agrícolas. Vid. “Paleoethobotanical remains at the Moon Pyramid.” McClung de Tapia (2004: 36-40).

67 Discrepando así de las propuestas de enfoque ecologista de Sanders y Logan que limitaban a un radio de 20 kms la explotación y distribución de determinados recursos. Sanders y Santley definen para Teotihuacan 4 áreas en la Cuenca de México de procedencia de los recursos básicos (1983: 262-266). “Es posible que el Valle de Teotihuacan haya formado parte de una red comercial y cultural,



(para sostener a una población aproximada de 50.000-60.000 personas) una proporción muy grande de la base de subsistencia, sobre todo de alimentos, fuera “importada” de la Cuenca de México” (1987: 68).

De la segunda mitad de los 80’ destaca el proyecto integral “Antigua Ciudad de Teotihuacan. Primeras fases de desarrollo urbano” del conjunto residencial de Oztoyahualco (N6W3) coordinado durante 1985 a 1988 por la Dra. Linda Manzanilla. El área de Oztoyahualco⁶⁸ fue ocupada durante la fase Tzacualli y abandonada durante Miccaotli y Tlamimilolpa. Fue reocupada en una primera etapa constructiva de Tlamimilolpa Tardío a Xolalpan Temprano, y una segunda etapa de nuevo en Xolalpan Tardío y Metepec, momento en que se abandona subitamente (Ortiz y Manzanilla 2003:81). Los estudios arqueobotánicos (Gonzalez et al., 1993: 662) llevados a cabo permitieron reconocer plantas relacionadas con la alimentación como maíz (*Zea mays*), frijol (*Phaseolus*) y calabaza (*Cucurbita*). Otras plantas son indicativas de recolección de las mismas como el garambujo (*Myrtillocactus geometrizans*), las tunas (*Opuntia spp.*) y el tejocote (*Crataegus*). Semillas de amaranto (*Amaranthus*), huazontle (*Chenopodium*) y verdolaga (*Portulaca*) también fueron detectadas y tal vez consumidas⁶⁹. Diversos estudios apuntan que para Xolalpan, la presión demográfica obligó a los teotihuacanos a modificar su dieta, reemplazando el consumo de maíz por amaranto e incrementando el consumo de animales.

Dentro del marco de otro proyecto interdisciplinario “Vegetación, etnobotánica y ambiente prehispánico de Teotihuacan” se llevaron a cabo análisis para describir la flora del entorno y los posibles cambios que se dieron en la época. Los resultados indicaron que diversas plantas formaban parte de la dieta humana y que el sitio de La Ventilla era de gran interés no sólo por sus varios periodos de ocupación, sino también por presentar gran variedad de semillas cuya: “representación tanto en relieves como pinturas y diversos objetos, indica parte de la importancia que tenían para el mantenimiento diario de la comunidad.” (Casales Gómez 1996: 78). Algunos de los estudios arqueobotánicos (Montúfar López 1996a) vinculados al proyecto aportaron datos interesantes en relación a la finalidad a la que estuvieron destinados los elementos botánicos. En el análisis de los sedimentos depositados en diez vasijas, platos de ofrenda y una olla urna en el barrio de La Ventilla dieron como resultado elotes carbonizados tanto para consumo alimentario como para uso ceremonial, coníferas (pino y cedro blanco) que al parecer señalan la relevancia de árboles como combustible, fragmentos de resina de copal de uso ceremonial y tunas carbonizadas que junto con restos de maíz, se podrían asociar a prácticas rituales.

uniendo sectores del altiplano con las tierras bajas, por lo cual hubo intercambio de una gran cantidad de productos básicos: cerámica, obsidiana, fibras, granos y artículos exóticos, originando la llamada “Región Simbiótica del Área Central” de México [por Sanders, 1965]” (McClung de Tapia 1987: 73).

68 Las excavaciones de Oztoyahualco de 1957/59 conducidas por R. Millon y J. A. Bennyhoff (1961) ya reflejaron su intensa ocupación desde épocas tempranas y el carácter sagrado ceremonial del sitio que se mantuvo por sus ocupantes hasta el final de la ciudad.

69 M. Civera señala para Oztoyahualco la alta frecuencia en atrición dental que se relaciona con una alimentación: “[...] rica en fibras, elementos de dura masticación, o tal vez incluir sustancia abrasivas que poco a poco fueron causando el patrón de desgaste...”(1993:851)



Por lo que se refiere a la fauna los datos recabados en los distintos proyectos son indicadores de los recursos a los que podían acceder para las distintas fases del desarrollo de la ciudad, de los múltiples usos que le podían dar y del significado ideológico que algunos animales debieron tener para los teotihuacanos.

Los estudios faunísticos en Teotihuacan se inician en la década de los 70's. Entre 1973-1975 sobresale David R. Starbuck que analizó los restos faunísticos excavados en distintos sectores de la ciudad por el "Teotihuacan Mapping Project" dirigido por R. Millon (1970). La cantidad de restos faunísticos recuperados le permite cuestionar el modelo determinista que pretendía sostener a la población sólo a partir de una subsistencia basada en la agricultura, casi negando el acceso al recurso faunístico⁷⁰. Sin embargo según Starbuck, las actividades de caza fueron estratégicas y contemplaban la captura de pocas especies que en ese momento deberían estar disponibles en el Valle de Teotihuacan o de México (1987:80). Por otro lado señalaba que hubo un claro predominio del venado de cola blanca, conejos, aves acuáticas y codornices y que además dos especies estuvieron sujetas a domesticación⁷¹: el pavo y el perro. Aunque considera que si bien el perro estuvo domesticado y básicamente se empleó para su consumo, siendo en importancia el segundo recurso de carne, también constata que fueron usados en otros contextos rituales como acompañantes de entierros en Tetitla y otros conjuntos.

Raúl Valadez en 1992 llevó a cabo su tesis doctoral sobre el recurso faunístico y su interacción con la sociedad teotihuacana. Su estudio fundamentado en un amplio repertorio de fuentes entre las que se encuentran tanto las coloniales, como material iconográfico y los datos arqueozoológicos obtenidos en proyectos a partir de 1975, resultó muy esclarecedor y permitió constatar no sólo la diversidad faunística, su distribución y evolución en la antigua ciudad, sino también la importancia que éste recurso tuvo tanto para la alimentación como para las creencias ideológicas o como indicador de comercio e intercambio con otras regiones de Mesoamérica. Valadez supo reorientar la tendencia de Starbuck afirmando que, contrariamente a unas estrategias de caza puntuales, "los teotihuacanos aprovecharon todas las especies animales comunes en el Valle de Teotihuacan y zona lacustre, ya fuera por captura directa o por comercio e intercambio con otros pueblos de la región." (1995: 86)

También afirmó que el venado no fue el recurso principal de carne como Starbuck sostuvo, sino que:

70 W. T. Sanders et al., (1979: 287): "...overkills had become so acute in the vicinity of Teotihuacan that hunting in this area (and perhaps about most of the Basin as well) was no longer a very efficient subsistence strategy." Vid. Especialmente de esta obra "D. Levels of prehispanic meat consumption" p. 486; "Implications for other Studies" p. 487-489. Cf. con R. Valadez quien contrariamente sostuvo que la desnutrición no fue algo constante entre la población teotihuacana y que el venado tampoco constituyó la única fuente de carne aduciendo que: "... no hay bases para creer que en Teotihuacan escaseara la carne ni que existieran fuertes problemas nutricionales entre la población [...] el recurso animal siempre fue lo bastante abundante como para que todos los teotihuacanos dispusieran de una ración diaria de carne." (1995: 83)

71 A pesar que el autor no encuentra otras evidencias que le permitan sostener la domesticación para otros animales, no se muestra contundente al respecto y afirma que: "... it cannot yet be totally ruled out that rabbits may have been bred in captivity." (1987: 80). Este hecho se evidenciará con más claridad en Oztoyahualco con la evidencia arqueológica de cría de conejos en cautividad. En relación a la frecuencia en la dieta de venado, perro y pavo para los sitios analizados por Starbuck cf. con R. Storey (1992: 61): "The most striking aspect of the faunal material from Tlajinga³³ is the general rarity of deer and domesticated dog and turkey."



“ todos los ambientes de la cuenca de México, que la fauna doméstica fue ampliamente aprovechada [] [y] en la dieta teotihuacana participaron todo tipo de conejos y liebres de la zona, diversos roedores, perros, venados, berrendos, patos, gallinas de monte, guajolotes, palomas, tortugas, ranas y peces en general.” (Valadez 1995: 82-83)

En Teotihuacan la fauna además de emplearse para la elaboración de objetos cotidianos o para su consumo, se empleó en rituales. El análisis de los ejemplares recabados en el Proyecto Oztoyahualco a cargo de R. Valadez registraron que la fauna autóctona silvestre más común eran los lepóridos (conejos y liebres) no sólo como fuente de alimento sino también utilizado en ritos.⁷² También se localizaron ejemplares de artiodáctilos, venados y berrendos. En este caso, también el venado no sólo tuvo un uso alimentario, sino que también se utilizó para la manufactura de herramientas en hueso e incluso para actividades rituales. De los anátidos se contabilizaron algunos ejemplares, en su mayor parte como alimento. Finalmente como fauna silvestre, aunque en el registro arqueológico no quedan demasiados restos de peces, “...se considera que su consumo fue continuo, aunque los autores no coinciden en el grado de valor que tuvo este recurso para los teotihuacanos.” (Valadez 1993: 763). La fauna silvestre alóctona que se localizó en la ciudad se integra por el jaguar (en la presencia de un colmillo vinculado a un espacio de uso religioso) y moluscos marinos que proceden de la costa del Pacífico para uso ritual pero también para la elaboración de joyas⁷³.

Recientemente en el curso del Proyecto Pirámide de la Luna, Óscar J. Polaco (2004: 40-42) llevó a cabo el estudio de la fauna⁷⁴ que se conformaba por un centenar de vertebrados propios de la fauna local, exceptuando un probable jaguar procedente de regiones tropicales, y cerca de 130 moluscos alóctonos con un predominio de las especies que procedían del Pacífico. (Fig. 2.7)

72 Aparecen restos de 5 individuos en fosas o entierros “...sin duda como resultado de alguna actividad religiosa en la cual los lepóridos desempeñaron un especial papel” (1993: 743). Aunque se considera la caza el medio de obtención principal de este animal, el hallazgo del cuarto 30 con unas características espaciales y de deposiciones químicas autor considera “...que el cautiverio de conejos por parte de los pueblos prehispánicos fue una opción real, no una simple hipótesis, y que aquí tenemos un buen ejemplo de ello.” (1993:748).

73 En esta unidad habitacional no se hallaron fragmentos de concha que hicieran presuponer una manufactura en el sitio, por lo que el Valadez se inclina a pensar que estas joyas “...eran trabajadas y comerciadas en sectores específicos, por ejemplo Tlailotlacan (el Barrio Oaxaqueño)”. (1993: 777). Concluye que: “...a la gente de la unidad debemos ubicarla como consumidores de conchas marinas que debían tener cierto poder adquisitivo para obtener las piezas que necesitaban” (1993, 791) S. Linné en la excavación de Tlamimilolpa (2003 [1942]: 150-153) en Las Palmas y Xolalpan (2003 [1934]: 158-159) registró una interesante colección de conchas y moluscos que reflejaba la importancia que debieron tener para los habitantes de Teotihuacan. La identificación de las especies por parte del Dr. Nils Odhner reveló una abundancia en los ejemplares que procedían del Pacífico, sin embargo Linné subraya “... certain features point to intercommunication with the inhabitants of the Atlantic coast.” (1934: 219).

74 La aparición de la fauna en los entierros 2 y 3 fechados hacia 150-200 d.C, revelan la antigüedad en la explotación del recurso faunístico así como su disposición en un contexto de ofrenda ritual. El estudio de la fauna autóctona que acompañó como ofrenda los entierros 2, 3 y 5 reveló que el puma (*Puma concolor*) fue el único vertebrado que aparece en los 3 entierros con lo que se acredita su importancia, hecho que se consolida a partir de las múltiples representaciones en la pintura mural de este felino. El lobo (*canis lupus*) apareció en los entierros 2 y 3. Para el entierro 2, restos de una jaula de madera indujo a pensar que estos vertebrados fueron enterrados vivos, pero también la jaula evidenciaba el conocimiento para mantener a algunos animales en cautividad. Restos de un posible jaguar (*panthera onca*) queda por confirmar en el entierro 3. Las aves también tuvieron una presencia no menos significativa en este contexto ritual: 9 águilas reales (*Aquila Chrysaetos*) fueron recuperadas del entierro 2 y 1 en el entierro 5. Restos de 3 rapaces aparecieron en el entierro 2: un halcón (*falco mexicanus*), un cuervo (*corvus corax*) y un buho (*Bubo virginianus*). Los reptiles como la serpiente cascabel (*Crotalus sp*) se registraron en 6 ejemplares para el entierro 2 y 1 una para el entierro 5.





Fig. 2.7 Grupo de ofrendas alrededor del eje central este-oeste del Entierro 5 en la Pirámide de la Luna. Destaca una concha de caracol del género *Strombus* y en primer término un ex-céntrico antropomorfo en obsidiana. Fuente: S. Sugiyama, R. Cabrera, L. López Luján (2004: fig.54, p. 30)

Para el estudio de restos faunísticos también se dan distintas frecuencias según las zonas excavadas de la ciudad y las etapas. A propósito señalaba McClung (1980: 155-156) que eran escasos en Tetitla y Yahualpa para las fases Xolalpan tardío (450-550d.C) y Metepec (550-650d.C). En cuanto a los restos analizados corresponden a perros, venados, conejos, liebres y en bajo número roedores y aves⁷⁵ y prácticamente ningún guajolote, por lo que: “*aparentemente la domesticación de animales no fue considerada como técnica de mucha significancia para aumentar la base de subsistencia.*” (1980, 156).

Para R. Valadez (1995: 83-84) existe una supuesta igualdad de acceso a los recursos faunísticos, de modo que las distintas frecuencias pueden explicarse a partir de factores religiosos, sociales o económicos. Es el caso de Tetitla que presentó mayor abundancia en perros y moluscos o barrios foráneos como Xocotitla⁷⁶ y Tlailotlacan⁷⁷ con mayor presencia de determinados vertebrados alóctonos como monos, jaguares, tortugas marinas o determinados peces. Linda Manzanilla propone además que en determinados casos puede no deberse a un acceso diferencial a los recursos y entonces: “... *deben ser consideradas otras alternativas relacionadas con la elección del grupo y la ideología*” (2004: 90) algo prácticamente evidente para Oztoyahualco cuya abundancia de conejos y liebres se relaciona ideológicamente con la existencia de un pequeño santuario y una escultura de conejo que se halló en el conjunto (Fig.2.8). Al respecto Valadez⁷⁸

75 Reivindica la importancia de los lagos como lugares de recursos (aves, tortugas...) pero también como medio de transporte. (McClung de Tapia 1977a).

76 En el barrio de los Comerciantes (N3E4) destaca un conjunto de construcciones llamado Xocotitla. Valadez en 1992 identificó 80 individuos integrado por cánidos, seguidos en importancia por venados, lepóridos y el guajolote. En relación a su frecuencia indica: “... *el 40 por ciento de la fauna identificada es doméstica, cuando lo normal es que no supere el 30 por ciento; en segundo lugar, tenemos una inusual abundancia de aves acuáticas, y en tercer lugar, se identificaron cuatro especies de vertebrados alóctonos [...]*” (1993: 805)

77 En el Barrio Oaxaqueño o Tlailotlacan (N1W6) los cánidos constituyeron el 25 por ciento del total, seguido de los lepóridos y en tercer lugar de los artiodáctilos. Significativo e inusual fue el hallazgo elevado de pequeños roedores fauna que según Valadez “... *fue competidora o comensal de los teotihuacanos y su abundancia se debe a que Tlailotlacan se encuentra en la periferia de la ciudad y que en un principio era un sitio dedicado al cultivo*” (1993: 807). También en este barrio foráneo se registró una importante colección de moluscos marinos, que según parece llegaban de la costa y desde aquí se trabajaban y se distribuían.

78 “El estudio arqueofaunístico de la unidad a la luz de los conocimientos sobre la fauna teotihuacana” (1993:794-813).

synetiza que: “quizá refleje las preferencias culturales o socioeconómicas que existían en cada sector []” (1993: 808).

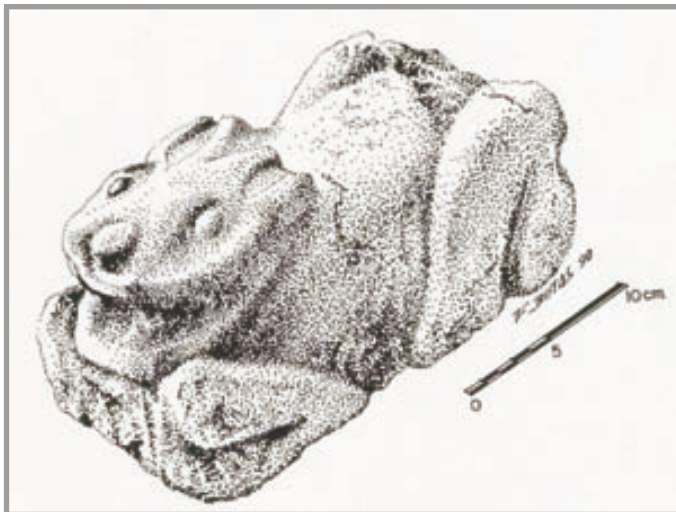


Fig. 2.8 Escultura zoomorfa de conejo hallada en el cuarto 33 del conjunto de Oztoyahualco. La pieza descansaba sobre una maqueta que representaba un tablero cerrado sobre un talud. Según los autores es probable que la escultura se relacionara con el linaje de la familia de esta unidad doméstica. Fuente: E. Ortiz Díaz (1993: fig. 387, p.524).

Otro elemento que constata Valadez es que la distribución del recurso faunístico no se da por igual en la ciudad: “el tipo de fauna que se consumía como alimento varía mucho de una zona a otra.” (1995: 86). En este sentido afirma que tanto Yahualco como Tlajinga 33⁷⁹ muy probablemente eran habitados por personas de bajo nivel social y el consumo se ceñía a animales del lago, gallinas de monte o conejos.

Finalmente para el Epiclásico se detecta una disminución del recurso faunístico que puede estar relacionado con cambios climáticos que acontecieron en el valle hacia el 600-700 d.C. Los datos con los que se cuentan son los análisis de calcio, estroncio y zinc contenidos en 30 entierros de los túneles “Cueva de las Varillas” de ocupación Mazapa (900-1000 d.C), la “Cueva del Pirul” de ocupación coyotlatelco (600-800 d.C) y de Teopancazco, conjunto habitacional del momento del colapso⁸⁰. Se cotejaron los resultados con huesos de entierros de Oztoyahualco para contrastar los datos nutricionales de la gente del horizonte clásico con las poblaciones más tardías del sitio. Los resultados apuntaron:

“... los del momento del colapso así como los del Epiclásico tienen a estar ligeramente más cargados hacia una dieta herbívora [] podíamos tener aquí un dato independiente para aseverar que desde la caída de Teotihuacan existían condiciones de merma de recursos faunísticos en el Valle de Teotihuacan []” (1996-1999: 22)

79 Cabe mencionar que Tlajinga 33 (S3W1) presenta ocupación de Tlamimilolpa Temprano a Metepec (250-600 d.C) y supone el primer sitio de Teotihuacan y del Valle donde se han llevado a cabo estudios paleodemográficos. Ya a finales de los 80' Widmer (1987: 344-349) y Storey (1992: 61-65) detectaron que la presencia de venado, perro y gualojote entre los restos faunísticos presentaban niveles muy bajos. En su lugar aves medianas como palomas, perdices o patos se situaban en primer lugar seguidos de los conejos que sin duda fueron el recurso faunístico más abundante en su dieta. Storey propone que tal vez se deba la ausencia a que Tlajinga 33 es uno de los conjuntos más pobres excavados y que las aves pequeñas y los conejos serían los recursos animales más económicos en términos de obtención.

80 L. Manzanilla, S. Tejeda, J.C. Martínez “Implicaciones del análisis de calcio, estroncio y zinc en el conocimiento de la dieta y la migración en Teotihuacan, México” (1996-1999: 13-28). La cuestión de la migración en Teotihuacan será abordada más adelante.



2.5 PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS ACERCA DE LA PROBLEMÁTICA DE LAS CRONOLOGÍAS EN TEOTIHUACAN

La cuestión teórica de la periodización y la problemática que se genera cuando se establecen fases o etapas y aparecen rasgos que no parecen encajar porque en la definición *sui generis* de la misma ha sido uno de los temas más debatidos controvertidos en Teotihuacan. Fue objeto de revisión, reflexión y crítica⁸¹ especialmente a raíz de un “Taller de discusión acerca de la cronología de Teotihuacan” que se llevó a cabo en 1993⁸² (Brambila 1993a, Brambila y Cabrera 1998). Desde los años 40’ y hasta los 60’ como ha señalado R. Brambila las excavaciones se proyectaron con vistas a elaborar secuencias cronológicas así que la convocatoria del mencionado taller tuvo como objetivo: “... contar con la participación tanto de investigadores que, con métodos diferentes y con aspectos teóricos, buscan aplicar nuevos enfoques al problema de la temporalidad de la ciudad [...]” (1998:19). A continuación vamos a revisar la cuestión de la conformación de la cronología en Teotihuacan, ya que como hemos anunciado en la introducción, es una cuestión que ha afectado y afecta también a las esculturas y a su vinculación en las distintas etapas culturales de la antigua urbe.

2.6 PRIMERAS SECUENCIAS CRONOLÓGICAS A PARTIR DE LA CERÁMICA

Las primeras secuencias cronológicas que se establecen para Teotihuacan tuvieron lugar en la primera mitad del s.XX e inicialmente se basaron en la evolución técnica y decorativa de la cerámica. En la década de los años 20 y 30, M. Gamio, S. Linné y G. Vaillant son los arqueólogos que encabezan las primeras tentativas cronológicas acerca del sitio. Para este momento, se establecieron mediante los estilos cerámicos cuatro grandes fases del sitio, que se ordenaron por denominación numérica de más antiguo a más reciente (Teotihuacan I, Teotihuacan II, Teotihuacan III y Teotihuacan IV).

Pedro Armillas en una primera propuesta (1944) seguirá el esquema de Vaillant; pero en 1950 presentará la nueva nomenclatura de fases culturales más precisa (Chimalhuacán, Tzacualli, Miccaotli, Tlamimilolpa...) que es, con algunas variaciones, la empleada en la actualidad. El autor formuló con el reciente nombre de las fases, sus correspondencias al esquema numérico de Vaillant y a su clasificación anterior (P. Armillas, (1991c[1950]:222-225). La terminología propuesta por Armillas será secundada por los dos grandes proyectos extranjeros que a mediados de los 60’ se inician en Teotihuacan. (Fig.2.9)

81 Para una reflexión y revisión crítica acerca del manejo del concepto teórico del tiempo y la periodización en Teotihuacan, vid. especialmente I. Rodríguez García (1998:21-41), López Aguilar y Rodríguez Torres (1998:55-79), N. Morelos García (1998:81-102) y R. Brambila Paz (1993a:73-85; 1998:43-53) que considera que “Si bien en su momento esto [tiempo como instrumento ordenador] tuvo un gran efecto que permitió grandes avances en el conocimiento de la arqueología mesoamericana, en la actualidad es un óbice para el conocimiento.” (1998:44)

82 Resultado del taller fue una interesante publicación bajo el título “Los ritmos de cambio en Teotihuacan” (1998) que desde perspectivas muy distintas, proponía acercamientos no sólo a la cuestión de la cronología, sino también al desarrollo de la sociedad urbana teotihuacana y de su arquitectura.



CUADRO I
CRONOLOGIA DE TEOTIHUACAN

VAILLANT 1938	ARMILLAS 1944	ARMILLAS 1950	LINNE 1956	MILLON et al. 1964	INAH 1964	PROYECTO 1966	FECHAS
Matapan	Matapan	Matapan		Matapan	Matapan	Matapan	1000 D.C.
	Coyotlatéca	Coyotlatéca		Ximotlá Oxtépac	Coyotlatéca Pala-Coyotlatéca	Coyotlatéca	900 - 750 -
I	II	Ahuizotoma- Zimotéca		Metepec	IX	IX	650 -
IV	III	Tiamimilolpa	Xelalpan	Tarela Xelalpan Temarene	III "A"	III B	550 -
III		Xelalpan	Tiamimilolpa	Tarela Tiamimilolpa Temarene	III II "N"-III II "A"	III A II C II B	450 - 300 - 200 -
II	II	Miccoatlí		Miccoatlí	II	IIA	150 -
I	I	Tzacualli		Tarela Tzacualli Temarene	I "A"	I B	0
		Chimahuacan		Patiachique Tetoyuca Cushchilán	I Proto-Teotihuacan I	I A	100 B.C. 150 - 200 - 300 -

Fig. 2.9 Cuadro de la cronología comparativa de Teotihuacan publicada desde G. Vaillant al Proyecto del 1966. Fuente: por E. Noguera (1975:127, cuadro I).

La XI Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología (1964) fue también el espacio donde se debatieron algunas de las problemáticas asociadas con la cronología cerámica de Teotihuacan. Gran parte de los estudios presentados se cimentaron en nuevos resultados obtenidos del *Teotihuacan Mapping Project* dirigido por René Millon (1970), de los cuales algunos de los autores formaron parte y el Proyecto Teotihuacan del INAH. Del primer proyecto sobresalen algunos estudios de interés como el de de Florencia Müller (1966) basado en la cerámica del centro ceremonial, el de James A. Bennyhoff (1966) quien apoya que Tzacualli procede de una tradición cultural autóctona y no intrusiva o Jorge Acosta del Proyecto Teotihuacan (1966) que propone una cronología basándose en las secuencias arquitectónicas de los edificios⁸³. También L. Séjourné (1966c) analizó las formas y técnicas decorativas de los tiestos cerámicos obtenidos en Tetila, Zacuala y Yahualala lo que le permitió vincular los grupos a las distintas fases cronológicas (Fig. 2.10). René Millon (1966b) contando ya con algunos datos obtenidos de su proyecto pero también colaborando con William T. Sanders del *Teotihuacan Valley Project* contribuyó a afinar dichas cronologías. El autor fue recopilando en qué partes o sectores de la ciudad excavados se encontraba representada una fase cerámica y propuso un primer cuadro comparativo de correlación (1966b:10) que dio lugar a unas fases dilatadas⁸⁴. (Fig. 2.11).

83 Como señala J. Angulo: "Enfrentando el problema para fechar los edificios, sólo se ha podido recurrir al material cerámico de las etapas constructivas, aunque varios autores han rechazado cualquier correlación desde que en la XI Mesa Redonda de la SMA, dedicada a Teotihuacan (1964), Acosta y R. Millon negaron una correspondencia lógica entre las fases cerámicas y las arquitectónicas" (2006:168).

84 Como señala R. García Chávez (1998:495) estas primeras cronologías de Teotihuacan que se establecieron en los años 50-60' asignaron un rango temporal demasiado dilatado a las fases. La tarea de tener que retroceder en la temporalidad de las fases una vez se obtengan dataciones radiocarbónicas se resistirá.





Fig. 2.10 Establecidas a partir de las “calidades aparentes del barro” el grupo 4 de Séjourné se compone entre otras formas, del vaso cilíndrico. Éste es semejante al que estableció para el grupo 3, aunque admite “...sólo después de una manipulación prolongada y detenida se llegan a detectar las diferencias” (1966c: 98). Para la autora las dimensiones en este grupo se han incrementado, raras veces presentan tapa y los soportes son de laja hueca. Este ejemplar presenta la decoración con pintura al fresco. Según la autora este grupo 4 pertenece a la fase Teotihuacan III. Fuente: Séjourné (1966c: Fig. 93, Fig.218)

VALLEY OF TEOTIHUACAN CHRONOLOGY			
Table of Concordances			
	Phase Names ¹	Phase Numbers ²	
A.D. 1500	Teocelo	Aztec IV	
1400	Chimalpa	Aztec III	POST-
1300			CLASSIC
1200	Zocango	Aztec II	PERIOD
1100	Mazapan	Mazapan	
1000			
900	Xometla	Coyotitlan	900 A.D.
800	Oxtotitlan	Proto-Coyotitlan	
700	METEPEC	Teotihuacan IV	CLASSIC
600		Teotihuacan IIIA	
500	E VOLALPAN Late	Teotihuacan III	PERIOD
400	D		
300	I TLAMIMOLPA Late	Teotihuacan IIIA-III	
200	H U MICCAOTLI	Teotihuacan IIIA	300 A.D.
100	A TZACVALLI Late	Teotihuacan II	TERMINAL
AD	C	Teotihuacan IA	
BC	A	Teotihuacan I	PRE-CLASSIC
100	N PATLACHIQUE	Chimihucan *	PERIOD
200	Terminal Cuauhtlan; Tezoyuca	Cuicuilco *	LATE
300	Late Cuauhtlan	Ticoman III *	PRE-CLASSIC
400	Middle Cuauhtlan	Ticoman II *	PERIOD
500	Early Cuauhtlan	Ticoman I *	
600		Middle	MIDDLE
700	Chiconautla	Zacatlan *	PRE-CLASSIC
B.C. 800			PERIOD

Fig. 2.11 Cuadro cronológico de Teotihuacan. Fuente: R. Millon (1973a: fig. 12). (1) Nombres de las fases usados por el personal del Teotihuacan Mapping Project (Millon y otros) y por el personal del Valley Teotihuacan Project (Sanders y otros). (2) Nombres de las fases usadas por el personal del Proyecto Teotihuacan, del INAH.



2.7 NUEVAS CRONOLOGÍAS DEL SITIO EN LOS 70'

Habría que esperar hasta la década de los años 70' cuando René Millon propone una nueva cronología del sitio basada en la combinación facilitada por la secuencia cerámica y la propia evolución del sitio, contando además con dataciones radiocarbónicas para algunos de los sitios. En esencia, esta cronología propuesta por Millon será la más empleada y sometida a revisión por varios autores más adelante. Propone seis fases: Patlachique, Tzacualli, Miccaotli, Tlamimilolpa, Xolalpan⁸⁵ y Metepec. Dicha cronología va a ser aceptada y afinada con nuevas excavaciones que van a tener lugar en esa década y en adelante que contarán con nuevos análisis cerámicos, arqueomagnéticos y dataciones de carbono 14. C. Millon (1972:1-16) atendiendo a los estilos y técnicas en la pintura mural propone seis períodos que no tienen correspondencia cronológica. Por otro lado Sanders et al. (1979: 92-93; tabla 5.1) adoptan una propuesta que se había aplicado antes a los Andes Centrales basada en únicamente grandes periodos arqueológicos subdivididos por fases intermedias. Para la Cuenca de México y concretamente para Teotihuacan, las fases tienen parcialmente su equivalencia temporal con las propuestas de Millon. De esta manera, la fase Tzacualli (1-150 d.C) de Millon equivale al Primer Periodo Intermedio, fase IV de Sanders et al 1979. Sin embargo Sanders et al engloban en el Horizonte Medio (300-750 d.C) tres de las fases de R. Millon, a saber Tlamimilolpa Tardío, Xolalpan y Metepec.

Hasta este momento las fases peor conocidas y documentadas correspondían a la fase Patlachique⁸⁶ en el origen de la ocupación y la fase Metepec ya en plena decadencia de la ciudad. G. Cowgill logra en 1997 a partir de nuevos análisis cerámicos y fechas radiocarbónicas afinar las cronologías propuestas por R. Millon que en la mayoría de los casos se vieron afectadas por un retroceso temporal. Si para R. Millon la fase Metepec se extendía del 650 al 750 d.C., G. Cowgill propone un inicio más temprano hacia 550 d.C y sugiere un fin de la etapa hacia 600-650d.C. Otra aportación resultante de los nuevos datos comprende la fase Miccaotli. Dicha fase para Millon tenía una duración de apenas 50 años, de 150-200 d.C; mientras que G. Cowgill modificaría a 200-250 d.C esa etapa. (Fig. 2.12)



2.12. La cronología cerámica de Teotihuacan. Fuente: Cowgill (2003a:22).

85 Como señala G. Cowgill, para bien o para mal, los nombres de los conjuntos residenciales de Tlamimilolpa y Xolalpan [y Metepec] han sido también aplicados a las fases de la secuencia cerámica (Cowgill en Linné 2003:XV). Estas fases cronológicas derivadas de la secuencia cerámica de Armillas en los 50' son designadas por algunos autores como "Vieja Terminología" frente a la "Nueva Terminología" de Sanders, Parsons y Santley (1979:91-129) en N. Morelos (1998).

86 Para Millon (1973a) es de 150 a.C-1d.C; para Sanders et al., (1979) es de 300-100 a.C.



Finalmente mencionar que a partir esta década y desde el campo de la historia del arte van se proponen secuencias o cronologías de la pintura mural ya sea mediante la composición pictórica (A. Miller 1973), atendiendo a la evolución estilística (C. Millon 1972, E. Pasztory 1976) o iconográfica (Kubler 1972b). Sin embargo dichos estudios no gozarán de mucha aceptación desde el punto de vista arqueológico, al no estar cimentadas en información que proceda del contexto. Será a partir de los 90', como veremos en adelante, que se propongan otros métodos algunos de los cuales contarán con la información del contexto para precisar la atribución a una u otra fase de la pintura mural.

2.8 UNA COMPARATIVA DEL LAS CRONOLOGÍAS EN LOS 90': E. RATTRAY VS R. MILLON

En 1991 Evelyn Rattray propuso algunas variaciones en la cronología basándose en nuevos datos apoyados, entre otros, en el análisis de más de 120.000 tepalcates obtenidos de 26 sondeos estratigráficos efectuados por el TMP entre 1966-1969. Posteriormente nuevos datos radiocarbónicos que procedían de las excavaciones del PAT 80-82, del Barrio de los Comerciantes y del Barrio Oaxaqueño contribuirán a refinar su propuesta (1993a). Sus estudios centrados en análisis cerámicos y en nuevos fechamientos de C-14 conseguirán afinar aun más dicha cronología proponiendo, desde 1991, un retroceso general de 50 a 100 años para cada fase (Rattray 1991, 2001, 2003, 2009). Sin embargo varios autores consideran que la cronología de Teotihuacan no está aun bien definida en distintas fases de la ciudad⁸⁷. La investigadora concuerda parcialmente con la propuesta de René Millon y coincide en la temporalidad de la fase Miccaotli (150-200 d.C). No así para Tlamimilolpa Temprano y Tardío; en los que frente a 200-350d.C y 350-450 d.C respectivamente la autora señala mejor 200-250 d.C para Temprano y 250-350 d.C para Tlamimilolpa Tardío. Sugiriendo unir en una sola fase Miccaotli y Tlamimilolpa Temprano⁸⁸. Tampoco le convence la propuesta para Xolalpan Temprano, en la que frente a la aceptación de 400-550d.C tradicional sugiere 350-450d.C. (Rattray 1993b). Podemos concluir que vuelve a reanudarse el acuerdo con las cronologías tradicionales para la fase Xolalpan Tardío (450-550 d.C) y Metepec (550-650d.C). No obstante, basándose en los resultados radiocarbónicos obtenidos por Linda Manzanilla en el estudio de los túneles de tras de la Pirámide del Sol para las fases posteriores Coyotlatelco y Mazapan, la autora se inclina recientemente por aceptar la propuesta de G. Cowgill relativa a esta fase (550-650d.C). (Fig. 2.13)

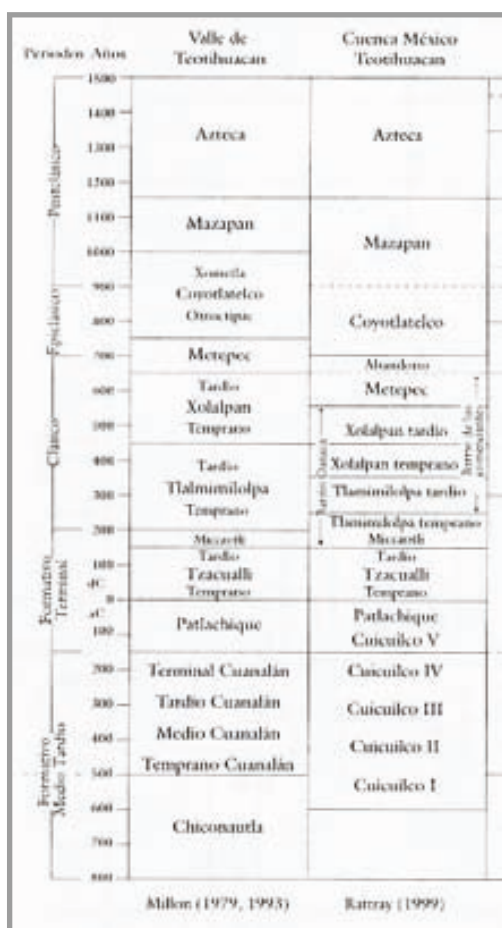
Como mencionábamos a partir de los años 90 se contará con nuevos métodos de estudio basados en el análisis de la técnica pictórica mediante microscopía óptica, electrónica de barrido y espectrometría (Magaloni 1993:18, 2006 [1995]:187-225, 1998: 223-241) o en la técnica y la iconografía (Lombardo 2006 [1995]:3-64) para ofrecer nuevas fases técnicas-estilísticas ligadas

87 Especialmente se da controversia en Tlamimilolpa y en sus dos divisiones temporales. Así los miembros del equipo de G. Cowgill, entre ellos O. Cabrera Cortés (comunicación personal agosto 2012) me indica que se asigna 150-200 d.C para la fase Miccaotli y ca. 200-350 d.C para toda la fase Tlamimilolpa. A pesar que S. Sugiyama (2000) considera el final de Tlamimilolpa en 400d.C. Para Tlamimilolpa Temprano algunos autores concuerdan con Rattray, considerando Tlamimilolpa Temprano para 200-250 d.C (N. Morelos 1982a), otros sitúan la división en ca. 300 d.C (A. Headrick 2007).

88 "...recomiendo que se cambien las fechas y términos, la fase Tlamimilolpa Temprano en el año 250d.C en lugar de 300d.C, uniéndola con la fase Miccaotli, con dos nombres Miccaotli Temprano (150-200d.C) y Miccaotli Tardío (200-250d.C)" Rattray (1993b: 145)



a cronologías (Fig. 2.14). Surgirán también iniciativas metodológicas basadas en el análisis de los contextos arqueológicos en el conjunto arquitectónico de La Ventilla (Gómez y Padilla 1998:201-221) que darán sus primeras secuencias cronológicas estratigráficas⁸⁹ a la pintura mural teotihuacana. Compartimos la opinión que los autores subrayan en relación a la problemática en establecimiento de cronologías confiables para la pintura mural, salvables: “*sólo mediante el análisis de los contextos arqueológicos, de la evidencia estratigráfica y del estudio integral de los elementos asociados, será posible comenzar a superar el problema de la cronología.*” (Gómez y Padilla 1998:202). Estudios posteriores (Cervantes 2007) partirán de esta metodología para integrar un análisis pictórico en su contexto, entendido como un todo y abordando la cuestión de los espacios, su uso y función y su implicación en las actividades o grupos sociales que los ocuparon. Recientemente se ha aplicado con éxito la estadística bayesiana para mejorar la precisión de los fechamientos obtenidos a partir de datos radiocarbónicos del conjunto habitacional de Teopancazco (Beramendi-Orosco et al., 2009).



2.13 Correlación de las fases para México central. Fuente: E. Rattray (2009: cuadro 1, p.54).

89 Magaloni explicita que la metodología de análisis se aplicó exclusivamente a murales *in situ* “...con el fin de obtener datos factibles de ser correlacionados con los niveles estratigráficos de la arquitectura y para tener referencias concretas de la toma de muestras.” (2006[1995]: 196). Sin embargo Gómez y Padilla (1998:215) y Gómez y Gazzola (en prensa) subrayan que propuso una correlación entre periodos técnicos y la secuencia cerámica. Acerca de la problemática cuestión de la cronología en Teotihuacan vid síntesis en D. Michelet (2009).





2.14 El mural de los Animales Mitológicos y el ave con flor de lis del Templo de los Caracoles Emplumados pertenecen, según S. Lombardo de Ruiz (Lombardo 2006 [1995]:22-28), a la designada como “Segunda fase estilística” (200-250 d.C.) Fotografías: A. Villalonga.





3. LA CIUDAD DE TEOTIHUACAN Y SU EVOLUCIÓN

Es innegable que el desarrollo de Teotihuacan debe necesariamente vincularse a las dinámicas poblacionales que van a tener lugar en la Cuenca de México en el Formativo tardío, del 700-300 a.C. Sanders (1979: 97) señala tres elementos que son definitorios de este momento: un incremento de la población en la zona sur y sureste de la Cuenca que ya se anticipaba en el Formativo Medio (1.200-700 a.C), el desarrollo de arquitectura cívico-ceremonial y la presencia de jerarquías en los asentamientos. Aunque dos centros regionales sobresalen en esta fase: Cuicuilco, con una población estimada de 5.000-10.000 habitantes y Tlapacoya, se generan aldeas y villas nucleadas pequeñas y grandes en distintas partes de la zona sureste de la Cuenca. Es muy probable que esta dispersión en distintos ámbitos ecológicos se relacione con la especialización⁹⁰ en la extracción o producción de bienes locales y sean precisamente los centros regionales los que actúen fomentando el intercambio⁹¹ siendo ellos los intermediarios. (Sarmiento 2000, 357).

En el Formativo Terminal, 300 a.C-100 d.C., los asentamientos se desplazan hacia el norte de la Cuenca y Cuicuilco como centro regional en el sur protagoniza su etapa de mayor extensión y auge arquitectónico. Se estima que el asentamiento implicaría muy probablemente más de 400 ha. y su población se acercaría a los 20.000 habitantes (Sanders et al., 1979: 99). En este momento cuando la arquitectura pública de Cuicuilco sobresalía en la Cuenca de México en cuanto a importancia, se iniciaba el surgimiento de otro incipiente centro regional en el otro extremo de la Cuenca, Teotihuacan.

90 Ya desde el Formativo Medio, 1200-700 a.C se tiene evidencia de especialización en distintas aldeas de la Cuenca como en Ticomán la extracción de sal o la producción de cestería para las cercanías del lago de Xochimilco (Sarmiento 2000, 355). Dicha especialización e intercambio en el Centro de México fue objeto del modelo ecologista de “regiones simbióticas” desarrollada por W. T. Sanders. Para el autor precisamente la diferencia existente entre los distintos ambientes climáticos y los productos propios de las subregiones generan uniones comerciales entre ellas (1956: 115-127). Vid. Sanders y Price (1968), Sanders et al., (1979:4, 127, 292-293) y Sanders y Santley (1993).

91 Este intercambio que se da ya en el Formativo Medio no sólo de trata de bienes de subsistencia sino que intervienen otras materias como las piedras verdes, pirita, hematita o concha procedente de la Costa del Golfo o del Valle de Oaxaca. La evidencia de obsidiana de Otumba explotada en la Cuenca de México hallada en los lugares citados atestigua la contraparte del intercambio (Sarmiento 2000, 356).

3.1 EL PRECLÁSICO RECIENTE EN TEOTIHUACAN

Gran parte del Formativo Terminal coincide con el Preclásico Reciente para Teotihuacan que comprende del 300 a.C al 200 d.C. A su vez, cuatro fases integran este Preclásico Reciente formando parte del período. En la primera fase, Cuanalán⁹² (500-150 a.C) tiene lugar el desarrollo de comunidades aldeanas que se asientan en las planicies aluviales y aunque en gran parte la comunidad investigadora considera que tuvieron un tipo de cultivo de temporal (Manzanilla 2001c: 210), otros defienden la el uso de la irrigación⁹³ para incrementar la productividad e incluso de la existencia de chinampas⁹⁴ que por el momento, y aunque parecen estar representadas en el Tlalocan de Tepantitla⁹⁵, no ha sido claramente constatadas en la arqueología de Teotihuacan por lo que no se puede afirmar o desmentir su existencia (Fig.3.1). Los datos arqueológicos que se han obtenido del uso de chinampas para la urbe proceden de pueblos que se asentaron más tarde, y algunas excavaciones recientes entorno a la Parroquia de San Juan detectan ocupación teotihuacana a niveles muy profundos, de hasta 5 metros que llegan a nivel freático, dificultando mucho su excavación (Cowgill 1974:380; Cabrera 2005a:123; 128-131).

92 El sitio arqueológico se ubica en el pueblo actual que lleva el mismo nombre, localizado en la planicie que desciende desde el suroeste del cerro Patlachique (Angulo 2006: 163). Vid para descripción de las unidades habitacionales, J. I. Sánchez Alaniz (2000: 68-74). Por Cuanalan también se conoce la variante cerámica del valle de Teotihuacan para la época preteotihuacana de Cuicuilco y equivale temporalmente al complejo Ticoman de la Cuenca de México (Cowgill 2008b:18)

93 Armillas et al. se apoyan en fotografías aéreas y en algunas evidencias históricas para sostener la existencia de irrigación en el Valle de Teo (1956:396-399). Para R. Millon la irrigación fue imprescindible para sostener el sistema de cultivo en un valle que recibe, fuera de la temporada de lluvias, escasas precipitaciones (1954:177-180; 1957:160-166, 1976:244-245). No faltaron los estudios comparativos de carácter etnográfico acerca de la irrigación moderna en Teotihuacan y como se solventan las disputas por el agua, en R. Millon et al. (1962:494-524). Sanders asumía el uso de técnicas de agricultura intensiva como la irrigación para Teotihuacan, entre otros sitios de la Cuenca de México, para así sostener el incremento poblacional que experimentará la urbe. Del TVP indica irrigación del Valle basado “...on springs and floodwater irrigation of the Middle Valley formed the subsistence base of the Early Classic city [...] The growth of the city, particularly in its early phases, was apparently related to the development of these techniques of intensive land use.” (Sanders, Price 1968:149). Sin embargo la mayoría de evidencias arqueológicas de esta técnica para el Valle de Teotihuacan no pertenecían a tiempos teotihuacanos, sino al Posclásico (1000 d.C ca.) y por lo tanto fueron objeto de disquisiciones por parte de varios investigadores durante la década de los 70's cf. Millon (1974: 357-360) .Palerm et al., “Sistemas de regadío prehispánico en Teotihuacan...” (1972: 99-112). J. Angulo analizando un fragmento de la parte inferior del mural de Tepantitla afirma: “... la corriente acuática que pasa cerca de los campos de cultivo representa la irrigación [...] las escenas de la vida diaria representadas en los murales, se desarrollan a las orillas de los campos húmedos utilizados para el cultivo en donde debió habitar la población civil agrícola[...]” (1972: 49-50 y foto 9). En 1980 se inició un proyecto que mediante fotografía aérea de infrarrojos evidenció que la Barranca de San Mateo fue redirigida y fueron construidos canales secundarios para irrigar la zona de Tlajinga. Además la cerámica asociada a la construcción de los canales apuntaba ya a una fase tan temprana como Tzacualli (Nichols 1987:133-160; 1988:17-27). Por otro lado las excavaciones en el Barrio Oaxacaqueño supusieron el hallazgo de nuevos canales de irrigación bajo las construcciones de época Tlamimilolpa, lo que implicó la confirmación de una existencia de red de canales para Tzacualli y Miccaotli. (Nichols et al. 1991:119-129). Respecto a los sistemas de regadío, abastecidos con aguas de temporal (Sistema Maravillas) o permanente (área de los manantiales de Puxtla) y la existencia de canales detectados en excavaciones para distintos sitios de la ciudad vid una revisión en R.Cabrera (2005:121-127).

94 La existencia de chinampas en Teotihuacan también ha sido otro debate muy controvertido. Vid: R. Millon. “La agricultura como inicio de la civilización” (1988c: 997-1018) donde el autor reconoce que: “Podría ser que un sistema de chinampas surtiera gran parte de las necesidades de la ciudad [...] [pero] es una incógnita que no hemos podido despejar.” (1988c:1016); E. Matos propone la “hipótesis de las áreas verdes” para el surgimiento de Teotihuacan (1996: 210-211). Una reciente síntesis y estado de la cuestión en R. Cabrera (2005:128-131).

95 Corona Sánchez sugiere que tal vez las citadas chinampas representadas en los murales de Tepantitla no representan el Valle de Teotihuacan sino “zonas de chinampas que bien pudieron ubicarse en la región de Xochimilco en la zona sur de la Cuenca de México.” (2002:393)

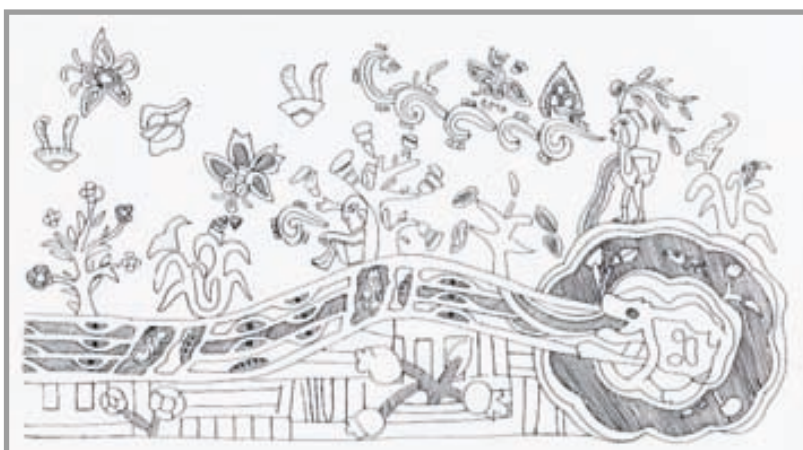


Fig. 3.1 Detalle de posibles chinampas irrigadas por una fuente de agua en la pintura mural de Tepantitla, panel inferior, esquina derecha. Fuente: E. Matos (1990:48)

A finales de esta etapa, se detectan varios núcleos de población en el Valle de Teotihuacan. Por un lado surgen pequeños asentamientos de alrededor de 6 ha en el área de manantiales al SO (S1W6) de Teotihuacan y núcleos de agricultores en el norte del Valle, así como un núcleo más antiguo en la Sierra Patlachique⁹⁶ (Sanders 1977:237-238 y figura 8.4; Sanders et al. 1979). Éstos presentan una baja densidad poblacional que se estimaría entre 750 y 3000 habitantes tomando como promedio alrededor de 1500 (Cowgill 1974, 381). El valle de Teotihuacan para esta fase ocupaba una posición marginal ya que el centro de cultura y poder del Valle se situaba en Cuicuilco, al sur de la Cuenca de México, cuya población debió fluctuar entre 5.000-10.000 habitantes. Según G. Cowgill (1992b) los modestos asentamientos en esta fase no anticipaban de modo alguno lo que sucederá y los ocupantes de S1W6 fueron agricultores que escogieron el asentamiento por las tierras de cultivo. En este sentido Cowgill considera que para este sitio: *“Religious or commercial reasons probably had very little to do with this choice and military reasons only to the extent that proximity facilitated defense of a prime agricultural resource.”* (1992b:91). De acuerdo con la motivación religiosa que Cowgill sugería, S. Iwaniszewski sostiene recientemente que para los primeros pobladores del Valle los elementos que conformaban el paisaje natural eran determinantes. Dichos elementos:

“Pudieron convertirse en marcadores territoriales y políticos, símbolos de identidades sociales o étnicas, moradas de los antepasados y/o seres sobrenaturales, sitios liminales o sagrados, y estos vínculos pudieron explicarse y manifestarse en relatos míticos, historias genealógicas, prácticas de la vida cotidiana y rituales mucho antes de la constitución de Teotihuacan.” (2005:540)

3.1.1 LA FASE TEZOYUCA

Entre Cuanalán y Patlachique se ha establecido la fase Tezoyuca, una etapa de carácter transicional y poco conocida (W. T. Sanders 1977:238). J. Angulo (2006: 163) considera que aunque pertenece

96 G. Cowgill (1977: 188) sustenta que tal vez el factor religioso tuvo que ver con la creación de este asentamiento en Patlachique, y que tal vez las cuevas sagradas jugaron un papel importante en su localización, lo suficiente como para alejar en dos a tres kilómetros a estos habitantes de las tierras irrigadas.



a una prolongación de la última fase de la misma fase cultural, los materiales arqueológicos son muy distintos a los de Cuanalan. Tezoyuca se ubica un poco más hacia el sur respecto al sitio de Cuanalán y supone un acercamiento a las inmediaciones del Valle de Teotihuacan.

Los seis sitios detectados se caracterizan por tener dimensiones reducidas, entre 6-9 ha, y por mostrar preferencia por establecerse en sitios elevados y aislados, ya que se localizan en la parte superior de unas colinas del cerro Patlachique entre 2.400-2.600 msnm. Destaca uno de ellos, el que da nombre a la fase: “... *it is on an isolated hill above the village of Cuanalan and it is tempting to see this shift of occupation from the alluvial plan to the hilltop as relating to an intensification of patterns of land competition.*” (W.T. Sanders 1977:238). Estos sitios parece que aglutinaban a incipientes agricultores que se organizaban socialmente mediante vínculos de parentesco y no hay indicios en el registro arqueológico de estratificación social. Blanton et al., (1993:115) sugieren que pueden tratarse de centros administrativos de elite, apoyados por los sitios agrícolas de los alrededores. En esta fase se da la aparición de edificios públicos en donde cada sitio poseía un reducido recinto cívico-ceremonial (Sánchez Alaniz 2000:75-76). Por otro lado G. Cowgill considera que aunque es poco probable que la ubicación de los asentamientos se deba a una estrategia de índole ideológica-religiosa, no descarta la posibilidad que la ocupación preferente sobre colinas característica de Tezoyuca y Patlachique: “... *was a short-lived gestare toward a “sacred mountain” syndrome [...]*” (1992b: 93)

3.1.2 LA FASE PATLACHIQUE

La siguiente fase es Patlachique⁹⁷ (100-1 a.C) que se caracteriza por un aumento demográfico en la Cuenca que se concreta en Cuicuilco, que ya en el 200 a.C se había erigido como centro dominante (Schavelzon 1983: 25) y ahora se estima una población de 40.000 habitantes⁹⁸. Para Sanders, Parsons y Santley (1979) parte de la población de la Cuenca de México se desplazó hacia Teotihuacan atraídos por la ciudad, sin embargo otros autores sostienen que es muy probable que dentro de este fenómeno de aumento demográfico intervengan procesos migratorios y de incorporación de nuevos grupos étnicos en el Valle de Teotihuacan⁹⁹ (Gómez y Gazzola 2009) (Fig. 3.2). La pluralidad étnica de esta fase y la siguiente, hubiera requerido por parte del estado de “*estrategias tendientes a lograr la integración social y la unidad de lo diverso.*” (2009:71)

Los asentamientos se multiplican y continúan manteniendo una predilección por establecerse en sitios elevados por encima de los 2.300m donde se han llegado a contabilizar hasta cincuenta y siete aldeas. También ven incrementada su extensión respecto a la fase anterior, especialmente

97 El sitio de El Tepalcate, cerca de Chimalhuacan fue excavado por Eduardo Noguera en 1943 y produjo un complejo cerámico parecido al que se encontró en la Pirámide del Sol. En Teotihuacan Valley Project descubrió muchos sitios con cerámica Chimalhuacan, sin embargo, poco después se descubrió que ese tipo era una variante local desarrollada en Teotihuacan y le dieron el nombre “fase Patlachique”.

98 Cf. Sanders y Santley (1983: 259) seguido por Blanton et al., (1993:115) quienes presentan datos más modestos y estiman para Cuicuilco una extensión de 400 ha ocupadas por 20.000 personas.

99 Cf. G.L. Cowgill quién considera que “... *the newcomers were not necessarily ethnically very different from the nativeborn.*” (1992b:95)

el sitio de Tezoyuca que llega a cubrir 50 ha. Aunque como señala Sanders (1977: 239-240; figura 8.5; Sanders et al 1979: 206) la mayor concentración de población en esta fase ya se encuentra cerca de la antigua ciudad, concentrándose al O de la Pirámide de la Luna, en N4W2 y N5W2. Ese sector, denominado Ciudad Vieja (Millon 1973a: 51; 1974: 347), aglutinaría cerca de un 94% de la población del Valle. Las estimaciones oscilan que entre 5.000-10.000 habitantes (Millon 1966a: 71; Millon 1973a:51) a 20,000 habitantes (Cowgill 1974:381; Blanton et al., 1993:122) o hasta 40.000 (Cowgill 1992b:94) estarían establecidos en un área de unas 800 ha.



Fig. 3.2 Figurillas encontradas en Teotihuacan revelan la diversidad étnica. A la izquierda la representación de dos mujeres del Occidente de México y a la derecha un jugador de juego de pelota. Fuente: S. Gómez, J. Gazzola (2009b:108)

Para esta fase temprana de formación de la ciudad se han tratado de esbozar algunas ideas acerca de la organización política. Para Jorge Angulo (2007b, 1998b) la incipiente ciudad se estableció mediante una coalición de líderes de jefaturas locales, en las que cada grupo ocuparía un sector de la ciudad temprana. Es durante esta fase y la siguiente que tiene lugar el denominado “Primer Régimen del Gobierno Teotihuacano” en el que: *“la incipiente metrópoli cosmopolita debió estar dirigida por una asociación compuesta por diversos grupos etnolingüísticos o cacicazgos regionales, unificados en un sistema político-religioso en proceso de convertirse en una organización preestatal o quizá definitivamente estatal, que controlaba las actividades de producción y distribución por medio del intercambio comercial[...].”* (1998:108).

Considera el autor que en este proceso de formación, interviene un sustrato multiétnico¹⁰⁰ cuyas raíces se encuentran en los pobladores del Preclásico Temprano y Medio de la Cuenca de México y en su sistema de organización social y parentesco. Angulo defiende que si inicialmente: *“... village exogamy was an antecedent condition to the establishment of Teotihuacan”* (2007b:90) luego a medida que la sociedad deviene más compleja, interviene la práctica del tequio¹⁰¹ que repercutiría

100 E. Paztory sugirió que las representaciones artísticas en Teotihuacan son impersonales precisamente porque deben constituir el referente para una población multiétnica que deberá sentirse identificada. Entonces *“... its artistic conventions were created to express a socio-political reality that its people evidently felt differed from other Mesoamerican polities.”* (1988: 50)

101 *“...an ancient practice in which every person in each community had to contribute simple civil labor for the construction of large public work projects, as well as support rituals, ceremonies, or other cultural activities in which all were morally obliged to participate.”* (Angulo 2007:90). Angulo (1987a:311) propuso en otro trabajo anterior la práctica del trabajo personal obligatorio o “tequilt”.



en el bien para la comunidad y favorecería la cohesión intergrupala. Propone además que la organización por jefaturas: “... *inferred for these early towns functioned as the core organization for each preurban barrio at newly founded Teotihuacan. Separate groups maintained this local trade, social habits, and specific customs while sharing the same sacred space with other ethnic groups.*” (2007:91).

Sanders (1977: 243) sostiene la existencia de una forma de gobierno que aunque aglutinaría todo el valle de Teotihuacan, tendría su sede en la ciudad y su efectividad se fundamentaría en el control del recurso agrícola¹⁰². También en esta fase acontece otro gran cambio: del sistema de comunidades agrícolas más o menos igualitarias se da paso a un incremento en el proceso de especialización artesanal y a la aparición de la estratificación social. Para R. Millon (1966a, 1970, 1973a, 1974:355-356) y G. Cowgill (1974:383) el incremento de la especialización artesanal fue un factor económico¹⁰³ que impulsó decisivamente el crecimiento de la ciudad en estas primeras fases. Especialmente la industria de obsidiana pudo tener un papel fundamental según Cowgill (1992b:95), ya que se han localizado sitios que evidencian el trabajo de este vidrio volcánico ya en esta fase temprana. Sin embargo aunque enfatiza mucho en este aspecto también considera que el factor religioso-ideológico pudo haber intervenido en el crecimiento de Teotihuacan, ya que no encuentra explicación satisfactoria para explicar la dirección que tomó el asentamiento en la fase Patlachique y añade que: “... *the only reasonable explanation I can see for the direction in which the Patlachique Phase city shifted related to religion*” (1977: 188), idea que será compartida por otros autores (Morelos 1991c:251).

Aunque Teotihuacan es, en gran parte, rural parece que es en este momento cuando tienen lugar las grandes obras extractivas de piedra para construir las principales estructuras arquitectónicas y tal vez se erigieron en el sector norte y noroeste de la Ciudad Vieja las murallas¹⁰⁴ que Millon atribuye a propósitos defensivos, descartando una visión de una ciudad abierta y sin defensas¹⁰⁵.

102 Sanders considera que si bien no hay datos directos, otras evidencias constituyen pruebas suficientes para poder sostener que el incremento poblacional que tuvo lugar durante las primeras fases se debe a la expansión del sistema de irrigación. Vid. Sanders (1977:244-245). En Sanders y Santley “... *a major breakthrough in agricultural technology, canal irrigation, and its ultimate expansions; in other words, Teotihuacan, at this time, was a classic example of Wittfogel’s hydraulic state.*” (1983:268). Desde otro punto de vista Noemí Castillo (1980:68) propone que el inicio de la nixtamalización o industrialización del maíz coincide con el surgimiento del Estado teotihuacano.

103 El factor económico ha sido respaldado por otros autores. Para D. V. Kurtz el desarrollo de Teotihuacan no se basa en un modelo ecológico ni tampoco en el hidráulico, sino también en un factor económico cuyos cimientos se encuentran en la capacidad de Teotihuacan para crear y mantener redes de importación/exportación, generar puestos de trabajos y especialización. “*Understanding Teotihuacan’s economy, especially the relationship between the occupation of its people and the production and distribution of goods and services, has important consequences for understanding urban state formation [...]*” (1987:229). Según el autor a diferencia de otros estados, los agentes burocráticos no emplearon en Teotihuacan mecanismos coercitivos para forzar al trabajo, sino que inculcaron la ideología del trabajo en sus habitantes, entendida ésta por: “... *those moral and ethical principles that publicly assert the social and cultural benefits of work by individual and groups for a hypothetical commonwealth.*” D. Kurtz; M. C. Nunley (1993:762-763).

104 “*There are also wall complexes north and east of the Moon Pyramid that may have served to separate the “Old City” from the city center. If the city came under attack, its apartment compounds would have been defensible from the flat roofs atop their high walls.*” (Millon 1993:19) Vid. al respecto, Cowgill (1974:389; 2007:287).

105 J. Delgado excavó la Plataforma 11 en la Avenida Este. A dicha estructura se le adosó en Tlamimilolpa-Xolalpan una monumental escalinata transversal de 76 metros de largo por 15 de ancho que debió tener la “*intención de restringir y controlar el acceso a la ciudad a través de la avenida*” (2005:65); en conjunto propone que la Plataforma en sí “... *pudo tener un propósito defensivo derivado de los beneficios urbano, comercial o ideológico que la avenida propiciaba[...]*” (2005:70).

(Millon 1974: 347; 1993:19). También en esta fase se constituye plenamente la agricultura de irrigación¹⁰⁶ y se inicia la organización para la explotación de la industria de obsidiana (Cowgill 1972:383, 1992b:91; Parsons 1974:104; Parsons et al., 1979: 107; Blanton et al., 1993:122) sin menospreciar que el desarrollo que adquirirá la ciudad también depende de su ubicación estratégica como centro de mercado (Millon 1973a:51-52).

Para E. Rattray las fases Tezoyuca-Patlachique son contemporáneas a Cuicuilco V, por lo que constata que supuestamente coexistieron (Rattray 1993b). Ahora bien, en relación a como se produce el desplazamiento del centro hegemónico de Cuicuilco a Teotihuacan han surgido varias propuestas. Por un lado, W. Sanders considera que nos hallamos ante una dinámica de conflicto, de fragmentación política y de transición del poder de Cuicuilco a Teotihuacan (Sanders et al 1979: 103).

Otros ponen el acento en las condiciones geológicas eruptivas que afectaron Cuicuilco en esta época. M. West (1965:193-202) apoyándose en parte de los resultados obtenidos en el Teotihuacan Valley Project sostiene que la fase Patlachique es intrusiva y que aparece en el valle de Teotihuacan como posible resultado de migraciones y reacomodos poblacionales procedentes del Sur del valle, coincidiendo con erupciones del volcán Xitle. Es decir, cuando la población portadora de esta cultura entra en contacto con la cultura Tezoyuca¹⁰⁷ asentada en el Valle de Teotihuacan, se produce una gradual absorción. Desde luego, parece claro que las erupciones volcánicas tuvieron un papel decisivo en esta dinámica de desplazamiento. Nuevas fechas radiocarbónicas calibradas procedentes de estudios geoarqueológicos¹⁰⁸ atestiguan dos erupciones en el sitio: una primera hacia 100 a.C que sin duda supuso una reducción significativa de la productividad de las tierras y por extensión, *de las condiciones ecológicas en la región, afectando la posibilidad de cultivo* (Sarmiento 2000: 360) y fracturó el sistema regional. Otra cerca del 400 d.C. En esta última propuesta: “...*ash and lava blanketed the site of Cuicuilco as late as AD 415, there is still a problem as to why Cuicuilco was abandoned earlier.*” (Córdoba et al., 1994:592). Hasta el momento dos hipótesis explicativas daban respuesta al abandono temprano de Cuicuilco. Una posible erupción volcánica previa o bien la entrada en el escenario de un centro competidor que contribuyó al abandono de Cuicuilco. Sin embargo en una publicación posterior la erupción fue fechada hacia el 50 a.C (A.L. Martin del Pozzo et al., 1997: 185). Por otro lado recientes datos radiocarbónicos obtenidos del volcán y apoyados en evidencias geológicas permiten sostener que el Xitle entró en

106 Gómez y Gazzola consideran que en esta fase Teotihuacan ya generó una fuerte atracción para comunidades de la Cuenca de México y del Altiplano que “...*debieron llegar al valle y emplearse e la realización de las grandes obras hidráulicas destinadas a intensificar la producción agrícola* (2009:71) Señalan además que otro factor que incentivó el desplazamiento fue la participación en las obras de construcción.

107 Se hallan posiciones defensivas en los sitios Tezoyuca que podrían ser interpretadas como indicadores de conflicto que posiblemente ocurrió cuando los habitantes Chimalhuacan se desplazaron por el valle. “*If the implied conflict did actually occur, the result was the subjugation and absorption of the Teyocuca culture.*” (West 1965: 200). Sobre Tezoyuca vid. Sanders et al., (1979: 104-105).

108 Sobre las investigaciones acerca de las erupciones volcánicas del Xitle y la desocupación del asentamiento vid. C. Córdoba et al., “Paleolandforms and volcanic impact...” en *Journal of Archaeological Science* (1994: 585-596). Inicialmente proponen que la erupción tuvo lugar antes de 415 d.C, pero afirman que las fechas obtenidas en distintos proyectos muestran un margen variable que oscila de 400 a.C-400 d.C. Véase también: A.L. Martin del Pozzo et al., “Volcanic impact n the southern Basin of Mexico...” en *Quaternary International*, (1997: vol. 43-44, 181-190). Recientemente C. Siebe “Age and archaeological implications of Xitle volcano...” en *Journal of Volcanology*, (2000:45-64).



erupción hacia 245-315 d.C por lo que en ese momento Cuicuilco ya estaba en declive. No obstante si que parece que el volcán Popocatepetl entró en erupción hacia 200-0 a. C. sugiriendo que éste si pudo haber contribuido a la despoblación de la Cuenca de México y a su nucleación en el Valle de Teotihuacan (Siebe 2000).

Sarmiento propone una lectura más unificada del proceso de traslación del poder (Sarmiento 2000: 360) en la que los dos centros regionales, máximos exponentes demográficos, económicos, sociopolíticos y religiosos de la Cuenca, competirían en un momento dado por la explotación de recursos (Hirth 1978: 323) y por el dominio de poblaciones. A esta situación de rivalidad se sumó la erupción del volcán Xitle” *que interrumpió la red de vínculos entre las comunidades del sur, con lo que Teotihuacan se convirtió en el único sitio dominante de la zona*” (Sarmiento 2000: 360) y foco de atracción de las migraciones como consecuencia del desastre ecológico. Después de un período de unificación regional la influencia de Teotihuacan se dejará sentir en el Valle de México y especialmente en aquellos sitios que habían mantenido contacto con Cuicuilco.

Recientes propuestas de Carballo y Pluckhahn (2007) han aportado nuevos datos para comprender los flujos y las dinámicas poblaciones en este momento. Sus investigaciones centradas en el centro de La Laguna y en el corredor de Tlaxcala, la principal arteria de comunicación hacia el sudeste y de acceso a los recursos, permiten sostener como a finales del Formativo Tardío tuvo lugar una reestructuración dramática de la sociedad al Norte de Tlaxcala que puede ponerse en relación con la expansión política y la administración territorial teotihuacana. A finales del s.I d.C Teotihuacan comenzó a ejercer un control en las regiones vecinas, especialmente en aquellas ubicadas en los ejes de estratégicos de circulación de recursos. Las excavaciones de La Laguna, así como el estudio de los materiales procedentes de otros sitios vecinos del corredor de Tlaxcala y de otros centros urbanos de la Cuenca de México, ha permitido acreditar la existencia en el Formativo tardío de arquitectura cívico-ceremonial compuesta de ciertos patrones con una determinada orientación que obedecen a consideraciones astronómicas y calendáricas así como de ofrendas rituales que tendrán continuidad en centros del Clásico como Teotihuacan. En La Laguna fueron halladas vasijas con representaciones tempranas del dios de las Tormentas o del dios Viejo del Fuego que al parecer jugaron un papel integrador en estas comunidades del Altiplano central durante el Formativo. Por otro lado el hallazgo en contextos de depósitos de terminación hacia el 150 d.C, momento en que se abandona el sitio de La Laguna, de bifaciales de obsidiana, discos de pizarra con pirita o de *Strombus*, sugieren un cambio y se asemejan a ciertas prácticas rituales presentes en Teotihuacan coincidiendo con la urbanización y expansión política de Teotihuacan. (Carballo 2007b, 2009, 2012, Carballo et al. 2011, 2012). (Fig. 3.3)

En relación a lo que determinó que el sector noroeste de la ciudad fuera el primer emplazamiento de la incipiente cultura urbana de Teotihuacan, R. Millon (1966a:71;1973a:38-39) sostenía que por lo menos lo fue desde la fase Patlachique y Tzacualli. Linda Manzanilla inició el proyecto “Antigua Ciudad de Teotihuacan. Primeras fases del desarrollo urbano” para determinar áreas de actividad en el conjunto residencial de Oztoyahualco (1990:81-83, Manzanilla y Barba 1990). Sin embargo uno de los primeros interrogantes surgía a propósito de su ubicación y trataba de determinar porqué precisamente el primer centro urbano se asentó en una zona con ausencia

de agua y con un suelo poco cultivable, predominantemente basáltico. Al parecer la abundancia en materiales piroclásticos que ofrecía la zona fue uno de los motivos principales de la elección del lugar, ya que según la autora éstos se emplearon fundamentalmente para la construcción y fueron extraídos del suelo mediante túneles¹⁰⁹. Por otro lado, el papel funcional de las cuevas y túneles de la región se podría combinar con un sentido religioso que contribuiría a la elección de la fundación de la primera ciudad en este sector¹¹⁰. Sin embargo, la excavación en Oztoyahualco (“en el círculo de las cuevas”) no evidenció una ocupación temprana para la fase Tzacualli tal y como Millon había considerado, ya que la estructura presentaba dos niveles constructivos, uno para Tlamimilolpa y otro para Xolalpan y no se hallaron evidencias de ocupación más temprana bajo la misma. (Manzanilla 1988-89:181; Manzanilla 2009b:24). Por otro lado, al sur la llanura aluvial del río San Juan se aprovechó para ubicar los campos de cultivo.



Fig. 3.3 Ofrenda de una vasija del dios de las Tormentas hallada en La Laguna, Tlaxcala. En la estructura 13M-1 hallada al norte de la plaza central se halló un caracol completo del género *Strombus* y dos vasijas miniatura completas. Bifaciales y excéntricos de obsidiana enterrados como ofrenda formando parte de un ritual de terminación en la estructura principal 12L-1 de La Laguna, Tlaxcala. Fuente: D. M. Carballo, A. F. Aveni (2012:52, 57)

109 Ezequiel Ordoñez constataba que las casas del rancho llamado Oztoyahualco estan construidas entre la pirámide de la Luna y el Cerro Gordo “En este espacio, lleno de hoyos grandes y de cuevas donde los antiguos teotihuacanos sacaron seguramente mucha piedra...” (1922: T.I, Vol. I: 11). Más adelante confirma que aunque seguramente la abundancia en rocas volcánicas fue uno de los criterios para la elección del sitio, también “...existían en el lugar reventazones de basalto y aglomerados de piedras, de las que los indios sacaron tantas en estos sitios, que verdaderamente asombran las cavidades que hicieron.” (1922: 13). Vid. También F. Mooser, (1968: 35). Desde 1987 las investigaciones en el sector noroeste del Valle dirigidas por la Dra. Linda Manzanilla revelaron que inicialmente el propósito de cavar los túneles: “... was the result of quarrying porous volcanic materials under the volcanic tuff (tepetate) for building enterprises, during the Patlachique or Tzacualli periods.” (1996a:246).

110 Tal vez la existencia de manantiales en las cuevas pudo ser uno de los factores de interés. Sobre los túneles y cuevas y su relación con las pirámides vid. un resumen de los objetivos y metodología del proyecto “Estudio de túneles y cuevas en Teotihuacan” en L. Manzanilla “Sector noroeste de Teotihuacan...” (1990a:84-88); Manzanilla et al., “Dating results from excavations in quarry tunnels...”, (1996: 245-266); Vid. L. Manzanilla et al., “Caves and geophysics...” (1994:141-157).



3.2 TZACUALLI (1-150 D.C.)

West (1965) sostiene que Patlachique pasa de tener una extensión de 50 ha. a 700 y que la emergencia de la tradición cerámica tzacualli es un resultado de la fusión de la tradición Patlachique con Tezoyuca. Para el autor, Tzacualli no sólo es el resultado de la fusión de la población derivada de la migración de Cuicuilco con la cultura Tezoyuca establecida en el Valle de Teotihuacan sino que también representa la primera fase reconocible de la cultura teotihuacana. Estableciendo una comparativa entre la cerámica Tezoyuca, Cuanalan y Tzacualli, concluye que ésta es la fase más temprana de la cultura y no los restos de una cultura anterior asentada en el Valle tal y como se creía. Para Cowgill (2008b:18) el complejo Patlachique se desarrolla a partir de Cuanalan y en su fase tardía éste comprende Tzacualli.

En esta fase el foco concentrado en N5W2 se expande en todas direcciones, en especial hacia el este y el sur. Para este momento se creían que se iniciaron las construcciones de la pirámide del Sol, que posiblemente se concluyó hacia 150d.C, y de la Luna¹¹¹ de menores dimensiones respecto a la primera. Recientes resultados radiocarbónicos (N. Sugiyama et al., 2013) que han surgido al término de esta tesis, han revelado que el túnel subterráneo puede fecharse hacia 140-240 d.C., mientras que la construcción de la Pirámide del Sol sobreviene más tardía de lo que hasta el presente se consideraba, arrojando unas cronologías entre 170-310 d.C. Esto implica que el túnel se fecharía hacia Miccaotli, mientras que la pirámide se construiría a finales de esta fase y durante la fase siguiente, Tlamimilolpa. En cualquier caso en su construcción, parece claro que el factor ideológico fue determinante y la organización del esfuerzo colectivo implicado supone al mismo tiempo, un indicio de centralización del gobierno (Cowgill 2009b:32). Relacionado con la construcción de la pirámide del Sol, S. Iwaniszewski sostiene que la edificación de la misma supone una manipulación y un dominio del entorno, en definitiva: “... una nueva actitud hacia el paisaje. Los marcos de referencia naturales se sustituyen por la arquitectura. Aunque todavía el material constructivo, la forma y la silueta de la pirámide parecen imitar el contorno y el trazo de las elevaciones naturales, este cambio parece reafirmar el dominio del hombre sobre su entorno natural y social.” (2005:541)

De hecho, E. Rattray (2001:362) propone que ya en esta etapa temprana la organización socio-política de Teotihuacan se está articulando, ya que considera que la evidencia de que una élite gobernante ha surgido en Teotihuacan es precisamente el proyecto a escala monumental de construcción de las pirámides. También las nuevas investigaciones han descartado la propuesta de investigadores (Heyden 1983:56) que consideraron que un culto a las cuevas fue el elemento que dictaminó que por lo menos una de las dos principales construcciones religiosas de Teotihuacan se erigiera encima de ellas.

Millon (1966a: 71; 1973a:32) seguido por otros autores (Rattray 1993b, 2001, 2009) determina también que se inicia durante esta etapa el denominado “Complejo de Tres Templos”¹¹² contando

111 R.Millon (1960: 1-10). Discute cuando empieza la construcción monumental en la ciudad y concluye que se inicia en Tzacualli, concordando así con las opiniones de los primeros arqueólogos que trabajaron en Teotihuacan, como Eduardo Noguera en 1935, George Vaillant 1938, Pedro Armillas en 1944 y Sigvald Linné en 1942. Otros autores más tardíos como Kidder, Jennings y Shook (1946), Robert Wauchope (1950), Ignacio Marquina (1981[1951]) o Piña Chan (1955) se decantaron por situar la construcción de las pirámides en el Clásico.

112 También Drewitt (1966:82) y Wallrath (1966: 116) sitúan la aparición de los conjuntos de tres templos en Tzacualli. Sin

para esa fase con 20 de ellos, que funcionaron como centros de barrio¹¹³ de los conjuntos residenciales del incipiente centro urbano. Los complejos, considerados “*como referentes del primer modelo de organización arquitectónica y en consecuencia de la sociedad urbana inicial [...]*” (Moragas 2005b:195-196) no sólo cumplirían con una función ceremonial, sino también administrativa es decir, funcionarían en un nivel intermedio entre el barrio y la ciudad, como “... *distritos, integrados por varios barrios, y presididos por estos conjuntos de tres estructuras*” (Escalante 2004:49). L. Manzanilla sugiere además que las plazas de tres templos eran el: “... *foco de vida del barrio. En ellas se encontraban las estructuras de culto, así como las moradas de los sacerdotes. En los espacios abiertos de la plaza, los habitantes de los conjuntos residenciales pudieron haber intercambiado productos y servicios*” (1993a:41). Cabe señalar que aunque inicialmente Millon propone su origen en Tzacualli no desestima la posibilidad que dicha estructura existiera ya en Patlachique, como apuntará J. Angulo (2007b). Para este autor, la presencia del complejo triádico en otros lugares del Valle de México durante el Preclásico Tardío (200-100 a.C) o Protoclásico (100-1 a.C), atestigua que las prematuras actividades sociopolíticas y religiosas¹¹⁴ que se llevaron a cabo alrededor de estas estructuras arquitectónicas, fueron determinantes para la fundación de la urbe que cuenta, por lo menos hoy, con 23 complejos triádicos reconocidos y concentrados al norte del eje Este-Oeste. Según su opinión, cada uno de los complejos constituiría la evidencia de un grupo cofundador articulado a su alrededor: “... *chiefs of the original towns of the different ethnic groups lived near the triadic temple compounds with their groups in Teotihuacan. These leaders contributed to the formation of early Teotihuacan governance [...]*” (2007:96) que para esta fase ya estaría constituido por una coalición de jefes. Esta idea había sido sugerida años antes por E. Pasztory para quien ya fuera mediante conquista o por alianzas voluntarias de grupos sociales o étnicos distintos, la fundación de la ciudad contó con un contingente de líderes: “... *who wanted to maintain the city as a corporate alliance of about twenty members of varying status.*” (1988:53). En este sentido, los 23 conjuntos de tres templos identificados podían corresponder a las divisiones de la ciudad entorno a estas unidades sociales¹¹⁵. Sus diferencias de

embargo varios autores discrepan con esta cronología tan temprana para los conjuntos triádicos, C.P. Bautista (1996:109-120) para el grupo 5 considera que es un conjunto de tres templos fechado hacia Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano. N. Moragas (1997:78) para la excavaciones en el grupo 5' considera que el conjunto de tres templos se fecha también para Miccaotli-Tlamimilolpa. Plunket y Uruñuela (2002b:529-546) a partir de sus exploraciones en el sitio preclásico de Tetimpa, a 15 kms de Cholula, sostienen que el complejo de tres templos en Teotihuacan procede de una tradición arquitectónica dilatada iniciada por pueblos del Altiplano del Formativo Tardío. También sugieren vinculaciones de linajes a estos complejos. J. Angulo apoyándose en el anterior artículo citado (2007:91) respalda la evidencia de complejos triádicos para el Preclásico Tardío y Protoclásico para el Valle de México. E. Rattray considera que las innovaciones arquitectónicas de estos complejos junto con la cerámica de esta fase “... *reflejan la presencia de extranjeros en Teotihuacan, probablemente originarios de Cholula.*” (2001:364)

113 L. Manzanilla parte de la definición del centro de barrio propuesto por S. Gomez (2000) para La Ventilla. Los centros de barrio se caracterizan por la presencia de patios de congregación que suelen presentar mayores dimensiones con respecto a los conjuntos residenciales. Por otro lado carecen de áreas de preparación de alimentos y “[...] *funcionaban gracias al liderazgo de un linaje o “casa” fuerte que organizaba no sólo el ritual, sino actividades artesanales singulares como la producción de atavíos para la élite teotihuacana.*” (Manzanilla 2006:23). Además de La Ventilla (Gómez 2000), el Grupo 5' que presentan un gran espacio abierto vinculado a un templo de barrio Manzanilla propone que Teopancazco y Tepantitla fungieron como centros de barrio y sugiere la posibilidad que Yayahuala también lo fuera. Vid. también para los componentes (ritual, administrativo, artesanal, residencial...) que lo definen e integran, Manzanilla (2007, 2009a). Cf. Cowgill el autor no considera que los conjuntos de tres templos fungieran como templo de barrio: “*There are fewer than ten of these three-pyramid complexes outside the central core, far too few to match up with the hundred or so spatial units tentatively suggested by Millon [...]*.” (2007:279).

114 “*Preclassic triadic temples functioned as the center pieces of villages where chiefs administered, controlled, and distributed labor and where people where gathered for civic festivities and religious ceremonies.*” (J. Angulo 2007b:91)

115 La autora sugirió que de 2000 conjuntos habitacionales, cada 100 personas estarían vinculadas a un mismo conjunto triádico.



localización, tamaño, etc., irían en relación a la importancia de estas unidades. Para A. Headrick (2001) los complejos triádicos, metáforas del mito de creación mesoamericano de las tres piedras, no sólo se encuentran presentes en el centro ceremonial sino también a escala menor en los patios abiertos con altar de las residencias periféricas. Basándose en la propuesta de L. Schele (1995:110-112) acerca de la identificación de la Gran Diosa teotihuacana como representaciones en realidad del gobernante, Headrick parte de las representaciones pictóricas del patio Blanco de Atetelco¹¹⁶ (300-400d.C) para inferir: “...that the political arrangement of the murals may reflect the actual political structure of Teotihuacan. The politics of Teotihuacan may have been envisioned as a triadic structures.” (2001:187). Según su parecer, la institución política también triádica formada por el gobernante y las dos órdenes militares – coyotes y aves – representadas en los murales, se pueden vincular conceptualmente al mito de la creación referido. Concluye con la amalgama entre mito, creación política y gobierno con estas palabras: “The creation of the world, the setting of the three stones, may have explained just why the ruler and the warrior orders governed Teotihuacan. Teotihuacan’s elite compared their power structure to the acts of the gods.” (2001:190). Recientemente G. Cowgill ha sugerido que los conjuntos triádicos parecen estar dedicados a alguna tríada de deidades, aunque nada le permite suponer que éstas sean el Sol, la Luna y Venus (2007:293).

A finales de Tzacualli y principios de la siguiente fase es cuando la ciudad ya domina la Cuenca de México, sin su rival del preclásico, aunque de éste tomará parte de su legado cultural. Se da un cambio en el patrón de asentamiento del Valle de Teotihuacan que llega ahora a cubrir una extensión, inicialmente según R. Millon de 17km² (Millon 1966a:72) que poco después se incrementará a 20kms² (Millon 1973a:52) y 21-22 kms² según G. Cowgill (1974:385). G. Cowgill rectifica más tarde su propuesta y consensua finalmente a 20 km² su extensión (2009). La densidad poblacional incrementa y oscila entre la propuesta de R. Millon referida de 30.000 habitantes, la de G. Cowgill que sugiere unos 50.000-60.000 para esa misma extensión (Cowgill 1974:387, 2009b) y Blanton et al., (1993:123) con 80.000 habitantes o más para esta fase. En relación a la nucleación que se produjo en la ciudad y sus inmediaciones se estimaba inicialmente que cerca de un 97.4% de la población del Valle residía en Teotihuacan y fuera de ésta tan sólo unos 15.000

(Pasztor 1988:58). Los representantes de los conjuntos podrían haber formado asambleas y entonces Teotihuacan “... may have had a concept of citizenship based on real or fictitious kinship with the compounds.” (1988:61)

116 Para otra lectura interpretativa sobre la organización política-religiosa (sacerdotes-puma; coyotes-guerrero; comerciantes-felino reticulado) a partir de de la iconografía del Pórtico 1 y 3 del Patio Blanco, del Pórtico 10 de los Jaguares y del Mural de los Animales Mitológicos, vid. J. Angulo (1998b:115-123) También del mismo autor basándose en la iconografía de la pintura mural del Patio Norte de Atetelco (2008:177-196) indica que este sector: “... pudo haber sido el Tecpancalli o la sede donde se efectuaban las actividades ceremoniales y administrativas efectuadas por alguno de los grupos guerreros identificados como coyote, tecolotl o jaguar reticulado.”(2008:192). El autor reitera que el jaguar reticulado se asocia a los comerciantes importadores de cacao y se asocia a

la casta de *tecuhli* o señores que controlaban la red comercial. Otra interpretación interesante la proporcionan J. Nielsen y C. Helmke (2008:459-474) quienes sugieren que la escena del mural 2 y 3 del pórtico 1 del Patio Norte de Atetelco son referencias a un lugar que se designa como la colina de la lechuza-dardo, a su vez posible símbolo heráldico o de orden militar. Sugieren que el topónimo no se refiere tanto al mismo conjunto de Atetelco sino a una montaña, mitológica o real, proponiendo la Pirámide de la Luna como referencia. Recientemente Z. Paulinyi (2009) sugiere la existencia de un numen de la montaña en Teotihuacan, conectado con el dios de la lluvia y a la vez con los “Señores Coyotes” del Patio Blanco de Atetelco, a los que no considera órdenes de guerreros. Propone también que la base del pórtico 1 de Atetelco representa una imagen del dios de la montaña y que en este conjunto se encuentra la clave para interrelacionar Señores Coyotes/ Dios de la Lluvia/ Montaña. “The evidence given here indicates that the flames entitled by the Coyote Lords come from lightning and they formed one of the groups of nobles under the protection of the Rain God.” (2009:188)

habitantes (Sanders et al., 1979: 107, 206). Posteriormente se redujeron estos porcentajes a un 85 por ciento (Sanders y Santley 1983:260; Blanton et al., 1993:123). Rattray también propone que la urbe, a consecuencia de este incremento demográfico, tendrá la necesidad de ampliar las fronteras mediante políticas expansionistas en la fase Tlamimilolpa. Para Tzacualli surgen en la Cuenca de México dos sitios provinciales con una vigencia prácticamente hasta Metepec: se trata de Azcapotzalco y Xico. (R. García et al., 2005)

Para varios autores esta concentración de inmigración en la urbe obedeció a un fenómeno de carácter religioso que se iba forjando y que constituyó el principal foco de atracción para las poblaciones del Valle. Como sugiere Pablo Escalante: “*Con la construcción de las pirámides, la elite teotihuacana trazaba el destino religioso de la ciudad y simultáneamente construía su liderazgo regional y su capacidad para reunir y organizar nutridos contingentes de mano de obra.*” (Escalante 2004:52).

Este crecimiento poblacional va unido a algunos cambios: un abandono inicial del sector noroeste del valle de Teotihuacan para ocupar la zona de la Pirámide del Sol; también la llanura aluvial que en la fase anterior albergaba tierras de cultivo se verá invadida por el proceso de expansión hacia el sur y sureste del asentamiento (Manzanilla 1992b: 10) y finalmente, la planificación urbanística de la ciudad¹¹⁷. Es en este momento cuando se traza la Calle de los Muertos¹¹⁸ y se generan líneas paralelas y perpendiculares a esta gran avenida que sirven de instrumento ordenador para la disposición de los distintos conjuntos que van a construirse en este tejido urbano. Noel Morelos considera que hay una planificación urbanística y arquitectónica *ab initio*, ya que los patrones arquitectónicos se perpetúan sin demasiadas modificaciones. Establece que el CMC “... es un macrocomplejo que forma parte integral del sistema urbano de la ciudad de Teotihuacan [...]” (1982b:64), integrado por la combinación de dos tipos de conjuntos urbanos: tipo plaza y habitacionales que van a evolucionar a partir de este momento. Según su opinión, dicha transformación del CCM se deberá al aumento de la presión demográfica en las siguientes etapas y a la necesidad de controlar la población. También en esta fase se establece la orientación esencial de los edificios teotihuacanos de 15° 30´ al Este del Norte Astronómico así como las divisiones en cuadrantes (Millon 1973a:52-53). A pesar de ser una orientación que aparentemente

117 La planificación urbana ha generado considerables aportaciones. Vid. Drewitt 1966:79-94. En este punto D. Peeler y M. Winter (1993: 9-10) insisten en considerar que la planificación de la Calle de los Muertos y el Templo de Quetzalcoatl se basan en principios calendáricos y astronómicos que los grupos zapotecas supuestamente prestaron o cedieron. Vid. D. Peeler (1994:60-61). Bernd Fahmel Beyer (1995:6) considera esta propuesta del “*expansionismo intelectual oaxaqueño*” con escaso razonamiento. Propone Winter et al.,(1993), que un barrio zapoteco temprano se asentó en el Gran Conjunto para esta época. C.C. Coggins considera que Teotihuacan “...*constructing the city with geomantic principles involving both time and space that derived from the counts of the days.*” C. Coggins (1993b:143). Acerca de la planificación y orientación de la avenida Este-Oeste vid. J. Delgado (2005: 59-74). El autor reivindica la importancia de esta arteria cuya construcción “*se presentaba como necesaria no sólo como un elemento urbano que funcionara como marco de referencia de la ciudad para configurar el sistema de calles y callejones, sino para organizar la circulación interna prevaleciendo como un imperativo urbano de orden superior.*” (2005:68). Por otro lado la excavación de la Plataforma 11 en el extremo este de la Avenida, cuyo primer nivel constructivo sitúa en Tzacualli o principios de Miccaotli, revelan de acuerdo a Millon (1973a) : “*la presencia de asentamientos teotihuacanos en este punto de la ciudad desde épocas muy tempranas de su desarrollo.*” (2005:63-64)

118 Y el Complejo Calle de los Muertos (CMC) que posiblemente se comunicaba con el denominado conjunto NW del Río San Juan. Vid. Respectivamente: M. Wallrath (1966: 113-122) y J. E. Sánchez (1982a: 93-100). Sobre el CMC como elemento articulador del urbanismo vid. N. Morelos (1992: 59-72) y del mismo autor (1990:115-122). Cf con Angulo (2007b) que lo ubica en Miccaotli



se configura como básica, G. L. Cowgill (2005: 21-40) ha planteado que la planificación de la ciudad no obedece siempre a esta norma y que tal vez no se configuró desde el principio. Cowgill sostiene que hay construcciones residenciales más modestas como Tlajinga 33 que no la siguen pero también en edificios del centro neurálgico de la ciudad, como las plataformas N, S y E de la Ciudadela o inclusive el TSE, que se desvían de ellas inducidas tal vez, por motivaciones sociales o ideológicas.

También se establece el módulo básico o UMT¹¹⁹ inicialmente se estableció alrededor de 57 m pero estudios posteriores han señalado una unidad de 80 cm. Dicha medida se aplicará en cuadrados o múltiplos a prácticamente todas las estructuras residenciales, calles y edificios. (Millon 1976:217; 1980:103; Drewitt 1967:86).

Por otro lado, R. Cabrera (1993b:251-267; 1998c: 143-166) señala para esta fase la construcción de la Pre-Ciudadela integrada por el conjunto de edificaciones previas a la erección de este conjunto, que en este momento se extendían por debajo del CCM llegando probablemente hasta el Gran Conjunto. Dichas construcciones se derrumbarían luego para poder edificar la Ciudadela.

En esta fase temprana Spence (1966, 1967, 1986, 1987) ha demostrado la existencia de talleres en el sector norte de la ciudad y al noroeste de la Pirámide de la Luna y la especialización en determinados artefactos, aunque al parecer sólo un 2 por ciento de la población se dedicaba en este momento a la producción de obsidiana. Resulta plausible que el estado interviniera en el control de la obsidiana. Para Blanton et al. (1993:133), los talleres de obsidiana y el Estado mantuvieron una especie de *symbiotic relationship*. En la supuesta relación el estado intervenía en el proceso de extracción y procuraba el aprovisionamiento de la materia prima a los talleres¹²⁰ y aseguraba, por otro lado, que no existieran fuera del Valle, otros posibles centros competidores en la producción de artefactos de obsidiana. No se puede asegurar que esta relación se diera en la producción de otras artesanías aunque diversos autores han apuntado la localización de algunos talleres de alfarería cercanos a arquitectura pública como indicativos de algún tipo de control en la organización de aquellos. (Rattray 1998:263)

3.3 MICCAOTLI (150-200 D.C.)

Durante la fase Miccaotli se da una gran explosión demográfica en el Valle de Teotihuacan. Se estima que aunque la extensión de la ciudad no creció en tamaño y se situaba alrededor de 22.5km². En esta fase la ciudad llegó a tener desde unos 45.000 habitantes según algunos autores (Millon 1966a: 72) a 80.000-100.000 (Cowgill 2009b). Sin embargo, hay un desplazamiento poblacional que afecta la parte noroeste que ahora queda parcialmente abandonada a favor de otros lugares

119 L. Sejourné ya infirió la existencia de un módulo que reordenaba el espacio urbano (1966:7) Al respecto Cowgill sostiene que dicha medida “evidencia de un sistema político controlado por mentalidades que valoraron la uniformidad y que tenían aversión a la variación y, tal vez, a la espontaneidad.” (2005:30)

120 Sanders y Santley (1983:266) ya propusieron que además el estado no sólo procuró el abastecimiento de la obsidiana sino que también pudo haber estado implicado en su comercio a larga distancia.

situados más al sur y al este de la ciudad. Citando a G. Cowgill: “... *there is a retraction on the north and west, great expansion in the South and East, and a shift of the “centre of gravity” toward the “Street of the Death”* (1974:388).

Se han propuesto diferentes modelos explicativos en líneas procesualistas, ecológicas o sistémicas. Para algunos es la presión poblacional la que explica el desarrollo de sociedades complejas (Parsons 1968; Sanders, Parsons y Logan 1976; Sanders et al 1979: 359-409). Otras propuestas que se inscriben en la escuela ecologista inciden en la práctica de una agricultura intensiva como elemento propiciador del desarrollo del urbanismo y el comercio (Sanders 1956: 116; Sanders y Santley: 1983, Millon 1954) Rosa Brambila en la década de los 80 sostenía a partir de la iconografía que la centralización en la producción agrícola fue la responsable de la formación de la nueva urbe y de que en ella germinara una sociedad estratificada reflejada en la disposición de los conjuntos departamentales y en su decoración. (1982:317). Otro modelo parte de la confluencia de varios factores entre los que sobresalen la producción artesanal¹²¹ y el intercambio para explicar el apogeo que alcanzó de la ciudad. En este sentido para L. Manzanilla (1983, 1985a, 1992a, 1997a, 1997b) Teotihuacan fue un centro redistributivo ya desde las primeras etapas de formación de la ciudad. Sugiere que los sacerdotes podrían haber captado y centralizado las ofrendas¹²² de las comunidades procedentes de otros sitios de la cuenca. Dicha producción almacenada se habría redistribuido en varias esferas: una parte sería destinada a mantener a los encargados del culto así a los artesanos especializados a tiempo completo entre los que se cuentan: “... *probably obsidian workers, some potters who were producing standardized and ritual ceramic types, and sumptuary goods craftsmen-and also had emissaries who established different types of relations with Mesoamerican regions.*” (1992:327). A partir de estos emisarios del templo, se habría controlado el flujo de bienes suntuarios y parte de la producción se habría distribuido en rutas establecidas¹²³ de bienes foráneos. Este modelo es secundado por Noel Morelos quien sostiene que para esta etapa y la siguiente a la que él designa como Fase Urbana A Ciudad I: “*Los asentamientos aldeanos agrícolas canalizan su producción hacia la ciudad, donde reside la centralidad política, y por tanto el control de la redistribución y en el intercambio.*” (1998:95)

De hecho es sabido por todos que un considerable porcentaje de la población teotihuacana estaba vinculada a las actividades artesanales. Más de 500 talleres¹²⁴ descubiertos durante el Teotihuacan Mapping Project (TMP) en la antigua ciudad atestiguan su importancia, siendo la mayor parte de ellos dedicados a la producción de artefactos de obsidiana (Millon 1970:1080-1081, 1973a:120, 1981:210). Para R. Millon parte de esta producción fue destinada a la ciudad, pero otra parte

121 M. Spence (1975, 1977) documenta desde Patlachique una especialización en la producción de la obsidiana. Sanders y Santley (1983) consideran que la energía invertida en la agricultura, en la producción artesanal y el transporte están íntimamente relacionadas con el proceso de urbanización.

122 Considera en este sentido que el Mural del templo de la Agricultura representa una iconografía semejante al vaso de Uruk: “... *it could be seen as the first part of a redistributive circuit, when people are depositing surplus production in the form of offering to temple symbols.*” (1992:328). Por otro lado la redistribución considera que está en manos de los sacerdotes, para ello se apoya en las pinturas murales (p. e. Tepantitla) que muestran como de las manos de estos protagonistas salen los llamados mantenimientos o dádivas.

123 Como la ruta de Puebla-Tlaxcala que forma un corredor de 80 sitios teotihuacanos conectando Teotihuacan con Cholula y Costa del Golfo (García Cook 1981).

124 También señaló Millon otros 200 talleres más de cerámica y “...*other workshops where lapidaries worked, where figurines were made, where ground stone implements were made, where slate was worked, where basalt was worked [...]*” (1974:355).



fue exportada. Este elemento junto con la institución del mercado, que actuó como centro de atracción de peregrinos, aunado a la importancia de la ciudad como centro religioso, contribuyó en gran medida al auge y prosperidad económica que experimentó la ciudad (1973a:119, 122; 1974, 355-356, 1976:241-242). En este sentido la propuesta de Donald V. Kurtz (1987) también se inscribe dentro de un marco económico. Kurtz parte los roles en la organización social y los factores que estimularon el trabajo y la ocupación diferencial. Para el autor la ciudad crece como consecuencia de la dinámica entre exportación-importación de bienes y servicios y del trabajo que con tales procesos se crean.

En esencia la idea de la centralización, con algunos matices, va a retomarse en posteriores publicaciones. Para Jorge Angulo la alta producción alimentaria y las construcciones monumentales actuaron como foco de *atracción centrípeta*. A ello le añade el proceso de centralización en la ciudad del comercio interno y el control del externo a manos de: *“la organización de etnias asociadas que constituían la administración político-religiosa bajo el sistema de Estado.”* (1997: 204). La pluralidad de etnias en la urbe se habría identificado mediante emblemas o imágenes totémicas. Le sigue de cerca la propuesta de Noel Morelos que también considera que en el centro urbano se generó: *“... una estructura política basada en alianzas étnicas, por lo que podría hablarse de un Estado multiétnico en Teotihuacan.”* (1998:93). También el mismo autor propugna que el desarrollo urbano viene motivado, en esencia, por dos factores; uno pertenece a la esfera religiosa y otro a la económica. Citando al autor es la: *“... atracción cohesionante [] de los mitos y creencias religiosas compartidas, y [a] la centralización de los excedentes en espacios destinados al almacenaje y al intercambio.”* (1993:203) la responsable del proceso de urbanización¹²⁵.

Partiendo del modelo de simbiosis económica de Sanders, Linda Manzanilla (1993a:6-18) propone que Teotihuacan fungió como centro redistribuidor de la producción de la Cuenca de México. En este escenario y: *“Aprovechando su función de centro religioso, la teocracia podría haber concentrado la producción excedentaria y canalizarla a los diversos especialistas; en un sistema de redistribución asimétrica.”* (1993:16)

Arquitectónicamente no se aprecian distinciones significativas entre los edificios que pertenecen a la etapa anterior y éstos. J. Angulo aduce: *“... la gran mayoría de estructuras piramidales se inician en la primera etapa y se terminan en la siguiente. En ambas se usa la misma técnica constructiva para los rellenos estructurales []”* (2006: 168). Cabrera fecha para esta época la construcción de la Ciudadela y del Templo Viejo de Quetzalcóatl (Cabrera 1991c: 36; 1998c) y Saburo Sugiyama (1993, 1998a:176) precisa, en base a la obtención de nuevas dataciones en radiocarbono, el 210 d.C, por lo que este edificio estaría en una etapa de transición entre Miccaotli y Tlamimilolpa Temprano (200-250d.C). Angulo (2006: 172) considera además que en este momento tiene lugar el desvío del río San Juan¹²⁶ para que éste fluyera perpendicular a la Avenida

125 Vid también otras propuestas en Morelos (2005:41-58) quién ante la heterogeneidad de trabajos sobre arquitectura y urbanismo, presenta una propuesta de interrelación económica y dimensión social y espacial a partir de la teoría del espacio en arqueología y del proceso de urbanización.

126 Cf. Millon ubica dicho desvío en Tzacualli-Miccaotli. También J.E. Sánchez a partir de indicios arquitectónicos señala la época de construcción del nuevo cauce para Miccaotli. (1998:136-137).

de los Muertos, así como también la planificación de la Ciudadela como un gran cuadrángulo. (Fig. 3.4). Al parecer la erección de este edificio pudo venir motivada por algún gran acontecimiento calendárico (Cabrera 1993a: 107) y por cambios ideológicos y políticos (Cowgill 1983:336; Cabrera et al., 1991:89) que empujan al desplazamiento del foco de atracción alrededor de la Pirámide del Sol hacia la Ciudadela, en el eje de intersección de la ciudad (N1E1). Una lectura que ofrece J. Angulo apunta a que tanto la Serpiente Emplumada como Cipactli que se conjugan en el Templo de Quetzalcóatl son los: “... *emblemas míticos-totémicos de un clan o grupo político-religioso asociado[...]*” (1998b:108) y que en Miccaotli se logra: “*la consolidación socioeconómica que había venido gestando el grupo multiétnico que usaba como emblema la imagen de la Serpiente Emplumada [] utilizada como símbolo de algún clan, jerarquía o concepto mítico-totémico de esta época teotihuacana (100 a.C y 250 d.C) []*” (2006:169).

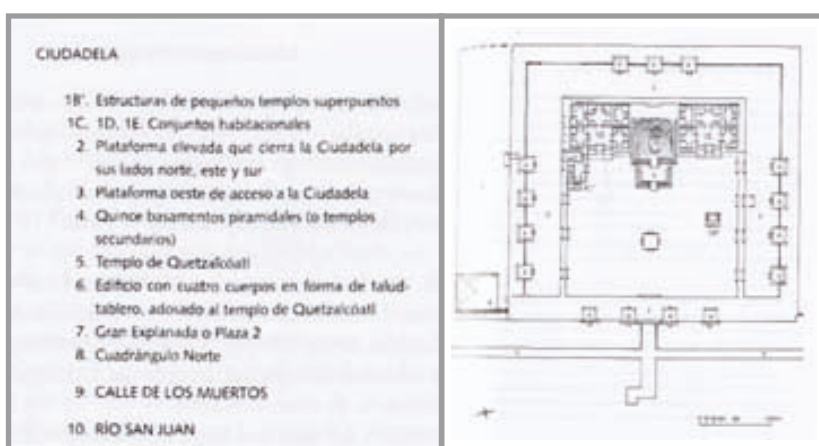


Fig. 3.4 Plaza de la Ciudadela con los conjuntos residenciales a ambos lados del templo de Quetzalcoatl. Fuente: E. Matos (2009: 53)

Este complejo de edificios de carácter íntimo y cerrado se establece ahora como la nueva sede del poder religioso y político (Millon 1981, 1988:112; Cowgill 1983, Cabrera 1986) y tal vez, residencia de los gobernantes¹²⁷. Con sus 16ha de superficie consiste en una gran plaza abierta acotada en sus esquinas por 4 plataformas que elevan construcciones religiosas. Algunas estimaciones plantean que en ocasiones rituales o ceremoniales, la plaza podían haber congregado hasta a 100.000 personas¹²⁸.

Al norte y al sur del Templo de Quetzalcoatl se edificaron en este momento dos conjuntos residenciales gemelos, en ocasiones identificados como “palacios” que sufrieron pocas modificaciones arquitectónicas y alojaron a gobernantes y sus familias, a oficiales o tal vez a sacerdotes de alto rango¹²⁹ que se instalaban a temporadas (Jarquín Pacheco, Martínez Vargas

127 Cowgill (1983:331) considera que la Ciudadela no es la manifestación del poder de un gobernante o de su dinastía, sino del poder estatal. Millon (1988a:112) por otro lado infiere que la Ciudadela equivale al axis mundi, centro político y sagrado lleno de significado para los teotihuacanos..

128 E.C. Rattray plantea que las ceremonias de la Ciudadela pudieron haber implicado ejecuciones ceremoniales que atraería a multitudes y reforzaría el poder de los líderes. Esta idea vendría a sustituir la idea del sacrificio guerrero del Templo de Quetzalcóatl. Así “...una ejecución ceremonial llevada a cabo públicamente durante imponentes ritos religiosos que efectuaban los sacerdotes de alto rango [...] la existencia de poderosas sectas religiosas podría explicar la ausencia de representaciones de poderosos gobernantes individuales en el arte teotihuacano.” Rattray (1998:262).

129 En este sentido E.C. Rattray sugiere que en los palacios Norte y Sur pudieron ser las “...residencias de tipo monasterio, en las que se albergaba la más sagrada, esotérica y poderosa secta religiosa de Teotihuacan y su alto sacerdote” (1998:267).



1982b:126; Rattray 2001:390). A partir del hallazgo de esculturas de piedra verde y otros objetos suntuarios, Jarquín Pacheco sostiene que éste fue un sector destinado a la elite donde el pueblo ofrecía a los sacerdotes gobernantes subsistencia y artículos de lujo. En cualquier caso: “[] la liga de este par de edificios con las personas o grupos que constituían la cúpula del poder teotihuacano es evidente.” (Escalante 2004:89).

También en esta fase se erigieron el Conjunto Oeste, el Edificio de las Escaleras Superpuestas (en origen denominados “Los Subterráneos”), el Templo de la Agricultura y el de los Animales Mitológicos, fechado hacia 250 d.C. El común denominador que subyace en éstos edificios es la presencia de la Serpiente Emplumada.

Para J. Angulo (2007b) estas tres primeras fases culturales (Patlachique, Tzacualli y la siguiente, Miccaotli) corresponden al periodo de formación de la ciudad, lo que él denomina *acción centrípeta*; mientras que la *acción centrífuga* se sucederá a partir de la siguiente fase, Tlamimilolpa y supone la expansión hacia Mesoamérica.

M. Spence determina que para esta fase hay una extensión en distintos sectores de la ciudad de los talleres que trabajan la obsidiana y detecta que aunque la gris continúa utilizándose para puntas de flecha y otros implementos, hay un aumento considerable de la obsidiana verde que procede del Cerro de las Navajas, Hidalgo.

En la etapa transicional Miccaotli/Tlamimilolpa Temprano (150-250 d.C) como se ha mencionado *supra* se acontecen cambios políticos e ideológicos, el estado adquiere una nueva configuración y las evidencias del Templo de Quetzalcóatl permiten proponer la existencia de un nuevo orden social más complejo en el que intervienen posiblemente órdenes militares¹³⁰ que encontrará su representación plástica en la pintura mural¹³¹ en una fase bastante tardía. Por otro lado la presión demográfica como ha sugerido Rattray también tuvo que ver con la política expansionista del estado teotihuacano. Es en este contexto cuando surgen los centros provinciales periféricos a la gran metrópolis. Normalmente éstos se han estudiado a partir de dos indicadores: el patrón de asentamiento y los artefactos. Para el primer caso la presencia en la arquitectura del sitio de talud-tablero, los sistemas constructivos o la articulación espacial de los conjuntos departamentales

130 Acerca de la profesionalización de los soldados teotihuacanos vid. Hassig (1992: 82-85).

131 En el estudio de la representación de aves en la pintura mural teotihuacana Marta Foncerrada (1986:13-14) señala un cambio en la representación de las mismas que ocurre en la transición de Xolalpan-Metepec. Según su opinión, utilizar el ave como disfraz de sacerdotes sacrificadores podría estar reflejando un cambio en la estructura socio-religiosa teotihuacana o expresado de otro modo: “... puede decirse que en Teotihuacan el disfraz total o parcial de águila corresponde al de sacrificadores o guerreros.” (1986:16). Además también a partir de la siguiente fase proliferan en las pinturas murales las imágenes del búho, cuya iconografía se ha asociado a la guerra y a la muerte. Coincide L. Azucena Cervantes en su comparativa de las propuestas de D. Magaloni (1995,1998) y S. Gómez y Gazzola (en prensa, apud Cervantes) constata que para la pintura mural entre Xolalpan Tardío y Metepec dominan los personajes con atributos bélicos: flechas, escudos, armas y también proliferan las relaciones con el sacrificio mediante las representaciones de cuchillos o corazones sangrantes. Predomina entonces en la pintura “...un carácter bélico, reflejando la situación por la que atravesaba la antigua ciudad, manifestando un cambio social y político drástico ante la difícil situación que debió haberse presentado.” (Cervantes 2007:187). Según sostienen Gómez y Gazzola (en prensa, apud Cervantes) un grupo militar se hubiera establecido en este momento o bien la élite hubiera transformado sus funciones a otras de tipo bélico a consecuencia del nuevo *modus vivendi*. Este cambio social se reflejaría en la pintura mural mediante las representaciones de felinos, coyotes o aves armadas.

son algunos de los rasgos con los que se cuenta. Para el segundo caso, es la cerámica uno de los indicadores más presentes.

Al mismo tiempo que surgen centros provinciales periféricos, Teotihuacan ejerció un monopolio en la producción y distribución de determinados artículos y materias primas. B. B de Lameiras retomando las conclusiones de Sanders apunta que Teotihuacan:

“En forma monopólica concentra las funciones ceremoniales y políticas de la sociedad, funge como centro de intercambio único entre las diferentes zonas geográficas y culturales, reúne a la mayor cantidad de productores artesanales y canaliza las inversiones agrícolas...[además la gran urbe impide durante su crecimiento] que se integren unidades sociopolíticas competitivas, favoreciendo la especialización, evitando el intercambio independiente y canalizando los excedentes hacia la propia ciudad.” (1979:51).

Es decir, el interés de los teotihuacanos por controlar estos sitios provinciales se basa: “... en controlar las regiones simbióticas que proporcionan recursos subsistenciales o de materias primas que son distribuidas a la capital”. (L.M. Gamboa y M. V Vélez 2005:327). Si estos sitios rurales transfieren las inversiones a la metrópolis del Altiplano no podían crecer y tal vez eso formaba parte de la estrategia teotihuacana que bajo un control económico pretendería “evitar la integración política de las diferentes regiones y unidades sociales.” (B.B de Lameiras 1979:53).

En la Cuenca de México surgen sitios rurales teotihuacanos¹³² como Huixtoco (San Buenaventura) (Gamboa y Vélez 2005), Axotlan, Ocoyoacac (C.L. Díaz Oyarzábal 1998), Portezuelo o Molino del Rey (R. García, N. Vélez, L. Gamboa 2005a, 2005b), Tlapacoya, Xico o Cocotitlán (M. O. Torres 1998). Algunos de estos sitios rurales surgen a consecuencia de la política expansionista de Teotihuacan y llevan incorporado un patrón implantado por el centro rector. En una metáfora de R. García et al. esta: “constelación de sitios [fueron] las manos y los pies de Teotihuacan. [] un sistema que fue seguido al pie de la letra en todos los sitios subordinados” (2005b: 504). La mayoría de estos sitios serán abandonados en la siguiente fase, según los autores debido probablemente a un cambio en la estrategia política ya que después de Xolalpan, la población se concentrará en sitios más grandes como Azcapotzalco, Portezuelo, Xico o Cerro de la Estrella. Estos últimos centros regionales que habrían tenido el control administrativo cedido por Teotihuacan y “se convierten en centros comerciales manufactureros, invierten los excedentes regionales en su propio desarrollo agrícola y urbano y conforman unidades políticas con controles propios.” (B.B. de Lameiras 1979:53). En el caso de Azcapotzalco durante la fase Tlamimilolpa reproducirá las condiciones de vida de Teotihuacan y sus creencias. R. García Chavez propone que dada su ubicación fue “un puerto de entrada de mercancías que venían del área occidental de Mesoamérica, en su ruta hacia el mercado mayor de Teotihuacan”. (2002:505 y 507) sin olvidar que el sitio se rodea de manera natural de bancos de arcilla que favorecieron el desarrollo de una industria cerámica.

132 Para la relación e influencias de Teotihuacan sobre comunidades rurales cercanas, sus relaciones funcionales y evolución vid. T. H. Charlton (1987:477-488; 1991:186-197; 2002:487-499), T. H. Charlton et al., (2005:343-371)



3.4 TLAMIMILOLPA (200-350 D.C)

Tlamimilolpa se divide a su vez en dos fases: Temprana (200-250 d.C) y Tardía (250-350 d.C). Las interacciones supraregionales para este momento parece que se dieron en tres esferas: el este de Morelos (Hirth, Angulo 1981), el norte de Puebla y Tlaxcala¹³³ y el Valle de Toluca (Sugiura Yamamoto, 1981; Matos et al., 1981). La interacción supraregional evidencia que las relaciones con Morelos, iniciadas en la fase anterior prosiguen. La interacción con Tula y concretamente con Chingú se intensifica para este período¹³⁴ y surge la interacción con Tepexi de Rodríguez al Sur de Puebla. La aparición en algunos conjuntos residenciales (Ventilla B, Tlajinga 33) de Teotihuacan la cerámica Anaranjado Delgado, es el indicador de este flujo de relación con Puebla.

Dos grandes elementos definitorios de la etapa tienen lugar en este momento. Es en esta fase cuando acontece la expansión política, económica y el desarrollo de la influencia estilística fuera de las fronteras del Valle de México. Como señala E. Rattray: *“Tlamimilolpa es el periodo del expansionismo a gran escala del Estado Teotihuacano cuyas incursiones entonces fueron más poderosas y de mayor alcance que en cualquier otra época anterior.”* (2001:388) Otra expansión tiene lugar dentro de la ciudad: la construcción de complejos residenciales multifamiliares, orientados a las avenidas principales, se extiende por la ciudad. Este proceso conocido como renovación urbana¹³⁵ comienza en esta fase y se prolonga hasta Xolalpan Temprano. La *renovatio* se inicia en la parte norte de la Avenida de los Muertos y comprende Oztoyahualco (N6W3) pero no se detiene ahí, sino que abarca toda la ciudad, extendiéndose hasta la periferia como los patios de Zacuala, el conjunto Tetitla, y el Conjunto de Teopanaczo (Rattray 2009:62) (Fig.3.5). También se construye en el complejo Calle de los Muertos (CCM) al norte del río San Juan (Fig. 3.6). Este conjunto arquitectónico resguardado por una muralla incluye: *“grupos de pirámides, plataformas, plazas, cuartos y corredores. Posiblemente se tratara de un complejo administrativo o quizá el palacio real en vez del de la Ciudadela.”* (Cowgill 2009b:34).

Para este momento se evidencia una desocupación del sector SW del valle en la que algunos asentamientos se abandonan; en cambio otros espacios de la urbe se ocupan haciendo incrementar la población hasta cifras que oscilan entre 90.000-100.000 habitantes¹³⁶. Como acotó Blanton et al., se puede afirmar que: *“... all the Valley of Mexico’s political, commercial, and religious activity was very clearly concentrated in the one center.”* (1993:129). Al parecer dicho incremento no sólo

133 N. Moragas sugiere la presencia de contactos con esta zona desde fases muy tempranas a partir de los descubrimientos de las cuevas al sureste de la Pirámide del Sol (2000)

134 R.H. Cobean; A.G. Mastache (2001[1995]). El estado teotihuacano tenía aquí dos enclaves que fungieron como centro de control político, religioso y administrativo. Ambos sitios, tanto Chingú con 2.5 km² como Julián Villagrán muestran semejanzas con Teotihuacan *“en cuanto a orientación de sus estructuras y el trazo de sus calles, plazas y vías de acceso, así como por su arquitectura y la distribución interna de sus conjuntos habitacionales, ceremoniales y administrativos.”* (2001 [1995]:154). Vid también C.L. Díaz Oyarzábal “Las figurillas teotihuacanas de Chingú, Hidalgo” (1991:259-272)

135 Al parecer esta renovación urbana irá acompañada de modificaciones en las proporciones de talud-tablero de los edificios en G. Kubler (1985:275-279). El autor analiza las proporciones en los tableros con bases altas y en los tableros altos con bases pequeñas. Al respecto menciona *“Very tall bases were used in the early buildings history of the site, and the shortest bases appears in the late periods [...] Three groups are defined: ratios below 2:1, from 2:1 through 3.5:1, and 4:1 and larger.”* (1985:276). La ratio 3:1 (el tablero es tres veces la altura del talud) aparece después de la renovación y se estandarizará a partir de ésta.

136 Cf. R. Millon (1966a: 73) apuntaba unos 65.000 habitantes.

se debe a movimientos migratorios internos del valle sino también externos procedentes de lugares tan distantes como el Golfo de México, el valle de Puebla u Oaxaca. Tal vez el cambio político que ya se apuntaba para la fase anterior contribuyó a reordenar el espacio urbano y distribuir a la nueva población en barrios estables pero situados en la periferia del centro ceremonial. Dichos barrios en los que se organizan los conjuntos residenciales constituyen entidades espaciales que fueron ocupados por grupos corporativos a veces con relaciones familiares. Parece que se organizarían en función de la procedencia de sus ocupantes, dando lugar por ejemplo al Barrio de los Comerciantes, o bien de las actividades artesanales que compartían (Millon 1974:348). Sirvan de ejemplos hacienda Metepec donde se concentraron artesanos que manufacturaban bifaciales de obsidiana gris, la parte noroeste de Tlajinga 33 para Xolalpan Tardío con una especialización e incremento de Anaranjado San Martín¹³⁷ (Rattray 1998:263; 2001, Sheehy 1998) (Fig. 3.7) y la producción textil en los conjuntos de Tlamimilolpa y Xolalpan. Además la presencia dentro de los barrios de uno o más templos (templos de barrio) refuerza la idea que el factor religioso contribuía a unir a sus ocupantes a partir del “*fortalecimiento de la integración sociocultural dentro del barrio mismo. Además, el barrio pudo haber funcionado a un nivel organizativo intermedio entre el gobierno de Teo y los conjuntos departamentales.*” (Sánchez Alaniz 2000: 66).

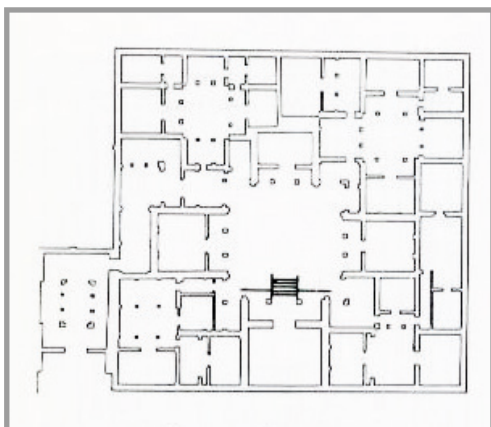
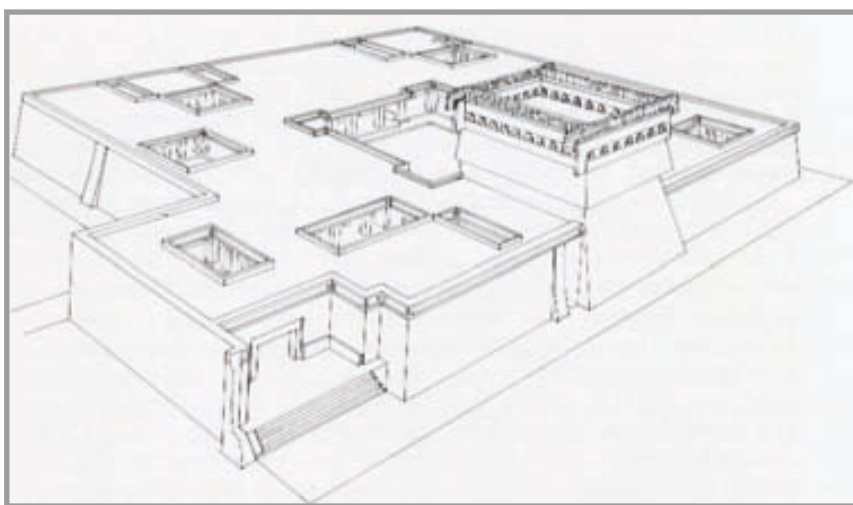


Fig. 3.5a Planta y reconstrucción del conjunto residencial de Zacuala. Fuente: E. Matos (1990: fig. 40,41, p.86)



137 Acerca de la producción de Anaranjado San Martín en distintos talleres de la ciudad vid. P. H. Krotser (1987). La autora refiere también la existencia de 16 talleres cerámicos en la Avenida Este (N1E4, N1E5, S1E5 y N2E5). También en N1W2/N1W3 y S1W2/3 en el lado oeste del Gran Conjunto. (1987:423)





3.5b Planta del conjunto habitacional de Tetitla. Fuente: E. Matos (2009, fig. 14, p.67)

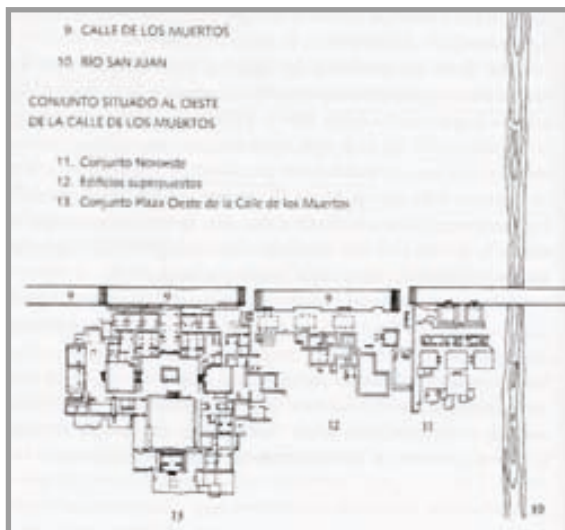


Fig. 3.6 Complejo Calle de los Muertos. Fuente: E. Matos (2009:52)



Fig. 3.7 Tres ánforas y un cajete de cerámica utilitaria de Anaranjado San Martín. Tlajinga33 fue un centro de producción de Anaranjado San Martín durante Xolalpan Tardío. Fuente: G. Cowgill (2008:27)

Como se ha mencionado arriba, los esfuerzos colectivos en Tlamimilolpa Temprano se destinan a la construcción de dichos conjuntos residenciales periféricos así como a la remodelación de estructuras arquitectónicas del centro de la ciudad. La ciudad acaba adquiriendo su configuración definitiva y por primera vez se da un cambio significativo en la construcción de los conjuntos residenciales que abandonan su carácter deleznable y pasan a edificarse con muros de piedra.

Los conjuntos residenciales y los barrios aunque regidos por la unidad de medida teotihuacana antes mencionada, oscilan en tamaño de 15 a 20 metros de lado llegando a 50-150 metros para los conjuntos mayores¹³⁸. Los conjuntos residenciales albergaban de 10 a 20 familias nucleares y su superficie rondaba los 3000-4000 m². Se ha estimado que entre 60-100 personas podían ocupar un conjunto y en época de mayor apogeo de la ciudad, ésta contaba con más de 2000 conjuntos residenciales. El crecimiento de las viviendas fue orgánico, ya que si bien se planificaron sin ventanas, con un acceso principal y con altos muros, fueron remodelándose internamente y adaptándose a las exigencias de sus ocupantes, ampliando cuartos o cubriendo pisos según las necesidades¹³⁹. El elemento articulador del complejo residencial era el patio¹⁴⁰ abierto, proporcionaba luz y ventilación a la vivienda. En este patio suele hallarse en su centro un altar de mampostería, alrededor del cual se desplegaba el culto doméstico. El patio daba acceso mediante pórticos a cuartos y estancias interiores donde discurría la vida cotidiana. Si externamente los conjuntos no presentaban diferencias en su apariencia¹⁴¹, en su interior los espacios y los cuartos se distribuían de manera distinta, apuntando así a que “*el control estatal sobre la organización del suelo urbano se quedaba en el umbral de cada conjunto habitacional [...]*” (Escalante 2004:47). Externamente entonces los complejos compartían arquitectura, pero internamente se imprimen diferencias en los cuartos, en sus dimensiones y en sus acabados. Tales diferencias reflejan una correspondencia con el estatus de sus ocupantes. Al interior de los conjuntos, a pesar de que sus ocupantes formaran grupos corporativos y pertenecieran a un mismo oficio o les unieran vínculos de parentesco, también se hacen visibles diferencias de status¹⁴². Las dimensiones del cuarto, la presencia o no de pinturas murales como acabados

138 Acerca del concepto de unidad habitacional, y sus diferencias con respecto al conjunto apartamental (apartment compounds) y a los conjuntos residenciales en Teotihuacan vid. Morelos (1986:192-220).

139 R. Millon (1970: 1079-1080; 1973a:119-120, 1981:209). Cf. Millon (1988:108): “*They were largely built and rebuilt all at once; and since they were occupied continuously for hundreds of years, and sometimes not rebuilt for a century, were relatively inflexible residential units, not well suited to meet the changing needs of those living in them*” A pesar de que algunos autores consideran que la distribución interna de los conjuntos está bien organizada y estandarizada, G. Cowgill sostiene que en realidad esta concepción debería desecharse ya que aunque se hizo en vista de algunos pocos conjuntos que sí mostraban cierta estandarización, las nuevas excavaciones han descubierto otros cuyos “... *outer limits do not always form neat rectangles, and several show good evidence that their boundaries changed over time.*” (2008a:968)

140 Angulo Villaseñor (1987a) aunque centrándose en Tetitla y su desarrollo, propone una terminología más precisa para los “patios hundidos”, traspatios y su función.

141 Por otro lado algunos autores (Millon 1981:209) han interpretado la uniformidad de los conjuntos residenciales teotihuacanos como una estrategia del estado teotihuacano para controlar a la población.

142 En relación a este asunto no siempre se cuentan con datos suficientes para determinar la función de los conjuntos y advierten que hay que tomar con precaución los datos así como la determinación del status de los conjuntos a falta de elementos que definan la ocupación en ellos. L. Sejourné infiere para Tetitla un lugar de estudio y aprendizaje de arte, así lo indica cuando escribió: “*La cantidad de utensilios que surgen de las ruinas no puede responder más que a una actividad artística y artesanal intensa.*” (1966b:217). Aunque señala que allí las mujeres bordaban e hilaban, erigían esculturas o policromaban las cerámicas. A partir de los glifos emblemáticos abundantes en la pintura mural de este conjunto para Karl Taube (2000:25) los habitantes de este conjunto tuvieron



de superficie son elementos arquitectónicos que inducen a determinar su posición. En Tlamimilolpa hay cuartos desde 6m² hasta 25m² y en Zacuala, identificado como palacio, gran parte de las habitaciones son amplias, siendo ninguna inferior a 20m² (Escalante 2004:56-57). L. Manzanilla (1993b, 1996a, 1997b, 2004b, 2005b) ha contribuido enormemente a la comprensión y conocimiento de las actividades que tuvieron lugar en el interior de estos conjuntos residenciales. Sus ambiciosos proyectos parten de una perspectiva multidisciplinar en la que las excavaciones extensivas se conjugan con otros métodos -como el de concentración química en los suelos de los conjuntos residenciales- para acreditar áreas de actividad en el interior de los mismos. Sus resultados en los conjuntos de Oztoyahualco o Teopanazgo son, sin duda, un referente ineludible para poder trazar el *modus vivendi* de los que ocuparon en el pasado el conjunto y destacar áreas de consumo de alimentos, de almacenamiento, de culto y de destazamiento a veces vinculados a cierta distribución espacial. (Fig. 3.8)

Otros elementos como el tratamiento mortuorio¹⁴³ que se destinó al difunto así como en la calidad y cantidad de ofrendas que lo acompañaban son evidencias también de su jerarquía en relación al interior del conjunto. Las diferencias no sólo se hacen patentes en el interior de los conjuntos residenciales, sino que también su ubicación dentro de la ciudad, en el centro de la urbe o en la periferia, es indicativa de una u otra posición social¹⁴⁴. Así, se da una concentración de edificios

especial fascinación por las artes de la escritura. Para J. Angulo Tetitla pudo haber sido “*las habitaciones y oficinas donde residían los funcionarios que colaboraban en los centros teocrático-administrativos y en donde hay espacio suficiente para efectuar ceremonias de carácter político-religioso.*” (1987a:311). Es decir un lugar donde se distribuía el trabajo y se recaudaban impuestos, similar a las oficinas burocráticas de la actualidad. A propósito de las variadas interpretaciones acerca de las funciones de los conjuntos, S. Gómez apuntaba: “*René Millon, por ejemplo considera que Tetitla funcionó simplemente como un conjunto residencial, mientras que para Clara Millon se trata de una especie de “casa internacional” [...] Angulo [...] ha propuesto que Tetitla [...] pudo haber funcionado como un centro administrativo al servicio del Estado o posiblemente una escuela.*” (Gómez, Núñez 2003 [1999]:89). Añadiremos que para G. E. Stuart (1995:33) el sitio se especializó en la producción del pulque. Finalmente M.L. Semposki (2003[1999]:499) sostiene que los entierros atípicos localizados en este conjunto de Tetitla, con diferencias sustanciales entre los que se encuentran al norte y al sur del mismo, parecen corresponderse con ritos distintivos y propios del conjunto más que con entierros a causa del fallecimiento de los individuos por lo que se interroga acerca de la función de este conjunto. Ejemplos los tenemos también en Tepantitla cuyos ocupantes podían haberse dedicado a la manufactura de figurillas o de papel según E. Pasztory (1976:55) o Yayahuala para L. Sejourmé (1966b:200) que proponía para este conjunto un centro de aprendizaje de arte y artesanía. Por otro lado La Ventilla “B” fue determinado como barrio de artesanos por R. Piña Chan. El análisis de los entierros y ofrendas a cargo de Serrano y Lagunas (2003 [1999]:53 y 71) revelaron cilindros y pequeños recipientes de barro con restos de pintura en como parte de las ofrendas a algunos entierros. Los autores sostienen en base a lo anterior que debió ser un barrio de pintores. Sobre oficios véase P. Escalante (2004: 52-55); Millon (1976:231-235). Millon también indica que en la ciudad se llevaron a cabo otras actividades de las que prácticamente no ha quedado registro arqueológico: “... *carpentry and cabinet making, paper making, leather working, and the weaving of cloths and mats.*” (Millon 1988a:107). Para L. Manzanilla (1997b:120-121) estos conjuntos residenciales funcionaron como centros de manufactura y la vida doméstica en ellos se articuló de forma corporativa (2006, 2007), sugiriendo a pequeña escala lo que se podría trasladar a nivel político con la idea del cogobierno .

143 La práctica más extendida entre la población teotihuacana fue la inhumación bajo el piso de los cuartos en los conjuntos habitacionales o en el patio. Predominan los entierros primarios en fosas de 1 metro de diámetro a los secundarios, casi siempre resultado de una modificación arquitectónica que supuso trasladar los restos del entierro primario. La práctica de la incineración fue menos habitual y se ha restringido a los conjuntos de palacios de elite como en Zacuala, casi siempre acompañado de ricas ofrendas. En ambos casos el difunto era atado y enfardelado con telas en forma fetal antes del *rigor mortis*. Vid. un resumen en P. Escalante (2004: 83-88) y R. Cabrera 2003 [1999]: 503-539). Para una exhaustiva compilación vid. L. Manzanilla y C. Serrano (2003 [1999]).

144 Vid. I. Robertson (2005:277-294). El autor a partir del análisis estadístico espacial considera que inicialmente las áreas sociales de los vecindarios en la ciudad eran más heterogéneas, pero a partir de Tlamimilolpa estas áreas sociales se delimitan más, aunque continúan coexistiendo grupos sociales separados, por ejemplo en La Ventilla. Obviamente la segregación social es un aspecto deseado por la élite y priman más las conexiones horizontales (clase y estatus) que las verticales (parentesco).

suntuosos en el tramo de la Calle de los Muertos comprendido entre el este de la Pirámide de la Luna y el norte de la Pirámide del Sol y en cambio la zona cercana al río San Lorenzo es mucho más pobre. Fuera de los complejos residenciales se abrían las calles, en mayor medida estrechas y laberínticas, dejando a lado y lado muros de otros complejos.

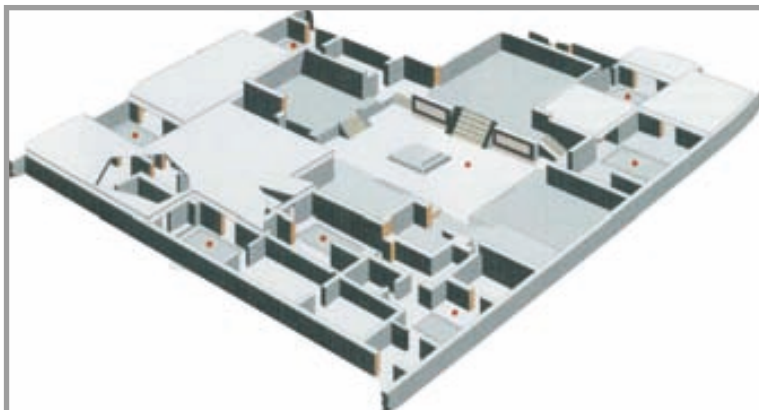


Fig.3.8a Vista isométrica del conjunto residencial de Xolalpan con los patios marcados con un círculo rojo. Fuente: L. Manzanilla (2003b: 52).



Fig. 3.8b Parte del conjunto de Oztoyahualco a partir de una reconstrucción. El sector "A" debió estar ocupado por yeseros a juzgar por las herramientas halladas. Fuente: G. Stuart (1995: 20-21). A la derecha una vista aérea del conjunto excavado. Fuente: L. Manzanilla (1993b:fig. 2, p.92)



Los barrios, al igual que sucede con los conjuntos, también presentan dimensiones variables. De barrios pequeños, integrados por 2-3 conjuntos residenciales y unas 100 personas, podemos pasar a barrios más grandes que acojan a 10-15 conjuntos llegando entonces a rozar el millar de habitantes. Al parecer los barrios se establecían en función de los oficios de los ocupantes o de posibles vínculos de parentesco, e incluso de ambos. Los barrios y los conjuntos departamentales



debieron funcionar como parte de una cadena de elementos nodales en la estructura administrativa de la ciudad. Así lo afirma R. Millon (1988a:108) al indicar que tales contactos se redirigían posiblemente a través de líderes de barrio y cabezas de conjuntos departamentales.

Arquitectónicamente en esta época se construye Oztoyahualco, el Templo de los Caracoles Emplumados, el interior del Palacio de Quetzalpapalotl y los edificios de Tlamimilolpa, La Ventilla B, el Grupo Viking¹⁴⁵ y muy probablemente el Gran Conjunto. También se emprenden rehabilitaciones en la zona ceremonial que consisten en remodelaciones en complejos triádicos o en algunas plataformas de la Ciudadela (IP, IQ, IR). Algunas reformas consisten en la erección de cuerpos adosados a estructuras existentes. Es el caso de las plataformas que se adosaron en el frente de la pirámide del la Luna, del Sol y en el Templo Viejo de Quetzalcóatl (Cabrera 1991c: 36) erigiéndose un nuevo edificio que cubrió el anterior. También para este momento se fechó la Plataforma en “U” en la Pirámide del Sol cuya finalidad fue, posiblemente, restringir el acceso al lugar más sagrado, asegurar su privacidad y remarcar su prestigio (Rattray 2009:62).

Poco tiempo antes de la construcción de esta plataforma adosada que se estima hacia 250 d.C¹⁴⁶, tuvo lugar un episodio de iconoclasia que consistió en la destrucción intencional de la decoración escultórica de las fachadas del Templo Viejo de Quetzalcóatl (Sugiyama 1993, 1998a). Así pues, antes de ser cubierto el edificio, las cabezas de serpientes esculpidas fueron cercenadas y repintadas luego con estuco rojo en las partes dañadas y algunos bloques de las otras fachadas fueron reutilizadas en edificios. Para Saburo Sugiyama: *“Esta acción misma sería una evidencia de la profanación a las deidades/fuerzas supernaturales representadas en la fachada”* y el cubrimiento del edificio mediante la plataforma *“no fue simplemente una modificación o un cambio parcial de una forma religiosa a la otra, sino un[a] programa motivad[o] para plasmar una terminación por una serie de acciones excesivamente destructivas.”* [En el original, una y motivada] (1993: 240-241; 1998a:175, 177, 179). En otro orden de ideas, J. Angulo sostiene la cubrición de la fachada oeste constituye un reflejo de un cambio político, las ideas mítico-religiosas reflejadas en la iconografía del edificio *“dejaron de ser vigentes o fueron proscritos por el régimen imperante que tomó posesión del gobierno”* (1998b:109).

Esta oleada de violencia no se presentó de forma aislada y puntual, sino que algo similar sucede en los edificios en los que la imagen de la Serpiente se encontraba presente y a la que probablemente se rendía culto. Algo que *“indica que en la sociedad teotihuacana operaba en esta época una situación sumamente violenta, motivada por problemas religiosos, políticos e ideológicos.”* (R. Cabrera 1993b:258).

En opinión de J. Angulo (2006: 169) un profundo cambio social, político y religioso aconteció en Tlamimilolpa y dicho cambio es el responsable de la cubrición de los anteriores edificios que presentaban el culto a Serpiente Emplumada. Para ello se apoya en el previo análisis arquitectónico y pictórico que el maestro R. Cabrera (1987b: 349-371) hizo del edificio de los

145 Aunque P. Armillas (1944) lo atribuyó a Miccaotli.

146 Cabrera (1998:150) indica que por análisis preliminar de cerámica se fechó hacia 250-300d.C es decir, en Tlamimilolpa Temprano.

animales mitológicos¹⁴⁷. En este edificio el cuarto 1 presentaba un mural “de varios animales en movimiento, luchando unos con otros y atacando feroz y enérgicamente a enormes serpientes aladas pintadas de blanco [] esta lucha encarnizada entre deidades teotihuacanas representadas en los diversos animales mitológicos puede tener un profundo significado social, un conflicto en el seno de la religión teotihuacana en un periodo que abarcaría entre Teotihuacan II y Teotihuacan III.” (1987:357-359). El otro grupo que competiría por el poder estaría identificado por el jaguar como animal representante. Así figura en las construcciones inmediatamente posteriores como el mural del “Gran Puma” al lado este de la Calzada de los Muertos (Fig. 3.9) o el Conjunto Plaza Oeste donde se detecta que una primera fase con alfardas decoradas con cabezas de serpientes se cubrió por otro edificio que sustituyó en las alfardas la serpiente por el jaguar o felino (Angulo 1998b:111) símbolo totémico del nuevo régimen. Sin embargo el grupo o clan asociado a la Serpiente Emplumada no va desaparecer del todo y el culto asociado va a resurgir durante la etapa Xolalpan Tardío y Metepec (Angulo 1998b:123).



Fig. 3.9. Mural del Gran Puma, descubierto durante los trabajos arqueológicos del INAH entre 1960-62. Fotografía: A. Villalonga.

La Ciudadela funcionó como centro administrativo de carácter político-religioso, ya que los espacios departamentales explorados en el PAT 80-82 revelaron que su distribución se correspondía más a una función administrativa que no residencial. El carácter religioso se concretó en la erección, en cada uno de los rumbos cardinales, de cuatro templete alineados encima de las estructuras administrativas en la llamada “Gran Plataforma”. Tres en lugar de cuatro templos se erigieron en la gran plataforma este y también se remodeló una estructura 1B’ que fechaba de la etapa Tzacualli y que por alguna razón, se quiso mantener después del cambio político acontecido.

Frente a la Ciudadela se erigió en esta fase el conocido como el Mercado o Gran Conjunto un espacio integrado por una gran plaza central y por 27 conjuntos de apartamentos¹⁴⁸ situados sobre

147 Cf. C. Millon (1972:7-8) propone interpretar este mural como posible versión temprana del mito azteca de creación-destrucción de las edades o soles. C. Millon advierte que los vínculos “... between the universe of aesthetic discourse and the social realities of the world in which artists and their patrons live are often tenuous and fragile.” (1972: 14) Por ello asevera que los cambios artísticos pueden o no estar vinculados a cambios sociales y sugiere que sólo cuando varias líneas de evidencias apunten en la misma dirección, puede apoyarse en el arte como elemento auxiliar explicativo.

148 R. Sload (1987:219-242) sugirió que cada conjunto apartamental del Gran Conjunto estaba vinculado con una determinada región de la ciudad, de modo que estos conjuntos funcionarían como intermediarios entre las distintas regiones que producían



plataformas que la circunscriben en tres de sus lados y que serían el *loci* de la burocracia de la ciudad (Millon 1970:1079, 1973a:19-20, 57, 1976:241-242; 1981:229-230; 1988a:144). Por otro lado sus dimensiones atestiguan “...the magnitude of Teotihuacan’s commercial endeavors.” (Blanton et al., 1993:132). Para algunos autores el conjunto que aglutinó tanto a población local como a visitantes o peregrinos, funcionó según Millon (1967, 1974:356; 1976:241-242, 1981:229-230) como centro de intercambio y esta idea ha sido asumida y secundada por otros autores. Al parecer no sólo este recinto cumplía un propósito económico, sino también de índole social, ya que la sociedad teotihuacana se integró en el complejo denominado “peregrino-adoratorio-templo-mercado”. Las relaciones de intercambio entre los peregrinos que acudían a Teotihuacan se cimentaban en el binomio religión y mercado. Sin embargo otros han contestado que esta unidad arquitectónica no ha sido objeto de excavaciones extensivas, sino de recorridos de superficie y pozos estratigráficos por lo que su funcionalidad debería ser puesta en entredicho ante la ausencia de datos que corroboren lo anterior¹⁴⁹. Su emplazamiento, como han señalado varios autores (Drewitt 1966:84-85) no fue casual, sino estratégico teniendo en cuenta que se ubica justo enfrente de la Ciudadela. En este sentido L. Manzanilla sugiere que: “*The binome Great Compound and Ciudadela would be perhaps a functional one, regarding redistribution of manufactured items and ritual meals, respectively, and the administration of all the network.*” (1992a:330).

A partir de este momento se van a definir 4 áreas en el centro ceremonial de Teotihuacan con distintas funciones: el área comprendida entre las Pirámides del Sol y la Luna se entiende como un espacio fundamentalmente religioso que a su vez es la manifestación del poder político-ideológico. El Conjunto de la Ciudadela con el Templo de la Serpiente Emplumada constituye otro sector cuyas funciones irán más ligadas al ámbito político-administrativo. Justo enfrente de la Ciudadela se sitúa el área denominada Gran Conjunto establecido como un el mercado principal de la ciudad (Millon 1974: 346) o como lugar de intercambio. Ambas instituciones mantenían la unidad social y a su vez eran controladas por el estado teotihuacano. Finalmente la Calzada de los Muertos, en si misma como eje que articula el centro ceremonial es, a su vez, la que alberga a los conjuntos residenciales de élite que abren y se multiplican a ambos lados de la avenida. Sus funciones asimismo: “*formarían parte de la gestión político-administrativa-ritual de la ciudad*” (Moragas 2011: 24).

La agricultura ya había dejado de ser para esta época, el principal motor económico de la ciudad. Sin apenas competencia, la producción artesanal se incrementó en los barrios, como uno de los elementos económicos definitorios de Teotihuacan. De hecho esta prosperidad económica que vive la ciudad en estos momentos es, en parte, la responsable de esta fiebre constructiva no sólo de edificios habitacionales perfectamente organizados y distribuidos, sino también de templos y de otros servicios.

bienes de intercambio y el mercado en si. Aunque los resultados de su estudio de distribución espacial no son concluyentes si afirma que si quedan reflejados en los resultados los intereses regionales.

149 La funcionalidad del Gran Conjunto como mercado ha convivido con otras propuestas. Sobre el tema I. Rodríguez García (1991:377-385) somete a discusión las diferentes funcionalidades propuestas para el Gran Conjunto y sus implicaciones. Noel Morelos (1998) dentro de una propuesta teórica de la estructura de un asentamiento sugiere cuatro esferas que son la producción, el consumo, el intercambio y el ceremonial. El autor aduce que para el intercambio “...en el caso teotihuacano aún no hay evidencias precisas respecto a espacios para este destino; sin embargo, hipotéticamente la Ciudadela y el Gran Conjunto pudieron ser los protagonistas de éste ámbito.”(1998:91). Para L. Manzanilla el mercado no fue una institución presente en Teotihuacan (1997a:22). Sugiere por otro lado que (1985a:101, 1992a:330, 2004b:140) el Gran Conjunto “... is a storage place for the sectors of the city and also the main redistributive center.” (2001e:205). Vid también una reciente revisión de la problemática acerca de la existencia del mercado y de la redistribución en Teotihuacan así como de los bienes, D. Carballo (2013)

En este proceso de auge descrito los talleres cerámicos llegan a alcanzar el centenar y la industria lítica del momento se caracteriza también por un aumento considerable en los talleres de obsidiana que se especializan y alcanzan los 400 (Millon 1974: 337). M. Spence localiza 3 sectores con una amplia concentración: al este de la Ciudadela, al oeste del Gran Conjunto y al NO de la Pirámide de la Luna. La producción rebasaba el consumo local, por lo que infiere que se trataba de un producto de exportación¹⁵⁰ y por consiguiente, también de un importante elemento en la economía urbana de la ciudad (Sanders y Santley 1993:280, 290).

Para Tlamimilolpa Tardío la ciudad se ha consolidado como el centro político, religioso, económico y cultural más potente capaz de congregarse no sólo a una “*confederación de pueblos circunvecinos, cuyos dirigentes estaban incluidos dentro de una élite depositaria del respeto, reconocimiento, obediencia y consagración otorgada a cada pueblo confederado []*” sino también a áreas periféricas como “*Atzacapotzalco, Coyoacán, Cholula, Tula, Tepeapulco, Manzanilla, Totimihuacan, Itzamatitlán []*” (Angulo 2006:173). La interacción y el comercio con el sur de Puebla se intensifican y “*Teotihuacan controlaba [] y mantenía las rutas de comercio que cruzaban el territorio y que conducían a la costa del Golfo y Sur de Puebla.*” (Rattray 1993b:152). Azcapotzalco, al sur de la Cuenca, ya estaba presente como asentamiento desde Tzacualli pero es ahora cuando se establece como un centro regional que sirve a la gran urbe como centro de redistribución y mercado (Rattray 2001:386) y también para controlar política y económicamente a pequeños asentamientos locales (Sanders et al., 1979). Paralelamente el sitio de Tepeapulco presenta indicios para suponer que “*era un centro de control de intercambio donde se practicaba la explotación de obsidiana, teniendo un control administrativo en la producción de las zonas aledañas y un cierto interés estratégico-militar.*” (Matos et al. 1981:114)

Ya desde este momento se evidencian contactos teotihuacanos en territorios más distantes de Mesoamérica como el área maya donde se atestiguan contactos en Tikal, Xelhá o Kaminaljuyú o en el área zapoteca y en Matacapán en Veracruz¹⁵¹. Para L. Manzanilla los contactos se inscriben dentro

150 Sanders y Santley retoman de Spence que el 60 por ciento de las actividades artesanales de obsidiana iban destinadas a la producción de herramientas para su destino en el extranjero. Más de 9.000 trabajadores estarían empleados en estas actividades, estando los talleres de exportación situados a lo largo de la Avenida de los Muertos y cerca de la Ciudadela-Gran Conjunto. Apuntando otros elementos, además de los ya citados, acaban concluyendo que “*...Teotihuacan was a production center for international trade.*” (1983:283). Stocker y Spence (1973:195-199) muestran que desde la fase Miccaotli o Tlamimilolpa se atestigua contacto entre Teotihuacan y Tula. Su propuesta surge a partir de la presencia de excéntricos de obsidiana de forma trilobulada, asociada iconográficamente a la sangre o al agua, en ambos sitios. Para el símbolo trilobulado se advierte cierta continuidad en el tiempo. Neys y Winning (1946:82-89) consideraron a partir del análisis del símbolo y su representación en cerámicas, que el signo trilobulado aparece en Teotihuacan asociado al agua (viento, nube o lluvia) y entre los zapotecas se vincula a glifos cronológicos. Una revisión reciente en: Stocker y Howe (2003:88-116) desde su uso en formativo con los olmecas hasta la época colonial deteniéndose en la pintura mural y en los excéntricos de obsidiana en Teotihuacan (2003:96-98)

151 Existe numerosa bibliografía al respecto. Por citar algunos destacamos una revisión reciente y general con contribuciones de varios autores en: G. E. Braswell, “The Maya and Teotihuacan. Reinterpreting Early Classic Interaction” (2003). También los trabajos de: García des Lauriers (2007) en el sitio Los Horcones, Chiapas. En Guatemala a través de la difusión de los incensarios tipo teotihuacano en N.M. Hellmuth (1975,1978) y Von Winning (1977:327-334). Vid. J.C. Berlo (1984) para las relaciones a través del arte teotihuacano, la difusión de incensarios y los vasos cilíndricos en el área maya. En Honduras para el sitio de Copan vid: D. Stuart (2005:373-394), W. Fash (2002a:5-19; 2002b:715-729), W. Fash y B. Fash (2006: 105-129). Las relaciones con Kaminaljuyu en: Sanders y Michels (1977:10-205), E. Carpio (2000:85-95). Para Tikal: M.Coe (1972:257-272), M.J. Iglesias Ponce de León (2008a:125-144, 2008b:134-155). Para la Península del Yucatan: A. Ciudad (2008:176-193), F. Cortés de Brasdefer (2003:42-49). La costa del Pacífico de Guatemala: F.J. Bove (2002:685-713). En Costa del Golfo resulta imprescindible la compilación: M.E. Ruiz Gallut, A. Pascual Soto, “La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas...” (2004). Vid. también A. Daneels (1996:145-158, 2002:655-683, 2008:58-75). Del sitio de Matacapán destaca: P. Ortiz, R. Santley (1998:377-460), P.



de una estrategia teotihuacana bien consolidada que consistía en localizar zonas con recursos o materias primas de interés para la urbe, especialmente suntuaria (Fig.3.10). A partir de aquí varias opciones podían desplegarse. Bien establecer enclaves¹⁵² o asentamientos para asegurar que la materia prima llegara (enclaves extractivos) sin interrupciones del lugar de origen al destino, bien enviar emisarios con el fin de mantener contactos con la población local e incluso traer “...a algunos miembros de dichas comunidades como artesanos especializados o mercenarios [...]” (Manzanilla 2005a:262). En cualquier caso no se trataría de un reclutamiento a la fuerza, ya que las evidencias isotópicas de los entierros del TSE corroboran un modelo en el que la fuerza militar no fue una forma de imperialismo teotihuacano sino que se fundamentaría en un “... model of voluntary or mercenary service may have prevailed where the prestige of the city and promise of reward may have attracted young men to state military service.” (White 2002:231)



Fig.3.10a Mapa con la distribución de sitios teotihuacanos, enclaves y sitios relacionados con la metrópolis de Teotihuacan. Matucan en Veracruz se considera un enclave teotihuacano y centro productor de cerámica. En el área Maya existen muchos sitios relacionados con Teotihuacan como Acanceh, Becán, Altun Ha en Belice o Kaminaljuyú en Guatemala, considerado éste último un enclave. Fuente: M.del C. Solanes, E. Vela (2000:68)



Fig.3.10b En Becán se halló este vaso trípode que contaba además con una figura huésped (host figurines) en su interior. Ello implica la producción de unas formas cerámicas características de la cultura teotihuacana pero



pero manufacturadas con arcilla local y con un diseño esgrafiado en la superficie netamente maya. Fuente: C.M. López Pérez (2009:154-155)

Ortiz et al., (1988:325-342). Del sitio de la Mixtequilla, vid. B.L. Stark, A.L. Curet (1994:267-287). También la compilación P.J. Arnold III, C. A. Pool, “Classic period Cultural currents in...” (2008).

152 La autora considera que a excepción de Chingú que ha demostrado la presencia de residentes teotihuacanos, el resto de supuestos enclaves teotihuacanos sólo presentan la adopción de rasgos arquitectónicos del tipo talud-tablero y de la cerámica. Para la autora lo que define un verdadero enclave es el patrón mortuorio, el residencial y las costumbres culinarias. (Manzanilla 2002b:9-10; 2006:18). Así apoya que Teotihuacan “Fue un tipo de estado que estableció colonias extractivas en zonas de recursos variados y ricos, sin territorio continuo bajo su control.” (2002b:10)

Dichos contactos también se invierten y dejan algunas huellas en Teotihuacan, en barrios distribuidos en los suburbios de la ciudad, que podrían haber funcionado como sedes residenciales de las referidas culturas en las que tanto la arquitectura, como los entierros, la cerámica o la pintura mural presentan sus propios rasgos diferenciales¹⁵³. (Fig. 3.11)



3.11 Vaso con motivos mayas esgrafiados descubierto en el Barrio de los Comerciantes, al este de la ciudad. Fuente: S. Gómez, J. Gazzola (2009b:117). Detalle de los ancianos emergiendo de una concha bivalva en el cuarto 7 de Tetitla. A. Miller (1973:135) consideró el tema y la técnica más mayas que teotihuacana. Fotografías: A. Villalonga.



Parece que tuvo lugar en este momento el establecimiento de por lo menos dos barrios foráneos en Teotihuacan que dan muestra del carácter multiétnico que debió tener la ciudad para esta época. Algunos autores (Rattray 2001, 1990a) sostienen que ambos fueron multifuncionales, es decir, existió una diversificación en las actividades artesanales y que los datos obtenidos en base a la presencia de cerámicas de comercio en ambos barrios permiten hacer correlaciones entre Teotihuacan y otras culturas (Rattray 2009:63).

153 Ya A. Miller notó que en el cuarto 7 del conjunto de Tetitla, en la pintura mural conocida como los ancianos: “*The theme of an old man emerging from a shell, as well as the technique of painting these figures, is more Maya than Teotihuacan*” (1973: 135; fig. 268-273). Del mismo modo hizo notar que la habitación 27 del mismo conjunto poseía un personaje de perfil sentado en postura maya (137, fig. 278-279). También reconocía que aunque la procedencia de algunos de los murales de la colección del Dr. Josué Saenz y su esposa era desconocida, le recordaban los murales mayas de Santa Rita (Corozal, Belice) aunque pintados por la paleta teotihuacana (168, fig. 357-359). Acerca de la presencia Maya en el conjunto de Tetitla véase el reciente estudio de K. Taube (2003:273-314). También en la pintura mural 1-2 del patio norte o patio 3, en el cuarto 4 de Atetelco describía R. Cabrera unos personajes sentados frente a una vasija (2006[1995]: 243, lámina 61; 244- 246, lámina 62-69; p.254 figura 18.28). De estos el personaje del mural 1, mejor conservado, le sugería por el perfil de la nariz y la frente “*un personaje maya*” (2006[1995]:256).



Un grupo de zapotecos¹⁵⁴ procedentes del Valle de Oaxaca se establecieron en la periferia¹⁵⁵ del sitio, a unos 3kms al suroeste de la Calzada de los Muertos, en el denominado Barrio Oaxaqueño¹⁵⁶ o Tlailotlacan (N1W6). Numerosos estudios se han llevado a cabo en relación a este barrio y a su organización social y económica. Este barrio formado por unas 600-1000 personas, que al parecer fueron tolerados¹⁵⁷ por el estado teotihuacano (Rattray 1993a:73), dejaron abundantes muestras de su fidelidad a las tradiciones culturales zapotecas (Millon 1974: 351). El patrón de asentamiento y algunos elementos arquitectónicos de las viviendas, las costumbres funerarias (Spence, Gamboa 2003 [1999]) y los rituales (Spence 2002), la cerámica de importación¹⁵⁸ o fabricada con arcillas locales pero con imitación formal de la de su origen (Fig.3.12), la escritura y la lengua¹⁵⁹ o la religión (Spence 1992:78), parece ser que se mantuvieron fieles a su tradición, con algunas adopciones teotihuacanas, contribuyendo así a fortalecer su identidad.



Fig. 3.12 Urna zapoteca descubierta en el barrio Tlailotlacan.

Fuente: S. Gómez, J. Gazzola (2009b: 108).

154 C.C. Coggins define que el linaje “8J” de Monte Alban, representado en el personaje cautivo de la estela 8, “...packed up its ancestral urn and moved to Teotihuacan, founding what is now known as the Oaxaca Barrio[...]”(1993b:151). Rattray defiende que el barrio estuvo ocupado desde Tzacualli, pero en realidad las primeras construcciones permanentes pertenecen a Tlamimilolpa Temprano. (Rattray, 1993a,1993b, 2001:380).

155 La ubicación del barrio comprende los cuadros N1W6 y N2W5 del mapa de R. Millon. No obstante, Rattray (1987a:253) en un reconocimiento de superficie incluyó también la parte norte del cuadro N1W6 y parte del N1W5, así y una concentración de sitios en el cuadro N2W5. En el sector oeste de la ciudad se llevaron a cabo varios estudios con la finalidad de delimitar la extensión del barrio y sus fases de ocupación. Véase: J.R.Cid Beziez, “Diacronía y sincronía en el sector oeste...” (1993:285-293). E. Rattray considera que las dimensiones del barrio probablemente son mayores (1993a:7) y que su ubicación en la periferia de la ciudad de Teotihuacan estuvo planificada “... de tal manera que pudieran observar la salida del sol encima de la Pirámide de la Luna el día del tránsito del cenit en Monte Albán [...] en otra fecha, podían observar la salida del sol durante el paso por el nadir [...] sobre la Pirámide de Quetzalcóatl” (1993a:8).

156 M. Winter et al., (1993) consideran más precisa la designación “Barrio Zapoteca”. Considerando su propuesta la seguiremos en esta tesis.

157 En relación a la supuesta tolerancia del estado teotihuacano respecto a este grupo foráneo, los autores señalan que si bien es cierto que se les permitió que se establecieran en la ciudad, éstos se instalaron lejos del centro y del resto de teotihuacanos. El territorio que el estado cedió a los inmigrantes zapotecos fue una antigua zona de canales de irrigación habían sido abandonado y que posiblemente fueron expropiados. Las razones que se proponen para semejante actuación entran dentro de la esfera político-económica del estado: “Giving land to or forcing local kin groups to relinquish land to outsiders may have been part of a Teotihuacan policy of keeping some control over the location of economically significant “resources”...”(Nichols et al., 1991:128). Otros autores si bien están de acuerdo en el interés por parte de la élite teotihuacana se centran en aspectos de carácter ideológico como el beneficiarse de los conocimientos astronómicos de los zapotecos. (M. Winter 1998).

158 Cerámica *gray ware* o apaxtles. Vid. Krotser (1987) y Rattray (1993, 2001, 2003).

159 Spence (1989:98) señala la presencia de glifos zapotecas en las urnas de la tumba 7:N1W6 por lo que considera que los habitantes del barrio podrían haber seguido hablando zapoteco.

Ninguna evidencia en el barrio, exceptuando la manufactura de cerámica de estilo zapoteca, permite sugerir una especialización en la producción (M. W. Spence 1992:79). No obstante, se han planteado numerosas explicaciones para resolver el porqué de la fundación de este barrio, que contó con 15 conjuntos arquitectónicos en la antigua metrópoli: desde la existencia de un mercado en la ciudad que facilitó el intercambio entre ambos grupos (Millon 1973a:42; 1974: 351) a la explotación de la cochinilla a manos de inmigrantes zapotecas, para su uso en el teñido de fibras de algodón o maguey¹⁶⁰ (Ratray 2003:142), o de la cal¹⁶¹ (A.M Crespo et al., 1981) y hasta obsidiana verde de Pachuca (Winter 2004:48)¹⁶². E. Ratray (1993a: 69) apunta dos posibles funciones más; la elevada concentración en el barrio en cerámica Anaranjado Delgado sugiere un importante papel en la distribución de esta cerámica del sur de Puebla. Su situación en la periferia, que ofrece condiciones óptimas para el crecimiento del nopal, y la evidencia de indicios de trabajo textil (fibra de maguey, tinte y petates) implica un carácter artesano del barrio, por lo que desestima que sus ocupantes¹⁶³ pertenecieran a la élite. También se ha propuesto que estuviera relacionado con el transporte de la mica¹⁶⁴ procedente de Monte Alban.

160 Acerca de los contextos en los que aparece el maguey representado en la pintura mural y su simbolismo vid Rivas Castro (2001:47-62). Las espinas de maguey se utilizaban en los ritos o sacrificios de extracción de sangre.

161 Sobre la explotación de caliza en el área de Chingú, Tula y su relación con el Barrio Oaxaqueño vid. A.M. Crespo Oviedo y A.G. Mastache (1981: 99-106) y C.L. Díaz (1981: 107-112). Las autoras señalan que la zona de calizas al SE de Tula fue ocupada por grupos de filiación oaxaqueña con relación con los habitantes de Tlailotlacan de Teotihuacan. R.H. Cobean et al., (1981:187-214). Sugieren una colonización de grupos teotihuacanos o bien una presencia intensa de éstos y proponen la existencia de un posible centro provincial teotihuacano. Detectan asimismo dos posibles sitios “oaxaqueños” en el área proponiendo que el trabajo del estuco sería llevado a cabo por estos grupos procedentes de Tlailotlacan. La presencia de cerámica representativa de Patlachique o Tzacualli en el Formativo Terminal de Tula da cuenta de la presencia temprana de los teotihuacanos en esta área. Para G.Cowgill la Pirámide del Sol recubierta con concreto (cal y grava volcánica) y estuco implica una demanda de cal importante que procedía de Tula, lo que implica que para Tzacualli “*el estado teotihuacano tenía el poder de obtener cantidades de cal de esas distancias, muy posiblemente como tributo.*” (2009b:32). Hoy en día a la luz de las recientes investigaciones (N. Sugiyama et al., 2013), la construcción de la pirámide se ha ubicado en Tlamimilolpa. Además de su uso en el estuco o como elemento sanitario, la cal entraña para L. Barba (2005:221-226) un cierto simbolismo religioso en cuanto que su proceso de obtención implica piedra, fuego y agua.

162 Aunque M. Spence señala “*There is no evidence of obsidian working in Tlailotlacan, but the enclave inhabitants might still have been obtaining and passing on refined cores and blades.*” (1992:80)

163 Acerca del status social y cálculo de los ocupantes del barrio vid. R. Millon (1973a:41-42, 1993). Spence (1992:59) propone unos diez u once conjuntos departamentales con una población estimada de 600-700 personas y considera a sus ocupantes como una clase media implicados en el comercio (1992:79). Coggins (1993b:151) define su status como “*genteel poverty*” y M. Winter (1998) considera que los habitantes del barrio fueron especialistas astronómicos, asistentes y sus respectivas familias y también artesanos zapotecas ; Cf con Paddock (1983:172).

164 M. Winter (2001b [1995]: 85): “*En esta ciudad [Monte Alban], especialistas en la manufactura de la mica alisaban las orillas irregulares y preparaban láminas o placas de aproximadamente 1 cm de espesor.*” Vid. Winter (2004). E.A. Rosales (2004) y L. Manzanilla et al., (2011) revisando recientemente su composición petrográfica con nuevas técnicas evidencian una procedencia semejante entre placas de mica de Xalla, del Grupo Viking con aquellas de la Plataforma Norte de Monte Alban. Al parecer la mica se extraía probablemente de rocas metamórficas al O de Monte Alban y “*... after arrival at Teotihuacan, the mica may have been distributed from storage areas to craftsmen who used it in production of braziers with mica eyes, and possibly other artifacts, such as the cut-out mica figures reported from a burial at Tlailotlacan.*” (Comunicación personal de M. Spence, en Winter, 1998:165). Contrariamente, y a partir del análisis en la producción y distribución de la mica en Xalla y Teopancazco, E.A. Rosales y L. Manzanilla sostienen que los habitantes del Tlailotlacan “*... no se dedicaron al abastecimiento, ni al almacenamiento o la manufactura de ornamentos de mica en Teotihuacan [...]*” (2011:144) ya que la cantidad de mica depositada allí era muy inferior a los otros conjuntos. Hasta la actualidad, el almacenamiento de la mica en Teotihuacan se concentra en el Grupo Viking explorado por P. Armillas (1944:123), Xalla y Teopancazco. Acerca de la mica en los conjuntos de Las Palmas y Xolalpan vid. Sigvald Linné (2003 [1934]:153-154). Del mismo autor inferencias al posible uso de la mica (2003 [1942]:146-147). Para L. Manzanilla la mica incluso podría haber sido cosida a la indumentaria de la élite (2006:36).



Respecto a la cronología¹⁶⁵ de ocupación del barrio, el Barrio Oaxaqueño fue ocupado en Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano, cerca del 200d.C y siguió hasta Xolalpan Tardío (450-550d.C), para abandonarse a principios de Metepec (Paddock 1978:46-47; 1983:173; Rattray 1993a:69; 2009:63-64; Urcid 2003, Winter 2004). En relación al tipo de contacto que mantuvieron los zapotecos con su tierra natal hay varias propuestas; para algunos investigadores nunca cesó el contacto (Escalante 2004: 49) y para otros, éste era limitado, intermitente y restringido después de la fundación del barrio (Rattray 1993a:148; M.W. Spence 1989:97; M.W. Spence, 1992:79) o incluso sin indicios de contacto (Coggins 1993b:151).

El denominado por R. Millon (1970:1079) Barrio de los Comerciantes (N3E4) está situado en la periferia, al este de la Pirámide del Sol, en el actual pueblo de San Francisco Mazapa y presentaba una elevada concentración de cerámica foránea. Se conforma por los sitios¹⁶⁶ excavados entre 1983-1985 por E. Rattray: Xocotitla (3E y 3W: N3E4), Mezquititla (sitio 8: N4E4) y La Nopalera (sitio 9: N3E4). Según E. Rattray (2009:65) el sitio presenta ocupación de 250 a 550 d.C¹⁶⁷, es decir de Tlamimilolpa Tardío a Xolalpan Tardío, y alojó a habitantes con distintas procedencias¹⁶⁸. Parece que en una primera fase de ocupación se asentaron en un área de 4 ha. unos 1.700 emigrantes de filiación huasteca que procedían del centro-norte de Veracruz. Más tarde, para Xolalpan Temprano, se asentaron gentes del Sur de la Costa del Golfo y del área Maya¹⁶⁹(Rattray

165 M. W. Spence inicialmente planteaba una presencia zapoteca en el barrio más tardía, que se situaba en Tlamimilolpa Tardío (1989:96). En posteriores publicaciones rectificó y adelantó la ocupación del barrio. Así consideraba que “*Tlailotlacan may have been founded toward the end of Early Monte Alban II, perhaps as early as AD 100, and was definitely flourishing in Late II, before AD 350.*” (Spence 1998:156). En otra publicación del mismo año obtiene los resultados de las fechas radiocarbónicas procedentes del sitio que le permiten reafirmar la propuesta anterior. Aluden por lo tanto, a una ocupación más temprana del sitio, hacia Tlamimilolpa Temprano “*...e indican que el enclave zapoteco fue establecido aquí alrededor de 140 años d.C (en versión calibrada 220-260 D.C)*” Spence (1998:295). Sus fechas concuerdan con la propuesta de Rattray (1993b, 2003:144) y sitúa en la fase transicional Miccaotli/Tlamimilolpa Temprano el momento en que “*Los inmigrantes zapotecas [...] se asentaron en Tlailotlacan alrededor del mismo tiempo que comenzaba la construcción del Templo de Quetzalcoatl*” Spence (1998:295). E. Rattray sostiene que la nueva cronología de Monte Alban y Teotihuacan M.A. II tardío (200-350d.C) coincide con Miccaotli y Tlamimilolpa Temprano y Monte Alban IIIA (350-550d.C) se corresponde con Tlamimilolpa Tardío a Xolalpan Tardío en la cronología de Teotihuacan. En conclusión: “*con base en las asociaciones cerámicas, las estratigrafías y los estilos de las piezas de barro, las relaciones interregionales coinciden con M.A. II tardío y M.A. IIIA que ubicamos en los años 200 a 500d.C*” (2009:64, vid. cuadro 1 y 3)

166 Proyecto Barrio de los Comerciantes (1983-1985). La extensión del barrio se vió modificada: antes de la excavación se había definido provisionalmente en base a la presencia de cerámica foránea en superficie; con la excavación se reveló que el barrio se extendía hacia el norte “*...llegando hasta los límites del barrio Tlamimilolpa.*” (Rattray 1988b:175). Interesante la comparativa, que formaba parte de los objetivos del proyecto, entre la arquitectura y la cerámica procedente del Barrio de los Comerciantes y algunos cuartos reexcavados del conjunto residencial Tlamimilolpa (Sitio 1:N4E4). La autora infiere que el conjunto de Tlamimilolpa excavado por Linné en 1932 es posterior a las estructuras circulares del Barrio, que entre ambos conjuntos no existió evidencia de una separación mediante muros de piedra y que si bien Tlamimilolpa es un conjunto que arquitectónicamente responde a la orientación y materiales constructivos teotihuacanos, el barrio sigue más o menos la orientación pero empleando materiales de construcción más pobres. (Rattray 1988b, 1989)

167 La cronología de ocupación del barrio fue modificada y retocada en varias ocasiones por la propia autora. Primero (1990:126) propone 300-500 d.C que modificará unos años después ampliando el tiempo de ocupación a 250-600d.C (2004:493).

168 Sobre la filiación étnica véase Michael W. Spence et al. “Un análisis de las proporciones de los isótopos de oxígeno en los entierros del Barrio de los Comerciantes.”, (2005:469-492).

169 Rattray señala que desde el Formativo Tardío aparecen en el barrio grupos de cerámica maya, procedentes tal vez, de la región de Belice. Señala que es la cerámica de comercio más temprana que se ha encontrado, pero que no hay restos de ocupación maya para esta fase en el barrio (1977:149). Propone que “*...seguramente existió aquí una comunidad teotihuacana en tiempos Miccaotli y Tlamimilolpa (100-250 d.C) que estableció contactos con los Mayas de las Tierras Bajas ...[o] que los contactos fueran indirectos. Que los artículos de comercio llegaran a Teotihuacan mediante intermediarios, tal vez en la Costa del Golfo.*” (1984:149). El intermediario que propone es Matacapán en Veracruz. Más tarde apuntó que Mezquititla fue fundada originalmente en el Formativo Tardío por

1977, 1984, 1987a, 1988b:178, 1989:128, 1990a:126, 2004, 2005, 2009:65). Recientemente se han hallado vasijas procedentes del Occidente de México en los entierros del barrio (Rattray 2004:500), sin que esto presuponga su presencia, ya que “*la presencia de cerámica foránea en un entierro del barrio sería una expresión de su identidad compuesta, o quizá nada más que la exhibición de bienes de lujo adquiridos por intercambio, más que una representación de la identidad específica del difunto.*” (Spence et al., 2004:488)

De un modo semejante a Tlailotlacan, los habitantes del enclave se mantuvieron fieles a sus costumbres religiosas y funerarias¹⁷⁰, arquitectónicas e incluso culinarias de sus tierras de origen. Fue precisamente esta mezcla de elementos identitarios los que concedieron al barrio, parafraseando a E. Rattray, su *unidad étnica* y la *cohesión* (2004:508) pero también la convivencia de las “*diversas etnias y las alianzas formadas entre las fueron los determinantes principales para el mantenimiento del Barrio de los Comerciantes en Teotihuacan por cerca de 300 años.*” (2004:510).

En otro orden de ideas, de nuevo se observa la tolerancia por parte del estado teotihuacano en permitir el asentamiento respetando los usos y costumbres autóctonos (Rattray 1988b: 178; 1989:127). Esta claro que el interés del estado en los objetos que el barrio producía o comercializaba y en su contribución para la economía de Teotihuacan, fue decisivo para que éste autorizara su asentamiento¹⁷¹. Como señala E. Rattray : “*No cabe duda de que había una gran demanda para productos de Veracruz y un buen mercado para ellos en Teotihuacan.*” (Rattray 1987a: 267) por lo que los especialistas foráneos intervinieron en un comercio impulsado por la élite teotihuacana cuya relación se imprime en el sustrato del barrio: un pendiente de jade, conchas, espejos de pirita y piedras semipreciosas han aparecido en el barrio atestiguando el contacto con la elite teotihuacana (Rattray 2009:65).

Las evidencias arqueológicas apuntan a un barrio de clase media, posibles comerciantes que del s.III al s.VI d.C se dedicaron a la importación de artículos foráneos como cerámica de Costa del Golfo y otros productos como algodón, sellos o conchas. De la región Maya además de vasijas cerámicas se recibieron otros artículos de lujo como jade, ámbar, algodón, amate, conchas marinas¹⁷², cacao o plumas¹⁷³. También de regiones menos distantes como el Sur de Puebla y

gente portadora de cerámica maya, por lo que propone que pueden ser los restos de un enlace maya (Rattray 1987a: 266). Más tarde Rattray confirma la coexistencia entre mayas e individuos de la Costa del Golfo en el sitio referido (2004:509).

170 Rattray y Civera (2003 [1999]) apuntan un patrón mortuorio diferencial con respecto a otros conjuntos residenciales caracterizado este por una elevada proporción de entierros múltiples y secundarios.

171 Rattray apunta “*...may have been a group of traders (pochteca) or carriers (tlamimes) as this barrio seems definitely to be linked with the procurement of exotic goods. More jade has been found there than at the lapidary workshops at Teotihuacan.*” También sostiene que los objetos portátiles como cerámica, jade o ámbar fueron objetos de comercio o tributo destinados a la elite teotihuacana. (1990a:128-129). Puntualiza que el grupo lustroso con decoración en relieve o motivos tajinoides presente en Teotihuacan o en otras áreas de Mesoamerica “*...son testigo de la importancia de estos artefactos en la red de intercambio en Mesoamérica. Eran objetos importantes en las ceremonias político-religiosas y también en las ceremonias funerarias.*” (1977:308).

172 Aunque la mayoría de conchas proceden del Atlántico y fueron objeto de comercio por parte de gentes de Costa del Golfo, también se sugiere la costa de Oaxaca como fuente de extracción de este producto.

173 El trabajo en el arte plumario debió ser importante en Teotihuacan. E. Pasztory menciona que Teotihuacan fue la primera cultura en usar el símbolo de las plumas en los tocados que deberían haber funcionado como “*...symbols of military power as well as symbols of wealth.*” (1988:57)



Oaxaca se abastecieron con pigmentos, mica o pizarra y jadeíta y ónix (Rattray 2001:384; 2005: 241-244; Rattray, Civera 2003 [1999]:165). Al parecer la actividad comercial en este barrio era llevada a cabo por los hombres. Recientes investigaciones apuntan que las mujeres eran nativas de Teotihuacan y probablemente se dedicaron a diversas actividades relacionadas con la producción de textiles¹⁷⁴ y tal vez la manufactura en papel (Rattray 2005: 245). También sobresalen las actividades lapidarias en hueso, concha y jade, como se atestigua en el barrio lapidario¹⁷⁵ donde se elaboraba joyería de conchas.

Aunque desde Tlamimilolpa Tardío se ha detectado presencia, no es hasta Xolalpan Temprano cuando los edificios circulares¹⁷⁶ -que podían haber servido tanto como viviendas, almacenes o ambos- se erigen (Fig. 3.13) y se incrementan los materiales cerámicos procedentes del Golfo con diseños de ganchos totonacas, decoración en relieve o motivos tajinoides de entrelaces y volutas. Por ello se considera que los contactos y las relaciones para esa etapa se estrecharon (Rattray y Ruiz 1980:112; Rattray 1988b, 1989). El final de la ocupación en el barrio se establece para Xolalpan Tardío y parece que va aunado a un cambio de estrategia focalizada en el comercio con el sur de Puebla y visible a partir del incremento en tipos cerámicos como el Anaranjado delgado o las ánforas (Rattray 2009:66).



3.13 Reconstrucción del Barrio de los Comerciantes con los edificios circulares propios de Costa del Golfo. En el “A” pueden verse entierros colectivos, en el “B” producción de cerámica foránea y en el “C” distintas escenas relacionadas con la producción de textiles. Fuente: G. Stuart (1995:26-27).

174 Evidencias también de sellos para estampación de textiles y plumas. E. Rattray propone la zona del Golfo como la zona más importante en tiempos prehispánicos para el cultivo del algodón e infiere la existencia de cargadores (tlamemes) o pochtecas que ocuparon el sitio: “*El algodón crudo o los textiles muy probablemente tenían que ser transportados a Teotihuacan por cargadores humanos en contenedores tejidos de caña.*” (1988b:177). También sugiere tentativamente actividades de importación de algodón y plumaria tal vez para la elaboración de trajes de guerrero (1989:124)

175 La autora subraya que se encontraron grandes cantidades de desecho de pizarra y piedras verdes semi preciosas como piedra verde, ónix, etc. cuyas fuentes más cercanas de extracción se encuentran en el Sur de Puebla (2004:507). En una publicación anterior Rattray (1989:124) menciona también presencia de pedernal que considera como posible su lugar de procedencia Belice por lo que constituye otra prueba adicional de contactos alóctonos.

176 El momento de construcción de los edificios circulares coincide con la intensidad en los contactos foráneos, especialmente con Veracruz (Rattray 1988b). Parece que los orígenes arquitectónicos de estas estructuras se remontan a los huastecos. Sobre el tema vid Rattray (2005:231-247).

Cabe señalar que la presencia de elementos del Golfo de México en Teotihuacan no se restringe al barrio de los comerciantes. Tanto en el centro ceremonial como en otros barrios periféricos de la urbe han aparecido elementos arquitectónicos y decorativos propios de Costa del Golfo. En la subestructura 4 del edificio 1B' en la explanada central de la Ciudadela, fechada hacia finales de Miccaotli principios Tlamimilolpa Temprano (150-250 d.C), Cabrera señalaba la presencia de motivos decorativos pintados “*diseños geométricos formados a base de volutas y líneas en movimiento parecidas a las de los dibujos que se encuentran en otros edificios teotihuacanos de épocas tempranas y que por su estilo se consideran influencias de la cultura de El Tajín.*” (1991c:44). Algunas esculturas como el marcador de juego de pelota de La Ventilla¹⁷⁷ o el mural de las ofrendas del Templo de la Agricultura¹⁷⁸ han sido objeto de análisis para esclarecer el tipo de relación con gente del Golfo.

Para L. Manzanilla lo difícil no es dar explicación a la fundación de estos barrios y a su origen étnico, sino al porcentaje de foráneos que se introdujeron en conjuntos habitacionales teotihuacanos y convivieron con éstos. Afinidad o parentesco se barajan como las dos propuestas más razonables (2005a:261)

Otros autores han apuntado la existencia de un posible enclave del Occidente de México (N1W5), concretamente de lo que actualmente corresponde al estado de Michoacan, en la urbe (S. Gómez 1998, 2002; S. Gómez et al., 2007, 2009; D. Michelet et al., 2009) y estrechamente vinculado al barrio zapoteca. Durante el curso de unas excavaciones de salvamento en San Juan, a principios de los 90', se localizó un conjunto arquitectónico, la Estructura 19 (E-19)¹⁷⁹ que no debió alojar a más de 100 personas. En ella si bien se compartían similitudes arquitectónicas (orientación, patrones de distribución, etc.) con los edificios teotihuacanos, no obstante, los entierros y la cerámica presentaban además de grupos y formas locales, de carácter alóctono, que se vinculaban tanto del Occidente de México como zapoteca. Al respecto S. Gómez concluye que si bien no se trata de un nuevo barrio ocupado por gente procedente del Occidente de México “*La presencia de estos materiales nos evidencia nuevas formas de relación entre grupos étnicos y lugares distantes en el Occidente de México.*” (1998: 1486), sugiriendo nuevas formas de convivencia interétnicas que incluían alianzas matrimoniales. El referido autor planteó más tarde la hipótesis de unas actividades vinculadas con la incrustación dental y el comercio para los ocupantes de la estructura E-19. También acotó que la tolerancia del estado al asentamiento de estos grupos se debe aquí, como en el Tlailotlacan, a un interés económico; sugiriendo una relación de “dependencia-dominación” por parte del estado teotihuacano y probablemente un control en el sistema centralizado del mercado y en el cobro de tributos¹⁸⁰. (2002: 617-619).

177 Aveleyra (1963). Rattray considera que el juego de pelota fue una introducción foránea procedente de Costa del Golfo (1977:304). Acerca de las volutas entrelazadas o “volutas tajinescas” vid. J. Angulo (2004:141-163).

178 E. Rattray (1990:115) concuerda en la interpretación previa de H. Von Winning (1987a: Tomo I, 46) quien aduce que el referido mural representa a personajes de las regiones tropicales de Veracruz depositando sus ofrendas ante dos representaciones de la Gran Diosa de Teotihuacan. Para R. Millon (1976:242) el mural apoya su hipótesis de la estrecha relación entre templo y mercado en Teotihuacan. Para L. Manzanilla (1992a:328; 1993a:22) la representación entraña una cuestión económica también aunque de distinta índole a la que Millon sugiere. La autora propone que se trata de una representación del primer paso de un sistema económico redistributivo a manos de los sacerdotes en el que los ofrendantes depositan la producción excedentaria en forma de ofrenda al templo, asimilándolo en iconografía al vaso de Uruk.

179 Respecto a la ocupación de la E-19 se ha fechado para Tlamimilolpa Temprano con modificaciones en Xolalpan y Metepec.

180 “*el tributo aparece en el contexto de sometimiento de territorios que se ven obligados a contribuir con recursos económicos como vasallos.*”



Además de los barrios foráneos mencionados, este es también un momento de auge constructivo no tanto en edificios monumentales, sino en conjuntos residenciales. La población autóctona aún esfuerza y concentra su actividad en la erección de conjuntos residenciales. Algunos edificios nuevos se construyen en esta etapa y debieron corresponder no tan sólo a viviendas, sino también a centros de producción artesanal, escuelas, edificios administrativos, etc. Muchos otros conjuntos residenciales se amplían o se someten a modificaciones o renovaciones, como La Ventilla (A,B,C), Zacuala, Tlamimilolpa, Tlajinga 33, el Palacio del Sol o Tepantitla. Es el caso también de Teopanazgo que a finales de esta fase, hacia 350 d.C se llevó a cabo un ritual de terminación o destrucción intencional en la esquina noroeste del patio. (Manzanilla 2009b)

3.5 XOLALPAN (350-550 D.C.)

Se subdivide a su vez en Xolalpan Temprano (350-450d.C) y Tardío (450-550d.C) y en este momento la urbe vivió el momento de máxima expansión demográfica que ascendía la cifra estimada de habitantes a 200.000 (Millon 1974:355). Sin embargo el mismo autor años antes planteaba cifras mucho más modestas que fueron aumentando progresivamente de 85.000 habitantes en la década de los sesenta (Millon 1966a:75) a 125.000 (1970:1079-80) y después a 150.000-200.000 (1973a:120). Ante tal incremento poblacional cabría esperar que hubiera igualmente una expansión en términos territoriales, no obstante los datos indican una disminución de su extensión. (Fig.3.14). De hecho, tampoco en este caso no hay demasiado consenso a la hora de determinar la extensión de la ciudad para esta fase: algunos autores como R. Millon indicaban una retracción en cuanto a su extensión ¹⁸¹, pasando así de los 22.5 kms que tenía la ciudad en Miccaotli a 20.5 kms² y una mayor concentración de la población.

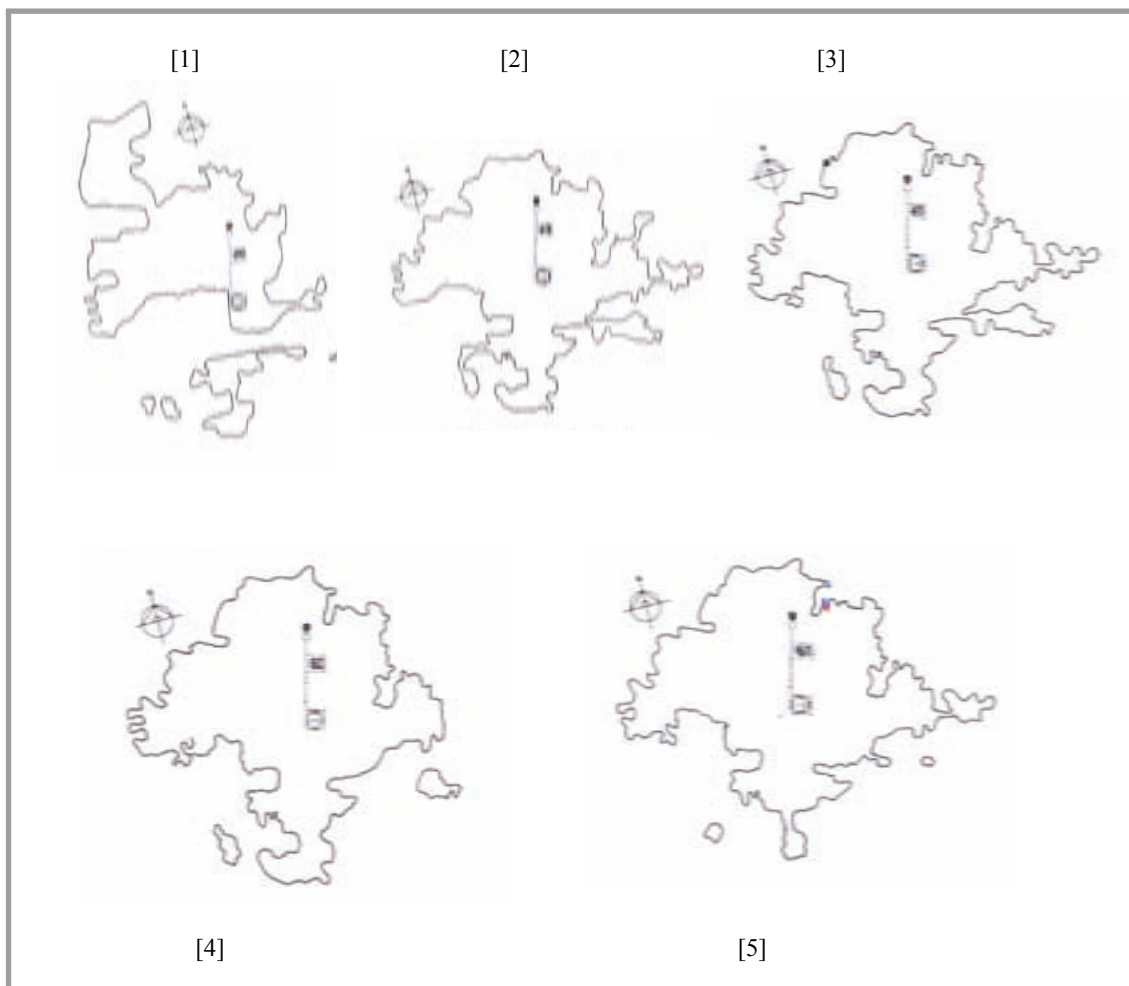
En referencia a los centros regionales y a su relación con Teotihuacan, parece que éstos están cambiando. R. García (2002:515) retoma de algunos autores la evidencia de élites teotihuacanas con emblemas estuvieron vinculadas a actividades militares y fundaron algunas dinastías. Tanto en Azcapotzalco o en Chapultepec para la época Xolalpan Temprano se hallaron figurillas con el emblema del buho-átlatl, es decir, posiblemente en relación con una dinastía de guerreros. Esto es indicativo de una situación conflictiva e inestable que el autor pone en relación con un fechamiento de 450 d.C para una destrucción por incendios de la parte central de Teotihuacan. Conjuntando los elementos anteriores propone: “*es posible que los habitantes de sitios subsidiarios o bajo el dominio de Teotihuacan (como Azcapotzalco) se hayan rebelado contra la capital, destruyendo el centro político. Esto trajo como consecuencia el colapso del Estado teotihuacano con el consecuente abandono de los sitios.*” (2002:517). De hecho el autor sostiene,

Sin llegar a tener documentación escrita al respecto, la evidencia material de prácticas tributarias es nula.” R. Rovira (2008c:165). Cf. D. Heyden (1977c:36) considera el tributo como factor básico para el sostenimiento de una urbe como Teotihuacan, ya fuera en forma de trabajo o en productos. Por ello sugiere el concepto modo de producción tributaria en el que un estado sobrevive a merced del tributo que pagan las comunidades.

181 Las modificaciones y correcciones que se hicieron a posteriori por el propio Millon (1974) aumentan a un cálculo de alrededor de 200.000 habitantes y Cowgill (1974:389) mantiene o incrementa dicha población, pero no considera que se diera una disminución en la extensión de la ciudad y mantiene un área ligeramente superior a Miccaotli, de 23 km². Blanton et al., (1993:134) mantienen 23.5 km² y una población estimada de 125.000 habitantes. Sanders y Santley estiman unos 125.000 habitantes (1983:257) en 18km².

como se verá más adelante, que la decadencia de Teotihuacan puede intuirse mucho antes que para la fase Metepec (550-650d.C).

Fig. 3.14 Superficie de la ciudad durante la fase Tzacualli [1], Miccaotli [2], Tlamimilolpa [3], Xolalpan [5] y Metepec [6].



Obviamente, el incremento demográfico genera cambios en las relaciones sociales, obliga a impulsar relaciones económicas y organizativas diferentes, pero también afecta a nivel urbanístico. Se detectan problemas de circulación, concentración en áreas abiertas y mayor control de acceso a los espacios públicos¹⁸². En este sentido, Noel Morelos (1982c: 83-91) indica que el urbanismo debe pues adaptarse y en este sentido el CCM es “*un caso de remodelación, adaptación, reconstrucción y creación de espacios urbanos y arquitectónicos*”

182 Aunque para L. Manzanilla, ya en Miccaotli se debieron empezar a generar los problemas que conllevó el crecimiento urbano en esta fase. A saber, “... *excesiva migración rural-urbana, deforestación para el abastecimiento de combustible (para uso doméstico y quema de cal), erosión de suelos, sobreexplotación de mantos acuíferos, tal vez también problemas de abastecimiento de alimentos, deficiencia en la capacidad del sistema para armonizar los intereses de grupos étnicos y sociales tan diversos, etc.*” (1992:10). Para R. García Chávez: “...*los fenómenos observados de abandono de sitios en la fase Tlamimilolpa y el subsecuente crecimiento de Teotihuacan en Xolalpan, están relacionados con algún problema muy grave que experimentó el estado teotihuacano tan tempranamente como el año 350d.C*” es decir, en la transición de Tlamimilolpa Tardío o Xolalpan Temprano (1993:217).



debido al aumento demográfico durante Xolalpan tardío [] y Metepec []” (N. Morelos 1982c: 91) que tal vez funcionó en este momento como centro administrativo de la ciudad¹⁸³. Aunque E. Rattray sostiene que tal vez ya lo fue desde su fundación, ya que su ubicación en el centro de la urbe y su accesibilidad lo atestiguan. Además contaba con “*facilidades para llevar a cabo actividades burocráticas, cuartos de almacenaje, amplias casas para dignatarios visitantes, templos y santuarios, que eran constantemente modificados y renovados.*” (Rattray 2001:390). Algunas residencias de elite de la Avenida de los Muertos como el grupo Viking, la Casa de los Sacerdotes o el Palacio del Sol que fueron construidas en Tzacualli viven ahora su segunda fase de ocupación.

Aunque se construyen nuevos conjuntos habitacionales de elite como Zacuala, Yayahuala, Tepantitla y Atetelco, prevalece la tendencia a que las principales construcciones de la ciudad se mantienen o se reparan¹⁸⁴. Los que ya existían en la fase anterior continúan siendo ocupados en esta fase La Ventilla (A y B), Tlajinga 33, Tlamimilolpa o Tetitla asistiendo entonces a un proceso continuo de “*renovaciones urbanas*” (Millon 1966a: 74) las cuales seguramente debieron tener una justificación de índole política. No hay demasiado consenso referente a la situación constructiva de esta fase¹⁸⁵ y de los supuestos problemas internos que algunos autores han señalado. Rattray admite que un gran incendio aconteció a mediados de Xolalpan Temprano pero sugiere no obstante que esta fase “*es un tiempo de gran energía, de construcción y de crecimiento de población de grupos foráneos, con la expansión de barrios de estos grupos. La interacción y comercio con el sur de Puebla y la costa del Golfo se intensifica [...]*” (1993b:151)

Para Xolalpan Tardío (450-550d.C) se aprecia una disminución en los elementos foráneos en los barrios étnicos de la ciudad. Por un lado el Barrio de los Comerciantes deja de edificar las características construcciones circulares y adopta la estructura constructiva residencial típica teotihuacana dividida internamente en cuartos. También se produce un descenso en el conjunto de la cerámica Maya y del Golfo. Por otro lado, el Barrio oaxaqueño está prácticamente en decadencia. Asistimos a la homogenización del patrón teotihuacano para estos barrios foráneos que pierden su etnicidad y serán abandonados en la siguiente etapa.

Ahora se suceden cambios bruscos en la sociedad teotihuacana “*como el retraso y evidencias de represión tal vez por la inestabilidad causada por la independencia creciente entre las regiones de los alrededores [...]*” como Puebla-Tlaxcala, Morelos y Tula. (Rattray 1993b:154).

183 Cf. Sanders y Toby Evans 2005 sugieren que el CMC debería ser interpretado como el centro político y administrativo de Teotihuacan a partir de Tlamimilolpa tardío en adelante. Además proponen una lectura a partir de los cuatro complejos situados en los puntos cardinales del Conjunto Plaza Este-Oeste. Según los autores los cuatro complejos “... *might relate to major divisions of the city, like the four great wards of Aztec Tenochtitlan. The fifteen smaller temples lined up along the street of the Dead could relate to smaller spatial divisions of the city, somewhat comparable to the Aztec calpullec.*” (2005:319-320) .

184 “*The work of later masons and architects remains competent and skilled, but one has the impressions than trying new things or achieving new ambitions*”. (Cowgill 1977:184). De hecho R. Millon (1988a) sugiere que el declive de Teotihuacan se puede insinuar ya en esta fase a partir del retroceso en el ámbito constructivo.

185 N. Morelos define que la construcción, en su denominada “Fase Urbana B: Ciudad II” que corresponde a Xolalpan : “...*se multiplica por toda la zona central urbana, y mediante un esfuerzo prodigioso, los teotihuacanos construyeron prácticamente otra ciudad sobre la primera, conservando casi sin modificación los espacios originales y la distribución de las estructuras.*” (1998:96)

Al mismo tiempo se perciben relaciones cada vez más distantes con Veracruz y para el 500d.C las relaciones con el área Maya y Oaxaca habían disminuido. Paralelamente en Teotihuacan los barrios étnicos, con sus expresiones de etnicidad, serán suplantados por elementos más teotihuacanos (Rattray 1993b: nota 5, 154) en un proceso que Gómez y Gazzola han definido como de “hibridación cultural” (2009: 76).

Todo apunta que para esta fase Teotihuacan reúne esfuerzos para mantener los vínculos, minimizar tal vez los conflictos con centros de abastecimiento y mantener su esfera de influencia en los centros supraregionales. Lo logra en Morelos y en Puebla y mantiene algunos centros provinciales como Azcapotzalco. La influencia en los lugares fuera de la Cuenca de México se retrae, aparecen indicios de pérdida de influencia de la urbe en sitios mayas y de Veracruz para esta fase.

Por otro lado, dentro de la ciudad aunque ésta se mantiene, de nuevo acontecen cambios visibles en el norte de la Ciudadela. La aparición de un taller de cerámica suntuaria¹⁸⁶ localizado en el llamado “Cuadrángulo Norte” cerca de los “palacios” parece reflejar los cambios ideológico-sociales que se están aconteciendo. El taller produce máscaras, incensarios, adornos y figurillas al parecer desde Tlamimilolpa Tardío y hasta Metepec, momento en que se clausuran sus accesos y se abandona (Cabrera 1982a:32; Rodríguez 1982a:49-57; Cabrera 1998a:15-16, Cabrera 2008). Entre las 18.539 piezas que se registraron muchas correspondían a piezas de moldes que se emplearon como adornos en los incensarios tipo teatro¹⁸⁷, otras piezas eran defectuosas y también se encontraron herramientas de trabajo (Fig.3.15). Para Rattray su localización en la Ciudadela indica cierto control sobre el taller “*pudiendo restringir la producción y limitar el uso a aquellos poco privilegiados que se dedicaban a las actividades dedicatorias y las ceremonias funerarias.*” (Rattray 2001:396). En una publicación reciente R. Cabrera partiendo de la tesis de Múnera y en base a su ubicación en la sede del poder burocrático y al carácter ideológico de la producción de incensarios entre otros aspectos, sostiene que el taller y su producción fue controlada efectivamente por el Estado. Sin embargo la enorme cantidad de moldes y piezas encontradas parecía sugerir que la producción y distribución de cerámica ritual no sólo se limitaba a pocos privilegiados como apuntaba Rattray. Además tal como sugirió Múnera (Múnera apud Cabrera 1998a:16) la evidencia apuntaba también a relaciones exteriores de Teotihuacan con otros sitios de México más distantes, especialmente el área maya. Para R. Cabrera la distribución y difusión de estos incensarios puede explicarse a partir de la localización de unos locales anexos al taller que sirvieron como centros de venta o intercambio y las piezas exhibidas: “*debieron adquirirse por los peregrinos que llegaban a la ciudad sagrada de muchas partes de Mesoamérica.*”(2008:215). Si bien no descarta que lo que se importara a otras regiones no fueran incensarios completos, sino moldes que se pueden transportar más fácilmente, en el fondo la imposición ideológica o la influencia que ejerció Teotihuacan a través de estos objetos es sin duda, indiscutible.

186 Véase una lectura más literaria sobre el tema en Ross (2008:52-60).

187 Una introducción general a los incensarios tipo teatro en Teotihuacan con referencias a su descubrimiento, cronologías, contexto e iconografía en Langley (2008:30-41).





3.15 Incensario tipo teatro, Museo de Sitio, Teotihuacan. Fuente: J. Langley (2008:38). En la esquina noroeste de la Ciudadela fue excavado un taller donde se elaboraban moldes que funcionaron como adornos para los incensarios. Fuente: G.L. Cowgill (1993:cat.77, p. 120).



3.6 METEPEC (550-650 D.C.)

Comprende del 550 al 650 d.C. y aunque ya a finales de la fase anterior apuntaban los indicios de pérdida de control de los sitios periféricos, como de la ruta del Anaranjado Delgado y del comercio exterior¹⁸⁸, algunos autores consideraban que para esta época Teotihuacan seguía siendo un centro que mantuvo su poder al menos como centro cultural y religioso durante esos 100 años (Millon 1973a:59-60). Esta visión ya no es compartida, y se asume ante la evidencia que la fase Metepec es el reflejo del declive lento y generalizado de la que fue la gran urbe del Clásico mesoamericano.

Cowgill propone que en esta fase no se erigen edificios monumentales sino que los esfuerzos se concentran en crear subdivisiones y ampliaciones en los conjuntos habitacionales preexistentes. A nivel urbanístico hay un abandono de los barrios situados en la periferia como Tlajinga 33 o Tlamimilolpa y el resto de conjuntos residenciales se mantienen con muy pocas iniciativas constructivas como Tetitla, Zacuala o Yayahuala o La Ventilla B. Se evidencia ocupación en esta fase para la Casa de los Sacerdotes, el Palacio del Sol y el palacio norte de la Ciudadela, entre otros edificios. No obstante, en relación a este último edificio, su abandono se acompañó de actos violentos que implicaron la mutilación de esculturas y desmantelamiento de edificios antes de su incendio. La producción pictórica debió detenerse debido al contexto de inestabilidad socio-

188 Expresado por E. Rattray: "Su retiro de las regiones de Monte Alban, Matcapan, Veracruz y de los sitios de Kaminaljuyu, Tikal y Copán, muestra una ciudad menos poderosa en la arena internacional" (2009:70)

económica (Gómez y Gazzola en prensa; Lombardo 2006 [1995]: 60) y D. Magaloni (2006 [1995]); por otro lado las evidencias pictóricas para poder analizar y extraer conclusiones al respecto son insuficientes.

Moragas sugiere que hay que revisar los acontecimientos de este momento con atención ya que se dieron en coordenadas espacio-tiempo semejantes pero con ritmos distintos. Por un lado tenemos lo que acontece en la misma ciudad: *“La destrucción del centro ceremonial forma parte de una acción política-religiosa muy concreta en el tiempo y en lugar [], mientras que los cambios que se determinan a lo largo del siglo V y VI d.C, tanto en Teotihuacan como en las áreas directamente relacionadas con la elite de esta ciudad, muestran un proceso más largo.”* (2005a:40). Así durante esta fase disminuye el intercambio con la región maya y Costa del Golfo y los dos enclaves étnicos de la ciudad se han abandonado, pero en cambio se incrementan relaciones con centros supraregionales como Tepexi, al sur de Puebla o sitios en el Valle de Toluca, como Ojo de Agua. De ellos adquieren *“pigmento rojo (hematita), caña, fibras, petates y sandalias, cerámica, mantas, huipiles, cacao, venados, conejos, granos de maíz y frijol”* (Rattray 2001:410)

Con respecto a los cálculos poblacionales y la extensión de la ciudad, Millon (1966a:77) sostenía en los sesenta que la extensión de la ciudad en este momento fue de 20 kms² y señalaba que la población se redujo hasta 70.000 habitantes. Sin embargo ya en la década de los años setenta nuevas aportaciones señalaron que Metepec no fue una etapa de decrecimiento poblacional y que incluso hubo cierta prosperidad y continuidad en los patrones de distribución con la fase precedente. (Cowgill 1974:392-194; Millon 1973a:59-60). R. Millon es uno de los autores que se ocupó de este asunto (Millon 1973a: 59-63; 1988a:102-164) proponiendo una caída inminente y un final violento para esta ciudad hacia el 700 d.C a partir de los edificios quemados y destruidos que después ya no fueron reconstruidos lo que supone cuanto menos, un abandono de la parte central de la ciudad y un notorio descenso y desplazamiento poblacional hacia otros lugares. El autor descarta y discute, entre otras, las fechas radiocarbónicas de Bernal (1965) por considerarlas posiblemente vigas de madera rehusadas y afirma que si en ese momento, el auge y la influencia teotihuacana especialmente en el área Maya, se situaba hacia el 400 d.C, no tenía sentido que la ciudad prácticamente estuviera en ese momento abandonada y en ruinas. Además señala evidencias de actividades constructivas y artísticas en otras partes alejadas del centro ceremonial hasta Metepec, por lo que considera que el centro se abandonó mucho antes que la periferia de la ciudad. En resumen Millon admite que por una parte las evidencias permiten sostener una esfera de prosperidad, cierta continuidad artística e incluso un crecimiento de la actividad económica, pero por otro lado otros indicios reflejan la existencia de problemas de índole social y económica y una caída de la población. (Millon 1973a:62). Indica que no hay indicios de fases constructivas en los principales edificios de la ciudad por lo que sitúa que es este momento Teotihuacan entra en un declive. En la fase siguiente se aprecia según el autor cierto incremento de actividad constructiva para la calle de los Muertos, el Gran Conjunto o el Palacio del Sol. También considera que muchos conjuntos departamentales como Tetitla, Tepantitla, Teopancaxco o Yayahuala son modificados en este momento por lo que Metepec no debía considerarse como una fase de decadencia, sino más bien *“... represent a resurgence, a conscious effort to “turn around” and to restore the city’s appearance of prosperity.”* (1988:144).



Actualmente la tendencia dominante propone un retroceso a los postulados de los sesenta, de modo que Metepec se entiende como una fase de decadencia y de progresivo abandono de la ciudad (Rattray 1993b, 1998).

3.6.1 EL OCASO DE TEOTIHUACAN

Aunque el 750 d.C es la fecha que se concibió inicialmente como la caída o colapso de Teotihuacan (Millon 1973a:61) nuevas dataciones radiocarbónicas coyotlatelco en las cuevas de la Pirámide del Sol permitieron situar el declive en Teotihuacan a finales de Xolalpan o Xolalpan tardío o incluso tal vez antes y su fin hacia el 600 o 650 d.C (Rattray 1998, 2001).

R. García Chávez sostiene que este proceso no fue algo rápido y catastrófico, sino un proceso más lento en el que los incendios y la destrucción *“fue al parecer el último evento del proceso de desintegración del sistema estatal.”* (1993:209; 1998:494). García reivindica la necesidad de analizar el desarrollo de Teotihuacan examinando también cronologías de otros sitios periféricos a Teotihuacan y no enfocar el problema desde el epicentro. En su propuesta retoma un conjunto de evidencias, algunas procedentes de la misma urbe y otras del exterior, que vienen a apoyar un declive gradual para la ciudad. Un conjunto de indicios como el abandono de sitios teotihuacanos de la Cuenca de México¹⁸⁹ para la fase Tlamimilolpa que ya no volverán a ser ocupados, la concentración en Teotihuacan a partir de Xolalpan tal vez por problemas de seguridad en los sitios rurales o que la mayoría se sitúan de la zona central de Mesoamérica con indicios teotihuacanos se sitúan en Miccaotli-Tlamimilolpa sin evidencias más tardías.

Del mismo Teotihuacan recupera tres datos significativos: la poca actividad constructiva después de Tlamimilolpa, las fechas de C-14 de I. Bernal (1965) para la quema de edificios en la Calle de los Muertos fechando este evento, o un primer acontecimiento de incendio, en un momento temprano, entre 150-300d.C. Recuperando información de áreas de Mesoamérica aduce que la aparición de artefactos, elementos arquitectónicos e iconografía teotihuacana de Teotihuacan en el Área Maya corresponde a la fase Xolalpan y desaparecen las evidencias para Metepec. Por lo que García Chávez no considera que se pueda hablar de una expansión teotihuacana en el área Maya. Concluye:

“En mi opinión la fase Xolalpan Tardío 450-550 d.C marca el momento de la declinación definitiva de Teotihuacan, seguida de una pequeña fase de terminación que se ha llamado

189 Hacia 500 d.C. centros provinciales teotihuacanos de la Cuenca de México son abandonados, *“fracasaron como entidades independientes a Teotihuacan y no fueron capaces de sobrevivir a la desarticulación de las rutas de comercio y a la caída del sistema productivo.”* García Chávez (2002:517). Aunque la mayoría de los sitios periféricos de la Cuenca muestran desocupación, en la península de Iztapalapa, Cerro de la Estrella presenta una continuidad población durante la transición Clásico-Posclásico. Para el Clásico Temprano, la concentración de población en este asentamiento se explica como parte de una premeditada estrategia teotihuacana en la que *“...se debió haber implantado la presencia de unidades de control teotihuacanas, tal vez modestas, centros administrativos con sus propios tributarios rurales.”* (Pérez Negrete 2004:55) llegándose a convertir en centros regionales. Para Metepec cuando el sistema estatal teotihuacano había caído, Cerro de la Estrella contaba con una concentración poblacional *“...y/o adoptado nuevos patrones culturales, conformando, junto con otros asentamientos, un poder periférico a Teotihuacan.”* (Pérez Negrete 2004:40-41). Con la caída de Teotihuacan el autor sostiene una posible situación de rivalidad.

Metepex (550-600 d.C), en que la ciudad no estaba ya funcionando como una unidad sino como una serie de asentamientos aislados, que si bien tenían en común los elementos supraestructurales de la civilización teotihuacana como la religión, las leyes sociales, así como el sistema de clases propio de un estado, estaban formando grupos regionales de poder que en la fase Coyotlatelco serían más evidentes.” (1993:212).

Sin embargo no todos los investigadores coinciden al asociar mecánicamente la destrucción de la ciudad a una situación de decadencia, ya que para algunos autores la última fase fue un momento de ciertos cambios en las producciones artísticas sin que ello conlleve necesariamente el extrapolar la idea de una decadencia (A.M. Jarquín Pacheco, Martínez Vargas 1982a:46).

A la destrucción de Teotihuacan mediante los incendios y las destrucciones de edificios y esculturas le sigue un proceso de abandono, que según parece, se acompaña también de rituales de abandono de los que se tiene constancia en algunos conjuntos residenciales excavados, como Teopancazco o Oztoyahualco (Manzanilla 2003). Tal vez el desplazamiento de la población teotihuacana a otros lugares y la imposibilidad de llevar consigo estos objetos desencadenó en esta práctica ritual. También se detectan saqueos, protagonizados en parte por los mismos teotihuacanos que, antes de abandonar la ciudad, se llevan consigo sus reliquias y por otro lado por los nuevos grupos que se asientan sobre las ruinas de la ciudad, los coyotlatelco quienes practicaron fosas de saqueo en distintos puntos de la ciudad.

A partir de este momento va a tener lugar un “reacomodo político” en el Altiplano Central. Es el período denominado Epiclásico en el que los antiguos centros provinciales deben reorganizarse y buscar nuevas estrategias de gobierno. En Teotihuacan se define como el momento después de su caída, una especie de momento transicional que vive el caos posterior a la desintegración del Estado teotihuacano y el surgimiento de nuevas tendencias militaristas y se sitúa entre el 650-750 d.C. No desaparece la ciudad pero la urbe pierde la influencia comercial, militar y el control sobre los centros periféricos y se apaga en medio de una oleada de incendios y de declive generalizado referido como colapso¹⁹⁰. Por otro lado Mesoamérica protagoniza un proceso de “atomización política” tal como

190 El colapso en Teotihuacan puede agruparse entorno a varios factores y ha sido extensamente revisado por N. Moragas (2003:262-281, 2007, 2008, 2009) quien considera que se focalizan en dos binomios: oposición factores internos vs factores externos y factores unicausales vs factores multicausales. Entre las causas ecológicas o medioambientales más destacadas se ha mencionado la deforestación o el agotamiento en la disponibilidad de recursos forestales en la región al utilizar la madera como combustible de la cal (Margain 1966:187) para las construcciones. Al desaparecer los bosques, se dio un cambio hidrológico importante ya que la lluvia no era absorbida por el paisaje boscoso (Mooser 1968: 37). Lorenzo (1968:71) sostiene que cambios climáticos conllevaron a una disminución en el régimen de precipitaciones y esto afectó a la producción agrícola. W. Sanders (1965:204) combina el aspecto demográfico con el mediambiental y sostiene que la explosión demográfica de Teotihuacán agotó el propio sistema ecológico. Eso conllevaría que la ciudad era cada vez menos autosuficiente y requería recursos de otros centros generando una relación cada vez más dependiente con ellos al no poder autoabastecerse de productos básicos. Es decir, su desorbitado crecimiento poblacional hubiera afectado a la provisión de alimentos que, unido tal vez a las malas cosechas por factores climáticos, hubiera condenado a los sectores más desfavorecidos a hambrunas. Sin embargo, estas propuestas son discutidas y contestadas por McClung de Tapia que infiere que Teotihuacan pudo haber hecho frente a estos problemas con otras medidas como “*expandir su control sobre regiones más remotas, poner al día su tecnología hidráulica y sus redes de comunicaciones []*” (1977b: 324) y que, por lo tanto estos factores fueron menores frente a otros de índole política o económica. La fractura de la centralización económica y tal vez política es para otros la causa de la decadencia de Teotihuacan: burocracia cada vez menos efectiva, impuestos más elevados entre otros elementos condenaron la ciudad al colapso. (Cowgill 1977). En conjunto, “*un gradual descontento socio-económico, cuya tensión se fue uniendo a otros trastornos y desórdenes naturales o culturales que llegaron a provocar la decadencia y un acelerado colapso del poder político-religioso*



lo expresan López Austin y López Luján (1996:162) refiriéndose a los nuevos centros regionales de poder que, si bien no asumen una hegemonía comparable a lo que fue Teotihuacan para el Clásico, sin duda viven sus mejores años. Y subraya el mismo autor que “*esta nueva era de contactos en múltiples direcciones sólo fue posible gracias a la debacle del sistema monofocal teotihuacano.*” (1996:165). En este contexto se erigen nuevos centros regionales de poder como Tajín en Veracruz, seguidos por otros centros como Cantona y Cholula en Puebla, Tula en Hidalgo, Cacaxtla-Xochitécatl en Tlaxcala o Xochicalco que se convertirá, entre 650-750 d.C, en el centro cultural más destacado del oeste de Morelos. Será una época inestable y convulsa, de sitios fortificados construidos en cerros elevados. En definitiva “*...es en este momentum transicional cuando se sentaron las bases para el surgimiento de Estados teocráticos y militaristas del Posclásico.*”¹⁹¹

Por otro lado el problema coyotlatelco ha sido ampliamente analizado por N. Moragas (2003, 2004, 2005a, 2005b, 2007, 2008, 2009) que considera que para esta urbe “*la presencia de lo coyotlatelco define de manera exclusiva este momento histórico*” (2005a:37). Entre otros asuntos de interés la autora se refiere a la controversial identificación del complejo¹⁹² y a la discrepancia que se genera a partir de la aparición del complejo cerámico coyotlatelco en sitios del Valle de México en fechas tempranas, por ejemplo para el 580 d.C en Chalco. En Teotihuacan este complejo se ha convertido en un problema incómodo porque el complejo cerámico aparece en distintos sectores de la ciudad¹⁹³ y no sólo en la periferia. En segundo lugar su aparición en ocasiones interrumpe el registro arqueológico anterior y en otros sin embargo, muestra continuidad; y en tercer lugar la aparición del complejo no lo hace en un momento tardío como era de esperar, sino que las dataciones y análisis de materiales apuntan a una convivencia entre teotihuacanos y coyotlatelcos¹⁹⁴ (Moragas 1996a). Ante la evidencia un tanto desconcertante surgen dos posibles

[]” (Angulo 2006:180). Para R. Millon (1973a:62-63) el factor climático aunado al ideológico-social está presente. Para él estos cambios climáticos pudieron haber tenido una repercusión en la esfera religiosa-política y hubiera situado a los gobernantes en una situación inestable y de pérdida de credibilidad ante la sociedad, ya que como mediadores entre los dioses y la sociedad, hubieran perdido ese pilar que los sostenía, lo que hubiera propiciado la caída. Otra alternativa que sugiere se fundamenta en un clima de descontento generalizado por parte de la población oprimida por las clases en el poder, esto junto al incremento de motivos relacionados con la guerra y el militarismo en representaciones pictóricas apoyaría también esta propuesta (Millon 1988a:145). También en la esfera de lo social L. Manzanilla plantea su propuesta basada en la colisión entre el modelo de estrategia corporativa del estado teotihuacano y la independencia creciente de los linajes de la ciudad. (Manzanilla 2008b:541). Por su parte, N. Moragas (2005a:41, 2007) sugiere que en una sociedad integrada por barrios de distintos estratos sociales y variadas actividades productivas el colapso afectará de manera muy distinta a sus diferentes contingentes sociales. Su propuesta se resume: “*el colapso se determina como una crisis institucional y sociopolítica profunda bajo un esquema de conflicto horizontal de intereses de elites cuyas consecuencias van a ser más críticas con los grupos sociales que estén directamente asociados al poder. El colapso es una crisis de las elites que barrerá con las convenciones sociales de interrelación de todas las clases sociales teotihuacanas.*” (2009:26).

191 Fundación Cultural A. Spitalier, Capítulo 3 “Un oscuro y enigmático final. Fase Metepec: preludio del fin” *Teotihuacan. El fin de una era*. Enciclopedia Electrónica Mesoamericana. Tomo III: vol. 14.CD-Rom. 2006

192 “*la identificación de lo coyotlatelco se ha aplicado de manera indistinta a un grupo cerámico, a un periodo cultural o a un grupo étnico, y recientemente se ha hablado asimismo de una arquitectura coyotlatelco.*” (Moragas 2005a:39)

193 Por ejemplo Piña Chan (1963:50) menciona la abundante aparición de cerámica coyotlatelco en el rancho de La Ventilla. Véase un resumen actualizado de los sitios en Teotihuacan con cerámica coyotlatelco en D. Crider et al., (2007:123-143). Los análisis de activación neutrónica efectuados por los autores indican que la manufactura de vasijas de servicio fue local, con pocas importaciones procedentes de otros sitios de la Cuenca.

194 “*Las excavaciones realizadas muestran que los asentamientos coyotlatelcos gozan de un complejo material bien establecido tanto en su tipología cerámica como lítica así como una arquitectura doméstica y ceremonial en fechas contemporáneas al colapso. La interrelación de ambos grupos supone una cuestión crucial en los años finales de Teotihuacan y los iniciales del epiclásico*” (Moragas 2007:15). En sitios fuera de Teotihuacan, como por ejemplo en Tula, la presencia de asentamiento coyotlatelco muestra discontinuidades respecto al Clásico de Teotihuacan (Cobean et al., 1981:187-214)

corrientes explicativas. O bien como ya sostenía Rattray, se dio una convivencia de grupos étnicos o entonces había que adaptar la cronología de Teotihuacan con un retroceso más acorde con lo que se experimenta en el Valle de México. N. Moragas que comparte el posicionamiento de E. Rattray, afirma: “no creo que sea exagerado pensar que gente de tradición coyotlatelca fuera uno de esos grupos que contactaron con Teotihuacan antes incluso del colapso.” (2005a:42-43). Por otro lado ha sugerido mayor coherencia con el registro arqueológico y estratigráfico y recuerda que “no necesariamente lo que sucede en el Valle es reflejo exacto de lo que sucede en la ciudad de Teotihuacan e incluso se podría definir diferentes problemáticas dentro de la ciudad, en diferentes zonas de la misma.” (2005b:199-200)

Enrique Nalda (2004) sostiene que esta época es un momento de cambios visibles en los patrones de asentamiento que cambian profundamente con respecto a la gran urbe del Clásico. Los nuevos centros que toman el poder, como Xochicalco, Cacaxtla o Tula distan del patrón abierto y reticulado propio de Teotihuacan y en general, asigna una condición de caos al Epiclásico del Centro de México. Como señala López Austin y López Luján en lo político-social se hace visible la huella de lo ecléctico que define esta etapa en forma de: “migraciones masivas, de alianzas matrimoniales [,], de confederación política de varias etnias [...]” (1996:165). Retomando la propuesta de Jimenez Betts (1995) con la caída de Teotihuacan, parte de la población de la ciudad inicia rutas migratorias hacia el Valle de Toluca¹⁹⁵, Istmo de Tehuantepec, Valle de Puebla-Tlaxcala y la Costa del Golfo (Nalda 2004, 92). Para Enrique Nalda la caída de Teotihuacan no motivó los desplazamientos poblacionales, sino que estos se hubieran desencadenado antes, especialmente en Morelos, sur de Querétaro y Guanajuato donde desde antes del 500 d.C se detecta en el registro arqueológico la presencia de familias fundiéndose con la población local. Este hecho permite sugerir al autor que la zona de Morelos fue un refugio para teotihuacanos que intentaban huir del sistema opresor teotihuacano y que las migraciones no deben interpretarse como síntomas a la caída de la ciudad, sino como las causas de ella. (2007:52-53)

En el mismo sentido Linda Manzanilla propone una red de integración macroregional que implicaría el desplazamiento poblacional¹⁹⁶ hacia diferentes áreas de Mesoamerica. Apoyándose en la interacción de Teotihuacan con Michoacan, propone que los migrantes coyotlatelco¹⁹⁷ procedentes del Bajío conocieron la ciudad y su situación privilegiada ya desde la época Clásica: “Vinieron probablemente antes del colapso, quizás como alfareros especializados o incluso como mercenarios (sugerencia, esta última, de Jorge Angulo)” (2005a:269). En una urbe fuertemente regida por el ritual y por las relaciones económicas maniobradas por los linajes principales el arribo de otros grupos contribuyó a generar tensiones y discrepancias. (Manzanilla 2005a:269). También sugiere que, puesto que las fechas más tempranas que apuntan a ocupación coyotlatelco se sitúan alrededor del 550 d.C, estos coyotlatelco tal vez estarían habitando los sitios periféricos de la ciudad o bien sitios abandonados del Valle de Teotihuacan, siendo de algún modo testigos

195 Vid. Parsons (1970:431-440), Sugiura (2001:347-390).

196 Varios autores apoyan que fue Tula la receptora de parte del contingente de población teotihuacano (Gamboa 1996, Cruz Romero 2004)

197 Sobre el tema vid. Yoko Sugiura, “El Epiclásico y el Coyotlatelco” (2001: 377-383). El foco de origen de la cerámica coyotlatelco se ha ubicado al norte, en algún lugar de Querétaro, Guanajuato, Zacatecas o San Luis Potosí.



del colapso y aprovechando la circunstancia, una vez la ciudad abandonada por los teotihuacanos, habrían organizado el saqueo a la misma. (Manzanilla 2003:71). Después la presencia de cerámica coyotlatelco fechada hacia 600 d.C en los túneles de extracción cercanos a la Pirámide del Sol, o en la Cueva de las Varillas y el desmonte de muros de algunos conjuntos habitacionales teotihuacanos permiten inferir una reocupación coyotlatelco sobre los escombros de algunos sectores habitacionales periféricos de la ciudad, por ejemplo en La Ventilla, en Yahualco o posterior ocupación por grupos mexica en Oztoyahualco (Ortiz y Manzanilla 2003:83).

Quisiéramos señalar que aunque existen en el acervo de Teotihuacan un conjunto de esculturas de las que apenas se tienen datos: se desconoce cuando fueron excavadas y su procedencia exacta dentro de la ZAT, una revisión a los materiales sugiere que por lo menos una parte de ellas, puede pertenecer a este momento o a su transición hacia el Posclásico. Dado que nuestro objeto de estudio se ha centrado en la época clásica, hemos descartado de nuestro análisis esta producción escultórica. También es el caso de algunas de las esculturas antropomorfas que S. Linné excavó en Las Palmas, que hoy se custodian en el Museo Etnográfico de Estocolmo y que consideró pertenecían al período Mazapan (2003 [1934]: fig. 257, p. 134; 267, p. 135). (Fig. 3.16)



3.16 La fig. 257 y 267 fueron halladas por S. Linné en el conjunto de Las Palmas y atribuidas al período Mazapan. De ellas infiere: “At the entrance leading down to a natural cave beneath a house dating from the Mazapan period, at Las Palmas, was recovered the rather uncouth and stylised figure which is reproduced in fig. 267. The material is made of tufa. The inferiority of its material –and the crudity of its execution– notwithstanding, it is meant to represent some sort of deity. Technically it is noteworthy inasmuch as the face is executed in, so to speak, negative relief. [...] [de la fig. 257 infiere] “It is extremely summarily shaped in porous tufa, and its back surface may possibly have been used as a grinding bowl or mortar [...]” S. Linné (2003 [1934]: fig. 257, p. 134; 267, p. 135, 138 texto). Ambas piezas se encuentran en el Etnografiska Museet Stockholm, Suecia. Fotografías: Anne Murray, The Picture Archive, Museum of Ethnography.





3.7 LA DESTRUCCIÓN DE TEOTIHUACAN: PROTAGONISTAS Y ACCIONES

“... las huellas de la destrucción son la expresión misma de un tremendo esfuerzo colectivo en el que, con furia inusitada, se destrozaron, se dismantelaron y quemaron los monumentos arquitectónicos que fungían como sedes del poder político, religioso y económico del estado [...] las esculturas de sus fachadas fueron arrancadas y dispersadas con violencia, y las imágenes de culto se redujeron a simples pedazos.” (López Luján et al., 2006:171)

Tal como señalaba L. Manzanilla (2003, 2009b), cuatro eventos o sucesos tuvieron lugar a la caída de Teotihuacan constituyendo los indicadores arqueológicos del llamado colapso teotihuacano: incendio, abandono, saqueo y reocupación por grupos coyotlatelco. Para el primer punto existen evidencias de incendios y destrucción previa al abandono en algunos edificios principales del centro ceremonial. Fueron constatados por primera vez por Leopoldo Batres que comenta que las huellas de incendio son visibles en la “Casa de los Sacerdotes” al pie de la Pirámide del Sol, tanto en los espacios arquitectónicos como en los tableros que presentaban pinturas al fresco (1906:15) así como en otros edificios (1906:19). También en su descripción sobre la ciudad atribuye su destrucción a un incendio “... causado por mano enemiga” y menciona que su violencia fue tal que “[] hasta los ídolos de piedra durísima están rotos.” (Batres 1910a:8). A lo largo de la Calzada de los Muertos otros edificios importantes sucumbieron a las llamas. Como en el grupo Viking, como señalaba Pedro Armillas (1944, 1991c[1950]) donde “Los edificios de la capa superior fueron destruidos por un incendio cuyas huellas [...] se encontraron muy visibles en estas ruinas...” (1991c[1950]:207) y este edificio nunca se volvió a reconstruir. Jorge Acosta documentó vigas carbonizadas en la antesala 1 del Palacio de Quetzalpapalotl (1964: 25) y durante la exploración de muros y pilares (1964:63). Además atribuye la destrucción a los propios teotihuacanos y no a invasores foráneos (1962:7), así como el saqueo generalizado en los monumentos: “todo nos está señalando que, inmediatamente después de la destrucción de la parte ceremonial de la metrópoli por el fuego, las gentes que quedaron se dedicaron a un pillaje desenfrenado contra los monumentos destruidos.” (1964: 60) Un año más tarde Ignacio Bernal (1965:34) en base a



datos procedentes de C14 logra una primera aproximación a la datación de ese incendio: indica que hubo un primer incendio y una destrucción intencional de la parte central de la ciudad hacia 300 d.C. y una segunda hacia 650 d.C.

Los edificios afectados principalmente se encuentran en el centro ceremonial pero también se dan algunos en las residencias de élite. El carácter predominantemente religioso y las partes implicadas, alfardas, escalinatas y celas de los templos, indica que los incendios fueron hasta cierto punto selectivos y de carácter ritual (Cowgill 1977:156, Millon 1981:236; Millon 1988a:149-150, Millon 1992:346; Millon 1993:33, Ortiz, Manzanilla 2003:80). La implicación ideológica de esta acción destructiva por fuego induce a “*pensar en una metódica anulación del valor religioso de cada estructura*” (Escalante 2004:89). R. Millon que considera esta destrucción sistemática y bien planificada, llevó a cabo entre 1974-1979 un recorrido con su equipo para detectar evidencias en la Calle de los Muertos, donde halló restos de 147 edificios quemados. Otros autores posteriores han documentado en otras partes del centro ceremonial estos incendios como en La Ciudadela¹⁹⁸ o en Xalla¹⁹⁹ donde fue fechado para el 550 d.C También aunque en menor medida en algunos conjuntos residenciales los incendios, también afectaron algunos conjuntos departamentales. Por otro lado, Millon corroboró también con su equipo el azote del fuego en los conjuntos departamentales: de 965 sólo 45 presentaban restos de incendios, lo que supone un 5% frente al 53% de las estructuras religiosas del centro ceremonial. Sirva como ejemplo Atetelco, donde en el Patio Pintado según C. Margain se detectaron restos de un fuerte incendio (Margain 1966, 162 nota 3), S. Linné en Xolalpan (2003 [1934]:48) y en Tlamimilolpa (2003 [1942]:115) y Linda Manzanilla y P. Ortiz en Oztoyahualco y Teopancazco (2003) por citar solo algunos.

Los incendios pueden considerarse como un primer indicio del colapso y si bien fueron muy posiblemente perpetrados por los propios teotihuacanos como comentaremos más adelante, tal vez fueron contemplados por otros grupos. Manzanilla sostiene en base a la ocupación coyotlatelco de los túneles desde 550 d.C hasta 850-900 d.C que :

“Las fechas más tempranas sugieren la posibilidad de que ya los coyotlatelco estuviesen habitando sitios periféricos y marginales o abandonados del Valle de Teotihuacan, que de alguna manera fueran testigos del colapso mismo, y que organizaron el saqueo de la ciudad, después del abandono de los teotihuacanos.” (2003:71)

Aunque inicialmente los autores de los incendios se postularon como extranjeros por parte de algunos autores (Bernal 1963) apoyando así la hipótesis exógena de un grupo invasor ya Millon declaraba no entender porqué los teotihuacanos sucumbieron a los invasores (1973a:59). También

198 A.M. Jarquín Pacheco et al., (1982a:31) detectaron en uno de los pozos de la estructura 1G para Metepec Temprano huellas de destrucción atribuidas a la violenta destrucción de la ciudad. También constatan “... las huellas de incendio al presentarse el estuco y aplanados quemados [...]”. También entre la estructura 1R y 1Q encontraron evidencias claras del incendio de esta estructura en el último momento ocupacional (Martínez et al. 1982a: 45) En el edificio 1D además de indicios de asesinatos de algunos residentes y de la destrucción iconoclasta que arrasó con esculturas y demás objetos, hubo también un incendio. (Jarquín Pacheco; Martínez Vargas 1982b:89-126).

199 Vid. López Luján et al., (2006:171); Manzanilla (2008b:540).

se ha propuesto que grupos tributarios a Teotihuacan se alzaron contra la metrópolis (Matos 1990:89; 1996:212; García Chávez 2002: 517). Sin embargo la evidencia arqueológica apoya que el mismo grupo étnico fue el responsable de la destrucción y de los incendios que afectaron a la ciudad. De hecho los posteriores ocupantes de la ciudad evitaron instalarse en los edificios cívico-ceremoniales, elemento que según Blanton et al., (1993:135) apoyan la idea de una revuelta interna por grupos que quisieron distanciarse de estos símbolos religiosos y políticos.

La oleada de incendios vino acompañada en la mayoría de casos de otras acciones destructivas que afectaron edificios y esculturas y pueden definirse como rituales de terminación y abandono²⁰⁰. Este ritual de clausura, del que ya existen evidencias para antes del 550 d.C en edificios de la ciudad, consiste en “tirar al suelo deidades patronas, matar vasijas cerámicas o líticas, dejar concentraciones de candeleros y figurillas sobre el piso, depositar ofrendas en lugares de culto, etc.” (Ortiz y Manzanilla 2003:78). En el registro arqueológico las evidencias se consideran a partir del desmantelamiento de elementos arquitectónicos, decorativos o de estatuas que ocupaban edificios. Leopoldo Batres indica que cerca del torso [15] y entre los escombros aparecieron “mezclados en la tierra, fragmentos de piernas y brazos de piedra fina que probablemente pertenecían a grandes ídolos, pues son de colosal tamaño en relación a la clase de piedra de que están hechos.” (1906:18). Tanto el torso fragmentado como estas otras extremidades de ídolos de piedra aparecen claramente mutilados. No podemos asegurar que en efecto que esta destrucción corresponde al momento de incendio de la ciudad, aunque Batres afirma haber encontrado restos arquitectónicos calcinados (almenas y vigas) en esas habitaciones y en otras publicaciones atribuye la destrucción de esta ciudad a “mano enemiga, y por eso es que no se encuentra nada completo, todo está quebrado y calcinado por el fuego, y aún los ídolos de piedra durísima están rotos”. (Batres 1910a:8) (Fig. 3.17) Pero si que puede proponerse que tal vez las esculturas seguían en funcionamiento antes del incendio y fueron mutiladas como parte del proceso de desmantelamiento.



Fig. 3.17 L. Batres documentó como incluso los ídolos de piedra dura sucumbieron a la destrucción. En la imagen la escultura [131] hallada en la Casa de los Sacerdotes, junto a un fragmento de una máscara de grandes dimensiones. Fuente: L. Batres (1906: fig. 11 (1), p.17)

200 Vid. para una revisión de los rituales de terminación en Teotihuacan, Manzanilla (2001d:10-11); Ortiz y Manzanilla (2003:77-83).



En este sentido puede interpretarse el comentario de Ignacio Bernal²⁰¹ cuando afirma que en la Calle de los Muertos pese a la buena conservación de las estructuras: “*Las piedras de las escaleras habían desaparecido casi todas, como en la Plaza de la Luna, desde tiempos antiguos*” (1963:21). También E. Matos en las excavaciones llevadas a cabo en 1964 en tercera plaza (zona 9) de la Calle de los Muertos menciona que para el lado oeste de la plaza en el montículo 1 salieron piedras labradas con restos de pintura ocre y rojo y que posiblemente pertenecían “*a un altar o templo de la parte superior del adoratorio o a las alfardas de la escalinata*” (1980:74). En el montículo 2 también dice se encontraron almenas o remates fragmentados que “ *fueron recargados intencionalmente sobre el talud [] posiblemente en el momento de la destrucción del área religiosa*” (1980:84-85). Noel Morelos en el CPO menciona restos de dos frisos que pudieron haber estado en el interior de la estructura 40A y que fueron saqueados junto con la escalinata principal. Según el autor este desmantelamiento debió servir para reutilización del material para construcciones coloniales o más tardías. También registra unas cabezas de felinos que se desmontaron de las alfardas donde posiblemente iban colocadas y fueron depositadas una sobre la plaza y otra en el piso del adoratorio 5 (Morelos 1993: 64 y 66)

Por otro lado S. Sugiyama al tratar de la destrucción de la Ciudadela (1998b) también recupera la información de Bernal para el incendio y destrucción intencional de la parte central de la ciudad hacia 300 d.C así como la propuesta de Millon mencionada supra. Considera que la postura de Bernal no excluye la de Millon y que no son forzosamente irreconciliables. Hasta hace apenas poco más de una década no se conocía con certeza la cronología para la destrucción final del conjunto del Templo de Quetzalcoatl y la cubrición de su fachada oeste con la plataforma adosada, indicativo en un primer momento de la pérdida de importancia del edificio así como probablemente una drástica reacción al antiguo régimen político. Varias evidencias apuntaban eso sí a un entorno de destrucción y violencia innegable lo que motivó que se pensara luego que las acciones perpetradas a este monumento debieron inscribirse dentro de un “*... programa motivado para plasmar una terminación por una serie de actos excesivamente destructivos.*” (Sugiyama 1998a: 177-179). Algunas de las esculturas del Templo de Quetzalcoatl fueron profanadas efectuando cortes en las caras mientras estaban todavía empotradas en el edificio. Luego fueron pintadas con estuco rojo en las partes cortadas (Cabrera 1993b) y finalmente desmontadas en bloques²⁰² (Cabrera y Sugiyama 1982b:168, Sugiyama 1998a:179). Es muy probable que este proceso no tuviera lugar siglos después de la caída de la ciudad, como sugirió Millon (1988a) sino que tal vez: “*empezó cuando la ciudad, o por lo menos, una parte de la ciudad, todavía estaba funcionando.*” (Sugiyama 1993: 242). De la misma manera, huellas de incendio en la fachada oeste de TSE indican que éste debió suceder en algún momento entre la finalización de la pirámide y la posterior construcción de la plataforma adosada. Si tenemos en cuenta que se ha propuesto para la TSE la primera mitad del s.III d.C y para la plataforma adosada se ha fechado para el s.IV o tal vez antes²⁰³ (Sugiyama 1998b:148), debemos pensar que dicho incendio aconteció en algún momento entre 250-350

201 Cabe la posibilidad empero que se trate de un saqueo para reutilizarlas como material constructivo en época colonial y posteriormente. Vid. Almaraz [1864] (1993:355); López Luján (1989:53)

202 Evidencias de desmonte de partes de edificios se atestiguan también en el Palacio de Quetzalpapalotl o la Plataforma Adosada de la Pirámide de la Luna (Millon 1988a:150-151)

203 Datos obtenidos del relleno de la construcción de la Plataforma Adosada indican 343 d.C y 385 d.C. (Sugiyama 1998a:158).

d.C. Por ese mismo momento debió tener lugar la rotura y posterior reparación de la escalera de TSE para alojar un entierro de carácter distinto a los que se encuentran en este edificio. Saqueos prehispánicos que se atribuyen a teotihuacanos tuvieron lugar en este edificio cuando todavía una parte de la ciudad estaba en funcionamiento entre el 350-400 d.C (Sugiyama 1998a: 179-182). S. Sugiyama sostiene que el programa de la Plataforma Adosada y las mutilaciones perpetradas a TSE deben leerse con una finalidad profiláctica: tal vez aplacar los poderes incontrolados de la Serpiente Emplumada que podían ser peligrosos para la sociedad o bien indicar el final de una era, representativa tal vez de un dios o un gobernante, que se había iniciado con la erección del edificio. Por todo ello considera la destrucción ritual de la Ciudadela un evento ritual de finalización que entraña un significado sociopolítico (Sugiyama 1998b:158-159), aunque para R. Millon este primer momento tendría un propósito más religioso que político (1988a:155) a diferencia de la siguiente etapa que culminará con un fin político. Es decir, del mismo modo que en conjuntos habitacionales se dan rituales de terminación o abandono cuando eran remodelados, parece ser que aquí hubo un primer proceso semejante a finales de Tlamimilolpa Tardío. Posteriormente se dio una segunda oleada de violencia y destrucción en la Ciudadela ya fechada hacia 550 d.C. Varios sucesos violentos acontecieron en la Ciudadela. En los palacios al Norte y Sur de la Ciudadela y se desató una oleada de violencia en el último momento de ocupación: esqueletos desmembrados en el conjunto 1D aparecieron en varios cuartos junto a bienes lujosos como orejeras de jade o discos de mica y a objetos rituales como esculturas del dios Huehuetotl o braseros rotos²⁰⁴, y otras esculturas antropomorfas que analizaremos en el apartado correspondiente. También la estructura 1Q en la plataforma este de la Ciudadela fue lugar de dispersión de varios fragmentos mutilados de esculturas, entre las que sobresalen un posible torso de Xipe Totec en piedra [170] y una estatua que posiblemente ocupaba el templo de la estructura “1G” colindante y que fue despiadadamente mutilada en numerosos fragmentos además se dispersaron en un área de 800 m² por toda la plataforma [16] (Fig.3.18). También las huellas de incendios y destrucción se han evidenciado en Xalla, especialmente en la Plaza Central, entendida como el escenario teatral del conjunto. Aquí fue donde López Luján et al., afirman “registramos sin cesar artefactos de obsidiana deformados por el calor, pisos con marcas de incendio, muros caídos, terrados del techo endurecidos por el fuego, viguerías carbonizadas y almenas arrancadas de sus cornisas” (2004:58). Fue aquí donde se concentró la destrucción, fechada para el 550 d.C, que afectó tanto a la escultura arquitectónica, como por ejemplo en la fachada de la Estructura 2 donde los bloques de piedra esculpida que la integraban fueron lanzados hacia la plaza (Manzanilla, Luján 2001:60), como en esculturas exentas, como el denominado cautivo de mármol destrozado en la cima de de la Estructura 3 y cuyos fragmentos también fueron dispersados a varios metros de la peana que otrora la sustentaba, sobre el piso de la capilla. Los fragmentos estaban mezclados con ceniza, fragmentos del techo y muros, lo que del indica que fue una destrucción simultánea al incendio. (López Luján et al., 2004:58, 2006:189). Ozttoyahualco y Teopanazgo son otros conjuntos con evidencias de vasijas o braseros “matados” ritualmente (Ortiz, Manzanilla 2003: 78-79)

204 Destacan del conjunto 1D el hallazgo de un brasero Huehuetotl en el C-5 del grupo E, orientado al este y en el grupo A, situado enfrente del E, también en C-5 orientado al este. Ambos estaban fragmentados y sus fragmentos dispersos. En la plaza del conjunto se hallaron cerca de 160 candeleros y la escultura de un pequeño jaguar. Vid. Jarquín Pacheco, Martínez Vargas (1982b:103)





Fig. 3.18. Fragmentos de la escultura antropomorfa [16] descubierta durante el Proyecto Teotihuacan 80-82. Los fragmentos mutilados de la escultura fueron hallados dispersos alrededor de la Estructura "1G" de la Ciudadela. Fuente: A.M. Jarquín Pacheco, E. Martínez Vargas (1982a: foto 1, p.124).

Diversos autores han propuesto que fueron las contradicciones internas las condujeron al pueblo a rebelarse "y a realizar "deicidios" con las esculturas sagradas, por medio de las cuales habían sido manipulados a través de varias generaciones." (Jarquín Pacheco; Martínez Vargas 1982b:126) o expresado en otras palabras "las imágenes utilizadas para expresar, imponer y legitimar el poder, fueron las mismas que se profanaron para afrentarlo, rechazarlo y desacralizarlo." (López Luján et al., 2006:191). Para R. Millon es indispensable el nudo entre el Estado y la Religión y ello explica que el estado no pudiera ser destruído sin destruir sus templos de modo que "... to destroy Teotihuacan politically meant to destroy it ritually. Temple and state were one and symbolized as such." (1993:33) Define también que esta destrucción tuvo un carácter "Cartaginés" ya que los autores de los incendios lograron con éxito no sólo incendiar los monumentos representativos del poder político, sino también lograron que éste cayera definitivamente y nunca más volviera a levantarse²⁰⁵. (1981:238, 1992:346-350, 1993:33). Parafraseando a G. Cowgill mediante estos de profanación se puso fin al estado teotihuacano y a los lugares de culto que permitieron a los gobernantes legitimar su autoridad (2009a:25).

205 El sistemático proceso de destrucción tuvo como objetivo aniquilar aquello que se identificaba con la ideología del poder, de modo que el autor se refiere a un proceso de extirpación de las instituciones que representaban a la ideología teotihuacana. "To accomplish this, it was necessary not only to demolish its sacred buildings but to desacralize what remained by ritual destruction through fire..." (1992:350)



4. DE LOS HOMBRES Y LOS DIOSES

4.1 ORIGEN ÉTNICO Y LINGÜÍSTICO DE LOS POBLADORES

Se ha señalado en reiteradas ocasiones que se conocen relativamente pocos datos sobre las primeras fases de la ciudad y sobre el origen étnico de la población. En relación a este último aspecto se han sucedido innumerables propuestas desde el s.XVI²⁰⁶, pero no es objeto de esta tesis revisarlas todas. Manuel Gamio (1920, 1922) entre otros autores propuso que parte de la población debió tener un sustrato otomí o popoloca. Sigvald Linné (2003[1942]:183-184; 2003[1934]:71-72) sostenía que para el Preclásico tardío probablemente la población de Teotihuacan estuvo conectada con culturas del occidente de México o de Costa del Golfo:

“... the new possessors of Teotihuacan came from the East, while the earlier ethnical stratum, Teotihuacan I, was a westerly orientation. But it may on the other hand be possible that both the Totonacs of the coast and the people of the Teotihuacan culture had a common origin.”(2003[1942]:184).

L. Sejourné (2002 [1959]:167) sostenía un origen étnico nahua. Varios autores y argumentos a favor de la *nahuatlidad* de Teotihuacan se han ido sucediendo desde entonces (Duverger 1999:237). También se suponía la existencia de una gran migración de totonacos procedente de Costa del Golfo²⁰⁷ que sería la responsable del gran desarrollo cultural de Teotihuacan. Sin embargo las evidencias de cultura material características de los grupos citados son escasas para sostener tales hipótesis²⁰⁸. Más estudios se han sucedido a partir de del s.XXI en la que entran en escena nuevas metodologías como los estudios de ADN fósil obtenidos de barrios como Oztoyahualco, La Ventilla, Teopanaczo o Tlajinga 33 y los estudios de isótopos de estroncio del Barrio de los Comerciantes (Civera 1993, Manzanilla et al. 1996-1999, Douglas Price et al. 2000, White et al.,

206 Bernardino de Sahagun, atribuye a los toltecas la creación de las pirámides de Teotihuacan y dicha opinión será compartida por otros autores y contrariada por otros como Fray Juan de Torquemada que se decanta por la tradición totonaca para los constructores de las pirámides de Teotihuacan. Vid. Torquemada, Cap. XVIII. *De la señoría de los Totonacas, y como comenzó...* Monarquía Indiana, Tomo I, Libro III, p.278. Posteriores historiadores del s.XIX se interesan por esta polémica cuestión como H.H. Bancroft, Manuel Orozco y Berra o Gumecindo Mendoza. Vid. R.R. Gallegos (1997: 145; 149-150; 242-243).

207 E. Seler (1998 [1915]: 215) sostenía afinidades con la costa del Atlántico a partir del análisis del estilo de las cabezas teotihuacanas y afirmaba: *“...it seems that we must conclude that the ancient population of Teotihuacan was related to the tribes inhabiting the strip along the Gulf Coast at the time of the Conquista.”* (1915:442 [1998]:197).

208 Otros autores que plantean la complejidad del asunto: López Austin et al. (1996:113), López Austin (1989b:43-49), G. Cowgill sostiene que: *“It is not clear whether Teo was ethnically diverse as is often suggested. The early influx from within the Basin would have brought in people with different local affinities, but they may not have differed much in language or culture.”* (1997: 139).

2004, Manzanilla 2005a, Spence 2005) o de los entierros del Templo de Quetzalcoatl²⁰⁹ por poner algunos ejemplos. (Serrano et al., 1993, 1997; Spence et al. 2004)

Referente a la lingüística sucede prácticamente lo mismo ya que en una ciudad multiétnica como Teotihuacan es probable que hablaran varias lenguas. Tal vez podrían haber adoptado una lengua franca como lengua vehicular, tal vez una forma de nahua, yutonahua u otomangue, pero no hay evidencias suficientes evidencias en relación a esto. S. Linné recopiló una propuesta acerca de una forma arcaica de lenguas nahuas que hoy en día sigue vigente, aunque recombinada con otros grupos lingüísticos²¹⁰ : *“Lehmann asserts that they spoke an archaic form of the Nahuatl languages [...] If Lehmann is correct as to this, which Mason appears rather inclined to believe, linguistic evidence runs in direct opposition to anthropological evidence [...]”* (2003 [1942]:184).

Nos vamos a detener en una reciente propuesta que implica la intervención de una de las esculturas que es objeto de nuestro análisis, la escultura disco con cráneo [188]. La propuesta sugerida por J. Galindo (2005:599-617) a partir de la interpretación de en base a un evento astronómico, un posible eclipse de sol, y a la designación terminológica en distintos idiomas del concepto, le conducen a sugerir que el idioma dominante fue de filiación otomangue²¹¹. Aunque la propuesta puede ser factible a nivel lingüístico, hay errores que ponen en duda lo anterior. En primer lugar plantea que un eclipse total de Sol ocurrió el 16 de Agosto de 630 d.C y que, ante este evento se llevaron a cabo ciertos rituales propiciatorios para:

“paliar los fatales augurios que se cernían sobre Teotihuacan. La elaboración de la Escultura Sol-Muerte pudo haberse realizado como parte de esos rituales, con lo que de acuerdo a nuestra propuesta se estaría indicando la filiación lingüística de la clase gobernante teotihuacana en ese momento.” (2005:614).

209 Acerca de la identidad de las víctimas sacrificadas se propuso inicialmente que podrían ser soldados o cautivos extranjeros, tal vez de otras sociedades del Altiplano. (Cabrera et al., 1991:89; Cabrera 1993:106). Pero el estudio de rasgos culturales tales como las mutilaciones e incrustaciones dentarias en los restos de los entierros del TSE apuntan a sujetos de procedencia foránea sin poder determinar su procedencia exacta, aunque se sugiere Monte Alban o el área Maya. (Serrano et al, 1993; Serrano et al., 1997:306). Recientes investigaciones confirman que 72 individuos enterrados en la periferia del edificio identificados como soldados varones procedentes del valle de México (Spence et al.2004:1-15) habían vivido en Teotihuacan varios años antes de ser sacrificados por lo que se propuso que se trataba de mercenarios o extranjeros reclutados. Por otro lado los análisis de los individuos sacrificados dentro de la pirámide, en el entierro 14 o central revelaron que la mayoría no procedían de Teotihuacan sino que procedían probablemente de las tierras altas de Guatemala y Michoacán y los que se encontraban en la parte más periférica del entierro habían vivido en las tierras bajas o en la costa. (White et al. 2002)

210 W. Jiménez Moreno sostenía que *“... si en las etapas primera y segunda los portadores de esa cultura fueron nahua-tononacas, en la tercera hay que contar con los popoloca-mazatecas al lado los nahuas [...]”* (1988, tomo II: 1058). Retomando algunas ideas acerca del sustrato triétnico (nahua, mixteca y chocho-popolocas) de los denominados “olmeca-xicallanaca” de Jiménez Moreno, R. Chadwick se refiere a los “olmeca-xicallanca” como un grupo temprano que se integró en la época Clásica en Teotihuacan donde *“[...] there existed an integrated group of Mixtec and Chocho-Popoloca speakers whose descendants perhaps formed the nucleus of the conquering Olmeca-Xicallanca of Cholula.”* (1966: 3). Según J.S. Justeson et al., (1985:68) sugieren que si hubieran sido nahua hablantes, se hubiera percibido en el Clásico Temprano y no es así. Sugiere que en ese lugar fueron *totonaca speakers*. Para G. Cowgill (1992c:240-243) se debió haber hablado en la ciudad una forma ancestral de nahua. R. Millon (1993, 34 nota al pie 4) aunque admite que se desconoce cual era la lengua dominante, señala también que una forma de nahua se debería hablar en la ciudad. Vid a propósito L. Manzanilla (2001c: 209). C.L. Díaz Oyarzábal apoya también una filiación yutonahua (1990:41). Recientemente, M.T. Uriarte sostiene que la presencia de símbolos comunes en pinturas teotihuacanas y mayas pueden estar apuntando a aun pasado común proto mixe-zoque (2009:100) Reciente revisión de las propuestas lingüísticas en J. Galindo Trejo (2005:600-601).

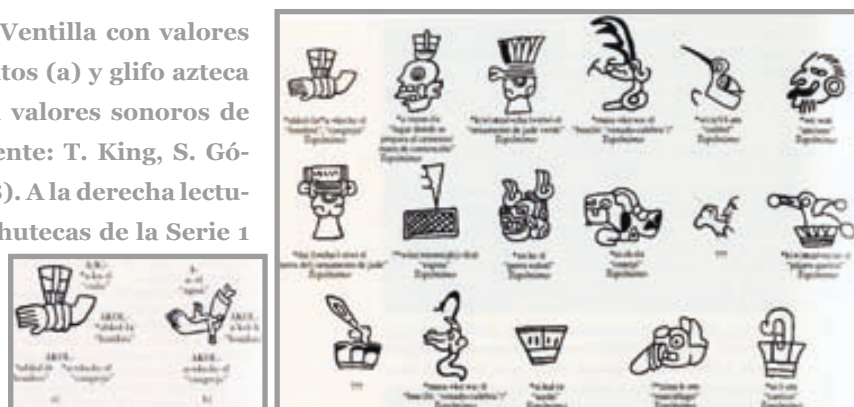
211 Acerca de la filiación otomangue ver C. Duverger (1999:26-27).



El primer problema surge al fechar esta escultura porque los datos que existen al respecto son confusos y muy divergentes. El autor revisando algunas propuestas, la sitúa entre 600-700 d.C, en apariencia por coincidencia o conveniencia con las fechas del eclipse que sugiere. En segundo lugar efectúa una correspondencia –errónea- de este fechamiento con las fases Tlamimilolpa-Xolalpan Temprano. Recordemos que en las cronologías que se manejan actualmente, Tlamimilolpa implica una cronología tan temprana como 200-250d.C y Xolalpan Temprano terminaría aproximadamente en 450 d.C. Basa entonces su eclipse y la estatua en una fecha tardía pero al mismo tiempo sugiere contradictoriamente una cronología asociada para la estatua de 250-450 d.C En tercer lugar si mantiene las fechas tardías resulta paradójico que después de la oleada de incendios y destrucción fechada en 550 d.C, ya en el momento en que se inicia el abandono en Teotihuacan, se celebraran los rituales propiciatorios para evitar: “*los fatales augurios que se cernían sobre Teotihuacan.*” Como he mencionado *supra* es plausible que la lengua otomangue fuera una de las que se hablaron en la antigua ciudad y no pongo en duda que en el 630 d.C hubiera uno de los eclipses totales de sol. Tampoco me parece improbable que la escultura fuera esculpida en motivo de un ritual propiciatorio que pretendía evitar la muerte del sol que supone un eclipse, pero dudo que fuera en motivo del eclipse del 630 d.C²¹². Lo que planteo es que apoyarse en una escultura cuyo fechamiento es todavía a día de hoy muy cuestionable, no ayuda a dilucidar demasiado esta debatida cuestión.

Recientemente un estudio basado en la glotocronología y la reconstrucción lingüística de un conjunto de glifos que fueron descubiertos en 1993 en el piso de una plaza en el barrio de La Ventilla ha aportado nuevas luces al asunto (Fig. 4.1). El análisis llevado a cabo por el arqueólogo del INAH Sergio Gómez y el epigrafista de la Universidad de UC Berkeley, Timothy King, propone que la lengua dominante en Teotihuacan debió ser un precedente del náhuatl, al que los investigadores han definido como “*proto náhuatl pochuteca*”²¹³. En esta misma dirección puede considerarse el reciente artículo de A. Lacadena (2008:16) que a partir de la naturaleza de la escritura nahuatl sostiene un fuerte conservadurismo de este sistema en los ss.XVI-XVII. Dicha característica le conduce a sostener su incipiente presencia ya para el Clásico de Teotihuacan.

Fig. 4.1. Glifo 1 de La Ventilla con valores sonoros de los elementos (a) y glifo azteca A:+ko:l-wa' –ka:n con valores sonoros de los elementos (b). Fuente: T. King, S. Gómez (2004: fig.7, p. 218). A la derecha lecturas proto-náhuatl-pochutecas de la Serie 1 de La Ventilla, glifos 1-17. Fuente: T. King, S. Gómez (2004: fig. 17, p.236).



212 En cualquier caso tal vez se pueda reconsiderar la fecha del 17 de abril de 413 d.C, que el autor también menciona como fecha de eclipse total. Esta fecha nos parece más idónea ya que es más acorde con los datos arqueológicos obtenidos para la escultura y permitiría encajar y conciliar así los dos argumentos.

213 <http://www.jornada.unam.mx/2011/07/07/cultura/a04n1cul>. “Hallan en glifos de Teotihuacan “un avanzado sistema de escritura”. También en T.King y S. Gómez (2004:216).



4.2 DESPEJANDO ALGUNAS DUDAS ACERCA DE LA ESCRITURA

Sobre la existencia de escritura en Teotihuacan hay que destacar que aunque son relativamente pocos los indicios conservados en Teotihuacan, si los confrontamos con la abundancia de inscripciones mayas o zapotecas, la literatura existente sobre el tema es notable. En primer lugar el tipo de registro escrito que se tiene para Teotihuacan nada tiene que ver con el que se reproduce en las estelas mayas o zapotecas²¹⁴: no hay propiamente una inscripción pública mediante un sistema de comunicación escrito de acontecimientos históricos o sociales²¹⁵. En este sentido, algo que ha sido señalado por varios autores es “*la aparente falta de interés en su propia historia []*” (Langley 2009:62). Sin embargo como el mismo autor señala, puede que el modo de expresar o comunicar no dependa de una estructura gramatical sino del empleo de signos glíficos depositarios de un significado que estaba encriptado. Así no se descarta que el simbolismo animal presente en modo de glifos o imágenes actúe como una especie de heráldica o emblemática²¹⁶ codificando una dinastía, linaje o tal vez una historia. Por otro lado otros autores (Jiménez Moreno 1966:44) ya sugirieron la posibilidad que existieran códices pictóricos tanto de carácter ritual como histórico y se cotejaron las similitudes que presentaba el sistema glífico teotihuacano con la escritura de códices azteca. La similitud que presentan algunos signos aislados en la pintura mural o en la cerámica es innegable. J. C. Berlo (1989) o Karl Taube (2001b) sugieren por otro lado que tal vez el sistema de escritura se sirvió efectivamente de soportes como la piel de venado, la madera o el papel²¹⁷ y que por su carácter perecible, desaparecieron.

Ante esta limitación, la investigación se ha dividido entre varios planteamientos: algunos consideran que la sociedad teotihuacana era ágrafa (J. Marcus 1992:3), mientras otros (Millon 1993:41-42) admiten que si no existió la escritura sobre soportes públicos durante las primeras fases como en Tzacualli fue porque la exaltación del poder de los gobernantes se transfirió a la arquitectura mediante la erección de las dos imponentes pirámides. Millon entre otros autores reconocen “*While there are individual symbols in Teotihuacan art whose “meaning” can be inferred and understood (eg. C. Millon 1973, Langley 1986, Berrin 1988a, Berlo 1989), true writing [...] did not exist there*” (J. Marcus 1992: 3), otros autores se decantan por considerar que:

214 Tal y como señaló G. Cowgill (1993), nos faltan las claves para poder interpretar este sistema, algo que ya anticipó C. Millon en 1973, cuando comparando las reglas que regían el sistema de escritura maya o zapoteca (supuestamente conocido por los teotihuacanos puesto que mantuvieron contacto) con el teotihuacano afirmaba: “... *did not follow the rules and customs governing writing which seem to obtain in the ordered sequences of Maya and Zapotecs, it has been much more difficult to sort out what rules the teotihuacanos did observe in forming and ordering their signs...*” (1973a: 306).

215 Algunos autores como C. Duverger (1999: 40-45) han puesto el acento en que ha sido por el modo de percibir la escritura que no se ha logrado avanzar en la dirección correcta. El autor considera que para Teotihuacan se da una iconización de la escritura a partir de una evolución de los glifos. Cf. Corona Sánchez para quién sí existe un registro escrito e histórico que parte de la premisa siguiente: “*La existencia en Teotihuacan de un sistema escriturístico e histórico que se plasma a través de la pintura mural, la cerámica y la escultura donde el tema expresado define el carácter económico, social, político o ritual del edificio en donde se plasma.*” (2002:371)

216 A propósito J.C. Langley (1991:290) menciona las insignias del Dios de las Tormentas que aparecen representadas en escudos, esculturas o recipientes cerámicos. Según el autor, dichos símbolos parecen querer invocar su patrocinio y protección o expresar su vinculación o adscripción. Cuando dichos símbolos aparecen en escudos y otros implementos militares sugiere que sirvieron como emblemas de una orden militar.

217 Cook de Leonard sugiere que el Ficus pudo ser utilizado para producir papel en la antigua metrópolis. Sostiene asimismo: “*The absence in Teotihuacan of writing on the murals and painted pottery, when other parts of the country were producing writing many centuries earlier, may be due to the use of paper in this important cultural center.*” (1971:221).



“ se han encontrado indicios suficientes, particularmente en los últimos 20 años, para demostrar que Teotihuacan contaba con un sistema de registro acorde a las necesidades de una sociedad compleja. El sistema de notación incluía nombres, números, conceptos y categorías, pero carecía de gramática.” (G. Cowgill 2002: 39-40). Esa ausencia de elementos gramaticales sumado a los signos aislados que se conocen, tampoco ofrece muchos datos para aclarar otra cuestión de interés: determinar la *lingua franca* o lenguas que se hablaban en la ciudad. O invirtiendo la problemática: el desconocimiento de la/s misma/s supone un problema para la interpretación de los signos. Tampoco se expresa de manera clara el límite entre lo que es propiamente escritura y signos, ya que como la mayoría de signos o glifos que se han reconocido aparecen aislados, o en contextos muy diversos, se han entendido como unidades iconográficas. En este sentido para J. Langley (1991:285) resulta evidente que los teotihuacanos prefirieron el uso de una comunicación visual a partir de formas pictóricas que no el uso de una escritura glífica²¹⁸.

En este sentido sobresalen algunos autores que hay puesto el acento en los signos y en su estudio²¹⁹. Thomas S. Barthel (1982) realizó una sugerente propuesta de investigación de textos en Teotihuacan, a partir de grafemas e infijos. J. Langley (1986) estudió y catalogó el sistema de signos, designado como sistema de notación, de acuerdo a un patrón de relaciones con otros signos y a sus contextos de asociación. El autor consideraba que podía tratarse de un sistema de comunicación gráfica en el que los signos pictográficos tienen valores nominativos, adjetivales o verbales: “*The evidence also suggests that the notational system was capable of expressing both general and specific concepts, that numerals and possibly calendrical information were recorded, that attributes such as rank, function and affiliation were denoted and that persons and places were probably named*” (1986, 174) Las aportaciones de J. Langley (1991, 1992, 1994, 2002, 2009) en los últimos veinte años han secundado esta dirección llevando a cabo importantes contribuciones en el terreno de los signos notacionales. Langley ha logrado incrementar hasta 240 signos que tuvieron cierto valor rotacional, frente a los 229 en su propuesta de 1986, de los cuales algunos también poseían un carácter pictográfico y formaban parte del arte pictórico teotihuacano. Ejemplos representativos de esto último sería la bolsa de incienso que pese a tener un carácter de signo puede al mismo tiempo calificar al sacerdote, o bien el signo del atlatl que identifica al soldado. (Langley 2002:276) También propone que alrededor de un 85% de unos cien signos notacionales teotihuacanos fueron

218 “... the available evidence – the absence of texts and the wide diffusion of mural painting at the site – weight heavily in favour of the conclusion that Teotihuacan opted for pictorial forms of visual communications in preference to glyphic writing.” (Langley 1991:285)

219 Algunos autores se han ocupado de despejar el significado de algunos de los signos o glifos más reiterativos que aparecen en los soportes pictóricos o cerámicos teotihuacanos. L. Sejourne (1962: 137-158) se ocupó sobre el glifo RE designado “ojo de reptil” y sus relaciones o asociaciones con la mariposa; A. Caso (1966: 249-279) resaltaba en un artículo el carácter numeral de algunos signos teotihuacanos y determinó la presencia de un calendario afirmando que se trataba de días del tonalpohualli. También compila e interpreta los símbolos de algunos dioses, sus atributos y animales sagrados. También se supone que es posible que existieran códigos pictóricos tanto de carácter ritual como histórico (Jiménez Moreno 1966:44) y se evidencian las similitudes que presenta el sistema glífico teotihuacano con la escritura de códigos azteca. G. Kubler (1967) trata de clarificar el sistema de signos compilando 97 de ellos, considerando que éstos tienen un valor nominal, adjetival o verbal en una imagen determinada y detectando posibles correspondencias de signos en otros sitios como Monte Alban, Veracruz o Xochicalco. Su propuesta es crítica con respecto a las analogías etnográficas y retoma de E. Panofsky la idea de la disyunción entre forma-significado cuando no hay un continuo histórico; C. Millon (1973: 1988) su principal contribución parte del estudio acerca del glifo “tocado de borlas” y su relación con Teotihuacan cuando se representa en regiones extranjeras. Aduce que los portadores del tocado podrían ser representantes del estado teotihuacano: “...the headdress appears to signify membership in a social group, or association with a social institution, with Leadership and authority attributes of some sort, or at least a very highly rank status...” (1973:305).



compartidos en el período Clásico en Mesoamerica (1991:295, 2002:277) mientras que existen otros tantos que se desarrollaron con independencia y por lo tanto son únicos para Teotihuacan (1991:295, fig. 3) (Fig. 4.2). Aunque se han hecho avances en este sentido, J.C. Langley señalaba que ensayo y error es lo que único que se prueba ante un sistema del que se desconoce si los signos son fonéticos o ideogramáticos (1991:295). Aunque se decantaba por el valor fonético²²⁰ reconocía que se necesitaban más datos para aseverarlo. La lentitud de los avances en este campo de estudio ha sido expresada por varios autores (Taube 2000:15). A propósito J. Langley escribía recientemente: “el estudio de este sistema de signos por notación se encuentra en pañales y [] se trata de una mina aún por ser estudiada [] sabemos poco o nada de sus reglas sintácticas y no tenemos mucha seguridad sobre su semántica” (Langley 2009:62).



Fig. 4.2a Selección de signos característicos de Teotihuacan: (a) comb and bar, (b) heathered eye, (c) trapeze and ray, (d) nose pendant, (e) trefoil E, (f) shield-streamer, (g) interlocking scrolls, (h) reptile eye. Fuente: J. Langley (1993: fig. 4, p. 134).

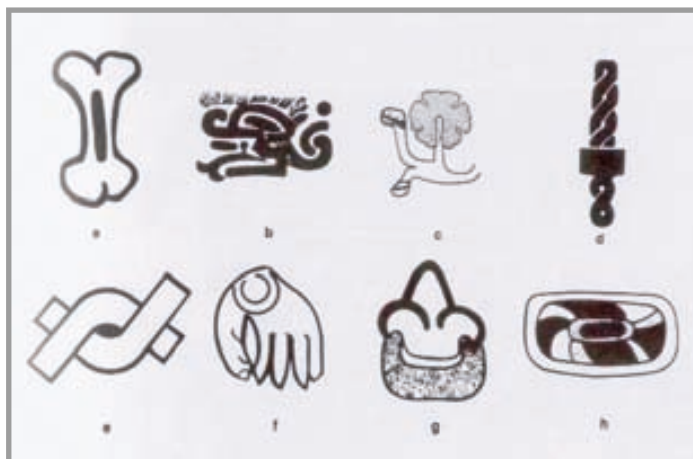


Fig. 4.2b Selección de signos teotihuacanos que tienen su contrapartida en otras partes de Mesoamerica: (a) bone, (b) serpent head, (c) water Lily, (d) twisted cord, (e) interlaced bands, (f) hand B, (g) trefoil A, (h) pinwheel. Fuente: L. Langley (1993: fig. 5, p. 135).

La contribución de J.C. Berlo (1989) fue también relevante para el panorama de la escritura teotihuacana. La autora revisa la evidencia de escritura en el Centro de México del 300 al 1000 d.C y constata que los elementos pictográficos e ideográficos del sistema azteca poseen algunos

220 K. Taube insiste en la posibilidad de concebir un valor fonético a ciertas imágenes: “... a mouth or a pair of hands may be providing specific semantic or phonetic values, and may have nothing to do with a particular deity, such as “Great Goddess”. Teotihuacan writing and iconography are two distinct systems, with their own inherent rules and conventions.” (2000:28).



precedentes que tienen su origen en Teotihuacan, y se difunden después de su caída a Cacaxtla y Xochicalco donde es posible identificar algunos de los glifos de Teotihuacan. En este sentido, el estudio del conjunto de Techinantitla evidencia que los sus escribas mezclaron un sistema fonético, ideográfico y pictográfico para registrar antropónimos o topónimos. Según la autora los emblemas botánicos de los árboles de este conjunto funcionaron como locativos o patronimos de destacadas familias de élite.

El mayista y epigrafista estadounidense Karl A. Taube (2000, 2001a, 2001b, 2002a, 2011) se ha interesado también desde hace poco más de una década por esta controvertida cuestión. Su mirada desde el profundo conocimiento de la cultura y escritura maya ha contribuido a enriquecer y a aportar un nuevo enfoque a la discutida escritura teotihuacana. Taube (2000:2) define como un complejo sistema de escritura jeroglífica el que aparece sobre algunos objetos portátiles y murales de Teotihuacan. Subraya que además no cuenta con antecedentes en el México central por lo que “... *its writing tradition seems to originate virtually ex nihilo, with no obvious relation to other earlier writing traditions of Mesoamerica.*” (en prensa: 77). Por ello considera que este sistema fue el precursor de otros más tardíos que surgirán en Tula, Xochicalco o entre los aztecas. Interesado por las interacciones transculturales mesoamericanas Taube (2011) reconoce dos elementos importantes: primero que algunos aspectos como los signos de los días o los numerales parecen derivar del zapoteca temprano y en segundo lugar destaca la presencia de escritura teotihuacana en sitios distantes como Tepecoacuilco, Guerrero, Piedra Labrada, Veracruz, Los Horcones²²¹, Chiapas o Tikal²²². Además propone una primera clasificación de las evidencias en signos de los días, topónimos²²³ y antropónimos, escritura en celdas como la Plaza de los Glifos en La Ventilla²²⁴, glifos que aparecen en monumentos del Clásico maya²²⁵ o zapotecas y textos de estilo monumental en Guerrero. K. Taube (2011) infiere a partir de los análisis unos elementos propios

221 Por ejemplo la Estela 3 de los Horcones, Cerro Bernal. Según K. Taube (2001b:62) es el sitio hasta ahora con mayor conjunto de estelas con textos teotihuacanos. Asimismo sugiere el autor que Cerro Bernal por ser la entrada natural a la región del Soconusco pudo haber sido un lugar estratégico para penetrar en la región maya.

222 Subraya la importancia que puede tener para su interpretación la presencia de escritura teotihuacana en monumentos mayas: “*The occurrence of Teotihuacan writing on Maya monuments holds great promise for interpreting the poorly understood writing system of Teotihuacan. Signs and symbols of Teotihuacan rulership- so elusive at Teotihuacan- may eventually be elucidated by their contextual appearance in Classic Maya writing.*” (2000:40)

223 Los signos toponímicos de Techinantitla, Tetitla o Atetelco son algunos ejemplos. J. Browder (2005) ha identificado cerca de 40 topónimos en el Pórtico 2 de Tepantitla.

224 Mencionamos al respecto el análisis preliminar de S. Gómez en su tesis (2000:601) y la posterior contribución de T. King y S. Gómez para quienes los glifos de la plaza constituyen una evidencia irrefutable del sistema de escritura teotihuacano. Los autores sugieren que la plaza de carácter institucional y no residencial, funcionó como una agora o sala de consejo y que posiblemente las celdas con los glifos pintados corresponden al: “*lugar asignado y ocupado por diferentes individuos convocados durante algún acto acontecido en la plaza.*” (2004:205). En base a la lengua proto-náhuatl-pochuteca, consideran que ésta se expresó en escritura en el barrio de La Ventilla y proponen una lectura de los glifos de la serie 1 de la plaza como topónimos de sitios, provincias o asentamientos relacionados con la urbe. (2004:223). Los glifos de la serie 2 corresponden según los autores a actividades vocacionales u ocupaciones o tal vez nombres de barrios que se dedicaban a una especialización artesanal. (2004:227-228). Finalmente la designada como serie 3 expresada con algunos glifos como “Dios de las Tormentas” ubicado en las esquinas cumplirían la función de centinelas controlando el acceso a la plaza. En algunos casos, tantean la posibilidad que algunos de ellos fueron: “... *representantes del estado teotihuacano o del gobierno que ocupaban cargos como asistentes ceremoniales de un personaje con un cargo mayor o principal que ocupaba un lugar sobre el templo oeste [...]*” (2004:233). Otra propuesta reciente de los glifos y su sistema de composición en T. Valdez Bubnova (2008:5-47).

225 “*Although tantalizing, the Teotihuacan glyphs in early Classic Maya texts offer little insights into the language of Teotihuacan, as they are logographs and could perhaps even refer to Mayan words.*” (Taube 2011:91)



en la escritura teotihuacana como son el uso del recurso *pars pro toto* y el carácter simétrico de la escritura. Otras contribuciones destacables del autor las hallamos en publicaciones anteriores. Taube identificó que en Teotihuacan se dan dos estilos de escritura o “fuentes” distintas, una lineal, más simple y condensada, cercana a la escritura azteca como la que hallamos en la Plaza de los Glifos; la otra corresponde a un estilo de glifos emblemáticos²²⁶ más complejos a la par que elaborados (2000:21-22). Estos glifos son según el autor: “*más parecidos a los signos heráldicos de la Europa medieval.*” (2001:63) y encontrarían en las pinturas “realistas” de Tetitla el foco de investigación preferente. Otra contribución relevante versa sobre las pinturas murales y su lectura tradicional. Para K. Taube se ha producido un error de lectura de la imagen ya que si se toman las escenas pictóricas representadas como figuras o escenas realistas, éstas no tienen sentido, pero cuando se entienden como escritura, entonces pueden ser estudiadas como combinaciones de distintos signos glíficos (2000:24, 28, 2001b).

A continuación analizaremos dos de los elementos recientemente clasificados por K. Taube (2011) ya que los signos que en ellos se encuentran atañen a esculturas que forman parte de este estudio. Nos centraremos en los glifos de los días que se encuentran representados en una escultura atribuida a Teotihuacan y en textos de «estilo» teotihuacano en Guerrero.

En este sentido mencionamos que en su propuesta de signos de días menciona la escultura [25]. Según el autor la estatua, que presenta signos tanto en el pecho como en la parte posterior de la cabeza y espalda, muestra tres fechas del calendario de 260 días que identifica como “5 flor” para el centro del torso y “8 venado²²⁷” y “8 glifo A” en la parte posterior de cabeza y espalda respectivamente. (Taube 2000: fig. 34c, p.43-44; en prensa: 79, fig. 5.2a). Según el autor: “... *the rear glyphs are in circular rims, a common convention with Teotihuacan day names. Moreover, their placement on the centerline of the abdomen is entirely consistent with texts from Teotihuacan monuments.*” (2000:45). (Fig. 4.3)



Fig. 4.3 Dibujo del anverso y reverso de la estatua [25] en K. Taube (2011: fig. 5.2a, p.79). Para el autor tanto la estatua como los glifos de pecho y espalda son teotihuacanos y les atribuye un posible significado calendárico.

226 Taube equipara algunos de los glifos emblemáticos a los signos logográficos usados en las estaciones de metro del D.F. en el sentido que los signos teotihuacanos se asemejan a los logos de las modernas compañías que expresan conceptos o palabras. Mediante los signos logográficos un iletrado puede no entender cada una de las partes pero sí el sentido general (2000:29) y subraya la utilidad de dichos signos en “*una ciudad políglota y con lectores de distintos niveles.*” (2001b:63). En realidad parte de esta idea fue expresada previamente por G. Kubler (1985) cuando comparaba los tableros con pintura mural teotihuacanos con signos logográficos: “... *they designate different ritual activities by using logographic symbols not unlike those in modern advertisements or on road signs portraying an action in pictures rather than words.*” (1985:275)

227 O serpiente ya que la identificación de la figura es problemática y sugiere que la nariz enroscada que presenta es más propia del ofidio. (Taube 2000:44)



Quisiera notar que dicha escultura de unos 30 centímetros que se encuentra en el Yale Peabody Museum of Natural History (YPM 8585) de la que se desconoce su proveniencia merece cierta atención. En primer lugar aunque K. Taube considera que tanto la estatua como los glifos son teotihuacanos (2000) en realidad no argumenta algo que a mi parecer, merecería una justificación. Si bien se desconoce de donde proviene, la escultura procede según datos del propio museo, del sur de Puebla. Se desconoce también el modo de ingreso al mismo, posiblemente fue adquirida a un coleccionista o donada al museo por un particular, pero lo que está claro es que no procede de excavación en la antigua urbe, por lo que no podemos aseverar que sea una producción de esta cultura sino que podría formar parte de las controvertidas producciones culturales mesoamericanas designadas bajo el epígrafe “teotihuacanoides”. Es posible que Taube partiera de la descripción base que M. Coe hizo de esta estatua para el museo: en ella la atribuyó al Clásico Teotihuacano y sugirió una lectura semejante de los glifos.²²⁸ Otras interpretaciones tanto de esta escultura como de sus glifos se encuentran en E. Pasztory. La autora, consciente de su problemática proveniencia la considera de “estilo teotihuacano” y afirma *“The style of the figure is close to those from Teotihuacan, although neither this nor many of the similar stone figures were necessarily made there.”* (1993c: cat. 183, p. 276). Pasztory interpreta que los glifos: *“are in Zapoteco or Nuiñe style. They represent the day names 51 (Maltese cross), 8 A (Knot) and 8G (Deer).”* y cita en comunicación personal a Javier Urcid para mencionar que posiblemente tengan una función nominativa: *“... perhaps to name some revered ancestors. This could, then, have been a reworked heirloom.”* (1993c: cat. 183, p. 276). En conclusión, parece que si bien los glifos tienen un sentido calendárico no podemos aducir que éstos sean teotihuacanos, como tampoco lo sea probablemente la escultura en sí misma. Si por otro lado consideramos la propuesta de que se trate de una reliquia como sugiere E. Pasztory no tiene mucho sentido su cronología (Metepéc-Epiclásico) fuera del marco cultural del Clásico teotihuacano y, por lo tanto, una producción temporalmente fuera de la cultura ya no es una reliquia, sino que es una producción de otra cultura imitando rasgos o aspectos de la primera. Quisiera mencionar que del corpus escultórico que en esta tesis se ha compilado, hasta el momento ninguna litoescultura antropomorfa debidamente excavada, ha presentado indicios de escritura glífica. Por otro lado también añadiré que otra escultura [24] conservada en el Hamburgisches Museum für Völkerkunde (B264) atribuida a Teotihuacan y que presenta glifos aztecas grabados²²⁹ ha sido considerada también una reliquia por varios autores²³⁰. Para E. Pasztory: *“The placement of these dates on a Teotihuacan heirloom figure suggests that the Aztecs understood the antiquity of it and correctly associated it with Teotihuacan.”* (1993c: cat. 187, p.278). En este sentido su propuesta que sostiene que se trata de una reliquia reutilizada la sitúa esta vez en una cronología del Clásico teotihuacano (Tlamimilolpa-Metepéc) y reconoce

228 Dicha lectura consta en la base de datos online del museo: *“On the back are hieroglyphs. Upper: figure may be “five” or the base of the figure above which contains the head of Zuetzalcoatl [Quetzalcoatl]. 000=3, so it is probably 3 wind or 8 wind. Lower: This may be a flower.”* En: <http://peabody.yale.edu/collections/search-collections?ant>

229 Los glifos sobre el pecho son 1 pedernal y 13 caña, fechas de crucial importancia para los mexicas coincidiendo en el segunda fecha con el nacimiento del sol y de Huitzilopochtli según E. Umberger (1987: fig. 23, p.85). R. Wedewer et al., (1991:62) y Berrin y Pasztory (1993: cat. 187, p.278) secundan esta propuesta.

230 Rolf Wedewer y Ulf Bakmann mencionan al respecto que la pieza ya fuera como hallazgo casual o fruto de excavaciones más o menos clandestinas fue a parar a manos de los aztecas: *“ein Jahrtausend später in die Hände der Azteken, sei es als Zufallsfund, sei es durch meh oder weniger planvolle Grabungen.”* (1991:62)



los glifos posteriores (1400-1521d.C). Pese a que en esta ocasión hay más coherencia en el argumento de la reliquia, volveré a insistir en un asunto: la escultura no fue excavada, se desconoce de donde proviene mas que fue adquirida por el museo en 1880 de la colección C.W. Lüders.

En cuanto a los textos de estilo monumental en Guerrero, Taube (2000:37) se refiere a la escultura [222] que pertenece de la colección Rufino Tamayo (CT69):

“... warrior figure with shield, darts, and burning torch, note date of 3 House on abdomen [...] Y por detrás [...] spiral and footprints motif above six dart butts and diagonal basal element.” (en prensa: 98).

Taube también menciona que el Idolo de Coatlinchan [123] posee series glíficas que estan: *“... shallowly pecked on the figure’s belt and loincloth, including two circular cartouches and a possible coefficient of ten. Their careful orientation along the center line of the body suggests that rather than being random graffiti incised when the monument was lying face up, they are probably preliminary carvings to delineate the form and placement of the text.”* (2011: 100). Resulta sin embargo extraño que ni en la observación macroscópica personal ni tampoco en la cédula del museo no se mencione como elementos decorativos los citados glifos que menciona Taube. Por otro lado confrontamos la descripción que L. Batres hacía de esta estatua en 1903 cuando la liberó de parte del sedimento y de la que aludía posibles *“los jeroglíficos [sic] que haya tenido esculpidos en los planos que formaban los cuatro costados y que hoy en parte están devastados?”* (1903:12)

R. Cabrera (1990), a partir de las pinturas murales de los árboles floridos de Techinantitla había considerado que los teotihuacanos contaban con un sistema de escritura y que éste era semejante al sistema jeroglífico azteca. Con el descubrimiento de un piso con 42 glifos en el barrio de La Ventilla aportó algunos datos más y reiteró de nuevo, las semejanzas con el sistema de glifos de los códigos aztecas. (1996a, 1996b, 1998, 2000, 2002). Estas pinturas descubiertas durante el Proyecto Especial Teotihuacan 92-94 y fechadas hacia 450 d.C, muestran un conjunto de rasgos que las hacen distantes de la tradición pictórica mural teotihuacana. En palabras de R. Cabrera:

“... the pictorial style of these figures appears to be late and the manner of expression is very different from the form of representation in Teotihuacan mural painting. Some if the figures are characteristic of the Late Postclassic, such as the depiction of skulls, very frequent in Mexica iconography.” (2000:213)

Finalmente se han elaborado algunas propuestas para analizar como posibles topónimos los árboles floridos de Techinantitla sugiriendo que pueden dar cuenta de la estructura político-territorial del estado teotihuacano (Corona Sánchez 2002:371-398).



4.3 ORGANIZACIÓN POLÍTICA: EL GOBIERNO

La manera en la que esta gran metrópolis se organizó políticamente es, sin duda es uno de los temas que más discusiones ha generado y que mayores dificultades entraña. Y es que en la actualidad, aunque contamos con varias hipótesis explicativas, continúa existiendo cierto desconocimiento acerca de la conformación política de esta urbe. Abordar la problemática del gobierno en relación a la interpretación de la función de las estatuas antropomorfas es importante en tanto que la función de éstas será distinta si están vinculadas a un gobierno dinástico o a un gobierno autocrático. Lo que en apariencia es evidente es que la gran mayoría de esculturas antropomorfas son productos u objetos de la élite y se vinculan en la manera a cómo se entiende el poder.

Desde un principio las inferencias que se han efectuado acerca de la organización sociopolítica se han desentrañado, en gran medida, a partir de las disciplinas artísticas. En la mayoría de los casos, la iconografía presente en la pintura mural o en la cerámica será objeto de análisis por parte de los investigadores para localizar, no tanto a los gobernantes representados, sino a ciertos signos, atributos o elementos que contribuyan a su identificación. Y es que si algo destaca acerca de esta conformación política es una insólita ausencia, hasta la fecha y en el mismo Teotihuacan, de monumentos escultóricos del tipo dintel o estela cuya función sea la de exaltación, conmemoración y/o culto del gobernante y de sus actos a través de un programa iconográfico (Cabrera, Cowgill, Sugiyama 1990:125; 1991: 89; Cowgill 1992a:207-208; 1992b:87, 1997:136; López Austin 1989b:34; Manzanilla 2008a:114; Millon 1992:340; Moragas 2005b:196-197; Pasztory 1988:45, 1990:181, 1992: 292, 1993c:46, 1997:56, 2008:61). Una de las explicaciones reside en la idea de que en Teotihuacan no se dio la divinización²³¹ del gobernante, algo que si ocurre en otros sitios. También como sugiere Pasztory puede ser que el poder del gobernante se expresara a través de otros medios: la fuerza de los dioses de la naturaleza y de sus mediadores materializada en la arquitectura colosal²³². Por otro lado, en el arte teotihuacano, éste se caracteriza por ser anónimo y colectivo, es decir, huye de representar y exaltar lo individual. En palabras de Cowgill *“el énfasis está en los actos más que en los actores”* (Cowgill 1997: 137) y parece, en la opinión de Cabrera et al. (1989:52), un arte que no obedece al reflejo de la estructura social. Además y muy especialmente en las manifestaciones pictóricas, abundan tanto los elementos religiosos como los militares. Cada vez con mayor protagonismo, la arqueología también ha contribuido por su parte a afinar los datos en relación a la composición política de Teotihuacan, si bien la ausencia de tumbas reales²³³,

231 Al respecto López Austin intuye que el soberano maya fue divinizado. Todo ello motivaría el desarrollo de ciertos elementos ausentes en Teotihuacan donde *“el derrotero político hizo innecesarios los grandes cómputos, la complejidad calendárica y la constante referencia personal al gobernante en representaciones escultóricas y registros glíficos.”* (1996:482)

232 *“The nature of Teotihuacan imagery makes me feel that the rulers chose to rule through the deities and the forces of nature they represented, as more effective approach than the cult of their own personality. Such “austerity” may have made them more impressive in the eyes of a heterogenous population and hence was a superior form of legitimation.”* (Pasztory 1997:82)

233 Acerca de las posibles tumbas reales del TSE Sugiyama apunta que *“... the most probably candidates for royal tombs have been heavily looted or completely destroyed since Teotihuacan times, and the existence of a royal tomb at the FSP may never be proved definitively.”* (2005:234). Aunque considera que la única que a su parecer pudo haber contenido un entierro real o ser una candidata es el entierro frente a la escalera del TSE (2005:88). Por otro lado el Proyecto Tlalocan dirigido por Sergio Gómez ha localizado mediante georadares la existencia de tres grandes cámaras huecas bajo la Ciudadela que supuestamente podrían alojar entierros de los gobernantes. Recientemente en el marco del Proyecto Pirámide del Sol, N. Sugiyama et al., (2013:408, 428) han sugerido que la cueva que se halla bajo esta pirámide pudo haber sido construida artificialmente para llevar a cabo actividades rituales incluyendo la colocación de tumbas reales.



por lo menos claramente identificadas, contribuye a dificultar la identificación de un gobierno con un líder, otros entierros-ofrendas localizados en los edificios ceremoniales más destacados de la ciudad ha permitido apoyar otros aspectos. En este sentido entre otras contribuciones que han intervenido para dilucidar la organización política de la ciudad contamos con la arquitectura residencial y pública, los patrones de asentamiento o las relaciones exteriores. Huelga decir que la bibliografía sobre el tema es amplia y rebasa los objetivos de esta introducción, así que nos conformaremos con ofrecer una revisión atenta a los casos más destacados y a sugerir algunas lecturas recopilatorias del *status quo* del asunto²³⁴.

A finales de la década de los 80's la idea de la teocracia se diluía ya con las primeras propuestas que empezaron a plantearse que tal vez otro modelo de gobierno pudo haber existido en la ciudad. A partir de los múltiples entierros sacrificiales descubiertos en TSE a partir del Proyecto Arqueológico Teotihuacan 1980-82 y en adelante en 1986 y en el Proyecto Templo de Quetzalcóatl (1988-89) la antigua idea que consideraba esta metrópolis como un estado teocrático pacifista cuya paz duró hasta el colapso fue completamente desechada y las nuevas evidencias apuntaban con fuerza a “*un Estado despótico con un poder centralizado, con la práctica del sacrificio humano a gran escala como método de represión y fortalecimiento del poder.*” (Cabrera, Cabrera Cortés 1991:19; Cabrera, Cowgill 1993:22; Cabrera 1993a:106). Para las primeras fases de la ciudad, se apuntaba un gobierno autocrático cuyo carácter despótico motivó una revuelta social²³⁵ a finales de Miccaotli que terminó con un cambio político. (Cabrera 1987b, Cowgill 1983, 1992b, 1997; R. Millon 1988a, 1988b; Pasztory 1988; Sugiyama 1989b, Cabrera et al., 1990:125, Coggins 1993b). Se concibe desde entonces una sociedad fuertemente militarizada²³⁶ y con la práctica del sacrificio humano a gran escala²³⁷ (Sugiyama 1989b, Cabrera, Cowgill et al., 1989:76, 1990). Los entierros

234 Para una revisión crítica del tema sugerimos la lectura de Manzanilla (2001a:461-482; 2002b:3-21).

235 Expresado por Cowgill: “*Perhaps rulers in the preceding period committed excesses, including the mass sacrifices at the Feathered Serpent Pyramid, that led to an elite reaction.*” (2001:728)

236 Cf. Manzanilla critica la posición excesivamente enfática en lo militar: “*además de que se trata de un suceso raro en la historia teotihuacana, no sabemos aún quienes eran estos personajes enterrados: si eran teotihuacanos o no; si son de clase alta, guerreros, artesanos o campesinos. Se señala apresuradamente que son guerreros y que portaban armas, pero no se mencionan aquellas fosas integradas únicamente por mujeres.*” (2001a:466)

237 Aunque inicialmente se pensaba que la práctica del sacrificio humano se podía haber practicado desde tiempos tempranos, en posteriores publicaciones matizan que ésta no fue a gran escala y debió verse inscrita en de ritos de fertilidad o militares pero no a consecuencia de la muerte o entierro del gobernante. (Cabrera et al., 1991:89.) En cualquier caso, “*Los sacrificios humanos en sociedades complejas como la de Teotihuacan se consideran instrumentos de represión estatal para fortalecer y conservar el poder.*” (Cabrera et al., 1993:289). Existe notable literatura acerca de este tema; algunos investigadores se basan en evidencias arqueológicas, especialmente entierros, para documentar esta práctica vid. una síntesis en Cabrera (2003 [1999]: 523-533); Serrano Sánchez (1993: 112-114). Desde L. Sejourne en los 60's otros autores se han apoyado en la iconografía para documentar esta práctica, ya sea identificando posibles escenas de sacrificio a partir de las figurillas de terracota (Goldsmith 2000:114), en la pintura mural o en los vasos cerámicos estucados. Para un análisis a partir de las evidencias pictóricas y arqueológicas e inferencias a instrumentos utilizados vid. L.A. González Miranda, M.E. Salas Cuesta (2001:35-47) y recientemente N. Latsanopoulos 2005:175-188 en una propuesta acerca del sacrificio humano por cardiectomía basándose en datos arqueológicos como los cuchillos curvos de obsidiana, recipientes en forma de felinos del tipo *cuauhxicalli* y bloques de piedra pulidos interpretados como posibles piedras sacrificiales. Resulta también muy estimulante la propuesta de S. Gómez Chávez (1990:147-156). El autor lleva a cabo una disección crítica de los datos y propone un modelo teórico explicativo del sacrificio humano en Teotihuacan según la participación social. Distingue varios niveles de análisis del sacrificio (autosacrificio, sacrificio familiar, sacrificio en los templos de barrio, sacrificio público) que deberían poder encontrar su referente o indicador en el contexto arqueológico. En este sentido el estudio de entierros en ciertos conjuntos residenciales ha revelado que la práctica del sacrificio humano existió y seguramente tuvo que ver con ritos para sacralizar espacios o elementos arquitectónicos que se pueden considerar réplicas de los grandes actos sacrificiales que acontecerían en el centro ceremonial, vid. Cid Beziez, Torres Sanders (1995:53-71). Para los sacrificios de TSE existe una amplitud de bibliografía,



múltiples y las ofrendas que acompañaron la construcción del Templo Viejo de Quetzalcoatl permitieron inferir en algunos casos su posible pertenencia a una clase social militar, como el caso del entierro 190. Este entierro muy posiblemente dedicatorio o conmemorativo del Templo Viejo de Quetzalcoatl contaba con 18 individuos masculinos. Por abundancia entre las ofrendas de puntas de proyectil y navajillas prismáticas de obsidiana en el entierro 190, así como discos de pizarra²³⁸ se sugirió que podían haber sido guerreros o guerreros sacerdotales (Sugiyama 1989a, 1991a, 1991b). Por otro lado, el entierro 13 descubierto durante el PTQ, a unos 9 metros al oeste de la pirámide y al parecer contemporáneo a las actividades de construcción de la misma, debió ser un entierro colectivo objeto de saqueo del que sólo se recuperaron dos individuos, uno de ellos con un ajuar inusual formado por un cetro de madera. El bastón, muy semejante al cetro maniquí de los gobernantes mayas, tenía la representación de una serpiente emplumada (Fig. 4.4). Las condiciones del entierro y la excepcionalidad de la ofrenda distintiva sugirió que ésta podría ser una tumba real y su propietario un denotado protagonista del estado teotihuacano (Cowgill, Cabrera Cortés 1991:45). Sin embargo S. Sugiyama considera que aunque tal vez pudiera tratarse de un sacerdote siendo su cetro un símbolo de su status socio-político (Cabrera et al., 1991:84) o bien “... *an item of the regalia of ruling individuals associated with the Storm God as well as the Feathered Serpent itself.*” (2005:233), no hay que descartar que esta sea otra modalidad de entierro múltiple y no una tumba real (Sugiyama 2005:91). Además la práctica del sacrificio humano debió formar parte no sólo de una gran ceremonia de consagración dedicada al edificio y a una deidad del agua²³⁹, sino de una escenografía que sin duda impresionó al público asistente evidenciando la manifestación del poder político del grupo que dirigió esta construcción. En palabras de Saburo Sugiyama: “... *mass sacrifice of soldiers strongly suggests the importance of a military group that may have played a significant role in political conflicts in Teotihuacan society at this early date.*” (1989a:104). Es por ello que considera que con la construcción de este edificio se pretendía conmemorar el ascenso de un gobernante al poder y que a través de sacrificio humano y la cosmogonización de una nueva era: “... *was designated to be privileged to administer the present world on behalf of the gods.*” (2005:236). Contrario a lo que algunos de los autores sostienen como gobierno individual y anónimo el autor apoya en base a los hallazgos del FSP que Teotihuacan “... *was among Mesoamerican societies in which individual rulership*

pero nos remitimos a algunos destacados: Cabrera (1993:101-107; 2002: 107-117) y Sugiyama (2010b) cuenta con una excelente revisión. Para una lectura simbólica de las víctimas de sacrificio ritual en TSE vid. B.Z. González Sobrino (2002). La autora plantea que los sacrificados del FSP representan una síntesis cosmogónica y en este caso el entierro 14 se corresponde con el plano celestial. Recientemente M. T. Uriarte (2006b[1995]:398) a partir de fuentes coloniales y estudios contemporáneos arqueoastronómicos ha sugerido una relación directa entre la idea del sacrificio presente en la pintura mural “Ofrenda de sangre con espinas de maguey”, el calendario y su relación con determinados eventos astronómicos .

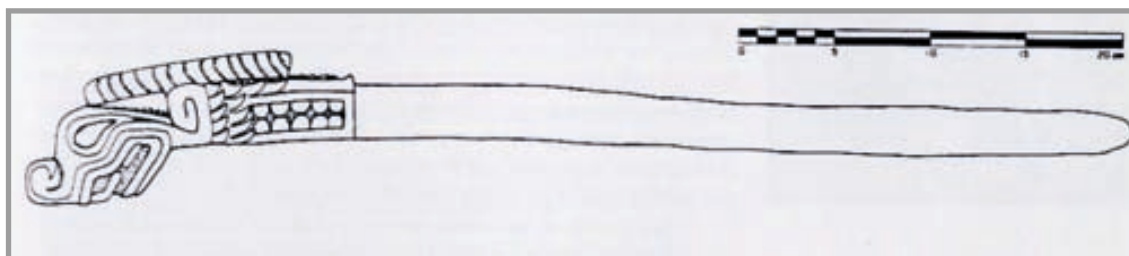
238 Al parecer estos 20 discos que se encontraron en el entierro 190 tenían orificios en los laterales de modo que S. Sugiyama infiere que pueden tratarse de: “*Tezcacuitlapilli (discos de atavíos de caderas en la parte posterior de una persona), porque todos los de estos grupos fueron encontrados casi pegados a la parte posterior de las vértebras lumbares []*” (1991b:315) y su uso documentado en pinturas murales de Tetitla o Atetelco los vincula a sacerdotes o guerreros. En otros lugares posteriores como Tikal, Tajín, Tula o Chichén Itzá el autor refiere a que estos discos aparecen vinculados a la guerra o a lo militar. Vid. Cabrera et al., (1991:78), Sugiyama (2005:163). Otros discos de pizarra aparecieron en el entierro 4 que contaba con 18 individuos.

239 Sugiyama es partidario de una deidad de agua e indica: “*Although the FSP facades carry Feathered Serpents images as principal motifs, the main temple may have depicted a different deity. The recovered fragments suggest that a complex of watery symbols, often associated with the storm god, probably adorned the temple. The excavation even raises the possibility that the Storm God itself was represented there as the principal deity in the Ciudadela.*” (2005:86). Cabrera y Cowgill sostienen que los sacrificios pudieran tratarse de ofrendas o actos de dedicación a una deidad de la fertilidad o de la guerra (1993:25)



of a religious character played a leading role in an early stage of state formation, and that public art explicitly but symbolically manifested that rulership.” (2005:236).

Fig. 4.4. Dibujo del cetro de madera con la representación de una serpiente emplumada. Encontrado en 1988-89, Proyecto Templo de Quetzalcoatl. Fuente: R. Cabrera Castro (1993a:fig. 4, p.105).



Los gobernantes autocráticos debieron seguir algún principio de sucesión que se desconoce, aunque se ha propuesto el sistema electivo entre destacados miembros de linajes. Quizás éstos podrían haber sido elegidos mediante un sistema rotativo para evitar caídas en regímenes despóticos²⁴⁰. Esta propuesta del sistema rotativo planteada inicialmente por Millon (1988a:112) será secundada por otros autores quienes consideran que restringir los años de gobierno hubiera sido una medida alternativa a tener presente (Cowgill 1992a:212). Además seguramente se dieron medidas de control del gobernante, es posible que a manos de líderes más poderosos que residirían según algunos autores en el CCM (Millon 1993). Lo que está claro es que la actividad política se vinculó estrechamente con actos rituales que la legitimaban²⁴¹.

También en la década de los 80's surgió otra propuesta alternativa conducida por Zoltan Paulinyi (1981:340-341;345; fig. 3) quién sugirió que en Tula y en Teotihuacan se inauguró un tipo de corregencia integrada por tres o siete señores representantes de los distritos cuadrantes de la ciudad que apoyaban al gobierno. Paulinyi estrenaba la idea del gobierno colectivo que poco después sería acogida y adoptada por otros autores (Paszory 1988, 1997; López Austin 1989b, Manzanilla 1993a, 1998a, 2001a, 2001b, 2002b, 2007, 2009a).

La pintura mural siguió siendo durante esta época el centro de atención por parte de otros investigadores y aunque surgieron algunas propuestas interesantes, otros autores han criticado la falta de contraste de los datos iconográficos con la realidad arqueológica²⁴². Las pinturas

240 Para A. Headrick nunca hubo un poder absoluto entre los gobernantes: *“If one lineage had dominated Teotihuacan for a lengthy period, the type of dynastic history seen elsewhere in Mesoamerica might have appeared in the artistic record.”* (1999:81). La autora sugiere como alternativa una oligarquía de la elite integrada mediante un sistema electivo a partir de cabezas de los linajes.

241 *“Indeed, the power of rulers may have been kept in check by accentuating their sacredness and enveloping them in ritual requirements, as has been done in other times and places.”* (Millon 1993:28)

242 En especial L. Manzanilla (2001a, 2002b). Al respecto menciona que las interpretaciones basadas únicamente en la evidencia iconográfica presentan problemas o errores, y no constituyen indicadores suficientes *“ya que éstos pueden estar referidos a otros tiempos, otros espacios, o incluso a ámbitos míticos.”* (2001a:479; 2002b:17) Como muestra ejemplifica algunos casos en los que ha detectado incongruencias p.e. A. Headrick (1996) identifica en Atetelco a un rey flanqueado por órdenes militares con indicadores poco claros y al mismo tiempo Atetelco y Techinantitla, barrios que presentan una cronología tardía, son considerados barrios militares por Millon (1993:31). En este sentido quisiera añadir también la observación de M.E. Ruiz Gallut quien sostiene a partir del análisis



procedentes del Barrio de las Pinturas Saqueadas y de Techinantitla fueron objeto de estudio a manos de algunos investigadores que intentaron identificar los actores que llevaban un tocado característico, conocido como tocado de borlas (Fig. 4.5), como posibles representantes de los fundadores de la ciudad vinculados al dios de las Tormentas y su rango se identificaría más con personajes de un elevado rango militar más que individuos de alto estatus²⁴³ (R. Millon 1988b:91). C. Millon en la misma publicación propuso una nueva reinterpretación en los que además del tocado de borlas en los individuos pudo dar cuenta de otros aspectos de su indumentaria que contribuían a precisar las relaciones e identidades de los representados. También cuenta con gran interés la identificación de algunos de los glifos identitarios que parecían acompañar a los personajes, de modo que éstos personalizaban a las figuras y “... may represent personal names, family and/or other kin-based group names, and names asociated with institutions or groups such as military, residencial/territorial, or cult.” (1988:119). Otras alternativas más tardías apuntan a que los personajes que se representan en Techinantitla son gobernantes y no generales militares y que el conjunto, aunque no fuera residencia de los gobernantes, no es incompatible con la idea de que su exaltación o celebración pictórica ocurriera allí (Cogwill 1992:209). Recapitulando en cuanto al tocado de borlas se refiere, L. Manzanilla opina: “Falta mucho por corroborar respecto de este tocado, pues es obvia la ausencia de información independiente que apoye una u otra.” (2002b:6).

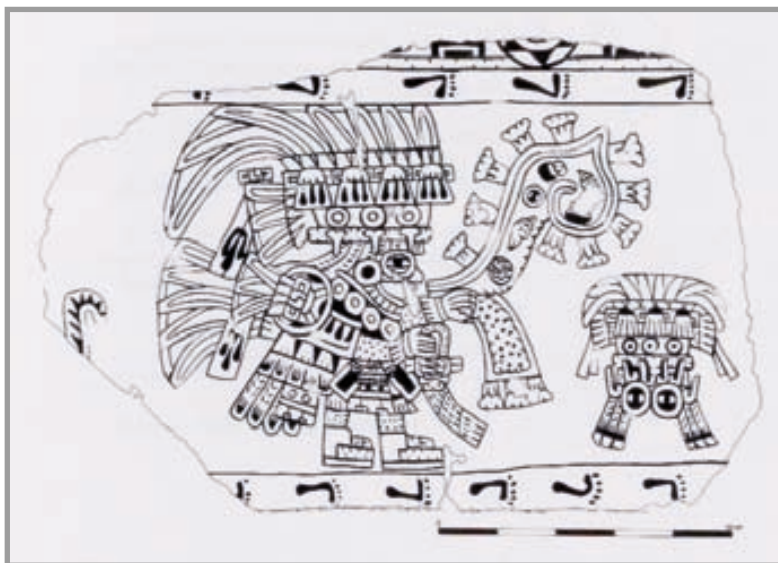


Fig. 4.5 Figura procesional de perfil llevando el tocado de borlas, acompañado delante por el glifo antropónimo en representación frontal. Fuente: C. Millon (1988: fig. V.3, p.116).

L. Manzanilla ha utilizado el referente de la iconografía conjuntamente con los datos arqueológicos, depurando la información y contribuyendo a proyectar una interpretación mucho más ajustada a lo que posiblemente fue. Muestra de ello es cuando la autora retomó la propuesta de G. Kugler (1967:8) quién trajo a colación la iconografía de la Vasija de las Colinas excavada por S. Linné. El

de escenas procesionales en tres conjuntos pictóricos de Atetelco, Tepantitla y Tetitla que no se referencian registros históricos sino que “las escenas representadas están relacionadas con momentos rituales.” (1998:193)

243 Cf. Von Winning (1984:5-54). El autor revisa el tocado de borlas y precisa algunos aspectos en relación a su uso en Teotihuacan y en sitios foráneos como el área Maya o Monte Alban. Descarta su presencia en Monte Alban. Por otro lado amplía los sujetos que lo portan y los identifica como mercaderes y militares.



autor destacaba la presencia de cuatro emblemas o imágenes de culto (serpiente, quetzal, diadema de lluvia y coyote) que se correspondían a la división en cuatro sectores de la ciudad. Esta idea de la división cuadripartida de la metrópolis a partir del análisis iconográfico de la Vasija de las Colinas será recuperada por otros autores, entre ellos H.V. Winning (1987a: 73-76) (Fig. 4.6) y como mencionábamos al inicio, por L. Manzanilla que reformula la interpretación en la que estos emblemas nominalizan los cuatro sectores o distritos de la ciudad²⁴⁴. La autora defensora del cogobierno sostiene que éste se concentró a manos de un grupo “cuya función más representada es la sacerdotal, ya que no había una distinción clara entre función política y la ritual.” (1998a:25; 2001a:464; 2002b:4). Además sostiene que es bastante probable que estos sacerdotes integrantes del gobierno colectivo fueran “cabezas de clanes cónicos y representantes de los distritos de la ciudad.” (1998a: 25; 2002b:5). Este grupo sería el responsable de la organización del culto estatal y local, pero también se encargarían de mantener el control de los circuitos económicos. La autora parte del modelo de organización política del Centro de México en el Posclásico Tardío donde se daban parcialidades étnicas y se encuentran ejemplos de gobierno corporativo, en donde por un lado existen gobernantes principales pero también otros distribuidos por distintos distritos de la ciudad. Manzanilla propone un patrón de acción política de estrategia corporativa mediante la cual el poder se comparte entre diferentes grupos y se evita el comportamiento político de los que ostentan el poder. Esta interdependencia entre grupos y la restricción a un único grupo que detente el poder justifica la abundancia en representaciones colectivas y en un ritual basado en la fertilidad y en la renovación de la sociedad y el cosmos. Además, los máximos dirigentes de este grupo del cogobierno colectivo serían cabezas de clanes y representantes de los distritos de la ciudad.

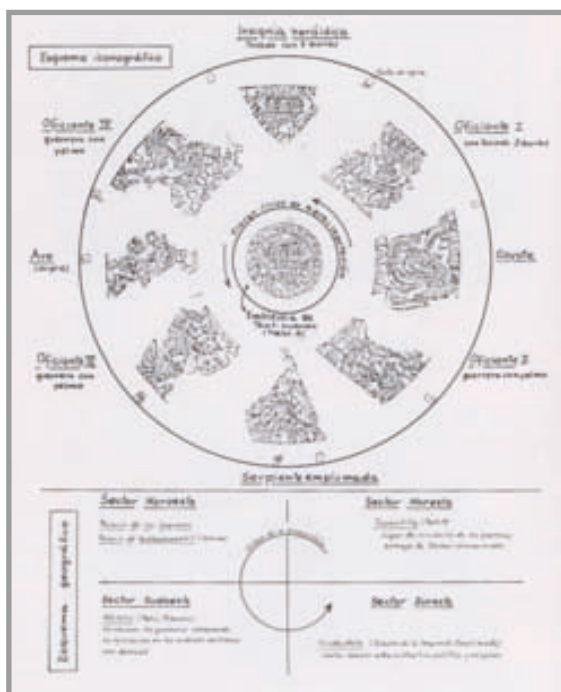


Fig. 4.6 Distribución esquemática-icónográfica de la vasija de las Colinas y esquema geográfico de correspondencia con los cuatro sectores de la metrópolis de Teotihuacan, según la interpretación de H.V. Winning (1987a:8,b)

244 En otro orden de ideas, “A mi modo de ver, estas cuatro insignias podrían representar los cuatro sectores de Teotihuacan: las aves hacia el noroeste (en el sector de la Pirámide de la Luna), los coyotes al suroeste (incluyendo Atetelco), la serpiente al sector sureste (con el Templo de la Serpiente Emplumada y todo lo que viene hacia el sur, incluyendo Teopanaczo) y el tocado de borlas y las anteojeras al noroeste, con la Pirámide del Sol y Xalla.” (2006:37)



Partiendo de esta idea como base y manteniendo la coherencia con lo anterior ha propuesto recientemente que en el cogobierno participaron “casas nobles” (2006, 2007) representadas a partir de emblemas: cánidos en el suroeste, serpiente en el sureste, felinos en el noreste y aves de rapiña en el noroeste. Además la autora sugirió que en Teotihuacan, dentro de los tipos de formación de estado, nos enfrentábamos a un estado corporativo, no individualista. Es decir un gobierno integrado no por un único individuo, sino por varias facciones representativas del poder. Para ello se apoya en la propuesta que presentó Z. Paulinyi (1981) y sugiere que “*Teotihuacan fue el primer ejemplo de cogobierno, instaurando una tradición que perduró hasta la conquista.*” (2001a:470; 2002:15). También recurre a Blanton et al. (1996) quienes definen las características de la economía política corporativa razonando la ausencia de protagonistas políticos²⁴⁵, algo que la autora adopta para justificarla en el arte teotihuacano. Al mismo tiempo esta estrategia corporativa que adoptó el estado y que se plasmó por ejemplo en un arte anónimo y estandarizado tuvo al parecer una finalidad social integrativa de los distintos grupos étnicos. Sin embargo la otra cara de la moneda de esta estrategia muestra como su adopción según la autora: “*no logró construir un modelo de Estado fuerte sino que aparentó una cohesión [...]*” (2006:15) “[], cuando realmente era una trama compleja de grupos de diversos orígenes y variadas jerarquías con intereses contrastantes” (2005:24). Por otro lado a partir de Xolalpan el acceso independiente de las élites intermedias²⁴⁶ al control de recursos y a mano de obra de la costa del Golfo escapando de la autoridad central del Estado fue el detonante del resquebrajamiento de esta estructura corporativa. Según la autora estas élites que se fueron distanciando de la estructura corporativa contribuyen al colapso ya que actuaban como grupos excluyentes diametralmente opuestos al paradigma corporativo que promulgaba el estado. (Manzanilla 2006:24, 2007:498, 2009a:29)

Otras propuestas fueron sugeridas por M. Graulich (2001b) para quién Teotihuacan tuvo un gobierno bicéfalo²⁴⁷ cuya residencia se encontraría en los dos palacios al Norte y Sur de la Ciudadela²⁴⁸. El autor considera que los dos reyes que regentaban en la ciudad alternaban o conciliaban dos aspectos opuestos de los que eran representantes: el solar y el nocturno-telúrico. Por otro lado López Austin (1989b) propuso que en esta ciudad se dio por primera vez en Mesoamérica la segmentación entre linajes que se separarían del resto de gente común para formar así el primer estado. Ante la heterogeneidad de la población, el autor duda de que Teotihuacan hubiera erigido su poder basándose en la estructura del parentesco y sugiere que tal vez fue un grupo de linajes que se impuso a los demás o bien una confederación de miembros representativos de cada linaje (1996:113). Lo que si sostiene es que la legitimación descansaba en el aspecto divino y la elite era representativa de un dios territorial. Finalmente, Corona Sánchez (2002:380), que se

245 “Ésta se caracteriza por la ausencia de mención de logros de individuos particulares y de cultos a gobernantes []; los cultos estatales ponen énfasis en principios cosmológicos que relacionan la lluvia, la tierra y las serpientes con la fertilidad y renovación de la naturaleza; la estandarización de convenciones artísticas y de la iconografía religiosa []” (Apud Manzanilla 2008a:111)

246 Recientemente L. Manzanilla (2007) parte de la idea de “*maison*” de Lévi-Strauss para sugerir que las élites intermedias de Teotihuacan se organizaron de este modo.

247 R. Millon (1976:237) ya sugirió años antes a partir de los dos palacios al norte y sur de la Ciudadela que Teotihuacan pudo haber tenido un gobierno formado por “*twin rulers*”. G.L. Cowgill también plantea esta opción pero considera que “... *nothing else at Teotihuacan that suggests a concept of dual rulership was important.*” (1992b: 108)

248 Según E. Pasztory (1988:57) ambos palacios pudieron haber alojado a dos gobernantes escogidos entre distintas familias, que combinarían funciones religiosas y seculares.



respalda en la interpretación de la pintura mural y parte de un enfoque etnohistórico, sugiere que los árboles floridos de Techinantitla son topónimos (Fig. 4.7). El autor parte del referente nahua para plantear su propuesta de organización sociopolítica que se estructura de acuerdo a consejos de sacerdotes-guerreros, imbricados a la identidad militar de Quetzalcoatl, que regulaban las distintas estructuras y que se sostenían por medio del tributo (2002:381).



Fig. 4.7 Arriba: Glifos nominales que formarían parte de los topónimos en los murales de Techinantitla. Según el autor son “...ejemplos de topónimos referidos a elementos humanos o de flora, implementos o instrumentos arquitectónicos, accidentes geográficos e instancias ideológicas [...]” (E. Corona Sánchez 2002: 385). Un ojo, un hueso o fémur con jade, un recodo o una mano en una terraza en la primera fila; un ojo con máscara bucal en la última fila, una flor de agua o lirio y un basamento. Abajo el glifo nominal que posiblemente se refiere al lugar de cultivo de piñas, que según Corona Sánchez se corresponde a los valles de Loma Bonita en Oaxaca y Papaloapan en Veracruz, sugiriendo que podría tratarse de provincias tributarias. Fuente: E. Corona Sánchez (2002: fig. 8, p. 386; fig. 9, p. 387).

En este apartado hemos presentado de manera general las principales propuestas acerca de las formas de gobierno de la antigua ciudad que se consideran en la actualidad. Sin embargo, hoy en día no sabemos con certeza el tipo de gobierno presente en la antigua urbe. Lo que podemos afirmar es que las esculturas antropomorfas proceden, en su mayoría, de las esferas más altas del gobierno de la ciudad y que, en apariencia, parecen estar relacionadas con el culto estatal y religioso del estado. Futuras investigaciones acerca del gobierno y de la producción escultórica antropomorfa pueden contribuir a entender como se vincula esta producción escultórica con el ejercicio del poder en Teotihuacan, ya que dependiendo del modelo político, contaremos con mayores datos para precisar la función y el uso de las figuras antropomorfas y su significado.

EL PALACIO: ¿SEDE DE GOBIERNO Y/O LA RESIDENCIA DE LA ELITE?

Por otro lado los posibles palacios que serían las residencias de los gobernantes han sido también objeto de disquisiciones empezando por su propia definición²⁴⁹. S. Gómez (1996:35; 2000:603 nota 7) opta por desechar el controvertido término “palacio” debido a las connotaciones o implicaciones

249 J. Angulo Villaseñor (1987a) también discrepa del concepto empleado y sugiere su función a través de las representaciones iconográficas. Según el autor, más que palacios debió tratarse de “centros gubernamentales” o ministerios.



que determinan *a priori* su función y propone sustituirlo por un concepto más aséptico: residencia de élite. Para L. Manzanilla la idea de palacio conlleva una organización política de carácter colectivo y aunque está implícito el carácter residencial, refuerza la connotación de que también es multifuncional (Manzanilla 1985a:94, 2001b, especialmente 2005b) “una sede donde se toman las decisiones políticas y administrativas.” (2001b:158) con “espacios [que] estaban dedicados a la administración, la producción artesanal, la impartición de justicia y el almacenamiento.” (2005b:186). Cowgill considera por su parte que el término entraña más complejidad y que su aplicación no debería generalizarse a aquellas residencias que presentan mayor calidad, sino que define palacio :

“... as a residence of a ruler or at least holder of high political office, associated with which, in addition to residential quarters, there are facilities for carrying out various activities pertaining to the office of the chief occupant, such as feasting, Entertainment and housing for visiting dignitaries, conducting business with members of the local population, judicial activities, and storage of food and perhaps other goods for distribution on suitable occasions.” (2007:287)

Si la definición misma de palacio ha generado controversias, no ha sido menos la identificación y localización de éstos en la ciudad. Manzanilla (2005b) menciona que las dimensiones y su ubicación próxima al centro ceremonial son indicadores de su presencia. Advierte empero que en el pasado muchos fueron identificados engañosamente por la presencia de pintura mural cuando este indicador no es del todo confiable puesto que hay conjuntos de bajo estatus que también la exhiben en sus muros. Así fue como el Palacio de Quetzalpapalotl, el Palacio del Sol, el Palacio de los Jaguares recibieron sus títulos, aunque en la actualidad se discuten que estos edificios, a pesar de su ubicación, sirvieran de residencias de gobernantes. Al respecto L. Manzanilla defiende que sólo tres pudieron haber cumplido la función: estos son el CCM (Complejo Calle de los Muertos), el conjunto 1D y 1E de la Ciudadela y Xalla.

Los palacios 1D y 1E de la Ciudadela fueron considerados por su ubicación como el centro religioso-administrativo de la ciudad y posible residencia de los gobernantes. Por su parte R. Millon (1976:237) sugirió en base a estos dos palacios gemelos la posibilidad de un gobierno dual. Esta idea será compartida recientemente por M. Graulich quién apoyándose en su localización y en el aspecto iconográfico dual presente en la fachada del TSE sugiere que puede tratarse de los palacios de los dos gobernantes de Teotihuacan que responderían a la conciliación de dos aspectos opuestos: “*el solar y el nocturno-telúrico, como en Cacaxtla o en el Posclásico. Ubicada entre los dos palacios de los reyes complementarios, la pirámide única [] con sus relieves insiste no sólo en la alternancia, sino también en la necesaria unión de los contrarios, []*” (2001b:25). Los datos que proceden de los arqueólogos Jarquín Pacheco y Martínez Vargas que estuvieron implicados en su excavación durante el PAT 80-82, apuntan inicialmente a una residencia temporal de sacerdotes o de personas vinculadas a la Ciudadela “... en esta área solamente realizaban funciones de tiempo parcial, viviendo en ella por temporadas, turnando su presencia entre los miembros del grupo, que formaba la fuerza política más importante.” (Jarquín y Martínez 1982b: 126). Esta propuesta se confirmó más adelante por una de las autoras: “*el lugar más bien parece habitado por personas dedicadas al aspecto intelectual, con funciones religiosas y las que estaban en relación y bajo la*



responsabilidad sacerdotal” (Jarquín Pacheco 2002:168) De los dos palacios, uno debió estar “relacionado a la deidad estatal (Tláloc) y al culto a la fertilidad, que moraba en el conjunto 1D, y el otro relacionado a la Serpiente Emplumada, en el conjunto 1E” (Apud Manzanilla 2005b:196-197). La autora apoya la idea y sugiere que se trata de residencias de sacerdotes de alto rango a juzgar por las considerables representaciones del dios de la Lluvia en el conjunto 1D. Esta idea se comparte por López Luján et al., que recuerdan que: “ambos conjuntos tienen más el aspecto de residencias sacerdotales del Templo de Quetzalcóatl: sus dimensiones son relativamente reducidas (9600m² en total); carecen de la complejidad arquitectónica y funcional propia de un palacio, y sus enterramientos no son excepcionalmente ricos.” (López Luján et al., 2001:14). Por otro lado R. Cabrera (2005:158) señalaba las soluciones hidráulicas que los constructores tuvieron en cuenta en este edificio a fin de proveerle los servicios infraestructurales.

Se ha contemplado que el CCM, un recinto arquitectónico que supera los 110.000m², fue un palacio (Fig.3.6). Ciertamente sus dimensiones apuntarían a tal función²⁵⁰, sin embargo como se ha señalado en varias ocasiones, el conocimiento que se tiene de este complejo es parcial y las considerables excavaciones que se llevaron en partes del CCM en el pasado (Morelos 1997) constituyen una considerable proporción frente a lo que ha sido realmente excavado sistemáticamente. George Cowgill (1983, 2007) apoyándose en paralelos etnohistóricos propone un acercamiento a la arquitectura de la ciudad para sugerir como alternativa aquellos edificios²⁵¹ que podrían haber funcionado como residencias de gobernantes tomando en consideración entre otros aspectos las dimensiones y los diferentes espacios que un complejo palatino debería a su juicio poseer. Si bien no descarta que la Ciudadela²⁵² fue edificada en Miccaotli por un gobernante poderoso como reflejo de un nuevo gobierno y fungió como residencia, el autor sospecha que a partir de Tlamimilolpa Tardío este monumental complejo debió asumir otras funciones rituales y estatales funcionando, por ejemplo, como una sede de gobierno. Concuera que en su lugar que tal vez el CCM era un candidato ya que su ubicación, en el eje principal de la ciudad y su gran capacidad permitiría alojar a cientos y pocos miles de personas involucradas, directa o indirectamente, con la organización política, con el gobernante y su corte. En sus propias palabras: “... structures within the CMC are exceptionally fine, strongly suggesting that important people lived in them, whether or not the CMC was, for a time, a locus of very high –level political management.” (1983:340). Asimismo, de todo el CCM destaca que el grupo Viking, con sus espaciosas habitaciones, pudo haber sido la residencia de un gobernante. Esta propuesta la retomarán más adelante Sanders y Evans (2005).

250 El acceso a este conjunto fue restringido y no sólo el muro, sino su división interior y su emplazamiento, en un lugar de la Avenida de pronunciada pendiente, lo atestiguan. E. Pasztory (1988:61) sugiere que además de las funciones administrativas que debió haber cumplido, pudo tener un valor simbólico.

251 Otras propuestas que contempla son la Casa de los Sacerdotes ubicada en la parte sur de la Plataforma que envuelve la pirámide del Sol. A pesar de que su acceso no fue directo, señala este sitio como un complejo importante en el que se llevarían a cabo actividades políticas. Finalmente descarta que los edificios congregados cerca de la Pirámide y la plaza de la Luna, como el Palacio de Quetzalpapalotl o el Palacio de los Jaguares, alojaran a los sacerdotes de estos espacios ceremoniales y propone en su lugar que estas exclusivas residencias fueron ocupadas por miembros de la organización política. Más tarde aceptará que Xalla, pudo haber servido como palacio o también para otros fines (2007:290).

252 A pesar del carácter magnánimo de la Ciudadela para Cowgill la distribución de los espacios en los designados como palacios norte y sur no se adecuan a las necesidades que suponen alojar sirvientes, guardias, funcionarios etc. Además subraya que existe en ellos poca diferenciación en los tamaños de las habitaciones y se dieron muy pocas remodelaciones desde Tlamimilolpa Tardío a Xolalpan. Por ello: “... it is extremely unlikely that the Ciudadela merely symbolized the wealth and the power of a specific ruler or ruling dynasty” (1983:331)



N. Morelos durante el PAT 80-82 se ocupó de la excavación de una parte del CCM al que distingue como un: “... un macrocomplejo que forma parte integral del sistema urbano [] constituido por conjuntos urbanos de tipo plaza (con presencia de adoratorios alrededor de un espacio abierto), tipo habitacional y tipo plaza sin presencia de estructuras.” (1982b:64). Respecto a la parte que excavó, el llamado Conjunto Plaza Oeste, al parecer tuvo funciones administrativas y de culto pero no residenciales. Por otro lado, L. Manzanilla, L.L. Luján y W. Fash sostienen que el CCM: “se trata de varios conjuntos con funciones diversas: rituales, administrativas, de toma de decisiones, de almacenamiento, pero que aun no es posible determinar su articulación.” (Manzanilla et al. 2005:200)

W.T. Sanders y S. T. Evans (2005) basándose en información etnohistórica y etnográfica retoman que el CCM fungió como palacio en los dos o tres últimos siglos de Teotihuacan. Sugieren además que el Grupo Viking entraña una naturaleza especial: “*It has the largest rooms, porches, and patios of any of the residences excavated at Teotihuacan, and may have been the residence of someone of very high status, possibly even the head of the compound and of the Teotihuacan state.*” (2005:316). Las otras residencias colindantes hubieran alojado a miembros de menor status pero que pertenecían al linaje real. A la vez que desestiman la equivalencia automática que suele trazarse entre plataforma elevada y templo que la corona, sugieren que las estructuras situadas sobre ellas alrededor del patio central conjugaron funciones políticas y religiosas y sirvieron además de residencia del cabeza del linaje. Por otro lado y en base a las asimetrías arquitectónicas del CCM proponen un gobierno dual “... *the so-called West Temple in the West Group was actually the residence of one of the dual Kings, and based on the sculpture on the facade, he may have held the title of Quetzalcoatl.*” (2005:317). En conclusión, si para los autores el CCM debería ser interpretado como el eje político y administrativo a partir del 300 d.C, para L. Manzanilla et al. el conjunto de la calzada de los muertos sería un ejemplo de residencia más ligada a la vida urbana que al gobierno teotihuacano. La autora defiende que el caso más claro de palacio es el de Xalla, situado a 230 metros al Norte de la Pirámide del Sol (N4E1) (Fig. 4.8). El complejo presenta todas las características que definirían un palacio multifuncional y que apoyan que se trata de una de las sedes de gobierno. Su emplazamiento privilegiado, sus grandes dimensiones -veinte veces mayor al conjunto promedio- y su antigüedad constructiva que se remonta a Tlamimilolpa, hasta su incendio y destrucción hacia el 550 d.C. son sólo algunas de las características que menciona la autora (Manzanilla et al. 2005:200-203) L. Manzanilla si bien postula que es el mejor candidato como sede de gobernantes, descarta en apariencia su función residencial²⁵³ sugiriendo que las residencias de los cogobernantes deberían buscarse en los cuatro sectores de la ciudad de donde proceden o bien en conjuntos aledaños a Xalla, como Techinantitla. Por otro lado propone algunas alternativas relativas a dichos gobernantes. Parafraseando a la autora (2006) una posibilidad es que 4 cogobernantes se reunieran en Xalla para la tomas de decisiones y para efectuar rituales: se sugiere para su identidad que dos de los cuales serían sacerdotes y dos más posibles jefes militares²⁵⁴. Otra alternativa sugerida a partir de

253 “Proponemos que Xalla sea este tipo de complejo palaciego (palacio más administrativo y de toma de decisiones, que residencial), más para deliberación de decisiones para un grupo de co-gobierno de jefes de sectores, que para la habitación.” (Manzanilla 2001a:476).

254 “cuatro jefe de sectores de la ciudad, relacionados con Tláloc en su aspecto de Napacatecutitli, señor de los cuatro rumbos.” (Manzanilla 2001b:180)



la distribución de los espacios en el conjunto, implicaría la existencia de dos cogobernantes que recibirían audiencia y efectuarían cultos privados en las estructuras al norte y al oeste. Puesto que en el este se sugiere la existencia de un templo a la deidad estatal, el dios de las Tormentas, se cree que efectuarían cultos a ésta así como a un posible ancestro, que estaría representado por la escultura [28] ubicada al sur.

Fig. 4.8 Palacio de Xalla. Fuente: L. Manzanilla (2009c: 22). Derecha: Vista general del Edificio 9 y 2 de la plaza central de Xalla. Fuente: L. López Luján, E. Taladoire (2009: 71).



4.4 LA ORGANIZACIÓN SOCIAL

ACERCAMIENTO A SU IDENTIFICACIÓN

El estudio de la sociedad teotihuacana se ha abordado desde distintas perspectivas. El análisis de la ubicación de los conjuntos residenciales dentro de la urbe, de los espacios²⁵⁵, su articulación y organización así como de los materiales constructivos y la presencia de pintura mural o esculturas son algunos de los elementos que se han tomado en consideración para determinar a partir de la arquitectura, los distintos niveles sociales en la ciudad. Sin embargo todavía en la actualidad no está muy claro que la vivienda y la presencia de pintura mural determine el estatus del ocupante (Cowgill 1997). Las primeras estructuras excavadas a lo largo de la Calle de los Muertos, como el Palacio de Quetzalpapalotl (Acosta 1964) o el Palacio del Sol, parecían ligarse dada su ubicación estratégica en el centro neurálgico de la ciudad cerca de los edificios ceremoniales principales, su tamaño y la presencia de pintura mural²⁵⁶ a unas residencias ocupadas por la élite o por el grupo dirigente. Se plantea que las residencias fueron ocupadas por grupos de elite, por *“individuos que guardan un estatus diferente al de la mayoría de la población, que empiezan a tener*

255 Que no de su tamaño, ya que como advierte G.L. Cowgill (1992a) el tamaño de los conjuntos residenciales no es indicativo de status o riqueza de sus ocupantes. Por ejemplo si Techinantitla es de los más grandes conjuntos y sus ocupantes parecen haber tenido un status elevado, el conjunto de Tlamimilolpa es también considerable en cuanto a dimensiones se refiere y sin embargo los datos apuntan a unos ocupantes de bajo estatus.

256 En este sentido J. Acosta infiere la opulencia de los ocupantes del conjunto cuando al destapar el muro norte, ángulo noroeste: *“al retirar la tierra pudimos apreciar un disco de mica todavía adherido a la superficie del mural [] Lo anterior demuestra una vez más el fastuoso gusto de vivir de los antiguos teotihuacanos que no conformes con sus maravillosas pinturas las trataban de mejorar con la aplicación de mica para causar un efecto parecido al destello de las estrellas del firmamento.”* (1964:31)



control político, económico y religioso y que crean los aparatos ideológicos y coercitivos [] (Matos 2009a:69). También sobre la misma avenida otros conjuntos fueron excavados en el transcurso del tiempo, aunque no siempre la exposición de los datos obtenidos permitió inferir de qué tipo de edificio se trataba, así que parece que tanto estructuras religiosas, administrativas como edificios residenciales conviven en este espacio. Fuera de esta espina dorsal principal se extendían otros conjuntos residenciales que en principio deberían poseer mayor estatus cuanto más cercanos al centro ceremonial e ir perdiendo consideración a medida que se alejan hacia la periferia de la ciudad. Representativos del primer caso destacan los conjuntos de Zacuala, Yahualala o Tetitla (Sejourné 2002 [1959], 1963, 1966b). Aunque los conjuntos se mostraban relativamente próximos al centro ceremonial, su disposición interior y los materiales apuntaban a estatus diferenciales²⁵⁷. Hacia la periferia se estimaba que los conjuntos fueran representativos de estamentos sociales más bajos y eso es parcialmente cierto, pero el tejido urbano-social es mucho más complejo y muestra de ello son las abruptas diferencias sociales en conjuntos muy próximos entre ellos. Al respecto, algunos conjuntos ubicados relativamente cerca unos de otros han reflejado distinciones entre apartamentos que debieron pertenecer a una clase social más elevada como el barrio de La Ventilla (Cabrera 1996a; Gómez 1996), y otros relativamente cercanos como La Ventilla B, que alojaron a individuos de clases muy bajas. Recientemente W. T. Sanders y S. Toby Evans sometieron a reevaluación el conjunto de Tlamimilolpa (N4E4), considerado de bajo status y sostienen que por su cercanía con el barrio de los Comerciantes (N3E4), los habitantes de este conjunto “... were professional burden wearers like the Aztec tlameme who served the merchants residing in the nearby barrio.” (2005:307) Finalmente algunos más alejados del centro y ocupando posiciones marginales en los límites de la ciudad, aparentaron pertenecer a una clase muy baja y con evidencias de producción cerámica como Tlajinga 33, o el sitio de San José 520 en el límite SE de la ciudad.

También se han aplicado métodos estadísticos aprovechando datos cerámicos del recorrido TMP para extraer patrones espaciales que traduzcan el status socioeconómico de la urbe y de los distintos barrios que la integraban (Altshul 1987). En este sentido Ian Robertson sostiene que durante las primeras fases de ocupación de la ciudad los barrios presentaban composiciones socialmente muy heterogéneas a lo que el autor sugiere que esta diversidad social puede ser producto de un crecimiento rápido e improvisado de la ciudad y de mantener la práctica de las relaciones de parentesco y patrón-cliente propias de comunidades rurales que trajeron consigo durante los procesos migratorios a la urbe. (Robertson 2005:291). Con el tiempo “*las redes sociales se extendieron horizontalmente y las relaciones basadas en las diferencias de clase y estatus se volvieron más importantes que las relaciones verticales basadas en conexiones patrón-cliente, parentesco u origen étnico.*” (2005:292) y es así como a partir de Tlamimilolpa detecta por un lado una mayor concentración de residencias de élite en el núcleo ceremonial pero también mayor homogeneidad en la composición social de los conjuntos y en consecuencia mayor tensión social a finales de la ocupación.

257 Esta es la tendencia que se observa: “*Judged by criteria such as construction quality and evidence of mural paintings, there is a tendency for the proportion of wealthier households to decrease as one moves further from the Street of the Dead and for the proportion of power households to increase [...]*” Cowgill (1992a:215)



Algunos de estos conjuntos han sido extensamente investigados y la información que se recuperó de ellos, especialmente de los entierros y ofrendas, sirvió de base a posteriores estudios acerca de la sociedad teotihuacana. En este sentido uno de los más representativos es Tlajinga 33, un conjunto que presenta ocupación desde Tlamimilolpa hasta Metepec, del que han surgido enriquecedoras aportaciones desde los oficios de sus ocupantes hasta aspectos relacionados con la dieta o la salud en el conjunto. En este sentido, R. Storey (1987, 1992) se ocupó de la paleodemografía y paleopatología del conjunto a partir del estudio de los esqueletos así como de las actividades económicas que se desarrollaron en su interior. El conjunto alojó en sus primeras etapas a artesanos que trabajaron lapidaria en distintos materiales (pizarra, concha, ónix, piedras semipreciosas, etc.) pero a partir de Xolalpan parece que esta primera actividad del conjunto convive con una nueva que es la producción de Anaranjado San Martín. Otras aportaciones del estudio del conjunto, de los entierros y ofrendas (Storey 2003 [1999]) así como de las áreas de actividad (Storey, Widmer 1989), señalan importantes diferencias jerárquicas en el seno del mismo conjunto, ya que los lapidarios mantienen un estatus más elevado que los ceramistas, pero al parecer dichas diferencias se articulaban mediante actividades religiosas, sociales o económicas. Por otro lado otro importante indicador de sociedad desigual suele ser los entierros y las ofrendas. M. Sempowski (1987, 1992) examina los datos obtenidos a partir de los patrones de entierro así como la presencia y distribución de bienes de prestigio depositados como ofrendas en tres conjuntos (Tetitla, Patios de Zacuala y Ventilla B) y en distintos momentos para determinar si hubo variación en el estatus de los ocupantes. A la luz de los resultados, si bien siempre hubo diferencias, en Xolalpan la diferencia social entre Zacuala y Tetitla era relativamente poca. Sin embargo ésta incrementa en Metepec y Zacuala ha disminuido notablemente su capacidad de adquisición, mientras que Tetitla sigue manteniendo cierto status a pesar de haber renunciado también a la importación de ciertos bienes exóticos como el jade.

Desde la perspectiva de la historia del arte hay que admitir que dentro de las manifestaciones artísticas ha sido indiscutiblemente la pintura y la cerámica con sus figurillas las que han empleado como recurso para extraer rangos o estratos sociales e inferencias generales acerca de la sociedad teotihuacana. En este sentido la escultura se ha llevado la peor parte ya que se ha tomado poco en cuenta para inferencias sociales, debido probablemente a que en las representaciones antropomorfas la ausencia de atributos y también de indumentaria en otros casos, constituye una dificultad para identificar a los representados. Sin embargo la presencia o ausencia de escultura en los conjuntos residenciales sí se ha valorado para reforzar la idea de unos ocupantes de alto o mediano status y entre las esculturas en piedra contamos con algunos ejemplares que, como señalaba E. Matos *“parecen ser sacerdotes o mujeres de alta jerarquía muy bien ataviadas, con faldas, quechquémitl, orejeras, ajorcas y collares.”* (2009a:81-82).

En la sociedad analizada a través del prisma del arte se advierte que salvo contadas excepciones, los protagonistas antropomorfos en la pintura mural o en la cerámica pintada son los que pertenecen al grupo dirigente, a saber oficiales del gobierno y/o sacerdotes-militares. No es nuestro objetivo atender a todas las propuestas que se han planteado al respecto, pero nos conformaremos con ofrecer una revisión de algunas que consideramos más relevantes dejando



para más adelante aquellas manifestaciones pictóricas que dan cuenta del militarismo y de la existencia de órdenes militares en Teotihuacan. Las pinturas han permitido inferir múltiples aspectos desde acreditar la práctica simbólico-religiosa como el Juego de Pelota en Tepantitla²⁵⁸ (Uriarte 2006a [1995], 2006c) hasta dejar constancia de una gran variedad de asuntos sociales y otras prácticas culturales. Juegos como el patolli, el uso de pintura corporal y facial, prácticas medicinales o actos ceremoniales (Fig. 4.9) son solo algunos de los ejemplos que vemos discurrir entre los muros del pórtico 2 de este espléndido conjunto (Angulo (2006 [1995]):65-186). En otros casos la pintura ha servido como medio en el que el cambio religioso y social se transparenta. En este sentido el Mural de los Animales Mitológicos²⁵⁹ revela según R. Cabrera (1987b) la existencia de una *“lucha encarnizada entre deidades teotihuacanas representadas en los diversos animales mitológicos [que] puede tener un profundo significado social en el seno de la religión teotihuacana [...]”* (Cabrera 1987b:357 y 359). (Fig.4.10) Para el autor esta pugna refleja en realidad una lucha por el poder político en la que *“los sacerdotes resultaron victoriosos sobre los seguidores de la Serpiente Emplumada y otros grupos adeptos a otras deidades, ya que después del año 350 d.C proliferaron representaciones de jaguares en toda la ciudad []”* (2004:14). El mismo mural ha sido objeto de otras interpretaciones como la de C. Millon (1973) en la que la autora sugería una representación de la cuarta destrucción de la humanidad en la que los hombres se convierten peces según la Leyenda de los Soles. K. Taube invierte la interpretación sostenida por C. Millon y según su opinión los peces representados en el mural *“... may represent not humans turned into fish, but fish before they became humans. In other words, they may represent the ancestors in their journey to the present human world.”* (1986:53).

Algunos estudios se han centrado en la observación de partes concretas de los atuendos de los representados, como los tocados en relación con los individuos que los portaban y los contextos en los que aparecían, surgieron propuestas como la de C. Millon (1973, 1988) que vio en éstos los elementos distintivos de miembros de alto estatus. Otras investigaciones se han llevado a cabo mediante el contraste de las fuentes históricas, etnográficas y empleando las figurillas de terracota (Fig.4.11) como elemento de apoyo (Heyden 1976, 2002). La autora sugiere que a partir del estudio de las mismas pueden trazarse inferencias sobre la organización social teotihuacana y sus jerarquías. A modo de ejemplo sugiere que los peinados y los tocados en las figurillas son portadoras de información social. En este sentido posteriores investigaciones ahondaran en este aspecto (Barbour 1993, Scott 2001, Goldsmith 2000, Montoya 2003). Destacamos la contribución de W. Barbour (1993:210) para quién las host figurines (Fig. 4.12a) eran una representación simbólica de la estructura social teotihuacana: de modo que las figurillas que ocupan el interior son representaciones de miembros de los conjuntos residenciales²⁶⁰. Recientemente C. Conides y W. Barbour sostienen que las figurillas: *“... hay que verlas como*

258 Una innovadora lectura del nombre de los juegos partiendo de las vírgulas o scrolls que emiten los personajes del mural del pórtico 2 de Tepantitla en Taube (2000:30-31; 2001).

259 L. Manzanilla (2007) propone que tal vez la casa noble de Teopacanzo, que estuvo representada por el emblema del pez, está presente en este mural.

260 Cf. L. Manzanilla sugiere entonces que *“Para poder probar esta interpretación, los diversos elementos de la vestimenta de las pequeñas figurillas interiores- que serían posiblemente marcadores de estatus-deberían ser hallados en contextos residenciales diferenciados socialmente.”* (2002b:7)



objetos cotidianos que se usaron para unir lazos entre individuos y grupos dentro de los complejos habitacionales sociales y con el Estado.” (2002:423). Según los autores los tocados de banda ancha sugieren información: en primer lugar de parentesco en la caracterización de los niños y en segundo lugar este complemento desaparece de las cabezas de las mujeres a partir de Tlamimilolpa, siendo indicativo posiblemente de cambios en la estructura de parentesco y su vez, en la sociedad. (2002:425-426). Recientemente L. Manzanilla (2007) y Manzanilla et al., (2011) a partir de las excavaciones en el centro de barrio de Teopancazco, de su análisis faunístico y de las áreas de actividad plantean que una parte del conjunto funcionaba como sastrería para proveer de tocados, mantas a una nobleza intermedia que dirigía y administraba el barrio y pertenecía a las designadas como “casas nobles” o *maison*. Según esta propuesta, cada “casa noble” fiel a su tradición produce: “*símbolos de identidad entre los que resalta la iconografía adherida a las mantas de algodón y a los tocados, y que distinguen casas nobles, oficios, y posiblemente orígenes étnicos.*” (Manzanilla et al. 2011:59). Dicha nobleza sería portadora de estos atavíos y tocados a través de los cuales se exhiben los símbolos de su identidad²⁶¹ y sugiere que para el caso de Teopancazco posiblemente el emblema que representó a esta “casa noble” sería la del pez en base a la elevada cantidad de restos faunísticos recuperados en este centro comparativamente con otros (Manzanilla 2007).

Fig. 4.9 Según J. Angulo (2006 [1995]:153) esta escena representa el juego de la maroma (o machincuepa) con pelotillas. Fuente: A. Villalonga.



4.10 Reproducción del mural de los “Animales mitológicos” en la Calle de los Muertos. Zona 4, Plataforma 1, Cuarto 1, Mural 1. Dibujo de José Francisco Villaseñor. Fuente: E. Matos (2009: lám.31)



261 “Los códigos simbólicos impresos en los trajes de los nobles se referían al barrio particular de donde procedían, y podrían ser identificados incluso por diversos contingentes étnicos de la ciudad.” (2007:493)



Fig. 4.11. Figurillas antropomorfas sedentes: a la izquierda y en el centro dos figurillas femeninas obtenidas durante los trabajos de construcción de la autopista México-Tuxpan. A la derecha figura masculina con tocado, maxtlatl y sandalias. Todas se encuentran en el Museo Nacional de Antropología. Fuente: Musée du Quai Branly (2009: 197a, p. 370; 195a:p.168; 199h, p. 373).



Fig. 4.12a Figura huésped de Tlajinga, 350-550 d.C. Cerámica y pigmento. 18.5x 20x 12 cm. Museo de Sitio, Teotihuacan. Fuente: K. Berrin, E. Pasztory (1993: 210).

ALGUNOS ASPECTOS DE LA SOCIEDAD

La propuesta de una estratificación social muy clara, con grupos sociales perfectamente delimitados y de estructura inflexible no convence a todos. Unos prefieren dividir entre dos grandes estamentos básicos: el grupo dirigente y el grupo productor o trabajador (Matos 2009a:83-84). En este último se encontrarían los campesinos dedicados a las tareas agrícolas²⁶², los especialistas en el trabajo de la piedra y la obsidiana, los ceramistas y los albañiles, comerciantes, soldados, médicos y demás profesiones dependientes del grupo dirigente. Éste a su vez, se integraba por sacerdotes, militares, administradores y arquitectos. Otros autores determinan con mayor contundencia los

262 Algunos autores opinan que aunque se desconoce, tal vez los campesinos teotihuacanos, como sucederá en posteriores sociedades del posclásico, “formaban contingentes guerreros para la expansión militar del Estado, ni si algunos de ellos se dedicaban también a la alfarería o a producir instrumentos[]” (Matos 2009a:85)



estratos como R. Millon (1973a:121,1976:226-227) que llega a determinar la existencia de hasta 6 niveles sociales en base a la arquitectura doméstica (técnicas constructivas, uso de espacios, tamaños de las habitaciones) entierros y ofrendas. En el primer nivel se encontraría la élite gobernante que viviría en el palacio de Quetzalpapalotl y en el Palacio del Sol por nombrar algunas residencias. En el segundo estrato se encontrarían los sacerdotes de los complejos piramidales de la ciudad. El tercero, cuarto y quinto estaría conformado por gente de un estatus intermedio que correspondería a los conjuntos de Zacuala, Teopancazco y Xolalpan respectivamente. Finalmente el sexto nivel correspondería a un estatus bajo representado por Tlamimilolpa y La Ventilla B. Llega a añadir un séptimo nivel (1981:214) que identifica con los habitantes más pobres que no vivirían en conjuntos residenciales sino en estructuras efímeras hechas con materiales perecibles como adobe.

Otros autores prefieren no definir los estratos (Cowgill 1992a, 1992b, 1997, 2003b), pero no dejan lugar a dudas que fue una sociedad altamente estratificada con organización jerárquica puesto que los grandes monumentos, las obras de urbanismo y el crecimiento de la población *“requieren de un control y una influencia extraordinaria sobre la población [] Sólo un poder centralizado pudo llevar a cabo tan grandes obras arquitectónicas y urbanas.”* (Cabrera et al., 1990:125)

Por otro lado Pasztory (1988) y Manzanilla (1993b) proponen un *continuum* heterogéneo en el que las diferencias son más de grado. Manzanilla sugiere: *“la sociedad teotihuacana no tenía clases sociales bien marcadas y definidas, sino un gradiente de grupos sociales, donde las diferencias étnicas, sociales y profesionales se entretrejan en una trama mucho más compleja.”* (2001b:168). En este sentido la autora ha demostrado a partir de sus excavaciones en conjuntos como Oztoyahualco, Teopancazo o Xalla que el acceso diferencial a distintos recursos es muy leve de modo que prácticamente *“todos tienen de todo”* aunque en distintas cantidades.

Por otro lado uno de los debates vinculados a la sociedad teotihuacana es la existencia de una clase o casta militar que debió tener un papel decisivo en la expansión del estado²⁶³. Su existencia se ha atestiguado no sólo a partir de las representaciones iconográficas sino también a partir de las excavaciones en la ciudad. Estas han revelado ciertas prácticas, como el desmembramiento o la decapitación, u ofrendas en entierros²⁶⁴ en las que destacan objetos relacionados con el armamento propio del ejercicio militar.

Los indicios pictográficos remiten en su lugar a la reiteración de imágenes de guerreros-sacerdotes que sostienen armas y ensartan corazones o bien fórmulas simbólicas como dientes, garras o llamas que propician una lectura destructiva en los contextos en los que suelen aparecer (Pasztory 1990:183). Recordamos como R. Millon interpretó la iconografía de los murales de Techinantla, o barrio de las Pinturas Saqueadas, en términos de militarismo y sacrificio Por

263 Ross Hassig sostiene que en sistemas meritocráticos una expansión exitosa genera pocas representaciones de temática militar, en cambio *“... during periods of failure and contraction, possibly signaling internal repression and defensive posture in or near the capital. In Teotihuacan’s case, the significant increase in military themes reflected a growing reliance on the military as the costs of foreign trade increased.”* (1992:88)

264 Vid en La Ventilla B la ofrenda del entierro 25 el 65 en Serrano, Lagunas (2003 [1999]:55) o en el conjunto habitacional 1D de la Ciudadela.



otro lado propuso que pudo tratarse de un barrio militar: “*Techinantitla was a place where military officers of very high rank, including generals, had been living [...]*” (1988b:107) y que fueron los residentes del conjunto²⁶⁵, tal vez en un momento en que su poder e influencia se había debilitado, los que encargaron las pinturas para así conmemorar a sus ancestros militares. R. Cabrera (2002b:137-164; 2006j [1995]:203-256) se ocupó del análisis iconográfico del conjunto residencial de Atetelco que es el que presenta mayor cantidad de temas pictóricos que aluden al sacrificio humano y al militarismo. Sugiere asimismo la existencia de tres órdenes militares a razón de los trajes de coyotes, jaguares y aves que cubren los muros del Patio Blanco. Por otro lado las figurillas de cerámica han sido objeto también de interpretación militar, al menos así lo sugirió F. Müller (1970) para aquellas designadas de tipo retrato quién a partir de observar el movimiento de sus cuerpos y brazos infiere que podían haber estado vestidas y llevarían armas como lanzas o escudos en sus manos hechos con materiales perecibles (Fig. 4.12b). En este sentido resulta de interés comentar el carácter marcial de los adornos²⁶⁶ que según Sugiyama componen los incensarios tipo teatro conformado en ocasiones por escudos o puntas de proyectil que fueron atadas, esto aunado a la producción de estos peculiares objetos en el taller de la Ciudadela evidencian una relación con la institución militar. El autor sostiene que: “*oficiales o residentes de la Ciudadela, posiblemente de la familia real, producían o controlaban la producción de emblemas militares del Estado*” (2002:198).



Fig. 4.12b Figurillas tipo retrato conservadas en el MNAM. Para F. Müller (1970) fueron interpretadas como representaciones de guerreros que podrían haber sostenido escudos y otros implementos militares perecibles. Fuente: E. Matos (2008:11)

Recientemente este debate fue retomado en octubre 2009 en un coloquio internacional “*Rituels et pouvoir à Teotihuacan*”²⁶⁷ con motivo de la exposición Teotihuacan. Ciudad de Dioses. Grégory Pereyra planteó la dicotomía conceptual entre soldados y guerreros que a veces se ha empleado indistintamente, ya que según el autor considera que no podemos afirmar la existencia de soldados

265 Coincide Corona Sánchez (2002) en el carácter militar de los ocupantes de este conjunto.

266 Un estudio de los adornos de los incensarios tipo teatro y su vinculación con el carácter marcial, con la ceremonia de Fuego Nuevo y quizás con la práctica de registro calendárico, en Langley 1997.

267 Jueves 8 y viernes 9 de Octubre de 2009. Théâtre Claude Lévi-Strauss, Musée du Quai Branly, París. Los datos recopilados aquí proceden de la comunicación oral de los ponentes al final de la sesión. La transcripción la hice personalmente así que cualquier error es responsabilidad de la que suscribe estas líneas.



porque implicaría que estos percibían un sueldo o remuneración por el oficio. Pereyra considera que hubo guerreros de distintos rangos. L. Manzanilla por otro lado expuso su convicción de que el estado teotihuacano funcionó como militares que eran requeridos en ocasiones, pero no fue un ejército unificado, es decir no estaban permanentemente al servicio sino sólo cuando se les requería estableciendo así una analogía con el estado egipcio. Considera que parte del ejército pudo haber asumido funciones de “guardia de barrio” así como acompañar caravanas a la Costa del Golfo o a otros sitios o enclaves comerciales. La visión de la autora apuesta por un oficio multifacético y multiétnico.

También los comerciantes debieron tener un papel importante en la antigua ciudad ya que parece que la fuerza motriz del crecimiento de esta cultura reside para algunos autores en su economía (Millon 1966a, 1970, 1973a, 1974:355-356, 1976:214; Cowgill 1974:383; Kurtz 1987) y por lo tanto debieron tener un cuerpo de comerciantes que se encargaran de ello. Hay que admitir que si para algunos autores el comercio requirió de mercaderes, otros dudan ante la ausencia de evidencias en si efectivamente existió como clase²⁶⁸ (Manzanilla 1988a, 1992a). Referente a la producción artesanal hay que mencionar que a pesar de los estudios que se han sucedido en las últimas décadas, hay parcelas que siguen siendo desconocidas ya que la mayoría de información procede del recorrido en superficie y pocos son los conjuntos excavados extensivamente. Es el caso de la especialización artesanal. R. Millon (1973a) consideraba que los conjuntos residenciales aglutinaban a los miembros de la sociedad que se dedicaban a un oficio. La excavación de conjuntos como Tlajinga 33 descubrió que si bien en sus inicios el conjunto había alojado a artesanos dedicados a la producción lapidaria, las evidencias apuntaban que en un segundo momento las actividades lapidarias se complementaron con un grupo de ceramistas que se alojó en el conjunto. Lo mismo puede plantearse para el complejo palaciego de Xalla o los centros de barrio, como el de Teopanazgo donde los resultados de los proyectos arqueológicos dirigidos por L. Manzanilla han concluido que se trata de conjuntos multispecializados²⁶⁹ de base multiétnica²⁷⁰ (2006:24; Manzanilla et al. 2011:60). Concretamente Teopanazgo evidenció una producción de trajes y tocados destinados a sacerdotes y militares. Para el caso del barrio de La Ventilla 92-94 los indicios apuntan a una desigualdad social en el colectivo de artesanos que residieron en un conjunto colindante y que mantuvieron una relación cliente-patrón con los habitantes del conjunto vecino. Los datos recuperados de la excavación evidenciaron que los artesanos estuvieron implicados en la producción lapidaria²⁷¹ y malacológica (Gómez 2000:561-

268 Al respecto R. Rovira infiere: “Recordemos que las implicaciones económicas y sociales que el uso del mercado, del comercio y de una economía de mercado conllevan (moneda, salarios, oferta-demanda, clases sociales) no pueden asociarse únicamente a ciertas suposiciones basadas en los datos incompletos que se manejan para hablar de ellas en Teotihuacan.” (2008c:166)

269 “en los centros de barrio tenemos evidencias de artesanos de tiempo completo, quizá de origen foráneo, dedicados a la manufactura de bienes suntuarios especializados como los atavíos, los tocados, quizá las máscaras y la parafernalia de la élite.” (2006:25). Para Xalla sugiere que en la Plaza 5 pudieron haberse dedicado a la manufactura de “atavíos de los señores de Teotihuacan, a los cuales se engarzaban, cosían o bordaban placas de tortuga, de armadillo, incrustaciones de variados materiales, cuentas, botones, figuras diversas y plumas, como lo hacían en Teopanazgo.” (2006:36)

270 L. Manzanilla sospecha “... que el linaje o “casa” que regía en Teopanazgo tenía mano de obra de la Costa del Golfo trabajando para sí en la elaboración de los trajes [] (2006:29). Por otro lado la tesis de licenciatura de Sandra Riego sobre las figurillas cerámicas de Oztoyahualco, Teopanazgo y Xalla (2005: 86) ha revelado para el centro de barrio de Teopanazgo ocho ejemplares de figurillas del tipo foráneo, alguna de ellas parece remitir a Costa del Golfo.

271 Según L. Manzanilla “quizá los productos de lapidaria, más que para objetos de adorno personal, pudieron haber sido engarzados también en las mantas de algodón.” (2006:31)



566). Por otro lado el almacenamiento de la pizarra se ha detectado en Tlamimilolpa (Ortega 2001) y el conjunto departamental de Cosotlan 23:

“mostró una clara dedicación a la elaboración de figurillas de arcilla cocida y de molde (Sullivan 2004; comunicación personal). Recientemente Oralia Cabrera Cortés (2004, comunicación personal) ha investigado un sitio inmediato a la periferia rural de Teotihuacan llamado San José 520. La gran cantidad de utensilios cerámicos utilizados (lunates) para el procesamiento de arcillas [] sugiere [] un pequeño núcleo familiar especializado en la producción de cerámica utilitaria que se consumiría en la ciudad.” (Apud R. Rovira 2008c: 164). Por otro lado el conjunto de Oztoyahualco parece que no presenta especialización, aunque se evidenció una posible dedicación al aplanado de estuco.

Recientemente L. Manzanilla (2007, 2009a) ha propuesto un modelo de cuatro escalas de producción artesanal en la ciudad. En la base se encuentra las necesidades cotidianas que se satisfacen en el interior de los propios conjuntos residenciales, en segundo lugar se encuentran las necesidades urbanas que se abastecen a partir de los productos producidos en las aldeas circundantes o sectores periféricos. Las necesidades de las élites intermedias se encuentra dentro del interior de los centros de barrio, en algunos espacios del mismo destinados a este componente artesanal que cuenta para ello con artesanos especializados que satisfacen a la élite de la “casa noble” a partir de la manufactura de atavíos y tocados, distintos e identitarios. Finalmente en esta articulación la última escala corresponde a las necesidades de las elites gobernantes y para quién los objetos de uso ritual y suntuario como los excéntricos, incensarios tipo teatro u adornos de jadeíta son manufacturados así como la producción escultórica bajo el control de los gobernantes en talleres.

De todas las producciones las más investigadas han sido la obsidiana y la cerámica. La obsidiana gris de Otumba fue explotada y consumida localmente, a diferencia de la verde, procedente de la Sierra de las Navajas en Hidalgo, que llegó a convertirse en un producto de comercio importante en Mesoamérica y fue provista, transportada y distribuída en la ciudad por el estado. Especialmente M. Spence (1966, 1967, 1977, 1986, 1987, 1996; Spence y Parsons 1967) se ocupó de definir los talleres de especialización, sus funciones (extracción del material, transporte...) y su localización y consumo dentro o fuera de la ciudad, así como las primeras incursiones en cuanto a su intercambio en Mesoamérica, en especial con los mayas. Este último aspecto del intercambio y del comercio de obsidiana en Mesoamérica será ampliado por R. Santley (1983, 1989; Santley y Arnold III 2004). Recientemente A. Pastrana (2009, Pastrana y Domínguez 2009, Pastrana y O. Sterpone 2005) han aportado nuevos datos al sistema de explotación en la Sierra de las Navajas y D.M. Carballo (2007a) al carácter militar de la producción de obsidiana y su relación con los contextos de ofrendas en dos de los edificios ceremoniales más significativos de la ciudad.

En cuanto a la producción cerámica destacan las investigaciones de P. Krotser (1987, Krotser y Rattray 1980) acerca de los sitios de producción, su distribución y los distintos grados de especialización entre ceramistas. Destaca el sitio de Tlajinga 33 con una producción especializada de Anaranjado San Martín que al parecer escapaba al control estricto del estado teotihuacano



así como otros sitios menores y dispersos en el tejido de la ciudad en la que ceramistas poco especializados abastecían de cazuelas, ollas o jarras a la población. También localizó evidencias de talleres sobre plataformas que formaban parte de centros administrativos-religiosos en distintos sectores de la ciudad, como posibles talleres de bol de base anular de Anaranjado Delgado en el Gran Conjunto y un taller de moldes de incensarios en la plataforma norte de la Ciudadela que evidenciaba un control directo del estado. En Teopancazco, un taller que funcionó desde Tzacualli, se elaboraron trípodes cilíndricos y copa ware y en los sitios S1E1 y S2E2 ceramistas manufacturaban el grupo pulido, copa y miniaturas. E. Rattray tiene varias publicaciones sobre el Anaranjado Delgado (1981, 1990b, 2001; Rattray y Galguera 1991) y acerca del Anaranjado San Martín (Rattray 1988a, Sullivan 2006). Junto con ceramistas²⁷² pintores y escultores, de los que nos ocuparemos más adelante, todos ellos conformarían el conjunto de artesanos que debieron haber formado parte de un contingente importante de población dedicados a esta actividad y a los servicios (Millon 1973a:45).

4.5 RELIGIÓN

Abordar la cuestión de la religión en Teotihuacan resulta tarea compleja. En primer lugar cabe advertir que parte de sus ritos y deidades que fueron veneradas siguen siendo desconocidas y aunque mucho se ha avanzado y publicado en este sentido, siguen siendo objeto de controversia en la actualidad. El arte lejos de ser una fuente de compilación e identificación de mitos con sus protagonistas es un recurso que obliga a observarlo con cierta prudencia aun cuando ciertos dioses se encuentran habitando entre las imágenes de cerámicas, pinturas murales o esculturas. La presencia de los fenómenos de la naturaleza está muy presente en Teotihuacan a través de las formas artísticas y de sus dioses por ello se afirma que la religión fue de carácter naturalista entendiendo que los dioses eran manifestaciones de los fenómenos naturales que les rodeaban. Para López Austin (1996) fue en la época clásica cuando se manifiesta una preocupación por dos aspectos cruciales: la lluvia y el tiempo que a su vez desatan la creación de símbolos pluviales y australes. La importancia de estos fenómenos en una sociedad en que parte de su subsistencia estaba ligada a la agricultura lo explica. La dependencia de la lluvia, de la fertilidad de la tierra se traducirá en la creación de una constelación de divinidades que pretenden ayudar al hombre en esta tarea.

Sin embargo la relación entre los dioses y los hombres no es altruista, se basa en una relación de reciprocidad. El hombre debe agradecer a los dioses y se requiere una donación, entendida como ofrenda que puede abarcar desde la quema de incienso, que a su vez jugaba el papel de componente intermediario en la comunicación de dioses y hombres, el ofrecimiento de comida o de animales o de bienes preciados como el jade elaborado en cuentas, objetos manufacturados en concha y la obsidiana. O bien mediante la forma más preciada, el sacrificio humano.

272 Para C. Conides (1997) las cerámicas arqueológicas son fuente de información también para las redes de trabajo de los antiguos artesanos. La autora sostiene que el estudio de las características de las cerámicas en cuanto a técnica y decoración, pueden evidenciar las relaciones sociales entre ceramistas y la transmisión artística.



LA RELIGIÓN Y EL ESTADO

“la religión como sistema de representación simbólica y como sistema de acción, tiene una función importante en la legitimación del poder político y del orden social existente.” Johanna Broda (1978:165)

Aunque ya tiempo antes se venía considerando su grado de intervención, a principios de los años 80's M. Coe sopesó que aunque el factor económico fue importante, la religión y la cosmovisión eran variables a considerar como mecanismos del cambio social así como para explicar la transformación hacia una sociedad estatal (1981:158). Secundada esta idea por Noel Morelos (1991b) entre otros, hoy no queda duda que el fenómeno religioso tuvo un papel crucial en el surgimiento del estado teotihuacano y que actuó como un elemento cimentador o integrador de la sociedad. Pasztor (1993b:137) sugiere en la misma línea que una justificación para aglutinar a la población en esta ciudad fue el carácter sagrado de su planificación con el correspondiente privilegio que conllevaría el vivir aquí. Mediante los ritos y las creencias religiosas se unieron a los distintos habitantes de Teotihuacan y a la vez reforzaron la ideología estatal. La población se uniría pues en un objetivo común: participar en el ritual del Estado para garantizar la existencia del cosmos. En palabras de Millon: *“The successful performance of ritual was necessary to keep the cosmos in motion, to keep life going, and to ensure fertility and future life. To be a teotihuacano was to be honored and favored because Teotihuacan was the center of the world and where the world began.”* (1993:31). Expresado en otros términos L. Manzanilla concede importancia crucial al control del ritual ya que a través de éste se ejerció el *“poder del estado corporativo sobre la población”* (2006:20)

Por ello la religión debió actuar como un mecanismo que permitiría fundir tradiciones culturales diversas y a la población multiétnica. En este sentido la propuesta que presentó López Austin en relación a la existencia de dioses protectores de linajes²⁷³ se adecua no solo a la explicación del paso de una organización política basada en linajes que efectuó su transición a un sistema estatal sino también explica la multiplicidad de formas que podrían representar dioses patronos de linajes en una sociedad multiétnica. Siguiendo al autor:

“había dioses patronos que amparaban etnias completas, los de protegían a la totalidad de los emigrantes, los de las ciudades, los de cada comunidad que habitaba un barrio, y podemos creer que cada familia que tenía también el propio, pues se nos dice que los jefes de familia guardaban sus reliquias particulares en envoltorios.” (1996:479-480)

López Austin toma como referente las fuentes del posclásico en las que se menciona para México-Tenochtitlan la existencia de los *calpulteteo* que protegían a la población de un barrio que les consideraban ancestro común. En la ciudad de los dioses:

273 Al respecto H.B. Nicholson menciona que para la época Posclásica era habitual que pese al politeísmo manifiesto entre los mexica, existía una especial relación con una deidad patrona. *“Frequently the patron deity was merged with the “deified tribal ancestor” or “first founder”, usually portrayed as a notable participant in the early history of the group. These ostensibly deified ancestral founder-leaders were usually referred to by the generic term altepeyollo! “heart of the community” or altepeteotl “community god.”* »(1971c:409)



“la coexistencia [] de grupos humanos muy diferentes entre sí llegaría a romper la posibilidad de romper el sistema general de dominio por sangre que quedaría limitado a relaciones internas de cada uno de los grupos componentes de la sociedad teotihuacana- para dar paso a un dominio general por razón de territorio, en el cual el dios patrono de toda la ciudad sería una especie de superposición a todos los dioses de linaje.” (1996:481-482)

En las primeras fases de desarrollo, fue la cueva bajo la Pirámide del Sol el *loci* sagrado en cuyo interior se celebraron rituales asociados con el origen mítico. Posteriormente para Tlamimilolpa aunque la cueva continuó siendo un destacado lugar de culto, se enfatizaron dos por encima: el culto a la guerra sagrada y al sacrificio.

COSMOVISIÓN Y LA GEOGRAFÍA SAGRADA: MONTAÑAS, CUEVAS Y EL INFRAMUNDO

Varios autores han apoyado que Teotihuacan refleja una visión del cosmos y del acto de creación (Coe 1981:167) aunque ésta fuera particular y presentara sus propias adaptaciones frente al sistema de cosmovisión mesoamericana azteca o maya (Sugiyama 1993). Para S. Sugiyama el eje Norte-Sur de la ciudad se ha contemplado como la representación terrenal del universo donde la Avenida de los Muertos desenvolvería un papel fundamental como elemento de separación entre el cielo y el inframundo. Por otro lado la Pirámide de la Luna, en el extremo distal norte, se entendería como una manifestación de los cielos²⁷⁴ (Sugiyama 1993:121). Si las seis plataformas transversales que cruzan la avenida serían, según esta idea, las que dividen en siete secciones el mundo presente y el río San Juan²⁷⁵ dividiría a su vez, reino celeste y terrenal. Así el Sol y la Luna, dispuestos en el sector de los cielos se opone al sector sur, donde acontece el mundo inferior, el inframundo con la Ciudadela y el Gran Conjunto.

El significado ideológico del Templo de Quetzalcoatl en La Ciudadela fue considerado por varios autores (López Austin, López Luján, Sugiyama 1991) quienes apuntaron que el edificio fue dedicado al mito del origen del tiempo y el calendario. Según los autores la deidad Quetzalcoatl de la fachada carga un tocado en su cuerpo, que identificaron como un símbolo calendárico, el signo cipaactli, de modo que el dios se representa metafóricamente como el cargador del tiempo y de los destinos. El edificio en sí *“era el lugar donde se veneraba tanto al momento primordial en que Quetzalcoatl, el creador de las divisiones del calendario, hacía surgir el tiempo en el mundo de los hombres, con la acción divina cotidiana de la sucesión de los tiempos-destinos”* (1991:44). Sugiyama en consonancia con esta idea, sugiere poco tiempo después que: *“The main image of the feathered serpent at the Feathered Serpent Temple possibly symbolizes Venus and the supernatural force that brought time and space, with another image of supernatural force, identifiable as a prototype of the Postclassic Cipactli, which represents the beginning of time and space.”* (1993:121). A la implicación calendárica se le añade una interpretación simbólica en la que

274 Cf. C. Coggins considera que no hay representación del cielo en Teotihuacan. *“... Teotihuacan imagery has no sky register-no indication of sky is the abode of the gods or ancestors. This, I suggest, is because Teotihuacan was the “sky-earth”; the ambient air- or the level of human life in most Mesoamerican monumental art- is the sky at Teotihuacan.”* (Coggins 1996a:21, nota 12)

275 *“I suggest that the water channel symbolized, in a sense, the limit of the present world.”* (Sugiyama 1993:121).



el TSE estaría situado en el inframundo acuoso, como parecen apoyar las conchas representadas. Para S. Sugiyama en su interpretación de la geografía sagrada de la ciudad infiere que el gran eje direccional de norte a sur marcado por la Avenida de los Muertos “... *seems to have been conceived as a horizontal reflection of the upper world and the underworld [...] I suggest that the Ciudadela and the FSP, placed near the original natural course of the San Juan river near the lowest part of the Avenue of the Dead, were conceptually located in the watery underworld associated with the south.*” (2005:221).

Taube ya señaló la importancia de la Ciudadela como axis sagrado²⁷⁶ o *tlabxicco* de Teotihuacan (1992a:82). A diferencia de la propuesta de S. Sugiyama, para L. Manzanilla (1994, 1997b) la cosmovisión en Teotihuacan se produce en un orden de lectura en vertical: las pirámides con su cima equivalen al nivel celestial, elemento coincidente con Sugiyama. Sin embargo las cuevas constituirían el inframundo o plano inferior: “*Teotihuacan fue construido como una copia sagrada del cosmos [] con un inframundo representado por un sistema de túneles que se extiende por debajo de la mitad norte de la ciudad.*” (1997b:120)

Varios autores han investigado la asociación entre la planificación urbana de la ciudad y la orientación de sus edificios principales con el calendario y la observación astronómica (Aveni 1980, 2000, 2005; Aveni y Gibbs 1976; Dow 1967; Espinosa 2007; Flores y Wallrath 2002; Flores 2005; Galindo y Klapp 2009; Galindo 2004; Morante 2002, 2005; Ruiz Gallut et al., 1998; Šprajc 2000). Para C. Coggins (1993a, 1996a) la orientación y planificación de la ciudad tuvo que ver con la Cuenta Larga, en uso para este momento por la elite gobernante en Veracruz Central y, por lo tanto, sugiere que la elite teotihuacana estaba familiarizada con dicha cultura y con el calendario. También para J. Broda (1978:167) la expansión política teotihuacana difundió dos ideas vinculadas con aspectos de orientación en la ciudad: por un lado la desviación de grados en los edificios y por otro exportó según la autora las designadas como “*pecked cross*”.

Un aspecto que debe mencionarse atañe a la conocida como geografía sagrada en la que los fenómenos naturales que conforman el paisaje: ríos, montañas, árboles o cuevas, etc. adquieren un carácter sobrenatural, son entendidos como seres animados y en ocasiones deificados o considerados ancestros divinos. D. Heyden (1975b, 1981:4-10, 1983, 2000), S. Tobriner (1972), R. Townsend (2001) o E. Pasztory (1993b) entre otros autores se han ocupado de esta cuestión. Uno de los elementos más significativos del paisaje teotihuacano es sin duda el Cerro Gordo el cual ya mencionamos en el primer capítulo. S. Tobriner se ocupó de él en relación a su carácter sacro y a su intervención en la planificación de la ciudad²⁷⁷. Para D. Heyden la importancia de la montaña septentrional de la ciudad fue crucial aunque no desde las primeras épocas, sino a partir de un determinado momento en el que la cueva que se encuentra bajo la pirámide del Sol y a la que en seguida nos referiremos, fue abandonada. La atención se focalizará entonces al cerro revelando

276 M. Graulich (2001b:7) sugiere que la idea prestada de M. Elíade sobre la centralización del axis mundi aplicado al Templo Mayor así como a otros edificios religiosos de culturas prehispánicas del Altiplano responde en realidad mucho más por fuentes textuales y etnográficas a un concepto más vertical que horizontal, de modo que las pirámides son montes que acercan a los humanos a sus dioses. El autor pone énfasis en la importancia de la dualidad y de la oposición de contrarios que no en la idea de la centralización.

277 Vid. F. Getino y J.R. Cid, “Astros y montañas, elementos rectores para el trazo urbano...” (2000:87-105)



así un cambio profundo en la religión. Apunta acerca de esta montaña que las fuentes históricas de los ss.XVI-XVII se refieren a que: “en época prehispánica era Tenan, “La Madre”. De unos manantiales del Tenan brotaba mucho agua para la ciudad, y esos manantiales se consideraban sagrados.” (1983:57). Así, para S. Iwanizewski (2005:544) este cerro fue interpretado como cerro del sustento durante el Formativo para pasar a ser, después de la construcción de la Pirámide del Sol la representación de Tenan, la diosa madre o *Tonacacihuatl*. Para el autor polaco: “El Cerro Gordo con la hendidura no sólo fue relacionado con el origen de los ancestros y de la alimentación, sino también con la emergencia de las elites gobernantes quienes actuaban como intermediarios entre ambos mundos.” (2005:543)

Para Heyden (1975b) no sólo los elementos geográficos están inundados de un carácter sagrado, sino también participaban de este los propios espacios arquitectónicos como plazas, templos o pirámides. En este sentido, la arquitectura en Teotihuacan está impregnada de un carácter cósmico. R. Townsend sostiene en relación a los edificios y su vínculo con el espacio natural en el que se encuentran inmersos: “... buildings enhance the setting, responding on an almost geological scale to the formal and symbolic possibilities presented by the location. The city itself became an icon, a civic metaphor of the natural world.” (2001:734) como lo percibía hace años A. Wierciński (1977:87-99) cuando planteaba que las dos grandes pirámides de Teotihuacan se conciben como montañas cósmicas. Recientemente Stanislaw Iwaniszewski recupera esta idea de la pirámide como cerro mítico o real y plantea una revisión de la Pirámide del Sol y ofrece una lectura en clave simbólica de misma en la que sostiene que: “La altura y la monumentalidad se convierten en rasgos metafóricos que legitiman la (alta) posición social de los individuos quienes tienen acceso a ella y revalidan y recalcan la importancia de los discursos y de las prácticas realizadas en el lugar.” (2005: 538) Y añade un poco más adelante: “La noción de verticalidad, monumentalidad, durabilidad, etc. [...] convirtieron la pirámide en una estructura altamente simbólica, proporcionaron identificaciones y marcos referenciales nuevos absorbidos por la sociedad teotihuacana.” (2005:541)

Las cuevas como lugares de orígenes míticos²⁷⁸, de contacto con el inframundo y con los ancestros entre otros aspectos, fueron uno de los escenarios rituales más destacados del panorama religioso mesoamericano²⁷⁹ y como no podía ser menos, también lo fue en Teotihuacan. Sin duda la cueva que despertó el interés en Teotihuacan fue descubierta en 1971 y estudiada desde entonces por D. Heyden (1975a, 1978, 1981, 1998, 2000). La cavidad bajo la pirámide del Sol (Fig. 4.13) fue considerada por Heyden (1975a, 1978:30-31, 1981:3, 1998:18, 2000) el elemento sagrado que congregó en esta ciudad a la población que luego edificaría las pirámides, una de ellas encima de la misma cueva²⁸⁰. La autora considera que la cueva “... must have been the site of a cult and

278 D. Heyden apunta “La cueva simbolizaba la creación, era el útero de la tierra de donde salieron los dioses y los humanos.” (1983:56). Vid. Silvia Limon Olmera, “Las cuevas y el mito de origen: los casos inca y mexicana.”(1990)

279 Vid. L. Manzanilla (2000) para una revisión tanto de la iconografía como de evidencias arqueológicas relacionadas con cuevas y sus funciones en el Formativo, la autora aborda el caso olmeca en el Golfo y algunas evidencias en el Formativo Tardío en el Centro de México. También plantea el uso en Teotihuacan en el Clásico y Epiclásico. Para el caso Teotihuacan y mexicana D. Heyden (espec. 1975a, 1981, 2000) ofrece una buena revisión de su significado especialmente a partir de las fuentes históricas del s.XVI-XVII y de analogías etnográficas.

280 Heyden considera: “Es probable que este santuario o la cueva misma se constituyeran en una atracción para las peregrinaciones y



the mecca of pilgrimages, became the Teotihuacan axis mundi, the focus for future buildings." (1981:4). De este modo, la pirámide del Sol en cierto modo señalizaba el antiguo santuario de la cueva: "fue la decisión de aprovechar el carácter sagrado de la cueva y la mano de obra existente para edificar encima de ella un gran templo, y así conservar su fuerza divina." (1998:24) siendo esta idea compartida por otros autores (Millon 1981:234-235, 1988:112). Sin embargo recientes investigaciones apuntan a una cueva cuya formación no fue natural, sino antrópica²⁸¹ y por lo tanto, tal vez la construcción de la pirámide pudo no estar motivada por la cueva. Heyden sostenía que lo que consideraba como modificaciones antrópicas en una cueva natural imitaron una forma de flor de cuatro pétalos, que señalaban no sólo los rumbos del universo, sino que dicho acabamiento recordaría un "Chicomoztoc"²⁸². En este sentido: "Esta flor simboliza la matriz materna, la creación, el lugar de surgimiento y el lugar de descenso." (1977c:24) La autora destacó evidencias de un culto temprano en la cueva y aunque resulta complejo determinar los ritos²⁸³ que en ella se efectuaron, insistió en la importancia del espacio como tal, de modo que en el Códice Xólotl, el topónimo de Teotihuacan viene determinado por las dos pirámides y la cueva. Dentro de las posibilidades funcionales de la cueva sugiere que los restos de un manantial hallados en su interior pudieron estar relacionados con los esqueletos que Batres halló en las esquinas de la pirámide como posibles evidencias de ritos de sacrificio a Tlaloc. También la cueva pudo haber funcionado como Yopico, en referencia a la cueva bajo la pirámide donde se guardaban las pieles de los desollados o como oráculo como menciona la Relación de Teotihuacan de 1580. Sugiere que ambas pirámides pudieron estar dedicadas a deidades relacionadas con el agua y la tierra o a la diosa madre y que durante el Clásico el culto en la cueva desapareció en un determinado momento en el que probablemente otros elementos del paisaje, como el cerro Gordo, tomaron el relevo ideológico referencial.

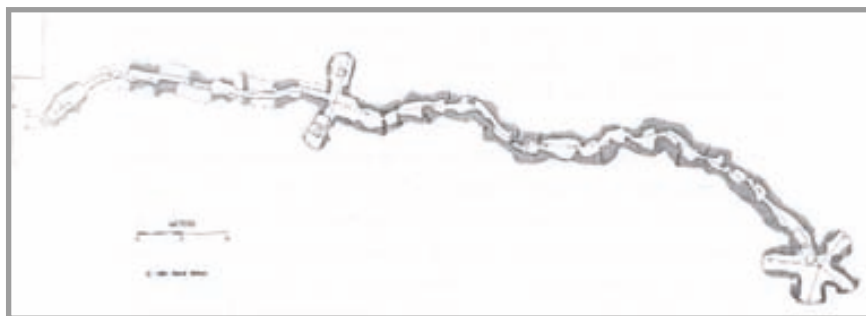


Fig. 4.13 Cueva hallada debajo de la Pirámide del Sol. Fuente: E. Matos (2009: fig. 1d).

que, en algún momento, el flujo de los peregrinos y la propia población de la ciudad fueran tan numerosos que las autoridades teotihuacanas vieron la necesidad de construir un lugar de culto más amplio." (1998:23)

281 Manzanilla et al (1989); Manzanilla (1990a, 1994, 1996b, 1998b, 1999, 2000), Manzanilla, McClung de Tapia (1997:109). N. Sugiyama et al., (2013) apoyaron recientemente que la cueva fue una construcción artificial destinada a llevar a cabo depósitos rituales de importancia así como entierros de gobernantes.

282 Ella misma aduce en ésta como en posteriores publicaciones que emplea el indefinido "un", en lugar del artículo determinante "el" porque quiere evitar analogías directas con el Chicomoztoc mexicana, ya que la forma final de la cueva no muestra siete oquedades.

283 El hallazgo de fragmentos (matados ritualmente para neutralizar su poder mágico según la autora, 1998:26) de discos de basalto, posiblemente de espejos para su uso en ritos adivinatorios, con figuras humanas grabadas. Dichas figuras presentaban características estilísticas con las cerámicas de Costa del Golfo revelando posiblemente unos contactos muy tempranos. Al mismo tiempo el hallazgo de una vasija azteca infiere prácticas en el interior de la cueva también para el Posclásico. También menciona el hallazgo de un fragmento de máscara de piedra a la entrada del túnel (Heyden 1981:3)



La idea de la cueva entendida como lugar de acceso al inframundo y a los dioses ectónicos planteada por D. Heyden y se convirtió durante algunos años en su foco de investigación. Los primeros estudios que siguieron a los de Heyden se enmarcan dentro del PAT 80-82 dirigido por Ruben Cabrera y se centraron en la llamada Cueva I o Astronómica²⁸⁴ situada a 270m al sureste de la Pirámide del Sol. E. Soruco (1985:56-59) planteó su función en ceremonias vinculadas a la práctica astronómica y muy probablemente al manejo del calendario.

Le siguió L. Manzanilla quien atraída por la idea de la cueva planteada por Heyden²⁸⁵, afirma que las cuevas eran espacio multifuncionales de "refugio, sitio de habitación, boca o vientre de la tierra, inframundo, espacio fantástico, morada de los dioses del agua y los de la muerte, lugar de ritos de linaje y de pasaje, observatorio astronómico, cantera." (Manzanilla 1994:53) pero sostiene que en Teotihuacan además puede constituir un modelo del inframundo o Tlalocan. En este sentido, L. Manzanilla (1990a, 1994, 1996b, 1997b, 1998b, 1999, 2000, 2002a) llevó a cabo un recorrido por el inframundo de Teotihuacan. Así nació, vinculado a las cuevas, el proyecto "Estudio de túneles y cuevas en Teotihuacan. Arqueología y geohidrología" que contó con la aplicación pionera de técnicas geofísicas en el campo de la arqueología de Teotihuacan y que proporcionó sugerentes resultados con gráficos de localización de las cuevas y de los túneles. La primera zona de estudio se centró en Oztoyahualco y las inmediaciones al este de la Pirámide de la Luna. El sistema de túneles que se detectó bajo Oztoyahualco demostró que no eran formaciones naturales sino artificiales, utilizados para extraer, desde épocas tan tempranas como Patlachique o Tzacualli, escoria volcánica empleada como material constructivo del núcleo de estructuras y muros. (Manzanilla 1994, Manzanilla, McClung de Tapia 1997:109, Manzanilla 2000:98). La autora concede además simbolismo al material constructivo en tanto que afirma que los principales edificios fueron construidos: "con material del inframundo, a semejanza de la fábrica de seres nuevos con huesos de los antepasados, robados al mundo de los muertos." (Manzanilla 1994:59). Una vez construida la ciudad propone que esas cavidades "creadas por el proceso de extracción del material, hayan sido concebidas como el inframundo de Tláloc, el Tlalocan, en su advocación de Tonacatecuhtli, dios de los mantenimientos y de la fertilidad." (1997b:119).

Por otro lado la autora se planteaba si el sistema de túneles y sus trayectorias tenían que ver con un conjunto de plazas con tres templos y si el acceso a las cuevas se hacía desde cada plaza²⁸⁶

284 Su excavación estuvo a cargo del arqueólogo Enrique Soruco que fechó la cueva por cerámica de ocupación hacia Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano (1985:56). Sugirió que su cierre vino seguramente motivado por cambios ideológicos: "Posteriormente cuando la ciudad todavía funcionaba, seguramente por ciertos cambios en la ideología del gobierno, la cueva fue sellada con las lajas y los bloques de piedra y tiempo después cuando la metrópoli se abandonó, la tapa se colapsó y cedió derrumbándose, quedando el vacío al interior el cual comenzó a rellenarse con el escombros que fue cayendo, formando estratos de tierra mezclados con piedras y materiales arqueológicos correspondientes a fases tardías que empiezan desde Xolalpan, Metepec, Azteca, colonial y moderno." (Soruco 1985:56)

285 Manzanilla escribe una entrañable epístola dirigida a Doris Heyden en la que menciona que: "¿Te acuerdas como en los años setenta me platicaste que, a raíz de tu estudio del túnel prehispánico bajo la Pirámide del Sol, un ingeniero de Estados Unidos había intentado hacer el mapa completo de los túneles y que después había desaparecido? Nada más estimulante para una mente como la mía que sembrarme la semilla de la curiosidad científica de esa manera." (1999:61)

286 En una publicación posterior admite: "... las bocas de las canteras fueron encontradas muy cerca de los complejos piramidales, debido al hecho de que muchos materiales de construcción eran requeridos para la elevación de las pirámides mismas [] no sabemos si existió o no una comunicación física entre esos túneles y las plazas." (1997:110)



(1989:32-33). Se excavaron cuatro cuevas al este de la Pirámide del Sol conocidas como la Cueva de la Basura, la Cueva del Camino, la Cueva de las Varillas, y la del Pirul. Sus propuestas implican además de la continuidad a partir de las plazas de tres templos de algunas de las cuevas situadas en el sector noroeste de la ciudad, la idea del uso de dichas plazas como entradas simbólicas al inframundo. Las plazas entendidas como lugares de intercambio, de congregación y de la práctica del juego de pelota podrían funcionar como paralelo del concepto maya del juego de pelota en relación al portal del inframundo. (Manzanilla 1994:60). También sugiere la hipótesis de que *“el túnel que pasa por debajo de la Pirámide del Sol, originalmente continuaba hacia el sureste y tenía una boca por la amplia depresión semilunar que yace detrás de la gran estructura.”* (1994:58). La misma pirámide la entiende en términos de *tonacatépetl* o montaña de los mantenimientos (1994:61, 1997b:120, 2002).

Los resultados de las cuatro cuevas excavadas (Manzanilla 1994, 1996b, 1997b, 1998b, 1999) permiten inferir además de la reocupación coyotlatelco y mexicana, una intensa actividad ritual que fecha desde época teotihuacana hasta posclásica y su función como lugar de enterramiento. Merece la pena destacar en la Cueva de las Varillas el relleno ritual y el culto con la abundante presencia de elementos marinos así como en entierro de neonatos asociados a una estructura bajo el piso en una zona donde caía el agua de la lluvia (1994, 1997). En conclusión: *“... áreas de almacenamiento quizá relacionadas con ritos de fertilidad en el vientre de la tierra, entierros vinculados al concepto del inframundo y cuerpos de bebés asociados a la idea del Tlalocan.”* (1994:59).

En paralelo durante el Proyecto Teotihuacan 92-94 dirigido por E. Matos se llevó a cabo el “Salvamento arqueológico de la Puerta 5: cueva II, cueva III y cala II” que implicaba a las cuevas que se encontraban al sudeste de la Pirámide del Sol. A unos 10 m en dirección noreste de la cueva I se encuentra la cueva II. Los estudios llevados a cabo (Moragas 1996b, 1998, 2002, 2003[1999]) apuntan a que estuvo en uso durante Tlamimilolpa tardío y que presentó algunas características semejantes a la cueva astronómica. N. Moragas sostiene que su función fue también astronómica siendo ésta una réplica a menor escala de la anterior o bien funcionando como una representación simbólica del culto al inframundo (Moragas 1998:185). La autora propone un cierre ritual de la cueva II (1998:189), coincidiendo así con el cierre de la cueva I, en un cambio ideológico-religioso para Tlamimilolpa Tardío. Su cierre implica que la cueva II no presentó indicios de reutilización a diferencia de la III que evidenció 15 entierros asociados a material cerámico de época posclásica que pone de manifiesto la función de las cuevas como lugares de entierro. (Moragas 1996b, 2003 [1999]). La cueva III (Moragas 2002) evidenció ocupación mazapa/coyotlatelco inferida a partir de la cerámica y los entierros además de mica en considerables cantidades y una máscara del Clásico teotihuacano. (Moragas 1998:191).

Para R. Morante la antigüedad de estas cámaras de observación astronómica subterránea que presentan algunas de las cuevas se sitúan en un momento temprano, que antecede cualquier otra cultura mesoamericana. De ahí propone que tanto los conocimientos como los métodos involucrados en las observaciones astronómicas se transmitieron a otras culturas coetáneas. (Morante 1996:170)



DE LOS DIOS O SERES SOBRENATURALES

En uno de los primeros acercamientos a las deidades de esta antigua metrópoli, Pedro Armillas (1991a[1945]) insistía en la importancia de atenerse al material arqueológico para determinar a los dioses teotihuacanos y no a las fuentes escritas del Posclásico. Para el autor pueden identificarse algunos dioses: el dios de la lluvia, del que considera que hay afinidades con la costa del Golfo y del que toma elementos de jaguar, como la banda labial, los colmillos largos o la garra de jaguar (1991a [1945]:102), de serpiente (lengua bífida) y ornamentos marinos además de elementos de lechuga, quetzal y mariposa. La complejidad de este dios, así como de la iconografía religiosa teotihuacana empezaba ya a manifestarse. El autor identificó un dios del fuego, uno de la vegetación, el dios gordo y como cierre Quetzalcoatl o Tlaloc. Sería imposible resumir aquí todas las propuestas que a partir de entonces van a sucederse ocupándose de uno o varios de estos dioses y existe abundante bibliografía al respecto de sus atributos y de sus significados. Vamos a ofrecer empero algunas consideraciones.

Aunque existen representaciones de seres sobrenaturales a partir de las disciplinas plásticas, determinar si éstos son dioses es objeto de debate entre los investigadores. Supuestamente el carácter que define a los dioses en el arte es la presencia de atributos o emblemas estables²⁸⁷ que, habitando un cuerpo humano o animal, permitan su identificación. Este primer enunciado ya se prevé problemático porque si bien es cierto que hay algunos seres que sí preservan sus signos de identidad, otros parecen compartir ciertos atributos lo que hace que sus supuestos emblemas sean impersonales. Estos atributos que comparten además parecen no les corresponden en exclusiva y aun más, no es que no sean de dioses, sino que son de los hombres, pertenecen a la élite. Lo que define entonces a las deidades, según Pasztory son partes del vestido de la élite y joyería, por lo que sugiere que los dioses y la élite “*seem to have been ruled literally through the image of dress.*” (1988:68-69). Para J. Angulo las representaciones escultóricas de los dioses en Teotihuacan “*hubiesen estado labrados en madera y decorados con textiles, cestería y plumas []*”(2006 [1995]: 139) posiblemente tendrían incluso aplicaciones elaboradas en otros materiales como barro o piedra y que habrían estado cosidas o pegadas a la figura. Para el autor la diosa verde de Tetitla representa una figura compuesta por distintas partes escultóricas ensambladas. (Fig.4.14)

Por otro lado y dado el carácter multiétnico de la ciudad antigua, algunos autores han sugerido que se desconoce si estos seres eran venerados y poseían un carácter local o si por el contrario, se trataba de grandes dioses que suponían una fuente de atracción para los foráneos (Pasztory 1988:47).

287 Los atributos vacilantes de los dioses teotihuacanos se deben, según C. Duverger a una cuestión de desarrollo o elaboración controlado por parte del clero. Sostiene que los dioses “*aún son mutantes, en proceso de mitosis.*” (1999:239) y lo conecta con la idea del cambio o metamorfosis que se expresa en el mito del Quinto Sol en el que los dioses mueren en la hoguera para convertirse o renacer de nuevo.





Fig. 4.14 Diosa verde de Tetitla.

Fuente: A. Villalonga.

LOS TEMPLOS, EL CULTO Y LOS DIOS

En primer lugar se desconoce si en Teotihuacan los templos tenían deidades y luego si éstas fueron objeto de culto o adoración en su interior. E. Pasztory mantuvo esta duda en algunas de sus publicaciones (1988:46) aunque ella misma sostendrá unos años después refiriéndose a los ídolos de piedra: *“These figures may have been the precious central idols in the temples”* (1992:307). Tal vez los templos alojaron representaciones de ídolos, es factible que así fuera, ya que si nos basamos en las descripciones de los templos tanto de Tenochtitlan como de Teotihuacan que los cronistas coloniales relataron, mencionan como los ídolos se encontraban en el interior de los adoratorios, en la cumbre de las pirámides. Sin embargo el principal problema al que nos enfrentamos es que apenas tenemos vestigios de imágenes esculpidas que fueran encontradas *in situ* en lo que se han considerado los principales edificios religiosos del centro ceremonial. Es decir, no se han conservado los adoratorios que culminarían en la cima de las pirámides con lo que se hace difícil aseverar que una imagen se encontrara en su interior representado a la deidad. Apenas contamos con un caso [16] en estructura 1Q de La Ciudadela, un basamento piramidal y puesto que la estatua estaba fragmentada en un área de 800m² alrededor de dicha estructura, se supone que tal vez procedía *“de la parte superior donde se encontraba el templo en cuyo interior posiblemente se hallaba ésta como representación de una deidad”* (Cabrera Castro 1982a:37).

Varios autores han considerado empero que pese a la ausencia de vestigios materiales, debe considerarse que las pirámides del Sol y la Luna tuvieron en su cima templos. R. Millon consideraba que en la cima de la Pirámide del Sol había dos altares o templos gemelos (1976:238, 1992:390) y E. Umberger sugirió que uno estaría dedicado al Sol y otro a Tlaloc²⁸⁸ (1987:84). Sin embargo las descripciones recopiladas en las fuentes del s.XVI como la descripción de Castañeda o de Alva Ixtlilxochitl (1952:29) mencionan solamente *“un ídolo de piedra que llamaban por nombre Tonacateuctli”*²⁸⁹[...]” (Castañeda apud Acuña 1986:235) y además sabemos por Gemelli Carreri

288 Para R. Millon (1992:390) uno estaría dedicado a la Gran Diosa y otro al Dios de las Tormentas.

289 Algunos autores (Manzanilla 1997b; Manzanilla, Arellín 2003[1999]: 437) proponen que la Pirámide del Sol fue concebida como un *tonacatépetl*, un cerro de los mantenimientos, por lo que no les sorprende que el nombre dado a la deidad que estuviera en su cima fuera *Tonacateuctli*.



(1700: libro II, cap. VIII, 120) que éste fue destruido por fray Juan de Zumárraga y que a la llegada del viajero napolitano se veían al pie de la pirámide pedazos de piedra de los brazos y pies del ídolo. Ciertamente en la base de la pirámide hay restos de bloques y esculturas fragmentadas pero creo que estamos lejos de saber cual de esos fragmentos pudo proceder de la supuesta estatua de la cima.

La Pirámide de la Luna ha proporcionado esculturas, pero todas proceden de entierros de consagración para conmemorar las distintas fases constructivas del edificio. Por un lado no hay huellas en la parte superior del edificio acerca del supuesto templo que estaría edificado en su cima (Sugiyama, Cabrera 2007:121). Por otro lado ante el supuesto que la estatua de la diosa de la Luna que los cronistas (Gerónimo de Mendieta: 1973: 74; Francisco de Castañeda apud Acuña 1986:235) e incluso publicaciones recientes²⁹⁰ mencionan se encontrara en la cima del edificio sea efectivamente la Chalchiutlicue que se encontraba a los pies de la pirámide en la segunda mitad el s.XVIII, se detectan algunas contradicciones como oportunamente revisaremos en el capítulo 5. Baste solo mencionar que Gemelli Carreri advierte que la estatua de la Pirámide de la Luna, como la del Sol, a su llegada ya estaba destruida y atribuye de nuevo a Zumárraga los destrozos de la misma (1700: libro II, cap. VIII: 119). Esto plantea un problema ya que la estatua que nosotros conocemos no está fragmentada y por lo tanto parece que no nos estamos refiriendo a la misma estatua. Esto parece corroborarse con la nota del editor de la obra de Mariano Veytia (1718-1780), Francisco Ortega, al registrar que el informante Tomás Ramón del Moral en la expedición a Teotihuacan le comunica que *“descubrió la cabeza de la estatua que representaba la luna la cual es de dimensiones más que colosales, y que subsiste todavía un enorme pedestal de piedra, de una pieza, donde sin duda estaba colocada.”* (Veytia 1944: Tomo I, cap. XXV, 167). Según esta fuente solo subsiste de aquella estatua de la diosa de la Luna una cabeza de colosales dimensiones y un pedestal. Esta imagen de una cabeza parece corresponder con cierta fidelidad a la acuarela que J.F. Waldeck pintó en 1831 (Fig. 4.15). Analizando la imagen observamos como a pesar del grado de erosión, su forma no se corresponde con la estatua globular, presenta una cabeza con dos amplias oquedades en su parte frontal que corresponderían a la parte de los ojos, una especie de chalchihuite o disco concéntrico, o tal vez cascabel, se encontraría cerca de la parte de la nariz y en la parte de la barbilla se aprecia lo que parecen ser representaciones de plumas. Sugerimos entonces que esta estatua que se corresponde efectivamente a una cabeza como la que describe el editor de Veytia fue uno de los malogrados fragmentos en los que la estatua de Luna, descrita por los cronistas anteriores, fue fragmentada por orden del obispo Zumárraga. Esto mismo nos conduciría entonces a plantear que la diosa Chalchiutlicue, que en la imagen de J. F. Waldeck se reproduce al lado de esta cabeza, en posición invertida y en su cara posterior, y que Bullock etiquetó en su obra de 1824 como la llamada “piedra de sacrificio”, ha sido confundida tradicionalmente por la historiografía moderna como la diosa que ocupó la cima de la pirámide de la Luna. Ahora parece claro que posiblemente no fue ésta, sino la que se fragmentó en varios pedazos y de la que Waldeck logró retener parte de su cabeza en una acuarela. De otro modo no se explicaría la coincidencia de los cronistas en manifestar el estado de fragmentación del ídolo en una escultura que hoy en día se conserva prácticamente sin rasguños.

290 La Enciclopedia Electrónica Mesoamericana expone que la escultura de Chalchiutlicue fue trasladada de su supuesto emplazamiento original en la cima de la Pirámide de la Luna y localizada más de 100 metros al oeste.



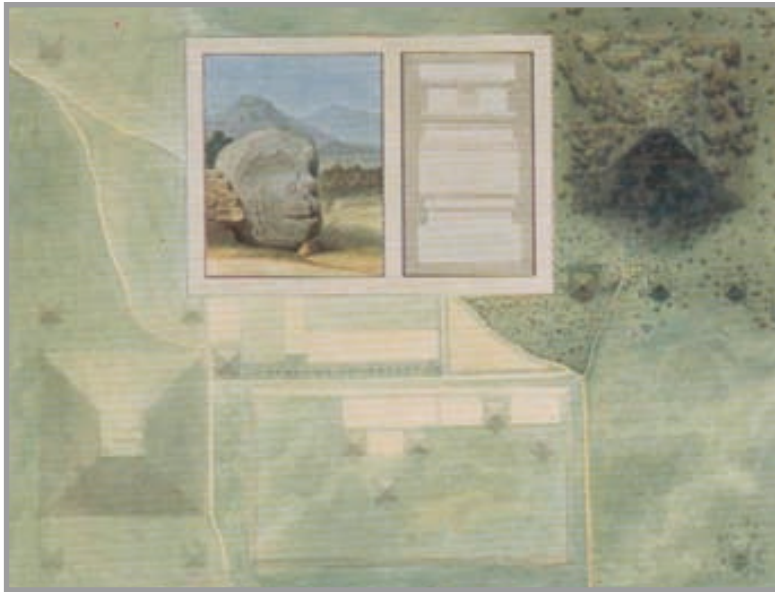


Fig. 4.15. Pirámide de la Luna (abajo a la izquierda) y del Sol (en alto a la derecha) con dos esculturas en un cuadro. Acuarela de Jean-Frédéric Waldeck. Fuente: C. Baudéz (1993: pl. 9)

Retomando la cuestión de los templos, E. Pasztory sugiere a través de los incensarios tipo teatro que lo que se puede estar representando en esta excepcional articulación de moldes de cerámica es una especie de proscenio que constituye el marco y la puerta de acceso al templo que nos permite visualizar, al fondo, la máscara. (1988:63). Es decir un incensario sería como reproducir a pequeña escala un templo pero en un altar doméstico, donde el dios quedaría representado por la máscara (1993c: 54) (Fig.4.16). La autora recientemente sostiene que el proceso de construcción o *assemblage* del incensario puede funcionar simbólicamente como una metáfora de la organización cívica que estaba siendo creada (1997:171), en estos términos, la amplia difusión de este tipo de producto ritual en la sociedad teotihuacana puede interpretarse como símbolo de lo colectivo (1997:59)._

Fig. 4.16. Incensario tipo teatro desmontado al momento de salir a la luz en una ofrenda de Tetitla. En el centro el incensario reconstruido ya por Carlos Sigüenza. A la derecha distintos adornos de incensario. Fuente: L. Sejourné (1966c: lám.63, lám. 9, fig. 23)



Este emblemático edificio ha sido abordado desde distintas ópticas. El estudio de su representaciones iconográficas fue iniciado por L. Sejourné (1966a:129-167) que identificaba los distintos elementos constitutivos del mismo con ejemplares mayas, aztecas y teotihuacanos, así como posibles imágenes de templos en cerámicas. Hace ya una década N. Morelos (1991b:145-156) sometía estas representaciones pictóricas de templos aduciendo que no expresan una realidad y que es imprescindible conjugar la información gráfica con los datos que provienen de las exploraciones y de las investigaciones sobre arquitectura. Recientemente C. Conides y W. Barbour (2002) sostienen a partir de un estudio de los vasos trípodes que éstos representan, tanto en su forma o diseño exterior como en su pictografía, templos o casas. Además los autores observan que los tocados pintados en la cerámica también aparecen como marcos arquitectónicos del edificio representado. Sugieren entonces que la asociación de los templos con determinados tocados podría estar indicando “a eventos públicos o a rituales asociados con distintas áreas de la ciudad. Éstos son representados por formas arquitectónicas que pudieran ser dirigidas por miembros de organizaciones, cuya identificación está basada en tocados específicos asociados con localidades determinadas.” (2002:418)

FELINOS Y AVES: ¿EMBLEMAS DE GRUPOS DE ÉLITE O ELEMENTOS DIVINOS?

Los animales en el imaginario teotihuacano fueron concebidos en muchos casos como símbolos de la naturaleza o del mundo natural (Pasztory 1993c:60) así como cratofanías puesto que “... expresan el poder sagrado que hace posible la existencia humana.” (Morales 2008:15). Los conocemos a través de las pinturas murales, donde atrapados en un marco bidimensional comparten protagonismo con las primeras formas geométricas y abstractas que lejos de ser ornato decorativo, se entienden también como ideogramas²⁹¹. Un aspecto importante que se dio, según Sonia Lombardo, en la pintura mural fue la aparición en la segunda fase pictórica (200-250 d.C) de la aparición de formas animales, y su efímera hibridación entre ellos (ave-felino; ave-reptil), que representan elementos de la naturaleza. Sin embargo no será hasta la tercera fase estilística (250-400 d.C) en la que tendrá lugar la humanización o antropomorfización de los animales atribuyéndoles acciones, posturas o atributos propios del hombre. Para E. Pasztory resulta complejo discriminar si bajo este proceso de humanización de los animales se trata de representaciones de aspectos de dioses o de la élite, porque los animales evidencian comportamientos divinos y humanos al mismo tiempo (1993c: 60).

En este sentido los felinos o jaguares debieron tener un papel predominante en la religión teotihuacana y sus representaciones son muy abundantes en las manifestaciones artísticas como asiente M.E. Ruiz Gallut: “... se atreve en las paredes de los recintos, se detiene en los umbrales, se corona con diademas y penachos de plumas preciosas, transforma su naturaleza animal para convertirse en hombre.” (2005b:28). (Fig. 4.17) Su relevancia en este y otros medios plásticos atestigua que los teotihuacanos heredan una cosmovisión que posiblemente

291 Volutas entrelazadas, grecas o círculos se extienden por taludes, tableros o alfardas de altares o basamentos. Sonia Lombardo los considera ideogramas: “están referidos al agua, a la tierra y a la fertilidad; al conocimiento del espacio-puntos cardinales- y del tiempo calendario- todo ello con la finalidad de propiciar y controlar la producción agrícola [].” (2006[1995]: 21). Asimismo los adscribe a una primera fase estilística que fecha para Tzacualli-Miccaotli (1-200d.C).



tiene sus raíces en la cultura olmeca (M.A. Morales 2008:11). En este mismo sentido Sonia Lombardo define al dios I teotihuacano como una deidad ectónica al que considera presente en Teotihuacan ya desde el 200 d.C por ejemplo en el Mural de los Animales Mitológicos sugiriendo una continuidad del antecesor olmeca que fue definido por Joralemon (1971: 35-58) como monstruo jaguar (God IA-IF). Aunque con el tiempo se humanice y toque trompetas o su cabeza se corone con diademas y cubra su cuerpo de un reticulado, según la autora, no perderá nunca este carácter vinculado a la tierra.



Fig. 4.17 Tetitla, Pórtico 13, Mural 3. Felinos anaranjados tocados con dos diademas y un penacho. Delante del hocico presentan formas trilobuladas, interpretadas como corazones. Fuente: A. Villalonga.

La Pirámide del Sol presenta hoy en día en su base, en la fachada oeste, un conjunto de fragmentos y bloques desmantelados de esculturas algunas con restos de estuco y pintura roja. Entre ellas sobresalen felinos y algunas de sus partes como la cabeza o sus patas dispuestas frontalmente, también una especie de portales o marcos de esquinas redondeadas donde se aprecian estrellas y signos ondulantes que parecen representar a plumas de extremos curvos. También destacan bloques con crótalos de serpientes que han aparecido en otros lugares de la zona²⁹² y bloques con representaciones de chalchihuites. Hasta hace poco, se entendía que estos fragmentos de esculturas procedían de la Pirámide del Sol y fueron desmontados y colocados aquí²⁹³. La excavación del complejo de Xalla permitió dar una cierta unidad y consistencia a este conglomerado de esculturas. La Estructura Este (E2) que limitaba la plaza central ha sido considerada, apoyándose en iconografía de incensarios, estelas y demás evidencias, un templo dedicado a Tlaloc. La fachada de la E2 sostuvo una decoración que replicaba muchos de estos motivos aislados que hemos mencionado. Entre la decoración que integró esta fachada se contaba con

“la presencia de felinos en piedra con ojos emplumados que emergen de portales pétreos estucados, decorados con estrellas marinas, resplandores y plumas. Presentan símbolos de Tláloc. Asimismo, a los lados yacían frisos de piedra labrada con motivos curvos repetidos y flores emergiendo de éstos. Todos éstos fueron destruidos violentamente.” (Manzanilla 2008a:121). (Fig. 4.18)

292 Por ejemplo en el Conjunto Plaza Oeste.

293 En el denominado “Bosque (o Jardín) de las Esculturas” y en el “Conjunto escultórico del Río San Juan” se encuentran algunos fragmentos que seguramente también proceden de las inmediaciones de la Pirámide del Sol. E. Pasztory (2009:53) mencionaba recientemente que dichos fragmentos siguen sin ser reconstruidos.





Fig. 4.18 Felino mitológico emergiendo de un portal de estrellas marinas, resplandores y plumas descubierto a los pies del Edificio 2 de Xalla (400d.C ca). Fuente: A. Villalonga.

Para Linda Manzanilla estos animales constituyen los animales heráldicos de la deidad estatal y propone que la Pirámide del Sol “probablemente el templo de la deidad estatal, tenía en su fachada numerosas representaciones de jaguares saliendo de portales del inframundo. Por lo tanto, debemos considerar que dentro de la iconografía del poder en Teotihuacan, el dios de la lluvia y el jaguar son de primordial importancia.” (2008a:122).

Los jaguares han sido interpretados bajo varias rúbricas. La iconografía mesoamericana y los términos lingüísticos que se emplean para designar al felino implican la asociación metafórica del jaguar con expresiones de la guerra así con el estatus de la élite (Saunders 1994). Otros autores han sugerido que el jaguar rugiente se puede relacionar con el viento y la lluvia, también con el valor y la nobleza pero invitan empero a que se trate de analizar las representaciones iconográficas de felinos dentro del campo del mito (Castellón 2000:65). M.E. Ruiz Gallut que también pone de manifiesto la asociación del jaguar en Teotihuacan con elementos acuáticos y como símbolo de poder, en palabras de la autora: “La legitimidad del gobierno se apoya en un discurso mítico en el que el gran felino ocupa un lugar central” (2005b:28). Sugiere también que la representación del mural 7 de Tetitla puede representar uno de los recintos sagrados de Teotihuacan, tal vez su propio templo, el Templo del Jaguar. También el felino esta vinculado a la noche, a la oscuridad a la Tierra y al Oeste²⁹⁴. A partir del estudio arqueoastronómico de cinco pórticos orientados a poniente con pinturas murales de felinos la autora concluye que ya desde época teotihuacana los eventos celestes tuvieron un papel importante en la orientación de los edificios y que algunos pórticos se asociaban a eventos solares²⁹⁵ y otros a eventos nocturnos. El felino como tema pictórico

294 En efecto la autora menciona como la mayoría de representaciones de felinos están orientados a poniente (2006 [1995]:347). En esta dirección están también orientados los fragmentos dispersos de esculturas de felinos de la Pirámide del Sol.

295 Sirva de ejemplo el Conjunto de los Jaguares durante algunos días previos y posteriores al solsticio de verano (21 de Junio) en los que “los felinos serían iluminados directamente por la luz solar del ocaso durante varios días. Esto prueba que la alineación del patio se eligió para que un evento solar de primera importancia, como es el solsticio de verano, señalara, a través de la luz del ocaso, la trascendencia del significado del felino precisamente en ese proceso natural de la desaparición del Sol al ser devorado por el monstruo de la Tierra. Aquí el felino efectuaría la misma función dando muerte al Sol.” ([1995] 2006:353)



se identifica “con el cielo nocturno y con el Sol nocturno, el Sol que se pone en el horizonte siendo devorado por la Tierra...” (Ruiz Gallut et al. 2006 [1995]:359)

Kubler (1972a) propone que en realidad los jaguares cuadrúpedos se muestran en una apariencia híbrida que combina jaguar-serpiente-pájaro en distintas partes del cuerpo junto con otros signos como estrellas u otros elementos marinos y flores de cuatro pétalos. Para el autor el jaguar, cuya piel o cabeza sirve a veces de disfraz o tocado a actores que desfilan con sus atributos por la cerámica o la pintura mural, tiene claros aspectos protectores y se le asocia a linajes o dinastías. Descarta una asociación del jaguar con aspectos guerreros, ya que sus representaciones muestran un jaguar híbrido que designa como *jaguar-serpent-bird* acompañado de símbolos de agua, tierra y aire. Según el autor estos signos apuntan más a poderes metafísicos de la naturaleza que de un culto a la guerra (1972:35-36). Sin embargo para E. Pasztory (1974:20) el complejo red-jaguar-Tlaloc, uno de los dioses de la lluvia también designado como Tlaloc B, encierra una relación con el agua²⁹⁶ y con la guerra y sugiere un culto sacrificial guerrero. Este dios se encuentra asociado con los felinos, en especial con el felino reticulado (Pasztory 1978b:132, 1997:182-191). Según la autora si bien los jaguares son referencias a la clase gobernante en relación a su habilidad para garantizar la fertilidad de la tierra y la victoria en la guerra, considera que las imágenes de jaguares se refieren en exclusiva a sacerdotes/guerreros (1976: 238-239). Recientemente N. Latsanopoulos (2005:186-188) ha diagnosticado la existencia de un ser sobrenatural que designa provisionalmente como felino volador a través del elemento garra-ala y a sus combinaciones. Considera que el felino de Xalla es una de las representaciones más antiguas de este ser sobrenatural al que también ha identificado en la lápida rota del Palacio de Quetzalpapalotl. [212]

El estudio de Sugiyama (1988) acerca de la iconografía de algunos animales representados como las aves, las mariposas, las serpientes, los felinos o los cánidos anticiparon el interés por analizar unos animales cuyo significado no estaba claro. El autor sostenía “... *tal vez fueran sagrados, relacionados con sus dioses o con grupos sociales, o simplemente fueran favorecidos por razones ahora desconocidas.*” (1988:13). Recientes investigaciones no descartan que algunos de ellos como las aves y los coyotes (Fig. 4.19) puedan ser emblemas de órdenes militares o bien emblemas de la ciudad distribuidos en sectores correspondientes a grupos o linajes representados por estos animales heráldicos.

Otros animales que se han identificado como posibles ancestros o deidades es el designado como Buho o Lechuza-lanzardos (Fig.4.20). Además de contemplar la posibilidad de que se tratara del emblema de una orden militar²⁹⁷, algunos autores partiendo de sus representaciones

296 El dios del sol tiene dos facetas: la estación seca vinculada al cielo y al día; la estación de la lluvia vincula a la deidad al inframundo y a la nocturnidad. El sol nocturno se asocia al agua y a la fertilidad. Según Pasztory: “*He was believed to die in the underworld and to be reborn as the god of maize. He was, therefore, associated with symbols of death and sacrifice as well as with symbols of birth and fertility. As the night sun, the deity was associated with the jaguar; as the day, or sometimes descending sun, he was associated with raptorial bird.*” (1978b:132)

297 La lechuza fue objeto de varios análisis iconográficos, entre los que sobresale el artículo de Hasso von Wining (1948) sobre el complejo designado como owl-and-weapon. El autor determinó a partir de un diseño pintado sobre un trípode de Kaminajuyú que este emblema circuló aunque fue malinterpretado por el artista que lo compuso invertido en la composición. El complejo lechuza-arma es una combinación ideológica de dos conceptos: muerte y guerra ya que si la lechuza por si sola representa la muerte, cuando se combina las flechas y el escudo es la insignia de los guerreros (1948:131-132; 1987: T.I, 88-89).



en Atetelco han valorado la posibilidad “... *that Spearthrower Owl was an important ancestor that eventually developed into a patron deity. With this avian appearance and obvious martial aspect, Spearthrower Owl may have been a deity comparable to Huitzilopochtli[...]*” (Nielsen, Helmke 2008:468). Esta deidad asociada con la guerra pudo haber sido al mismo tiempo dios patrono de Teotihuacan o bien de uno de los mayores linajes de la ciudad.



Fig. 4.19 Representación de un guerrero zoomorfo con traje de coyote, posible uniforme de una clase militar y armado. Con dardos en la espalda, en el tocado y con un atado de dardos en la mano alzada. Patio Blanco de Atetelco, Pórtico 1. Fuente: E. Taladoire (2009: 37)



Fig. 4.20 Tapa con la representación de un búho con escudo y flechas. El búho frontal con el escudo con una mano y flechas entrecruzadas aparece con frecuencia en figuras y recipientes durante las últimas etapas de la ciudad y pudo haber funcionado como emblema de una clase militar. Fuente: K. Berrin, E. Pasztory (1993: cat. 126, p. 247).



DEIDADES DEL AGUA Y DE LA FERTILIDAD AGRÍCOLA

Doris Heyden (1977c) señalaba en un artículo que entrelazaba economía y religión que las primeras deidades propias de una sociedad agrícola suelen obedecer a los fenómenos ectónicos y a la fertilidad. Aunque ha habido cambios en las percepciones de los dioses, en sus formas y en sus designaciones, creo que sigue siendo indiscutible que en Teotihuacan hubo dioses propiciadores de los cuatro elementos y de la fertilidad. Sin embargo, desde un punto de vista iconográfico dos formas vinculadas a la vegetación y al agua predominan en las imágenes: por un lado la imagen de una serpiente emplumada²⁹⁸ y por otro el dios de la lluvia y del agua. Tratar de establecer en qué momento aparecen será tratado un poco más adelante, sin embargo ya contamos con algunas aproximaciones acerca de su aparición y dominio. E. Fiorescano a mediados de los años 60's lanzó una propuesta que postulaba un culto a la serpiente emplumada para la fase Teotihuacan II (150-250d.C) y que a partir de Teotihuacan III Tlaloc eclipsaría a la primera deidad. Esta deidad según el autor surgiría como resolución a un problema de compatibilidad mítico-religiosa por la llegada de un grupo de élite "olmeca" hacia 150-250 d.C. Este grupo traería consigo una tradición que, aunque intenta fusionarse con el culto a serpiente emplumada preexistente en la ciudad, no resulta exitoso de modo que se crea una nueva deidad, Tlaloc, como elemento sincrético que combina elementos de jaguar, con el agua, la tierra y la fertilidad (1964:151-152). Marta Foncerrada de Molina (1982) planteaba para el mural de la batalla de Cacaxtla la pervivencia de un Tlaloc teotihuacano como deidad guerrera. En el mural la lucha entre dos grupos, los olmeca-xicallanca con atributos de Tlaloc y de jaguar se enfrenta a personajes con rasgos físicos mayas y con atributos de pájaros. Propone que la tradición guerrera del Tlaloc viene de Teotihuacan, pero que su origen en la ciudad podría relacionarse con el asentamiento en la urbe de un grupo olmeca-xicallanca como comerciante y guerrero que habría facilitado las conexiones de la metrópoli con la costa del Golfo y con el área occidental maya. La caída de Teotihuacan "... propició la migración expansionista de este grupo hacia los valles de Puebla y Tlaxcala. Es el Tlaloc Jaguar, el Tlaloc de la guerra, el que llevan consigo [] testimonio de una tradición política religiosa compartida con Teotihuacan." (1982:32). Recientemente B.Palavicini y S. Garza (2004) han analizado el complejo Tlaloc en Cacaxtla y Xochicalco. Las autoras determinan la presencia de una máscara de esta deidad en sacerdotes y guerreros y asocian el Tlaloc B a la metáfora del gobierno y a la necesidad de fertilizar tierras mediante el sacrificio.

El tiempo ha dado la razón al fenómeno de consolidación de un panteón que implica una deidad de la lluvia más general, que posee rasgos felínicos y que considera el precursor de Tlaloc²⁹⁹ de los mexicas. Sonia Lombardo considera que a través de la pintura mural los jaguares, asociados con el agua de la tierra, son las deidades representativas de tales fuerzas. Esta deidad queda establecida a partir de la fase Tlamimilolpa y se caracteriza por una diversificación en sus advocaciones. "A

298 La resistencia de algunos autores (Fiorescano 1964) a designar a esta deidad como Quetzalcoatl frente a otros (cf. Sejourne 1954, 1965) viene motivada porque la imagen de una serpiente emplumada surge inicialmente como deidad de las aguas y la vegetación, frente al personaje histórico deificado del posclásico designado como Quetzalcoatl dios de la vida y del tiempo.

299 J. Angulo detecta que a final de la fase Xolalpan "... los rasgos de Tlaloc toman mayor importancia y sus atributos se convierten en la mezcla entre los antiguos atributos de los dioses de la fertilidad, para recomponerse de la tierra, el agua y el fuego, complementado por el rayo o el trueno que representa al dios de la lluvia y la sequía, a la vez que define el transcurso del tiempo o el ciclo anual y protege a los guerreros y comerciantes" (2006:176).



cada actividad- agrícola, comercial o guerrera- le corresponde una advocación, que recibe el culto del gremio correspondiente y del cual funge como patrón. Bien se le puede caracterizar a este proceso como una división social de la deidad []” (Lombardo, 2006: 62) Para la autora hay una vinculación entre el jaguar teotihuacano (al que ella denomina dios I), y la serpiente emplumada ya que ambos actúan como complementos funcionales de Tláloc.

Tláloc será una de las deidades más representadas del panteón ya sea en su versión antropomorfa o mediante sus símbolos y hasta la década de los 70's fue indudablemente en Teotihuacan la deidad dominante (Fig. 4.21) hasta que otra deidad femenina eclipsó al numen de la lluvia. Los primeros estudios iconográficos sobre esta deidad los debemos a E. Pasztory (1972:148-149) quien distingue sus atributos. Más tarde (1974) desglosa en dos deidades partir de sus atributos, algunos de ellos compartidos: el Tláloc A o *Crocodile-Tlaloc* por sus formas originadas en el arte post-olmeca o Izapa y B o *net-jaguar-Tlaloc*. En lo esencial el primero de carácter positivo se asociará a la lluvia y a la fertilidad, mientras el segundo encarna el poder de los rayos y las tormentas y sugiere “... a direct association with water and warfare and a possible relationship with a sacrificial warrior cult.” (1974:20). Menciona la antigüedad de esta deidad a la que prefiere designar como dios de las Tormentas, que se ha documentado en la Cuenca antes que en Teotihuacan. Las primeras evidencias cerámicas de las vasijas Tláloc en Teotihuacan, empleadas para verter agua en rituales, fechan de época Tzacualli, constituyendo junto con los incensarios del dios del Fuego y también de dilatada tradición en la Cuenca, uno de los ejemplos más tempranos de arte figurativo en la ciudad. A partir de este momento surge cierto interés en establecer analogías entre el Tláloc mexica y el teotihuacano a partir del concepto y su significado en las fuentes o de los atributos. En este sentido Thelma D. Sullivan (1972) hace hincapié en el sentido etimológico del concepto Tláloc en relación con distintas fuentes y crónicas. Plantea su relación con distintos elementos como las serpientes, las cuevas, su carácter dual y su relación con la tierra. Unos años después Cecelia F. Klein (1980) dedicó un artículo a desentrañar a este dios de múltiples advocaciones en las fuentes identificado como dios de la lluvia, de agua, de la fertilidad, de la cueva, etc. Klein sigue la propuesta de E. Pasztory en la que defiende que los aztecas buscan legitimarse vinculándose con Tláloc porque es depositario del concepto de antigüedad y porque supone un ancestro prestigioso. Admite que si en un inicio esta deidad estuvo asociada a la Tierra y al Inframundo, como representante y protector de las almas de los ancestros, fue en Teotihuacan donde adquirió un segundo aspecto asociado a un rol calendárico (1980:196-197).

Sin poder determinar cual fue su vía de entrada a la ciudad³⁰⁰, este dios parece que en las últimas épocas de la ciudad, actuó como dios estatal, es decir como patrón de la ciudad junto a dioses de linajes que eran los protectores de líneas de descendencia (López Austin 1989b:33; Manzanilla 2001 [1995]: 232). Sin embargo no todos están de acuerdo. En la opinión de Noel Morelos (1983:60-63) estas representaciones simbólicas atribuidas a Tláloc, no representan en realidad al ser divino, sino a un conjunto de formas asociadas con la fertilidad y la agricultura que él designa como “complejo de deidades agrícolas”. Este complejo se verá reemplazado, seguramente en un momento de decaimiento del centro urbano, por la creación de “... una sola imagen (Tlaloc) como un desesperado intento de volver a concentrar la fuerza social, la ideológica y la económica en la ciudad del Altiplano” (1987:63).

300 K. Taube (2009:48) apunta que Tláloc tiene sus precursores en Tlapacoya o entre los olmecas.



Fig. 4.21a Leopoldo Batres con la “almena” del dios Tlaloc. Almena Tlaloc. Fuente: E. Matos (2001: 272). Este relieve descubierto en el edificio llamado “Los Subterráneos” representa de un modo esquemático los atributos de Tlaloc en su aspecto guerrero (Tlaloc B): una lengua bifurcada, cuatro dientes superiores y labio superior curvado hacia arriba. Seis de estas lajas fueron descubiertas a principios de siglo pasado y dadas sus dimensiones, es poco probable que funcionaran como almenas o remates de los techos en los edificios.



Fig. 4.21b Vasija del dios Tlaloc. Fuente: K. Berrin, E. Pasztory (1993: cat. 117, p. 241). Esta no es solamente la representación más antigua del dios, sino también una de las manifestaciones artísticas más tempranas de Teotihuacan. Fue hallada en la pirámide del Sol, entre la plataforma adosada y la pirámide y fechada hacia Tzacualli.

4.21c Olla polícroma con el dios Tlaloc A, dios



4.21d Tlaloc A en Tepantitla con los atributos determinativos señalados arriba y sujetando con ambas manos jarras Tlaloc. Fuente: A. Villalonga. A la derecha dibujo de la pintura. Fuente: H. V. Winning (1987a: T. I; 4,b)



Tlaloc ha sido perseguido por los defensores de conservadurismo religioso y de la consistencia entre las tradiciones culturales mesoamericanas en otros contextos propiamente no teotihuacanos. Casi siempre el interés de los investigadores reside en extraer elementos iconográficos que ayuden a definir las advocaciones que pudo tener esta compleja deidad en la metrópolis del Altiplano. Para ello se recurre especialmente al área maya en el Clásico a los aztecas en el Posclásico. Recientemente Z. Paulinyi (1991, 1997) desdibujó los límites del Tlaloc A y B, identificando que dentro del complejo Tlaloc como deidad acuática y de la fertilidad, también existe en realidad una connotación ígnea³⁰¹ vinculada al carácter bélico del dios³⁰². Lo identifica en la representación de la serpiente bicéfala acompañada a menudo de grecas escalonadas, que él designa Serpiente-Rayo del dios de la Lluvia, ya que ha aislado su presencia en contextos vinculados a Tlaloc a veces como rayo en sus manos en connotaciones militares (1997:31-32). Para Alfonso Arellano (2002) una revisión del Complejo Tlaloc que aparece con frecuencia en el arte escultórico maya y en el arte mural de Cacaxtla le permite perfilar que aparece en tres contextos posibles: invocaciones de los antepasados, efectuar rituales de autosacrificio y en un ámbito bélico-militar. Sugiere que al carácter polivalente de Tlaloc se debiera añadir también un aspecto inframundano de manera que el Tlaloc A y B serían aspectos de un mismo ser³⁰³ “*dos caras de una misma moneda: deidad inframundana, acuática y ctónica al mismo tiempo.*” (2002:180)

Otros autores mantienen la existencia de una diosa del agua que tiene sus orígenes en el Preclásico. J. Angulo (2007b:96) propone desde el Preclásico Tardío y protoclásico se adoraba a la diosa del agua y que los habitantes de Teotihuacan sustituyeron el santuario de la orilla de Tlapacoya “...with this new sanctuary installed at the Pyramid of the Moon at Teotihuacan” siendo el templo de la diosa del agua ya probablemente desde Tzacualli, ya que dice que entonces la Calle de los Muertos no estaba construida. Los peregrinos se infiltraban entonces por las plazas generadas de los complejos triádicos. En este momento de formación los grupos compartirían un sistema de creencias responsables de su concentración y participación en la construcción de proyectos públicos. Evidencia una relación de la Pirámide de la Luna con el sur, relacionado con las deidades de los depósitos de agua localizados sobre la superficie terrestre o en cuevas. Por otro lado considera que la Pirámide del Sol sería un edificio dual: por un lado concebido como una montaña con fuego volcánico en su interior, pero al mismo tiempo con una concentración de humedad, con las nubes y las tormentas. “*These two deities, Sun and Water, seem to constitute the essence of all pristine religious concepts that comprised the natural forces residing in the sky, the Earth, and beneath the Earth.*” (2007:97).

301 “podemos pensar en un tipo de fuego que proporciona fecundidad: en el caso del Dios de la Lluvia, esto significaría el rayo.” (Paulinyi 1991:58). En este artículo el autor analiza el considerado glifo del dios de la lluvia en el mural de la batalla de Cacaxtla trazando analogías iconográficas con el referente teotihuacano. Concluye que no se trata de un glifo sino de la imagen del dios que participa activamente de la batalla ya que “podemos arriesgar la afirmación de que cuando el dios de Cacaxtla esparce triángulos con su instrumento curvo, lo que hace es arrojar objetos asociados al fuego o al rayo.” (1991:61). Ambos instrumentos son relacionados respectivamente con el rociador o aspergillum que aparece en representaciones teotihuacanas y las puntas de obsidiana propias de contextos rituales.

302 Aspecto compartido por K. Taube que en relación al atributo anteojeras o googles-eyes afirma “... resemble the shell googles worn by warriors at Teotihuacan and other regions at Classic Mesoamerica and probably label this powerful entity as a warlike being, perhaps even a war god.” (2001a:733; 2009:49).

303 Conviene recordar que E. Pasztory afirmaba que en Teotihuacan no se dividían a los dioses en dominios compartimentados y muchos aspectos, como el militar y el de fertilidad, se entrelazaban en unos y otros (1990:183). Por otro lado para López Austin (1985a:273), el dios de la lluvia es además de una deidad vinculada al agua, también está implicada en el mundo subterráneo y con la muerte.



CREACIÓN Y DESTRUCCIÓN: LA GRAN DIOSA MADRE

A mediados de los 70's irrumpe en el escenario de las publicaciones una deidad que empieza a desplazar al dios Tlaloc en cuanto al protagonismo. La Diosa Madre³⁰⁴ fue para D. Heyden (1977c:23) la divinidad principal del panteón teotihuacano y en ella se unían la tierra y el aspecto dual de la vida y la muerte. Sangre y muerte se relacionan en el pensamiento religioso mesoamericano porque forman parte del concepto de fertilidad, humana y agrícola.

E. Pasztory (1976) la identificó mediante atributos, a veces descriptivos y en ocasiones simbólicos, en la pintura mural procedente del Barrio de las Pinturas Saqueadas, o Techinantitla así como en dos conjuntos departamentales más: Tepantitla y Tetitla, compartiendo en este último caso, el mismo escenario que un artículo de P.T. Furst (1974). Llegando a ideas semejantes, Furst (1974) propone una interpretación etnobotánica del Tlalocan cuyo árbol al que identifica como una *Rivea corymbosa* de propiedades alucinógenas, es el pilar cósmico del que surge esta diosa, de la que sugiere estar vinculada a la tierra y al agua terrestre. A partir de entonces las publicaciones que tienen como protagonista -casi absoluta- a esta diosa en la pintura mural (Fig. 4.14, 4.22), y en menores casos en la escultura, se suceden. Pasztory (1990:82) unos años después considera que esta diosa, vinculada a la fertilidad por ir acompañada de plantas y agua, pero también con un potente factor destructivo fue la segunda deidad de carácter dual, ligado por un lado a la naturaleza y al sacrificio, más importante en Teotihuacan. (1990:183). La autora considera asimismo que puede relacionarse con la Pirámide de la Luna³⁰⁵ y trae a colación las dos estatuas de diosas [70, 124] procedentes de la Plaza de la Luna, a escasos 500 metros del barrio de las pinturas saqueadas. Sostiene que a la luz de las evidencias, el culto a esta diosa estuvo muy arraigado entre los habitantes que vivían en este barrio. También R. Millon ha sugerido por otro lado que la cercanía de este barrio al centro religioso de la Pirámide la Luna puede ser indicativo que "... *this barrio and its principal compound served in some sense as foci for activities related to the Moon Pyramid and to the structural complexes to the east of it*" (1988a:103) como por ejemplo el conjunto de Xalla. También considera que el carácter destructivo que emana de su representación iconográfica, especialmente mediante sus garras y los dientes, sugiere una conexión con la guerra y con la idea del sacrificio³⁰⁶. Otros autores aunque reconocen la importancia de esta deidad, dudan de sus asociaciones con el gobierno (Cowgill 1992a:209) y propone que las dos esculturas situadas en la Plaza de la Luna, no representan ni a la diosa de las aguas ni a la Gran Diosa sino que ambas se identifican con la Diosa de la Luna (Cowgill 2007:292). También J.C. Berlo (1992) después de revisar el estado de la cuestión infiere que a pesar de la dificultad en reconocer los

304 El término de "Gran Diosa" fue acuñado por Von Winning (1987a:T.I, 135-136) refiriéndose a la deidad del mural de Tepantitla que había sido objeto de un exhaustivo estudio por E. Pasztory (1976). El autor considera que hay algunos ejemplares escultóricos que anteceden a esta deidad: las dos estatuas designadas como la "Diosa del Agua" y el "Idolo de Coatlinchan" a las que sitúa en Miccaotli-Tlamimilolpa (200-300d.C).

305 Más tarde rectifica y sugiere que la diosa estuvo conectada con la deidad de Pirámide del Sol y el dios de las Tormentas con la de la Pirámide de la Luna (Pasztory 1993c:50)

306 Millon sostiene que la gran Diosa: "... *would have been the focus of bloodletting and sacrificial ritual in apartment compounds and in the city center because in all her aspects, beneficent and fearsome, including her association with heart sacrifice, she was the deity and for Teotihuacanos [...]*" (1993: 41). Vid también sobre la representación del sacrificio y su carácter en Teotihuacan, cap. XII. *The Human body in parts. Hearts and Footprints*, en Pasztory (1997: 198-209)



rasgos iconográficos integrados por atributos simbólicos³⁰⁷, todo ello forma parte de esta compleja deidad. Según la autora “... *the Great Goddess of Teotihuacan was a divinity of polyvalent roles, whose far-reaching presence was commemorated in monumental and small-scale arts in diverse media.*” (1992:159). Para Berlo esta deidad subsiste hasta el Posclásico, en la misma Coyolxauhqui, que para ella encarna a la “Gran Diosa”. Cuando ésta es derrotada y suplantada por su hermano se conceden nombres distintos a los diversos aspectos de la Gran Diosa y se fragmenta entonces en varias deidades.



4.22 La Gran Diosa, Teopantitla, Patio 2. Dibujo de la pintura. Fuente: J.C. Berlo (1992: Fig.1, p. 130)

Conviene destacar que no todos los autores asienten en cuanto a los atributos que permiten la identificación de esta deidad. Por un lado K. Taube (2000:28) propone una lectura de esta imagen como si los signos representados (un par de manos, una boca) tuvieran un valor semántico o fonético en lugar de configurar una figura realista. En este sentido sobresale el impecable estudio de Z. Paulinyi (2006a, 2007, 2008, 2009) que desmiente la existencia de una “Gran Diosa” en Teotihuacan y en su lugar sugiere la presencia de varias deidades³⁰⁸ que compartirán en ocasiones

307 Afirma al respecto: “*We now recognize this metonymic impulse as a central feature of Teotihuacan iconography [...]. This makes iconographic identification difficult at times, for a shifting constellation of attributes are recombined into different guises for different purposes.*” (1992:134)

308 Sin la voluntad de ser exhaustivos, algunas de las deidades rebatidas por Paulinyi que habían sido identificadas previamente como posibles representaciones de la “Gran Diosa” son la diosa Opuncia de Tetitla o la designada como “Deity with Teeth and Claws” (2006a: fig. 12 p.11) o la diosa del mural del Denver Art Museum. El ser con dientes y garras del mural de Techinantitla ha sido sometido a un pormenorizado análisis por el autor (2007) en el que concluye que no se trata de una deidad, sino de una representación simbólica de la tierra como ser viviente. La deidad del mural de Denver también ha sido objeto de un reciente estudio del autor (2009) en la que la identifica como dios de la montaña sugiriendo que puede tratarse de una de las deidades que atestigüen el culto a las montañas en Teotihuacan, además de estar conectada con los poderes del dios de la lluvia y ser la deidad protectora de los Señores Coyotes de Atetelco. Por lo que se refiere a la diosa Opuncia, es interesante destacar que sigue siendo un ejemplo de polémicas identificaciones por parte de otros autores. E. Corona Sánchez (2007:91-93) recientemente identifica a esta deidad como Tlazoltéotl. La argumentación de Corona basada en la pintura facial es, a mi juicio, insuficiente para validar tal propuesta ya que primero la boca es roja, no negra de hule y los círculos de las mejillas no se asemejan a las franjas negras sobre sus mejillas que la caracterizan (Trejo 2004:190-191). Por otro lado Corona menciona (2007:93) que existen sacerdote dedicados a su



algunos atributos que fueron adjudicados precipitadamente a la deidad. El autor convence de que efectivamente tales atributos fueron, en su momento, adjudicados³⁰⁹ a la gran diosa aunque logra demostrar que otras deidades que nada tiene que ver con ella, los comparten también. Sugiere en la línea de Millon que resultaría más idóneo entonces referirse a un complejo de deidades más que a la Gran Diosa. Por otro lado denuncia el abuso que a partir de los 80's-90's predominó en la literatura iconográfica teotihuacana en la que hasta incluso una diosa previamente identificada como dios Mariposa por J. C. Berlo (1983b, 1984) fue considerada años después por la propia autora como una manifestación más de la "Gran Diosa" (1992). Bajo estas consideraciones el autor considera que en el mural de Tepantitla se representa la diosa de la lluvia o del agua (2008), emparentada con su homónimo masculino y pone en relación el árbol con la diosa aduciendo que la diosa es en si misma el árbol cósmico³¹⁰ con atributos de agua y fuego. Para J. Angulo (2007a: 58) esta deidad, si bien no toma la reciente identificación como "Gran Diosa" sino como la antigua consorte de Tlaloc, considera que fue una deidad de género dual con muchas advocaciones entre las que destacan el elemento acuático, ígneo y ctónico. Concluye que estaría mucho más vinculada con las deidades de los mantenimientos.

Taube si bien no niega su existencia, considera que el término ha sido aplicado con excesiva generosidad a todas las representaciones de diosas femeninas en Teotihuacan. Considera entonces que "... *it is probably too inclusive; rather, a number of distinct goddesses probably existed there.*" (2001a:733; 2009:51) y apuesta por la existencia de una diosa del maíz considerada el precedente a la Xilonen o Chicomecoatl azteca.

DE DIOSSES, TOCADOS Y CALENDARIOS: EL TEMPLO DE LA SERPIENTE EMBLUMADA

El Templo de la Serpiente Emplumada (TSE) parece ser el espacio idóneo para analizar esta deidad que no ha estado exenta de polémica en cuanto a su iconografía. De sus antiguas fachadas esculpidas emergen sendas representaciones en todo el perímetro del edificio de lo que ya en un inicio podían ser dos divinidades, una de ellas concedería el nombre a este edificio (Fig.4.23). El siguiente apartado pretende recopilar algunas aproximaciones acerca de la identidad de sus protagonistas. Tal vez la representación menos dudosa corresponde a la imagen de la serpiente que emerge del collar de plumas, ya que su modo de representación se acerca, casi sin controversia³¹¹, con el Quetzalcoatl del Posclásico aunque en este caso el precursor teotihuacano no adopta una apariencia antropomorfa. Según Delhalle y Luykx (1982), K. Taube (1995) o Magni (2003:324-328) entre otros, la serpiente emplumada de Teotihuacan cuenta con un claro antecedente entre

culto pero no argumenta donde y sin embargo no cita a L. Sejourne (1966b:252) que la identificó previamente como Chantico por su cara amarilla ni a A. Miller (1973:121) que la identificó como señora del nopal por los cactus florecidos que cuelgan de las orejas. Identificación que de la Fuente mantuvo (2006 [1995]:259-260) y que apoyo, ya que considero como los autores referenciados que se trata de una deidad vinculada con la fertilidad y la vegetación. Z. Paulinyi (comunicación personal 9/12/2012) indica a propósito que Corona "*parecería que está forzando analogías aztecas cuando no se justifica, y que se equivoca en la lectura de los detalles de la imagen de la Diosa.*"

309 "With all this, the Great Goddess completely loses any iconographic profile she might have had [...] we are probably looping at a series of independent deities (masculine as well as feminine) that are sometimes related and sometimes very different." (Paulinyi 2006a: 12)

310 Paulinyi (2006a:6) considera inválida la hipótesis etnobotánica de P. Furst.

311 Cf. Fiorecano (1964), Von Winning (1987a:T.I.125-133).



los olmecas: la representación designada como *avian serpent* o dios VII³¹² de P.D.Joralemon (1971:82-84). Esta deidad a diferencia de Tlaloc entendido con la materialización de la montaña de donde cae la lluvia, “... *serpiente emplumada parece ser una criatura del mar, una fuente de lluvia que se acompaña de truenos. El mural de los animales mitológicos presenta serpientes emplumadas nadando con peces y felinos [J*” (2009:49). Taube subraya la importancia de crear puentes iconográficos entre esta deidad en Teotihuacan y las representaciones que de la misma existirán en sitios del Epiclásico como Xochicalco o Cacaxtla.



4.23 Fachada sur del Templo Viejo de Serpiente Emplumada. Fuente: A. Villalonga.

Esta deidad examinada por muchos autores bajo distintas ópticas predominando las que perfilaban su evolución hasta el Posclásico se ha vinculado a la tierra, a la vegetación y a la guerra (Sejourné 1965,1975, Fioresecano 1964, 1995:23-24, Delhalle et al 1982, Coggins 1993b, López Austin, López Luján, Sugiyama 1991; Solanilla 1996, Sugiyama 1989b, 1993, 2000, Taube 1992a, 2002b, Nicholson 2001). Algunos autores lo consideran dios de las aguas y de la vegetación, para otros su sentido trasciende el carácter fértil y sostienen que en Teotihuacan se vincula tanto al cielo como a la tierra e incluso que tal vez llegó a relacionarse con el viento o a encarnar el poder político cuando aparece encima de una estera (Taube 2002b: 38-39). Para otros parece haber constituido un ejemplo de la fuerza divina del universo que se emplea metafóricamente para simbolizar el poder político en la sociedad teotihuacana (Sugiyama 2000:118, Pasztory 2009:55) la otra figura que lo acompaña en el tablero ha sido objeto de más atribuciones entre ellas Tlaloc, Xiuhcōatl (Jimenez Moreno 1966:59), Yohualcoatl o Izpapatl³¹³. A finales de los 80’ Sugiyama (1989b, 1992, 1993; López Austin et al. 1991) logra aislar, apoyándose en evidencias iconográficas, lo que podría tratarse de la representación de un tocado asociado a la misma deidad, por lo que el templo no estaría dedicado entonces a una doble advocación, sino únicamente al dios de la Serpiente Emplumada. López Austin et al. (1991) a partir de estudios iconográficos propusieron que el dios cargaba un tocado, que identificaron como el signo calendárico cipactli, por lo que le dieron una interpretación calendárica al edificio. En este mismo sentido, Sugiyama

312 “*God VII is a serpent deity who is generally portrayed with avian attributes- feathers and wings in particular. In other words, God VII is a feathered serpent!*” (1971:82). Sonia Lombardo (2006 [1995]:25) considera que la serpiente emplumada olmeca, equivalente al dios VII de Joralemon como dios de la lluvia, relámpago y fuego mantuvo su significado en Teotihuacan para esta época.

313 Vid. identificaciones anteriores propuestas en Sugiyama (1989b:68). Vid también síntesis más reciente de la iconografía propuesta para las fachada de TSE en White et al., (2002:218).



propone además que el tocado tiene connotaciones vinculadas al poder político y constituye “... a representation of the power or authority of that deity and is apparently some sort of early manifestation of that authority. It is a gift from the god. It symbolizes the power and attributes of the deity.” (1992:219). Por otro lado, interesa la conexión que el autor propone entre esta deidad y una institución religiosa, social o política que gobernó en Teotihuacan, de modo que “The figures with the Feathered Serpent may have represented a symbolic deity, ruler, or people from various social units, not necessarily affiliated with the Ciudadela, in different periods.” (Sugiyama 1989b:72)

Otra propuesta interpretativa³¹⁴ en clave iconográfica la ofrece Karl Taube (1992a, 2000, 2002b) para quién la decoración del templo de Quetzalcóatl si presenta una doble advocación de este dios en la que el tocado previamente identificado por Sugiyama se correspondería a la forma ancestral del dios Xiuhcóatl³¹⁵ del Posclásico. El autor sostiene que la cabeza que se representa es en realidad: “... un casco con mosaicos de concha que muestra una serpiente sobrenatural estrechamente ligada a la guerra.” (2002b:37). Las características anteojeras³¹⁶ que lleva el dios, identificadas antes como atributo de Tlaloc, pasan a lentes protectores que llevan los guerreros teotihuacanos y la placa nasal que lleva fue identificada como atributo de una diosa vinculada, entre otros aspectos, también a la guerra que el autor designó como “spider woman”³¹⁷ (Taube 1983). También la misma representación de la cabeza de la serpiente sirve como emblema de la guerra. La presencia del tocado de la denominada Serpiente de Guerra en representaciones de gobernantes el área maya como Tikal, Bonampak, Piedras Negras o Copán para el Clásico implicaría según el autor una identificación consciente con el complejo de la guerra en Teotihuacan y concretamente con el edificio que exhibe tal complejo, el Templo de Quetzalcoatl. En palabras del propio autor: “Quetzalcoatl and the War Serpent, refer to dual aspects of rulership, the feathered serpent with fertility and the interior affairs of th estate, and the War Serpent with the military conquest and Empire.” (Taube 1992a: 83).

Para Clemency Coggins (1993a, 1996a) si bien las anteriores interpretaciones no son incompatibles, sugiere además que el edificio evoca el momento previo a la creación³¹⁸: “The undulating feathered serpents, surrounded by sea shells, are in silent sea that covered the Earth at the end of a

314 C. Duverger sostiene que el Tlaloc de la Ciudadela “es una combinación de dos facetas del dios jaguar olmeca: simboliza el agua y el fuego. El agua es evocada por el jade (anillos) y el fuego por la turquesa [] El Tlaloc de Teotihuacan es entonces una anotación de la diada atl tlachinollí, cuyo valor sacrificial se conoce; pero aparece al mismo tiempo como dios del agua y dios del fuego en su papel de señor del año.” 1999:239. Para otras interpretaciones vid. C.Magni: “Le jaguar-serpent aux plumes de quetzal” (2003:324-328).

315 D. Heyden en (1977c:24) sostenía que TSE se dedicó a dos serpientes, una emplumada y otra de fuego.

316 En el Posclásico este dios presenta anteojeras serpentina, pero no se han documentado en Teotihuacan, que suelen ser sencillamente elementos circulares. A propósito de las anteojeras serpentina de este dios a partir del hallazgo de la vasija excavada en la ofrenda 21 del Templo Mayor vid. Heyden (1982).

317 Para otra lectura del Tlalocan y del papel de la diosa araña en el árbol vid. la propuesta de A. Headrick (2003). La autora interpreta según roles de género el mural del Tlalocan en el que la parte derecha femenina se representa por la araña y la izquierda con la parte masculina representada por las mariposas. “The tree explicitly states the roles of males and females, and it does so in terms connected to warfare. Females were to be metaphorical warriors in childbirth [...]. Males were warriors in the traditional sense, imperiling their lives on the battlefield.” (2003:165).

318 Esta idea del Templo de Serpiente Emplumada como lugar de creación fue planteada por M. Coe unos años atrás cuando a propósito de los relieves del edificio sugería que “... represent the inicial creation of the universe from a watery void through a series of dual oppositions.” (1981:168).



previous creation [...] Time began when the feathered serpent stirred and thought of creation...” (1993a:8). Por otro lado contempla que la tradicional imagen de Tlaloc pasa a aquí a ser otra forma de Quetzalcóatl asociado a Venus. El dios de la creación, cuya traducción del nombre remite al precioso gemelo puede referirse a la otra deidad que se representa junto a él y las dos anteojeas que posee en el remate frontal serían los numerales relativos a las dos fases del planeta (1993a:10). No sólo la pirámide, sino todo el conjunto de la Ciudadela habrían sido concebidos en relación a la recreación del ambiente acuoso de la creación³¹⁹. La autora plantea la posibilidad que el agua podía haber sido desviada desde el río San Juan a la Ciudadela para inundarla, en ciclos de 52 o 104 años. (Coggins 1993a:11, 1996a:25). Esta idea será secundada parcialmente por Sugiyama (1993) que sostiene que apoyándose tanto en el análisis de los entierros, de las ofrendas y de otros elementos de la fachada con connotaciones acuáticas sostiene que el edificio fue dedicado al mito del origen del tiempo.

M. Graulich analizó también la iconografía de la fachada de TSE y desestima la interpretación sugerida por Sugiyama *supra* apostando por una forma de Tlaloc: “... *bajo su aspecto de dios de la tierra, aspecto macho del cipactli, como lo sugieren los dos círculos sobre la frente[]*” (2001b:24).

OTROS DIOS DEL PANTEÓN

Otros dioses que se han identificado son por nombrar sólo algunos el dios viejo del fuego (Armillas 1991a [1945]) también llamado, Huehuetēotl, que aparece en todos los conjuntos residenciales teotihuacanos asociado a un culto doméstico junto con otros elementos votivos e ígneos como candeleros (Fig. 4.24). También en Teotihuacan la deidad del fuego se expresa mediante lo que se ha denominado como “complejo del dios del fuego”, un conjunto de signos que aparecen asociados a este dios y que han sido objeto de análisis por varios autores³²⁰. Sus orígenes se remontan al Preclásico en el Valle de México probablemente vinculado a los momentos de actividad volcánica. De Cuicuilco parece que se difundiría durante las primeras fases urbanas a Teotihuacan donde “*personificaba la centralidad como pivote cósmico de la tierra en el tlaxicco o el ombligo del mundo.*” (Taube 2009:49). Este dios que aparece muy temprano en incensarios de arcilla en las primeras fases urbanas, fue esculpido en piedra a partir de Tlamimilolpa (Pasztory 1997:162). Para algunos autores en el Posclásico acabará configurándose en Xiuhtecuhtli, mientras que otros sugieren que tal vez esta vieja deidad que se representa en Teotihuacan y que, dicho sea de pasada, exceptuando su vejez, no presenta otros atributos, no corresponde tal vez al dios del fuego, sino a incipientes representaciones de ancestros. (Pasztory 1997:165).

319 “... *suggest the pyramid is to be understood as being underwater, and it is conceivable that the primordial sea was actually recreated inside the Ciudadela in a reenactment of the Creation [...] The Ciudadela [...] could have served as watertight container, and I have postulated that it was flooded periodically.* (1986)” (1996:25)

320 Sejourné (1964), Kubler (1967), Von Winning (1976a, 1977) por nombrar solo algunos. En este sentido Von Winning subraya que a través de los símbolos del complejo fuego puede intuirse una forma parcial de escritura. Su análisis de los contextos, soportes en los que los signos ocurren le permite sugerir por un lado una frecuente combinación con elementos de agua y por otro, que para el signo designado “Four-element group” compuesto a su vez por 4 signos: lluvia, agua, diamante y comb-and-bar puede perfilarse una oración o ruego semejante a: “... *an offering for sufficient rain for a good harvest in the (coming) year (cycle)*” (1977:20)





4.24 Dios viejo del fuego o Huehuetéotl. Museo de Sitio, Teotihuacan. Fuente: A. Villalonga.

Armillas (1991a [1945]:114-115) y Alfonso Caso (1966:269-270) identificaron a otro dios, el conocido como Xipe o Xipe Totec³²¹ del Posclásico en Teotihuacan al parecer tan temprano como la época Tzacualli. Morfológicamente se distingue por presentar tres agujeros que ocupan las oquedades correspondientes a ojos y boca en el rostro, por lo que se sugiere que el representado lleva una máscara simulando la de un desollado, que a veces se complementa por una banda alrededor de la cabeza y en la barbilla. Fue representado especialmente en cerámica a veces como aplique en molde a los vasos cerámicos (Sejourné 1966d: fig. 186) en pocos casos pintado en su superficie y con más frecuencia en figurillas en las que una faja en diagonal cruza del hombro hasta la cadera contraria (S. Scott 2001: pl. 99-105; p.41) (Fig. 4.25). También se conocen dos registros escultóricos con su representación en relieve (Beyer 1922: lám. 81c, p.169-170; Linné 2003 [1942]: fig. 181, p.104). El que Beyer menciona y describe se trata de una lápida con la imagen grabada en relieve negativo y encuentra en la actualidad en el designado como bosque de las esculturas o jardín escultórico de la ZAT. El descrito y publicado por S. Linné posiblemente debe seguir *in situ* en el conjunto de Tlamimilolpa, ya que se encontró en la pared de la designada como habitación 1 del citado conjunto. En cualquier caso su abundancia en figurillas y su ausencia en medios pictóricos según Von Winning indica “*que el dios de la máscara no tuvo importancia en la jerarquía sacerdotal y que el culto que se le rendía era de carácter secular, no institucionalizado.*” (1987a:T.I, 147).

La diosa Xochiquetzal del Posclásico parece que pudo haber tenido su referente en el Clásico y así lo propuso L. Sejourné (1954) al identificar como representaciones de esta diosa a algunas figurillas cerámicas, incluida una host figurine (1954: fig.5), y a partir de las pinturas murales. Años después E. Pasztory tras identificar a los dos ídolos del mural de las ofrendas en el Templo

321 S. Linné (2003 [1934]: 172-183). Von Winning considera en base a un análisis iconográfico de algunos ejemplares teotihuacanos que a pesar de compartir el carácter de la máscara, no se trata de un predecesor al dios mexica y opta por ello designarlo como Dios con máscara. (1987a:T.I, 147-149). Sue Scott tampoco cree conveniente designar a esta deidad como Xipe, ya que en las figurillas de barro aparte de la máscara, no comparte ningún otro rasgo con el dios azteca. Sugiere, como Von Winning, llamarlo dios de la máscara (2001:96-97) y a partir de su indumentaria propone conexiones con la región de Guatemala.



de la Agricultura entre otras representaciones pictóricas, como posibles representaciones precursoras de esta deidad terrestre y lunar que al parecer tuvo en Teotihuacan un aspecto más ligado a la fertilidad y otro más destructivo (1972: 151-158). J.C. Berlo (1983,1984) consideraba que una forma preliminar de la diosa azteca Xochiquetzal puede detectarse ya en Teotihuacan y que a partir de esta urbe se difundirá mediante la iconografía de los incensarios a Guatemala. Más recientemente otros autores (Corona Sánchez 2007:83-96) con enfoque materialista han caracterizado a partir de la pintura mural o de figurillas cerámicas a algunas de las deidades femeninas mexicas (Xilonen, Xochiquetzal y Tlazolteotl) ya en el panteón teotihuacano.



4.25 A la izquierda figurilla en cerámica del dios de la máscara o Xipe Totec, del Museo Nacional de Antropología de México. Fuente: Musée du Quai Branly (2009: fig. 162, p. 345). A la derecha un vaso trípode con un detalle de la representación del dios de la máscara encima de una cruz que puede hacer referencia a las cuatro direcciones del universo y al axis mundi. Este vaso procede del entierro 2 de Zacuala. Fuente: Musée du Quai Branly (2009: fig. 163, p. 346).



El dios Gordo fue acuñado por H. Beyer y autores posteriores reconocieron a este ser como (Linné 2003[1942]: 168; 181; 189) una deidad importante hasta la caída de Teotihuacan, a la que no sobrevivió. Excepcional en su carácter y en su apariencia humana el autor sugiere que probablemente fue una deidad totonaca. Para P. Armillas esta deidad: “*Lleva siempre un peinado especial con la frente rapada y a veces le cae sobre ella un flequillo de pelo corto, un mechón o algo que parece un copo de algodón; otras, luce dos anillos colocados también sobre la frente o tocado formado por tres penachos de plumas [...]*” (1991a [1945]: 116). Considera que aunque cabe la posibilidad que no se trate de una deidad, su estudio es de máximo interés para las relaciones con las culturas del Golfo. Para L. Sejourné (1966d: fig. 187-188, p. 277) esta deidad se identifica como deidad solar. Para otros autores, en cambio la evidencia no es suficiente como para sostener su existencia (Von Winning 1987a:T. I. 145). Personalmente quisiera mencionar la similitud de la descripción proporcionada con Armillas *supra* con la cabeza de mármol o tecali [182] que se conserva en el MNAM.

Finalmente recientes estudios del iconógrafo Z. Paulinyi (2006b) ha identificado al dios Mariposa-Pájaro³²² en tres murales del costado del patio I del Palacio del Sol, un ser sobrenatural que

322 “considero que se trata de una deidad, más exactamente una deidad solar y de la fertilidad, y la he llamado Dios Mariposa-Pájaro, puesto que se le puede reconocer por sus atributos de mariposa y pájaro, frecuentemente entrelazados.” (2006b:47-48)



constituye una representación de la tierra viviente³²³ cuya imagen se materializó en la Ciudadela (2007) y a una deidad de la montaña (2009) de naturaleza compleja³²⁴, conectada con el dios de la lluvia y con los Señores Coyotes de Atetelco.

EL CULTO DOMÉSTICO

La tradición de la Cuenca de México ha interpretado la presencia de figurillas de barro como muestras de un culto doméstico y/o funerario. Culto que se prolongó en la Cuenca y en Teotihuacan durante toda la época Clásica a diferencia del declive en su producción que se manifiesta en otros sitios como el área Maya o Oaxaca y demostrando una fuerte continuidad (Pasztory 1988:51, 1992:297). Algunos elementos parecen apuntar a ciertas prácticas religiosas que tendrían lugar en el interior de los conjuntos residenciales independientemente de su estatus. El culto doméstico canalizaba así las peticiones de prosperidad, salud o fertilidad que se pedían a los dioses o a los ancestros y se focalizaba en los patios de los conjuntos residenciales³²⁵ donde se erigía un altar en forma de pequeño templo que según algunos autores constituyen réplicas a pequeña escala de los grandes templos del centro de la ciudad (Fig. 4.26), en concreto para K. Taube (1986) de la Pirámide del Sol a la que considera representativa de un antiguo mito de origen³²⁶. De esta manera: “... *each compound linked directly to the single place of origin, which would be visible from all sectors of the city.*” (1986:76). Por un lado a la presencia de Huehuetotl o candeleros para la quema de incienso se unen otros objetos de uso ritual que parece que en cierta manera estaban más conectados con el culto estatal. Es el caso de las jarras Tlaloc, más comunes en los contextos residenciales de mayor estatus (Pasztory 1992) y en los incensarios tipo teatro cuyos adornos se fabricaron en molde en un taller de cerámica en La Ciudadela, por lo que seguramente su producción y distribución estaba controlada por el Estado teotihuacano (Langley 2008). También G. Cowgill (1997) sostiene que otras muestras de culto doméstico serían los entierros de niños bajo los altares de los patios³²⁷ y los diseños de puntos marcados en los suelos y pisos (pecked cross) que si bien tuvieron una primera lectura como marcadores astronómicos que sirvieron para orientar los edificios de la ciudad, no se descarta que formaran parte de algún culto doméstico.

323 “*el mensaje básico es que la tierra es viva y poderosa, lo que debe aludir a la existencia de seres sobrenaturales telúricos en el panteón teotihuacano, todavía desconocidos.*” (2007:334)

324 “*He is a mountain deity, probably having the powers of the rain gods; but at the same time, he is the protecting deity of the Coyote Lords.*” (2009:193)

325 Pasztory considera que los conjuntos habitacionales también se ciñeron al modelo cósmico: “*La mayoría de los complejos habitacionales tienen un templo en el lado oriente y un santuario al centro del patio. De esta manera, los habitantes participaban del patronazgo sobrenatural y del alineamiento cósmico tanto en los templos y en las avenidas principales como en sus propias viviendas.*” (1993b:140)

326 En la que la humanidad “... *emerged as fish from a series of four underworlds.*” (1986:76). Su lectura del Mural de los Animales Mitológicos así como del Mural 3 de Tepantitla, patio 2, se interpretan en este mismo sentido.

327 Entierros de recién nacidos asociados a altares y muros se han encontrado, entre otros sitios, en La Ventilla B, la Ventilla 1992-1994 (Gómez, Núñez 2003 [1999]), Tlajinga, Xolalpan y San Francisco Mazapa. Sobre el tema vid. una síntesis en Cabrera (2003 [1999]: 527-529). No todos los investigadores concuerdan en si fueron resultado de sacrificios o de la elevada mortalidad infantil de la época. C. Serrano considera “[...] *the high perinatal mortality confirmed at these sites make us suspect deliberate death by infant sacrifice.*” (1993:114) y sostiene que en algunos casos como en La Ventilla B los sacrificios pudieron darse en un marco ritual ligado a la fertilidad, posiblemente por medio de un *aborto inducido* (Serrano, Lagunas 2003[1999]:40-41; 69-70). Para R. Storey (1987:108, 1992) las muertes de prematuros pudieron ser consecuencia de una elevada tasa de mortalidad infantil. Por otro lado K. Taube interpreta que el altar doméstico con los entierros “... *may also have served as a symbolic cave to the underworld.*” (1986:76)





4.26 Altar central en forma de templo en el Patio Pintado o Patio 2 de Atetelco.
Fuente: A. Villalonga.

El culto doméstico en Teotihuacan tuvo una importancia crucial porque formaba parte del conglomerado de la sociedad, la economía y la ideología. Según Linda Manzanilla, en un estado económico que funcionaba mediante redes redistributivas que mantenían a la burocracia y al artesanado, la entrega del excedente se “ritualizaba” logrando así una centralización del mismo a manos de los gobernantes y una redistribución después. Además “*El culto doméstico fue una de las maneras efectivas de articular unidades sociales, ya que era una réplica en pequeña escala de los que acontecía en la ciudad en una escala monumental.*” (2001d:11). El culto doméstico adquiere distintas formas: el ritual doméstico en los patios, el culto funerario y los ritos de terminación. En relación al primer culto la autora parte de la idea de López Austin (1989b:33) en la que se proponía que los dioses de linaje serían los patrones de líneas de descendencia. En algunos conjuntos residenciales como Oztoyahualco (1993a), parece ser que existieron algunas deidades que actuarían como dioses patrones de grupos domésticos o eso parece acreditar la escultura de un conejo (Fig. 2.8) hallada en sobre una maqueta de templo en el cuarto 33 de este conjunto (Ortiz 1993:522; Ortiz y Manzanilla 2003:78-79) o en otros conjuntos en los que abundan las representaciones ya sean en figurillas cerámicas o en esculturas de monos, murciélagos³²⁸ o aves.

328 Sandra Riego (2005:145-146, fig. 3.92) identifica 8 figurillas de murciélagos en rellenos de Teopanaczo. Acredita en nota al pie que K. Goldsmith considera estas representaciones de los quirópteros poco segura al faltar el cuerpo de los ejemplares. Propone en su lugar que se trate de felinos cuyas diferencias morfológicas se atribuyan a la mano del alfarero.





5. LA ESCULTURA EN LA CIUDAD DE LOS DIOS. REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA

“La statua del Sole, che vi erasopra, dopo essere stata rotta, e rimossa dal suo luogo, rimase nel mezzo, senza potersi far cadere al piano, per la grandezza della pietra. Avea questa figura una gran concavità nel petto, dove era collocato il Sole; e nel rimanente era tutta coperta (como quella della Luna) d’oro, che poi si pressero gli Spagnuoli, in tempo della conquista. Oggidì si veggono, appiè della piramide, due gran pezzi di pietra ch’erano parte delle braccia, è di piedi dell’Idolo.” (F. de Gio Gemelli Careri, 1708: Libro II, Cap. VIII, 119-120)

En este capítulo se ofrece una panorámica general acerca de las fuentes históricas y las investigaciones arqueológicas llevadas a cabo en Teotihuacan, especialmente aquellas que documenten el hallazgo, aporten datos o describan esculturas.

Aunque propiamente no podemos considerar investigación arqueológica a lo que tuvo lugar en el s.XVI, si que fueron los primeros contactos con una cultura pretérita. Consideramos de especial relevancia las aportaciones de viajeros, cronistas e historiadores que mencionan la existencia o describen esculturas, ya que aunque habitualmente no han sido tenidas en cuenta por considerarlas carentes de rigor, creemos que, aún con sus debidas precauciones, deberían tomarse en consideración. Por ello nos detendremos a comentar en algunas ocasiones dichas fuentes.

5.1 LA HUELLA MEXICA EN TEOTIHUACAN

Debemos a los mexicas el hecho de haber sido los primeros “excavadores” de Teotihuacan y también sus descubridores en el pasado. Ese descubrimiento, lejos de ser fortuito es intencionado

y persigue un fin, los mexicas coleccionaron o recuperaron objetos prehispánicos “con un sentido etiológico, es decir, reunían piezas con las cuales les fuera posible reconstruir su propia historia, como pueblo, para emparentarse con las culturas más dignas de la antigüedad.” (Fernandez 1988:39). En este sentido y como veremos, Teotihuacan ocupará un lugar importante en el pensamiento y en la historia del pueblo de Anahuac.

De hecho, el mismo topónimo³²⁹ que ha perdurado hasta nuestros días es un concepto derivado de la lengua náhuatl, así como los nombres que dieron a las principales estructuras arquitectónicas de la ciudad. Para los aztecas, Teotihuacan se reveló a sus ojos parcialmente como una ciudad en ruinas³³⁰, pero esplendorosa y admirable, digna de peregrinaciones a partir de ese momento e incluso fuente de inspiración para la capital azteca, como se aprecia en la propia planificación urbana e incluso en parte de sus edificios, esculturas, objetos rituales y pintura mural³³¹. La antigua capital se inclinaba a una especie de *revival* (Umberger 1987), una “revalorización de estilos del pasado”, que bien podía expresarse mediante la imitación o bien por la adquisición de antigüedades prehispánicas y su reutilización como bienes de prestigio, amuletos y objetos de culto (López Luján et al. 2012:19) que a veces eran retocadas para adaptarse a su nuevo uso³³². En el primer caso, aunque los escultores mexicas supieron seleccionar tipos y formas de inspiración teotihuacana “nunca crearon réplicas idénticas a los viejos originales [] hicieron símiles en los

329 Acerca del topónimo-etimología referido a la ciudad vid: M. Gamio (1922: Tomo I. 64-68). Vid. E. Guzmán (1972: Tomo II: 125-126). Considera la autora que Teotihuacan se traduce como “Donde los señores (*tecuhltlis*) son hechos” o donde los *tecuhltlis* o gobernantes se convierten en dioses señalando cierta analogía. Constata que Sahagun se confunde llamando Teotimehuacan “Donde los señores se levantan”. Actualmente se tiende a traducir como el “lugar de de los dioses” ya que los aztecas considerando las dimensiones de los edificios la creyeron obra de dioses. Esta idea, con el tiempo se transformó en obra de creación de gigantes y así se perpetuó entre los primeros autores. D. Heyden sugiere que los gigantes mencionados por algunos autores como Sahagun (Libro X, párrafo decimocuarto) “... would have assumed the character of sacred ancestors.” (1981:27). A partir del historiador mestizo Fernando de Alva Ixtlilxóchitl en la *Relación histórica de la nación Tultecas* (1600-1608 ca.) se establece que Teotihuacan fue obra de los toltecas.

330 El centro ceremonial estuvo en ruinas, pero la periferia de la ciudad nunca llegó a estar del todo abandonada. L. López Luján considera que el centro ceremonial fue considerado sagrado y por ello, respetado por lo que no se transgredió su límite para vivir en él, no obstante “a la caída de Teotihuacan algunos espacios de la urbe fueron reacondicionados por grupos advenedizos para la construcción de habitaciones temporales.” (1989:54). E. Hill Boone a partir del estudio del Mapa de Quinatzin y del Códice Xolotl propone: “Teotihuacan was not completely abandoned and empty in Aztec times, but became a thriving city active in Acolhua affairs” (2002: 383).

331 Véase al respecto, E. Matos Moctezuma, L. López Luján, “Teotihuacan and its mexica legacy” (1993: 156-165); E. Matos (2009a:65). Para un análisis comparativo de algunos aspectos y símbolos (orientación, señales de fundación, presencia sacrificio humano, etc.) presentes en los dos edificios considerados como espacios sagrados de Teotihuacan: la Pirámide del Sol y la Ciudadela y como esos aspectos se hallan presentes en el Templo Mayor vid. E. Matos “From Teotihuacan to Tenochtitlan” (2000:185-194) y del mismo autor “Teotihuacan y Tula: su presencia en Tenochtitlan” (2002c: 117-134). También E. Hill Boone, “Venerable place of beginnings. The aztec understanding of Teotihuacan” (2002: 371-398). La autora trata de componer la imagen que los aztecas proyectaron de Teotihuacan a partir principalmente de fuentes etnohistóricas y códices pictóricos. También Doris Heyden, “The Eagle, the Cactus, the Root. The Roots of Mexico-Tenochtitlan’s Foundation Myth and Symbol.” (1989: cap. VII-VIII), donde perfila la herencia que los aztecas reciben de los pueblos antecesores especialmente de Teotihuacan y después de Tula en múltiples esferas (religiosa, económica...) y cómo se ha dado esta transferencia de ideas a partir de fuentes coloniales, la iconografía pictórica y la arqueología. Sonia Lombardo de Ruiz (1996) evalúa las líneas de filiación que siguen las obras mexicas y constata como en algunos casos los referentes proceden de Teotihuacan, así sugiere por ejemplo que la fórmula iconográfica de las piedras calendáricas deriva del mural de Teopancaxco y que la Chalchitlicue teotihuacana pudo haber sido el modelo plástico de la Coatlicue mexica, porque “tanto la manera de conformar el icono como la realización escultórica monolítica monumental [...] se referencia en Teotihuacan.” (1996:361)

332 Las modificaciones que hicieron los artistas de Tenochtitlan en los objetos recuperados consistieron en: “...les eliminaban daños y pátinas por medio de un pulido y un bruñido a profundidad, las adaptaban a nuevas funciones por medio de perforaciones y cortes; les añadían incrustaciones y aplicaciones de concha, obsidiana y otros materiales; las delineaban con glifos y símbolos divinos, o las recubrían con pigmento o chapopote.” (López Luján et al. 2012:19).



que recreaban ciertos elementos estilísticos arcaizantes, pero incorporándoles otros elementos de su propia cultura. (López Luján et al. 2012:18). Cabe mencionar asimismo que muchas de las soluciones formales de algunas esculturas del preclásico, como el dios Viejo del Fuego³³³ presente desde Cuicuilco, fueron claramente imitadas³³⁴ e incluso algunos símbolos como el atado de años o *xiuhmolpilli*, símbolo del ciclo de 52 años, fueron reutilizados posteriormente en obras de factura mexicana. En palabras de Sonia Lombardo de Ruiz:

“las expresiones plásticas de los mexicas, y concretamente su escultura, absorben con gran permeabilidad tradiciones técnicas, formales e iconográficas ancestrales que les permiten, en escasos 200 años, consolidar un estilo propio mediante el cual se expresa una ideología sólidamente integrada y avalada por un prestigioso pasado.” (1996:393)

Por un lado los entierros aztecas que se han localizado en cuevas y en otros edificios del centro ceremonial de Teotihuacan acreditan no sólo admiración por esta antigua urbe sino que se vinculan con ella a partir de las ofrendas teotihuacanas, contempladas casi como reliquias, que los acompañan. Sirva de ejemplo la estructura 1R de la Ciudadela que proporcionó una jarra azteca III asociada a un entierro infantil acompañado de un fragmento de escultura teotihuacana. Como acertadamente señalaban para este hallazgo E. Martínez V. y A.M. Jarquín Pacheco *“... es importante hacer notar el reuso de elementos fragmentados o completos de la cultura teotihuacana en momentos posteriores, dándonos una posible idea del misticismo con que estos nuevos grupos étnicos veían los vestigios materiales de una cultura extinta.”* (1982a: 45)

Por otro lado la importancia que debió tener la ciudad para los aztecas nos queda atestiguada en buena parte de su pensamiento religioso; precisamente es en esta ciudad donde situaron el foco de origen de uno de sus mitos principales: el nacimiento del Quinto Sol y el lugar donde los dioses se sacrificaron para dar lugar a la creación³³⁵. El análisis de elementos teotihuacanos,

333 Aunque estamos de acuerdo con G. Kugler (1964) en que no es lo más adecuado emplear el nombre en náhuatl a las deidades o conceptos teotihuacanos, esta es la tendencia que ha perdurado en la historiografía en las últimas décadas, de modo que seguiremos con este criterio.

334 Aunque su significado en ocasiones cambió, ya que probablemente no entendían las formas que imitaban y les conferían un nuevo significado de acuerdo con su ideología. Ya Doris Heyden (1989) advertía que no debía confundirse la transmisión de ideas con el difusionismo ya que: *“The Mexica clearly took ideas, art motifs, traditions, customs, from other people who had previously developed them; then, with the ingenuity of the Mexica, they molded many of these elements into a style and philosophy of their own.”* (1989:99). Véase E. Umberger, “Antiques, revivals and references to the past in Aztec art” (1987: 63-106). Estudio de referencia en el que la autora distingue dos categorías: *revival* y *survival* a propósito de las piezas aztecas basadas en prototipos de Tula, Teotihuacan y Xochicalco. Para el caso de Teotihuacan, identifica varias esculturas aztecas, algunas de ellas depositadas como ofrendas en el Templo Mayor, que constituyen ejemplos de referencias basadas en prototipos teotihuacanos. Para la autora el desconocimiento de los estilos dificulta que una pieza pueda considerarse copia, imitación arcaizante... Sobre su fidelidad con los modelos originales. E. Hill Boone subraya *“...some carved or rendered so perfectly in the ancient style that they are indistinguishable from their prototypes.”* (2002: 388). Las modificaciones que hicieron los artistas de Tenochtitlan se da en un 25% de los objetos teotihuacanos recuperados (López Luján 1990:28) y consistieron en: *“...les eliminaban daños y pátinas por medio de un pulido y un bruñido a profundidad, las adaptaban a nuevas funciones por medio de perforaciones y cortes; les añadían incrustaciones y aplicaciones de concha, obsidiana y otros materiales; las delineaban con glifos y símbolos divinos, o las recubrían con pigmento o chapopote.”* (López Luján et al. 2012:19)

335 Consignado en el Códice Chimalpopoca, código llamado así por el abate Brasseur de Bourbourg con tal de honrar al traductor de *nahuatl* Faustino Galicia Chimalpopoca. El código se integra por dos documentos distintos que fueron descubiertos por Lorenzo Boturini en el s.XVIII, interesa el segundo documento que integra el código, designado por el primer traductor Francisco del Paso y Troncoso: Leyenda de los Soles. La edición consultada: P. Feliciano Velázquez, *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*. México, UNAM, 1975 (1ª ed. 1945). pp.119-128. *“El nombre de este Sol es naollin (4 movimiento). Este ya es de nosotros,*



tanto los que pertenecen a una esfera ideológica como los que proceden de las artes plásticas y el urbanismo, que se recuperan en el Templo Mayor como herencia del pasado teotihuacano lleva a E. Matos a considerar que las relaciones que los mexicas tuvieron con Teotihuacan tienen que ver especialmente con la cosmovisión, con los mitos y los dioses, es decir la relación de los aztecas con Teotihuacan tiene, en esencia, un carácter religioso (2002c:126, 131).

Teotihuacan también es el lugar que les vincula con su pasado, ya que la misma concepción cíclica del tiempo, entendida como una repetición de acontecimientos, marcará la historia no sólo de los aztecas, sino del conjunto de Mesoamerica. Por eso buscarán la afirmación como pueblo en sus raíces del pasado, persiguiendo su legitimación a partir de dos herencias históricas y míticas: Tula y Teotihuacan. Al respecto Doris Heyden señala:

“By basing the plan of their ceremonial and administrative precinct on the myth of Fifth Sun and Sacred space related to this tradition, the Mexica were ensuring the well-being and prestige of their capital by associating it in orientation, space, and myth, with the most important and influential metropolis on the continent during the Classic Period.” (1989: 78).

Nigel Davies se interroga acerca de porqué Teotihuacán fue importante para los aztecas y trata de establecer si fue entendido como un lugar sagrado en sentido físico o como un concepto mítico, aislado de toda realidad. Concluye afirmando que Teotihuacan “...was a living legend, reinforced by an awareness, albeit rather vague, of its grandiose physical remains” (1982:212).

Este vínculo con el pasado al que nos venimos refiriendo, no sólo se traduce en sentido religioso, sino que también en la esfera socio-política hay un anclaje importante con la antigua ciudad de Teotihuacan. Es como el puente que permite a los gobernantes aztecas vincularse con sus antepasados, el que fue el lugar de sus ancestros. Ya Bernardino de Sahagun menciona que allí era donde eran elegidos los gobernantes: “Desde Tamoanchan iban hacer sacrificios al pueblo llamado Teutihuacan, donde hicieron a honra del Sol y de la Luna dos montes. Y en este pueblo se elegían a los que habían que regir a los demás; por lo cual se llamó Teutihuacan, que quiere decir Hueitihuacan, “lugar donde se hacían señores”³³⁶ (1995 [1540-1585ca]: libro X, párrafo decimocuarto, p.672)

de los que hoy vivimos. Esta es su señal, la que aquí está, porque cayó en el fuego el Sol en el horno divino de Teotihuacan...” P. 121. La leyenda fue retomada por Sahagun en la Historia General de las cosas de la Nueva España (Libro III, cap. 1: “Del principio que tuvieron los dioses”) y por G. de Mendieta: *Historia Eclesiástica Indiana*, est. prelim. y ed. de Francisco Solano y Perez-Lila. Madrid: 1973. (Libro II, Cap. II: “De cómo fue criado el sol, y de la muerte de los dioses”): “Y como por algunos años(según decían) no hubo sol, ayudándose los dioses en un pueblo que se dice Teutiucán, que está a seis leguas de México, hicieron un gran fuego, y puestos los dichos dioses a cuatro partes de él, dijeron a sus devotos que el que más presto se lanzase de ellos en el fuego, llevaría la honra de haberse criado el sol...” (Mendieta: 1973, 50). Vid. M. Graulich (1987) para un análisis comparativo del mito de la creación del sol a partir de tres versiones mexicanas: la de Sahagun, la Leyenda de los Soles y la “Historia de los mexicanos por sus pinturas” confrontada con la creación solar según el relato maya-quiché del Popol Vuh. Vid. D. Flores Gutiérrez (1998:529-545) para un análisis de reconstrucción temporal a partir de los pasajes de Sahagun y los eclipses de sol visibles en el altiplano que pudieron originar el mito.

336 Al respecto A.L. Austin en el análisis de este capítulo de Sahagun menciona: “Los elegidos en Teotihuacan son guías de pueblos unidos étnica y lingüísticamente, son los que hablan con los dioses patronos de grupos de esa naturaleza.” (1985:325) Sin embargo aclara que no son guías-magos como antes, sino gobernantes a los que se les sigue concediendo un poder mágico, pero con poder político-religioso. La confrontación de Teotihuacan vs Huetihuacan es tratada por López Austin quién define al segundo como “lugar donde se hacen grandes” (1985b:321). Considera asimismo que en ambos topónimos se da cierta equivalencia entre divino y grande.



Expresado en palabras de E. Hill Boone:

“They knew the ancient Teotihuacan to be the place where government as they knew it was established, where rulers were installed for the first time, where the first laws were made, and where the chichimecs divided themselves and distinguished themselves as Acolhua, Mexica, Chalca, etc. It was a place where rulers were buried. It was a great Toltec city, one of the mythical Tollans.” (2002: 387)

Por otro lado, las 41 piezas de tipo teotihuacano que se hallaron como ofrendas dedicatorias y que fueron excavadas durante el Proyecto Templo Mayor entre 1978-1982 (López Luján 1990: 23-24; 1993:137-138) (Fig. 5.1), algunas de ellas dan muestra en parte de la recuperación de objetos rituales entendidos como reliquias y de las tempranas excavaciones que los aztecas llevaron a cabo en la ciudad.³³⁷ Durante la séptima temporada de campo (2007-2012) del Proyecto Templo Mayor han sido halladas más reliquias teotihuacanas que fueron depositadas a finales del s.XV, principios del XVI, para formar parte de la ofrenda 144 del Templo Mayor (López Luján et al.2012). Entre ellas destaca la cabecita de una figurilla antropomorfa teotihuacana en piedra verde. (Fig. 5.2).

Finalmente, la imitación en ciertos edificios de Tenochtitlán o Tlatelolco de estructuras arquitectónicas típicas teotihuacanas, como el talud-tablero o la presencia en estos edificios de elementos simbólicos propios de la gran urbe del Clásico (Fig. 5.3), formó parte de la huella, del legado que Teotihuacan dejó en los aztecas³³⁸. Razonablemente la afirmación de D. Heyden nos sirve como colofón para este capítulo: *“... some symbols, forms, colors, and ideas present in Aztec Art and beliefs can be traced back to Teotihuacan, from whom the Mexica inherited more than they would have liked to admit.”* (2000:177)

337 Vid. E. Matos Moctezuma (2003b: 28-29). Al parecer estas excavaciones no fueron todas fortuitas, sino que algunas fueron “búsquedas específicas” o premeditadas. Se desconoce quien las llevaba a cabo, pero podría tratarse de sacerdotes o gente guiada por ellos. También se ha revelado la importancia que tuvo la cueva de la Pirámide del Sol para los aztecas, ya que en la entrada de ésta se encontraron ofrendas mexicas: Vid. Manzanilla et al., (1996b:245-266) y E.M E.Romero (1982:149-154). Acerca de los motivos que incentivaron a los mexicas a excavar en la antigua ciudad y a ofrendar en el Templo Mayor las piezas extraídas de allí, tendría una posible explicación en : *“...the supposedly magical nature of objects, the creation of what was attributed to giants or gods [...]”* (Matos, López Luján 1993:162), naturaleza mágica que no sólo se encontraba impregnada en las piezas enteras, sino también en las fragmentadas. Así lo constata también L. del Olmo Frese en el “Análisis de la ofrenda 98 del Templo Mayor donde localiza en el tercer nivel de la ofrenda *“...una figura antropomorfa estilo teotihuacano en piedra verde, que al parecer representa un guerrero con una pierna mutilada...”* (1999:72). La autora, siguiendo a L. López Luján, considera probable que esta pieza proceda de Teotihuacan (1999:161) y aunque da razones para explicar la mutilación apoyándose en fuentes etnográficas, también acepta que la posibilidad que la pieza estuviera ya rota o mutilada antes de ofrendarse, por lo que su carácter mágico perduraría. Para López Luján (1990) se halla detrás una estrategia de legitimación histórica. López et al. sostiene que *“tales prácticas les permitieron adueñarse de un pasado mítico glorioso y erigirse así en legítimos herederos de un mundo que acababan de apropiarse por la fuerza de las armas”* (2012:18). Según E. Matos (1993b: 164) todas las piezas que fueron ofrendadas en el templo Mayor, proceden de la fase IV del edificio, por lo que presumiblemente, la costumbre de depositar antigüedades se llevó a cabo durante el reinado de Moctezuma Ilhuicamina (1440-1469). Hay que considerar finalmente, que algunas de las piezas de Teotihuacan fueron modificadas por los mexicas, ya fuera mediante el recubrimiento de alguna sustancia (pintura o chapapote) o delineando glifos en algunas máscaras o esculturas, por ejemplo la pieza con el número de inventario B264 del Museum für Völkerkunde de Hamburgo [24].

338 Vid. L.López Luján: “Los aztecas y su visión del pasado” (2002: 22-29). E. Hill Boone acerca de los edificios de inspiración teotihuacana y su relación con el pensamiento religioso azteca asiente: *“By flanking the Templo Mayor with two Teotihuacan-style buildings, they framed their own religious performances with the imagined memory of those ancient rituals at Teotihuacan”* (2002: 388). R. Cabrera (2000:195-218) para una revisión de algunos de los conceptos e ideas que los teotihuacanos dejaron como legado a los aztecas: aspectos de la astronomía y la concepción del cosmos, el calendario y la escritura glífica.



Fig. 5.1a Figuras antropomorfas tipo teotihuacano excavadas en el Proyecto Templo Mayor (1978-1982) donde fueron depositadas como ofrendas. Como señala L. López Luján “...las 41 piezas de estilo teotihuacano [...] pueden agruparse en cuatro conjuntos: máscaras y cabecitas antropomorfas de cuerpo completo; recipientes de piedra verde y recipientes de cerámica.” (1990:24). También se encontraron 23 esculturas antropomorfas procedentes de Guerrero con reminiscencias teotihuacanas. Fuente: A. Villalonga. Museo Templo Mayor.



Fig. 5.1b Izquierda la ofrenda 82 del Templo Mayor contenía una máscara de Teotihuacan debajo de un cráneo decapitado y encima de una máscara azteca de travertino. Fuente: E. Matos, F. Solís (2002: Fig. 14, p.25). A la derecha la máscara restaurada y expuesta en el Museo Templo Mayor, D.F. Fuente: A. Villalonga.



Fig. 5.2 Anverso y perfil izquierdo de la cabeza de una figura antropomorfa teotihuacana en piedra verde descubierta en la ofrenda 144 (artefacto 161) del Templo Mayor. Fuente: L López Luján et al. (2012: 21).



Fig. 5.3 Templo Rojo Norte de Tenochtitlan y detalle de alfarda. Fuente: A. Villalonga. Algunos de sus elementos decorativos como los ojos que evocan manantiales, corrientes acuáticas y que se encuentran representados en las alfardas pudieron inspirarse en las pinturas murales de un templo de Teotihuacan. El templo con sus pinturas, hoy perdido, fue explorado en 1865 por Adrien Longpérier

y reproducido por L.E. Méhédin en una acuarela (F. Gerber, E. Taladoire 1990). Fuente: E.Matos, F. Solís (2002: Fig. 19, p.28).



5.2 FUENTES HISTÓRICAS DEL S.XVI

A pesar de que fray Bernardino de Sahagún (1499-1590) se refiere a Teotihuacan en la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, sólo lo hace en dos momentos. En primer lugar y muy superficialmente, para ubicar el mito de origen de los dioses al principio del Libro III. En segundo lugar, más extensamente en el Libro VII, al tratar de la creación del Sol y la Luna a partir del acto de sacrificio de los dioses. En ninguno de estos pasajes hace mención a la existencia de esculturas, aunque se refiere a la dedicación de cada divinidad a las pirámides³³⁹. De modo que el primer cronista del s.XVI que se refiere a la existencia de una escultura en aquel momento todavía *in situ* en una de las pirámides de Teotihuacan es el franciscano Fray Gerónimo de Mendieta (1525-1604). Se refiere a ella en el capítulo dedicado “De la forma, grandeza y multitud de los templos de los ídolos” y señala:

339 Mientras Nanahuatzin y Tecuiztécatl hacían penitencia “A cada uno éstos se les edificó una torre como monte. En los mismos montes hicieron penitencia cuatro noches. Agora se llaman estos montes tzacualli Están ambos cabe el pueblo de Sanct Juan, que se llama Teutihuacan.” Bernardino de Sahagún apud R. Gallegos Ruiz et al., (1997:47). Como ya mencionaba M. Graulich (1987:295) dichos montes se refieren a la Pirámide del Sol y la Luna. Una nota al pie de Gallegos (nota 17, p.47) menciona que *Tzacualli* significa “lo que está cubierto”, refiriéndose probablemente a la vegetación que cubría los edificios piramidales concediéndoles la apariencia de montes o colinas.



“Junto al pueblo de Teotihuacan hay muchos templos o teucales de estos, digo las plantas de ellos o cepas, y en particular uno de mucha grandeza y altura, y en lo alto de él está todavía tendido un ídolo de piedra que yo he visto, y por ser tan grande no ha habido manera para lo bajar de allí y aprovecharse de él.”³⁴⁰

A partir de este fragmento, suponemos que el fraile se refiere a una de las esculturas que en ese momento y por poco tiempo, todavía se ubicaban en la cima de las pirámides. También detecta que dicha estatua supuestamente ya era de interés por algún motivo, probablemente por la incrustación de algún material valioso en ella. El “aprovechamiento” al que el autor se refiere en el texto nos apunta esta idea, que por otro lado quedará confirmada más adelante en otra fuente histórica.

En las Relaciones Geográficas del s.XVI³⁴¹, formularios que se enviaron a México para que la Corona española conociera con mayor rigor sus dominios, aparece mención detallada de las esculturas en la encuesta que solicitaba información acerca de las costumbres de los “gentiles”. En esta fuente histórica se ofrecen datos mucho más detallados que los que nos proporcionaba Mendieta y además se incluyen menciones a nuevas esculturas. Aunque parece más probable que dichas esculturas hubieran sido reutilizadas por los mexicas y que, por lo tanto, su factura fuera teotihuacana, también cabe la posibilidad que, siendo Teotihuacan lugar de culto para los mexicas, éstos hubieran mandado erigir nuevas estatuas allí. La Relación expone:

“...había otros ídolos menores en el pueblo de San Juan, que era el templo y oráculo adonde acudían los pueblos comarcanos. Tenían en dicho pueblo, un cu muy alto, en el cual había tres descansos para poder subir a lo alto: en la cumbre dél estaba un ídolo de piedra que llamaban por nombre Tonacateuctli [N. de R.A. “El señor de nuestra vida” o “de nuestro sustento”], el cual era de una piedra tosca y muy dura, todo de una pieza. Tenía tres brazas grandes de largo y otra en ancho, y otra de gordor. Estaba vuelto al poniente y, en un llano que se hacía delante del dicho cu, estaba otro cu más pequeño, de tres estados de alto, en el cual estaba otro ídolo [un] poco menor que el primero, llamado Mictlanteuctli, que quiere decir “señor del infierno” [Literalmente, “el señor del lugar de los muertos”, N. de R.A.]. Éste estaba vuelto hacia el primero, asentado sobre una peña grande cuadrada, de una braza en cuadra por todas partes.”

(Apud Acuña 1986: Tomo II-7, 235)

Castañeda menciona las medidas de la estatua³⁴² que encontraba encima de la pirámide del Sol, y nos indica que esa estatua debió alcanzar los 5 metros de altura. Como se verá más adelante,

340 G. de Mendieta: *Historia Eclesiástica Indiana*, est. prelim. y ed. de Francisco Solano y Perez-Lila. Madrid: 1973. Libro II. Cap. VII. P. 54.

341 Relación de Teotihuacán de 1580 en la “Relación de Tequizistlan y su partido”. Fue enviada por el corregidor Francisco de Castañeda a Felipe II. Apud R. Acuña (1986: Tomo II- 7, pgs. 232-240). Se menciona que Teotihuacan era lugar de culto y que “...los sacerdotes de Montezuma, señor de México, venían con el dicho Montezuma, cada veinte días, a sacrificar” (1986: 235-236).

342 Equivalencias de las medidas citadas en el texto: Braza= 1.67m. Vara= 0.84 m. Millon considera que en la cima de la pirámide del Sol había dos altares (1976: 238), a lo que E. Umberger añade que tal vez uno se dedicó al Sol y otro a Tláloc (1987: 84). Sin embargo apenas se ha constatado que en otras fuentes se haga mención alguna a este segundo adoratorio que, si estuvo, probablemente también quedó representado por una escultura del dios. Cabe añadir que Iwaniskewski (2005:536) atribuye esta estatua a época mexica.



esta estatua fue destruida en el s.XVI por el primer obispo de México, fray Juan de Zumárraga, por lo que sólo dos estatuas antropomorfas de grandes dimensiones se han conservado: una de ellas es la Chalchiutlicue o diosa de las aguas con 3.90 m de altura y 1.60 de ancho; la otra es el monolito de Coatlinchan, de 7.10 metros de altura y 3.80 de ancho. Suponemos que la estatua de la pirámide del Sol debió ser, con sus 5 metros de altura un ejemplar intermedio entre las dos grandes obras monumentales del arte escultórico de Teotihuacan³⁴³.

El autor, refiriéndose al “*cerro de la Luna*” nos facilita las medidas de un ídolo de “*casi tres brazas*” que se encontraba en lo alto: aunque el monolito de Chalchiutlicue parece ajustarse bastante, ya que casi llega a los 4 metros de altura y el autor se señala que casi alcanzaba a 5 metros, en realidad el ídolo que se describe fue destruido por lo que no puede tratarse de esta conocida escultura colosal. Así que este dato parece indicar que, probablemente, un ídolo de semejantes dimensiones se localizaba originalmente en la cima de la pirámide.

Finalmente el autor menciona que alrededor de ésta se encontraban otros templos menores “*en uno de los cuales (el mayor dellos) había otros seis ídolos, [a los] que llamaban hermanos de la Luna, a todos los cuales, los sacerdotes de Montezuma [] venían [] cada veinte días, a sacrificar.*”³⁴⁴ Estos seis ídolos a los que se mencionan, que supuestamente son los hermanos de la Luna, ya los citó Fray Gerónimo de Mendieta, aunque no se tiene constancia de qué tipo de esculturas podrían representar.

5.3 FUENTES HISTÓRICAS DEL S.XVII

En la primera mitad del s.XVII, también el historiador mestizo Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (¿1568?-1648) en la Cuarta Relación de la *Sumaria Relación de los Tultecas*, deja constancia de las creaciones, erróneamente atribuidas a esta cultura³⁴⁵ en Teotihuacan, donde afirma:

“*Era esta ciudad mayor y más poderosa que la de Tula por ser el santuario de los Tultecas: tenía grandísimos templos muy altos, y edificios los más terribles del mundo, que hasta hoy día parecen en sus ruinas []*” (Alva Ixtlilxochitl 1982[1600-1608]: 38) También el autor menciona que en los templos del Sol y la Luna se hallaban aún las estatuas del dios del Sol y la diosa de la Luna y aunque no ofrece ninguna descripción referente a los materiales ni a la forma que tenían si que menciona que había restos de esculturas de otras deidades que llamaban hermanas del sol y la luna.

343 C. Cook de Leonard (1971:207) sitúa también la estatua de la Pirámide del Sol no conservada en el tipo de estatuas monumentales. La autora menciona que Heizer y Williams (1965) describen otra escultura en andesita de Cerro Tlaloc encontrada en Teotihuacan con una cavidad en el pecho. La autora propone “... *may be a fragment of the statue described by Carreri.*” (1971:208)

344 R. Acuña (1986: T.II-7, 235-236). En relación a este fragmento de la *Relación de Tequizistlan y su partido* añade L. López Luján que los aztecas: “...*destinaban las vetustas pirámides del Sol y la Luna al culto, las consultas oraculares, el sacrificio y el ajusticiamiento de delincuentes.*” L. López Luján (2002: 23).

345 Teotihuacan fue considerada durante mucho tiempo una creación de los toltecas y así persistió todavía hasta 1935 cuando G. Vaillant identificaba Teotihuacan con los toltecas. No será hasta 1940 cuando se documentó arqueológicamente y se determinó que los toltecas procedían de Tula y que no fueron ellos los constructores de Teotihuacan.



“Los ídolos que los Tultecas antiguamente tuvieron, fueron los más principales, que fueron Tonacatecuhtli, y hoy en día [en mayúsculas en el documento consultado] está su personaje en el Cú más alto, que es dedicado al Sol []; y [por] su mujer tenían otra diosa: y dicen que este dios del sustento era figura del sol y su mujer de la luna [...]” (Alva Ixtlilxochitl, 1952[1600-1608]: 39).

En el s.XVII el interés por rescatar la memoria del pasado indígena como elemento de vinculación y de búsqueda de identidad de los criollos se inicia con dos autores: el fraile franciscano que nos aporta algo de información sobre Teotihuacán en el primer cuarto del s.XVII es Juan de Torquemada³⁴⁶ (¿1557?-1624). Sin embargo no consideramos pertinente en este estudio más que citarlo, puesto que a parte de atribuir la construcción de la ciudad antigua a los totonacas y dar algún detalle sobre las pirámides, no menciona nada al respecto de las esculturas.

Debemos esperar hasta 1675 cuando el cronista criollo Don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) inicia sus exploraciones en la Pirámide del Sol. A pesar de que la mayor parte de sus escritos se han perdido, algunos viajeros contemporáneos como Francesco Gemelli Careri o Lorenzo Boturini accedieron a dicha fuente y retomaron del citado autor algunos datos interesantes.³⁴⁷ Se considera que el trabajo de Sigüenza era más de exploración que de investigación sin embargo, Ignacio Bernal refiriéndose al citado autor comenta: *“lleva a cabo la primera exploración francamente arqueológica, en la que trata de utilizar un monumento para esclarecer algún problema histórico”* (Bernal, 1992: 47). Aunque, claro está, sin los métodos y las técnicas que se requieren para tal fin, por lo que en su mayor parte la información que se puede extraer de los documentos basados en las exploraciones de Sigüenza son incompletos.

Como se ha citado anteriormente, otro viajero contemporáneo a Sigüenza, que para la presente tesis nos es de especial interés es el napolitano Gemelli Careri (1651-1725). De su extenso libro de viajes, *Giro del Mondo* el tomo que corresponde al *Viaje a la Nueva España* (1699-1700) es donde el autor reporta la estatua que existía en la Pirámide de la Luna:

“Hubo antes en la parte más alta de la misma un ídolo de la luna grandísimo, hecho de piedra muy dura, aunque burdamente; pero luego monseñor Zumárraga, primer obispo de México, por celo de la religión, lo hizo romper; y hasta el día de hoy se ven tres grandes pedazos al pie de la pirámide.” (1700: Libro II. Cap. VIII: 119)

Más adelante, cuando el autor se refiere a la pirámide del Sol, menciona la existencia de una estatua que también se ubicaba en lo alto:

346 Fray Juan de Torquemada: *Monarquía Indiana*. [1615] Sobre Teotihuacan: Tomo I: Libro III. Cap. XVIII y Tomo II: Libro VIII. Cap. VII.

347 *“Ningún historiador de los indios ha sabido investigar el tiempo de la erección de las pirámides, pero don Carlos de Sigüenza las considera antiquísimas y en poco posteriores al diluvio.”* F. Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España*, est. Prelim., trad. y notas de Francisca Perujo, México, UNAM, 1983: Libro II, cap. VIII, 130. También Lorenzo Boturini consigna que trató penetrar en la pirámide del Sol: *“...vi que el célebre don Carlos de Sigüenza y Góngora había intentado taladrarlo, pero halló resistencia.”* L. Boturini Benaduci (1974: 52). Según D. Schavelzon (1983:121-134) un error perpetuado a partir de Boturini es que Sigüenza practicara un túnel en este edificio. Para el autor, el túnel que practicó Sigüenza fue en la Pirámide de la Luna, referenciado por otros autores posteriores y no en la del Sol. Cf. López Luján (2001a:27), Matos (2001:256; 2003b:29, 2009b).



“La estatua del sol que había encima de ella, después de haber sido rota y removida de su lugar, permaneció en el medio, sin haberla podido hacer caer al suelo por el tamaño de la piedra. Esta figura tenía una gran concavidad³⁴⁸ en el pecho, en donde estaba colocado el sol, y el resto estaba toda cubierta (como la de la luna) de oro, que luego tomaron los españoles en tiempo de la Conquista. Hoy se ven al pie de la pirámide dos grandes pedazos de piedra que eran parte de los brazos y de los pies del ídolo.” (1700: Libro II. Cap. VIII: 119-120).

A partir de esta descripción, se detecta que la estatua fue demolida antes de su llegada y atribuye claramente dicha destrucción a Zumárraga. Más adelante nos ocuparemos del primer obispo de México en relación a la supuesta destrucción de estas estatuas.

Otro elemento innovador que introduce Gemelli Careri en su descripción es la referencia a la concavidad que tenía en el pecho la escultura. Suponemos que la concavidad debió contener algún tipo de mineral o roca brillante³⁴⁹, tal vez mica que resplandecía con los rayos del sol. En la descripción que el autor efectúa se menciona también que la pieza estaba recubierta de oro, metal cuyo uso se extendió en el Posclásico y hasta el presente, no se tiene atestiguado para el Clásico en Teotihuacan. Puede tratarse desde luego de una invención del autor ya que aunque los mexicas efectuaron alteraciones o modificaciones³⁵⁰ en algunas estatuas, declinamos considerar que así fuera ya que no hay evidencia que los aztecas recubrieran de oro sus estatuas de piedra (M. Graulich y C. Duverger, comunicación personal).

También el autor se interroga acerca del procedimiento de la talla de la piedra si desconocían el uso del hierro y de cómo se llevó a cabo el sistema de transporte, de modo que es el primero que se interesa no únicamente por el objeto escultórico en sí, sino que se interroga por cuestiones relacionadas con ella.

FUENTES HISTÓRICAS DEL S.XVIII

Otro autor que menciona la existencia de una escultura en la cima de la pirámide del Sol fue el erudito milanés Lorenzo Boturini (ca.1698-1750). Probablemente el considerado primer coleccionista de documentos de la historia de Mesoamérica, llegó a México en 1736. Desde su llegada y hasta 1742 se dedicará a coleccionar documentos de carácter religioso: por un lado de la Virgen de Guadalupe para lograr que el Vaticano lograra su coronación, y por otro que ilustren la historia secular de la Nueva España. (Graham, 1993: 49-50). A su regreso parte de su colección

348 Se desconoce el paradero de esta estatua, reducida a pedazos, pero se cree que debe formar parte de los muchos fragmentos de estatuas que actualmente se hallan ubicadas en el basamento inferior, al este de la pirámide del Sol o tal vez fuera trasladadas sus partes al acervo.

349 Aunque en el capítulo VIII nos ocuparemos de aclarar algunos datos sobre esta cuestión, cabe mencionar aquí que S. Linné en relación a este aspecto, desestima que fuera oro y propone que tal vez *“... this image's heart was of obsidian, and that this obsidian disk in course of time was transformed by popular imagination into a golden disk.”* (2003 [1934]: 35). A. Headrick (2007:37-38) plantea la posibilidad que fuera mica o pirita.

350 L. López Luján expone: *“... los aztecas no enterraron todas las reliquias tal y como se las encontraron. Modificaron un buen número de ellas, añadiéndoles recubrimientos de pintura o de chapopote que acentuaban sus significados religiosos originales o les conferían uno nuevo.”* (2002: 27)



fue confiscada y no será hasta 1746 que en España, Felipe V le nombra Cronista de los Reinos de las Indias y ese mismo año publica su *Idea de una Nueva Historia General de la América Septentrional* (1746) menciona, que a pesar de estar el cerro lleno de arbustos: “*En el último alto, que hacía función de pedestal, estaba colocada aquella grande estatua del sol, que tenía en el pecho una cuadrada lámina de preciosos metales, en la que reverberaban los rayos de este luminoso planeta al momento que nació.*” (1974: 52). Es posible que Boturini tomara prestada de algún autor anterior, tal vez Sigüenza, a que para esta época la estatua de la Pirámide del Sol ya había sido demolida.

Del historiador jesuita Francisco Javier Clavijero (1731-1787) creemos conveniente resaltar dos aspectos de sus contribuciones. La primera de ellas es el reconocimiento de haber sido uno de los primeros autores mexicanos sensible a las antigüedades mexicanas y cuya consideración acerca de la preservación de las mismas tuvo un papel importante en la gestación del Museo Nacional³⁵¹. La segunda aportación es referente a nuestro propósito de estudio. En 1767 es expulsado de la Nueva España con el resto de misioneros debido a la aplicación de las reformas borbónicas. Ya en Italia, escribe y publica en 1780, *Historia antigua de México*. Aunque el título es amplio, es realidad se refiere prácticamente a la historia del Centro de México y al tratar de Teotihuacan, el jesuita criollo no va conceder un especial protagonismo a la descripción de las esculturas. Lo hace al tratar de otros templos de México, considera de entre los más notables los de Teotihuacan, que además según el autor, influenciaron y sirvieron como modelo. También menciona las dos grandes pirámides del Sol y la Luna con los ídolos de gran tamaño que los coronaban: “*hechos de piedra y cubiertos de oro*” y de nuevo, también coincidiendo con los autores mencionados en que:

*“El del sol [ídolo] tenía una gran concavidad en el pecho y en ella imagen de aquel planeta, de oro finísimo. Los conquistadores se aprovecharon del metal, y los ídolos fueron hechos pedazos por orden del primer obispo de México; pero los fragmentos se conservaron hasta fines del siglo pasado, y aun quizás hay algunos todavía”*³⁵²

Otra alusión, en este caso indirecta nos viene de la mano del historiador novohispano Mariano Veytia (1718-1779). Su obra “*Historia antigua de México*” no será publicada hasta 1836. Veytia no hizo mención alguna de las esculturas, sin embargo la intervención del editor nos facilita un dato. El editor Francisco Ortega añadió a la obra, una interesante nota al pie cuando éste se refería a la historia de los toltecas y a los primeros templos dedicados a los dioses del Sol y la Luna en Teotihuacan. En la mencionada nota se alude:

351 El historiador pidió “*conservar los restos de la antigüedad de nuestra patria*” Apud S.R. Arroyo (2004c: 3). En este momento, los criollos tenían restricciones laborales y no podían acceder a los puestos más altos, reservados para los españoles nacidos en la Península. Es así como empieza a germinar una semilla de nacionalismo mezclado con raíces prehispánicas y en ese mismo contexto “*... como la historia prehispánica cobró una mayor importancia y también se modificó el tratamiento que se daba a los sitios arqueológicos y a los objetos antiguos que se encontraban; en lugar de abandonarlos o destruirlos, o, a lo más, considerarlos como curiosidades o juzgarlos por su valor estético, según las normas de la cultura occidental, se buscaba conservarlos, describirlos y comprender su significado[...]*” [García-Bárcena, (2009: 37).

352 E.J. Clavijero (1868[1780]:194. Libro VI, tomo I). Cabe mencionar que Karl Taube se detiene en analizar esta descripción que tanto Boturini como Clavijero hacen de la estatua y de la oquedad rellena de un metal brillante y dorado que supuestamente la estatua mostraba. Según el autor puede tratarse de espejos dorados (Taube 1992b: 81). A principios del s.XX, E. Seler (1998[1915]: 180) atribuyó su existencia a la imaginación de los dos autores.



[] el Sr. D. Tomás Ramón del Moral me ha asegurado que reconociéndolas (las pirámides del Sol y la Luna) en la expedición que hizo por disposición del gobierno del Estado de México para formar su estadística descubrió la cabeza de la estatua que representaba a la luna la cual es de dimensiones más que colosales, y que subsiste todavía un enorme pedestal de piedra, de una pieza, donde sin duda estaba colocada.”³⁵³. Este dato lo considera un “descubrimiento” y puede que así sea, ya que la cabeza de una estatua de dimensiones colosales que representa a la luna no ha sido hallada hasta la fecha en el sitio pero si la acuarela de J.F. Waldeck (Fig.4.15) que tal vez la reproduce.

FUENTES HISTÓRICAS DEL S.XIX: LOS VIAJEROS EUROPEOS

Prácticamente todo el siglo XIX es el momento de la llegada de viajeros europeos al continente americano. Este fenómeno implícito de curiosidad, tiene su explicación por una parte en la ideología de la Ilustración³⁵⁴ que dentro del interés por lo exótico, abrió América al continente Europeo. Pero dicha apertura no se hubiera llevado a cabo sin la liberalización del comercio que obviamente facilitó los contactos entre ambas culturas. El envío de expediciones científicas y la implantación de instituciones culturales en la Nueva España, como la Academia de Bellas Artes de San Carlos o el Colegio de Minería, también figuran entre los agentes que propiciaron el contacto (García-Bárcena, 1999:36-37). Así pues, con tal diversidad de agentes que promovían el contacto con la Nueva España, las motivaciones que impulsarán a los viajeros serán distintas. Expediciones científicas, la mayoría de ellas de carácter botánico, no limitaron en algunos casos que sus protagonistas describieran con exactitud su cometido, sino que muchos describieron con curiosidad y hasta con fascinación, aun basándose en fuentes escritas del s.XVI y no en la observación propia, los restos arqueológicos del país. Otras veces un viaje de carácter político, militar o comercial, dejaba tiempo libre para inspeccionar o curiosear por los alrededores de la ciudad. En otras ocasiones, sencillamente la atracción por un mundo exótico y fascinante, alejado de su cotidianidad era motivo suficiente para emprender una aventura hacia América. Así:

*“Con esa diversidad de intereses cruzaron el océano artistas románticos, maestros académicos y pintores aficionados, seducidos todos por la naturaleza y las costumbres de la nueva república de ultramar. Cada uno de ellos recreó a su manera la imagen de México y la transmitió a sus contemporáneos por diferentes medios, y a lo largo del siglo fue cristalizando la visión europea del paisaje y la gente de México [...]”*³⁵⁵

En este marco de viajero con un carácter científico se inscriben las aportaciones de Alejandro de Humboldt (1769-1859) que visitó la Nueva España en 1803³⁵⁶ y residió allí durante un año,

353 M. Veytia (1944[1836]:Tomo I, cap. XXV,167).

354 Vid. J.Alcina Franch (2002:18-23).

355 AAVV, *Viajeros europeos del s.XIX en México* (1996: 18).

356 Humboldt llega a Acapulco el 23 de Marzo de 1803. Durante el año de residencia en México el autor va a recopilar materiales que le servirán para la obra de la Nueva España. El único sitio arqueológico que visitó durante su estancia en México fue la pirámide de Cholula a principios de febrero de 1804. Sobre su residencia en México y las aportaciones del autor: Vid. Meyer-Abich (1969:70-73).F. Holl et al., (2002. Cap. XXXIV Nueva España, 179-195), R. Löschner, : “La importancia de Alexander von Humboldt para la paleoamericanística” (1987:249-262). C. Minguet, J. Labastuda (coord.), Humboldt, A.V, *Vistas de las cordilleras y monumentos*



aunque su supuesta visita a Teotihuacan durante su estancia sigue siendo poco claro. Algunos le atribuyen el haber realizado una tarea de recopilación de datos basándose en otros viajeros que habían escrito sobre el lugar y también de haber visitado otros lugares de México, pero no Teotihuacan (Bernal 1972: 76; 1992: 86). Por lo tanto, su obra resulta de haber contribuido a la perpetuación de errores por no haber visitado el lugar.

Otros autores consideran que si bien el autor estudia las fuentes originales y las obras de los cronistas de la época colonial supo “constatar lo que había de verdadero en muchos viejos manuscritos y libros” (Wolfgang-Hagen 1987: 251) y también reconocer errores y por lo tanto, no cometió los errores que algunos autores le han atribuido. También se le atribuye el haber protagonizado la ruptura con la visión europea etnocentrista, reconociendo en sus aportaciones, la existencia de otras civilizaciones fuera de Europa (Florescano 1993: 85). Para terminar, otros autores sostienen que no sólo visitó la ciudad, sino que quedó profundamente impresionado por ella y que su contribución fue destacada en el redescubrimiento de las antigüedades mexicanas (León-Portilla 1995:120).

En 1810 Humboldt publica en París la *Vue des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. En esta obra, escrita sin haber visitado Teotihuacan³⁵⁷, sino únicamente las ruinas de Cholula, el autor recopila la información relativa basando únicamente de las fuentes anteriores, a saber los de los historiadores Sigüenza, Boturini y Oteiza. A propósito de las esculturas que originalmente se encontraban en la cima de las pirámides, indica que yacían a los pies de las pirámides y que las láminas de metal que otrora las recubría, fue sustraídas por los soldados de Cortés³⁵⁸. También indica que el obispo Zumárraga mandó destruir cualquier cosa relacionada con el culto y por supuesto, también “los ídolos de la planicie de Micóatl” (Minguet, Labastuda 1995: 45) donde halló restos de una escalinata de grandes piedras esculpidas.

Un año después publica en Londres el *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne*. Según algunos fue a Teotihuacan (Wolfgang-Hagen 1987:258) y a otros lugares como Palenque o Tajín. Aunque se entretiene en su descripción de las medidas y la orientación de las pirámides Teotihuacan partiendo de un estudio de Oteiza de 1803, la referencia a las esculturas es muy parca. Menciona que según contaban los viajeros, las estatuas del sol y la luna que coronaban la cima de los templos de Teotihuacan eran de piedra y revestidas en oro: “En otro tiempo se subía a su cima por una escalera de grandes piedras de sillería; y allí, según cuentan los primeros viajeros, se hallaban estatuas cubiertas de hojuelas muy delgadas de oro.” (Humboldt 1978 [1810]:libro III, cap. VIII, 125). Sin embargo no aporta información ni sobre las dimensiones, ni

de los pueblos indígenas de América.(1995:41-53). F. Holl “El viaje mexicano de Alejandro de Humboldt” (1996:51-62).

357 “El 13 de Mayo de 1803 partió rumbo a Pachuca. Pasó cerca de Teotihuacan, sin visitarlo, aunque el complejo arqueológico se hallara a poca distancia de su camino.” F. Holl (1996: 57). Cf. León Portilla (1995:120) donde afirma que visitó las ruinas de varias ciudades y quedó impresionado ante Teotihuacan.

358 C. Minguet, J. Labastuda (1995:44). Esto es un error que se va a perpetuar, por ejemplo con la Marquesa Calderón de la Barca (1843), con el historiador Manuel Larráinzar (1875), donde dice: “Al pie de estas pirámides se encontraron tiradas dos estatuas colosales de piedra, del sol y la luna. Estaban revestidas con láminas de oro y plata [nótese que la mención a la plata no había aparecido antes, N.A], que fueron robadas por los soldados de Cortés” o con H.H. Bancroft (1883). Apud Gallegos (1997: 130). En realidad, los soldados de Cortés pasaron por Otumba, pero no se menciona nada al respecto. “Insistimos: no hay ninguna referencia en las crónicas de los conquistadores al hecho que hayan pasado junto a Teotihuacan, y mucho menos que Cortés subiera a la pirámide del Sol”. Gallegos (1997: Nota 48. pág. 121).



sobre localización actual. Esta ausencia de datos contrasta con el grado de detalle que el autor proporciona al describir las pirámides³⁵⁹.

Un elemento que hay que añadir y que no ha sido mencionado antes es la importancia que va a tener el barón de Humboldt para el desarrollo de la tradición museográfica mexicana, ya que al reconocer el valor que tenían las antigüedades mexicanas y la necesidad de preservación que requerían, va a ser una de las personalidades de la primera mitad del s.XIX que contribuyen a la propagación de este fenómeno.³⁶⁰

Relacionada con la tradición museográfica y con la recuperación de la identidad pasada consideramos una fecha de crucial importancia: 1821. Con la independencia obtenida ese año, se abre todo un vínculo con el pasado, cosiendo aquellas raíces que cohesionan al mexicano con sus orígenes y que fueron cortadas durante la Conquista. La revalorización del pasado prehispánico cobra importancia y se sitúa en un marco de referencia personal o individual. Paralelamente se abre otra esfera a nivel colectivo o público: el discurso político va a potenciar la difusión en el extranjero de ese pasado y también va a fomentar la necesidad de crear un museo como depositario de las antigüedades mexicanas, que llegará en 1825. (Matos Moctezuma, 2004).

La independencia de México también abrió sus puertas a los artistas europeos, entre los que destacan pintores como Jean-Frédéric Waldeck (1825-1836) o escritores como William Bullock (1824) o Madame Fanny Calderón de la Barca (1839-1842). Sus visitas, a veces interviniendo en las propias exploraciones arqueológicas, como D. Charnay y otras, recorriendo los monumentos históricos-artísticos del país, hacen que sus producciones sean muy valiosas. De hecho constituyen no sólo fuentes de interés para el conocimiento histórico sino que también permiten evaluar el desarrollo de la afición coleccionista, muy en boga a partir de ese momento. Finalmente, la fidelidad de algunos apuntes arqueológicos de estos incansables viajeros son “*por su precisión, una fuente para reconstruir [] edificios hoy casi desaparecidos*”. (Diener, 1996b: 64).

Al coleccionista británico William Bullock (1770-1849) se le puede reconocer indiscutiblemente el mérito de haber organizado en 1824, con apoyo del gobierno independiente, la primera exposición

359 A. Humboldt (1978 [1810], Libro III, cap. VIII. Pág. 124-125). La relevancia científica y el tipo de información detallada y exhaustiva que contenía esta obra es tal que en palabras de Guadalupe Jiménez Codinach “...describió una Nueva España desconocida para la Europa decimonónica.” (1996: 41).

360 El hallazgo de la escultura de la Coatlicue azteca el 13 de Agosto de 1790 supuso la primera piedra en la tradición museográfica en México. La pieza fue enviada por encargo del virrey Revillagigedo a la Universidad Pontificia, donde se expuso en el patio. Cuando Humboldt llegó, la estatua que había sido colocada en el patio había sido enterrada tiempo antes por decisión del rector, al ver que los estudiantes dañaban algunas partes y porque seguramente, tal como señala F. Solís, no debieron ver con buenos ojos que en una universidad con estudios de carácter teológico, tuvieran que alojar a una diosa azteca. El mismo Humboldt, haciendo apelación a las autoridades universitarias, consiguió que desenterraran la escultura. Sobre los primeros años de tradición museística en México Vid. F. Solís, “Azares y aventuras de las colecciones del Museo Nacional de Antropología” (2004a:59-86). A Humboldt le sorprende la destrucción que se arremete contra esculturas antiguas: “*El público malevolente dice que la universidad teme que los jóvenes se entreguen a la idolatría si exponen ese monstruo a sus ojos. ¡En Popoayán se destruyó un ídolo en la plaza porque aullaba durante las tormentas. ¿Por qué no se ha colocado a este Teoyaomiqui en un sitio sobre dos columnas, tal como lo habían puesto los antiguos?*” Apud F. Holl, (2002: 186). No será hasta 1825 que se funda el Museo Nacional Mexicano como una institución autónoma y en 1865, durante la visita del emperador Maximiliano de Habsburgo, se trasladará al palacio de la Calle de la Moneda. Acerca de la creación del museo vid. E. Florescano, “The Creation of the Museo Nacional de Antropología of Mexico and its scientific, educational, and political purposes” en E. Hill Boone (1993: 81-103).



a nivel mundial de antigüedades mexicanas³⁶¹. No podemos considerar igual de relevante su aportación a la descripción de las esculturas que se encontró durante su visita por Teotihuacan. Bullock emprendió junto con su hijo un viaje de 6 meses a México en Diciembre de 1822. Al parecer, la mayor parte del tiempo estuvo en la capital, aunque fue a visitar las ruinas de Cholula y Teotihuacan. De hecho, sólo se refiere a una piedra esculpida que al parecer encontró cerca de la pirámide de la Luna:

“...lay an enormous stone, with a few sculptured ornaments. It is apparently of great antiquity. A boy who has followed us, observing that we viewed it with attention, took my son a little distance through a plantation, and showed him another of great dimensions, covered with sculptures, with a hole in the top- he supposed it a stone of sacrifice” (1824: 415)

Al parecer, aunque omite detalles importantes, podría tratarse en el primer caso de la escultura que otros autores como Holmes mencionarán más adelante. Posiblemente es la estatua antropomorfa, reducida hoy a una forma globular [124] con algunos restos en relieve en su superficie, que se encuentra a los pies de la estructura frente a la pirámide de la Luna. Sin embargo cabe la posibilidad que Bullock se refiera en realidad a otra estatua: la que el editor de la obra de Veytia, Francisco Ortega, puso en boca del Dr. Tomás Ramón del Moral. A falta de una descripción precisa no podemos sino sugerir ambas opciones. La llamada en el texto “piedra de sacrificio”, como veremos, es la gran estatua de la diosa Chalchiutlicue [70], que tiene una oquedad en el tocado de su cabeza y que, según parece, fue conocida bajo este pseudónimo entre la población indígena local.

A continuación, el autor y su hijo inician el ascenso a la pirámide del Sol y al llegar a la parte superior, menciona que hay restos de un piso donde, según las fuentes, debió haber un templo u otro edificio y una estatua cubierta de oro. Es evidente que Bullock se basa en fuentes históricas que le preceden, como tantos viajeros del momento, pero añade que mientras están en la cumbre de la pirámide encuentra fragmentos de pequeñas estatuas y de cerámica. No podemos determinar qué tipo de estatuas son, si son en piedra y debieron pertenecer al supuesto edificio o si tal vez pertenecieron a la misma estatua que los cronistas relatan que se erigió en la superficie y que fue destruida, ya que el autor no ofrece más detalle que el citado.

Para Jean-Frédéric Waldeck su interés por el México antiguo se evidencia a partir de las lecturas y de la adquisición de una colección arqueológica: lee a Humboldt, adquiere una edición de las Cartas de Cortés a Carlos V y también la obra de Boturini. Para C.F Baudez: *“Ses lectures et son nouveau savoir doivent lui permettre de comprendre et d’interpréter les ruines qu’il s’apprête*

361 W. Bullock adquirió numerosas obras prehispánicas en su viaje a México para poder organizar su exposición “Ancient and Modern Mexico” en el *Egyptian Hall* de Londres. Vid. E. Reynoso Camacho, “Teotihuacan en el Egyptian Hall” (2005:3-6). Sobre el coleccionismo de Bullock en México y la trascendencia de la exposición mencionada vid. I.Graham, “Three early collectors in Mesoamerica” (1993: 49-80) y las conclusiones “William Bullock’s Mexico and the reassertion of “Popular Curiosity” en N. Leask (2002: 299-314) y J. King “William Bullock: showman” (1996: 117-125). Sobre las copias y reproducciones que encargó para la exposición: vid. D. Fane, “Reproducing the pre-columbian past: casts and models in exhibitions of Ancient America, 1824-2935” (1993:156-157).



à visiter et les objets de sa nouvelle collection archéologique.” (1993:55). Después de trabajar como ingeniero en las minas de Tlalpujahua, se instalará en Ciudad de México donde impartirá lecciones de dibujo y pintura. Su habilidad, compartida con Catherwood es la de “...situar a las ruinas en un contexto geográfico, representando e incluso “manipulado” con una gran habilidad a fin de transmitir ese conjunto de emociones que se espera que el espectador comparta con el propio artista explorador” (M.C. García Sáiz, 1996: 209). En 1831 presenta un proyecto al gobierno mexicano con el fin de estudiar las ruinas mayas, que le será concedido. Ese mismo año a finales de Octubre, Waldeck acude a Teotihuacan acompañado de un ingeniero prusiano, de un arquitecto francés y de una dama. Salieron de México a caballo y a las tres horas llegaron a la antigua ciudad. De su visita tenemos constancia que hizo una planimetría de las pirámides del Sol y la Luna. Resulta significativo que el pintor reproduce en el interior de un cuadro dos imágenes (Fig.4.15): una especie de pilar invertido que se corresponde a la Chalchiutlicue [70], y un dibujo de la que creemos puede ser o bien una versión muy libre, por no decir casi irreconocible, de la designada diosa globular [124] de la que hasta ahora tenemos constancia será publicada por primera vez por W. Holmes en 1885, o tal vez la única reproducción pictórica de alguno de los grandes ídolos que en ese momento estaban todavía *in situ*. Concretamente la cabeza de la estatua que tal vez ocupó la cima de la pirámide de la Luna y que fue referida por cronistas del s.XVI, la misma que el editor de la obra de Veytia, Fco. Ortega puso en boca del Dr. Tomás Ramón del Moral. Esta acuarela representa en efecto, una cabeza que se corresponde con la parca descripción que el editor de Mariano Veytia en una nota señalaría como único vestigio de la estatua que otrora representaba el astro lunar (en Veytia 1944[1836]:167). ¿Es posible que Waldeck reprodujera esta colosal cabeza, que figura apoyada en el lateral de una estructura y que ésta se corresponda con la colosal cabeza descrita por el editor? O por el contrario, ¿se trata de una libre invención de Waldeck?¿ o de una “manipulación” de la estatua globular [124]? Por lo que respecta a la escultura que presentaba forma de pilar, C.F. Baudez recopila que el dibujante subió a la cima de la primera y desde allí, refiriéndose a la estatua antropomorfa invertida que presentaba aspecto de pilar³⁶² “observe que ce gigantes que soubassement n’a jamais porté de monument, excepté peut-être une statue, car on peut encore çà et là distinguer les flagues d’un ciment rouge qui couvrait cette surface” (1993: 63).

De este mismo momento tenemos un relato anónimo que se publicó con el título “Pyramides de Teotihuacan” en los *Nouvelles annales de voyages...* si bien no se hace referencia a las esculturas concretas, se menciona que las pirámides no funcionaron como tumbas, sino que según la tradición: “*été surmontées de statues; mais rien ne le prouve.*” (1831:239). Resulta curioso que en este documento, publicado en el mismo año que Waldeck reproducía las dos esculturas, este autor anónimo no halle prueba alguna de ellas, ni siquiera los fragmentos en el suelo.

362 Cabe mencionar aquí que dicho dibujo del pilar invertido de Waldeck será copiado por posteriores dibujantes. Incluso en la segunda década del s.XX cuando ya la interpretación de pilar había sido destituida plenamente a favor de la diosa del agua, algunos dibujantes que copiaron a Waldeck y que nunca habían estado en Teotihuacan, continuaban con la reproducción de la obsoleta versión arquitectónica. Baste citar a Julio Fernández Varo quien se presentó al concurso de 1929 promovido por la Academia de San Fernando que premiaba el mejor trabajo acerca de: “Estudio de la arquitectura precolombina en una o varias de las naciones americanas, a libre elección de los concursantes, acompañando al texto el mayor número posible de documentos gráficos”. Fernández Varo hizo una reproducción de lo que él llamaba un “altar teotihuacano” copiando con toda seguridad la fuente de Waldeck del s.XIX. Vid. M. Sorroche, (2008:211 y 210 reproducción).



La colección que entre 1828-1830 reunió el que fue primer embajador de Estados Unidos en México, Joel Roberts Poinsett, contaba con los dibujos hechos por Maximilian Franck. Actualmente éstos se conservan en el Museo Británico y fueron hechos por el dibujante Franck en la casa de Poinsett en Philadelphia. La colección de piezas que incluía muestras de minerales, figuras y máscaras en piedra y en cerámica, pasó al Museo de la Universidad de Pennsylvania, Philadelphia, donde se encuentran en la actualidad (Fig. 5.4). Siguiendo la sugerencia de la Dra. Jane M. Walsh³⁶³, examinamos los dibujos de Maximilian Frank y aunque a juzgar por éstos la colección estuvo integrada por piezas diversas entre las que sobresalen esculturas aztecas, también hay una interesante presencia de Teotihuacan en la colección. Predominan en efecto las cabecitas de arcilla y las máscaras teotihuacanas, aunque también hay alguna escultura que parece ser teotihuacana (Fig. 5.5). Sin embargo las esculturas antropomorfas teotihuacanas solicitadas al Museo de la Universidad de Pennsylvania no reportaron este ejemplar. Por lo que ante la ausencia de datos, hemos desestimado por el momento, incorporarla al presente estudio.

Fig. 5.4 Jane MacLaren Walsh (2003) publicó acerca de estos objetos teotihuacanos de la colección Joel Poinsett que actualmente se encuentran en el Museo de la Universidad de Pennsylvania, Philadelphia. En el centro de la imagen se encuentra una escultura antropomorfa teotihuacana que no pertenecía a la colección. Al parecer tampoco se trataba de una pieza teotihuacana. William Wierzbowski del Museo de la Universidad de Pennsylvania (Comunicación personal 3/11/2009) indicó que en el inventario dicha pieza no es de Teotihuacan, sino de Clásico Veracruz.



363 En una publicación de 2003 Jane M. Walsh estudió parte de la colección Poinsett y reproduce una imagen con un conjunto de piezas teotihuacanas (2003:62). Indica que todas son teotihuacanas y que algunas pertenecieron a la colección. En el centro de la imagen se encuentra una escultura teotihuacana que no pertenecía a la colección. Al parecer tampoco se trataba de una pieza teotihuacana. William Wierzbowski del Museo de la Universidad de Pennsylvania me comunicó (Comunicación personal 3/11/2009) que en el inventario dicha pieza no es de Teotihuacan, sino de Clásico Veracruz. Los datos que constan son: “Female Figurine (accession number L-144-4), Classic Veracruz, Mexico, Southern Veracruz. AD 500-900. Greenstone, inlaid eyes and teeth. Lent by Mrs. G. C. Vaillant, 1942.”



Fig.5.5 Dibujo de Maximilian Franck, entre 1829-1830. Franck vivió en casa del que fue primer embajador de los Estados Unidos en México, Joel Roberts Poinsett. Dibujó la colección de Poinsett, integrada por numerosas piezas aztecas y alguna teotihuacana, en especial cabecitas de arcilla. Fuente: Museo Británico. Izquierda: AN279713001. Número de registro: Am2006,Drg.128. Identificación adicional: Am2006-Drg128-208-Fra. A la derecha: AN279667001. Número de registro: Am2006,Drg.128.



Un pintor francés que vino a México como funcionario fue Jean-Baptiste Louis, barón Gros. El que fuera descendiente del afamado pintor napoleónico Jean-Antoine, barón Gros, fue designado en 1831, Primer Secretario de la Legación de Francia en México (Romero de Terreros 1953:5). Llegó a México a mediados de febrero de 1832 y aunque su mayor producción pictórica se concentrará entre 1833-1834, momento en que visitará muchos estados del país, no fue sino en el mismo año de su llegada a México cuando pintó la Pirámide del Sol. No hay constancia que representara ninguna escultura asociada al edificio, sin embargo “*agrega una inscripción que informa sobre el significado y la situación que tiene este monumento en el conjunto arqueológico.*” (Diener 1996b:78). Tal vez no merezca la pena mencionar a Gros para este propósito, pero considero que le debemos el ánimo que le infundió a otro francés, Léon Eugène Méhédin a visitar Teotihuacan unos 30 años después.

Coincidiendo en ese mismo año, François Mathurin Adalbert, barón de Courcy pintó una acuarela con la Pirámide del Sol, pero tampoco hay rastro de esculturas. La pirámide en el centro de la composición vuelve a ser el objeto de interés, precedida por algunos montículos con restos de vegetación en un paisaje absolutamente silencioso, sólo roto por la contemplación de curiosos viajeros.



Brantz Mayer (1809-1879) es el primer viajero en aportar datos interesantes y más detallados de las esculturas. En el diario de la excursión a las pirámides, el autor nos describe la escultura de la pirámide del Sol, destruida por Zumárraga basándose en la descripción de Clavijero. De la pirámide la Luna, el autor menciona que tuvo oportunidad de penetrar en su interior, pero: “...no hay rastros de esculturas, pinturas o cuerpos humanos que recompensen al que se mete por la entrada tenebrosa y polvorienta” (Mayer 1953[1844]: 294). Sin embargo, menciona que frente a la pirámide la Luna se hallan dos esculturas, que describe, dibuja e incluso señala en un plano adjunto, siendo éste el más antiguo de la ciudad³⁶⁴. (Fig. 5.6)

El autor, a diferencia de Bullock que únicamente menciona, él describe dos esculturas, la primera de ellas [124] es la que identificará más tarde W. H. Holmes. De la segunda, parece que se puede identificar con la Diosa del Agua³⁶⁵ o Chalchiutlicue [70] que se expone en la sala de Teotihuacan del MNAM. La descripción, que cuenta con la situación de ambas piezas en un plano adjunto dice así:

“Una enorme mole granítica de forma globular, que se encuentra en el sitio señalado con la letra B en la figura y que mide diecinueve pies ocho pulgadas de perímetro, puede ser muy bien parte de sus escombros o la piedra sacrificial sobre cuya superficie convexa millares de hombres fueron inmolados a los dioses. No lejos al oeste de esta bola, en el lugar señalado con la letra C, en el centro de un montículo circular de piedra y tierra [...] se ve la curiosa piedra que reproduce con exactitud el dibujo siguiente.”³⁶⁶

Su descripción sigue ofreciendo detalles, como la dirección este-oeste en la que se encontraba, las dimensiones o el estado de los relieves de esta pieza. Una nota del editor advierte que dando la vuelta al dibujo de Mayer se puede observar que la pieza dibujada corresponde a la Chalchiutlicue, correspondencia que efectuará W. H. Holmes en 1885³⁶⁷. (Fig. 5.7)

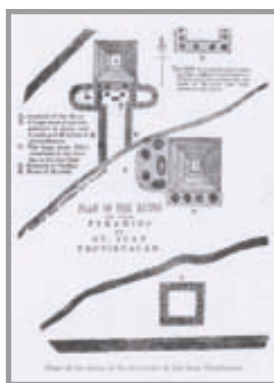


Fig. 5.6 Plano de las pirámides de San Juan. Señala la localización de las dos estatuas con la letra “C” y “B”. Fuente: Brantz Mayer (1953 [1844]:292)



Fig. 5.7. Dibujo de la estatua “C” indicada en el plano anterior, que se corresponderá con la Chalchiutlicue invertida. Fuente: Brantz Mayer (1953 [1844]:295)

364 Vid. Gonzalo Morales, “Leopoldo Batres y las primeras concepciones pictóricas de la pirámide del Sol” (2005b:17-18).

365 Al parecer el nombre fue dado en 1886 por el antiguo director del Museo de Antropología, Sr. Jesús Sánchez en una publicación sobre el Idolo de Coatlinchan: “Estatua colosal de la Diosa del Agua” (1886: vol. III:27-30).

366 Brantz Mayer: *México, lo que fue y lo que es*. (1953: 294-295). Nota de Juan Antonio Ortega y M. En otra publicación del mismo autor, señala que esta piedra se conoce como “...the fainting stone, as it alleged that all who recline on its surface are sure to experience lassitude, or loose animation for a while!” B. Mayer, *Mexico: azteca, spanish and republican...*(1853, 282).

367 “I found it necessary to invert Mayer’s figure before a comparison (entre la litografía de Almaraz y Mayer) could begin. Having done this, the cap stones of the two figures corresponded very closely[...].” W.H. Holmes (1885: 368).



Finalmente, el autor menciona que regresando de las pirámides algunos autóctonos se les acercaron para ofrecerles cuchillos de obsidiana y cabezas de arcilla. Parece que la venta de colecciones y piezas fue algo habitual en esta época, como se aprecia en otros autores coetáneos. Cabe añadir que esta observación no es novedosa, ya que el mismo autor reportaba páginas atrás que regresando de las pirámides de Texcoco se le ofrecieron estatuas y fragmentos de piezas antiguas.

Una viajera escocesa, contemporánea a Mayer es Frances Erskine, marquesa Calderón de la Barca (1804-1882). La que fue esposa del primer embajador de México, residió dos años en el país y escribió cartas relatando la forma de vivir de México en el s.XIX. Algunas de esas cartas fueron compiladas y salió a la luz la publicación conocida como *La Vida en México durante una residencia de dos años en ese país* (1843). Lamentablemente, poco interesaron a la Marquesa las pirámides, a las que sólo dedica una visita “de pasada” por falta de tiempo, y mucho menos son los datos que nos aporta acerca de la estatuaria, que se limitan a perpetuar lo dicho por otros autores.

El etnólogo inglés E.B. Tylor (1832-1917) escribe en su obra *Anahuac* (1861) sobre aspectos muy diversos de Teotihuacan. No sólo ofrece una descripción de las pirámides, sino que también ofrece incluso datos de las canteras que fueron a visitar y algunos instrumentos que observó para trabajar piedra.³⁶⁸ Sin embargo la atención que dedica a las esculturas de Teotihuacan es escasa, a diferencia de las páginas que dedicará a la escultura de Xochicalco. Se limita a mencionar que las estatuas estaban dedicadas al Sol y a la Luna. En un breve comentario sobre los bloques de piedra esculpidos que yacen desperdigados junto a las pirámides apunta: “...inside the smaller one is buried what appears to be a female bust of colossal size, with the mouth like an oval ring, so common on Mexican sculptures.” E.B. Tylor (1994 [1861]: 148). Entendemos que sitúa esta estatua en los montículos menores, cerca de la Pirámide de la Luna. Por las dimensiones colosales y por el detalle de la boca oval, Tylor se refiere probablemente a la diosa del Agua.

Las aportaciones científicas llegaron a cargo del Ing. Ramon Almaraz y su dirección de la Comisión Científica de Pachuca en 1864³⁶⁹. Aunque B. Mayer (1844) ya había hecho mapas de Teotihuacan, no será hasta este momento que la Comisión Científica de Pachuca trazará el primer plano topográfico de la ciudad y de sus estructuras arquitectónicas, contando con un instrumental preciso y un equipo. La sexta parte de este estudio publicado se dedica a compilar apuntes sobre las pirámides, la Ciudadela y los montículos. Con respecto a éstos, el ingeniero apunta que esos montículos o tlalteles están muy deteriorados y son objeto constante de saqueo a manos de personas que aprovechan las esculturas o “pórfidos labrados” rompiéndolas, para construir sus residencias³⁷⁰. El autor menciona a continuación que de uno de los montículos vio como extraían

368 “Before going to see the pyramids, we visited the caves in the hill-side not far from them, whence the stone was brought to build the. It is tetzontli [...] a beautiful building-stone, easily worked, and durable. [...] The ground was covered with pieces of obsidian knives and arrow-heads, and fragments of what seemed to have been larger tools or weapons; and we found numbers of hammer-heads, large and small, mostly made of greenstone, some whole, but most broken.” E.B. Tylor (1994[1861]: Cap. VI Tezcucó:137). También menciona otro dato que consideramos interesante: en la parte superior de las pirámides dice que había un espacio cuadrangular “...where stood the idols and the sacrificial altars”. E.B. Tylor (1994 [1861]: 142).

369 R. Almaraz.(1993[1864]:349-358). Como señala D. Schavelzon (2005:684-685) la Comisión Científica en México se formó durante la presencia de Maximiliano de Austria y se integró por expertos tanto americanos como europeos que con la aplicación de nuevos métodos, renovarían la imagen cartográfica de Teotihuacan. Acerca de la Comisión vid también Schavelzon (2003).

370 “En las casas de San Juan Teotihuacan se notan algunas de estas esculturas embutidas en las paredes, y he visto en la Ventilla,



8 esculturas de apariencia zoomorfa que al parecer debieron formar un monumento circular y aunque fueron destrozadas pudo hacer un dibujo de una de ellas. También le llamó la atención el monolito de la pirámide la Luna del cual hizo un dibujo (Fig. 5.8) y lo midió:

“Tirado en la tierra cuando me lo enseñaron, y con la cara principal vuelta al suelo, fué necesario ponerlo primeramente en pié. Es un paralelepípedo de 3m 19 de altura, y de 1m 65 por lado en el cuadrado de la base: su volúmen resulta de 8m 68; determinada su densidad fue de 1.88 [] La cara principal representa el objeto que con el dibujo se nota; los otros lados tienen pequeña semejanza con una columna niniuita” (Almaraz 1993 [1864]: 355).



Fig. 5.8 R. Almaraz (1993[1864])

Además el autor observa que podrían darse unas supuestas medidas lineales, que aproxima a 80 cms que se dan también en diferentes distancias y edificios principales de la ciudad.³⁷¹ Sin

poco distante de las ruinas, unas piedras representando, á mi parecer, una serpiente, con la cabeza hácia abajo y el cuerpo levantado á la parte superior, cual si estuviera destinada a servir de soporte.” Almaraz (1993[1864]: 355). En las poblaciones aledañas a la zona arqueológica como San Martín, San Francisco, Santa María y San Sebastián es probable que se encuentren dichas esculturas. (Comunicación personal arqlga. Erika Carrillo). L. López Luján (1989:53) señalaba al respecto que ya en el Posclásico parte de la ciudad, no del centro ceremonial, sirvió de cantera para la obtención de materiales constructivos.

371 El autor incluye una tabla con los resultados obtenidos y acaba por concluir que: *“ deduzco que la unidad lineal probable que tuvieron los pueblos constructores de las pirámides, es 0m 8. Si los monumentos no estuviesen tan deteriorados, se podría hacer una medida muy exacta y aplicarle después la teoría de los metros cuadrados, para venir en conocimiento de la unidad probable.”* Almaraz (1993[1864]: 357). Este tipo de estudios será conducido a partir de mediados del s.XX por varios autores entre los que destacan, Bruce Drewitt (1966: 79-94) y (1987:389-397) donde sugiere una unidad de 322 metros que al dividirse, el cociente resultante se adecua a las longitudes de algunos edificios. Más recientemente Sugiyama (1993:103-129; 2010:130-149) estimó el uso de una unidad de longitud aplicable en arquitectura, denominada como Teotihuacan Measurement Unit (TMU) de 83 cms. Ésta ha sido probada en la mayoría de monumentos construidos entre 150-250d.C y según el autor: *“...the TMU would demonstrate that the city layout of Teotihuacan was fundamentally created to represent a Mesoamerican cosmogram [...] all important calendrical cycles and conspicuos astronomical movements were in fact recorded and materialized architecturally in the city layout”* (2010a:145). En este orden de ideas quisiera mencionar la referencia de Carballo et al. en la que la mayoría de centros mayores del Preclásico en el Altiplano central ya tiene presente la idea del cosmograma en su arquitectura y orientación *“...con sus alienaciones solares en referencia a las montañas y volcanes, no implica la creación de observatorios astronómicos, sino más bien la realización de una escenografía para*



embargo no aporta ninguna otra información ni descripción sobre otras esculturas que podrían hallarse en ese momento en la zona. Tampoco menciona nada nuevo al respecto el miembro de la Comisión Científica de Pachuca, el ingeniero Antonio García Cubas que después de participar en la Comisión publicó en 1872 en los anales de la Sociedad Humboldt un *Ensayo de un estudio comparativo entre las pirámides egipcias y mexicanas*³⁷².

Un personaje poco conocido hasta finales del siglo pasado es el francés Léon E. Méhédin. Este arquitecto, fotógrafo y arqueólogo es uno de los precursores de la arqueología y del americanismo. Antes de formar parte de la *Commission Scientifique du Mexique*³⁷³ en 1864, había reproducido mediante la fotografía el interior del hipogeo de Abu Simbel en Egipto (1858) e incluso había hecho moldes de relieves egipcios y del obelisco oriental de Luxor. Predecesor de la arqueología incluso para la misma ciudad antigua de Teotihuacan ya que “*Au Mexique, il fut le premier à conduire une fouille d’envergure à Teotihuacan et à y découvrir des fresques*” (Gerber et al., 1992: 9). A partir de sus excavaciones junto a Adrián de Longpérier en los montículos de la antigua Teotihuacan, es como Méhédin descubre las pinturas murales que unos años después redescubrirá otro relevante explorador y fotógrafo francés, D. Charnay.

En su primera visita a Teotihuacan escribe una carta dirigida al ministro de Instrucción Pública³⁷⁴ fechada el 11 de abril de 1865. En ésta, Méhédin se propone excavar en las pirámides, trazar un plano del sitio y hacer dos moldes de las estatuas:

“L’exploration rapide, mais attentive, de Téotihuacan, recommandée par le Baron Gros, me laisse croire à un vaste champ de découvertes: sa plus grande pyramide, qui rivalise comme hauteur avec celles d’Égypte, n’a jamais été ouverte. Je compte y pénétrer. Le plan de cette ville est des plus intéressants à étudier, j’y apporterai le plus grand soin. Deux échantillons de sculptures sont les seuls témoins aujourd’hui de cet art sur l’emplacement de l’ancienne cité. L’une représente une idole d’environ 5 m de hauteur, l’autre une tête colossale dont je chercherai le tronc. Tous deux méritent le moulage. []” (Gerber et al., 1992:37)

Cuatro meses después, el 5 de agosto vuelve a escribir al ministro francés para informarle de sus hallazgos. Esta vez acompañan la carta fotografías, diseños y planos de su descripción así como también “*Des moulages pris également dans ces lieux compléteront mon envoi*” (Gerber

la realización de rituales cosmogéográficos en un espacio sagrado que se articulaba con el paisaje natural [...]” (2012:55). Otras aproximaciones incluyen análisis de fractales para los principales edificios religiosos teotihuacanos que han permitido por un lado observar que los valores que se obtienen corresponden a uno de los fractales más conocidos, el Sierpinski carpet y se corrobora también la TMU de 83 cm. Vid. Klaudia Oleschko et al. (2000:1007-1016) y Brambila y Brambila (2005:19-23).

372 Apud Gallegos (1997: 200-235). El autor describe la estatua sin cambios en *Étude géographique, statistique, descriptive et historique des...*A. García Cubas (1889:307).

373 La Comisión establecida por orden de Napoleón III y dirigida por el ministro francés de educación Victor Duruy operó en México entre 1864-1867. Contó entre algunas personalidades del momento con E. Boban, Claude Brasseur de Bourbourg, D. Charnay o L.E. Méhédin. Vid. D. Schavelzon (2003:313-322), H. Pichardo Hernández (2001:125-142) y E. Taladoire, A. J. E. Daneels (2009:78-83).

374 De las distintas cartas conservadas Méhédin llega a mencionar 1500-2000 diseños que conserva de su misión a México. Gerber et al., (1992:138). Desgraciadamente parte de ese material se perdió en 1905 después de su muerte. Actualmente sólo se conservan 225 diseños, entre un 10-15% de su producción y 9 fotografías.



et al., 1992: 42). Residirá en Teotihuacan la mayor parte del tiempo, hasta noviembre de ese año, momento en que sus tareas de excavación finalizan, no sin antes mandar una última carta fechada el 9 de noviembre, en la que dice enviar adjunto 25 láminas nuevas sobre Teotihuacan. (Gerber et al., 1992:53)

No será hasta 1867 cuando en motivo de la exposición Universal de Paris, Méhédin presenta un molde de la conocida diosa del agua de Teotihuacan, aunque él creyó que se trataba de la estatua del Sol. Cabe decir que él mismo financió éste y otros moldes de México y estuvo exhibida en el Campo de Marte aunque no en la exposición de la Comisión Científica, sino en su propia exposición "*Missions scientifiques et artistiques de Léon Méhédin Dans les deux Mondes*". Este molde, a diferencia de los que se destruyeron en 1870-71, fue cedido al Musée de l'Homme en París y actualmente está en el Musée du Quai Branly³⁷⁵.(Fig. 5.9)



Fig. 5.9 Molde de la Diosa del Agua, L. E. Méhédin. Referencia: 82.64 Méhédin, Dépôt des marbres, 3^o étage, seuil nord, 2861, 320x180x50 cm. Musée du Quai Branly (París)

De los dibujos a lápiz y acuarelas que Méhédin hizo en 1865-1866 de Teotihuacan, aunque seguramente no son todas las que envió, algunas se conservan en la Bibliothèque Municipale de Rouen³⁷⁶. Se han localizado varias láminas³⁷⁷ con representaciones de vistas de la pirámide del Sol,

375 Agradezco a P. Mogne me facilitara los datos procedentes de su investigación en el inventario de moldes del MQB que el autor recopiló en abril de 2002. El molde que L.E. Méhédin tomó de esta estatua lleva la siguiente referencia: 82.64 Méhédin, Dépôt des marbres, 3^o étage, seuil nord, 2861, 320x180x50 cm. N^o inventario: 71.1882.64.1.1 No consta la estatua [124].

376 F. Gerber estudió las colecciones de Méhédin del Museum d'Histoire Naturelle y de la Bibliothèque Municipale de Rouen dando lugar a su memoire de D.E.A (1991, inédito). El autor menciona que para Teotihuacan se han conservado 17 diseños sobre papel, 6 diseños en calco y 1 fotografía. Gerbet et al., (1992:237)

377 Hasta el presente se han publicado algunas de sus imágenes en Gerber et al., (1992). Sin embargo en el portal web de la Bibliothèque Municipale de Rouen se puede consultar on line el catálogo de la base de datos de las imágenes de Méhédin. Hemos incluido aquí las imágenes cuya inscripción al pie indicaba su procedencia con claridad a Teotihuacan. Hemos descartado de incluir aquí algunas imágenes susceptibles de haber pertenecido tal vez la ciudad pero que no fueron acompañadas de la inscripción de su localización.



de algunas pinturas murales encontradas en edificios y hasta de muros con “tablero” aparecidos después de sus excavaciones. Por lo que la escultura se refiere, también dibujó fragmentos de esculturas zoomorfas con distintas vistas. Finalmente entre las esculturas antropomorfas localizadas destacan dos: la archiconocida diosa del Agua (Fig. 5.10b) y una estatua-cariátide no localizada hasta el momento y sin antecedentes conocidos en Teotihuacan. También se localizó una fotografía donde se puede apreciar que las tareas de limpieza de la Comisión Científica de Pachuca que habían tenido lugar dejaron la estatua completamente despejada (Fig.5.10a). Años después el derrumbe y la maleza volverán a cubrir parcialmente la estatua, así se apreciará en la fotografía 20 años más tarde de D. Charnay. F. Gerber constata que en el dibujo a lápiz de la diosa del agua, no aparece representada la base de la estatua que si es visible en la fotografía tomada por el mismo artista. (F. Gerber: 1991, vol. 2, 525).

Fig. 5.10a L. E. Méhédin, fotografía de la diosa del Agua despejada de la maleza. Referencia: BI-070117-0246. Bibliothèque Municipale de Rouen. 5.10b:A la derecha dibujo a lápiz de Méhédin titulado: “Statue d’une déesse des eaux et de la lune connue sous le nom aztèque de Chalchiuhtlicue. Teotihuacan”, 275 x 207 mm. Bibliothèque Municipale de Rouen.



El otro dibujo a lápiz que hemos mencionado se trata de la representación de una especie de pilar-cariátide que remata en la parte superior con una cabeza femenina llevando un tocado (Fig. 5.11a). La pilastra, cuya base se va estrechando a medida que se eleva, tiene en el centro una oquedad cuadrangular y se puede apreciar como en la parte posterior se dibujó también un orificio anguloso. Acompañando el dibujo de la estatua de la diosa figura una leyenda que indicaba “Bloc de pierre surmonté d’une tête portant une coiffe de plumes. Teotihuacan.”. Obviamente, desconocemos si entre la documentación que se perdió constaba alguna descripción escrita de la



escultura relativa a las condiciones en la que fue encontrada, a sus dimensiones o a otros datos de contexto. Desconocemos la ubicación actual de esta pieza, ya que no la hemos localizado en ningún museo ni tampoco fue representada en ninguna otra publicación conocida anterior o posterior a L. Méhédin. F. Gerber aunque la incorpora en el segundo conjunto de dibujos de Méhédin, aquellos que se refieren a esculturas arquitectónicas, ya constata que esta pieza es una excepción. (Gerber, 1991: vol.2, 238). Obviamente cabe la posibilidad de que se encuentre en posesión de un particular. Formalmente, aunque si hay restos arqueológicos de pilares zoomorfos³⁷⁸ en Teotihuacan no se tiene constancia para Teotihuacan del uso de la cariátide empleando la forma humana, siempre bajo el supuesto que la escultura mencionada se trate de un pilar. Resulta curioso que Méhédin no dibujara la estatua globular [124] que será objeto de interés unos años después por el entonces director del Museo Nacional, Gumersindo Mendoza que publica el ensayo “Las pirámides de Teotihuacan” en 1877. Sitúa que en la meseta de la pirámide de la Luna debió estar el que considera el templo de la diosa, cuya imagen yacía en ese momento a los pies:

“derribada por los fanáticos intolerantes, que no pueden ver más allá de sus propias creencias [] los pastores [] la han mutilado lastimosamente, y con trabajo se pueden distinguir en la gran mole de roca porfídica de que fue hecha la Diosa, el collar y un cuadrilátero excavado en el pecho, y donde probablemente debió estar una lámina de oro[]” (Mendoza 1877:187)



Fig. 5.11a L. E. Méhédin. Bibliothèque Municipale de Rouen : Pl. 36. Dibujo a lápiz: “Bloc de pierre surmonté d’une tête portant une coiffe de plumes. Teotihuacan.” Referencia: BI-070117-0156. 272x207mm. Bibliothèque Municipale de Rouen.

378 L.E. Méhédin también lo representa en un diseño en acuarela (Pl. 22) así como más tarde lo fotografiará D. Charnay. Méhédin acompaña la acuarela de una inscripción “Colonne ornée d’une tête de serpent, surmonté d’un empilement de motifs géométriques voquant les anneaux d’un serpent à sonetes” y añade sus dimensiones “1m de long à la base, 90 cm au sommet, 46 cm de large, 60 cm de haut pour la tête et 2 m pour le corps du serpent.”.



Apenas dos años antes, el historiador del s.XIX, Hubert Howe Bancroft recopila las fuentes que viajeros como Humboldt, Bullock o Mayer dejaron sobre Teotihuacan y sobre las esculturas e incluso reproduce alguna de las láminas de estos autores. Admite que para buena parte de su reporte utiliza la información que procede de la Comisión Científica de Pachuca e incorpora un mapa (1875: vol. IV, 530) para señalar en él, los principales monumentos y esculturas. A ellas se refiere cuando cita a Mayer del que afirma que encontró cerca del punto *i* en su mapa, una masa globular de granito “...*nineteen feet eight inches in circumference; also, near m, the stone block shown in the cut.*” (1875: vol. IV, 540) (Fig.5.11b). El autor refiere que la ubicación de la estatua globular de Mayer en el plano de éste es inexacta y que el bloque de piedra que se refiere a la estatua de Chalchiuhtlicue, la considera un pilar.³⁷⁹ También recupera de fuentes citadas la apropiación del oro de las estatuas a manos de los soldados españoles y de la destrucción de los ídolos a manos de los sacerdotes (Howe Bancroft 1875: 541), pero por el resto su aportación no es demasiado relevante.



Fig.5.11b Plano de Teotihuacan, según H. H. Bancroft (1875: vol. IV, 530).

Otras fuentes del momento las constituyen de nuevo las descripciones de viajes. En este sentido, Manuel Rivera Cambas, en el *Viaje a través del Estado de México* (1880-1883) alude a las esculturas de las pirámides en la misma forma en que hemos venido indicando por medio de otras descripciones, haciendo especial hincapié en el cubrimiento de oro que los conquistadores españoles saquearon y en la acción destructiva del obispo Zumárraga. Sin embargo dedica unas líneas descriptivas a ambas estatuas:

“Presentaban la estatua del sol completamente desnuda, ceñida la cintura con una cinta que dejaba caer una punta para cubrir al ídolo decentemente; sobre el corazón aparecía un hueco cuadrilongo, en el que se asegura estaba incrustada la piedra brillante, que se percibía aún más al salir el sol; otro hueco menor y redondo se veía sobre el puño de la mano izquierda; la

379 “Notwithstanding Col. Mayer’s opinion to the contrary, it is most natural to regard this monument as an overturned pillar.” H. Howe Bancroft (1875: 540).



derecha elevada a la altura del hombro, estaba en actitud de sostener algún objeto o insignia. El busto de la luna tenía gargantilla en el cuello, era de pechos abultados y sobre el corazón presentaba un hueco cuadrilongo.³⁸⁰ Cabe mencionar que si prestamos atención a la primera descripción el busto de la luna descrito se identifica en la estatua globular [124], no ocurre lo mismo con la estatua del sol que no se corresponde con ninguna de las descritas hasta ahora. En primer lugar el autor facilita un conjunto de detalles que obviamente no pueden corresponder a la estatua del Sol ya que, como vimos *supra*, esta estatua se destruyó siglos atrás quedando algunos pedazos visibles de la misma en el suelo. Entonces, ¿qué estatua describe Rivera y atribuye erróneamente al Sol?. La respuesta tal vez nos la facilita la postura que el autor describe de esa estatua, más propia de un portaestandarte. Como hemos mencionado, en la Biblioteca Municipal de Rouen existen algunos dibujos que L. E. Méhédin dejó acerca de esculturas teotihuacanas. En la mayor parte de los casos el autor anotaba Teotihuacan acompañando el dibujo y el título. Sin embargo en algunos casos no se acompañaba de ninguna referencia al sitio de donde procedía la imagen. Uno de los diseños de Méhédin parece coincidir bastante con esta descripción de la estatua del sol³⁸¹, aunque su título y dimensiones seguramente no se corresponderían con una estatua como la descrita, suponemos que la forma debería ser parecida (Fig. 5.12). Cabe añadir que tal vez Rivera Cambas describa una pieza que vio tal vez reutilizada en las casas de San Juan Teotihuacan, donde se encuentran empotradas en paredes o en habitaciones³⁸², o puede que tan solo la imaginara o la copiara de otra fuente.



Fig. 5.12 Acuarela de L. E. Méhédin. Referencia: BI-070117-0162. La pieza mide 54 cm de altura y lleva por título: “Statuette mutilée faisant supposer un priape”. A la derecha la otra lámina mostrando su cara posterior. Referencia: BI-010117-0164. Bibliothèque Municipale de Rouen.

380 Apud Gallegos (1997: 124). Esta estatua no será publicada hasta dos años después por W.H. Holmes, (1885: fig. 10, 362). La descripción facilitada por Rivera Cambas se ciñe perfectamente a esta representación

381 Referencia: BI-070117-0162. La pieza mide 54 cm y lleva por título “Statuette mutilée faisant supposer un priape”

382 “Las autoridades eclesiásticas, a lo largo de los tres siglos de dominio colonial en México, emitieron documentos prohibiendo a los habitantes de la Nueva España la posesión y, particularmente, la exhibición de objetos de las antiguas culturas indígenas – especialmente esculturas y relieves que incrustaban en los muros de sus casas [...]” F. Solís (2004a: 61-62). Sin embargo, como ya hemos comentado con anterioridad esta reutilización persiste.



Émile Chabrand (1843-1893), fue otro viajero que se interesó no sólo por las pirámides sino también por la estatuaria que se hallaba cuando visitó las ruinas de Teotihuacan hacia 1882. Menciona de otras fuentes *“l’énorme statue du Soleli, au ventre d’or”* (1892:320) que en origen se hallaba en la Pirámide del Sol, sustituida ahora según el autor, por una cruz de granito adornada con guirnalda de flores. Particularmente es de interés el descenso por una de las galerías subterráneas que se encontraban a uno de los lados del *teocalli* de la Luna acompañado de unos nativos. El autor indica que en el interior de estas cámaras subterráneas no se encuentra nada de interés, exceptuando que a la salida frente a la entrada de los túneles se encuentra una “enorme mesa de piedra”. El autor se interroga acerca de su ubicación original y sobre si dicha “mesa” podía estar en la cúspide de la pirámide: *“Était-elle anciennement à cette place? Provient-elle du sommet de l’édifice? Je l’ignore, et sa prodigieuse pesanteur déconcerte toute hypothèse. Les voyageurs qui m’ont precede me semblent n’en avoir pas eu connaissance.”* (1892:321). Procede a describir la pieza de la que infiere representa una cabeza de una deidad: *“que presenta la cara en perfecto estado de conservación. Se advierte en ella, como en la gran piedra del museo de México, la canaladura tallada en el granito por la que escurría la sangre de las víctimas.”*³⁸³

La pieza es cuestión, de la que Chabrand reproduce una muy característica del romanticismo es la “Diosa de las Aguas” o Chalchiuhtlicue (Fig. 5.13) que antes se mencionaba, como bien intuye el editor. También de ese mismo año se publica un relato en *The American Naturalist* de la mano de R.E. Hills que lleva por título *“A Pilgrimage to Teotihuacan”*. El autor menciona que cerca del camino de los muertos se encuentra la boca de una cueva de profundidad desconocida, de la que parten dos ramificaciones. Prosigue indicando que en la boca de la cueva se encuentra el gran monolito que fue descrito por Almaraz. Aparte de retomar las dimensiones y peso del monolito de Almaraz, no lo describe pero proporciona algunos datos de su estado actual semidesenterrado y un dibujo (Fig. 5.14): *“... it stands only six feet above ground, and is surrounded by the small volcanic rocks which cover the surface in all directions.”* (1882:935). Finalmente el autor trae a colación una leyenda relatada por los nativos y situada en época de la Conquista en la que los españoles trataron de partir este monolito en dos. Según cuentan después de un día de arduo trabajo con cinceles, la piedra fue milagrosamente restablecida durante la noche y desistieron de tal empresa. (1882:936)

383 Apud Gallegos (1997: 115-116). Émile Chabrand, De Barceloneta a la República Mexicana. El editor añade un dato interesante: la declaración de Chabrand: *“da a entender que la escultura había sido descubierta hacía poco tiempo, y por otro lado se dice que dieciocho años antes que el autor, Maximiliano visitó la zona arqueológica de Teotihuacan y que, a la hora del almuerzo, los alimentos se sirvieron utilizando a guisa de mesa la parte superior plana de la cabeza.”* (1997:116). Sin embargo, no se ha podido corroborar la afirmación del editor según fuentes consultadas: J. L. Blasio, P. Galeana de Valadés: Maximiliano íntimo: el emperador Maximiliano y su corte: memorias de un secretario. (1996: 95-96). *“Al día siguiente [25 de Agosto de 1865] antes de partir el Emperador visitó las famosas pirámides del Sol y de la Luna y el señor Chimalpopoca descifró los jeroglíficos aztecas que decoran esos montículos artificiales”* Lo único que se menciona es que al descender de las pirámides se acercaron indígenas a ofrecer antigüedades al archiduque austriaco, pero no hay referencia alguna a este almuerzo. Suponemos que tal vez fue de algún otro viaje: al parecer Teotihuacan fue paso del emperador Maximiliano de Habsburgo en sus viajes a Veracruz. Un puente llamado del Emperador, situado cerca del rancho de Ventilla y en la entrada del actual pueblo de San Juan, lleva su nombre, ya que el emperador pasó por él. (Arqlga. Erika Carrillo, comunicación personal). También otros autores posteriores como A.W. Butler (1885:151) o L. Batres van a referenciar esta idea que atribuye la excavación de la estatua al emperador. Butler incluso menciona que el deseo del emperador hubiera sido trasladar la obra a la capital, pero llegada su muerte se detuvo tal empresa. Por otro lado resulta extraño que R. Almaraz sin embargo la omitiera en su obra.





Fig. 5.13 E. Chabrand reproduce la pieza cubierta de nuevo por la maleza y semienterrada, rodeada de nopales, piedras y vegetación. En la cima de la cabeza se representa a un hombre acostado. Fuente: E. Chabrand (1882:325)

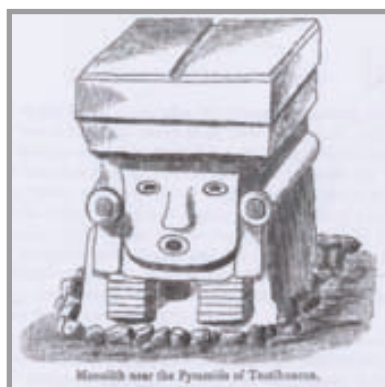


Fig. 5.14 R.E. Hills reproduce más esquemáticamente y de manera aislada del contexto, el dibujo de la diosa. Fuente: R.E. Hills (1882: 935).

Frederick A. Ober (1849-1913) en su publicación de 1883 “*Travels in Mexico and life among the mexicans*” dedica el capítulo XXIII del libro II en parte a las ruinas de Tula y a las pirámides de Teotihuacan. Siguiendo la publicación de la Comisión Científica como sus antecesores refiere lo siguiente:

“The summit platform of each pyramid once supported respectively images of the sun and the moon, covered with gold, and glowing so brightly as to guide the worshippers on their way to the valley to visit this holy place of ancient times. No vestige of image or statue remains, save a great carved block, called a “sacrificial stone”[] said to have been overthrown (de la Pirámide de la Luna) by the spanish bishop of hated memory, Zumárraga, and excavated by order of Maximilian.” (1885 [1883]: 483). De nuevo comenta el autor la presencia la creencia que el oro que recubría estas estatuas como si de una señal luminosa se tratara guiaba el camino a los peregrinos. Apunta que no hay restos de ninguna estatua exceptuando la designada como piedra sacrificial, concepto referido a la diosa Chalchiutlicue y recordemos acuñado por Bullock en 1822. Aunque incorpora un mapa de la ciudad (1885 [1883]:483), no hay en efecto y a diferencia del de Mayer o Bancroft, evidencias de estatuas que sean indicadas.

El naturalista y antropólogo estadounidense Amos W. Butler pasó el invierno de 1879-1880 en México visitando Teotihuacan. Al parecer estas dos disciplinas no eran las únicas que le interesaban, ya que el que sería fundador de la Indiana Academy of Science en 1885 publicaría ese mismo año una monografía de carácter arqueológico titulada “The sacrificial stone of San Juan”. Además de situar con cierta precisión, respecto a otros viajeros, la localización de la estatua en el momento de su visita, proporciona una prolija descripción³⁸⁴ de la misma, ofreciendo las dimensiones

384 “The nose is very large, expanding toward the end where are cut two small holes to represent nostrils. The eyes are cut into the rock and are surrounded by grooves to represent either the lid sor eyebrows. The mouth is cu tinto the stone about an inch and is similar in shape to the eyes. [...] below each ear and attached thereto is an oblong figure which I have considered an ear pendant[...]. Below the chin, in the



de la piedra semienterrada de granito gris y un dibujo esquemático (Fig. 5.15) que presentaba en su parte frontal una *gigantesca cara humana*. El autor también apunta a la cuestión de la destrucción de los ídolos atribuida al obispo de México a lo que infiere: *“I think the destruction of these monuments could only have meant the destruction of the temples and the overthrow of the idols. In which case the idols would have, perhaps, become buried in debris, or they may have been buried by Cortez band, for fear the natives, whom they wished to christianize.”* (1885:150-151). Para el autor esta estatua dado su tamaño y proximidad con la “Casa de la Luna” estaría con toda probabilidad en el cima de ésta pirámide, y si bien afirma no poder llegar a conocer qué representaba en la estatua, la relaciona por semejanza con una estatua de Quetzalcoatl procedente de Cholula. (1885:151)



Fig. 5.15. A. Butler dibuja frontalmente una vista de la estatua. Fuente: A. Butler (1885:148).

El que fue conservador del Field Columbian Museum de Chicago, William H. Holmes visitó México en la primavera de 1884 dedicando una de las primeras monografías a las estatuas referidas³⁸⁵. Años más tarde, publicó *Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico* (1897) donde en la segunda parte trata de los monumentos del Valle de México y dedica unas páginas a la descripción de las ruinas y esculturas de Teo. El autor realiza su contribución no sólo a partir de sus observaciones durante el viaje, sino recopilando datos que otros autores anteriores a él habían plasmado (Bernal 1992: 140-141). Pero con un interés: esclarecer algunos errores cometidos por sus predecesores en referencia a estas esculturas. Sin embargo, Holmes también perpetúa errores, ya que se decanta por la acepción más generalizada en ese momento y piensa que el deterioro de la estatua globular se debe a la destrucción de los españoles: *“The whole surface has been battered with hammers or scaled off by fire, so that all the salient features are destroyed, living to the*

body of the image, is a rectangular cavity eight inches long, three inches wide and three inches deep, into which, perhaps, a breastplate was fastened in some manner. (1885:149-150). Nótese que en la actualidad no es posible divisar estas perforaciones de la nariz debido al desgaste que presenta la estatua en esta zona facial.

385 W.H. Holmes, 1885, “The monoliths of San Juan Teotihuacan, Mexico” (1885:361-371). Su obra surge como respuesta a un artículo publicado ese mismo año por Amos W. Butler, “The sacrificial stone of San Juan Teotihuacan” publicado en *American Antiquarian*, May 1885, p. 149. que se referiría a la estatua de Chalchiuhtlicue. Holmes es quien se percató que la llamada “piedra del desmayo” no es otra que la estatua de la Diosa del Agua, aclarando así este aspecto.



whole figure a rudely oval outline as viewed from the side or front". (W.H. Holmes 1885: 363).
Discutiremos esta cuestión en el capítulo 9.

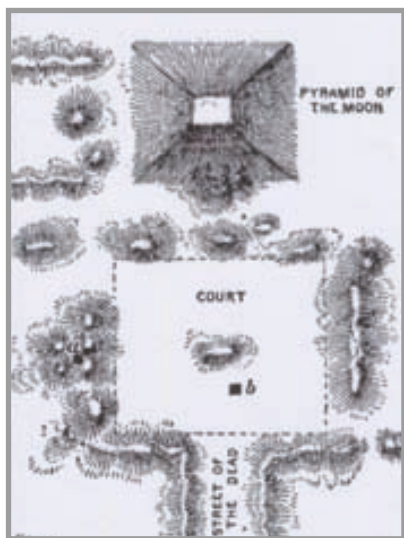
Su aportación gráfica nos interesa puesto que es el primero que publica un boceto de la escultura antropomorfa (Fig.5.16), que había sido descrita anteriormente por algunos viajeros, como Brantz Mayer o Rivera Cambas, pero no había sido representada. El autor además incluye un mapa, en el que distribuye los edificios principales y donde sitúa la diosa del agua y también esta escultura, localizada en el centro de la plaza de la Luna, donde todavía se encuentra en la actualidad (Fig. 5.17). La descripción de esta escultura es muy detallada, identifica el material, piedra porfídica tracita o andesita y aunque admite que las medidas son aproximadas registra:

"It is a little over six feet in height, about five feet in width, and four in depth [...] The face is thirty-six inches wide, and from this measurement an idea of the other dimensions may be gained. The eyes, nose, and mouth are still distinguishable, as are also parts of the costume. There is a deep pit in the breast [...] probably intended for the insertion of some brilliant stone." (W.H. Holmes 1885: 363)



Fig. 5.16 El dibujo de la diosa globular lleva por título "Battered monolith in the great court near the entrance to the "street of the dead". W.H. Holmes (1885: fig.10, p.362)

Fig. 5.17 H. Holmes señala en el mapa con la letra (a) la diosa del agua, designada como el monolito de Almaraz y la (b) la dibujada arriba. Fuente del mapa: W. H. Holmes (1885: fig. 9, p.361). Del monolito de Almaraz el autor la situaba en pie "in a narrow depression on the west side of a low mound and in front of a cave-like opening in the mound-mas []"



ke opening in the mound-mas []" (1885:363). Holmes añade además que se trata de una reproducción fiel de la fotografía que tomó su acompañante de viaje, Mr. William H. Jackson. Fuente: W. H. Holmes (1885: fig. 11, 364)



Holmes desestima la posibilidad que esta escultura, tal y como suponía erróneamente Mayer, hubiera formado parte del ídolo que se localizaba en la cima de la pirámide de la Luna. Lo que si le parece más plausible y aceptable es que dicha estatua ocupara la cima del pequeño montículo³⁸⁶ al lado de la que se encuentra.

Del monolito de Almaraz, el autor resalta su buen estado de conservación cuyos daños atribuye en este caso, al turista-explorador moderno e incluye varios bocetos de la diosa (1885:fig. 11-14) que se tomaron a partir de la Comisión Científica de Pachuca y en adelante. El autor expone su ubicación con cierta precisión situándolo con la letra a en el mapa que adjunta. Su localización quedaría aproximadamente a la misma altura de la estructura de la Plaza de la Luna, en el lado oeste. Prosigue mencionando que se encuentra frente a la apertura de una cueva abierta en un montículo y reproduce la descripción que de ella publicaba Almaraz. Holmes trae a colación que antes de la visita del emperador Maximiliano la piedra a la que se hacía mención, era considerada por algunos autores, una piedra de sacrificios con ciertos poderes³⁸⁷. Después de la visita del emperador, se describe al gran ídolo y no hay mención alguna a la supuesta “*fainting stone*”, hecho que le conduce a afirmar que ambas piedras descritas corresponden a la misma escultura. Además, a pesar de pequeños errores de dimensiones, que atribuye al descuido, las medidas de las piezas descritas, las características formales y diseños en la indumentaria se correspondían. Finalmente el autor concluye que hasta que la escultura no sea rescatada, algo que se llevará a cabo 4 años después, no se podrá determinar su función: “... *whether or not the luckless idol has really been made to do duty as an altar, a pillar, a “fainting stone”, a sacrificial stone, and a god of the Aztecs [...]*” (W.H. Holmes 1885: 371).

En su publicación posterior de 1897 dedica un breve apartado a la escultura con apenas diez líneas donde formula una apreciación formal: “*They are crude- even archaic- in their treatment*” y aunque reconoce que se han hallado piezas de dimensiones menores “...*there appears to be nothing to compare with the elaborate, highly finished and tasteful work of the great Aztec and Texcocan districts about the lakes.*” (1897:293). El autor destaca la frecuencia en el hallazgo de instrumentos de piedra, como martillos, para trabajar la escultura y también constata la producción de falsificaciones en una tienda cercana a la estación de ferrocarril de San Juan (1897:293). Más adelante reproduce dos dibujos de las esculturas (1897:fig. 105-106) mencionadas más prolijamente en su contribución anterior. El autor que incluye un dibujo de una vista panorámica de Teotihuacan (1897: pl.XLIX) sitúa en la letra C un gran patio al que designa “*Court of the battered goddess*” donde sitúa la estatua globular y menciona que al oeste de este patio, detrás de la primera línea de montículos se encontró el monolito que para ese momento, ya había sido trasladado al Museo Nacional. (Fig. 5.18)

386 El montículo corresponde a la estructura que se ubica en la plaza de la Luna. Hoy en día la estatua se encuentra *in situ* rodeada por una cadena en el lado sureste de la estructura mencionada.

387 W.H. Holmes se refiere a ella como la Piedra del desmayo o “*The fainting stone*”. En 1836 Latrobe escribe sobre la piedra y menciona los poderes maravillosos que tiene la piedra. Diez años después, Thompson al determinar en su descripción de la misma, que no tiene ningún tipo de relieve, ni de representación humana, concluye que debe tratarse de una piedra sacrificial. En: W.H. Holmes, (1885: 367). También Mayer, en 1847 menciona acerca de las propiedades mágicas: “*Dícese que de cuantos se asientan o se apoyan en este extraño pedazo de piedra se apodera un síncope; mas, aunque habíamos oído hablar de esta notable propiedad de la reliquia, nos olvidamos de hacer la prueba.*” B. Mayer (1953: 295). Vid. Nota 27 de Gallegos (1997:141) y H.Howe Bancroft en (1875:540-541) lo recupera: “*The natives relieve that whoever sits or reclines on this stone will immediately faint*”





Fig. 5.18 Vista panorámica de San Juan Teotihuacan. Fuente: W.H. Holmes (1897: Pl. XLIX).

La contribución de Holmes a la historiografía del sitio queda resumida en una cita de Mari Carmen Serra Pucho: *“In spite of the lack of a historical perspective in his work, Holmes discussed the information available to him, incorporating studies on architecture, ceramics and other materials, which enriched knowledge of the site and of its history”* (1994: 66).

Justo un año después de la primera publicación de Holmes, en 1886 Jesús Sánchez, profesor de zoología y botánica del Museo Nacional, publica en los Anales del Museo Nacional un artículo que lleva por título “Estatua colosal de la diosa del Agua” acompañado de la primera litografía difundida del monolito a cargo de J.M. Velasco. A pesar del título no es la diosa del agua su verdadera protagonista, sino el conocido actualmente como Tlaloc o ídolo de Coatlinchan. La explicación al título se debe a las discrepancias en la identificación de la deidad en ese momento. Al parecer, la motivación de su escrito surgió unos años antes, en Agosto de 1882. Fue con el fin de esclarecer algunas dudas de la población autóctona sobre el monumento que se encontraba en una cañada en el pueblo de Coatlinchan, que se emprendió una excursión al lugar en el que aparte del autor del artículo y el dibujante también asistió el director del Museo Nacional de México, Gumersindo Mendoza.

Al parecer el autor se dirigió a contemplar la grandiosa escultura que según *“la opinión de algunos vecinos de aquellos pueblos [] este ídolo estaba en un templo situado en la cima del cerro y que, con las lluvias o un temblor, ha caído al pie de él en donde actualmente se halla acostado.”* (1886: 27) Sin embargo, esa opinión manifestada por la población no se corresponde con la realidad. F. Solís recuerda como:

“la ancestral deidad de la lluvia había sido arrancada de la cantera original donde la trabajaron sus primigenios escultores, quienes ahí la abandonaron inconclusa y donde permaneció hasta que los planificadores del nuevo edificio del Museo Nacional de Antropología decidieron que debería de ser uno de los objetos claves en la nueva exhibición [...]” (2009a:54)

En la cañada de Coatlinchan se encontraba esta estatua que según su opinión representaba dadas sus imponentes dimensiones a una deidad principal *“a una mujer vestida de la manera común*



en los ídolos aztecas, acostada sobre las espaldas y desgraciadamente con el rostro desfigurado por completo y sin manos[...]” (1886: 28). La identificación de la deidad no gozó de unanimidad entre los investigadores y fue motivo de algunas disquisiciones que serán ampliamente abordadas en otro capítulo.

Adela Breton (1849-1923), una artista británica nacida en el seno de una familia acomodada cuyo padre había sabido inspirar a su hija en el interés por las antigüedades y por la geología, llegó a México el 1894 en plena era del Porfiriato. Ampliamente citada por sus magníficas copias coloreadas de los murales de la “Casa de Barrios” o Teopancaxco,³⁸⁸ hizo unos meses antes de sus afamadas acuarelas, el 15 de Febrero de ese mismo año, un dibujo a tinta de la Calzada de los muertos sentada desde la Pirámide de la Luna. (M. F. McVicker, 2005:24) (Fig. 5.19). No reprodujo la estatua monolítica que tantos viajeros habían descrito y referenciado, ya que para ese momento, en 1894 ya había sido trasladada al museo en la calle de la Moneda. Tampoco hizo referencia en su dibujo a la estatua globular que presumiblemente se hallaba *in situ*. Si en cambio dibujó ese mismo año el Idolo de Coatlinchan que, como acertadamente señala Graciela Romandía de Cantú: “la enorme escultura de Chalchiutlicue aun permanecía adherida a su matriz de piedra en el fondo de la barranca cuando Adela Breton la dibujó desde su ángulo más visible.” (G. R. de Cantu 1993, 42 y 44). En la acuarela la artista victoriana sitúa la estatua tumbada y acompañada de un tímido paisaje como telón de fondo. Una inscripción en la lámina señala: “Fallen stone near Texcoco. Tecomate.” (sic) y abajo a la izquierda “Statue of Goddess Near Texcoco” (sic) y señala las partes correspondientes a tocado, nariz y dientes. (Fig. 5.20)



Fig. 5.19 Adela Breton hizo el 15 de Febrero de 1894 un dibujo a tinta de la Calzada de los muertos sentada desde la Pirámide de la Luna. No hizo referencia a ninguna de las dos esculturas, una de ellas ya había sido trasladada al museo, pero la otra supuestamente seguía *in situ*. Bristol’s City Museum & Art Gallery. Fuente: McVicker (2005: 6a, p.42).



Fig. 5.20 Adela Breton dibujaba en 1894 la que titulaba “Statue of a Goddess. Near Texcoco.” Fuente: G. Romandía de Cantu (1993:41)

388 Vid. J. Langley: “Adela Breton at Teotihuacan”(1989: 28-32); M.F. McVicker: “Teopancaxco. The art of recording the ruins” (2005: 33-36).



Hasta este momento la recopilación de fuentes históricas, prehispánicas o coloniales, eran el eje a partir del cual se construía el conocimiento y se elaboraban las interpretaciones de los restos de la antigüedad. Es a finales del s.XIX cuando se inician las excavaciones arqueológicas de edificios prehispánicos con una doble intención: proporcionar información, recolectar objetos y reconstruir aquellos edificios de mayores dimensiones que sean representativos del esplendor que tuvieron las civilizaciones del pasado. En este contexto, dos personalidades irrumpen en el panorama de la arqueología en Teotihuacan: Leopoldo Batres, inspector General y conservador de Monumentos Arqueológicos de México desde 1885 y el explorador y fotógrafo francés Desiré Charnay que tomó algunas fotografías de la zona entre 1880-1882³⁸⁹ e hizo algunas exploraciones en la calle de los Muertos y en la pirámide de la Luna.

Por un lado Leopoldo Batres³⁹⁰, nombrado inspector y contando con el apoyo del presidente de la República, Porfirio Díaz, formará parte de su “*proceso de renovación del reconocimiento oficial de la historia prehispánica*”³⁹¹.

Así es como Batres inicia en 1884 sus trabajos en Teotihuacan, que por aquel entonces estaba en ruinas y severamente afectada por la vegetación. Batres inicia sus trabajos por la exploración de estructuras al norte de la calle de los Muertos allí excava el Templo de la Agricultura, donde descubre sus policromos murales, hoy perdidos.

En 1889 Batres publica *Teotihuacan o la ciudad sagrada de los toltecas*³⁹² en la que nos describe la escultura de la Chalchiuhtlicue que yacía entre escombros, medio enterrada cerca de la pirámide de la Luna. La estatua que tanto llamó la atención a Brantz Mayer que la dibujó pensando que se trataba de una piedra de sacrificios, es descartada de tal función por Batres y aclara:

389 En la fototeca del Musée du Quai Branly se encuentra el mayor número de fotografías tomadas por D. Charnay entre 1880-1882 de Teotihuacan, un total de 19. Pertenecen a las excavaciones llevadas a cabo entre Octubre de 1880-1881. Vid. P. Mogne (2005: 63).

390 Vid. L. Batres (1906), *Teotihuacan. Memoria*. Imprenta de Fidencio S. Soria, México; (1908), *Exploraciones y consolidación de los monumentos arqueológicos de Teotihuacan*. Imprenta de Buznego y León, México.; (1910a), *Teotihuacán o la ciudad sagrada de los Toltecas*. Imprenta de Fidencio S. Soria, México (ed. bilingüe, inglés-español).

391 Se ha señalado en numerosas ocasiones que las exploraciones de Batres causaron daños irreparables en muchos edificios. Sin embargo, I. Bernal propuso una lectura un tanto más constructivista al reconocer que ciertamente las técnicas empleadas por Batres en los años 60 eran criticables, hay que “... reconocer que gracias a Batres, por primera vez, en forma mayor, un gobierno mexicano se interesó en hacer exploraciones arqueológicas [...]” (1963: 6). En la línea de reconocimiento de la figura de Batres sobresalen las anotaciones de (S.R. Arroyo, 2004c:3). Durante el Porfiriato, atendiendo a la voluntad de su presidente, se promocionaron todas aquellas actividades, excavaciones o actos que tuvieran como fin la recuperación del pasado prehispánico. Dentro del programa se creó la Inspección General de Monumentos en 1885 que tuvo como objetivo la preservación de los monumentos y a cuya dirección estuvo Leopoldo Batres hasta 1911. Por otra parte, L. Batres honrando el cargo que ocupaba, fue un gran colector de piezas prehispánicas de diferentes regiones que fueron trasladadas al Museo y exhibidas en la Sala de los Monolitos. Para Enrique Nalda una constante comparación arquitectónico-cultural con los países más desarrollados es decisiva para poder comprender el afán de preservación de los monumentos prehispánicos impulsado durante el Porfiriato. También menciona que durante el Porfiriato: “... la idea de un gran pasado prehispánico estuvo siempre acompañada de un rechazo a las culturas de los pueblos contemporáneos...” consideradas un obstáculo para la modernidad. E. Nalda (1998: 8). Vid también, P. Iracheta Cenecorta “La otra historia de la exploración de Teotihuacan (1905-1910) (2005:5-16).

392 1ª ed. (1889). Para R. Gallegos éste último es el primer texto arqueológico de producción mexicana, ya que la mayoría de la información procede la información arqueológica antes que de las fuentes históricas. R. Gallegos (1997: 276). Nos basamos en la reproducción del texto de Gallegos, ya que desafortunadamente nuestro ejemplar está incompleto.



“representa la figura de una mujer con el cuello adornado por cuatro gargantillas de cuentas y el tocado lo forma el característico quechquémitl. Se conoce esta especie de esfinge con el nombre vulgar de Piedra de los sacrificios, siendo éste el menos adecuado” (Apud Gallegos 1997: 279)

Ese mismo año, se iniciarán los trabajos de traslado de la monumental Chalchiuhtlicue al edificio de La Moneda, antigua sede del Museo Nacional de México, acontecimiento que duró 9 meses y requirió de la construcción del ferrocarril. La historia de este traslado se había encomendado tiempo atrás por orden de Maximiliano de Habsburgo, que reconoció la importancia del monolito en 1865 y sugirió su traslado al Museo³⁹³. La Comisión Científica de Pachuca, institución encargada de ello, puso la estatua en pie ese mismo año, ya que al parecer la encontraron boca abajo (Almaraz 1993:355) pero no la trasladaron al Museo, tal vez por dificultades técnicas. Finalmente, Leopoldo Batres trasladó la escultura de alrededor de 20 toneladas de uno de los montículos de la Pirámide de la Luna hasta la estación de San Lázaro, de allí será conducida hasta las puertas del Museo donde llega el 9 de abril de 1889 (Solís 2009b:22), ocupando la “Galería de Monolitos”³⁹⁴ (Fig.5.21). Resulta paradigmático que no mencionara la estatua globular de la plaza de la Luna, que en ese momento presuntamente se encontraría visible en la plaza de la Luna. Si que fue descrita empero por Mme. Jeanne Roux que en ese mismo momento realizó una excursión a las pirámides y dejó sus descripciones acerca de los avances en las exploraciones de Batres, tanto como a las esculturas que se encontraban en ese momento así como las recién descubiertas. En relación a la que denominamos estatua globular Roux mencionaba: “... *Voici au coin d’un sentier, sur une grosse pierre dressé, un granit, l’ébauche informe d’une image féminine avec une petite cavité rectangulaire à la place du nombril; sur les côtes, quelques, signes hiéroglyphiques inconnus.*” (1906:58).



5.21 La estatua de la Diosa del Agua de Teotihuacan ocupando el fondo del Salón de Monolitos del antiguo Museo Nacional. Fuente: S.R. Arroyo et al. (1988:142).

393 El emperador, muy interesado por las antigüedades mexicanas y por su conservación, no sólo se limitó a reconocer el valor de las antigüedades y sugerir su conservación de piezas en México, sino que al parecer él forjó su propia colección, a la que se conoce como la “Colección Mexicana de Maximiliano” integrada por casi doscientas piezas aztecas y olmecas que fue mandada a Viena. F. Solís (2004a:65).

394 Jesús Galindo y Villa hizo una publicación del catálogo de la Galería en 1895 y una segunda edición posterior de 1897. Aunque las descripciones de las piezas no son prolijas, hay que reconocer el esfuerzo del autor al reorganizar las piezas para componer este catálogo conforme a una temática: astronomía, mitología, objetos destinados al culto, urnas... Nos describe dentro del apartado de “Mitología” la pieza referida: Vid. J. Galindo y Villa, *Galería de Monolitos* (1897:39-40), número de catálogo 171.- Diosa monolítica de Teotihuacan. También se hallaban en el museo en ese momento otras piezas de factura teotihuacana, por ejemplo las numeradas 250-252 (1897: 47) que correspondían a tres cabezas gigantes de animal, la 278 (1897: 60) que corresponde a la pilastra labrada con crócalos de serpiente y la piedra labrada numerada con el 320 (1987:68-69) que corresponde a la “Cruz de Teotihuacan” conocida como almena de Tláloc.



Unos años después, entre 1905-1906, L. Batres localizó en el ángulo SO de la pirámide del Sol, a unos 20 metros, la llamada “Casa de los sacerdotes”. Su exploración fue muy fructífera ya que admite: “entre los escombros encontré preciosos ejemplares de arte escultural y lapidario de los tolteca[]” (Batres 1906: 14) De hecho encuentra en el lado occidental del templo de los sacerdotes: un torso [15], tres fragmentos de máscaras de piedra dura y un ídolo mutilado. Si bien Batres se limita a hacer un recuento de los hallazgos, contamos con una extensa descripción del torso recién descubierto en el transcurso de las exploraciones de Batres proporcionada por Mme. Jeanne Roux quien refiere el hallazgo destacado de: “un fragment de statue de femme, en porphyre vert admirablement poli []. Les jambes sont brisées au-dessus des genoux. Il n’y a plus ni bras ni tête; le tronc est long et mince; les épaules sont étroites et remontées, les seins et les muscles sont à peine indiqués; l’ensemble rappelle certaines statues archaïques de Mycènes.” (1906:60-61). Llama la atención como la autora atribuye a un sexo femenino a esta estatua, posiblemente por lo que interpreta como senos. Refiere asimismo que presenta una oquedad en la parte baja del vientre destinada a recibir algún objeto y que aunque se ha perdido en el traslado de esta pieza a México advierte que: “sous l’aisselle se trouvent deux autres cavités coniques parfaitement nettes et polies que remplissaient d’une manière exacte des cônes de porphyre polis, eux aussi.” (1906:61). Parece que estas incrustaciones que refiere Mme. Roux se perdieron pero estaban destinadas a contener un cono del mismo material según ella misma aprecia. Merece la pena destacar que las dimensiones que asigna a esta estatua son acertadas ya que aproximadamente calcula que la pieza entera debió medir unos 80 cms.

Por su parte L. Batres menciona que cerca del torso halló: “mezclados en la tierra, fragmentos de piernas y brazos de piedra fina que probablemente pertenecían a grandes ídolos, pues son de colosal tamaño en relación a la clase de piedra de que están hechos.”³⁹⁵ (Batres: 1906, p. 17-18). Sin embargo, estas piezas que menciona adelantan uno de los mayores problemas a los que nos enfrentamos: la ausencia de contexto arqueológico. Al no ser excavadas con métodos arqueológicos muchas de las esculturas van a dejar interrogantes sin resolver.³⁹⁶

Batres excavó en las otras caras de la pirámide del Sol³⁹⁷, donde encontró en el lado occidental restos de esculturas zoomorfas con representaciones de jaguares que a su parecer habían formado parte de la composición escultórica de la pirámide. En uno de los templos del lado oeste, documentó fragmentos de esculturas simbólicas: una de ellas con “caracteres en relieve” que le conducen a inferir la existencia de escritura³⁹⁸ a partir de signos (Batres 1906: fig. 18, pág 22) y las otras piezas consisten en dos tableros de piedra que son interpretadas por Batres como el símbolo del atado de años.

395 Vale la pena recordar como Gemelli Careri (1700: libro II, cap. VIII: 120) ya refería a los pies de la pirámide dos grandes fragmentos de piedra que eran parte de los brazos y pies del ídolo que se encontraba en su cima. La descripción de Batres es peregrina ya que indica la cercanía con el torso, mezclados y que supuestamente pertenecían a grandes ídolos.

396 En el Archivo Técnico de la Dirección de Arqueología (Apud Gallegos, 1997: 344) también se declara la problemática del material sin contexto y de las condiciones en las que se encuentran en el museo arqueológico de San Juan Teotihuacan.

397 G. Morales “La pirámide del Sol. Exploraciones de 1905-1910” (2005a:25-27).

398 Esta supuesta escritura va a ser criticada en 1922 por H. Beyer, ya que considera que son signos, pero no escritura propiamente. Vid. Gamio (1922: 173).



Como menciona G. Morales: “Dada la gran cantidad de material arqueológico recuperados en las exploraciones, Batres propone y se da la tarea de construir en 1907, el primer Museo de Sitio de Teotihuacan” (Morales 2005a:26). Conmemorando el centenario de la independencia de México en 1910, Batres fundó el Museo de Teotihuacán³⁹⁹ con más de 8.000 piezas que fueron expuestas en vitrinas y unas 150 esculturas de piedra (Fig. 5.22). También fue el encargado de la reconstrucción de la pirámide del Sol. En su reconstrucción Batres planificó cinco polémicas plataformas en lugar de las 4 que inicialmente serían las originales. Esta reconstrucción será criticada en 1947 por Remy Bastien (Apud Matos 1995b:209-258) en *La pirámide del Sol*.

5.22 Museo arqueológico, sala de exposición .Antiguo Museo Regional de Teotihuacan. N° inventario: 304888. Derecha: Piezas prehispánicas talladas en piedra exhibidas en el museo de Teotihuacán. N° inventario: 191000. Fuente: Fototeca SINAFO, INAH, México.



Desiré Charnay (1828-1915) fue considerado el primer explorador que mediante la fotografía difundió en Europa los monumentos prehispánicos (Mogne 2005: 44) y los equiparó con las imponentes ruinas del mundo clásico. Fue también en parte responsable de crear la apertura hacia una visión del Nuevo Mundo Clásica, en palabras de Curtis M. Hinsley: “...to align the mysterious, lost grandeur of Mesoamerica with the ruined cities at Pompeii, Troy, Mycenae, and elsewhere associated with such exploratory heroes as Schliemann and Flinders Petrie” (1993: 113).

Su primer contacto, aunque indirecto con México será en 1850. En ese momento residía en Estados Unidos, enseñando francés en Nueva Orleans y fue donde tomó contacto con la publicación de John Stephens y Frederick Catherwood. El despertar de su interés por México probablemente tuvo lugar ahí, pero no será hasta 3 años después cuando regresa a París y descubre las posibilidades de la fotografía. Unos años más tarde, en 1857 Charnay presenta a la Instrucción Pública la posibilidad de realizar un tour mundial fotográfico. Es seleccionado por el ministro de Bellas Artes en una “*misión officielle d’exploration artistique autour du monde*” (Mongne 2001: 24) que le llevará de regreso durante unos meses a Estados Unidos para desembarcar en el puerto de Veracruz a finales de Noviembre de 1857. La inestabilidad política del momento y un clima poco

399 El museo se ubicó al sur de la Pirámide del Sol “... solamente fue construido con paredes de piedra y techado con un gran tragaluz, lo que permitía que las piezas exhibidas tuvieran una buena iluminación natural.” G. Morales (2005a:26). Cf. D. Schavelzon quien lo atribuye a M. Gamio: “fue el primero [museo] de esta ciudad prehispánica, meca de viajeros y arqueólogos durante medio siglo. Se le contruyó con las grandes columnas que dejaron en el sitio Don Leopoldo Batres, entre 1906 y 1907, para la obra que nunca pudo terminar.” (1982a:10). G. Morales fecha las fotografías del antiguo museo hacia 1910, mientras que D. Schavelzon las ubica en 1920.



propicio retardan su misión que partía de Yucatán hasta Oaxaca, pasando por Chiapas. De esa primera parte del viaje, de los seis meses de expedición, los clichés fotográficos se destruyeron a manos de soldados que lo acusaron de espionaje. A finales de Septiembre de 1859 Charnay inicia una nueva expedición⁴⁰⁰ cuyos clichés serán publicados en 1863 en *Cités et ruines américaines*⁴⁰¹. En una de sus estancias en México, tuvo la oportunidad de escalar el Popocatepetl; lejos de ser una noticia anecdótica, Charnay descubre en las laderas del volcán restos de un cementerio prehispánico, acontecimiento que en palabras de P. Mongne es un “*prélude involontaire à sa carrière d’archéologue*” (2001: 27)

En efecto, en los años que siguen, el interés de Charnay se vuelca no tanto en la fotografía sino que se acerca cada vez más a una intención científica. De hecho, a este proyecto le seguirá otro del que entre sus objetivos figura no sólo el registro mediante de la fotografía de sitios arqueológicos, sino también la prospección y la colección de antigüedades⁴⁰².

Después de una estancia más prolongada en México en 1864 como fotógrafo adscrito al ejército de Maximiliano y formando parte de la Comisión Científica de México, no es hasta su tercer viaje a México en 1880 donde encontramos la vinculación con Teotihuacan. Charnay, al igual que Batres, respaldado por el Porfiriato, se dedicó durante estos 2 años a excavar en Tula y Teotihuacan y a fotografiar centenares de imágenes de ruinas mexicanas, conformando el mayor corpus de su producción⁴⁰³. Poco habría de esperar su publicación *Les anciennes villes du Nouveau Monde* (1885) para ver la luz y lograr una gran difusión ya que “*fut la synthèse d’archéologie mexicaine la plus connue (en France s’entend) de la seconde moitié du XIX^e siècle*”. (P. Mongne, 2000, 111).

Después de haber estado a mediados de Agosto excavando en Tula, llega a principios de Octubre de 1880⁴⁰⁴ donde emprende varias excavaciones en Teotihuacan llegando a dirigir a

400 Este segundo viaje de Charnay vino acompañado de curiosoadores, en palabras de O. Debroise: “... was becoming a route travelled not only by scholars, but by a large number of tourists.” (2001:91). Según el autor en este momento arqueólogos y fotógrafos debían ir debidamente acompañados del permiso oficial del gobierno y la extracción de antigüedades de los sitios era un hecho denunciado.

401 En 1860 Charnay presenta por primera vez en Europa las primeras fotografías de ruinas prehispánicas: “...les clichés réunis par Charnay firent découvrir l’Amérique précolombienne au grand public d’alors, et contribuèrent puissamment à l’avancement de l’américanisme en France.” P. Mongne (2000: 116).

La publicación en 1863 de “*Cités et ruines américaines*” constaba de 49 planchas y fue calurosamente acogida. Su éxito suscitó que se reeditara un año después en versión reducida de 20 planchas con un título distinto: “*Le Mexique et ses monuments anciens*”.

402 A partir de este proyecto Charnay pretendía demostrar contactos transoceánicos entre Asia y México y probar la ascendencia tolteca de los Mayas. Vid. P. Mongne (2001: 32).

403 Los trabajos de excavación del momento carecían de estratigrafía y sustancialmente eran descripciones de monumentos o montículos y recolección de piezas. Durante la expedición a México Charnay hizo su propia colección a partir de un considerable número de objetos de diversa índole (arqueología, etnología...) distintos materiales y de distintos lugares arqueológicos del territorio mexicano. Las piezas de su colección, integrada por unas 1.600 piezas, teniendo en cuenta que hubo piezas que se perdieron o se destruyeron, se conservaba en el Museo del Hombre en París y luego pasó al Musée du Quai Branly. Sobre este aspecto vid. P. Mongne, “*Désiré Charnay y la imagen fotográfica del s.XIX*” (2005:48-49). El financiamiento y la implicación por parte del gobierno francés tanto en las expediciones como en la publicación de *Les Anciennes Villes du Nouveau Monde* es un elemento importante a considerar. Vid. E.A. Williams, “*Collecting and exhibiting Pre-Columbian in France and England, 1870-1930*” (2003: 123-140).

404 K.F. Davis (1981:174). El autor incorpora basándose en las publicaciones de los viajes de Charnay una cronología. Sitúa con fecha 1 de Octubre de 1880: “*Charnay is now working at Teotihuacán. Four ditches are opened on each side of the common of San Juan Teotihuacan, which Charnay thinks is built over an ancient city. Seventeen or eighteen graves are found, with vases, urns, clay figurines, and obsidian knives.*” Al parecer el día 16 de Octubre regresa a México. Vid. (1981:174-176).



más de 30 obreros en las excavaciones del llamado “Palacio tolteca”. Allí descubre unos frescos, acontecimiento que hasta hace unos años le convirtieron en el primer europeo en referenciar los murales de la antigua ciudad⁴⁰⁵. Cabe decir que Charnay propone demostrar que Teotihuacan fue edificado por los toltecas, reafirmando así uno de los pilares de su teoría “toltequizante”⁴⁰⁶, a saber, fueron los toltecas los antepasados y Teotihuacan la ciudad más importante del imperio. Ese es su objetivo y poco tiempo emplea en otras descripciones que poco tengan que ver.

Los años que siguieron a su regreso a Francia fueron muy importantes, especialmente por las colecciones y también por sus moldes de piezas prehispánicas. La técnica del “*moulage*”⁴⁰⁷ de gran tradición en Francia, alcanzó su apogeo a finales del s.XIX. Se estima que en este tercer viaje a México (1880-1882) Charnay hizo más de 140 *estampages* que de regreso a Francia traduciría en moldes. La mayoría de los estampados se perdieron en París por falta de protección y hoy sólo se conservan 66 moldes. Entre ellos figuran piezas que en ese momento se hallaban en el Museo Nacional de México, en Tula, Palenque o Yaxchilán pero ninguno es de Teotihuacan (P. Mogné, comunicación personal 30 octubre 2009). Sin embargo sabemos que se menciona en un artículo publicado en el diario *El Mundo*, el 15 de Agosto de 1889: “*El arqueólogo Charnay tomó exactos modelos de la diosa del agua, y hoy se encuentra en yeso en la mayor parte de los museos de Europa*”⁴⁰⁸. Es muy poco probable que así fuera sino como hemos sugerido arriba, E.L. Méhédin quien se ocupara años antes de hacer un molde de la mencionada estatua.

Sobre nuestro tema de estudio el autor había publicado en la *North American Review* un artículo sobre las ruinas de la América Central. En la excursión que hizo el 12 de Mayo de 1880 a Teotihuacan menciona el hallazgo de una diosa mutilada que posiblemente tuvo su templo en la

405 Miller (1973:12). Parece que el miembro de la Comisión Científica México-Francesa, Eugène Léon Méhédin descubrió antes los frescos en la antigua ciudad. Vid. F. Gerber; E. Taladoire, “1865: Identification of “newly” discovered murals from Teotihuacan” (1990:6-9).

406 “*Puédese suponer que haya habido en México una civilización pretolteca, como ha habido en el Perú una civilización preincásica [] El resultado de mis exploraciones ha venido á probar que Teotihuacan habia estado habitada efectivamente por los toltecas[...]*” Tomado de la traducción de C. Wiener et al., (1884: 301). A pesar de que la llamada “teoría toltequizante” fue superada en 1920, P. Mongne atribuye a Charnay una innovación destacada: “...elle abordait la question de l’unité des civilisations du Mexique précolombien que l’on nommera bien plus tard: Mésoamérique.” Vid. P. Mongne (2001: 58). También señala el autor que Charnay rompe con la tradición que concedía a la ciudad una antigüedad remota: “...según la tradición ha sido la ciudad más importante del Anáhuac, y su antigüedad se pierde en la noche de los tiempos.” C. Wiener (1884:301). Para afirmar más adelante y en función de sus hallazgos que “...las ruinas no son antiguas como se quiere suponer [...]” (1884:305).

407 K.F. Davis (1981:25) comenta que Charnay empleó la técnica del papel maché, que aprendió de un francés, Mr. Lotin de Laval, para luego crear moldes en yeso. Esta técnica, que en 1881 enseñaría a Alfred Maudslay en Yaxchilán, supuso uno de los avances más importantes para la arqueología mesoamericana. También L.E. Méhédin en 1858 utilizó y perfeccionó la técnica aplicándola a escultura exenta. A diferencia de Méhédin, de D. Charnay no se han conservado moldes de Teotihuacan que hubiera podido hacer. (P. Mongne, comunicación personal, 30 Octubre 2009).

408 Referencia a un artículo publicado en el periódico *El Mundo* de México el jueves 15 de Agosto de 1889 “La diosa del agua”. Es reproducido por I. Rodríguez Prampolini en *La crítica del arte en México en el s.XIX*, vol.III, docs. III, 1879 a 1903. (1964: 236-237). Por error Gallegos (1997: 285) publica la fecha del 11 de Agosto. Al parecer las copias en yeso o en madera de esculturas originales se hicieron en la Sala de Reproducciones del Museo Nacional que “... poseía magníficos modelos en madera o vaciados en yeso de algunas esculturas precolombinas cuyos originales no estaban en el museo [...]”. F. Solís (2004a: 77-78). William Bullock solicitó al gobierno de México independiente el permiso para sacar una copia en yeso de la Coatlicue para poder exponerla en el *Egyptian Hall* de Londres en 1824. (Matos Moctezuma 2004:87). Sobre la técnica del *moulage* y las copias que sacó no se menciona Teotihuacan entre los lugares. Vid. P. Mongne, “*Désiré Charnay. Le Mexique 1858-1861 Souvenirs...*” (2001:62-64); P. Mogné, “*Désiré Charnay y la imagen...*” (2005:50-51).



cima de la pirámide (1880: I, 193). Más adelante refiere que al llegar a la explanada de la Pirámide de la Luna, girando a la izquierda y pasando por un estrecho corredor se accede a una enorme estatua. Ésta se encontraba de pie aunque sostiene que en origen “... *it stood on the summit of a hill, but it had been cast down, suffering serious injury to its nose in the fall.*” (1880:I, 195) Atribuye al emperador Maximiliano que la pusiera en pie, posición que ellos encontraron aunque semicubierta de piedras, y aprovecharon para tomarle una fotografía. Afirma que se trata de una estatua que representa a alguna de las deidades que adoraban en la antigua ciudad, aunque no puede precisar más. Prosigue con la descripción: “*The idol is a trachyte block in the form of a parallelepipedon, very rudely sculpted, and in all respects resembling a multitude of other gods that date from a later period.*” (1880: I,195). Asimismo Charnay adolece la falta de perfeccionamiento de esta estatua a varias causas: ¿falta de herramientas necesarias para trabajar las piedras duras? ¿algún principio hierático característico de este estilo? ¿O será por la falta de gusto?. En la parte II de la misma publicación el autor en una crítica los historiadores de México, en este caso a la descripción que Torquemada hizo de las llamadas pequeñas pirámides o montículos que se disponen a lo largo de la avenida de los muertos y rodean las pirámides. Charnay discrepa que los montículos sean residenciales como Torquemada había sugerido. Para ello sube a uno de ellos, no indica a cual, y dice encontrar en su cima “... *a plateau still coated with cement without a single break, with no sign of habitation. Then there were stairways all around the pyramid, leaving no room anywhere for dwellings. The only reasonable supposition would appear to be, that each of these minor pyramids had on its summit an idol.*” (1880:II, 312). Finalmente en la V parte hallamos otra referencia a la ubicación de la estatua de grandes dimensiones antes citada. Lo hace cuando el día 3 de Octubre refiere que llegando a la Pirámide de la Luna se dirige a la pequeña cueva, que tiene la vuelta hecha de adobes y está situada a la derecha de esa pirámide y detrás del gran ídolo. (1881:V.44)

En otras publicaciones posteriores, Charnay también se nutre de las fuentes anteriores para mencionar brevemente la estatua monolítica del Sol, especialmente en el capítulo VII cuando nos informa sobre la llegada y la visita a la ciudad en ruinas. En relación a las estatuas señala que: “*Les conquérants s'emparèrent du métal, et les idoles furent mises en pièces par ordre de Zumarraga, le premier évêque de Mexico*” (Charnay 1885, 107) y más adelante indica que “*les idoles y étaient en place et veneres comme par le passé*” (1885:108), así que algunas de las estatuas estaban *in situ* todavía y al parecer seguían siendo objeto de culto. Se detiene más tiempo en el cap. VIII cuando describe la principal excavación que llevó a cabo en la ciudad, el llamado “Palacio tolteca”⁴⁰⁹ y el hallazgo en éste de dos “lápidas de las tumbas”⁴¹⁰.

La obra fotográfica de Charnay es considerada un “*véritable trésor presque totalement inconnu.*” (Mongne 2001:64) de hecho, se ha señalado en numerosas ocasiones que a parte de la publicación de K.F. Davis de principios de los años 80’ que incluye fotografías del explorador,

409 Comúnmente se les conoce como los “Subterráneos”.

410 Charnay encontró 2 almenas, aunque para él eran lápidas de tumbas por el casual hallazgo de un cráneo cerca de una de ellas. D. Charnay (1885:124). Una se la llevó a París y la otra la depositó en el Museo. Posteriormente salieron a la luz 4 almenas más, conformando un total de 6. Más adelante en 1922, Hermann Beyer propone que no son lápidas, sino que se trata de esculturas arquitectónicas y que formaron una hilera delante del edificio de los Subterráneos. Gamio (1922:172-173).



no existen publicaciones anteriores que hayan difundido las fotografías de Charnay⁴¹¹. Algunas de las fotografías que Charnay hizo en Teotihuacan retratan esculturas arquitectónicas como fragmentos escultóricos de crótalos de serpiente (Fig. 5.23) y también la figura humana. En este sentido cabe destacar dos fotografías que presentaban esculturas antropomorfas y que fueron identificadas en la búsqueda en línea en la Iconothèque del Museo Quai Branly. Una lleva por título “*Deux personnages “toltèque”: l’un en pierre grise, l’autre en pierre noire*”⁴¹² (Fig. 5.24), la otra es la archiconocida, diosa del agua que llevaba por título original: “*Monolithe dite “déesse de l’eau”, en place au moment de sa découverte*”⁴¹³ (Fig. 5.25). De la primera fotografía se desconoce si la fotografió en el centro ceremonial o en el interior de alguna casa en San Juan Teotihuacan, atestiguando el saqueo y la posterior reutilización de piezas en casas particulares, una práctica frecuente como se ha constatado con anterioridad. A juzgar por alguna de las fotografías, piezas escultóricas como algunas “columnas toltecas” se ven apoyadas en un muro al parecer de una casa y es también el caso de estas dos estatuas que no han sido localizadas hasta el presente pero que se han registrado [328]. La fotografía de la diosa del agua se representa in situ y tiene prácticamente toda la parte inferior cubierta por la vegetación y por las piedras, por lo que no pudo tomar el modelo de ella. Recordamos brevemente que la Comisión Científica de Pachuca la liberó en 1865, en ese momento en que L. Méhédin la registró fotográficamente completamente despejada. No tuvo oportunidad Charnay de liberarla de nuevo y la fotografía con la mitad del cuerpo hundido en piedras.

Dentro de la política del Porfiriato de promoción del pasado prehispánico también se publicaron obras especializadas. En este sentido, el historiador y dramaturgo mexicano, Alfredo Chavero (1841-1906) escribió “Historia antigua y de la conquista de México” primer tomo de la obra *México a través de los siglos* (1883-1890) obra coordinada por Vicente Riba Palacio. Chavero dedica una descripción nada menospreciable al ídolo de Coatlinchan, aunque lo considera una diosa a la que etiqueta como “Chalchiutlicue colosal de Coatlinchan”. (Fig. 5.26). De nuevo, sus referencias a otras esculturas relacionadas con Teotihuacan aparecen en el libro II, capítulo IV. Aquí se encuentra una ilustración denominada “Antiguo ídolo de Teotihuacan” (Fig. 5.27) que es la misma escultura que D. Charnay fotografió junto con otra escultura antropomorfa en lo que parecía ser una casa de los alrededores (Fig. 5.24). De hecho Chavero lleva a cabo una tarea de recopilación de datos no sólo de carácter histórico, consultando las fuentes escritas hasta el momento, sino también arqueológico, recuperando los escritos descriptivos de viajeros y hasta algunas informaciones derivadas de las primeras exploraciones arqueológicas.

411 A parte de la mencionada publicación, también se recogen fotografías de Charnay en la publicación: C. Barthe (2007), “Le Yucatán est ailleurs: expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay” En esta obra también se publica la fotografía de Chalchiutlicue (p. 55) acompañada de la inscripción “*1er-16 octobre 1880*”.

412 N° inventaire : PP0022785 Matériaux et Techniques : Tirage sur papier albuminé Dimensions : 17,8 x 14 cm montage: 35 x 27 cm. De esta imagen se reproduce una tirada ejecutada por Alfred Molteni con el título: “*Statues en Pierre découvertes à Teotihuacan*”. N° inventaire: PP0101544. Matériaux et Techniques : Tirage sur papier baryté. Dimensions : 18 x 13 cm. Existen otras imágenes con la misma fotografía pero distinto número de inventario.

413 N° inventaire : PP0022783. Matériaux et Techniques : Tirage sur papier baryté Dimensions : 17,5 x 12,5 cm. De esta imagen se reproduce una tirada por Alfred Molteni con el título “*Statue gigantesque à Teotihuacan*” con el N° inventaire : PP0154622 de Matériaux et Techniques : Tirage sur papier albuminé Dimensions : 19,2 x 13,3 cm montage: 31,5 x 24 cm. Existen otras imágenes con la misma fotografía pero distinto número de inventario.



Fig. 5.23 Fotografías de D. Charnay conservadas en el Musée du Quai Branly y disponibles para consulta en línea. En ambos casos se fotografiaron dos piedras esculpidas representando probablemente crótalos de serpientes. Las dos esculturas zoomorfas fueron encontradas por Charnay en una casa de San Juan, lo que evidencia el expolio de esculturas del centro ceremonial y su reutilización en casas privadas. Izquierda: N° inventario: PP0022786 / 1998-9996. Derecha: PP0022787/ 1998-9997.



Fig. 5.24 Fotografía de D. Charnay de dos ídolos “toltecas”: uno en piedra gris y otro en piedra negra. El cliché se conserva en el Musée du Quai Branly y se puede consultar en línea. N° inventario: PP0022785/ 1998-9995.

Fig. 5.25 Fotografía de la diosa del agua, como ídolo de Teotihuacan, en el momento de su hallazgo. El cliché se conserva en el Musée du Quai Branly y se puede consultar en línea: N° inventario: PP0154622/ 1998-23000. Existen otras fotografías que reproducen esta misma imagen, por ejemplo la que lleva el n° PP0156288 o la PV0061733, también disponibles en línea.

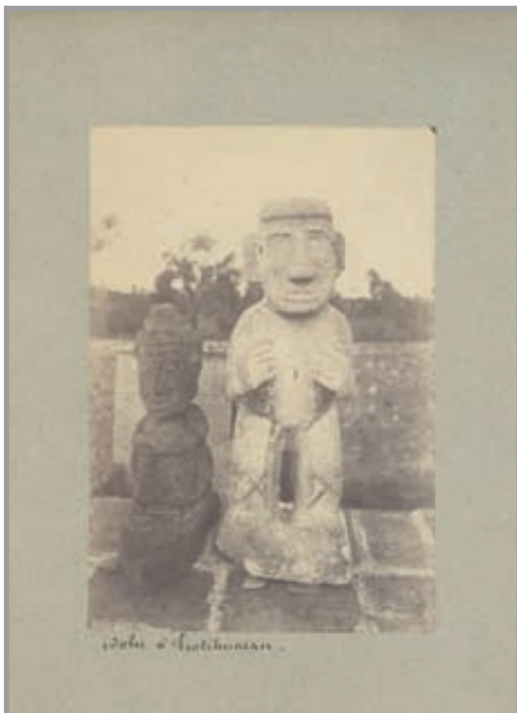




Fig. 5.26 “Chalchiutlicue colossal de Coatlinchan”. Fuente: A. Chavero (1884: Tomo I, libro IV, cap. XIV. pp. 663-665).



Fig. 5.27 Antiguo ídolo de Teotihuacan. Fuente: A. Chavero (1884: Tomo I, libro II, 271). Nótese como el dibujo se corresponde a la misma fotografía de D. Charnay registrada aquí como Fig. 5.24.

El capítulo dedicado a la descripción de Teotihuacan es el IV del libro III. Después de describir con esmero las pirámides basándose en la información procedente de distintas fuentes anteriores, como de la Comisión Científica de Pachuca o de Mendoza, prosigue detallando la orientación de los montículos o *tlalteles*. En relación a éstos, el autor menciona el hallazgo del “gran ídolo”: “*los tlalteles son de diferentes dimensiones y en ellos se han encontrado objetos de oro, de piedras pulidas y en uno el gran ídolo, que tiene nada menos que tres metros de altura.*”(1883-1890: 399). No ofrece más detalles descriptivos de la escultura relativa a la diosa, pero la reproduce en una pequeña imagen (Fig. 5.28)



Fig 5.28 Fuente: A. Chavero (1884: Tomo I, libro II, 336).

Menciona también la localización, a medio camino entre la pirámide del Sol y de la Luna, de una zona que debió utilizarse como una plaza en la que quedan restos de alguna esculturas



arquitectónicas. Más adelante el escritor decimonónico prosigue mencionando restos de otras esculturas semejantes a esta y añade un dato interesante en relación a la pieza que Mayer reportó (Chalchiutlicue). Al autor le sorprende que no se haya reconocido antes que esta pieza se trata de un altar⁴¹⁴.

Otro historiador del s.XIX es el Dr. Antonio Peñafiel, que a pesar de no describir otras esculturas que no sean las de las pirámides del Sol y la Luna, sí que las documenta fotográficamente y las publica en 1900 en su obra *Teotihuacan. Estudio Histórico y Arqueológico*. El autor dedica el cap. VII a describir las pirámides y el cap. VIII de su obra precisamente a las estatuas que estuvieron en las pirámides. Constata algo que Almaraz ya evidenció: el saqueo y destrucción de esculturas para ser reutilizadas en casas particulares de los pueblos vecinos. También constituye un elemento interesante y absolutamente novedoso en su obra la reproducción de un gran número de esculturas halladas en Teotihuacan, indicando en ocasiones sus dimensiones, su material y hasta la colección o museo en la que en ese momento se conservaban. Entre el conjunto fotografiado sobresalen cabezas de serpientes y fragmentos de escultura arquitectónica como almenas o trozos de columnas con relieves. Nos llamó la atención algunas piezas que el autor identifica: un trozo de columna de tezontle que reproduce y pertenece a la colección del Sr. A Martel, así como esculturas con el símbolo de ataduras de años que se encontraban en ese momento en el Museo Nacional. También se fotografió la que en ese momento se identificó como “Cruz de piedra de Teotihuacan. Juego de pelota de Tlaloc” (Peñafiel 1900: 59) que corresponde a la famosa almena Tlaloc⁴¹⁵ o la que dice ser una “Piedra que procede de la pirámide del sol” (Peñafiel 1900: 66), que es una almena con el glifo del año. También el autor identifica dos monumentos funerarios que son fragmentos de esculturas. El primero se corresponde al cuerpo de una serpiente y es un diseño muy habitual y que se encuentra en abundancia en la ZAT. Finalmente, el autor nos reproduce la “Estatua monolítica de la Luna”(Peñafiel 1900: 67) que ya había sido trasladada al Museo Nacional.

El erudito investigador alemán Eduard Georg Seler (1849-1922) inició en el otoño de 1887, en plena época del gobierno porfirista, el primero de sus seis viajes por tierras americanas. Hombre culto de formación científica y humanística, gran conocedor de lenguas, interesado por la etnografía y de espíritu inquieto. Leyó a sus predecesores antes de iniciar su viaje entre los que se cuentan las publicaciones tanto de carácter geográfico, botánico como arqueológico entre las que se cuentan las contribuciones de D. Charnay, J. F. Waldeck, Francisco del Paso y Troncoso o B. Mayer. Sus publicaciones ya sean en forma de cartas de viaje⁴¹⁶, artículos o

414 “También es muy notable como estilo, que recuerda el de Uxmal, un monumento encontrado por Mayer, de diez pies y medio de altura por cinco de ancho y que está perfectamente orientado en el centro de un grupo de pequeños tlalteles. Se ha discutido mucho su objeto y no comprendemos como no han conocido desde luego que es un altar.” (1883-1890:400) Hasta el presente no se ha documentado la existencia de altares en Teotihuacan. Las excavaciones del Proyecto Pirámide del Sol del INAH, bajo la dirección de Alejandro Sarabia rescataron en 2007 cuatro monolitos, en la plataforma en U al oeste de la pirámide del Sol. Del conjunto de 4 monolitos, 2 podrían tal vez, por lo menos formalmente y atendiendo a sus dimensiones, adscribirse a esta categoría.

415 Sobre su historia y una propuesta de lectura iconográfica vid. Bonifaz Nuño (1986:36-49).

416 Del primer viaje (septiembre 1887-mayo 1888) destaca M. T. Sepúlveda “Recorre Teotihuacan, ciudad que había sido abandonada antes de la llegada de los españoles; habla de las exploraciones realizadas por Desiré de Charnay (sic) en 1880 y de las cabecitas de barro características de esa cultura” (1992:20). La autora (1992: 47-48) publica este documento original de E. Seler traducido “Viaje arqueológico en México” (1889). En su sexto viaje (abril 1910-otoño 1911) ya una vez llegado a México “aprovecha el tiempo



contribuciones a congresos americanistas “llevan la precisión del académico influido por los relatos de los “viajeros” y por la obra de Humboldt.” (Sepúlveda y Herrera 1992:8). La gran obra de Selser fue reunida y compilada en cinco volúmenes por su esposa, Cecilia Sachs, bajo el título *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde* (1902-1915 y 1961-1962). En la citada obra, que será tiempo después traducida⁴¹⁷, dedica un extenso capítulo a la cultura teotihuacana “*Die Teotihuacan-Kultur des Hochlandes von Mexiko*” en el que las esculturas de la antigua ciudad ocupan un lugar considerado por parte de este denotado protagonista. Menciona la imagen de la cima de la Pirámide del Sol que atribuye a la fantasía de los viajeros Clavijero y Boturini (1915: 407; [1998]:180), cree ver en el Mural de la Agricultura una representación de la Chachiutlicue (1915:412; [1998]:183). No conforme, menciona y dibuja los fragmentos de figuras humanas de piedra verde y máscaras que Leopoldo Batres encontró en la Casa de los Sacerdotes (1915:434;[1998]:193 y fig.26, p.196) además de referirse a la técnica de las incrustaciones en concha, piedra u otros materiales que éstas presentarían en sus oquedades faciales. Dedicó una extensa descripción de la diosa Chalchiutlicue⁴¹⁸ que acompaña de una fotografía de Abel Briquet⁴¹⁹ (1915 [1998]: pl. XVII, 1) (Fig. 5.29a) en la que vemos su mitad superior, ya que la inferior yace semienterrada entre piedras y maleza. Menciona dos interpretaciones por parte de dos destacados autores acerca de su identidad: para Gumesindo Mendoza fue en efecto la diosa del agua, sin embargo del Paso y Troncoso consideraba que se trataba de una representación de la diosa Omecihuatl (1915:436 [1998]:193). Se ocupará unas líneas más adelante del otro ídolo de menores dimensiones que se encontraba en esos momentos cerca de éste, de apariencia femenina de la que destaca sus grandes orejeras circulares y publica una fotografía de C.B. Waite⁴²⁰ (1915 [1998]:pl.XVII, 2) (Fig.5.29b). Por último mencionar que

para ponerse al corriente de los trabajos realizados por el Departamento de Monumentos Prehispánicos; don Leopoldo Batres trabajaba por ese entonces en las exploraciones de San Juan Teotihuacan; había descubierto unas pinturas murales y se atendía la limpieza de la Pirámide del Sol.” (1992:37-38). Acerca de la presencia de Selser y sus contribuciones en México vid. M.T. Sepúlveda (2003:41-50). Para referencias al contexto decimonónico del Teotihuacan en la época de E. Selser, R. Brambila (2003: 259-275).

417 E. Krieger hizo en los años 30's una traducción del alemán de la obra bajo la supervisión del entonces director del Museo Nacional, Alfonso Caso (Sepúlveda y Herrera 1992:9). La edición consultada por nosotros es de: Eric S. Thompson, Francis B. Richardson; Frank E. Comarato, gral eds. “Collected works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology” Culver City, California: Labyrinthos, 1998. La parte correspondiente a Teotihuacan comprende pp. [180-327].

418 “... was buried in solid stone parking at the southwest corner of the small plaza in front of the Pyramid of the Moon and in 1889 was conveyed at great cost to the National Museum in Mexico [...] It represents a goddess, for the figure is clad with the hip cloth (cueitl) of women and the quechquemilt, the mantle of Huastec women, with a tri-cornered point hanging in front and behind- but which is very commonly worn by feminine divinities in Mexican picture writings. [...] the goddess wears a wide square headdress divided in two sections by a horizontal groove, but displays no other ornamentation. The quechquemilt has a triple border, supposed to be colored, its lowest member displaying a decoration of disks [...]. The skirt, or enagua (cueitl), is adorned with a netted designs, a diagonal lattice work, and has a border of four strips; [...]” (1915:435 [1998]:193). Prosigue más adelante con sus orejeras, el collar de tres cuentas que adorna su cuello así como las plumas que ornan sus sandalias así como el orificio circular de su pecho, del que asume contuvo una piedra verde, corazón simbólico de la figura que concedía vida al ídolo de piedra. (1915:436 [1998]:193).

419 Como menciona F. Montellano, a finales del s.XIX algunos fotógrafos se interesaron por la arqueología y la retrataron en diversas facetas. En cierta manera suponía dejar constancia que junto a los hallazgos, la creación de museos y la restauración de las ruinas “*el país tenía un patrimonio histórico digno y raíces fuertes.*” (1994:32). El francés Abel Briquet, considerado el primer fotógrafo “comercial”, llegó a México por primera vez en 1883 y dos años después abrió un gabinete en la capital. El fotógrafo participó en un conjunto de álbumes conmemorativos encargados durante el gobierno de Porfirio Díaz (Debroise 2005:128). No hemos podido localizar de cual de sus series fotográficas o álbumes procede esta imagen, pero debió tomarse la fotografía antes de 1889, momento en que la estatua se trasladó al MN.

420 El fotógrafo californiano viajó a México en 1896 y permanecerá allí hasta 1913 (Debroise 2005:129). Es posible que para la publicación de Selser se aprovechara alguna de las fotografías que Charles B. Waite tomó el 8 de Octubre de 1907 cuando acompañó a la comitiva del Secretario de Estado del presidente T. Roosevelt, Elihu Root, a su visita a Teotihuacan. Sabemos que hizo algunas



el Instituto Iberoamericano de Berlín⁴²¹ posee una considerable colección documental y gráfica que perteneció a W. Lehmann y E. Seler. Dicha colección se integra por fotografías, acuarelas, recortes de periódico, copias de documentos y demás. Entre ellos sobresalen de la colección de E. Seler: la fotografía de C.B. Waite en 1905 en la Casa de los Sacerdotes (Fig. 5.30a), la fotografía de la Chalchitlicue (conocida entonces como Omecihuatl) en el antiguo museo (Fig. 5.30b) y varias en las que se encontraba semienterrada en el sitio con algunos acompañantes (Fig. 5.31); una reproducción de mano del autor de la obra de L. Batres (1906) con calcos de los dibujos, así como varias láminas con dibujos de sus figurillas que integraban su colección. (Fig. 5.32)



Fig. 5.29a: Fotografía de Abel Briquet de la Diosa del Agua que E. Seler utilizó para ilustrar su obra. Fuente: E. Seler (1915 [1998]: pl. XVII, 1). Fig. 5.29b: Abajo la conocida como estatua globular que C.B. Waite fotografió. Fuente: E. Seler (1915 [1998]:pl. XVII, 2). Fig. 5.29c: A la derecha la fotografía original de C.B. Waite, que lleva por título: “1965. Carved rock corner Street of Dead. San Juan Teotihuacan. México”, perteneció a la colección de E. Seler, n° de identificación K41 N-0078 s. 1,122.N° de registro: 06/12/06, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin.



fotografías del Secretario Root a la salida del ferrocarril en San Juan Teotihuacan así como de las obras de restauración que se estaban llevando a cabo. Vid. F. Montellano (1994: fotografías 71,72 p.62). Su material fotográfico se encuentra en el AGN de México.

421 Debo agradecer mucho a la Dra. Gudrun Schumacher su asistencia y apoyo en el Ibero-Amerikanisches Institut durante el curso de mis investigaciones en octubre de 2012.



Fig. 5.30a Fotografía de C.B. Waite de la Casa de los Sacerdotes en proceso de excavación con obreros. La fotografía perteneció a la colección de E. Seler, se encuentra en el Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin: nº de identificación. k41 N-0078s. 1,258, Nº de registro: set/05.



Fig. 5.30b La diosa del Agua en el museo con la indicación en la leyenda de su peana de “Omecihuatl. La mujer dos. La diosa creadora [...]” tal y como Del Paso y Troncoso la identificaba. Fuente: Bildarchiv. E. Seler, Kepsel 41, “Mexico. Teotihuacan I”, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin.



Fig. 5.31 Fotografías de la Diosa del Agua, semienterrada. La primera lleva por título “Monumento azteca 42, San Juan Teotihuacan”. La segunda no posee descripción. Ambas se encuentran en la misma cartulina en el Bildarchiv. E. Seler, Kepsel 41, 2Mexico. Teotihuacan I”, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin.





Fig. 5.32 Arriba: Dibujo reproducción de una de las páginas de la obra de L. Batres con los dibujos calcados copiados por el autor. Kepsel 41. Abajo fotografía de la colección de figurillas y cabecitas. Fuente: Bildarchiv. E. Seler, Kepsel 42, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin.



Esta compilación y disección de fuentes historiográficas nos ha permitido detectar algunos elementos interesantes. La existencia de esculturas que fueron destruidas en el pasado y de las que no queda rastro de ellas, como la que se encontraba en la cumbre de la pirámide del Sol. No han quedado vestigios materiales de ellas, tal vez fragmentos inconexos y tan erosionados que difícilmente podría lograrse reconstruir algo. Pero ante todo contamos con una descripción que tiene un valor documental y considero que eso no debe restar importancia al asunto. Asociado también a las fuentes tenemos constancia que existieron esculturas que en su momento estaban en Teotihuacan o en sus inmediaciones y que han desaparecido sin dejar rastro. Es el caso de los ídolos “toltecas” de Teotihuacan [328] que fotografió D. Charnay. Tal vez sigan ocupando el patio de alguna casa o reutilizadas como elementos arquitectónicos en otros edificios. Afortunadamente detectamos otras que mencionadas en las fuentes siguen estando *in situ* o bien fácilmente localizables. Tal es el caso de la escultura antropomorfa globular de la Plaza de la Pirámide la Luna o la renombrada *Chalchiutlicue*.

5.4 EL PANORAMA DE LA ARQUEOLOGÍA EN TEOTIHUACAN

5.4.1 LOS TRABAJOS DE MANUEL GAMIO EN EL PRIMER CUARTO DEL S.XX

El inicio de los proyectos integrales en Teotihuacan vinieron a cargo del antropólogo Manuel Gamio, cuya formación se inició en el Museo Nacional y siguió en la Universidad de Columbia como alumno de Franz Boas⁴²², por lo que el enfoque de su antropología tendrá sus raíces en

422 Al parecer F. Boas desde su cátedra en la Universidad de Columbia hace amistades con diferentes personalidades como Zelia Nuttall quién le propuso a M. Gamio una beca rumbo a la Universidad de Columbia en 1909 (Aguirre 1982). Eduard G. Seler como director de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas desde el 20 de febrero de 1911 llevó a cabo salidas



el paradigma histórico-cultural boasiano. Para Gamio la Arqueología, como otras muchas disciplinas, se concibe como parte de la Antropología y en su teorización propone el método extensivo e intensivo para el estudio de cada cultura. Dentro de este marco teórico, se inscribe su macro proyecto cuyo objetivo fue doble: por un lado el estudio de la población prehispánica, colonial y contemporánea del valle de Teotihuacan para mejorar las condiciones de la población indígena⁴²³. Por otro lado, mediante el proyecto arqueológico se concretaron trabajos en La Ciudadela, en el Templo de Quetzalcoatl y en la Calle de los Muertos.

Mediante su proyecto Gamio está inaugurando una nueva visión de la arqueología y la antropología que centra su interés en algo que ya desde el Porfiriato estaba en olvido: la recuperación no sólo del pasado sino también del presente.

Extenderse en Gamio al tratar el campo de la antropología mexicana es ineludible, ya que, como hemos anunciado, llevó a cabo uno de los proyectos más ambiciosos de la historia de Teotihuacan y fue el pionero en crear equipos interdisciplinarios de especialistas. De 1914 hasta 1917 fue nombrado director de la Inspección General de Monumentos y coincidiendo con el último año como inspector, fue cuando se iniciaron los trabajos del Valle de Teotihuacan. Para tal estudio Gamio reunió a investigadores y expertos de diferentes campos científicos y su estudio culminó en la publicación en 1922 de la monumental obra en tres volúmenes *La población del valle de Teotihuacan*. Ignacio Bernal reconoce que aunque los estudios estratigráficos de Gamio dieron resultados muy poco convincentes sobre la edad de Teotihuacan, si le reconoce plenamente que el antropólogo mexicano extendió, a partir de ese momento, la práctica de la excavación y reconstrucción en la arqueología mexicana. (Bernal 1992: 163)

Para nuestro ámbito de estudio, hay que reconocer la importancia y trascendencia de las investigaciones llevadas a cabo por Gamio, ya que antes no se había emprendido un estudio tan completo en el ámbito de la escultura, sino que se trataba de aportaciones breves y puntuales. Recordemos como L. Batres no dejó constancia escrita en sus publicaciones de todo lo que halló y sus referencias a las esculturas eran muy escuetas. Por otro lado, tampoco publicó los materiales procedentes de sus excavaciones que ocuparían un lugar en el museo que fundó. Gamio en cambio, encomendó las investigaciones en el campo escultórico a dos personalidades en ese momento: al ingeniero Ezequiel Ordoñez, exdirector del instituto geológico de México, le encargó parte el estudio de la labra en piedra centrándose en los aspectos mineralógicos y las herramientas empleadas en la talla de la piedra. Al berlinés Hermann Beyer, se le encargó el estudio interpretativo de algunas esculturas. Ambas aportaciones, como hemos señalado, constituyen un punto de partida importante en el que nos vamos a detener.

a Teotihuacan acompañado por Franz Boas. Al año siguiente encarga al ya entonces director de la Escuela Franz Boas y al alumno Manuel Gamio trabajos de exploración en el Valle de Teotihuacan (Sepúlveda y Herrera 1992: 39). Para la autora “*Seler inicia en México el método de investigación estratigráfica en las excavaciones arqueológicas; el trabajo de Franz Boas y de Gamio en Teotihuacan dependió en gran medida de las ideas y del trabajo de Seler.*” (1992:15).

423 Como bien señala E. Nalda, Gamio lleva a la práctica “...el principio de la utilidad, según el cual, el buscar entender mejor al hombre sólo tiene sentido si sirve para proponer acciones que conduzcan a su superación.” y “La idea se desarrolla paralela a una nueva concepción de la cuestión indígena: indio prehispánico e indio contemporáneo son ahora el mismo [...] la arqueología dejaba de ser la disciplina que glorificaba el pasado de una nación, para convertirse en la disciplina que fijaba el punto de estancamiento y de partida de un proceso hacia una modernización inevitable y ansiada.” E. Nalda (1998: 8).



El interés del estudio de Ezequiel Ordoñez reside en las primeras constataciones de los aspectos del material empleado: a pesar de la variedad en colores y texturas de las piezas define que la gran mayoría comparten un mismo tipo mineralógico y petrográfico. Además el autor está convencido que hubo una selección de las piedras y el criterio no fue tanto la belleza del material como su facilidad a la hora de trabajarlo. Propone que la mayoría son andesitas habituales en la parte SE del Valle y sugiere además que no fueron trabajadas *in situ* en la cantera, sino trasladadas y labradas en la ciudad. Prueba de ello, es la escultura globular femenina [124] y que según su parecer, es un ejemplo de obra inacabada⁴²⁴, lo que apoya que éstas eran esculpidas en la ciudad.

También el apartado dedicado a las herramientas⁴²⁵ es pionero en este sentido e incluso motivó al autor a simular su propia “arqueología experimental”. La ausencia de metal⁴²⁶ empujó al ingeniero a aceptar que las herramientas, estaban hechas de basalto duro del Cerro Gordo: “*encontramos un número considerable de piedras que por su forma revelan a las claras su empleo como martillos, cuñas, cinceles, raspadores, pulidores [] [además] tienen las huellas inequívocas de haber sido muy usados.*” (Gamio 1922: T. 1, vol. 1, 167) (Fig. 5.33). Ordoñez se sorprende de la calidad de algunas esculturas contando con herramientas tan toscas y asimismo detecta que, exceptuando las esculturas antropomorfas⁴²⁷, el resto de ellas se encalaban y se pintaban.



Fig. 5.33 Herramientas de basalto que E. Ordoñez publicó en la obra de M. Gamio. Lajas de basalto usadas como cinceles o cuñas para labrar piedra. Fuente: M. Gamio (1922: Tomo I:lám.79).

424 “...una gran piedra que se comenzó a labrar, pues tiene apenas bosquejados la cara, las manos y el collar de una mujer.” Gamio (1922: T.I, vol. 1, p.167).

425 Tylor ya refirió posibles herramientas halladas en una cueva. “Before going to see the pyramids, we visited the caves in the hill-side not far from them, whence the stone was brought to build the. It is tetzontli [...] a beautiful building-stone, easily worked, and durable. [...] The ground was covered with pieces of obsidian knives and arrow-heads, and fragments of what seemed to have been larger tools or weapons; and we found numbers of hammer-heads, large and small, mostly made of greenstone, some whole, but most broken.” E.B. Tylor (1994:137).

426 Sin embargo en el Frente 2 de la Ciudadela I.Rodríguez (1982b:59) reportó dos pequeñas piezas de metal trabajadas por desgaste.

427 Hay restos de pigmentos en algunas esculturas antropomorfas. No se puede afirmar, por lo tanto, que no estuvieran pintadas sino que el paso del tiempo ha impedido la preservación de los pigmentos en la mayoría de los casos. Tampoco se puede afirmar que la pintura estaba destinada sólo a las esculturas de basalto, ya que existen vestigios en otras materias primas. Trataremos esta cuestión en el capítulo ocho.



El ex profesor de la dirección de Antropología, Hermann Beyer, trata de interpretar algunas de las piezas que habían sido reproducidas por L. Batres o por A. Peñafiel. Concretamente, para el presente estudio nos interesan las llamadas “Dos calaveras gigantes de hombre vistas de costado” (Fig. 5.34) [187, 125] y la “Diosa del Agua”. En el primer caso, el autor menciona el lugar del hallazgo a unos 100 m de la pirámide del Sol y lo pone en relación con el supuesto templo de Mictlantecuhtli que Castañeda, en la *Relación de Teotihuacan de 1580* detectó. Considera el autor que las esculturas de las calaveras son de factura teotihuacana pero “no me parece imposible que el santuario de la deidad de la muerte se haya conservado casualmente intacto, o que se haya restaurado, o, por último, que se hayan usado estas piezas en un templo construido por los nahoas con los materiales que les ofrecían las ruinas de la antigua Teotihuacan. Dos calaveras como adorno simbólico de un teocalli de Mictlantecuhtli, me parece una combinación natural y fácilmente comprensible.” (Beyer apud Gamio 1922: T. I, Vol. I, p. 171). Nos ocuparemos más adelante de este asunto para dedicarle mayor atención.



Fig. 5.34 H. Beyer menciona la existencia de “Dos calaveras gigantes de hombre, en piedra, vistas de costado”. Fuente: M. Gamio (1922: T. I, lám. 82)

También se encargó a I. Marquina el estudio de algunas esculturas aisladas y otras que formaron parte de estructuras arquitectónicas. El autor menciona la existencia de dos cabezas humanas decoradas con diversos motivos, de las que reproduce una imagen (Apud Gamio 1922: T.I, vol. I, lám. 22c) (Fig. 5.35) [329]. Esta es la única publicación donde tenemos constancia que aparezcan publicadas. Poco más sabemos del paradero de estas dos cabezas.



Fig. 5.35 Lámina “Teotihuacan. Escultura en piedra” con la cabeza en piedra de paradero desconocido. Fuente: Gamio (1922: T.I, vol. I, lám. 22)



La descripción de la Diosa del Agua, es de las más prolijas pero no nos interesa tanto esta descripción sino la apreciación de índole estética y plástica que lleva a cabo y que podemos considerar de las primeras⁴²⁸. Marquina (Apud Gamio 1922: tomo I, vol. I, p.123) detecta que el tratamiento en esta escultura es muy simplificado y sugiere dificultades en la talla de la piedra debido a la dureza de la misma. Reconoce también que en esculturas de menor formato, la tosquedad en el tratamiento desaparece.

Finalmente del conjunto de esculturas de Teotihuacan, trata de extraer unas características temáticas y formales que suponen la primera piedra en estudios de este tipo:

“es característica la estilización completa de los motivos tomados de las fuentes naturales [] ya sea reproduciendo los objetos tal como son en la naturaleza o haciendo composiciones con partes de ellos, como hojas, flores, plumas, etc. La forma siempre está muy simplificada, con tendencias a la regularización, limitándola por superficies planas. El tratamiento es siempre de acuerdo con el objeto decorativo a que estaban destinadas las esculturas y con la distancia a que se les tenía que ver.” (Marquina apud Gamio 1922: T.I, vol. I, p. 124).

ARQUEOLOGÍA ENTRE DE LA DÉCADA DE LOS 30' Y LOS 60'

A partir del trabajo de Gamio hay un intervalo de transición que se prolonga hasta finales de los años 30, donde vuelven a reactivarse los estudios sobre la ciudad y cristalizan en la 1ª Mesa Redonda de Antropología, en la que algunos tópicos sobre la ciudad y sus constructores toltecas van a ser finalmente desechados. Teotihuacan sin vínculos históricos, sin fechas, sin gobernantes va a suscitar interés y se abrirán nuevos frentes de investigación en esta dirección, siendo de las primeras las cronologías fundamentadas en secuencias cerámicas.

Sin embargo, a pesar de que este período se considere como un intervalo, hay que reconocer que en la década de los 30 se hicieron algunas excavaciones y trabajos que despejaron dudas sobre la ciudad. José Reygadas Vertiz publica *“Las últimas excavaciones en la Zona Arqueológica de Teotihuacan”* en 1930 acerca de las excavaciones en La Ciudadela. El ingeniero menciona algunos aspectos que ya habían sido expuestos por otros autores que le precedieron: por ejemplo se lamenta de la reutilización de materiales de La Ciudadela para la construcción de edificios civiles, hace también referencia a aspectos de la talla de la piedra en las esculturas arquitectónicas del templo y también hace un breve apunte sobre la ausencia de acero en la cultura por lo que para la ejecución de estos trabajos, tal y como E. Ordonez afirmaba en 1922, se emplearon cinceles de piedras más duras.

En 1933 Eduardo Noguera y José Pérez abren un nuevo túnel en la Pirámide del Sol, de oeste a este, iniciándose por la Plataforma Adosada, que permitirá corroborar que dicho edificio

428 Cabe mencionar a E. Florescano que valora en conjunto las diferentes aportaciones que llevó a cabo. Este antropólogo mexicano fue más allá en muchos sentidos y también en el aspecto estético. A propósito de éste, Florescano le reconoce: *“...proposed to discard Western canons to assess pre-Hispanic art; he outlined the need to create an aesthetic with which to value native creations within the framework of their own historical and cultural categories.”* (Florescano 1993: 97).



se construyó *ex novo* y no aprovechando ninguna eminencia natural. De la recolección del material cerámico Noguera (1935) estableció una fase dentro del llamado periodo Teotihuacan I y constató las relaciones de intercambio con el Occidente de México. Del interior del túnel publicó algunas figurillas de tipo esquemático (Fig. 5.36) que se recabaron durante el proceso: éstas provienen tanto de la parte más exterior de la Plataforma Adosada, construida según el análisis cerámico de Noguera hacia Tzacualli-Miccaotli, como de su parte más interna, que fechó para ese momento hacia Patlachique o Tzacualli. Por otro lado, G. Vaillant en 1931-32 realizó exploraciones en el Grupo 5 al oeste de la Pirámide de la Luna y establecerá posibles relaciones entre la cultura teotihuacana o tolteca y las culturas preclásicas del Valle de México. También trabajó alrededor de la Ciudadela, en San Francisco Mazapa y San Sebastián Xolalpan, donde encontró un nuevo tipo cerámico que por un lado le permitió establecer tres fases cronológicas y por otro lado contribuyó a despejar algunas dudas en relación al orden cronológico de Teotihuacan y Tula⁴²⁹. Su contribución relevante en este aspecto, no hace mención alguna a las esculturas o figurillas.



Fig. 5.36 Figuras esquemáticas de E. Noguera (1935:lám. XXV) halladas en el túnel de la Pirámide del Sol. Fuente: Noguera Apud E. Matos (1995b: 172)

El arqueólogo sueco Sigvald Linné, del Museo Etnográfico de Estocolmo excava primero en 1932 Las Palmas, luego en el conjunto residencial de Xolalpan⁴³⁰ y San Francisco Mazapa (Linné 2003 [1934]). En estas excavaciones aisló un tipo nuevo de cerámica que no había sido descrito y al que se le denominó Mazapa pudiendo así establecer la secuencia Teotihuacan-Mazapa-Azteca (Gamboa 1997:4). Linné regresaría en 1934-35 para excavar en Tlamimilolpa (Linné 2003 [1942]), donde hallará otro un gran conjunto residencial de unos 35.000 m² que además le permitirá ratificar la propuesta anterior. Actualmente el Museo Etnográfico de Estocolmo almacena gran parte del material que Linné excavó, especialmente cerámica, figurillas y algunas esculturas en piedra⁴³¹ que o bien fueron obtenidas en el transcurso de los distintos proyectos de excavación o fueron

429 Sobre la confusión de Tula-Teotihuacan véase L. Sejourné "Historia de un error" (1994:25-33).

430 Cf. L. Gamboa (1997: 4): "[...] en 1930 presentó su trabajo sobre las exploraciones realizadas en San Francisco Mazapa, San Sebastián Xolalpan y en las Palmas."

431 Fueron objeto de un pormenorizado estudio a cargo de Sue Scott, "The Terracotta figurines from Sigvald Linné's excavations at Teotihuacan, Mexico (1932 & 1934-35) and comparative material". (2001). De la misma autora Vid. también "Teotihuacan Mazapan figurines and the Xipe Totec statue: a link between the Basin of Mexico and the Valley of Oaxaca". (1993).



adquiridas por el arqueólogo a particulares. Poco más de una decena pertenecen a la categoría que nos ocupa. Algunas de estas esculturas se publicaron en (2003[1934]: fig.257, 262, 267 pp. 134-135) y dedica un breve apartado a ellas (2003[1934]:137-138). La mitad del apartado se dedica a las máscaras de piedra, a sus materiales, posibles funciones y morfología general. La otra mitad lo ocupan las representaciones humanas en piedra de las que dicen ser, estéticamente, de menor interés. Describe la fig. 262 [325]: “...is reproduced a figurines made of greenstone, rather rich in feldespar. It is strongly stilized, and not very artistically formed. The association in which it was recovered definetely places it with the Teotihuacan culture.” (2003[1934]:138). Linné añade que en el sitio de Las Palmas, justo a la entrada de una cueva natural que conduce a una casa que fechó del período Mazapan, encontró la fig. 267 (Fig.3.16). De ella destaca su material, toba así como su carácter tosco y estilizado. Añade: “The inferiority of its material –and the crudity of its execution– notwithstanding, it is meant to represent some sort of deity. Technically it is noteworthy inasmuch as the face is executed in,[...] negative relief.”(2003[1934]:138). Finalmente la tercera figura que reproduce también de toba volcánica (fig. 257) la atribuye asimismo al periodo Mazapan y denota además de su ejecución ruda, que la parte posterior de la figura, que presenta una oquedad interior pudo haber servido como mortero. Su conclusión respecto a estas dos obras de factura tosca y ruda es clara: “...even in art the Mazapan period exhibits a gigantic step in a retrograde direction [...]” (2003[1934]:138) que contrasta fuertemente con las creaciones del clásico teotihuacano.

La contribución de Linné también entra en competencias de las herramientas empleadas por los teotihuacanos. Destaca acerca de éstas la abundancia de martillos o percutores esféricos que reproduce (2003[1934]:fig.271-272, p.135) (Fig.3.16) así como lo improbable que utilizaran el arco. En su lugar sugiere: “...were restricted to making the drill –of wood, with or without a stone point, or of bamboo or a hollow bone– rotate between the Palms of their hands.” (2003[1934]:131).

En 1939 se inició a cargo de J. R. Pérez y A. Caso un conjunto ocho de pozos y túneles en La Ciudadela. De dos de ellos aparecieron pequeñas esculturas que fueron luego custodiadas en el INAH según informa el autor. Del pozo 1 situado en el lado poniente del que designa Templo de Quetzalcoatl Viejo, Pérez constata los escasos hallazgos en cerámica frente a los numerosos objetos en obsidiana, jade, jadeíta, concha y hueso que procede en enumerar de los que destaca “3 idolillos de jade, uno de ellos fracturado en dos partes.” (1939:2). Del pozo nº 2 se obtuvieron “varias figuritas de jade en forma humana, orejeras de jade, piezas pequeñas de jade en forma de almena []” (1939: 3). Prosiguiendo en el túnel el autor relata como “se iban descubriendo sucesivamente, pequeñas figurillas de jade en forma humana con sus orejeras de pequeñísimas dimensiones” (1939:4). Unos años más tarde, Daniel F. Rubín de la Borbolla (1941-46) analizará estas y otras ofrendas procedentes de sus excavaciones en el sitio. Puesto que en esta publicación el autor establece una propuesta tentativa de clasificación, será tratada de un modo más detallada en el cap.6.

En la década de los 40’ pese a otros trabajos arqueológicos que se emprenden no hay en las publicaciones correspondientes referencias a esculturas. Las excavaciones se concentran alrededor del Grupo Viking, un conjunto habitacional al sur de la Pirámide del Sol y serán a cargo de P.Armillas y C. Sáenz. Armillas en 1942 excavará en Tepantitla con J. Pérez y dos años después



en Tetitla estableciendo la secuencia Coyotlatelco-Mazapa-Azteca. En 1945 Armillas iniciará otra excavación en Atetelco⁴³² que le permitirá obtener datos muy similares que apoyan la secuencia anterior. A finales de los 50 e inicios de los 60 el panorama acerca de la gestión del patrimonio y la conservación experimentó un auge.⁴³³

EL NUEVO IMPULSO DE LOS AÑOS 60' EN LA ARQUEOLOGÍA

En los años 60 la arqueología mexicana experimenta un cambio sustancial que ha sido expuesto por Eduardo Matos. El autor constata que en primer lugar se llevan a cabo proyectos que van implicar la colaboración de distintos especialistas. En segundo lugar la adquisición e implantación de nuevas técnicas de prospección, a saber, la fotografía aérea y el recorrido en superficie contribuyen a obtener mejores resultados. Finalmente otro aspecto que se dio en este momento fue el rescate arqueológico como consecuencia de las obras de construcción que afectaban terrenos y que permitió sacar a la luz nuevas esculturas (Matos 2004: 96). Con este telón de fondo y auspiciado y financiado por el INAH se abren dos importantes campañas de excavación del Proyecto Teotihuacan 60-64 dirigidas por Ignacio Bernal. La primera de ellas comprende del 60-62 tuvo como objetivo limpiar la Avenida de los Muertos y restaurar las plataformas laterales. El área de actuación se dividió en 11 zonas o sectores (plano publicado en Bernal 1963) y destacó el papel de J. Acosta quién a su vez dirigió tres excavaciones de las que sobresalen varios edificios de la Pirámide la Luna [zona 1 y 2] y la exploración y restauración del Palacio de Quetzalpapalotl y el edificio de los Caracoles Emplumados (1964).

La segunda campaña del Proyecto Teotihuacan (1962-1964) con una visión integradora, propone revisar los cambios que se acontecieron con posterioridad a la obra de Gamio y cuenta también con la intervención de investigadores de distintas procedencias. Puesto que uno de los objetivos del proyecto consistía en “*integrar los vestigios arqueológicos al turismo nacional e internacional []*” (Gamboa 1997: 4) se reunieron esfuerzos para tal propósito. Exhibir la zona ceremonial de la ciudad, restaurarla y habilitarla para su apertura al público dando a conocer como sería hacia el 500 d.C., era la prioridad por lo que se exploraron las estructuras más relevantes, la Plaza de la Pirámide de la Luna, el Palacio de los Jaguares, el adoratorio central de la Pirámide del Sol, parte de la Plataforma en U⁴³⁴ que rodea la pirámide en sus lados norte, este y sur, la calzada de los muertos y otros edificios. El área de la Pirámide del Sol se subdividió en dos zonas de intervención: 5-A encargada a Eduardo Contreras y 5-B a Robert Chadwick. Éste último explora la plaza central en sus lados N-E y S, parte de la plataforma en “U” y cuartos y altares alrededor de la pirámide. Es digno mencionar aquí que en uno de los edificios hallará un disco de piedra con una representación del dios de la muerte que oportunamente trataremos llegado el momento.

Inscritos como miembros de este proyecto surgen personalidades destacadas del momento: Laurette Séjourne excava en los conjuntos residenciales de Tetitla (1942,1963-1964), Zacuala

432 Vid. Agustín Villagra (1952) para la copia, proceso técnico y reconstrucción de las pinturas murales en estos conjuntos.

433 Vid. Introducción de Gallegos (1997). Vid. la síntesis de R. Millon acerca del desarrollo de los estudios y las investigaciones en Teotihuacan a partir de 1950 hasta 1990 en (1992:339-419).

434 Acerca de su posible función vid. R. Bastien (1995:229-230) y E. Matos (2009b:69).



(1955-1958) y Yayahuala (1958-1961) y eventualmente en Atetelco (1956 y 1980). Sus publicaciones derivadas de los trabajos arqueológicos fueron muy relevantes y tanto el estudio minucioso de la arquitectura como el de la pintura mural permitieron que la autora pudiera llegar a inferir aspectos tales como la función de los espacios o las actividades de sus ocupantes a partir de la interrelación de ambas disciplinas (1954, 1959, 1966b, 1966c, 1966d). También apoyándose en la cerámica y en las figurillas procedentes de sus excavaciones logró componer un corpus de indumentaria, peinado y ornamentos (Fig. 5.37) que constituirá un punto de referencia ineludible en investigaciones posteriores. Sus publicaciones, como señala muy acertadamente Sergio Gómez:

“Como en un escaparate del pasado, nos transportan de una manera más vívida al interior del espacio, nos permiten imaginar la ubicación, el colorido, y quizás, lejanamente, discernir todavía sobre el oscuro significado de los murales que guiaban el sentido de la circulación y la comunicación interna de cada conjunto” (2005: 7)

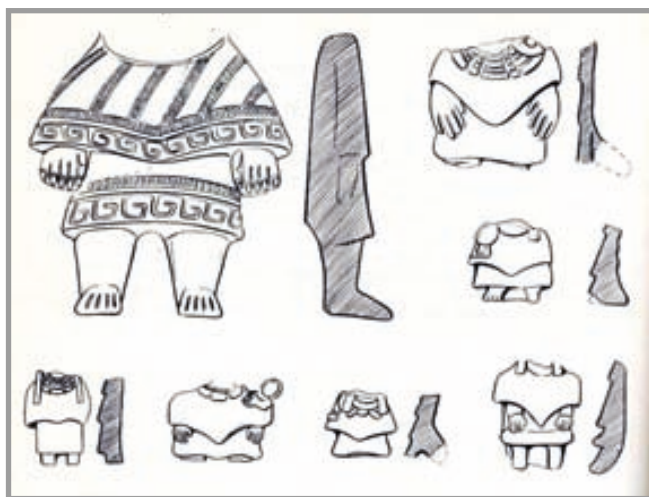


Fig. 5.37 Algunas variantes del quechquemilt en las figurillas. L. Sejourné (1966d:fig. 145)

La arqueóloga mexicana Florencia Müller también estuvo involucrada en el Proyecto Teotihuacan, desempeñando su cargo en el Laboratorio. A ella le debemos entre otros, el informe mecanoscrito “El material lítico de Teotihuacan” (1965) donde la autora analiza, describe y registra todo el material lítico, esculturas incluidas, que habían salido en el curso de las excavaciones del Proyecto. La consulta de esta fuente es un elemento indispensable para poder rescatar información del contexto de la pieza, como se apreciará en algunas citas de la autora, así como los dibujos que de la mano de G. Dulché que ilustraba en láminas en sus descripciones. Algunos de éstos han sido recuperados aquí para referenciar obras que, si bien fueron obtenidas durante ese proyecto, su paradero actual se desconoce. Por otro lado dedica algunas consideraciones de interés a las herramientas y a los materiales.

Por lo que se refiere a las esculturas trabajadas por desbaste, la autora se muestra sorprendida “de la pobreza del material” y menciona: “Cuando uno considera la cantidad del escombro removido en los dos años de trabajo del Proyecto Teotihuacano, puede uno llegar a la conclusión tentativa de que en el Teotihuacán Clásico no había la costumbre de hacer pequeñas esculturas.



Tal vez por esta razón se explique la pobreza de este rasgo cultural en comparación con la riqueza y variación encontrada en la cerámica y en la pintura mural.” (1965:112). A pesar de los pocos ejemplares recabados clasifica el material de roca volcánica de tipo antropomorfo en: “Esculturas en bulto: representaciones antropomorfas”: a) Escultura antropomorfa en posición sedente con brazos y piernas cruzadas (corresponde a los braseros del dios del fuego); b) con piernas en cuclillas [176]. También incluye una categoría de caras en relieve [177, 178]. (Müller 1965: 112-115). Asimismo menciona la categoría de “Adornos arquitectónicos” dentro de los cuales destacan algunos de tipo antropomorfo [161]. Por lo que refiere a la piedra pulida del tipo serpentina, diorita, tecali o jadeíta incorpora un apartado titulado “Pequeñas esculturas talladas”. Dentro de esta categoría clasifica el tipo antropomorfo sedente a partir de un ejemplar de mármol fragmentado en dos partes procedente de la zona V-a [334]. Su descripción de la forma: “*Los dos fragmentos están trabajados en bloques de formas ovaladas, en uno se ha esbozado con unos cuantos trazos la parte inferior de un dorso en posición sedente con las piernas en cuclillas y el otro [] representa la espalda de un jorobado.*” (Müller 1965:119-120) nos da cuenta de la objetividad de las descripciones, mismas que acompaña de sus dimensiones y su distribución, aunque en este caso por tratarse de un único ejemplar solo infiere un posible uso ritual. Otra categoría es la designada como “Antropomorfa vertical masculina” [181, 158, 182] seguida de la “Antropomorfa vertical femenina” [180]. En los adornos arquitectónicos en piedra pulida destaca la hachuela antropomorfa [183]. Sin duda la contribución de F. Müller es de sumo interés.

Al término del proyecto y poco antes de la publicación de este informe citado, tuvo lugar el traslado de la monumental Chalchiutlicue del Museo de La Moneda al Nuevo Museo Nacional. (Fig. 5.38). También ese mismo año, el 16 de abril de 1964 fue trasladado el Tlaloc de Coatlinchan hasta la entrada del Museo, traslado⁴³⁵ sin duda espectacular y seguido por curiosos a pesar de la lluvia que caía en la ciudad. Parecía así cerrarse un capítulo fructífero en cuanto a estatuaria se refiere, a pesar de las afirmaciones de Müller.



Fig. 5.38 En 1964 tuvo lugar el traslado de la monumental escultura de la Chalchiutlicue del antiguo museo de la Moneda al nuevo Museo Nacional. Fuente: S.R. Arroyo et al. (2004: 46).

435 El traslado fue descrito por F. Solís, “Traslado de Tlaloc”, *Relatos e historias de México*. Enero 2009, nº 5: 52-55.



Con cierta contemporaneidad, se inician otros dos grandes proyectos ineludibles que van a marcar un antes y un después en los futuros proyectos arqueológicos: el Teotihuacan Valley Project, coordinado por William T. Sanders (1964-65) de la Universidad de Pennsylvania y el Teotihuacan Mapping Project, coordinado por Rene Millon (1970, 1973a) de la Universidad de Rochester. En el primer gran proyecto del arqueólogo estadounidense W. T. Sanders se hace hincapié en los patrones de asentamiento y en los estudios ecológicos. Con este segundo proyecto recuperó información de más de 10.000 sitios arqueológicos en la Cuenca de México y por otro lado se propuso una visión militarizada, contrapuesta a la visión teocrática que se creía para el gobierno de la ciudad. Varias tesis de licenciatura y doctorado se generaron a partir del análisis de pozos excavados resultado de este macroproyecto.

En el segundo proyecto se utilizan las nuevas técnicas de prospección mencionadas que van a estar en boga a partir de ese momento: fotografía aérea, recorridos en superficie y sondeos dieron respuesta a algunos objetivos del proyecto como elaborar un mapa de la ciudad con los principales elementos señalados: estructuras, calles, edificios tipo palacios, barrios... A partir de este proyecto se van a generar otros estudios encabezados por James Bennyhoff con la cerámica, Bruce Drewitt que investigará sobre la planeación de la ciudad, Clara Millon con la pintura mural y el mismo René Millon con la urbanización de la ciudad. Cabe mencionar que la obra de Millon será una referencia ineludible e incluso la planimetría será utilizada posteriormente por algunos de los proyectos para situar las estructuras en el sitio, como por ejemplo el del 80-82.

En el Rancho de La Ventilla (La Ventilla A) Román Piña Chan (1963) llevó a cabo excavaciones y pese a que se halló de manera casual un marcador de juego de pelota, no se localizó la supuesta cancha con las plataformas típicas de esta construcción. No obstante el autor indicó a la luz de las evidencias, que el grupo artesanal que aquí se asentó debió haber mantenido intensos contactos con Costa del Golfo. En 1964 J. Angulo presentó su tesis: *Teotihuacan. Un autoretrato cultural* con la intención de ofrecer una reconstrucción de la vida cotidiana en la antigua ciudad a partir de las evidencias pictóricas y de las fuentes escritas. Un año más tarde, Eduardo Matos Moctezuma toma como ejemplo Teotihuacan en su tesis *La revolución urbana en la Cuenca de México*. A partir de este momento y en adelante las tesis y publicaciones sobre Teotihuacan van a incrementarse exponencialmente, siendo uno de los focos activadores del aumento la XI Mesa Redonda dedicada a Teotihuacan celebrada en 1966. Ese mismo año, el Barrio Oaxaqueño fue objeto de considerables excavaciones que evidenciaron gran cantidad de cerámica de estilo oaxaqueña: el 7:N1W6 fue excavado por Evelyn Rattray y Juan Vidarte entre 1966-67. (Rattray 1987a)

LA ARQUEOLOGÍA EN TEOTIHUACAN EN LOS 70'-80

Aunque los años 70' no destaca ningún proyecto que haya sacado a la luz nuevas esculturas, en realidad merece la pena evaluar el incremento en publicaciones acerca de la escultura y el arte en la antigua urbe. Por citar algunos mencionamos a A. Miller (1973) que llevó a cabo la primera recopilación de murales teotihuacanos, publicando *"The mural painting of Teotihuacan"* y E. Pasztory (1976) quién se ocupa de las expresiones pictóricas analizando los murales de Tepantitla y abre un nuevo campo, el de la iconografía, concretando su estudio en el dios Tlaloc (1972, 1974).



La década de los 80 se abre con el Proyecto Teotihuacan 1980-1982 iniciado primero por Eduardo Contreras y continuado después por Rubén Cabrera. Este proyecto se centró en la excavación de la Ciudadela y de los conjuntos habitacionales, así como la localización de unos talleres cerámicos y la excavación en el complejo oeste de Calle de los Muertos que dieron como resultado el hallazgo de nuevas estructuras arquitectónicas de probable función política o de culto junto con esculturas antropomorfas en piedra verde asociadas. Del proyecto surgieron considerables esculturas y figurillas, especialmente del conjunto 1D al norte del TSE, cuya excavación fue a cargo de los arqueólogos A.M. Jarquín Pacheco y E. Martínez Vargas (1982a, 1982b, 1982c). Varias publicaciones y algunas tesis, entre las que destacan la de Carlos Múnera (1985) acerca del taller de incensarios al Norte de la Ciudadela y Noel Morelos (1986) sobre el Complejo Calle de los Muertos vieron la luz en esa misma década, otras se hicieron esperar algunos años más, A.M. Jarquín Pacheco (2002).

Dentro de la Ciudadela R. Cabrera Castro junto con G.L. Cowgill (Universidad de Brandeis) se encargaron en 1987 de las excavaciones del Templo de la Serpiente Emplumada, proyecto que asumiría también Saburo Sugiyama a partir de 1989 (Cabrera 2009). Inicialmente el objetivo pretendía comprender su estructura arquitectónica y quizá localizar tumba de un gobernante. Durante el proceso de excavación salieron a la luz entierros de individuos sacrificados como ofrenda de consagración al edificio corroborando así la propuesta de Sanders de los años 60 que se oponía al carácter teocrático y pacífico del gobierno teotihuacano. A la luz de los hallazgos, se podía inferir una sociedad con un fuerte componente militar y la evidencia de la práctica del sacrificio humano a gran escala. Un numeroso conjunto de figurillas en piedras verdes aparecieron en el entierro central y fueron objeto de análisis tanto por O. Cabrera (1995), como por S. Sugiyama (2005).

DE LOS AÑOS 90 A LA ACTUALIDAD

Teotihuacan formó parte de uno de los Proyectos Especiales de Arqueología que se llevaron a cabo a cargo del INAH entre 1992-1994 encabezado éste por Eduardo Matos. Se plantearon cinco programas: uno de mantenimiento de los principales edificios que se situaban en la Calle de los Muertos y de Tetitla. Otro será la creación del CET con la incorporación de un programa de becarios de distintos países que excavaron el conjunto 5' al oeste de la Pirámide de la Luna. En tercer lugar sobresalen distintas excavaciones, algunas de rescate y otras planificadas como la plataforma alrededor de la pirámide del Sol⁴³⁶. En esta zona ceremonial de la pirámide del Sol fueron excavadas algunas esculturas [167]. Como ejemplo del primer caso mencionamos La Ventilla dirigida por Rubén Cabrera (1996a, 1996b, 1996c, 2002a, 2006i,s/f). Los relevantes hallazgos en los pozos de sondeo practicados cambiaron la estrategia y pasó de ser un salvamento a constituirse como importante un proyecto de investigación de un barrio de producción artesanal especializada. Considerables esculturas y figurillas fueron obtenidas durante sus excavaciones [139, 140, 146, 147, 148]. También se creó un nuevo museo al Sur de la pirámide del Sol, el llamado actualmente Museo de Sitio⁴³⁷. (Matos Moctezuma 2004: 114-115)

436 Eduardo Matos, "Excavaciones recientes en la Pirámide del Sol, 1993-1994" (1995c:312-329).

437 Para una revisión de los museos que se abrieron en Teotihuacan desde la época de L. Batres y nuevas perspectivas sobre el enfoque del actual Museo de Sitio vid. J. Delgado Rubio, "Hacia el 95 aniversario del Museo de Sitio..." (2005:7-8).



A partir de 1998 surgen algunos proyectos que tienen como elemento común resolver la cuestión del poder en Teotihuacan. Sobresale el Proyecto Pirámide la Luna llevado a cabo por Rubén Cabrera y Saburo Sugiyama⁴³⁸ que permitió descubrir las distintas fases constructivas del edificio y localizar numerosas ofrendas de consagración, entre las cuales destacan algunos ejemplares escultóricos [22, 23, 26, 226, 227, 225] que oportunamente trataremos más adelante.

Linda Manzanilla emprenderá dos importantes proyectos en los conjuntos arquitectónicos de Xalla (2000-2001, 1ª temporada), que contó con la colaboración de William Fash de la Universidad de Harvard y Leonardo López Luján del INAH, y Teopancazco. La finalidad del proyecto pretendía ampliar el conocimiento de las élites en Teotihuacan y evidenciar si estos conjuntos fueron tal vez, la residencia de los gobernantes de alto rango. En el curso del Proyecto del conjunto de Xalla, al norte de la Pirámide del Sol, se éste se obtuvo la escultura antropomorfa en mármol conocida popularmente como “el cautivo de Xalla”[28].

Como señala N. Moragas, “*El cambio de siglo nos alumbra con nuevos proyectos de investigación, así como con la consolidación y expansión de los llevados a cabo por parte de universidades nacionales y extranjeras. Más que abrir nuevas zonas de excavación, se intenta profundizar en el conocimiento de las mismas, así como en el trabajo en los laboratorios y en la realización de análisis detallados de los materiales.*” (2011: 21).

Otros dos proyectos vigentes tienen como elemento común la pirámide del Sol: por un lado Linda Manzanilla junto con otros investigadores coordinados por Arturo Menchaca del Instituto de Física de la UNAM llevan a cabo una introspección de la citada pirámide con un detector de muones⁴³⁹. Dicho proyecto interdisciplinario se inició en 2001 bajo el título: “La Pirámide del Sol: ¿templo estatal o templo funerario?” tiene como objetivo inspeccionar la estructura interna del edificio para detectar cavidades ocultas con ofrendas o con fines funerarios. Finalmente destaca el proyecto “Complejo Arquitectónico de la Pirámide del Sol 2000-2005”⁴⁴⁰ del INAH dirigido por A. Sarabia cuyo interés reside en la conservación integral, mantenimiento e investigación de este emblemático edificio. Entre 2008-2011 la pirámide vuelve a ser foco de estudio con A. Sarabia y S. Sugiyama al frente al renovado “Programa de Investigación y Conservación del Complejo Arquitectónico Pirámide del Sol, Teotihuacan”. Al cierre de esta tesis la publicación de Nawa Sugiyama et al., (2013) y S. Sugiyama et al. (2014) arrojaban importantes datos no sólo en cuestiones cronológicas que suponían posponer a Tlamimilolpa la construcción de este emblemático edificio, sino también daban a conocer la aparición de algunas esculturas antropomorfas en piedra verde halladas en el interior del túnel de la pirámide [333, 214].

En la actualidad varios proyectos se encuentran vigentes: a raíz de unas exploraciones en la Ciudadela y en el Templo de la Serpiente Emplumada con el propósito inicial de consolidar y

438 Sugiyama (2003), Sugiyama, Cabrera (2003, 2004, 2006, 2007); Sugiyama, López (2006,2007).

439 L. Manzanilla *et al.* “Introspección de la pirámide del Sol de Teotihuacan con un detector de muones” (2005:52-55).

440 E. García, A.Sarabia: “Exploraciones arqueológicas en la pirámide del Sol de Teotihuacan” (2005: 31-32). Vid. también A. Sarabia “A 100 años de las exploraciones arqueológicas de Leopoldo...” (2005: 22-24). En relación al monumento el autor constata que todavía no se han obtenido fechamientos absolutos, no se conoce con precisión su secuencia constructiva ni tampoco se sabe con certeza como era su acabado ni su papel en el orden de la ciudad.



restaurar⁴⁴¹ el edificio J. Gazzola⁴⁴² y S. Gómez del INAH, hallaron fases de ocupación temprana en esta zona. En el curso del Proyecto “Tlalocan. Camino bajo la tierra” el hallazgo de un túnel⁴⁴³ a unos metros del edificio, inició un proceso de excavación que ha aportado hasta la fecha, valiosas ofrendas, entre las que destacan esculturas y figuras en piedras verdes que aún no han sido publicadas. Aunque todavía está en vías de exploración, según S. Gómez, este túnel anticipa la posibilidad que al final del corredor se hallen las cámaras funerarias de los gobernantes.

A modo de conclusión mencionaremos que muchos son los trabajos emprendidos en la zona arqueológica desde los inicios de las primeras exploraciones a principios del s.XVII hasta la excavación con métodos científicos. No nos ha interesado en este capítulo la historia de la arqueología en la urbe en sí, ya que existen trabajos compilatorios al respecto⁴⁴⁴ sino priorizar aquí aquellas excavaciones y publicaciones derivadas de las mismas, en donde han surgido esculturas antropomorfas que conforman nuestro corpus.

5.5 DISCUSIÓN SOBRE LA RECONSTRUCCIÓN A PARTIR DE FUENTES HISTÓRICAS Y EVIDENCIAS ARQUEOLÓGICAS: CASTAÑEDA Y EL CASO DE LAS ESTATUAS DE «MICTLANTECUHTLI»

Como colofón a este capítulo hemos considerado oportuno la necesidad de diseccionar y confrontar las fuentes, históricas y arqueológicas, a fin de evidenciar que las reconstrucciones que con frecuencia se proponen, adolecen a menudo de esta discusión o confrontación previa. En no pocas ocasiones a lo largo de esta primera parte de nuestra investigación nos hemos detenido ante interrogantes que se generaban a partir de las lecturas de las fuentes escritas. Algunos de ellos, ya fueron planteados ya por nuestros predecesores y no pudieron ser resueltos a falta de datos más precisos. Hoy siguen permaneciendo más lagunas de las que muchos desearíamos, pero en algunos aspectos si hemos conseguido dar un paso más en la investigación. A veces surgieron propuestas de la mano de reputados investigadores, y a pesar de que en ocasiones carecían de argumentos suficientemente sólidos para sostener su hipótesis, su renombre hizo que perduraran a lo largo del tiempo. Las descripciones de los que en el pasado estuvieron *in situ*, situados frente a los edificios, describiendo en ocasiones y con extraordinario grado de detalle, lo que sus ojos veían, ha sido una de las fuentes más consultadas en este trabajo. Recorrer en

441 En 2003 se presentó el 2º proyecto de conservación integral; el 1º en 1995 nunca se llevó a término. Vid. anónimo, “Proyecto de Conservación del Templo de Quetzalcoat” (2005: 21-23).

442 J. Gazzola, “Proyecto de Investigación y conservación del Templo de la Serpiente Emplumada, Teotihuacan” 2008. Vid. <http://www.famsi.org/reports/07093es/index.html>

443 Vid. L. Gamboa, “El túnel de la pirámide del sol, una historia del inframundo al supramundo” (2005: 35-39). Vid. también información publicada recientemente en noticias: http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_313.html

444 Sobre el tema vid. E. Matos, “Cuatro décadas de investigación arqueológica...” (2004:57-128), “La arqueología de Teotihuacan” (2003b:28-35), “Descubridores del pasado en Mesoamerica. Teotihuacan” (2001:255-267). M.C. Serra Puche, “The Role of Teotihuacan in Mesoamerican...” (1993:64-73), L. Manzanilla, “Arqueología de Teotihuacan.” (1998c:26-27), E. Nalda “La arqueología mexicana.” (1998:6-13), D. Schavelzon, “La primera excavación...” (1983:121-134). Para una revisión reciente acerca de las problemáticas de la arqueología en Teotihuacan vid. G. Cowgill: “Teotihuacan, ciudad de misterios” (2003a: 20-27). Para una revisión general de la historia de la arqueología en México hasta 1950, sigue siendo de referencia I. Bernal: *Historia de la arqueología en México*. [1979] (2ª edición de 1992) y J.R. Acosta, “Archaeological explorations in Teotihuacan” (1970: 11-18).



nuestros días una imagen a partir de las reproducciones antiguas o de las letras de su descripción en el pasado tiene un componente nostálgico y no lo negaremos. Pero a veces esas interesantes descripciones no encuentran hoy sus referentes, se perdieron las imágenes que inspiraron esas letras o animaron unos dibujos, acuarelas o fotografías. Debemos entonces pensar como nos sugirió D. Schavelzon ante mi pregunta acerca de una lámina de J. F. Waldeck en la que dibujó una escultura teotihuacana supuestamente desconocida en la actualidad⁴⁴⁵. Lo que parece claro es que es tarea imprescindible contrastar las fuentes escritas con el registro material y dar cuenta de si el puzzle puede llegar o no a encajar. Un ejemplo representativo es tratar de resolver a qué estatua del templo de Mictlantecuchtlí se refiere Castañeda en su descripción del s.XVI. Con tal de aclarar dicha cuestión, procedemos a revisar algunos aspectos como el edificio en el que se encontraba, sus dimensiones y las esculturas que pueden asociarse, ya sea por contexto o por temática, al edificio. Partiremos de los estudios previos que sobre ello se han publicado. No sé si lograré aportar algo nuevo al respecto, pero desde luego reordenar la información que se tiene puede considerarse un primer paso para seguir avanzando en esta dirección.

Castañeda nos sitúa la escultura encima de un edificio de menores dimensiones situado enfrente de la pirámide del Sol, orientado a poniente. Al parecer, esta estatua se hallaba colocada, o tal vez empotrada mediante algún tipo de espiga, en un pedestal de planta cuadrada. Existen algunas candidatas que podían haber ocupado el lugar que menciona y *a priori* ya se podría acotar que puesto que el templo estaba dedicado al dios de la muerte según Castañeda, la iconografía de las esculturas debería ser coherente con esta dedicación. Tenemos asociadas algunas posibles representaciones de esculturas que muestran un cráneo descarnado [187, 125] o una representación de un disco con calavera [188], posible símbolo de Mictlantecuchtlí (por lo menos en la iconografía mexicana), en la plaza de la pirámide del Sol. Por otro lado una escultura [184], de la que se desconoce su localización original, también presenta una temática acorde con la iconografía citada.

En 1922 H. Beyer revela la existencia de dos calaveras grandes [187, 125] en piedra que se encontraron en la plaza de la pirámide del Sol en 1917 y la pone en relación con la fuente citada, literalmente: “*a unos 100 metros de la pirámide del Sol, en dirección occidental, y creo que se pueden relacionar con un templo de Mictlantecutli que menciona Castañeda []*” (apud Gamio 1922: 170-171). Cuarenta años después, en su breve antología de esculturas teotihuacanas, Oropeza (1968:5) sugiere que estas dos piezas pueden tratarse de remates de alfardas. Sin embargo la aparente ausencia de remates de espigas para ser empotradas permite que poco tiempo después, R. J. Stroessner (1973: 14-15) sugiera que las piezas formaron parte de la composición de un marcador de juego de pelota, semejante al de La Ventilla, compuesto por los dos cráneos en su base. Su propuesta de reconstrucción se basa, entre otros elementos, en un vaso de la colección del Museo de Denver (NW-499). Casi dos décadas más tarde Von Winning (1987a:164; 1987b:57-58) revisa de nuevo la cuestión. Propone que bien pudieron estar: “*... exhibidas sobre un pedestal o plataforma como marcadores para identificar el recinto donde se acostumbraba a celebrar*

445 “¿La inventó? ¿La soñó? ¿Era de otro sitio y se equivocó a hacer la lámina?” (comunicación personal 01/09/2012). Aunque sospechamos que tal vez pudo tratarse de los restos de la cabeza de la estatua, aquella que alguna vez pudo estar en la Pirámide de la Luna.



el sacrificio". Lo interesante del autor es que vincula no tanto a la idea de la muerte, sino del sacrificio humano, la calavera. El análisis iconográfico de Von Winning acerca de la identificación de las dos calaveras descarta que se traten de representaciones del dios de la muerte. Por otro lado Langley retomando al citado autor menciona que "...death symbolism is rare at Teotihuacan and the data sample contains at most nine possible examples of this sign [calavera] (1986: 321). En efecto, son muy pocas las representaciones de la calavera tanto en esculturas como en cerámica (Von Winning 1987b:58-59) o pinturas murales⁴⁴⁶. Winning considera que a merced del nudo y las flamas que muestran en la parte posterior como se suele mostrar en el atado de años⁴⁴⁷, ambas piezas registran un ritual de sacrificio que debió acontecer al término de un ciclo calendárico (1987b:58). Esto será secundado entre otros autores, por C.L. Díaz Oyarzábal (1990: 51). Entrando en consideraciones de orden cronológico, Von Winning propuso que la ubicación de las calaveras a las que considera de factura teotihuacana, motivaron la posterior erección de este edificio en época azteca. Es decir sugiere que el templo que Castañeda refiere es una construcción de época posclásica. El problema es que dicho edificio queda aún pendiente de identificar: ninguna otra fuente consultada, salvo Castañeda lo menciona. De él dice que *se halla en un llano que se hacía delante del cu* es decir, en la plaza de la pirámide del Sol. Castañeda refiere que el ídolo se encontraba asentado sobre una peña de una braza (1.68m) en cuadra, en este cu del que añade sus medidas: tres estados⁴⁴⁸ de alto.

En primer lugar en la plaza de la pirámide del Sol se elevan restos de tres estructuras, que tanto arquitectónicamente como por el material constructivo empleado, sugieren fuertemente ser de factura teotihuacana. Tal vez uno de ellos, probablemente el que se halla justo en el frente sirvió de base para dicho edificio. En segundo lugar hasta donde conozco, no tenemos registro que los aztecas construyeran edificios en la ciudad, se limitaron a hacer ofrendas, depositar entierros y sustraer reliquias entre otras acciones. En consecuencia considero que es más probable que se trate de un edificio preexistente que no, como sugiere Von Winning que lo erigieran los mexicas.

Apenas unos años después de desmentida la función de remates de alfardas por Stroessner, P. Sarro (1988:26) sostiene que las calaveras de piedra podrían haber funcionado como elementos

446 Nos hemos basado en el catálogo de B. de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*. Tomo I y II. (2006[1995]). En pintura mural sólo ha aparecido una representación de un cráneo en el piso pintado del conjunto de La Ventilla (Glifo de calavera: Lám. 21, p. 180) y dos en el muro sur de Tepantitla asociadas ambas al nacimiento de una planta (Uriarte 2006a [1995] fig. 53-54, p. 244-245 y p. 274). En esculturas se reducen a los mencionados en el texto y a un posible rostro antropomorfo (nº inv 10-622166 Ceramoteca del sitio) con elementos descarnados que procede de una zona residencial, el Palacio A del conjunto La Ventilla A, en el cuadrante S1W2 de Millon. Por otro lado las representaciones de cráneos descarnados son constatados en el grupo cerámico nº 6 de L. Sejourne como decoraciones que aparecen en exclusiva de la cerámica anaranjada (2002[1959]:Fig. V.89f, p. 141). El Museo Quai Branly de Paris conserva algunas figurillas en arcilla que son representaciones de cráneos (p.ej. nº inv: 71.1882.17.1101 o 71.1930.19.835). Jiménez Moreno señalaba "*Already in Teotihuacan we know that skulls are sculptured in stone, and that the dead, although represented as being very lively, and even happy, are portrayed in handsome murals. But he mania for representing skulls and skeletons is here not so marked as in contemporary El Tajín art []*" (1966:58)

447 Fue L. Batres quién identificó unos tableros de piedra en los templos ubicados en la cara oeste de la Pirámide del Sol que por su iconografía le sugiere: "*que ese lazo, esa cuerda retorcida y esas llamas en conjunto simbolizan una atadura de años y la gran fiesta de la renovación del fuego sagrado cada siglo*"(Batres 1906:25) . Parece entonces que la cara oeste de la Pirámide del Sol tiene una concentración iconográfica que parece potenciar este tema.

448 No sabemos si se refiere a la medida española en uso durante los ss.XVI-XVIII del estadal, que equivale a 3.36m. Si así fuera, el edificio descrito tendría casi 10 m de altura.



arquitectónicos del tipo remates de alfardas, aunque como indicamos, carecen de ellas. En cuanto a su interpretación E. Matos sugiere un poco más tarde que estas esculturas podrían estar relacionadas con un culto a la muerte, atestiguando así la creencia en un más allá. (1990:128, 172 lám 73). C.L. Díaz interpreta ambas piezas en consonancia con la propuesta de Von Winning: “... as a monument dedicated to blood sacrifice carried out for the ceremonial celebration of the New Fire ceremony marking the end and beginning of a calendrical cycle.” (Apud Berrin y Pasztory 1993:168) y propone una cronología dilatada que comprende desde 200-750d.C. Para G. Cowgill (1992b:98) estos cráneos en piedra pudieron haber pertenecido a la última plataforma construida al frente de la pirámide del Sol o tal vez de estructuras de la Plaza del Sol, pero en cualquier caso el autor retrocede y aunque admite que no han sido datadas, las considera de factura post-Tzacualli. El autor sostiene que la iconografía de los murales del palacio del Sol fechados para Metepec exhiben un programa iconográfico que exalta la fertilidad y la creación y propone entonces “... death and sacrifice were aspects of Sun Pyramid cults from the beginning, though complemented by other aspects emphasizing creation and probably abundante and fertility.” (1992b:99). Estamos de acuerdo plenamente con esta interpretación.

De modo que si bien la interpretación de Von Winning de finales de los 80' en la escultura formaría parte de un monumento consagrado a ceremonias del sacrificio humano para señalar el inicio y el fin de ciclos calendáricos sería hasta la fecha la opción más plausible, me decanto por considerar, como G. Cowgill que estos cráneos provienen de una de las plataformas de la Pirámide del Sol o bien de la Plaza del Sol. En una reciente publicación⁴⁴⁹ la cronología que se relaciona con estas piezas se sitúa en época clásica teotihuacana, entre 150-650 d.C. No podemos determinar la vigencia que tuvo este culto o ritual, ni se extendió hasta finales de la ciudad o si fue desplazado por otro, pero es posible que la creación de ambas piezas sea, como señalaba Cogwill, temprana.

En este mismo lugar y cuadrante se encontró en las excavaciones del INAH 62-64 un disco con cráneo [188], descubierto en 1963 por R. Chadwick (Fig. 5.39) En el informe técnico⁴⁵⁰ se describe esta escultura que apareció a 13.20 metros al este del Edificio 1 de la zona 5-A a una profundidad de casi 50 cm bajo el último piso del patio. Según las medidas determinadas en el informe, tiene un diámetro de 1.30 m y un grueso de 24 cm y:

“ como se ve la pieza representa la cara de “Mictantecuhtli”, el Señor del Infierno” [de la muerte], y la cara está rodeada por dos círculos concéntricos entre los cuales se encuentran 36 “rayos”. La escultura, que está esculpida por sus dos caras, conservó pintura [roja y amarilla] en el lado que estaba boca abajo. Es obvio que la pieza era parte de una estela puesto que queda la huella de una espiga.” (Chadwick 1964: 32).

Por lo que se refiere al fechamiento de esta pieza así como a su factura, función e interpretación ha sido también objeto de un debate controvertido. Por un lado R. Chadwick comenta en el informe de

449 Catálogo “Teotihuacan. Cité des dieux” (2009: cat 182, p. 356).

450 R. Chadwick, *Excavación y reconstrucción de la Plaza de la Pirámide del Sol. 1963-64*. INAH-Proyecto Teotihuacan. Zona 5-B. Mecanoscrito. Archivo Técnico del INAH. Págs. 32-33. Fotos 44,45, 46, 47 y láminas 5 y 6. En el ejemplar consultado hay anotaciones manuscritas de autor desconocido, que se incorporan en algunas ocasiones y figuran entre corchetes.



excavación que la cerámica que se encontró asociada a la estatua pertenece a la fase Teotihuacan II y III. Según la cronología del Valle de Teotihuacan empleada en el Proyecto Teotihuacan 62-64, esta pieza aproximadamente se podría situar entonces del 200 al 450 d.C. Se recogen también en el informe (1964:32-33) las diferentes sugerencias que miembros del proyecto efectuaron a propósito del carácter de la escultura que, a la luz de las evidencias, planteaba algunas dudas. Para I. Bernal la pieza tiene elementos totonacos, pero la considera de factura teotihuacana así como R. Millon que la consideraba indudablemente de factura teotihuacana. J. Bennyhoff se apoyaba en la representación frontal del rostro para aducir que correspondía a una representación temprana. Algunas tentativas surgen a finales de los 80's de la mano de Von Winning quien asevera a partir del modo de representación y de los rasgos iconográficos, el papel plegado alrededor, que *“este monumento es de origen azteca y que fue llevado Teotihuacan o esculpido allí mismo, uno o dos siglos antes de la conquista.”* (1987a:164, 1987b:58). Otras propuestas más conservadoras mantienen una factura teotihuacana pero prolongan la cronología de este disco hasta fechas más tardías como F. Solís que la sitúa entre 300-550 d.C (1998[1991]:55) y E. Matos (1993a:366) adelanta la fecha hacia 750 d.C. El arqueólogo mexicano la relaciona con la idea planteada previamente por Von Winning con el sacrificio humano, pero también con la muerte del sol que atraviesa el inframundo. Así se atestigua en los códices del Posclásico en los que el sol *“que paseaba por el inframundo en las noches para volver a nacer por el oriente se le pintaba muerto. A veces como un cráneo descarnado con rayos y a veces con los ojos cerrados y la lengua de fuera.”* (Barba de Piña Chan 2004:103). Este concepto que tendrá vigencia en el Posclásico será compartido por otros autores para el caso del controvertido disco de Teotihuacan (Cabrera 2004a:28; Barba de Piña Chan 2004:109, 110 fig.24). Pero las diversas aportaciones del disco con calavera van matizándose también a lo largo del tiempo: para E. Matos esta escultura es una muestra más del legado ideológico-religioso que Teotihuacan cederá a los mexicas *“The sculpture symbolizes the sun disappearing in the west to take the Light to the world of the dead.”* (1990:157, lám 70) y T. Uriarte acerca de su función planteó que el disco debido a su forma podía haber formado parte de un marcador móvil de juego de pelota (2006a [1995]:264) y lo identifica como *“... a dual figure representing life and death.”* (2006c:17)



Fig. 5.39 Fotografía del disco en el momento del hallazgo en la excavación. Tomado de R. Chadwick (1964:foto 45)



Recientemente su cronología parece haber retrocedido manteniéndose más coherente con los datos cerámicos asociados que proceden el registro arqueológico y se sitúa ya entre 300-450 d.C. En base a la mitología nahua y a su supuesta localización “*on se suppose que cette pièce impressionnante pourrait représenter la victoire de Quetzalcóatl sur Mictantecuhli, événement étroitement lié au sacrifice humain et à la mort du soleil.*” (Cité des dieux, 2009: cat. 329, p. 471)

Atendiendo a la reconstrucción que R. Chadwick sugirió en su momento (1964: 33) y P. Sarro retomó (Sarro 1988: 81), podría ser plausible que la descripción de Castañeda citada arriba se correspondiera con esta escultura. Chadwick se basa para su reconstrucción en la altura del edificio, mientras que P. Sarro concreta su estudio en la base del pedestal que supuestamente soportó la escultura. Según esta última, la base del pedestal es de dimensiones menores que el disco y esto se puede confirmar en la fuente. Castañeda menciona que la base o pedestal era de “*una braza en cuadro*”; es decir de 1.67 por lado, por lo que el disco de 1.25 m de altura, 1.06m de largo y 0.24m de espesor, quedaba encajado dentro de la base. Los cráneos que en su reconstrucción aparecen colocados en los laterales de la composición, probablemente descansando sobre suelo firme, son plausibles ya que Von Winning afirmaba de éstos: “*La superficie trasera es aplanada, o sea, la escultura no tiene espiga para empotrarla en un muro, sino que probablemente era exhibida sobre un pedestal o una plataforma*” (Von Winning 1987a: T.I, 163). En conclusión, las calaveras de piedra bien pudieron haber estado en la cima del templo o en su base, sin tratarse necesariamente de alfardas.

Propongo lo siguiente: dado que existen ciertos indicios del lugar donde desde bien temprano se llevó a cabo un culto al sacrificio, posiblemente relacionado con ciclos calendáricos a juzgar por los restos de esculturas simbólicas de atados de año que se encuentran *in situ*, a braseros, etc. intuyo que las tres piezas compartirían una localización cercana, por lo que pueden proceder del mismo edificio, situado al poniente de la Pirámide del Sol. La cronología de las calaveras en piedra que personalmente me parece más convincente es post-Tzacualli propuesta por Cowgill. La Plataforma Adosada se fecharía según recientes datos cronológicos (N. Sugiyama et al., 2013:419; S. Sugiyama et al. 2014:29) después de la construcción de la pirámide. Si ésta tuvo lugar hacia 240 d.C, o entre 170-310d.C, estamos acotando que la Plataforma Adosada no es de época Miccaotli (150-200d.C) como se asumía hasta ahora a partir de las evidencias cerámicas del relleno de su interior, sino ligeramente posterior, posiblemente Tlamimilolpa Temprano o Tardío (200-350d.C). Esta cronología se aproxima a la fecha que R. Chadwick propuso para el disco con calavera, 200d.C. Por otro lado la iconografía de las tres piezas es análoga, su material constructivo en roca volcánica es semejante y los restos de pigmento rojo que aparecen son indicativos de un uso compartido y nos remiten a la idea del sacrificio.

Otra posibilidad que propuso E. Umberger (1987), consistía en que en lugar del disco con cráneo, se hubiera emplazado otra escultura con ciertas similitudes: se trata del busto con la representación de un descarnado⁴⁵¹. La escultura referida [184], de bulto redondo, presenta sin embargo dos objeciones: sus reducidas dimensiones y la ausencia de contexto. La escultura es de

451 Actualmente se conserva en el Museo de Sitio de Teotihuacan, número de inventario T282. Catálogo A. Allain: A.84. E. Umberger (1987: 84).



apenas 55 cms de altura, por lo tanto menor en 20 cms a los cráneos. Por otro lado, el contexto de esta pieza es completamente desconocido, por lo que las dificultades para poder afirmar que se ubicó en este conjunto son mayores. Apenas aparece registro de ella en una fotografía del antiguo Museo de Sitio. La fecha de la toma de la fotografía es incierta aunque se postula 1910-1920. Como documento la fotografía atestigua cuanto menos que dicha escultura se habría descubierto en los primeros veinte años de excavaciones. Allain sostiene que *“La base quadrangulaire montre une frise composée de la figuration de crânes de profil, rappelant les deux grandes sculptures de crânes de profil découvertes dans les alentours de la Pyramide du Soleil”* (2004: cat A.84, 88). P. Sarro descartó por sus dimensiones, que la pieza hubiera podido formar parte de un conjunto escultórico como el que tratamos. B. Barba de Piña Chan apunta a partir de unos bajorelieves en el Tajín que muestran bultos de muerto de los que emergen esqueletos descarnados los identifica como *tzitzimime*, *“... fantasmas que se presentaban en la tierra al terminar el ciclo de 52 años y buscaban destruir la humanidad.”* (2004:100). Esta imagen también aparece con las costillas y el rostro descarnado, aunque cierto es que al tratarse de un busto no comparte otros rasgos anatómicos que en los códices del Posclásico forman parte de esta peculiar figura.

J. Gazzola sostiene que la escultura del cráneo con lengua estuvo cubierta originalmente con cinabrio⁴⁵². El uso de este brillante mineral rojo fue común en Teotihuacan, tanto en el ritual funerario como en el religioso y es indicativo tanto de rango social como de la idea del sacrificio. Propone que para la citada escultura *“significaba seguramente el sacrificio que se debía hacer para alimentar al Sol.”* (2004:556).

E. Umberger mencionó a efectos de una relación estilística el mural 3 del patio 20 del Palacio de los Jaguares. Quisiera también recuperarlo aquí, puesto que dicho mural es el único ejemplo conocido en el que confluyen dos de los elementos a tratar: por un lado el disco y por otro la calavera (Miller 1973: 57, fig. 47). En este fragmento de la pintura se representa un personaje frontal cuyo cuerpo queda oculto por lo que parece ser un pectoral formado por un disco de perfiles ondulantes, con gotas que caen de manera irregular y no simétrica. El disco tiene una subdivisión de 4 diagonales que se inician en los extremos y se interrumpen en su centro donde confluyen en el elemento circular con la representación de la calavera frontal. Las diagonales tienen representadas en su interior un par de estrellas de mar. Los diseños que se encuentran en el disco se han distribuido conforme a cuatro franjas, en las que encontramos en la exterior un diseño de estrellas de mar, la mayoría seccionadas⁴⁵³, en la siguiente franja una combinación de conchas marinas de diferentes tipos y en el tercer círculo interior un diseño de triángulos idéntico al diseño del mural de Teopancazco, en el que P. Sarro (1988: 26) se apoya para determinar que el diseño de discos circulares en Teotihuacan existe y por lo tanto, sugiere que la factura de la pieza es teotihuacana. Sin embargo el diseño del disco, que para Kubler (1967: fig. 45) representa un emblema de culto, es un diseño en cuyo interior se hallan triángulos que se reconocen como

452 Sobre el tema vid. Julie Gazzola, “Les utilisations du cinabre à Teotihuacan”, tesis de doctorado, Paris I, Université Panthéon-Sorbonne, 2000 y de la misma autora “Uso y significado del cinabrio en Teotihuacan” (2004: 541-569). Unos fragmentos de murales recuperados en la Estructura 52F Calzada de los Muertos revelaron que, contrariamente a las investigaciones precedentes, el cinabrio también se usó como pigmento: “Uso del cinabrio en la pintura mural en Teotihuacan” (2009b: 57-70).

453 Langley (1982, 262) determina que tienen asociado un significado mortuario.



un símbolo solar o ígneo, a continuación un borde liso y el interior compuesto por una calavera frontal, con la característica voluta de los laterales, sobre un fondo de estrellas. No corresponde, por lo tanto, al diseño de diagonales que se da en la escultura que tratamos.

Si proseguimos con la descripción del fragmento de pintura, tal y como se nos representa aquí la calavera, en su vista frontal sólo aparece con el maxilar superior, el inferior no es visible y en su lugar aparece lo que podría ser la representación de la lengua. El personaje portador de este disco parece ser femenino, su pelo formado a partir de rayas enmarca su rostro, portador de una característica nariguera y con pintura facial en sus mejillas. La boca abierta, mostrando visiblemente los dientes fue interpretada por E. Pasztory como el rasgo distintivo de la Gran Diosa de Teotihuacan (Langley, 1986: 312). En el tocado del personaje, observamos que está dividido mediante una réplica del disco con calavera que ocupa su centro. Sin embargo, aquí de la lengua de la calavera caen gotas, posiblemente de sangre. El diseño de la calavera se repite en el marco o borde de la pintura, asociado a los elementos triangulares y a las estrellas seccionadas. La escultura a la que nos enfrentamos tiene también la característica lengua hacia fuera, pero el maxilar inferior es perfectamente visible. Así pues, aunque el tratamiento del rostro de la calavera se representa con ciertos elementos en común con la mencionada pintura teotihuacana, no es así en el caso del disco, en el que no hemos encontrado ningún ejemplo en la pintura mural o en la escultura que presente el diseño radial.

Los discos que aparecen en la pintura mural tienen los triángulos como diseño, ya lo hemos visto en Teopancazco, en el mural del patio de los jaguares o diseños ondulantes como aparecen en el supuesto marcador de juego de pelota del mural de Tepantitla. Estas representaciones se han registrado en escultura, como los marcadores de juego de pelota de la estela de La Ventilla o algunas piezas que han sido catalogadas como almenas (de la Fuente 2006[1995]: 265-266) pero tampoco se corresponden exactamente con este diseño. Tampoco se refleja su exactitud en los adornos en cerámica que se encuentran en algunos incensarios teotihuacanos.

De hecho, este tipo de diseño aparece en algunos de los códices mexicas, como por ejemplo en el códice Borbónico o en el Telleriano-Remensis, cuando se trata de representaciones del dios de la muerte (Códice Borbónico, p. 149). Este dios lleva como atributo adornos de papel plegado especialmente en la cabeza (Miller, M; Taube, K, 1997: 113) que responden a la forma del disco.

Para cerrar este apartado, basta considerar la conclusión final de R. Chadwick acerca de la escultura. El autor expone que el hallazgo de entierros pos-teotihuacanos en la plaza de la pirámide del Sol, aunado a que algunos oriundos de San Martín de las Pirámides llamaban a la pirámide del Sol “Cerro de *Huitznahuic*”⁴⁵⁴ todavía en los años 60’, contribuye a que el autor proponga que la

454 El Dr. Alfonso Lacadena me sugirió que tal vez *Huitznahuic* es corrupción de -nahua ‘cerca de, junto a’ (Huitznahuac en vez de Huitznahuic), que de serlo, se analizaría entonces como huitznahuac ‘(lugar) cerca de las espinas’ o ‘(lugar) junto a las espinas’. Debo agradecer al Dr. Alfonso Lacadena sus sugerencias acerca de la etimología de la palabra que pudiera ayudar a esclarecer su relación con la pirámide del Sol. Asimismo agradezco a John F. Schwaller su ayuda brindada a través de FAMSI. Jorge Angulo en relación a la pintura del Patio Norte de Atetelco donde aparecen biznagas menciona: “*biznaga un término hispanizado de huitznahuac (rodeada de espinas en náhuatl).*” (2008:179). Cabe señalar que K.Taube, apoyándose en una identificación preliminar de Kubler en la que se asociaba la biznaga al sitio de Teotihuacan, el autor sostiene que el dintel 2 del Templo 1 de Tikal hace referencias



escultura del disco de Mictlantecuhtli [188] tal vez siguiera en uso en el s.XVI. Por otro lado y en relación a este edificio conocido como el lugar de las espinas se puede sugerir que, puesto que las espinas se empleaban para el autosacrificio, tal vez designar este edificio con este topónimo tenga que ver con los actos sacrificiales que debieron acontecer en sus inmediaciones en el pasado. Finalmente concluimos con una cita de B. Spranz acerca de esta deidad y su intervención en el calendario. Esta deidad “es señor del décimo signo de los días itzcuintli (perro) y regente del décimo periodo del tonalpohualli, que empieza con el día ce técpatl. Como tal está representado juntamente con Tonatiuh.” (Spranz 1964:262).

En este capítulo a partir de deconstruir y reconstruir las fuentes históricas y arqueológicas, hemos intentado confrontar y discutir la información que proviene por cada lado. Revisar algunas de las propuestas anteriores acerca de este polémico templo que Castañeda describió en el s.XVI y sus estatuas, nos ha permitido descartar algunas opciones y validar otras. En cualquier caso, las citas de Chadwick y Spranz encierran una idea que puede sintetizarse en tres conceptos: calendario, sacrificio y sol, dejando poca duda del carácter del culto y ritos que debieron practicarse en la Pirámide del Sol y posiblemente en la plaza y, por lo tanto, del significado que tienen estas esculturas aparecidas en este contexto.

topográficas a Teotihuacan a partir de la representación arquitectónica y de la biznaga (Taube 1992a:69-72). Por lo que: “*The placement of Ruler A on this pyramidal structure suggests a conscious and direct affiliation with Teotihuacan [...] the tiered platform at the base of Lintel 2 does reveal a substantial knowledge of the environment and sacred architecture of Teotihuacan.*” (1992a:74). Resulta sugerente la lectura de R. Rovira que asevera que el recinto ceremonial de Huitznahuac en la parcialidad de Teopan en México Tenochtitlán era uno de los sitios en los que el *tlahtoani* se detenía para efectuar rituales de poder y legitimación en el transcurso del peregrinaje por *estaciones simbólicas dentro de la geografía sagrada de México-Tenochtitlan* (2010:48). Sabemos que dichas estaciones simbólicas se extenderían también fuera de la capital, llegando a Teotihuacan posiblemente para seguir, frente a la Pirámide del Sol, frente a otro Huitznáhuac conectado con sus antepasados, sus ritos de investidura y de poder. De hecho y de acuerdo a Bernardino de Sahagun allí era donde eran elegidos los gobernantes: “*Desde Tamoanchan iban hacer sacrificios al pueblo llamado Teotihuacan, donde hicieron a honra del Sol y de la Luna dos montes. Y en este pueblo se elegían a los que habían que regir a los demás; por lo cual se llamó Teotihuacan, que quiere decir Hueitihuacan, “lugar donde se hacían señores”* (1995: libro X, párrafo decimocuarto, p.672)





6. EL ARTE TEOTIHUACANO Y SU CARÁCTER: RASGOS FORMALES Y CARACTERIZACIÓN

Es por todos conocido que a pesar de que lo designamos como «arte», ésta no fue una categoría conceptual para las culturas mesoamericanas y es muy probable que tampoco existiera en su concepción un equivalente a la correspondencia actual del concepto (Tate 2001:41). A continuación se mencionaran algunos de los caracteres que conforman al que designamos como arte teotihuacano, incidiendo en los medios escultóricos, pictóricos o arquitectónicos que ejemplifican algunos de estos rasgos idiosincráticos. Resta decir que a pesar de su poca intervención en este capítulo, se asume la existencia de otras posibilidades expresión artística a través del textil, del que han subsistido pocos ejemplos, o el corporal sin olvidar trabajos en madera⁴⁵⁵ o cestería que al igual que manuscritos o códices pintados que tampoco han perdurado. (Pasztory 1988:50, 1997:161, 192).

6.1 ASPECTOS GENERALES

“We have to bring different glasses to its art. We have to think in terms of Bauhaus, Mies van der Rohe, and minimalism.”

E. Pasztory (1993c:59)

El arte teotihuacano ha sido objeto de muchos acercamientos con ópticas diferentes lo que ha generado interpretaciones a veces un tanto discrepantes. Ha sido definido como evasivo y enigmático por K. Berrin (1993:75) tal vez por estos motivos ha estado relativamente poco representado en las colecciones de particulares o de museos⁴⁵⁶ comparado con el arte maya o el olmeca. Ya fuera por su

455 Han subsistido algunos ejemplos de arte en madera. Véase como ejemplo la máscara en miniatura de madera con collar que exhibe el Fine Arts Museum de San Francisco y los fragmentos de cajas de madera del Museo del Denver y del Art Institute of Chicago. En Berrin y Pasztory (1993: cat. 38, p. 84.; cat. 54,55, p. 206). Vid. también cestería, papel y textiles en: S. Linne (2003[1942]:153-160)

456 Acerca de los motivos que incitan al coleccionista a recolectar determinadas piezas de unas culturas en lugar de otras E. Pasztory señala aspectos como el naturalismo, la habilidad, la idealización y la estética. (1997:146-148). La autora asimismo señala que dos

fragilidad, por sus formas casi cubistas o por el contrario, por antojarse naturalistas y reconocibles, pero distantes en ambas ocasiones. Ya fuera por unos rostros humanos carentes de expresión que poco invitan a acercarnos o por lo que nos aleja lo abstracto, lo irreconocible presente en las pinturas murales que se sirven de estructuras compuestas por elementos de compleja interpretación, casi inexpugnables. La escultura teotihuacana inscrita dentro del arte precolombino puede, en este sentido participar más del carácter que P. Westheim definía: “no representa objetos y sucesos concretos, sino que fija ideas, representaciones y conceptos metafísicos.” (1956[1963]:40). En otro orden de ideas el historiador de arte alemán apuntaba que poco interesaba la apariencia de las cosas, sino precisamente representar el mundo tal y como ellos lo entendían, no su apariencia perceptible o visible del mundo sensible, sino un mundo suprasensible. Así lo que aparentemente vemos en el arte teotihuacano no reproduce una realidad, sino un reflejo de ese mundo. En otras palabras “este arte emplea todas sus energías creadoras para desmaterializar lo corpóreo, para espiritualizar lo material.” (1956[1963]:51). Por ello:

“La forma orgánica es traspuesta a forma cúbicogeométrica a fin de elevar la obra por encima de lo individual y convertirla en expresión de concepciones metafísicas. La figura adopta una postura estatuaria; inmóvil, hierática, representa una existencia intemporal, no una acción sujeta al tiempo.” (1956[1963]:48).

Se preguntaba E. Pasztory qué debió llamar la atención de Robert y Marian Bliss cuando en 1945 adquirieron un fragmento de una pintura mural proveniente de Tetitla en la que un jaguar reticulado se encaminaba hacia un templo, ¿su diseño particular, su bello color y la buena preservación o su rareza? (Pasztory 1997:182). Desde luego aunque cierto gusto estético pudo estar presente, parece igualmente factible que una combinación de los tres factores estuviera detrás de su compra. Es, desde luego, mucho menos común coleccionar este tipo de murales que no las figurillas de terracota, que llenan por doquier cajones de algunos museos (Fig. 6.1) o las litoesculturas exentas y las máscaras⁴⁵⁷ (Fig. 6.2). Tanto las esculturas como las máscaras seducen al espectador, atractivas a los ojos de los coleccionistas precisamente por su tamaño portátil, y su material: estable y duradero al estar realizadas en piedra, pulidas y de superficies brillantes y además valiosas, ya que suelen ser piedras semipreciosas como la serpentina u otras rocas en tonalidades preferentemente verdes. Berrin advierte a propósito:

“Teotihuacan-style stone figures and masks are extremely abundant in collections and popular with collectors, but it is common knowledge that this is a problematic category. It is highly uncertain whether the majority of Teotihuacan-style figures and masks that now exists in collections were ever made or used in ancient times, but it is difficult to

importantes colecciones destacan en Europa, la primera corresponde al Museum für Völkerkunde de Viena compuesta por las piezas que Cristos Dominik Bilimek recopiló en el s.XIX. La segunda colección corresponde al Etnografiska Museet en Estocolmo integrada por las piezas procedentes de las excavaciones que el arqueólogo sueco Sigvald Linné llevó a cabo en Teotihuacan en los años 30-40's.

457 Para E. Pasztory las máscaras poseen un carácter misterioso y las compara metafóricamente con los conjuntos residenciales: “Like the windowless apartments with few entrances, these masks hide, rather than reveal, the individual human condition to outsiders.” (1988:63). Considera que se pensaron como funerarias, a pesar de no proceder de entierros y sugiere que fueron los rostros de esculturas percibibles representantes de ancestros o espíritus. (Pasztory 1993c:54).

separate the authentic ones from the impostors based just on stylistic grounds. [...] The Teotihuacan style of simplicity and abstraction makes stone pieces fairly easy to duplicate and pass off as original.” (1993: 77).



Fig. 6.1 Caja con figurillas de arcilla de Teotihuacan en el Lippisches Landesmuseum, Detmold. Fuente: Prof. Dr. Rainer Sprin-ghorn. Lippisches Landesmu-seum, Detmold.



Fig. 6.2 Vitrina del almacén del museo Rietberg en Zurich donde se almacena entre algunas máscaras, un fragmento de figurilla teotihuacana (cabeza de 9.5 cms) que al parecer perteneció a la colección de M. Covarrubias y que según el autor fue recolectada en la zona de Iguala, Guerrero. Fuente fotografías: Dra. Victoria Solanilla Demestre. Fuente derecha: M. Covarrubias (1948: XV, Fig. 2c)



Lo que Berrin apunta en este fragmento se ha mencionado en otras ocasiones y plantea entre otros aspectos, la dificultad de discernir, debido en parte a la idiosincrasia de su composición y a la abundancia de materiales o piedras verdes que se emplearon para su manufactura,

entre la escultura falsa y la auténtica. Añadiremos que existe otro carácter que creemos que contribuye a dificultar en ocasiones su identificación como pieza auténtica y es la innovación: el arte teotihuacano es único, tiene una huella muy personal, es novedoso y parece generarse sin tomar como referentes otras tradiciones artísticas (Pasztory 1988:49-50, 1992:288). Incluso en ocasiones, la innovación se da dentro de su propia herencia artística. Como ilustré en el primer capítulo, quisiera traer a colación la vasija cerámica conocida como “La gallina loca” (Fig.1.1) una obra excepcional, única, de la que no existen antecedentes⁴⁵⁸ ni seguidores. Un recipiente cerámico en forma de ave al que se le han adherido conchas, caracolillos y jade incrustado en los ojos. Como algunos autores han señalado, si no fuera porque Juan Vidarte la excavó en un entierro en el palacio B de La Ventilla, posiblemente se consideraría una creación falsa.

Pasztory además señalaba que, dentro del carácter de innovación presente en las producciones artísticas teotihuacanas no hay lugar para el eclectismo, no hay préstamos sino que responde a la creación y formulación de una nueva tradición artística⁴⁵⁹. No se busca según la autora el mimetismo, sino la novedad tal vez porque precisamente busca diferenciarse de sus contemporáneos y uno de los vehículos de expresión lo constituye el arte a través de sus formas. Las convenciones artísticas teotihuacanas estarían entonces expresando una realidad socio-económica distinta, obedecen a un panorama cultural diferente y en ello se encuentra su explicación (Pasztory 1988, 1992:292, 1993a:134, 2001[1995]:350, 2005:131). A propósito del eclecticismo Debra Nagao señalaba que el contacto entre grupos no implica que los estilos se compartan sino que se refiere a factores sociales, políticos o económicos que son los responsables de impedir o promover su recepción. Considera en sintonía con Pasztory que “... *Teotihuacan resistance to the adoption of foreign traits can be seen as a purposeful choice. Teotihuacan’s repetitive, rigid state-sponsored style had little flexibility or need for foreign input.*” (1989:98). A mi modo de ver, esto es parcialmente cierto ya que existe desde luego un criterio de elección detrás de las fórmulas artísticas y éste domina como expresión pública del poder en el centro ceremonial. A despecho de que es innegable que predomina cierta homogeneidad e innovación como criterio estatal esto no implica que se anulen las referencias foráneas. En Teotihuacan se permitieron concesiones, se dio esta flexibilidad o permeabilidad, esta apertura a rasgos foráneos e identitarios⁴⁶⁰.

Quisiera expresar mi desacuerdo en parte de las afirmaciones de Pasztory acerca de la renuncia a modelos inspirados en tradiciones anteriores o contemporáneas. Existe un conjunto escultórico nada despreciable que constituye una referencia la tradición escultórica olmeca y logra extraer y plasmar en la piedra algunos de los rasgos olmecas a través del rostro. Por lo tanto considero que aunque ciertas convenciones pueden ser de nueva creación, Teotihuacan no fue tal *tabula rasa* como Pasztory pretende, sino que mostró una discreta voluntad ecléctica palpable en parte de su escultura antropomorfa. Expresado en otras palabras, tal vez buscaba la diferencia respecto

458 Sejourné lo incluye en su clasificación cerámica dentro de grupo 6 como vaso zoomorfo del que dice existen escasos vestigios. (1966c:139; lám. 37-39)

459 “ *un nuevo estilo es desarrollado en Teotihuacan, sin tener sus orígenes en la tradición olmeca-izapeña. El estilo de Teotihuacan es angular, abstracto y no humanístico. Enfatiza las plantas, los animales, las deidades, así como varios signos y emblemas. Con excepciones menores, las figuras humanas siempre son secundarias, anónimas y no son glorificadas individualmente []*” (Pasztory 2001 [1995]: 346)

460 Cf. D. Ségota evidenciaba la: “*homogeneidad estilística en Teotihuacan a pesar de la heterogeneidad étnica de su población.*” (1977:26).

a otras culturas, pero creo que es innegable que un puente pretendía a su vez vehicular y unir distintos tipos en la misma ciudad. Esto es especialmente visible en la presencia del designado tipo mezcala o el olmeca en la escultura antropomorfa. Por otro lado la pintura mural ha dejado ejemplos que se esfuerzan en mostrar referencias a lo foráneo⁴⁶¹ a veces a través de la misma representación del individuo como en el cuarto 4, del patio norte o 3 de Atetelco donde no sólo la postura y la indumentaria: un personaje sentado en flor de loto, cubierto por una capa o manta y con un tocado de tipo tipo turbante, sino en la propia representación de los rasgos faciales: “*El perfil de su nariz y de su frente, inclinada hacia atrás, indican que se refiere a un personaje maya, que muestra sus labios entreabiertos.*” (Cabrera 2006j[1995]: 256). (Fig.6.3)



Fig. 6.3 Atetelco, Patio Norte o Patio 3, Cuarto 4, Mural 1. Personaje sentado frente a una vasija. Fuente: R. Cabrera 2006j[1995]: lámina 69, p. 246.

Resta decir que a fin de demostrar lo anterior, quisiera discutir acerca de las estatuas de tipo olmecoide que la autora intenta “minimizar” en sus publicaciones. Ya en la publicación de su tesis doctoral la autora menciona en una pincelada que algunos rasgos del Tlaloc teotihuacano como los colmillos parecen heredados del arte olmeca (1976: 130) pero no da más importancia al asunto. En posteriores publicaciones continua diluyendo los vínculos con tradiciones de otras culturas como la olmeca (1992:293) y menciona al respecto de ésta: “*Teotihuacan did have access to Olmec-style lapidary art, and Olmecoid figures in greenstone have come to light in recent excavations. However, most of its art is inherently different in character from Olmec art.*” (1993a:135). También afirma que Teotihuacan no estuvo interesada en su pasado (1993b:46) porque “... *saw itself as completely different from other cultures [...]*” (1993b:49). Tan solo cinco años después menciona en relación a la diversidad estilísticas de las esculturas en piedra: “*One figure has a strongly Olmec-style mouth and suggests an heirloom.*” (1997:179). Contrariamente a su posición, considero que hay indicios suficientes que permiten aseverar la voluntad de recordar la tradición olmeca en Teotihuacan y esto es especialmente visible en un conjunto escultórico posiblemente creado para la elite que ocupó el Conjunto 1D de la Ciudadela, integrado por cuatro esculturas [17, 19, 120, 141] más una procedente de la Casa de los Sacerdotes [131] y tal vez una más que posiblemente proceda de la Ciudadela [20], aunque no existen datos seguros

461 Para la presencia de elementos foráneos en la pintura mural del conjunto de Tetitla véase M. E. Ruiz Gallut (2002a:315-329).

acerca de esta última pieza. Quisiera añadir además que, para 1997, todas estas piezas estaban ya publicadas, puesto que la inmensa mayoría proceden de las excavaciones del PT 80-82. También conviene mencionar que anteriormente otros autores (Jarquín Pacheco s/f, Jarquín, Martínez 1982c:122,126;1982b:103) ya habían referido su evidente carácter olmecoide.

Volviendo a los elementos que se han destacado del arte teotihuacano sobresale también el interés o la insistencia en el orden y en la organización (Pasztory 1997:233) que indirectamente puede ponerse en relación con la preeminencia del uso de formas rectilíneas a partir del contraste entre verticales y horizontales y su sensibilidad por lo angular antes que por lo curvilíneo. Presente todo ello en la meditada planificación urbanística de la ciudad, Pasztory ha encañado el término “*rational analysis*” (1978b:119) que pretende ser la aproximación artística que lo define. Para Pasztory la escultura lejos de mostrar su independencia gramatical, parece que obedece a las leyes del orden de la construcción. Para Díaz Balerdi (1985) sin embargo, más que dependencia, la relación que se establece entre el relieve o la escultura y la arquitectura es de colaboración, dinamiza con la superficie arquitectónica, siendo a su vez coherente con la horizontalidad. Precisamente es la horizontalidad, según Díaz Balerdi, el principio rector del diseño arquitectónico teotihuacano. Considero que no existe mejor síntesis que la expresada por el autor: “*El ritmo contrapuesto de grandes masas volumétricas y generosos espacios vacíos siempre se resuelve en fugas visuales y acentos compositivos horizontales.*” (1985:36). Contraria y mucho más penetrante en su sentido, se mostraba L. Sejourné quién definía el atractivo de Teotihuacan a partir de su arquitectura, de la que acentuaba veinte años atrás que la ciudad en si era “*refractaria al espíritu geométrico, la naturaleza de sus estructuras obliga a tratarlas como a un ser dotado de profundas resonancias interiores y la experiencia enseña pronto a considerar la ciudad no en función de sus superficies aparentes, sino de extensiones ocultas []*” (1966b:6-7). La apuesta de Sejourné es de una arquitectura que engaña, de apariencia dura y superficial y que invita a sumergirse en sus entrañas para conocer realmente su esencia.

Sin embargo a nuestro parecer, la arquitectura teotihuacana perpetúa lo masivo, lo contundente y el volumen centrífugo. En cierta manera, estos aspectos se trasladarán también a la escultura o en otro orden de ideas, la escultura colosal en piedra volcánica estará dispuesta a obedecer en parte a estas normas, pero a su vez, otra escultura en piedras semipreciosas logra liberarse en ocasiones del irreprochable geometrismo que invade los muros de la ciudad. Dudo a veces que la explicación resida en que una es escultura arquitectónica como tantas veces se ha afirmado. Desde mi punto de vista, prácticamente toda la litoescultura necesitó de un cobijo, ya fuera un nicho o un altar en el interior de un edificio, o el envolvimiento de una pirámide, por ello considero que la arquitectura está presente siempre en esta escultura, ya sea interactuando como telón de fondo o escenario, ya sea empleando tal vez la estatua como parte estructural de la misma, ya sea como elemento integrador en una ofrenda, depósito o entierro. Apenas las esculturas de pequeño formato que pudieron emplearse supuestamente como amuletos no precisaron, en efecto, de un cuerpo arquitectónico que la cobijara.

La pintura mural junto con la arquitectura ha sido, sin lugar a dudas una de las disciplinas artísticas más investigadas y de la que existen numerosas publicaciones (Caso 1942, Villagra 1951,

1952, 1955, Marquina 1970b, Miller 1973, Pasztory 1976, Heyden 1978, Foncerrada de Molina 1986, Magaloni 1993, 1998, Angulo Villaseñor 1995, 2008, Uriarte 2006a[1995], 2006c, 2009 y la extensa obra coordinada por De la Fuente 2006 [1995] que cuenta con contribuciones de algunos de los autores arriba citados). Especialmente es a partir de las imágenes pintadas sobre los muros de esta ciudad que se percibe que el arte teotihuacano proyectaba: “ *una atemporalidad eterna y cósmica*” (Pasztory 1993b:141). Dicha atemporalidad se percibe a partir de los temas o acciones que en ella se plasman como las escenas de género, rituales y escasas escenas relacionadas con las ocupaciones o actividades económicas. Tampoco como ya se ha mencionado en reiteradas ocasiones, hay escenas que representen el ciclo de la vida así como escenas bélicas o vinculadas con el gobernante y sus funciones (Pasztory 1976: 183). Como concluye Pasztory en su tesis: “*The art style at Teotihuacan best reveals the nature of the individuality. While the art of the south is naturalistic and concerned with some human values, that of Teotihuacan is severely stylized and emphasizes the supernatural.*” (1976:253). Otra explicación a la ausencia de representaciones del gobernante reside según E. Rattray en: “ *una ejecución ceremonial llevada a cabo públicamente durante imponentes ritos religiosos que efectuaban los sacerdotes de alto rango [] la existencia de poderosas sectas religiosas podría explicar la ausencia de representaciones de poderosos gobernantes individuales en el arte teotihuacano.*” (Rattray 1998a:262)

Además más de la mitad de los componentes artísticos que lo integran son signos o animales, así que cuando se representa al hombre éste aparece despersonalizado (1992:292). Para Pasztory al desaparecer el individualismo, el retrato⁴⁶² y la narratividad considera que las figuras no interactúan. Sin embargo discrepo en esta cuestión, porque considero que en las pinturas murales, cuando las figuras de muestran de perfil, invitan al diálogo, a pesar de que no siempre lleven la vírgula⁴⁶³ de la palabra. El perfil es un modo de representación que suele implicar interacción, a diferencia del frontal. A. Headrick:

“Imagery depicting Teotihuacan elites consists of multiple, redundant copies that forget any attempt at the inclusion of individual particularities. Simplified, generic figures parade en masse across the painted walls. The facial features and body types never vary, indicating that this is not the crucial aspect of the figures. The artists gave much more attention to the intricate costume elements.” (1999:81)

462 Pasztory denota como en Teotihuacan los rostros de las figurillas tipo retrato fueron hechos a molde, mientras los cuerpos, mucho más expresivos, se hicieron a mano. Subraya como resulta extraño que lo individual sea el cuerpo, no el rostro: “... *a recognition of human vitality and variability in which a social mask of uniformity is superimposed.*” (1992:295)

463 Pasztory (1992:301) expone como la vírgula que sale de la boca de los protagonistas es capaz de comunicar una idea, y nos remite a un lenguaje, aunque los signos que la componen sean de difícil interpretación. Recientemente una tesis de F. Ibarra (2004) efectúa un análisis formal de los tipos de vírgula representados en la pintura mural teotihuacana. F. Ibarra sugiere en lugar del término vírgula de la palabra, el de vírgula del sonido ya que esta se empleaba para expresar cualquier tipo de sonido: humano, animal o musical (2004:77). En este sentido conviene recordar la interpretación que K. Taube (2000:30-31) hizo de los glifos unidos a las vírgulas en el mural de Tepantitla que según el autor podían representar el nombre de los juegos (del ciempiés, de los huesos rotos, etc.). Recientemente P.R. Colas (2011) partiendo de la teoría integracional de la escritura de Ignace Gelb y Roy Harris, llevó a cabo un exhaustivo análisis de los signos asociados a las vírgulas o *speech scrolls*, ya sea como afijos o infijos y los compara con otros contextos de la iconografía teotihuacana en los que aparecen. Llega a la conclusión que los escribas teotihuacanos diferenciaron la escritura glotográfica (representa el lenguaje) vinculada a los afijos o a los infijos y la semasiográfica (representa ideas, como la fertilidad) a partir de los infijos. Nunca según el autor, los infijos representarán escritura glotográfica. (2011:22).

Sometiendo a análisis el contenido afirma que hay un rechazo en el arte a la representación de gobernantes y cautivos⁴⁶⁴. Esto no implica en absoluto que sea un reflejo del tipo de gobierno o de sociedad que imperaba en la urbe, sino que es una opción artística que se aleja de exaltar lo individual o singular del poder en beneficio de un arte que: “... *expresses values that are impersonal, corporate, and comunal*” (1988:50).

D. Magaloni tomando la idea de E. Pasztory hace referencia a que las representaciones en Teotihuacan son abstractas e impersonales⁴⁶⁵ “...*expresa la necesidad social de mantener unidas en la gran urbe a comunidades distintas. Es un arte corporativista, estatal y un tanto impersonal.*” (2006 [1995]:189). El rostro de las máscaras no es individualizado, según Pasztory, muestra un tipo ideal o más que un tipo, añadiría unas variaciones dentro de un tipo. Mostrar una representación fiel hubiera sido contradictorio en una sociedad heterogénea y corporativa como la que la autora defiende. “*These features may have been idealizations of facial type existing in the population [...] the faces created by most of these masks seems to express a corporate ideal that is analogous to the structure of the apartment compounds.*” (1988:63). En otro orden de ideas Beatriz de la Fuente cuando exaltaba el vigor de la escultura teotihuacana, mencionaba como éste residía:

“nell’ordine delle forme dai tratti decisi, che palesano la forza e la superiorità di una collettività umana saldamente unita da un profondo spirito religioso e quindi non interessata ai tratti che esprimono, nelle figure umane, stati d’animo effimere e superficiale.” (2003[1988]:112)

En acuerdo se muestra M. E. Ruiz Gallut quién destaca que la pintura en efecto no se corresponde con la realidad, su misión no consiste en transmitir esa correspondencia, “... *sino un arte con una función ideográfica.* [] *El lenguaje visual teotihuacano está estrechamente relacionado con un sistema de registro escritural.*” (Ruiz Gallut 1998:185). Pintura ideográfica que no sólo en contenido propiamente, sino como algunos autores (Pasztory 1991, LaGamma 1991, Ostrowitz 1991) ya han planteado, también los distintos elementos de su composición estructural presentan este carácter simbólico⁴⁶⁶. En relación a los receptores de las pinturas D. Heyden sostenía que algunas de las pinturas murales pudieron haber tenido una finalidad didáctica o instructiva (1977c, 1978:22), especialmente aquellas situadas en los conjuntos apartamentales⁴⁶⁷, algunos designados otrora como palacios y que su simbología: “*seguramente la entendían solo los sacerdotes gobernantes, los*

464 Pasztory (1993b:48; 1998:65). Según la autora, el arte ensalza el sacrificio en sí mismo, no a sus víctimas. Esto sería parcialmente correcto, ya que hay una representación escultórica que ha sido identificada como un cautivo [28].

465 G. Kubler (1962:38) ya definió el arte teotihuacano como impersonal y ausente de erotismo.

466 Para A. LaGama, los marcos que encuadran las imágenes en las pinturas murales no tienen un papel periférico. Por un lado delimitan el espacio interior y por otro: “*An ongoing exchange or dialogue occurs between the physical center of the composition and border areas that are the compositional foci.*” (1991:283). Según la autora en el mural 2, pórtico 3 de la Zona 5A es una muestra del grado de intervención del marco y del diálogo que los elementos que lo integran llega a entablar con el resto de la composición central, en lo que la autora designa metafóricamente como “visual sonata”.

467 Otros autores consideran que las pinturas murales no fueron vistas por la población, así lo exponen S. Gómez y J. Gazzola, quien aduce que en Xolalpan las pinturas murales de Atetelco: “*cumplían la función de exaltar las virtudes de dichas órdenes [militares] que encontraron en la milicia un modo de vida acorde a las nuevas condiciones y circunstancias del último siglo de existencia de la ciudad.*” (2004:51-52)

que guardaban los conocimientos astronómicos, matemáticos y filosóficos, quienes dirigían a los pintores.” (1977c:25). Incluso plantea que algunas pudieron haber sido visibles desde la Calzada de los Muertos, revelándose así a los ojos de los peregrinos que visitaron la ciudad.

Otro de los elementos que contribuyen a definir su carácter es la concepción bidimensional que no sólo aparece en los muros pintados, sino también en la dominante concepción volumétrica de la escultura, ya que casi siempre se anula la parte posterior y el grosor o espesor no suele corresponder a lo que por dimensiones uno esperaría encontrar. En su defecto, la parte posterior rara vez se trabaja y aparece casi siempre plana. Otros rasgos que se definen más en la pintura mural que tal vez en la escultura son la estandarización en los motivos que se repiten o la jerarquización en las figuras establecidas a partir de la convención entre lo frontal, reservado a deidades o seres sobrenaturales, y el perfil destinado a los hombres. Al mismo tiempo estas representaciones parece que se vinculan a otras categorías: deidad-frontal-dominio-sagrado vs humano- perfil-subordinación-profano. (Kubler 1978:120). Quisiera asimismo señalar una diferencia sustancial con su homónima en piedra: en la pintura mural la acción sugiere el movimiento. Las piernas adelantadas en el perfil de la figura persiguen una dirección y nos apuntan al dinamismo, aunque éste sea contenido. Por el contrario y como veremos, este aspecto dinámico se pierde totalmente en la composición de la escultura antropomorfa en piedra aunque tal vez no del todo. Desde luego Teotihuacan es, también en su arte, la anomalía del Clásico mesoamericano, como ha etiquetado L. Manzanilla⁴⁶⁸ en tantas ocasiones. Pasztory resalta que sólo una armoniosa conciliación o equilibrio entre el poder, el control y la jerarquía unido a un sentimiento de colectividad por encima de lo individual puede explicar este tipo de contenido. En consonancia con esta idea sugiere que en una ciudad fundada por gentes de distintas procedencias el carácter de la misma hubiera sido heterogéneo por lo que:

“The appearance of homogeneity and standarization may have been a value, allowing integration into corporate city life, but permitting all possible variation to fit very different individual circumstances [...] reflects a genuine sharing of cultural belonging or whether it was an ideology that masked the reality of a highly heterogenous, centralizad, and stratified society.” (1988:65)

En este sentido, algunos autores han considerado que un proceso de homogenización ocurrió en la población forzada por el aparato burocrático. *“Stylistic repetition of architecture, art and iconography represents a way to impose upon the population a shared complex of meanings and conformity to a hegemonic plan that evokes a sense of strong community.”* (Kurtz, Nunley 1993:772) Dicho de otro modo, se logró cohesionar a una población plural también a partir del arte⁴⁶⁹: *“ mediante el énfasis en lo utilitario más que en lo estético, en las festividades y las artes efímeras más que en los monumentos, o en las imágenes construídas y reconstruídas a partir de diferentes piezas, y en una arquitectura que sobrecoge a escala humana.”* (Pasztory 2008:63). Esta estrategia de uniformización hubiera facilitado la inserción de una población heterogénea.

468 La autora (2002:3) atribuye el origen del préstamo a D. Carrasco de quién lo toma prestado

469 Suprimir lo individual no sólo funcionó para cohesionar a la población sino también conseguir una estabilidad :Cowgill *“...this emphasis on sacred and of supresion of the individual was also, somehow, the key to the state’s remarkable stability.”* (1992b:87)

Señalaba acertadamente E. Pasztory a propósito de la estandarización, que la primera impresión que se tiene al observar el arte teotihuacano es que estamos frente a una tradición monótona y muy estandarizada. Una vez nuestro ojo, nuestra percepción se ha acostumbrado a las formas, a los contornos y el arte se nos antoja más familiar, entonces aparece la variación, siendo su ejemplo representativo el de los incensarios tipo teatro (1988:64) (Fig.6.4). .Es decir aunque el arte teotihuacano se presente como homogéneo y estandarizado, se da la incorporación de la variación (1990:182). Podemos afirmar que no hay ninguna escultura antropomorfa idéntica a otra, todas presentan variaciones. Pasztory ha propuesto que la cultura teotihuacana, a diferencia de otras culturas mesoamericanas, se comunicó menos a partir de las imágenes. Según la autora, se dio un uso restringido de las imágenes y expone dos posibles causas de esta situación. En primer lugar señala que el principal vehículo de transmisión de contenidos fue la arquitectura y por defecto la pintura mural que recubre sus muros y pórticos se benefició de ello. Por otro lado planteó la idea que el espacio público teotihuacano fuera concebido como un recurso teatral: “... *estaban concebidos para celebrar fiestas rituales más que para exhibir monumentos. Y estas festividades eran, quizá, su mayor obra de arte.*”(2008:62) Estaríamos frente a un arte de carácter más efímero, difícil de aprehender o capturar, que oscilaría entorno a un supuesto eje marcado por el tiempo más que por el espacio en si mismo. En este sentido subraya que las máscaras de piedra, representaciones idealizadas del rostro humano, formaban parte de uniones igualmente efímeras, atadas a un bulto mortuorio o articuladas en un cuerpo tal vez pintado en un muro⁴⁷⁰, pudieron adoptar distintas identidades y formar parte de un ensamblaje cambiante. Al respecto la autora plantea: “ *pienso que esta visión del ensamblaje o unión se contraponen a la tradición de esculpir figuras monumentales. Sospecho que, en Teotihuacan, personas de carne y hueso ocupaban el lugar de las estatuas y esculturas.*” (2008:62). Fragmentos, piezas, secciones y su articulación, forman parte definitorio del arte teotihuacano. Esto es visible en la pintura mural: el mural pictórico de la gran diosa de Tetitla (Fig. 4.14) en donde una secuencia de piezas toma sentido para formar un rostro y un cuerpo que no vemos pero que intuimos; en las esculturas cerámicas⁴⁷¹ especialmente en las designadas como muñecas articuladas (Fig. 6.5), en las que las extremidades se adosaron al cuerpo y se unieron a éste mediante fibras vegetales. Se liberan así de la rigidez que habría supuesto concebir toda la escultura en un solo bloque, pero siguen manteniendo toda su fragilidad; en las host figurines (Fig.4.12) que son capaces de comunicarnos un secreto, al descubrir su tapa se revela el verdadero contenido, aquello que ocultan en su interior. Arte caprichoso, que invita al espectador a participar en su composición, a otorgarle en ocasiones movimiento, a imaginar como si de un puzzle se tratara, que pieza en molde encaja en el incensario. En este mismo sentido, la escultura antropomorfa puede considerarse estática y formal en términos compositivos, pero si entendemos que a través del ritual o la festividad pudo vestirse, articularse y recomponerse, entonces la escultura que forma parte del rito transcurre a través de un tiempo y un espacio y eso le concede el dinamismo que la materia y la composición le han negado.

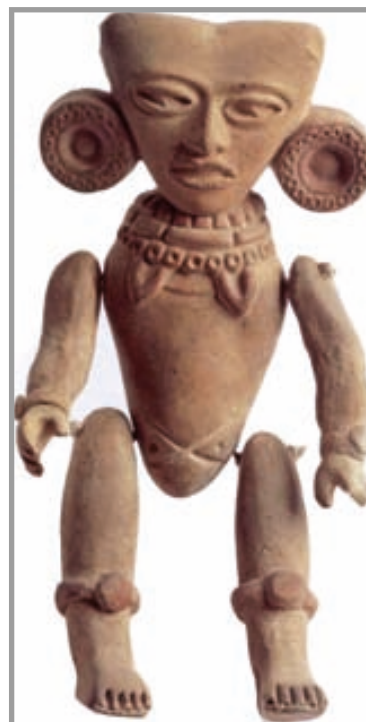
470 K. Berrin (1993:77) coincide con Pasztory (1988:63-64, 1992:294-295) en la posibilidad de que las máscaras se hubieran atado a una armadura de madera simulando un cuerpo en los templos.

471 Pasztory considera que la cerámica utilitaria se caracteriza por la austeridad. Considera asimismo que no la utilizan como vehículo de comunicación porque al vivir en la ciudad : “ *no requerían valerse de objetos como intermediarios para satisfacer las necesidades de interacción. Las piezas, por lo general, no se utilizaban con fines de propaganda y por lo tanto su expresión se reducía al “mínimo”. Si hubo una estética teotihuacana, ésta corresponde a lo que hoy día conocemos como minimalismo*” (2008:62). Vid. Cap. IX, *Minimalism Aesthetics* en Pasztory (1997:139-160)

Fig. 6.4 Incensario tipo teatro excavado por Manuel Gamio en 1911 cerca de Azcapotzalco, México. Al ser el primer incensario hallado completo sirvió de pauta para reconstruir estas piezas, aunque los adornos varían en cada uno.. Museo Nacional de Antropología. Fuente: Artes de México, 2008 (88), portada.



Fig. 6.5 Muñeca articulada. Sus extremidades se unen al cuerpo mediante cordones de fibra natural. 22.5x10.3 cm. Museo Nacional de Antropología, México. Fuente: G. Cowgill (2008:23).



Formalmente el arte teotihuacano se ha etiquetado también con un número considerable de atributos que fluctúan o recorren polos opuestos: desde abstracto, para Paul Gendrop “ *todo se encuentra sometido a un proceso de abstracción que transforma las cosas en símbolos de alto contenido poético.*”(1976:61) y E. Pasztory cuando define su estilo como el más abstracto y conceptual de entre todos los mesoamericanos⁴⁷², entendido como: “... *the tendency to reduce forms to geometric simplicity, such as the circle or the square, and to render the physical world flat and two dimensional rather than to create the illusion of three dimensionality and naturalistic appearance.*” (1992:288) hasta clásico⁴⁷³ para Paul Westheim (1970:219-220). Para Pasztory no hay lugar a dudas de que la elección es un gesto consciente y voluntario y obedece a una negativa frente a un naturalismo⁴⁷⁴ que resulta inapropiado a una nueva situación

472 E. Pasztory: “... *the most abstract, conceptual, or possibly allegorical art of any in Mesoamerica and, therefore, its interpretation is particularly difficult*” (1988:46)

473 En base a la definición del tipo clásico por Wölfflin en los que los principios siguientes lo caracterizan: vista frontal, forma cerrada, proporcionalidad, masa cúbicamente estructurada, forma fijada con toda precisión, simetría, repetición rítmica de proporciones idénticas, orientación axial, estructura lineal. A todo ello Westheim expone: “*Si se aceptan estas categorías, la conclusión es: el arte teotihuacano es un arte clásico*” (1970:219-220)

474 Vid. crítica de R. Millon (1992:371-375) al rechazo por lo naturalista y a otros aspectos del arte teotihuacano definidos

cultural (2005:131). Aunado a la abstracción y su simplicidad: *“Figures do not gesture or contort themselves; they merely exist in a self-contained, simple form. They are neither totally abstract, nor do they strive for an illusion of naturalism [...] it is a unconscious reflection of who they felt they were and how they saw the world.”* (1993b:59). La ausencia de expresión que señala la autora considero que para el caso de la estatuaria antropomorfa debe matizarse. Ciertamente las figuras son hieráticas y no crean posturas forzadas, pero no por ello debemos negar la expresividad. Tal vez en el cuerpo pero la expresión puede venir determinada por otras partes de éste como las manos, algunas en posición dadivosa o de ofrecer; en otras ocasiones el rostro de la escultura conservado en buenas condiciones nos ha permitido visualizar una imagen completamente distinta a la que habitualmente vemos: el relleno de ojos y dientes, con la boca abierta, etc. Sin duda considero que existen mecanismos que conceden expresividad a la imagen más allá de un cuerpo contorsionado. (Fig 6.6)



Fig. 6.6 Figura antropomorfa [214] hallada descubierta recientemente formando parte de la ofrenda 2 de la Pirámide del Sol. Esta junto con otras ofrendas depositadas a nivel de tepetate habrían conmemorado el inicio de la construcción hacia el 240 d.C ca. A pesar de que la figura es hierática y rígida, ausente de movimiento, no por ello deja de ser expresiva. El rostro posee gran expresividad lograda gracias a las incrustaciones oculares, así como por la boca abierta. Fuente: S. Sugiyama et al. (2014:25).

Otra cuestión relacionada es la ausencia del valor estético. Pasztory sugiere una anulación de lo estético⁴⁷⁵ en Teotihuacan en beneficio de lo utilitario. Sugiere que el uso del valor estético en Teotihuacan fue muy restringido, tal vez porque fueron conscientes que su aplicación forzaba esta división. La autora plantea que se trata de nuevo de una elección voluntaria: en una sociedad en la que prima difundir lo corporativo, lo colectivo y la aparente igualdad, el desarrollo estético hubiera supuesto una contradicción, ya que éste:

“está claramente vinculado con las manifestaciones públicas de desigualdad social. Los objetos “estéticos” son considerados más bellos, más complejos [] El esteticismo crea, así, una jerarquía de valores entre los objetos, semejantes a la jerarquía social, que produce divisiones entre humanos.” (2008:62).

por E. Pasztory.

475 Como casi todo, depende de lo que entendemos como estético. Vid. al respecto el ensayo clásico de G. Kubler, “*Esthetic recognition of Ancient American Art*” (1991).

Dejo para el final insistir en el carácter religioso que se encuentra presente en aspectos como el tamaño de los edificios religiosos y en el esfuerzo colectivo que debió suponer su construcción, inclusive según algunos autores, en la poca importancia concedida a las representaciones humanas cuando éstas coexisten el mismo espacio pictórico que los dioses (Pasztory 2005:146). Siguiendo a I. Bernal (1969) el autor mencionaba que prácticamente en Mesoamerica las obras religiosas podían organizarse entorno a varias categorías: representaciones de divinidades, ejemplos de parafernalia del culto u objetos conectados con lo ceremonial. En Teotihuacan es probable que tengamos representatividad de estas categorías, ya que como a su vez exponía Pasztory en sociedades preindustriales el arte es un vehículo para visibilizar lo sobrenatural, lo divino. Expresado en sus propias palabras:

“... art works represented spirits or powerful humans such as rulers who were believed to possess great power [...] these ancient art work were tools [...]. The proper rituals required temples, images of deities, costumes, and costly offerings and sacrifices. The art objects were necessary to make the invisible powers visible and controllable.” (1984:23)

En el fondo esta idea es afín a lo planteado por J. E. Sánchez (2004), los objetos culturales son herramientas, son los vehículos de comunicación de la ideología, del pensamiento de una sociedad, de la política, de la inquietud y experiencia de una cultura.

6.2 LA ESCULTURA: PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA

6.2.1 ANTECEDENTES

“¿porqué no considerarlas en su pura materialidad, desmenuzarlas punto por punto y ver lo que de común o diferente tienen entre sí? Tal vez así contaríamos con unas bases objetivas y minuciosas que podrían sustentar el complicado entramado de cualquier otro tipo de análisis [...] formulando mediante cuidadosas descripciones la caracterización de una o varias tipologías propias de un momento concreto [...]” Mercedes del Corral (1984:10)

De entre las disciplinas artísticas, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos, que la escultura es la que se ha llevado menor protagonismo⁴⁷⁶, ya que salvo interesantes estudios acerca de la atracción direccional que cumplía la escultura arquitectónica⁴⁷⁷ en la urbe (Sarro 1983, 1991), catálogos de

476 J. C. Berlo (1992:138-139) ya mencionaba la poca atención que ha recibido la escultura en comparación con la pintura mural.

477 Patricia Joan Sarro menciona que durante las fases tempranas de la ciudad, la localización de la escultura arquitectónica teotihuacana en áreas de transición como escaleras, entradas se planteó con el objetivo de crear un foco de atracción direccional para el espectador: *“... stone sculpture would attract and draw forward the eye of the viewer, and may have been meant to guide his or her stops as well.” (1991:249)*

exposiciones que describen piezas concretas y algunas aproximaciones de carácter general, se ha investigado relativamente poco en relación a esta disciplina. Además si la comparamos con otras culturas, la escultura teotihuacana evidencia una producción mucho menor.

Existen distintas propuestas de clasificación tipológica de la escultura teotihuacana. No podemos mencionarlas todas, pero señalaremos las más relevantes para esta investigación. Manuel Oropeza a finales de los años 60 se ocupó en un opúsculo de la escultura teotihuacana y propuso una división en dos tendencias plásticas de acuerdo con su finalidad. Para el autor existen por un lado, representaciones muy estilizadas que se inscriben en cuerpos geométricos formando parte del conjunto arquitectónico cuya pieza más representativa es la [70]. Por otro lado las representaciones humanas que determina como de tipo realista, porque siguen la estructura anatómica del cuerpo humano y fueron elaboradas con piedras duras, como la [15]. Vincula esta última tipología a esculturas vinculadas con lo ceremonial-religioso (1968:1) y delimita que algunos de sus rasgos distintivos son la desnudez y la estilización de las formas anatómicas que según el autor responde, en este último caso, a una solución frente a las dificultades técnicas (1968:18). Más recientemente De La Fuente (2003[1988]) propone organizarlas entorno a tres tipologías, distintas pero complementarias a la vez: esculturas en piedras duras, esculturas en terracota, ya sea mano o en molde, y finalmente el relieve arquitectónico. Si además consideramos que predomina la escultura arquitectónica zoomorfa y no antropomorfa, Pasztory reivindica a partir de la escasez de ésta última su importancia “ *porque se encuentran relacionadas con edificios públicos e indican con más especificidad el “rostro” que eligieron proyectar los teotihuacanos.*” (2009:53). Seguramente sería a finales de los 80’s o 90’s cuando A.M. Jarquín Pacheco (s/f mecanoscrito) elaboró un opúsculo acerca de la escultura antropomorfa teotihuacana. Sus hallazgos escultóricos en el conjunto 1D de la Ciudadela dentro del PAT 80-82 motivaron su intento⁴⁷⁸ por clasificar dichas litoesculturas antropomorfas en tres grupos de acuerdo a los rasgos físicos compartidos. Designa como Grupo A a la escultura tipo mezcala, la B que se correspondería con algunos matices con el grupo P que proponemos más adelante y el grupo C que englobaría a las esculturas que pertenecen al tipo Huehuetéotl. La autora considera que las esculturas debieron cumplir un papel religioso al: “ *funcionar como elemento cohesionador de la comunidad y mantener la dependencia ideológica de esta última, del poder centralizado de los sacerdotes; esto posiblemente en cuanto a funcionar como enlace aparente entre dioses y hombre.*” (s/f:2). Existen dos destacados estudios acerca de las numerosas figurillas excavadas dentro del Proyecto Templo de Quetzalcoatl 88-89. Oralia Cabrera llevó a cabo en 1995 su tesis de licenciatura acerca de la lapidaria del PTQ 88-89. Un estudio de amplio espectro en el que dedicó numerosas páginas a las figurillas antropomorfas y propuso una primera tipología para éstas que revisaremos más adelante. Otra de las aportaciones más interesantes acerca de las figurillas antropomorfas llegaría más tarde por otro de los miembros del proyecto, Saburo Sugiyama (2005:148-152) quién dentro de su estudio acerca de la ideología del sacrificio analizó las 35 figurillas que proceden de la tumba central del edificio, designada como entierro 14.

O. Cabrera analizó 40 figurillas procedentes del TSE y además llevó a cabo un completo estudio

478 “ *sin querer con ello establecer una clasificación formal final de lo que sería la escultura religiosa teotihuacana y restringida a los materiales provenientes de la Ciudadela en la temporada antes mencionada.*” (s/f: 2)

mineralógico, lo que permitió evidenciar que de las figurillas antropomorfas de piedra treinta cinco se elaboraron con fuschita, una de jadeíta y otra en serpentina, otra de un material combinado de serpentina con fuchsita, otra en pizarra y una en lutita⁴⁷⁹. Analizó las 35 figurillas del Entierro 14 fechado hacia 210 d.C y también las dos ofrendas localizadas bajo la escalinata de la Plataforma Adosada: la ofrenda 1 [277] y la ofrenda 2 [276]. Según Cowgill y Cabrera (1991:46) esta ofrenda 2 aunque se encontró en el pozo 3 de la Plataforma Adosada consideran que en realidad fue una ofrenda que perteneció a la pirámide anterior. Por ello si bien su deposición en la Plataforma Adosada se fecharía hacia el s.IV, en realidad debería proceder de TSE y por lo tanto su cronología no sería entonces posterior a 250 d.C. Otra figura procede del relleno de la Fosa 3 y otra pieza en serpentina y fragmentada proviene del Pozo 5 del Túnel Antiguo (Cabrera Cortés 1995:265). La autora dibujó parte de las figurillas para establecer su propuesta tipológica (Cabrera Cortés 1995: figuras 27-32). Hemos incorporado aquí sus dibujos pero como tuvimos la oportunidad de examinar y analizar 23 de las 35 figurillas procedentes del entierro 14, nos referiremos al número asignado por nosotros. Puesto que solo 16 de éstas figurillas han sido publicadas (Sugiyama 1991a, fig.4, p.36; 2005, fig. 68), en este análisis hemos generado fichas sólo para aquellas que pudimos examinar y fotografiar personalmente. Para los otros casos y cuando éstas hayan sido publicadas, se remitirá a la obra de S. Sugiyama (1991a, 2005) y O. Cabrera (1995).

Las dimensiones de las figurillas completas oscilan de 2.3 a 6.5 cm de largo por 1.1 a 3.0 de ancho y de 2 mm a 1.1 cm de espesor. La autora establece diez tipologías algunas de las cuales cuentan con variantes. Como todas las figurillas presentan postura de pie y de frente, excepto la [280], clasificó los cuatro primeros tipos en base a algunos atributos o indumentaria complementaria (tipos de tocados) añadiendo las variantes en algunos casos si éstas llevaban collar, perforación en el cuello y orejeras. El quinto tipo fue caracterizado por presentar una perforación en el cuello y generó sus variantes al determinar si la perforación era de tipo canal o bicónica. Los últimos cinco tipos fueron determinados en base a la composición general de los cuerpos y por la ausencia o presencia de algún rasgo.

La aportación de Sugiyama si bien también propone una clasificación tipológica de las figurillas, se centra únicamente en aquellas 35 procedentes del Entierro 14 cuyos 20 ocupantes, muy posiblemente varones “... *were also victims of sacrifice performed on the occasion of the commencement of pyramid construction...*” (Sugiyama 2005:90). Sugiyama estableció 8 tipologías a la que designó con iniciales alfabéticas (A-H) incluyendo un número detrás de la inicial para determinar los subtipos. El autor constató como estas figurillas presentaban formas, dimensiones y proporciones muy diferentes, así como también técnicas diferentes de elaboración. Uno de los elementos más destacables de este conjunto de figurillas es sin duda, su variedad formal⁴⁸⁰, a lo que el autor apunta posibles hipótesis:

479 “Las lutitas son rocas sedimentarias clásticas que contienen principalmente arcilla y limo [...]” (Reyes, Lorenzo 1980:36-37). Son muy abundantes en todo el territorio mexicano, en la Sierra Madre Oriental, en la planicie costera del Golfo así como en la Sierra Madre del Sur.

480 En este sentido conviene mencionar asimismo la variabilidad en las piezas de concha que formaron parte de la indumentaria de los inmolados del Templo de Quetzalcoatl. A. Velázquez et al. (2009:247-248) sostienen que esta variabilidad podría explicarse también dentro de una estrategia política de grupos corporativos, de modo que la vestimenta fuera manufacturada por cada uno de

“Their typological differences and similarities may have had ritual significance and/or social implications; the differences also would have reflected variables not directly related to the mortuary program such as temporal variation in production or different craftsmen. Their variety may even indicate that each piece represented a specific individual or group”. (Sugiyama 2005:149-150).

Tampoco el análisis de su disposición dentro del entierro y asociación con individuos no mostró ningún patrón de distribución suficientemente claro, aunque si reflejó que tal vez algunas de las figurillas formaran parte de algunos de los 9 conjuntos de ofrendas integrados por una figurilla de piedra, orejeras, un resplandor y 7 cuentas todo ello depositado en el interior de una bolsa de textil (2005:185-193).

Otro elemento que apunta el autor es una posible conexión entre la selección del material y el tamaño de la pieza de modo que *“Teotihuacanos seem to have selected large pieces of greenstone to make figurines of special type (especialmente tipos C y D), while small, thin pieces were used for type A figurines.”* (2005:150).

Puesto que el material de análisis fue compartido en su mayor parte con el material previamente analizado por O. Cabrera hemos convenido en elaborar una tabla (tabla 2) con las correspondencias entre las dos clasificaciones de los autores que utilizan una nomenclatura distinta y pese a que se dan coincidencias, también son notorias las diferencias que perciben. Dado que en nuestra propuesta tipológica se van a establecer las debidas correspondencias con las tipologías de los dos autores referidos, consideramos no extendernos más aquí sobre las características que definen a los tipos y subtipos.

*TABLA 2 DE EQUIVALENCIAS DE LAS FIGURAS PROCEDENTES DEL PTQ88-89
SEGÚN O. CABRERA (1995) Y S. SUGIYAMA (2005).*

FICHA	O. CABRERA	S. SUGIYAMA	ALTURA	ANCHO	ESPESOR	MATERIAL
281	1a	A1	3.07	1.51	0.75	fuchsita
279	1a	A1	3.32	1.45	0.65	fuchsita
293	1a	A1	3.25	1.44	0.75	fuchsita
296	1a	A2	3.37	1.84	0.85	fuchsita
295	1a	A2	2.93	1.45	0.7	fuchsita
276	1c	-	6.38	3.83	1.46	P.verde
283	2	E	2.67	1.18	0.16	jadeíta
282	3b	B	3.1	1.4	0.67	fuchsita
285	3a	B	2.57	1.09	0.56	p.verde
280	4	G	2.85	1.29	0.5	fuchsita
286	5a	C2	4.93	1.62	0.71	fuchsita
291	5a	C1	4.9	1.8	0.75	fuchsita

estos grupos asentados en los barrios.

292	5a	C1	4.93	1.86	0.62	fuchsita
287	5b	C2	4.72	2.19	0.8	fuchsita
298	6	H1	5.04	2.25	0.64	fuchsita
299	6	H1	4.85	1.9	0.68	fuchsita
300	6	H2	2.7	1.28	0.25	fuchsita
301	6	H2	3.14	1.57	0.54	fuchsita
278	7	A1	2.75	1.2	0.44	fuchsita
284	7	F	3.27	1.57	0.44	p.verde
289	7	H2	2.71	1.44	0.42	fuchsita
290	7	H2	2.67	1.27	0.3	fuchsita
294	7	H2	2.29	1.22	0.34	fuchsita
297	7	H2	3.5	1.34	0.35	fuchsita
288	8	H2	2.8	1.16	0.3	fuchsita
277	10	-	3.75	1.6	0.35	lutita

Otras propuestas más tardías vienen de la mano de A. Allain (2004) quien en su tesis doctoral optó por una clasificación por tipo de representación distribuida en categorías de zoomorfos, antropomorfos, objetos simbólicos, almenas y altares miniatura. Excluyó razonadamente de su estudio preliminar cuatro tipologías dentro de la categoría de los antropomorfos: las máscaras, las esculturas en pequeña talla de piedra verde y dos tipos distintos: las figuras en obsidiana, así como recipientes en piedras finas. Mi propuesta actual comprende además de la categoría de antropomorfos de Allain ampliada, también las esculturas en pequeña talla. Con ello pretendo iniciar un estudio preliminar de las mismas con la voluntad de establecer tipologías como una primera forma de agrupación y tratar de establecer en la medida de lo posible, una clasificación formal de la escultura antropomorfa teotihuacana.

6.2.2 PROPUESTA

Las esculturas antropomorfas, femeninas, masculinas o asexuadas, vestidas o desnudas, sin atributos o con ellos esculpidos en la piedra que nos indiquen su vinculación a una identidad son, además, muy variadas en cuanto a tipos se refiere. La variedad dificultó en algunas ocasiones poder agrupar conjuntos de esculturas antropomorfas, porque para algunos casos contamos con escasos ejemplares que puedan ser representativos de un tipo constituidos por un solo ejemplar. En otros casos optamos por no crear tipos sino mantener la identificación conforme al lugar de procedencia de las piezas, por ejemplo la zona de las inmediaciones de la Pirámide del Sol⁴⁸¹. A la espera de que futuras excavaciones incrementen el número de esculturas, tal vez será posible reformular o mejorar esta clasificación preliminar que aquí se propone. Todas las piezas, a excepción de algunos casos particulares que serán debidamente mencionados, provienen de contexto controlado.

481 De donde proceden [125, 187, 188, 167]

Cada tipo vendrá definido por un a descripción que toma como referencia los valores asignados por O. Cabrera (1995) y se complementará por una descripción de sus principales características formales. Se ha propuesto definir una letra por orden alfabético que, en casos de evidenciar la existencia de subtipos, se ha seguido de un número, por ej. A.1, A.2. En cada uno de ellos se ha identificado el total de figuras que lo componen, indicándose entre corchetes [-] a fin que el lector pueda localizarlo en el corpus o catálogo. Identificamos los elementos o rasgos comunes que presentan: las dimensiones, los materiales, el canon⁴⁸² que comparten o si este presenta una oscilación y la proveniencia. Finalmente hemos incorporado como último elemento la cronología asociada a los elementos analizados. En algunos casos hemos optado por nombrar el tipo con un descriptor que pretende facilitar su identificación, p. e. Tipo A: Clásico o Tipo J: Figuras de silueta esquemática. En la tabla 3 puede consultarse una compilación de las tipologías que proponemos con una imagen representativa de cada tipo, los ejemplares que lo integran, las dimensiones, el material, el canon y, cuando existe, la cronología asociada al tipo.

Algunos de los grupos que resultaban de mayor interés al haber sido analizados en profundidad por otros autores, han sido desarrollados más extensamente en apartados posteriores. Discutiremos las propuestas planteadas previamente en relación a la nueva sugerencia formulada aquí.

CUADRO DE LAS TIPOLOGÍAS:

Esta tipología se ha ilustrado con fotografías de figuras escogidas como las más representativas de su grupo, sin crear prototipos ideales. Se han subrayado los elementos destacables de cada tipo.

A.1



Ejemplares: [324, 328, 323, 322]

Descriptor: Figuras antropomorfas masculinas en postura de pie y de frente vestidas con un elaborado maxtlatl ya sea inciso o en relieve, y con un tocado en forma de “T” invertida del tipo 1. Sus piernas están separadas y muestran los brazos pegados al tronco. En algunos casos parecen representarse las manos mediante una incisión [228] o incluso los dedos [324], en los otros casos [322, 323] el acabado es completamente recto, tipo manopla. El rostro es de conformación triangular con la boca semiabierta, ojos incisos horizontales, en apariencia cerrados y nariz triangular realzada. Ataviadas con orejeras circulares desmontables, así como un tocado desmontable trapezoidal tipo resplandor. Están muy bien acabadas y su cuerpo en general se percibe estilizado y liviano.

Materiales: Jadeíta verdosa.

Altura comprendida entre (valores): 7-8.2 cm.

482 El canon corresponde a las veces que la cabeza de la figura o estatua entra en el cuerpo. Así el canon de 3 indicaría que la altura de la cabeza se inscribe 3 veces para formar la altura total de la pieza.

Ancho: 3.2-3.7 cm.
Espesor: 1.7-2.4 cm.
Cronología: 200-250 d.C.
Canon: 3

A.2



Ejemplares: [113, 276, 229]
Descriptor: Figuras antropomorfas masculinas en postura de pie y de frente, vestidas con maxtlatl, ejecutado mediante incisión y de manera muy simplificada en estos casos. Sus piernas están separadas y muestran los brazos pegados al tronco, los dedos en ocasiones se marcan mediante incisión [113, 276] o bien no se representa ni siquiera la mano y su acabado es recto [229]. En general y a diferencia del tipo anterior la figura es menos estilizada, de acabado más tosco y los cuerpos son más rectos. En algunos casos presentan los brazos más cortos [276] y la línea superior que marca el maxtlatl se inicia casi a la altura del pecho en lugar de bajarse a la altura de la cintura. Los rostros son semejantes al anterior: cara en forma triangular, boca semiabierta, ojos rasgados y nariz triangular en realce. Las figuras parece que habían sido ataviadas con orejeras circulares desmontables, así como un tocado desmontable trapezoidal tipo resplandor o cipactli.

Materiales: Jadeíta verdosa/ piedra verde.
Altura comprendida entre (valores): 4.6-6.3 cm.
Ancho: 2.3-3.8 cm.
Espesor: 1.3-1.4 cm.
Cronología: 200-250 d.C.
Canon: 2-2.5.

A.3



Ejemplares: [293, 296, 295, 279, 281]
Descriptor: Figuras antropomorfas masculinas, de pie y de frente, con cuerpos rectos y vestidas con maxtlatl. Sus piernas están separadas, apenas hay indicios de representación de los dedos del pie si no fuera por una leve incisión en contados casos. Las figuras muestran los brazos pegados al tronco y las manos no llegan a separarse del cuerpo sino que se unen a la altura de la cadera a veces formando un ángulo obtuso con ésta. Todas las figuras llevan una especie de collar o pectoral semicircular bajo el cuello, trabajado ya en relieve o en incisión, lo que permite a su vez percibir tal vez preocupación por estilizar la figura mostrando el cuello. Los rostros evidencian la boca semiabierta, ojos rasgados y vaciados con restos de algún tipo de elemento que fue adherido. La nariz triangular en realce, aunque en

algunos casos aparecen tipos más chatos [295, 296] y la boca también preserva en algunos ejemplares restos de algún tipo de concreción [295, 296]. Todas las figuras llevan un tocado en forma de “T” invertida incorporando unas estrías en el ancho transversal. Tres de figuras fueron ataviadas con orejeras circulares desmontables, exceptuando dos casos [295, 296]. Consideramos que este último elemento no es diagnóstico de este tipo, sino que se trata de un complemento adicional.

Materiales: Fuchcita.

Altura comprendida entre (valores): 2.9-3.3 cm.

Ancho: 1.4-1.8 cm.

Espesor: 0.6-0.8 cm.

Cronología: 210 d.C.

Canon: 2-2.4.

A.4



Ejemplares: [226,227]

Descriptor: Figuras antropomorfas masculinas sedentes, vestidas con maxtlatl, con las piernas cruzadas y las manos reposando encima de las rodillas en posición de flor de loto. Entre los brazos y el torso hay un vacío, se crea el espacio, lo que concede a esta figura un carácter mucho más volumétrico y tridimensional. Se han representado incisiones que separan los dedos de las manos así como los de los pies, esto último hasta ahora apenas contaba con antecedentes así como una forma mucho más lograda. Cabeza de conformación triangular, con los rostros son semejantes al anterior: evidencian la boca semiabierta, ojos rasgados y nariz triangular en realce. Los ojos permiten apreciar todavía los restos de las incrustaciones de concha. Lleva orejeras circulares desmontables así como un tocado en forma de “T” invertida.

Materiales: Piedra verde. Jadeíta?.

Altura comprendida entre (valores): 5.8-6.1 cm.

Ancho: 3.2-3.4 cm

Espesor: -

Cronología:300 d.C.

Canon: 1.5-2.

B.1

Ejemplares: [213, 261]

Descriptor: Figuras antropomorfas masculinas cuyo género ha sido asignado por la presencia de una faja ancha, ejecutada mediante incisión o realzado en la zona abdominal. Las figuras



se muestran de pie y de frente. Llevan un casquete o gorro ceñido en la cabeza separado de la frente mediante una incisión horizontal. Cabeza triangular, rostros con la boca semiabierta, labios definidos, ojos rasgados y nariz triangular en realce. Las figuras parece que habían sido ataviadas con orejeras circulares desmontables. No se detecta voluntad alguna por representar al final del brazo la mano, sino que el acabado es completamente recto, tipo manopla, como ya se ha presenciado en algunos de los ejemplares del tipo A.1. Sus piernas que se muestran más largas que en los tipos anteriores, están separadas y las figuras reflejan, como es habitual, los brazos pegados al tronco.

Materiales: Piedra verde. Jadeíta?

Altura comprendida entre (valores): 6.2-6.8 cm.

Ancho: 3 cm

Espesor: -

Cronología:150-200 d.C.

Canon: 3-3.5

B.2

Ejemplares: [282, 285]

Descriptor: Figuras antropomorfas masculinas de pie y de frente cuyo género ha sido asignado por la presencia de un maxtlatl o faja, ejecutada mediante incisión o realzado en la zona abdominal. Llevan un casquete hemisférico en la cabeza. Cabeza triangular, los rostros evidencian la boca semiabierta, ojos rasgados y nariz triangular en realce. Las figuras parecen que habían sido ataviadas con orejeras circulares desmontables. Sus piernas son cortas, están separadas y las figuras muestran, como es habitual, los brazos pegados al tronco. No se detecta voluntad alguna por representar al final del brazo la mano, sino que el acabado es completamente recto.

Materiales: Fuchista

Altura comprendida entre (valores): 2.5-3.1 cm.

Ancho: 1-1.4 cm.

Espesor: 0.5-0.6 cm.

Cronología:210 d.C

Canon: 2.8



C.1

Ejemplares: [238, 239, 240]

Descriptor: Figuras antropomorfas masculinas de pie y de frente cuyo género ha sido asignado por la presencia de un maxtlatl muy bien ejecutado mediante realzado en la zona



abdominal. Sus piernas son largas y rectas, están separadas y las figuras muestran, como es habitual, los brazos pegados al tronco. Sin embargo en este grupo, las manos se representan pegadas al cuerpo, con las palmas hacia adentro. Hay detallismo y calidad en la ejecución de la pieza: la cabeza es redondeada y se exhiben las orejas circulares talladas directamente a los lados de ésta. El rostro evidencia una voluntad de individualización y representan ojos rasgados, la boca semiabierta, y nariz en realce aunque más chata. Ocasionalmente incorporan detalles como el peinado, reproducido en algunas piezas mediante incisiones paralelas. Acabado muy pulido y altamente estilizadas.

Materiales: Jadeíta

Altura comprendida entre (valores): 2.6-3.2 cm.

Ancho: 1.1-1.2 cm.

Espesor: 0.7-0.8 cm.

Cronología:150-200 d.C

Canon: 3.3-4.1

C.2



Ejemplares: [278, 235]

Descriptor: Figuras antropomorfas masculinas de pie y de frente, cuyo género ha sido asignado por la presencia de un maxtlatl o faja, ejecutada mediante incisiones horizontales en la zona abdominal. Sus piernas son más cortas, están separadas y las figuras muestran, como es habitual, los brazos pegados al tronco. La cabeza en este tipo es redonda, con las orejas/orejeras circulares talladas a lado y lado de la cabeza. No podemos descartar que las figuras lleven un gorro muy ceñido aunque es más plausible que las figuras sean calvas. Llama la atención que presentan los ojos excavados y ligeramente vaciados. La pieza [278] presenta restos de concreciones en la parte de ojos y boca. La nariz es plana y queda acotada por dos diagonales que descienden de la frente. Las piezas muestran en general una ejecución un poco más descuidada como puede apreciarse en la parte correspondiente a las extremidades y no son tan pulidas. Parece una versión más burda de la anterior.

Materiales: Jadeíta/ Fuchsita

Altura comprendida entre (valores): 2.75-3 cm.

Ancho: 1.2-1.3 cm.

Espesor: 0.4-0.5 cm.

Cronología:150-210 d.C

Canon: 2.3-2.6

D.1



Ejemplares: [114, 116]

Descriptor: Figuras antropomorfas desnudas y asexualadas, de pie y de frente. Cabeza redonda, en un caso parece que lleva un gorro ceñido [116] y la otra se representa calva. A los lados de la cabeza sobresalen muy poco las orejas/orejeras. Los detalles del rostro se han ejecutado mediante una incisión profunda para la boca, la nariz se enmarca entre dos líneas diagonales que se inician en la frente y bajan hasta las comisuras de la boca. Los ojos se han excavado y vaciado ligeramente, marcando la ceja o párpado? y la bolsa de la ojera. En un caso parece conservar parte del relleno que originalmente contenía [116] el ojo. Sus piernas son cortas, están separadas y las figuras muestran, como es habitual, los brazos pegados al tronco. Las manos terminan en forma puntiaguda o se adelgazan a la altura de la cadera. La separación del tronco con las extremidades inferiores se ha reflejado mediante una zona ligeramente rehundida. Asimismo los pies se han marcado con este mismo procedimiento.

Materiales: Piedra verde.

Altura comprendida entre (valores): 4-5 cm.

Ancho: 1.7-2.1 cm.

Espesor: -

Cronología:-

Canon: 2.1-2.8

D.2



Ejemplares: [297?, 288]

Descriptor: Figuras antropomorfas asexualadas de pie y de frente. Cabeza redonda-ovalada y calva con pequeños salientes laterales que reproducen las orejas. Como hemos señalado, los rasgos faciales parecen tener correspondencia con sus homónimas mencionadas arriba, pero sus dimensiones son menores. Sus piernas están separadas y las figuras muestran, como es habitual, los brazos pegados al tronco. Sin embargo, en este diminuto grupo, las manos se representan pegadas al cuerpo, y en un caso [288] parece que prefieren mostrarlas como si fuera un gancho hacia afuera. La separación del tronco con las extremidades inferiores se ha reflejado mediante una zona ligeramente rehundida. Asimismo los pies se han marcado con este mismo procedimiento.

Materiales: Piedra verde. Fuchsita.

Altura comprendida entre (valores): 2.8-3.5 cm.

Ancho: 1.1-1.3 cm.

Espesor: 0.3 cm.

D.3



Cronología:-

Canon: 2.5

Ejemplares: [298, 289, 299, 300?, 301?]

Descriptor: Figuras antropomorfas desnudas, asexuadas de pie y de frente de cuerpo más rechoncho. Cabeza redonda y calva, con las orejas ligeramente salientes en los laterales. Los detalles del rostro muestran los ojos excavados y vaciados ligeramente, y en un caso parece conservar parte del relleno que originalmente tenía [298]. La nariz es ancha y chata, aunque realzada en relieve y la boca se ha vaciado ligeramente. Sus piernas están poco separadas y muestran, como es habitual, los brazos pegados al tronco. Las manos terminan en forma puntiaguda o se adelgazan a la altura de la cadera. Los pies se muestran como si estuvieran de perfil.

Materiales: Piedra verde.

Altura comprendida entre (valores): 2.7-5 cm.

Ancho: 1.2-2.2 cm.

Espesor: 0.2-0.6 cm.

Cronología: 210 d.C.

Canon: 2-2.9

E



Ejemplares: [287, 291, 292, 286]

Descriptor: Figurillas desnudas y asexuadas, de pie y de frente, con cuerpos muy planos y estilizados, de formas alargadas y sin ningún atributo o indumentaria presente. Su concepción general es menos orgánica y más angular o geométrica, especialmente por lo que se refiere al cuerpo. La cabeza, sostenida por un cuello alto, es la parte que más atención ha recibido: muestra la cabeza calva y las orejas se han trabajado en forma semicircular a ambos lados de la cabeza. Los detalles del rostro se han ejecutado evidenciando unos labios gruesos en relieve alrededor de la incisión que evidencia la boca, la nariz es ancha y chata. Los ojos se han excavado y vaciado ligeramente. Aunque las figurillas muestran los brazos pegados al tronco, las incisiones profundas que los marcan evidencian una voluntad a separarlos un poco del cuerpo. Las manos no se representan en ningún caso sino que el brazo termina en forma ligeramente redondeada o se adelgazan a la altura de la cadera. Sus piernas son rectas y alargadas están más separadas en un par de ejemplares [287, 292] en las que se vació el espacio intersticial entre ellas, que en las otras dos, en las que no se

vació completamente el canal, sino apenas se inició el proceso en la parte inferior quedando visible la hendidura.

Materiales: Fuchcita

Altura comprendida entre (valores): 4.7-4.9 cm.

Ancho: 1.6-2.1 cm.

Espesor: 0.7-0.8 cm.

Cronología: 210 d.C.

Canon: 3-3-4.5

F



Ejemplares: [283]

Descriptor: Figurilla asexuada de pie y de frente, con un tocado en forma de “T” invertida, cara triangular con los rasgos faciales poco definidos a partir de incisiones y cuerpo de patrón plano. Añadiremos que al presentar un patrón tan plano, es posible que esto sea responsable en su ejecución de que los rasgos se insinuaran levemente, ya que con un espesor de poco más de 1mm, resulta complejo trabajar una superficie sin llegar a traspasarla, a pesar de la resistencia que pueda ofrecer el material. Brazos rectos y unidos a la cintura, separación entre las piernas conseguida por medio de una perforación circular y disposición de los pies de perfil. En la parte posterior presenta un canal rehundido que recorre la figura en eje vertical. No se han descrito más figuras que pertenezcan a este tipo.

Materiales: Jadeíta.

Altura comprendida entre (valores): 2.67 cm.

Ancho: 1.18 cm.

Espesor: 0.16

Cronología: 210 d.C

Canon: 2.1

G

Ejemplares: [290, 162, 284]

Descriptor: Figuras antropomorfas desnudas y asexuadas, de pie y de frente, con cuerpos volumétricos de contornos irregulares y parte posterior plana. Su concepción general es más geométrica, especialmente por lo que se refiere al cuerpo: la figura está segmentada en tres partes o secciones. La cabeza es la parte que más atención ha recibido: es de forma redonda, calva y las orejas se han trabajado ocasionalmente en forma semicircular o rectangular a ambos lados de ésta. Los detalles del rostro se han ejecutado mediante cortes horizontales para ojos y boca, o diagonales que se inician en el ceño y bajan hasta las comisuras de la boca generando un triángulo que forma,



esquemáticamente, el espacio ocupado por la nariz. Las figurillas muestran los brazos pegados al tronco y unos cortes superficiales en vertical o diagonal los separan del tórax. Una acanaladura horizontal separa extremidades inferiores del tórax. Las manos no se representan en ningún caso sino que el brazo termina en forma ligeramente redondeada o se adelgazan a la altura de la cadera. Las piernas cortas apenas están separadas más que una pequeña horquilla en un caso [290] que se fue abriendo dando lugar a unas piernas que terminan en bases irregulares y redondeadas. En los otros dos casos restantes un canal vertical que no llega a traspasar, refleja la separación entre las piernas. Este tipo y los siguientes presentan similitudes formales con el denominado estilo mezcala

Materiales: Piedra verde.

Altura comprendida entre (valores): 2.5-3.2 cm.

Ancho: 1.2-1.5 cm.

Espesor: 0.3-0.4 cm.

Cronología: 210 d.C

Canon: 2.2-2.9

H



Ejemplares: [156, 172, 163, 122]

Descriptor: Figurillas desnudas y asexuadas, de pie y de frente, con cuerpos planos de silueta prácticamente rectangular de contornos levemente redondeados y con la parte posterior plana. La figura está segmentada en dos partes marcadas por un corte en el cuello que separa cabeza y cuerpo. No hay indicios de indumentaria, aunque en un caso existe la duda de si se quiso representar un gorro o casco en su cabeza [156] y en otro [122] aparece un tocado en forma de “T” invertida muy ancho. La cabeza es la parte que más atención ha recibido: las orejas se han trabajado ocasionalmente en forma rectangular a ambos lados de la cabeza. Los detalles del rostro se han ejecutado mediante cortes horizontales para ojos y boca, o diagonales que se inician en el ceño y bajan hasta las comisuras de la boca generando un triángulo que forma, esquemáticamente, el espacio ocupado por la nariz. Las figurillas muestran los brazos pegados al tronco y unos cortes superficiales en vertical o diagonal los separan del tórax. Las manos no se representan en ningún caso sino que el brazo termina en forma ligeramente redondeada o se adelgazan a la altura de la cadera. Las piernas rectas y alargadas, presentan una acanaladura vertical que pretende mostrar la separación de las extremidades que termina en una pequeña horquilla.

Este tipo y los siguientes presentan similitudes formales con el denominado estilo mezcala

Materiales: Piedra verde.

Altura comprendida entre (valores): 4.3-13.8 cm.

Ancho: 1.6-2.5 cm.

Espesor: 0.2-0.8 cm.

Cronología: 450-550 d.C?

Canon: 2.9-3.5

I



Ejemplares: [154, 155, 140, 133]

Descriptor: Figurillas femeninas de pie y de frente, vestidas con falda y huipil en dos casos [140, 155] y con una faja en uno [154]. Las que se han identificado como femeninas a partir de la indumentaria, llevarían un tocado de banda y en ocasiones el pelo se representa en los laterales de la cabeza cayendo hasta la altura del cuello. Cuerpos planos conformados a partir de una silueta rectangular que se divide en tres secciones que ocupan cara, tronco superior e inferior. La parte posterior es plana. La cabeza es la parte que más atención ha recibido: apenas existe el cuello sino que la barbilla parece que se apoya en el pecho como en la mayoría de los otros tipos mencionados. Los detalles del rostro se han ejecutado de forma muy semejante al tipo anterior: mediante cortes horizontales para ojos y boca, o diagonales que se inician en el ceño y bajan hasta las comisuras de la boca generando un triángulo que forma, esquemáticamente, el espacio ocupado por la nariz. Los tocados o bandas admiten variación en su diseño: tenemos una de las figuras [140] que muestra un diseño inciso en "X", el otro es liso [154] pero se corona por un segundo piso que muestra los extremos en ángulo agudo. Las figurillas muestran los brazos pegados al tronco y unos cortes en diagonal los separan del tórax. Las manos no se representan en ningún caso sino que el brazo termina en forma ligeramente redondeada o se adelgazan a la altura de la cadera. Las piernas no quedan representadas en los ejemplares que llevan falda, ya que ésta las oculta en beneficio de mostrar los pies con incisiones que refleja los dedos. El ejemplar [154] presenta las piernas unidas y un corte en horizontal marca la diferencia con los pies. Este tipo y los siguientes presentan similitudes formales con el denominado estilo mezcala.

Materiales: Pizarra/ Piedra verde.

Altura comprendida entre (valores): 4.3-8 cm.

Ancho: 2.1-3.6 cm.

Espesor: 0.5-1.1 cm.
Cronología:450-550 d.C??
Canon: 2.3-2.5

J



Ejemplares: [138, 165, 173, 317]
Descriptor: Figuras de pie y de frente de cueros planos, de silueta angular y con la parte posterior plana. Los detalles tanto de la indumentaria, como corporales se han ejecutado mediante cortes o incisiones horizontales, verticales o diagonales. Todo ello concede un carácter muy esquemático a la figura que presenta, podríamos decir, una simplificación acusada. Sólo tenemos un ejemplar que haya preservado la cabeza con lo que esta descripción atiende a este: una línea horizontal separa cuello de cabeza, de silueta aproximadamente cuadrada. Los detalles del rostro se han ejecutado de forma muy semejante al tipo anterior: mediante cortes horizontales para ojos y boca. En base sólo a este ejemplar sólo podemos añadir que no hay en este tipo, las diagonales que generaban el triángulo ocupado por la nariz. Las figurillas muestran los brazos pegados al tronco y unos cortes superficiales en vertical o diagonal los separan del tórax. Las manos no se representan en ningún caso sino que el brazo se inscribe dentro del propio cuerpo. Las piernas son rectas, presentan una acanaladura vertical que pretende mostrar la separación de las extremidades que termina en una pequeña horquilla en el mejor de los casos. Este tipo y los siguientes presentan similitudes formales con el denominado estilo mezcala.

Materiales: Piedra verde.
Altura comprendida entre (valores): 3.6-6 cm.
Ancho: 2-2.8 cm.
Espesor: 0.4-0.9 cm.
Cronología:450-550 d.C.
Canon: 3.4?

K

Ejemplares: [277, 149, 315, 316]
Descriptor: Figuras de pie y de frente asexuadas. Los rasgos que definen a este tipo de figurillas se caracterizan por presentar una forma que, si bien en silueta mantiene una tendencia a lo rectangular, el tratamiento corporal es muy irregular y tosco en apariencia. Apenas es posible distinguir piernas o brazos, ya que las acanaladuras irregulares son las que ayudan a



conformar detalles anatómicos como piernas o brazos. Las piernas cuando aparecen, presentan una acanaladura vertical que pretende mostrar la separación de las extremidades que termina ocasionalmente en una pequeña horquilla. Las figurillas no muestran los brazos propiamente, sino que se intuyen a partir de cortes superficiales en vertical o diagonal y las manos no se representan en ningún caso. No se trabajan la cabeza o detalles del rostro. En un solo caso, los detalles del rostro parecen haberse conformado con ayuda de un punzón para perforar y rehundir los ojos y un corte horizontal para la boca. Aparentemente se diría que la pieza estaba en proceso de ejecución y que no fue terminada, aunque no podemos afirmar que así fuera. Tal vez se trata de un tipo alejado de lo figurativo y tendente a lo abstracto. De todos modos este tipo y los siguientes siguen presentando analogías formales con el denominado estilo mezcala.

Materiales: Lutita y otras piedras verdes oscuras.

Altura comprendida entre (valores): 2.9-8.3 cm.

Ancho: 1.4-4.6 cm.

Espesor: 0.3-3.2

Cronología: 200-550 d.C

Canon: 1.8-4

L



Ejemplares: [134, 164, 137]

Descriptor: Figuras de pie y de frente, presentan contornos más suavizados, no tan angulares como en los tipos anteriores y en ocasiones las figuras muestran elementos de la indumentaria. Su concepción general es menos geométrica si se quiere, especialmente por lo que se refiere al cuerpo. Las piernas apenas están separadas más que una pequeña horquilla en un caso [164]. En el otro caso conservado en su parte inferior [134] se aprecia un canal vertical corto que no llega a traspasar la pieza y refleja la separación entre las piernas. Al mismo tiempo una incisión horizontal parece querer mostrar la separación con los pies. Las figurillas muestran los brazos pegados al tronco y unos cortes superficiales en vertical o diagonal los separan del tórax. Una acanaladura horizontal separa extremidades inferiores del tórax. Las manos no se representan en ningún caso. Dado que la mayoría de piezas están fragmentadas a la altura de la cabeza, apenas podemos basarnos en un único ejemplar que muestra la cabeza calva y destaca la ausencia de orejas. Los detalles del rostro

se han ejecutado mediante cortes horizontales para ojos y boca, o diagonales que se inician en el ceño y bajan hasta las comisuras de la boca generando un triángulo que forma, esquemáticamente, el espacio ocupado por la nariz. Este tipo y los siguientes presentan similitudes formales con el denominado estilo Mezcala.

Materiales: Roca serpentinizada, jaboncillo.

Altura comprendida entre (valores): 2.8-4.6 cm.

Ancho: 0.9-2.3 cm.

Espesor: 0.3-2 cm.

Cronología: 450-550 d.C

Canon: 2.7?

M.1



Ejemplares: [132, 319]

Descriptor: Figuras antropomorfas vestidas de pie y de frente. La concepción general del cuerpo es geométrica y se marca mediante un corte el entrante del cuello que separa cabeza y cuerpo y la zona de las manos. La cabeza es la parte que más atención ha recibido. Todas las figuras muestran tocado, ya sea de banda o en forma de “T” invertida. A ambos lados de la cabeza caen o bien mechones de pelo en forma rectangular o bien unas orejas/orejeras rectangulares o trapezoidales. Una incisión o acanaladura horizontal separa el tórax de las extremidades inferiores. Las figurillas muestran los brazos pegados al tronco, formando parte constitutiva de la pieza y unas incisiones verticales o en diagonal, marcan su separación con respecto al cuerpo. Las manos se representan de forma redondeada y se marcan a partir de un corte en horizontal. Sus piernas se representan juntas apenas un canal en vertical las separa, traspasando en dos ocasiones la figura y generando un corte en “V” invertida. L. Los detalles del rostro y las dimensiones son los rasgos que discrimino para separar los dos grupos:

M.1. Conformada por las piezas [132, 319]. Se caracterizan porque presentan el rostro típico de los tipos G, H, I, es decir: cortes horizontales para ojos y boca, o diagonales que se inician en el ceño y bajan hasta las comisuras de la boca generando un triángulo que forma, esquemáticamente, el espacio ocupado por la nariz que en este tipo ya aparece ligeramente en relieve.

Materiales: Piedra verde, serpentinita.

Altura comprendida entre (valores): 5.5-5.8 cm.

Ancho: 2.9 cm.

Espesor: 1.1-1.3 cm.

Cronología: N.D.

Canon: 2.5-3

M.2



Ejemplares: [117]

Descriptor: **M.2** Constituida por un único ejemplar femenino? que si bien mantiene la misma morfología de cuerpo que las anteriores, varía en cuanto al rostro, las dimensiones que son mayores y el material.

Materiales: Piedra verde, jadeíta.

Altura comprendida entre (valores): 11.3 cm.

Ancho: 4.7 cm.

Espesor: 1.6 cm.

Cronología: 350-450 d.C

Canon: 2.1

N



Ejemplares: [115]

Descriptor: Este grupo se compone de una única figurilla desnuda y asexuada de pie y de frente. Se detecta una intención por representar el volumen en la figura. Figura de concepción más naturalista, de contornos redondeados y mucho más suavizados, no tan angulares como en los tipos anteriores, dando la sensación de mayor organicidad. A pesar de no existir cuello, la cabeza se muestra mucho más liviana que en otros tipos. Lleva un tocado en forma de “T” invertida con dos salientes laterales y en la cabeza sobresalen las dos orejeras rectangulares a ambos lados de ésta. El rostro es semejante al del tipo D.1 pero más evolucionado y a su vez con detalles naturalistas: ojos excavados y vaciados, cejas rectas encima, nariz aguilena y en relieve mostrando las aletas y boca alargada, con sus labios de los que bajan las comisuras. Los brazos ya no están pegados al tronco, existe un espacio ahuecado en ellos aunque sin que llegue a perforarse. Como consecuencia de esto se percibe un cuerpo de cintura estrecha y cadera ancha. Una acanaladura horizontal separa extremidades inferiores de tórax. Las piernas están separadas y una hendidura en forma de “V” ha llegado a traspasar buena parte de ellas. Como detalle extraordinario que capta el naturalismo mencionamos que en los brazos se ha representado mediante una incisión horizontal el pliegue interior del codo. Las manos se representan mediante un corte en horizontal así como los dedos que se han ejecutado a partir de finas líneas incisas paralelas, lo mismo que los pies.

Materiales: Serpentina.

Altura comprendida entre (valores): 17 cm.

Ancho: 5.2 cm.

Espesor: 3.4 cm.

Cronología: N.D.

Canon: 2.7

Ñ



Ejemplares: [136, 314, 135]

Descriptor: Figuras antropomorfas desnudas de pie y de frente. Se puede sugerir un género femenino a razón de su conformación anatómica que enfatisa las caderas y reduce la cintura, evocando lo femenino. A pesar de que la morfología del cuerpo puede variar, todas presentan la característica de llevarse los brazos cruzados o doblados a la altura del pecho, rasgo que consideramos distintivo de este tipo. Por esta misma razón pueden ponerse en relación con los denominados camahuiles. Las piernas están juntas pero aparecen distribuidas por un canal en dos casos [135, 136] y en uno ya se muestran separadas [314]. Dos de las figuras presentan una composición más naturalista mientras que la tercera obedece a un modo esquemático [135] en el que los rasgos aparecen insinuados mediante acanaladuras y no se han trabajado en relieve. Dado que los ejemplares con los que contamos fueron decapitados, no podemos inferir datos acerca de la cabeza o rostro, ya que no hay constancia en la excavación de donde proceden que se obtuvieran estas partes que fueron seccionadas.

Materiales: Piedra verde color terroso.

Altura comprendida entre (valores): 6.6-13 cm.

Ancho: 2.5-7 cm.

Espesor: -0.6-2.8

Cronología: 450-550 d.C

Canon: N.D.

O



Ejemplares: [166, 118, 180, 160]

Descriptor: Este grupo se encuentra representado por cuatro figuras que se encuentran en todos los casos fragmentadas. Con las limitaciones que supone organizar un grupo con elementos fragmentarios, consideramos que la morfología general de este tipo y la técnica empleada, permiten sugerir que posiblemente se trata de una tendencia escultórica o tal vez dos dentro del mismo tipo. Los rasgos que constituyen este tipo se caracterizan por representar el volumen en la figura aunque éste se expresa en forma de alto relieve y no de escultura exenta siendo su parte posterior completamente plana. El cuerpo de los ejemplares conservados se muestra de pie y de frente y presenta, en unos casos más que en otros, contornos mucho más redondeados, concediendo la sensación de mayor corporeidad. En los dos casos en los que se conserva el cuerpo, la escultura se muestra vestida con una especie de falda de forma trapezoidal y a

partir de esta indumentaria puede sugerirse que en algunos ejemplares se trata de representaciones femeninas. No existe la representación del cuello y la cabeza se muestra mayor en proporción que el resto del cuerpo, más contundente y pesada que en otros tipos. A razón de los tres ejemplares que conservan la parte correspondiente a la cabeza lleva un tocado en forma de “T” invertida con dos salientes laterales y en la cabeza sobresalen las dos orejeras rectangulares a ambos lados de ésta que en el caso de la [180] se prolongan prácticamente hasta los hombros. El rostro es semejante al del tipo D.1 pero su forma general es más redondeada, sin apenas trabajar los pómulos y mostrando los ojos y boca ovalados excavados y vaciados. La [118] presenta en el ojo derecho restos de pigmento resultado, tal vez, de la degradación de algún material insertado. En este tipo la boca es corta y se muestra entreabierta, y en un par de casos [166, 180] se detectan en las comisuras internas de los labios los núcleos cilíndricos dejados como resultado de las perforaciones para vaciarla y tal vez incrustar otros materiales. Los brazos siguen estando pegados al tronco o separados de éste mediante un ojal perforado y en el ejemplar que conserva las manos [180] vemos como no se han trabajado, sino que terminan en una especie de muñón redondeado. Las piernas son cortas, pero están ya completamente separadas existiendo un espacio amplio entre ellas. Los pies, apenas trabajados, terminan en los ejemplares conservados en forma redondeada. Los dedos de los pies no se han representado.

Materiales: Piedra color tierra ocre-verdoso y grisáceo

Altura comprendida entre (valores): 11.8-26 cm.

Ancho: 11.2-23 cm.

Espesor: 7.5-10.5

Cronología:N.D.

Canon: 2.1?

P

Ejemplares: [17, 19, 20, 28, 120, 131, 141, 185]

Descriptor: Figuras de pie y de frente, desnudas y asexuadas, a excepción de un caso anómalo que presenta lo que parece ser un máxtlatl [19] y que, contrariamente al sexo esperado, muestra una incisión vertical imitando tal vez una vagina. Las esculturas se han trabajado en bulto redondo, tratando de conceder mayor volumen al cuerpo y en ocasiones ya se esculpen las partes posteriores de las estatuas. Su concepción general es más orgánica por lo que se refiere al cuerpo, que



suele ser corresponder a un tipo físico en apariencia de baja estatura y robusto. Se detecta cierta inquietud por reflejar partes naturalistas de la anatomía, tales como las clavículas, rodillas o los tobillos en algunos ejemplares. Una cabeza de composición cuadrangular, que en la mayoría de los casos se apoya sobre un cuello ancho (excepto la 141), es la parte que más atención ha recibido y en ocasiones muestra una especie de tocado de banda [131, 141, 19] o el espacio para insertar tal una diadema [28]. El pelo no se representa y las orejas no siempre se han definido en este grupo y en dos casos no se han representado [17, 19]. Los detalles del rostro son sin duda los que permiten acercarnos a este tipo: las cejas arqueadas bajo las que se sitúan unos ojos elípticos, vaciados o excavados que debieron servir de base para incrustar alguna piedra u otro material. La nariz es ancha y chata y presenta, en algunos ejemplares, perforaciones en el septum para poder colocar alguna nariguera u otra pieza semejante. La boca sin duda es también uno de los elementos diagnósticos de este grupo: se muestra grande y abierta, de labios gruesos y exhibiendo en algunos casos las comisuras hacia abajo (tipo olmecoide). Las figuras han separado los brazos del tronco perforando el espacio intersticial creando así un ojal oblongo o elíptico aunque tienen las manos unidas al cuerpo a la altura de las caderas. Las manos se representan de un modo mucho más naturalista: mostrando en los ejemplares conservados la separación entre dedos e incluso las uñas que se marcan mediante incisiones. Cabe notar que la posición de las manos adopta mayor variedad ya que nos hallamos frente a algún ejemplar que muestra la palma de la mano abierta hacia delante en actitud “dadivosa” [17, 28], otras muestran la misma posición pero con la mano cerrada mostrando los dedos y uñas [19] y otro ejemplar [20] mantiene las manos cerradas en puño y pegadas a las caderas. Sus piernas se representan completamente separadas. Un elemento a destacar en común es un orificio circular en la mayoría de casos o rectangular [20, 28] que se sitúa en el pecho o abdomen de la figura.

De estos elementos comunes al tipo P, diferenciamos en función del distinto material empleado dos subtipos o variantes:

P1

Ejemplares: [120, 17, 20, 28, 185]

Materiales: Arenisca de color crema, mármol tipo tecalli o arenisca beige verdoso.

Altura comprendida entre (valores): 11-1.28 cm.

P2

Ancho: 5.5-46 cm.
Espesor: 3.5-20 cm.
Cronología: 450-550 d.C
Canon: 2.7-3.3



Ejemplares: [19, 131, 141]
Materiales: Piedra metamórfica verde oscura.
Altura comprendida entre (valores): 18-47 cm.
Ancho: 8-18 cm.
Espesor: 5.6-8 cm.
Cronología: 450-550 d.C
Canon: 3.5?

Q



Ejemplares: [27, 15, 16, 150?, 158?, 169]
Descriptor: Este grupo se encuentra representado por cuatro figuras de pie y de frente que se encuentran en todos los casos fragmentadas. Los rasgos que definen este grupo es su concepción como escultura de bulto redondo o exenta. El cuerpo de los ejemplares conservados presenta un tipo físico más esbelto y alargado, de contornos más redondeados, concediendo la sensación de mayor corporeidad además de cierto interés por reflejar la anatomía. En los tres casos en los que se conserva buena parte del cuerpo podemos mencionar que si bien se muestran desnudos, como el tipo anterior, las figuras no son asexuadas. Dos ejemplares rebelan a la altura del pubis [15, 27] una indicación circular que bien podría ser una alusión fálica y exhiben en el pecho lo que podrían ser unos pectorales remarcados en bajo relieve o tal vez las costillas. La escultura [16] a pesar de que no muestra el sexo implícito, refleja unas indicaciones circulares en bajo relieve a la altura del pecho que parecen querer representar unos senos. Si así fuera, posiblemente podríamos considerar esta, una de las pocas estatuas femeninas desnudas de la ciudad. De la cabeza ovalada de barbilla ligeramente apuntada. El rostro presenta esculpidos los pómulos en realce y exhibe unos ojos más proporcionados y pequeños que en el tipo anterior: ovalados excavados y vaciados. En relación con los ojos cabe mencionar que es muy posible que se incrustaran algunas piedras en ellos, ya que el [16] muestra en las esquinas interiores y exteriores restos de dos perforaciones que delatan que se vaciaron posiblemente para insertar o acoplar por presión algún material. En este tipo

la boca se muestra más corta y un poco más abierta, dejando entrever un interior vaciado que seguramente fue objeto de incrustaciones. De la cabeza sobresalen las dos orejas/orejeras rectangulares a ambos lados que llegan a mostrar considerables perforaciones. A partir de las estatuas que conservan la cabeza podemos inferir que deberían llevar tocados variados (p.e. un tocado/peinado de banda asimétrico [16]) incluso sugerir alguno tipo desmontable u otros ornamentos, ya que conserva en la frente y en los laterales unos orificios perforados. Estas estatuas presentan un cuello esbelto y delgado. Sospechamos que en este tipo los brazos se fueron despegando del tronco, ya que conservamos dos ejemplares cuyos perfiles demuestran que las manos ya no se apoyaron en las caderas [15, 27] lo cual supone un logro técnico importante. Apenas contamos con un ejemplar [16] que muestra las huellas de haber tenido las manos apoyadas en las caderas. De este modo, podemos inferir de manera general que los brazos de esta tipología estarían ya separados del torso. No se nos han conservado manos que puedan evidenciar su forma y tratamiento, sin embargo se ha conservado un fragmento de brazo exento que no estuvo pegado al cuerpo [150]. A pesar de que sus dimensiones son reducidas, 13.8 cm, ya que los brazos estimados para este grupo oscilarían entre 17 y 20 cm, el tipo de material manufacturado es muy semejante a las serpentinatas oscuras de este tipo. Podemos hacernos una ligera idea de cómo debió ser tal vez el brazo que ocuparía en estas estatua en base al [150]. Las piernas en los ejemplares completos son largas y están completamente separadas existiendo un espacio amplio entre ellas. Con respecto a los pies, partimos de dos ejemplares que los han conservado [16, 15] aunque uno de ellos está muy fragmentado y no es posible dilucidar los dedos y las uñas si las hubiera. El ejemplar más completo [16] muestra una separación de los dedos mediante líneas incisas. Un pie fue localizado [158] y con sus 18.6 cm bien pudo ocupar un lugar en una estatua de alrededor de 70-75 cm semejante a la [15]. En éste se han representado no sólo los dedos, sino que también las uñas se han remarcado con líneas horizontales.

Materiales: Serpentina de color verde oscuro y grisáceo.

Altura comprendida entre (valores): 13.8-75 cm.

Ancho: 11.5-23 cm.

Espesor: -10-12.5 cm

Cronología: 450-550 d.C

Canon: 3.3?

R



Ejemplares: [21, 22, 23]

Descriptor: Esculturas de pie y de frente, desnudas y asexuadas, excepto en un caso que parece ser femenina [22] ya que este ejemplar exhibe a la altura del pecho lo que parecen ser senos y en la parte inferior del vientre, una línea o corte vertical que parece dibujar el pubis. Estas piezas son próximas en su concepción frontal al bulto redondo, aunque su parte posterior, en el ejemplar que ha podido ser examinado personalmente [21], se exhibe prácticamente plana. En estos ejemplares destaca también la característica de que apenas hay representación del cuello: el ejemplar [21] es tal vez el que presenta un cuello más corto y estrecho; las otras dos esculturas prácticamente tienen la cabeza que recae directamente sobre el inicio de las clavículas, con unas barbillas anchas y redondeadas. En los dos casos que permiten observarlo, de la cabeza ovalada sobresalen las dos orejeras rectangulares a ambos lados que llegan a mostrar perforaciones en las que en un caso se ataron unas orejeras circulares elaboradas en concha [22]. Conviene destacar que en dos casos [21, 22] se aprecia asimismo debajo de la orejera rectangular y a la altura de la mandíbula, unas perforaciones cilíndricas o cónicas que debieron emplearse para colocar algunos atuendos u ornamentos. El rostro muestra los pómulos y exhibe bajo unas cejas arqueadas, unos ojos ovalados, ligeramente inclinados en su extremo exterior hacia arriba además de excavados y vaciados para llevar incrustaciones. Existen en dos casos todavía en su interior restos de concreciones de piritita y concha. La nariz parece recoger los arcos que descienden de las cejas y guarda cierta proporción con el rostro. En este tipo la boca abierta se muestra más corta, de labios delgados que proyectan las comisuras hacia abajo, dejando entrever un interior vaciado que fue objeto de incrustaciones. Dan fe de ello dos de las esculturas [22, 23] que preservaron las incrustaciones en concha que imitaron las piezas dentales junto con algunos restos de cinabrio. Los brazos se sitúan a ambos lados del torso y se han despegado dejando el espacio intersticial vaciado en forma de ojal oblongo. Las manos unidas a las caderas y muestran variedad en la posición de las manos: colocadas o bien hacia atrás [21, 22] o bien en posición dadivosa, exhibiendo el hueco palmar hacia el frente. Los dedos fueron trabajados mediante incisiones de líneas verticales y aparentemente las uñas no se han representado en estos casos. Sin embargo destaca la presencia en los casos en los que se

muestra la mano al frente la presencia de una línea incisa que parece indicar el final del brazo y el inicio de la mano, en una forma semejante al tipo N. Las piernas en estos ejemplares son cortas y están completamente separadas existiendo un espacio más o menos amplio entre ellas y los dedos de los pies se han marcado con incisiones verticales.

Materiales: Roca metamórfica en color grisáceo y verde oscuro con la abundante presencia de vetas en color gris claro y/o blanco que recorren la superficie.

Altura comprendida entre (valores): 25.4-50 cm.

Ancho: 10.6-21.2 cm.

Espesor: 4-7.2 cm.

Cronología: 200-450 d.C

Canon: 2.9

S



Ejemplares: [26]

Descriptor: Este tipo lo conforma una única escultura [26] de pie y de frente, desnuda y asexuada. Fue elaborada a partir de la técnica del mosaico. La escultura formada por teselas de distintos tamaños estuvo unida solo en su parte frontal a un alma de madera, que sirvió de sostén o soporte. La parte posterior nunca se llegó a recubrir de teselas. Los rasgos que definen esta estatua vuelven a acercarse a una concepción de altorrelieve más que no a una escultura exenta puesto que la parte posterior es de madera y no se trabajó. El ejemplar posee un cuello corto y de la cabeza, que se inscribe en una forma trapezoidal, sobresalen las dos orejeras circulares desmontables a ambos lados. La reconstrucción de la cabeza y el rostro es tal vez problemática, aunque nos limitaremos aquí a ofrecer la descripción del ejemplar restituído, sugerimos la observación detenida de la estatua tal y como fue hallada. Constatamos que existen ciertas semejanzas faciales entre esta escultura y las [22, 23] del tipo R, especialmente en la composición del rostro. Éste se caracteriza por realzar los pómulos y exhibir bajo unas cejas arqueadas unos ojos ovalados, ligeramente inclinados en su extremo exterior hacia arriba además de excavados y vaciados que fueron rellenos una roca de tipo carbonatada con la pupila en caliza microcristalina. En este tipo la boca abierta empero se muestra más grande, de labios formados por teselas de dolomía, dejando entrever un interior vaciado que fue objeto de incrustaciones con carbonato de calcio imitando así las distintas piezas dentales. La barbilla contrariamente al tipo anterior, aquí es mucho más fina y redondeada. Los brazos

se sitúan a ambos lados del torso separados de éste dejando el espacio intersticial vaciado en forma de ojal oblongo. Las manos se han despegado de las caderas y están colocadas hacia atrás. Los dedos de las manos fueron trabajados casi individualmente mediante incisiones verticales a una placa-tesela. Las piernas son toscas en cuanto a ejecución, bastante cortas y están completamente separadas existiendo un espacio amplio entre ellas. No se han representado los pies, sino que en este sentido, se han trabajado de un modo semejante al tipo O [180, 160] de modo que resultan ser una prolongación de la pierna que termina abrupta y recta.

Materiales: Roca metamórfica, serpentinita.

Altura comprendida entre (valores): 31 cm.

Ancho: 15.6 cm.

Espesor: 7.6 cm.

Cronología: 300 ±50 d.C

Canon: 3

T



Ejemplares: [3, 33]

Descriptor: Este tipo se encuentra representado por dos figuras femeninas, de pie y de frente [3, 33] completas, a pesar de que una de ellas [3] fue encontrada rota en algunos fragmentos y luego fue restaurada. Los rasgos que definen este grupo es su concepción como escultura d e bulto redondo o exenta y si bien la parte posterior de las figuras no muestra demasiado volumen, la continuidad que se da en la decoración de la indumentaria en su parte posterior para el ejemplar [3], parece ser indicativa de una voluntad de esculpir y visualizar la figura en todo su conjunto. El cuerpo de los ejemplares se muestra cubierto con huipil o quechquémitl y falda, sugiriendo que se trata de representaciones femeninas. En estos ejemplares destaca la característica de que apenas hay representación de cuello ya que la cabeza casi monta directamente sobre el inicio del cuello, aunque en el caso de la [33] la escultura parece llevar una especie de collar a su alrededor. Las cabezas de conformación ovalada presentan en general, unas barbillas más anchas y redondeadas Ambas esculturas llevan un tocado de banda aunque con motivos decorativos distintos: un diseño geométrico espigado para la [3] que deja asomar el flequillo y un tocado que imita plumas con una flor en el centro para el otro caso [33]. En un caso aparecen representadas las orejas con un pendiente que cuelga del lóbulo, mientras que en el otro el espacio que ocuparían éstas se encuentra ocupado por el

cabello de la figura que cae liso a lado y lado. Los rostros son muy distintos y considero que no pueden considerarse diagnósticos de este tipo. Por un lado el ejemplar [3] muestra un rostro de forma más ovalada, con pómulos realzados, cejas rectas y ojos que siguen la misma disposición, ligeramente vaciados. La nariz es ancha y los labios finos perfilan una boca alargada. El rostro de la otra escultura [33] muestra las cejas arqueadas y los ojos almendrados, pero éstos a diferencia de lo visto en otros tipos, no se han vaciado, sino que sobre su superficie se ha trabajado en relieve incluso la pupila. Una nariz chata y de base ancha deja paso a una boca cerrada pero de labios muy gruesos. Las piernas en los ejemplares son muy cortas y toscas, están completamente separadas existiendo un espacio más o menos amplio entre ellas y los dedos de los pies se han marcado mediante incisiones verticales.

Materiales: El material de las figuras es del tipo roca metamórfica en color verde oscuro tipo serpentina y si bien en un caso el pulido es intenso [3]

Altura comprendida entre (valores): 29-40 cm.

Ancho: 13.2-17 cm.

Espesor: 7-9 cm.

Cronología: 350-550 d.C.

Canon: 2.4-2.9

TIPO A: CLÁSICO

Este grupo consta de un total de 14 piezas, aunque se han subclasificado en cuatro categorías. Consideramos que el rostro es el elemento característico o común a todo este tipo o grupo, ya que presenta una fisonomía ejecutada en volumen con gran detalle a pesar de sus pequeñas dimensiones y dotado de cierta expresividad amable. También las figuras presentan un característico tocado en forma de “T” invertida y banda transversal con variantes.

A1 [322, 323, 228, 324]. Consta de cuatro figurillas antropomorfas masculinas, a juzgar por el maxlatl distintivo que fue trabajado en relieve en dos casos [322, 324] e inciso en los otros dos. Fueron elaboradas en jadeíta verdosa o piedra verde y muestran una postura de pie y de frente. Sus piernas están separadas y muestran los brazos pegados al tronco. En algunos casos parecen representarse las manos mediante una incisión [228] o incluso los dedos [324], en los otros casos [322, 323] el acabado es completamente recto. Los rostros evidencian la boca semiabierta, ojos rasgados y nariz triangular. Las cuatro figuras van ataviadas con orejeras circulares desmontables, así como un tocado desmontable trapezoidal tipo resplandor. Están muy bien acabadas y su cuerpo en general se percibe estilizado y liviano. Sus dimensiones comprenden entre 7-8.2 cm de

altura y 3.2-3.7 cm de ancho y su espesor oscila entre 1.7 y 2.4 cm. El canon de este grupo⁴⁸³ se ha calculado en base a la pieza [228] ya que es la que presenta mejor visión frontal para calcularlo, dando como resultado 3. Proveniencia: Las cuatro piezas provienen de las excavaciones de Rubín de la Borbolla de la Ofrenda 2 bajo la plataforma adosada del TSE. (1941-46, Fig. 18) y fueron clasificadas en su tipología como tipo C (1941-46: fig.19). Aunque resulta tentativo la cronología dispuesta para este conjunto es de Tlamimilolpa Temprano: 200-250 d.C⁴⁸⁴. Véase ampliación de este tipo y discusiones al final de este capítulo.

A2 [229, 276, 113]. Consiste en un conjunto de tres figurillas antropomorfas masculinas cuyo género ha sido asignado por la presencia del maxtlatl, ejecutado mediante incisión y de manera muy simplificada en estos casos. Las piezas fueron elaboradas piedra verde y se muestran de pie y de frente. Sus piernas están separadas y muestran los brazos pegados al tronco, los dedos en ocasiones se marcan mediante incisión [113, 276] o bien no se representa ni siquiera la mano y su acabado es recto [229]. En general y a diferencia del tipo anterior la figura es menos estilizada, de acabado más tosco y los cuerpos son más rectos. En algunos casos presenta los brazos más cortos [276] y la línea superior que marca el maxtlatl se inicia casi a la altura del pecho en lugar de bajarse a la altura de la cintura. Los rostros son semejantes al anterior: evidencian la boca semiabierta, ojos rasgados y nariz triangular. Las figuras parece que habían sido ataviadas con orejeras circulares desmontables, así como un tocado desmontable trapezoidal tipo resplandor. Sus dimensiones comprenden entre 4.6-6.4 cm de altura y 2.3-3.8 cm de ancho y su espesor oscila entre 1.3 y 1.4 cm. El canon de este grupo es menor y oscila entre 2 y 2.5. Proveniencia: Una de las piezas [229] provienen de las excavaciones de Rubín de la Borbolla de la Ofrenda 2 en la plataforma adosada de la PSE. (1941-46, Fig. 18) y el autor la clasificó en su tipología como B (1941-46: fig.19). Otra [113] a pesar de que no se disponen de los datos exactos de proveniencia de esta pieza conservada en el Museo de Sitio de Teotihuacan, parece probable que proceda de estas mismas excavaciones. La [276] fue recientemente excavada en el marco del PTQ 88-89 y proviene de la Ofrenda 2 del pozo 3 bajo la escalinata de la Plataforma Adosada. Conviene mencionar que esta figurilla ya fue clasificada previamente por la Dra. Oralia Cabrera (1995:266, fig. 32 p.281) asignándole la tipología 1 variante C en su estudio: «Figurillas con tocados en forma de “T” invertida y banda transversal». El grupo esta formado por siete figurillas y la autora destaca la semejanza con algunas de las excavadas por Rubín de la Borbolla. En su clasificación denomina el subtipo 1c: «Figurilla con tocado fijo en forma de “T” invertida, y orejeras y tocado desmontable» al que pertenece esta pieza. La cronología propuesta para este conjunto es de Tlamimilolpa

483 Canon calculado incluyendo el tocado, pero excluyendo el resplandor de las dimensiones de la cabeza.

484 Consideramos (O. Cabrera 1995:41; Cowgill y O. Cabrera en preparación) que la ofrenda que Rubín de la Borbolla designa como “Ofrenda 1”, y que fue encontrada próxima a la escalinata de la PSE, corresponde cronológicamente a los eventos de consagración de la PSE. Fechamos estos eventos para Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano. Por otro lado la “Ofrenda 2” de Rubín de la Borbolla, encontrada bajo la Plataforma Adosada (el que tu llamas edificio del Quetzalcóatl Nuevo), consideramos que corresponde a un momento posterior a la deposición de ofrendas directamente encontradas bajo, sobre y en torno a la PSE, pero probablemente anterior a la construcción de la Plataforma Adosada. Esto es, éstas ofrendas estarían también ligadas con eventos de la PSE, pero un poco más tardíos a los de las ofrendas iniciales. Basamos esto en el hecho de que durante nuestras excavaciones en el área de la “Ofrenda 2” de Rubín de la Borbolla, encontramos otras ofrendas en áreas inmediatamente aledañas. Estas ofrendas (Ofrendas 1 y 2 del PTQ 88-89) estaban bajo pisos de estuco que creemos que corresponden a la PSE, y que se extendían por toda la plaza. Estos pisos fueron claramente cortados para depositar las ofrendas, pero reparados antes de la construcción de la Plataforma Adosada. Consideramos que es posible que la deposición de estas ofrendas se haya dado en algún momento durante Tlamimilolpa Temprano (Comunicación personal Oralia Cabrera, julio 2012).

Temprano: 200-250 d.C, la pieza 276 fue fechada hacia 210 d.C. Véase ampliación de este tipo y discusiones al final de este capítulo.

A.3 [293, 296, 295, 279, 281]. Consta de cinco figurillas antropomorfas masculinas, a juzgar por el maxtlatl que fue trabajado en incisión. Fueron elaboradas en fuchsita⁴⁸⁵ verdosa y muestran una postura de pie y de frente y de cuerpos rectos. Sus piernas están separadas, apenas hay indicios de representación de los dedos del pie si no fuera por una leve incisión en contados casos. Las figuras muestran los brazos pegados al tronco y las manos no llegan a separarse del cuerpo sino que se unen a la altura de la cadera a veces formando un ángulo obtuso con ésta. Todas las figuras llevan una especie de collar o pectoral semicircular bajo el cuello, trabajado ya en relieve o en incisión, lo que permite a su vez percibir tal vez preocupación por estilizar la figura mostrando el cuello. Los rostros evidencian la boca semiabierta, ojos rasgados y vaciados con restos de algún tipo de elemento que fue adherido. La nariz triangular, aunque en algunos casos aparecen tipos más chatos [295, 296] y la boca también preserva en algunos ejemplares restos de algún tipo de concreción [295, 296]. Todas las figuras llevan un tocado ancho transversal estriado que varía en cuanto a su longitud superior. Tres de figuras fueron ataviadas con orejeras circulares desmontables, exceptuando dos casos [295, 296]. Consideramos que este último elemento no es diagnóstico de este tipo, sino que se trata de un complemento adicional, por ello incluimos a estas piezas dentro de este grupo porque, no obstante esta diferencia comparten muchos más rasgos. Así como elementos destacables de este grupo constatamos la variación en el tocado en forma de “T” invertida incorporando las estrías y el collar. A su vez resaltamos la aplicación en las cavidades oculares y bucales de algún tipo de material del que persisten restos. Sus dimensiones muy reducidas comprenden entre 2.9-3.3 cm de altura y 1.4-1.8 cm de ancho y su espesor oscila entre 0.65-0.85 cm. El canon de este grupo oscila entre 2-2.4. Proveniencia: Todas proceden del entierro 14 del TSE. Previamente fueron objeto de análisis por O. Cabrera que en su propuesta pertenecen a la tipología 1. Este tipo se define como: Tipo 1: Figurillas con tocados en forma de “T” invertida y banda transversal. El grupo esta formado por siete figurillas:

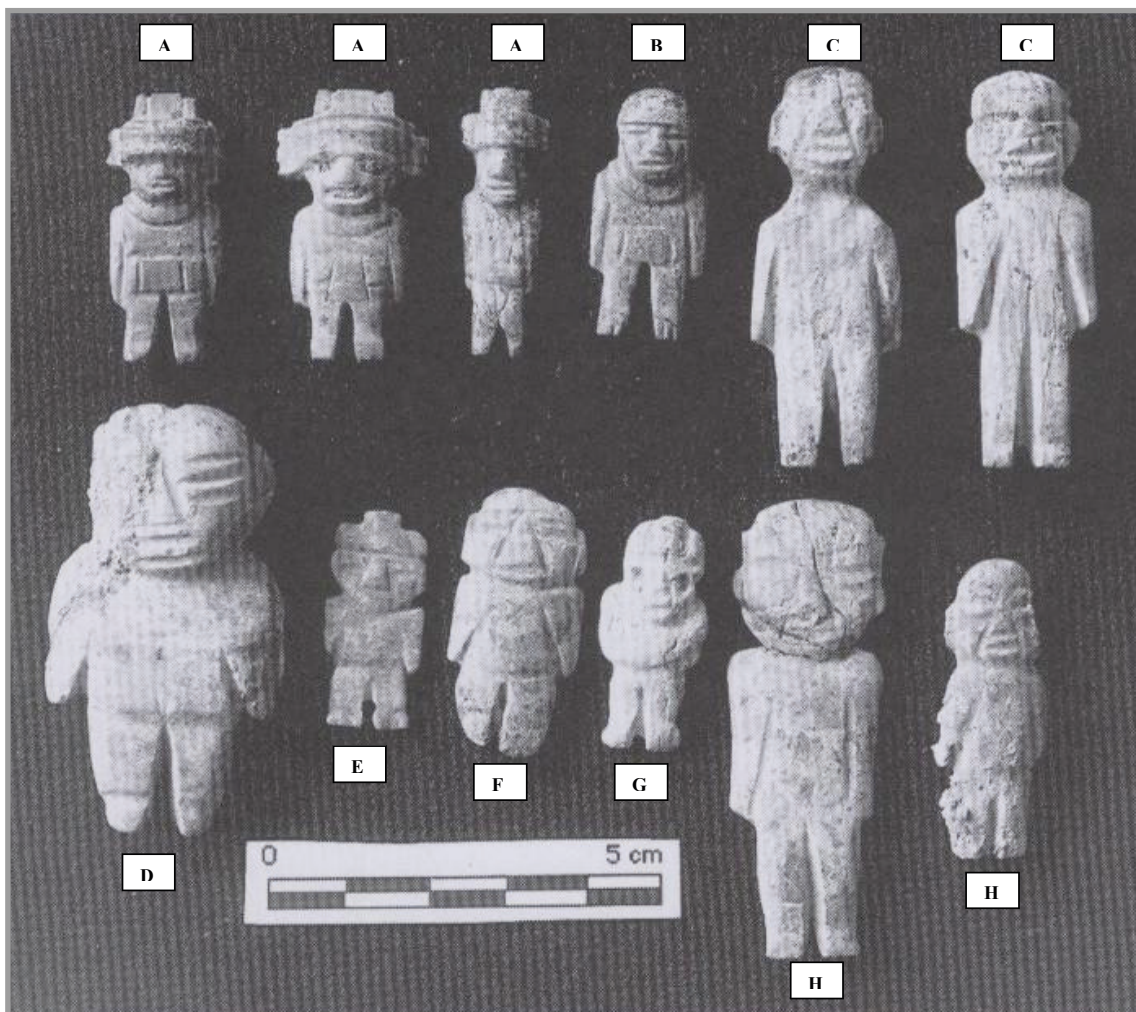
“Se caracterizan porque llevan un tocado en forma de “T” invertida que descansa sobre una banda transversal en la frente de estos personajes. Todas presentan un “maxtlatl” o “taparrabo” formado por líneas esgrafiadas, que se observa tanto en la parte frontal como en el reverso, lo que hace suponer que se trata de personajes masculinos. Sus rasgos faciales están formados por acanaladuras, pero a diferencia de otras piezas de esta colección, muestran el rostro realizado o con volumen.” (1995: 266).

Concretamente el tipo A.3, pertenece a la tipología 1a de O. Cabrera (1995:266-267) definida como: «Figurillas con tocado y collar» y de las que menciona: “Tienen también estas cinco piezas dos incisiones en la parte posterior del tocado, que van desde su borde superior hasta su cuello y en tres de ellas también se observa su parte frontal.”. Las que presentan tocado y collar conforman la variante a integrada por 5 ejemplares que corresponden a las piezas [279, 281, 293 295 y 296]. De la variante b sólo se contaba con una pieza que no pudimos examinar y se caracteriza por presentar perforación en el cuello.(1995: p. 268, figura 27, 1b). La variante c esta conformada por un ejemplar.

485 O. Cabrera (1995) llevó a cabo un estudio petrográfico de estas piezas dando como resultado este material.

Por otro lado S. Sugiyama quien también analizó la tipología de las figurillas del entierro central del TSE determina que en este grupo A.3 que hemos generado y con el que concordamos plenamente con la clasificación previa de Cabrera Cortés (1995) se encuentran en su opinión dos tipologías distintas, designadas por el autor como A1 [293, 279, 281] y A2 [296, 295]. (Sugiyama 2005: fig. 68, p.150) (Fig. 6.7). Su tipo A se caracteriza por llevar tocado y collar (con la excepción de un caso, [278]), maxtlatl y presentar una forma plana con líneas acanaladas en su parte posterior. Este grupo presentaba mayor calidad en el tipo de piedra y a su vez se subdivide en tres subtipos: el A1 consta de 3 ejemplares [279, 293, 281] de peso medio y caracterizados por presentar un agujero a cada lado de la cabeza, muy probablemente para llevar orejeras como demuestra algún ejemplar que las conserva. El A2 consta de dos ejemplares [295 y 296] que a diferencia del anterior, no presentan oquedades en los laterales de la cabeza para llevar insertadas orejeras y son los más pesados. El A3 no tiene colgante en el pecho y en lugar de presentar agujeros para colocar las orejeras muestra un canal. Su cuerpo es más delgado y menor en peso.

Fig. 6.7 Tipologías de las figurillas procedentes del Entierro Central del TSE, según S. Sugiyama y modificado. Fuente: S. Sugiyama (2005: fig. 68, p.150).



Finalmente mencionar que la cronología sugerida para este grupo se sitúa en Tlamimilolpa Temprano: 200-250 d.C. Véase ampliación de este tipo y discusiones al final de este capítulo.

A.4. [226, 227]. Consiste en un conjunto de dos figurillas antropomorfas masculinas cuyo género ha sido asignado por la presencia del maxtlatl, ejecutado mediante incisión en la zona abdominal. Las piezas fueron elaboradas piedra verde, posiblemente jadeíta y se muestran sentadas, con las piernas cruzadas y las manos reposando encima de las rodillas en posición de flor de loto. Entre los brazos y el torso hay un vacío, se crea el espacio, lo que concede a esta figura un carácter mucho más volumétrico y tridimensional. Se han representado incisiones que separan los dedos de las manos así como los de los pies, esto último hasta ahora apenas contaba con antecedentes así como una forma mucho más lograda. Los rostros son semejantes al anterior: evidencian la boca semiabierta, ojos rasgados y nariz triangular. Los ojos permiten apreciar todavía los restos de las incrustaciones de concha. Las figuras parece que habían sido ataviadas con orejeras circulares desmontables, así como un tocado desmontable trapezoidal tipo resplandor. Sus dimensiones comprenden entre 5.8-6.1 cm de altura y 3.2-3.4 cm de ancho. El canon de este grupo es de 1.5-2 y conviene mencionar que las fotografías de estas dos piezas no son completamente frontales, motivo por el cual a pesar de haber tomado con exactitud las dimensiones, advertimos que en el cálculo del canon es posible que exista un margen de error. Proveniencia: Ambas figurillas fueron excavadas en el PPL y proceden del entierro 3 de la Pirámide de la Luna. La cronología propuesta para este conjunto de acuerdo a los datos bibliográficos referentes a la deposición de la ofrenda del entierro se han fechado para el 300 d.C, es decir Tlamimilolpa Tardío. Véase ampliación de este tipo y discusiones al final de este capítulo.

TIPO B

Este grupo consiste en un total de 4 piezas, aunque se han subclasificado a su vez en dos categorías. Consideramos que el rostro vuelve a ser el elemento característico o común a este tipo o grupo, ya que presenta una fisonomía ejecutada en volumen con gran detalle a pesar de sus pequeñas dimensiones y evidencia cierta expresividad. También las figuras presentan un característico tocado en forma de casco o gorro.

B.1. Este grupo lo conforman dos figurillas antropomorfas masculinas [261, 213] cuyo género ha sido asignado por la presencia de una faja ancha, ejecutada mediante incisión o realzado en la zona abdominal y posiblemente una tercera que publicó Rubín de la Borbolla y de la que se desconoce su paradero (1941-46, fig. 17) (Fig. 6.8). Las piezas fueron elaboradas en piedra verde, posiblemente jadeíta y se muestran de pie y de frente. Sus piernas que se muestran más largas que en los tipos anteriores, están separadas y las figuras reflejan, como es habitual, los brazos pegados al tronco. No se detecta voluntad alguna por representar al final del brazo la mano, sino que el acabado es completamente recto como ya se ha presenciado en algunos de los ejemplares del tipo A.1. Los rostros evidencian la boca semiabierta, ojos rasgados y nariz triangular. Las figuras parece que habían sido ataviadas con orejeras circulares desmontables. Sus dimensiones comprenden entre 6.2-6.8 cm de altura y 3 cm de ancho. El canon de este grupo es de 3-3.5. Proveniencia: Ambas figurillas fueron excavadas en la Ofrenda 1 próxima a la escalinata de la plataforma adosada al

PSE por Rubín de la Borbolla. Por su parte, el autor las clasificó en su tipología D (1941-46: fig.19) La cronología propuesta para este conjunto de acuerdo Oralia Cabrera (comunicación personal agosto 2012) a los eventos de consagración de la PSE fechados para Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano (150-200 d.C). Véase ampliación de este tipo y discusiones al final de este capítulo.



Fig. 6.8 La figura de la derecha se encuentra en paradero desconocido. Rubín de la Borbolla los clasificó en su tipología D, como los “desorejados”, con perforaciones laterales para las orejeras desmontables. Fuente: Daniel F. Rubín de la Borbolla (1941-46: Fig. 17).

B.2. Este grupo lo conforman también dos figurillas antropomorfas masculinas [282, 285] cuyo género ha sido asignado por la presencia de un maxtlatl o faja, ejecutada mediante incisión o realizado en la zona abdominal. Las piezas fueron elaboradas en piedra verde, posiblemente fuschsita y se muestran de pie y de frente. Sus piernas están separadas y las figuras muestran, como es habitual, los brazos pegados al tronco. No se detecta voluntad alguna por representar al final del brazo la mano, sino que el acabado es completamente recto como ya se ha presenciado en algunos de los ejemplares del tipo A.1. Una de las figurillas [282] lleva un collar rodeando su cuello, semejante al prescrito para el A.3, pero consideramos que este complemento es adicional, no es un elemento definitorio del grupo. Los rostros evidencian la boca semiabierta, ojos rasgados y nariz triangular. Las figuras parecen que habían sido ataviadas con orejeras circulares desmontables. Sus dimensiones son mucho menores, comprenden entre 2.5-3.1 cm de altura y entre 1-1.4 cm de ancho y espesores que fluctúan entre 0.5-0.6 cm. El canon de este grupo es de 2.8. Proveniencia: Ambas figurillas proceden del entierro 14 exhumado en PSE durante del Proyecto Templo de Quetzalcoatl 1989. Por su parte Oralia Cabrera (1995:269 y 271) propuso que estas figurillas conformaban dos grupos distintos: sugirió el grupo 3a para la [285] y el grupo 3b para la [282] puesto que para la autora la variación en el grupo lo indicaba la presencia del collar a diferencia nuestra. Por otro lado, Saburo Sugiyama (2005: fig. 68, p.150) la incluyó en su tipología B caracterizada por no presentar variantes y estar constituido por dos ejemplares. La define por mostrar un ornamento tipo casco en la cabeza y presentar la parte posterior del cuerpo convexa y pulida.

La cronología propuesta para este conjunto de acuerdo a la bibliografía referente a los datos de contexto del entierro se sitúan en 210 d.C, es decir en Tlamimilolpa Temprano. Véase ampliación de este tipo y discusiones al final de este capítulo.

TIPO C

Este grupo consiste en un total de 5 piezas, aunque se han subclasificado a su vez en dos categorías. Consideramos que las figurillas presentan en algunos casos un tocado que, ceñido a la cabeza, puede parecer de montera, aunque en realidad la apariencia lo sugiera, se trata en realidad de la presencia de las orejas circulares trabajadas directamente en los lados de la cabeza y no desmontables y aplicadas como en los casos anteriores se ha visto. De hecho, consideramos que este elemento es característico de este tipo. Presenta algunas variantes ya que por ejemplo consta de dos ejemplares con el pelo reproducido mediante líneas paralelas incisas [239, 240].

C.1 Este grupo lo conforman tres figurillas antropomorfas masculinas [238, 239, 240] cuyo género ha sido asignado por la presencia de un maxtlatl o faja, ejecutada mediante realizado en la zona abdominal. Las piezas fueron elaboradas en piedra verde, posiblemente jadeíta con un acabado muy pulido, brillante y se muestran de pie y de frente. Sus piernas están separadas y las figuras muestran, como es habitual, los brazos pegados al tronco. Sin embargo, en este diminuto grupo, las manos se representan pegadas al cuerpo, con las palmas hacia adentro. Hay detallismo no sólo en los rostros evidencian la boca semiabierta, ojos rasgados y nariz más chata, sino en detalles como el peinado, reproducido en dos piezas [239, 240] mediante incisiones paralelas. Como hemos referido, sus dimensiones son mucho menores, comprenden entre 2.1-3.2 cm de altura y entre 1.1-1.2 cm de ancho y espesores que fluctúan entre 0.7-0.8 cm lo que demuestra que a pesar de ser muy pequeñas, superan en volumen corporal a otras mayores. El canon de este grupo es de 3.3-4.2. Proveniencia: Las figuras fueron excavadas por Rubín de la Borbolla y provienen de la Ofrenda 1 próxima a la escalinata de la plataforma adosada al PSE. Por su parte, el autor las clasificó en su tipología B (1941-46: fig.19). La cronología propuesta para este conjunto de acuerdo a Oralia Cabrera (comunicación personal agosto 2012) concuerda con los eventos de consagración de la PSE fechados para Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano (150-200 d.C). Véase ampliación de este tipo y discusiones al final de este capítulo.

C.2 Este grupo lo conforman dos figurillas antropomorfas masculinas [278, 235] cuyo género ha sido asignado por la presencia de un maxtlatl o faja, ejecutada mediante realizado en la zona abdominal. Las piezas fueron elaboradas en piedra verde, una de ellas fuchsita [278], no fueron tan pulimentadas como las anteriores y se muestran de pie y de frente. Sus piernas están separadas y las figuras muestran, como es habitual, los brazos pegados al tronco. Las piezas muestran una ejecución un poco más descuidada como puede apreciarse en la parte correspondiente a las extremidades. Parece una versión más burda de la anterior. No sabemos si llevan un gorro ceñido o si se muestran calvas pero los aretes a lado y lado de la cabeza son característicos. Llama la atención que la [278] presenta restos de concreciones en la parte de ojos y boca, muy semejantes a los que habíamos referido para las piezas [295-296] del tipo A.3, seguramente porque proceden del mismo contexto, el entierro 14 de TSE. Sus dimensiones comprenden entre 2.7-3 cm de altura y entre 1.2-1.3 cm de ancho y espesores que fluctúan entre 0.4-0.5 cm. El canon de este grupo es de 2.3-2.6. Proveniencia: Las [235] fue excavada por Rubín de la Borbolla y proviene de la Ofrenda 1 próxima a la escalinata de la plataforma adosada al PSE. Por su parte, el autor las clasificó en su tipología D (1941-46: fig.19). La [278] procede del entierro 14 de PSE.

O. Cabrera la clasificó en el tipo 7 «Tipo 7 Figurillas con orejas» (1995:274 y 276) con la que coincidimos en el aspecto de las orejas como rasgo distintivo, exceptuando su carácter asexuado que la autora señala asimismo para este grupo. Por otro lado Saburo Sugiyama (2005: fig. 68, p.150) ubica en su tipología A.1 este tipo, sin embargo no compartimos su criterio, ya que a nuestro parecer los rasgos morfológicos no son los mismos que el citado grupo, así como el tipo de tocado. La cronología propuesta para la [235] procedente de la ofrenda 1 de acuerdo a Oralia Cabrera (comunicación personal agosto 2012) concuerda con los eventos de consagración de la PSE fechados para Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano (150-200 d.C). Por otro lado los datos procedentes del contexto del entierro 14 donde se exhumó la [278] indican 210 d.C. Véase ampliación de este tipo y discusiones al final de este capítulo.

TIPO D

Este grupo es el que presenta mayor diversidad contando un total de 9 piezas, aunque se han subclasificado a su vez en tres posibles categorías. Consideramos que las figurillas se caracterizan por mostrarse desnudas y asexuadas y en casi todos los casos las orejas se han trabajado a ambos lados de la cabeza. Los cuerpos aunque simplificados, mantienen los rasgos anatómicos básicos. El grupo comparte una gran variedad de material y ninguna de las figurillas supera los 5 cm.

D.1. Este grupo lo conforman dos figurillas antropomorfas asexuadas [114, 116]. Las piezas fueron elaboradas en piedra verde, y se muestran de pie y de frente. Sus piernas están separadas y las figuras muestran, como es habitual, los brazos pegados al tronco. Las manos terminan en forma puntiaguda o se adelgazan a la altura de la cadera. En un caso parece que lleva un gorro ceñido [116] y la otra se representa calva. Los detalles del rostro se han ejecutado mediante una incisión para la boca, la nariz se enmarca entre dos líneas diagonales que bajan hasta la boca. Los ojos se han excavado y vaciado ligeramente, aunque en un caso parece conservar parte del relleno que originalmente tenía [116]. Quisiera asimismo señalar que, aunque por sus dimensiones podríamos ubicar la pieza [288] en el grupo que viene a continuación, su parecido formal con la [114] es notable. Lo mismo sucede con la [297] que se nos antoja semejante a la [116]. La conformación del cuerpo, así como de los rasgos faciales son en ambos casos muy semejantes y casi diríamos que son réplicas a pequeña escala de las mayores. Las dimensiones de este tipo comprenden entre 4-5 cm de altura y entre 1.7-2.1 cm de ancho. El canon de este grupo es de 2.1-2.8. Proveniencia: Las [114, 116] se conservan actualmente en el museo de sitio de la ZAT y fueron excavadas posiblemente en la Ciudadela, sin embargo no fue posible obtener más datos en relación a su proveniencia o a su contexto. En consecuencia, resulta imposible trazar una cronología tentativa para ellas.

D.2 Este grupo lo conforman dos figurillas antropomorfas asexuadas [297, 288]. Las piezas fueron elaboradas en piedra verde, posiblemente fuchsita. Sus piernas están separadas y las figuras muestran, como es habitual, los brazos pegados al tronco. Sin embargo, en este diminuto grupo, las manos se representan pegadas al cuerpo, y en un caso [288] parece que prefieren mostrarlas como si fuera un gancho hacia afuera. Como hemos señalado, los rasgos faciales

parecen tener correspondencia con sus homónimas mencionadas arriba, pero sus dimensiones son mucho menores, comprenden entre 2.8-3.5 cm de altura y entre 1.1-1.3 cm de ancho y un espesor de 0.3 cm. El canon de este grupo es de 2.5. Proveniencia: Ambas provienen del entierro 14 de TSE durante el PTQ 89'. En relación a esta pieza merece la pena destacar que Oralia Cabrera (1995) las ubica en dos tipologías distintas: tipo 7 para la [297] y 8 para la [288]. Del tipo 8 al que define como "Figurillas sin orejas" se compone de siete figurillas de las cuales hemos registrado una que pertenece a este grupo ([288]; 1995: p.277, fig. 31). Según la autora este grupo se caracteriza porque:

"No llevan orejas ni tampoco algún tipo de atuendo. Sus rasgos faciales están logrados a base de acanaladuras o líneas esgrafiadas. Respecto a sus cuerpos, sus extremidades están separadas por medio de canales verticales y diagonales; las manos de cuatro de estas figuras se señalan también por pequeños canales y tres de ellas tienen canales que forman sus pies." (1995:276)

Saburo Sugiyama empero las considera de la tipología designada como H2 (2005: fig. 68, p.150). Si bien son distintas hemos optado por mantener aquí una única clasificación tipológica para este grupo. La cronología postulada a partir de los datos procedentes del contexto del entierro 14 apuntan hacia 210 d.C. Véase ampliación de este tipo y discusiones al final de este capítulo.

D.3. Este grupo está conformado por tres ejemplares antropomorfos asexuados [298, 289, 299] a los que posiblemente se unirían otras dos piezas que, por su estado de conservación, resulta muy complejo asignar a una clasificación o bien a cualquier otra [300, 301]. Respecto a estas dos últimas piezas, mencionar que O. Cabrera (1995) las consideró que pertenecían a la tipología 6, mientras que para Sugiyama (2005: fig. 68, p.150) ambas se incluyen en la propuesta H2. Ante el frágil estado en el que se encuentran estas piezas, donde apenas puede vislumbrarse la silueta de las mismas, optamos por apartarlas de esta clasificación, a pesar de que queremos constar que, bajo nuestra opinión, posiblemente pertenecen a este grupo.

Las figurillas fueron elaboradas en piedras verdosas de distintas tonalidades, en algunos casos fuchsita, y se muestran de pie y de frente. Sus piernas están separadas y muestran, como es habitual, los brazos pegados al tronco. Las manos terminan en forma puntiaguda o se adelgazan a la altura de la cadera. Aparentemente las tres figuras no presentan indicios de llevar gorro así que se supone que se representan calvas. Los detalles del rostro se han ejecutado mediante una incisión para la boca, la nariz es ancha y chata. Los ojos se han excavado y vaciado ligeramente, aunque en un caso parece conservar parte del relleno que originalmente tenía [298]. Las dimensiones de este tipo se comprenden entre 2.7-5 cm de altura y entre 1.-2.2 cm de ancho y 0.2-0.6 de espesor. El canon de este grupo es de 2-2.9. Proveniencia: Todas las piezas proceden del entierro 14 del TSE. Cabe mencionar que O. Cabrera (1995:274) sitúa todas las piezas, a excepción de la [289] en el tipo 6⁴⁸⁶: "Figurillas con orejas y cuerpos largos". Está integrado

486 Cabe mencionar aquí que en una propuesta de corpus de escultura masculina de Teotihuacan López Luján et al indicaban que los tipos 5 y 6 definidos por Cabrera Cortés son los equivalentes en miniatura a su corpus propuesto (2006:181, nota 54). Sin embargo personalmente considero que pertenecen a categorías distintas, ya que el tratamiento del cuerpo es muy plano, se pierde en

por cuatro ejemplares elaborados en fuchsita [298; 299, 300 y 301]; 1995:275, fig. 30). Éstos se caracterizan por tener el cuerpo plano y la cabeza es en proporción 1/3 más grande que el cuerpo. Cabrera señala:

“No presentan ningún atavío ni tocado, ni tampoco están trabajadas en su parte posterior, y sólo dos de ellas muestran en el frente y en el reverso un canal que separa sus piernas. Dos de estas figurillas tienen una incrustación de una roca transparente en el ojo izquierdo, y estas mismas tienen una pequeña acanaladura en cada pierna, que forma sus pies.” (1995:274).

Contrariamente Sugiyama (2005: fig. 68, p.150) apuesta por dos grupos en función del peso y tamaño: [289, 300, 301] para el grupo designado como H2 y [298, 299] para el grupo H1. La cronología postulada a partir de los datos procedentes del contexto de dicho entierro apuntan hacia 210 d.C. Véase ampliación de este tipo y discusiones al final de este capítulo.

TIPO E

Este grupo se integra por un total de 4 piezas [287, 291, 292, 286]. Los rasgos idiosincráticos de las figurillas se caracterizan por presentarse desnudas y asexuadas, con cuerpos muy planos, estilizados de formas alargadas y sin ningún atributo o indumentaria presente. Las figurillas fueron elaboradas en fuchsita, y se muestran de pie y de frente. Su concepción general es menos orgánica y más angular o geométrica, especialmente por lo que se refiere al cuerpo. Sus piernas están más separadas en un par de ejemplares [287, 292] en las que se vació el espacio intersticial entre ellas, que en las otras dos, en las que no se vació completamente el canal, sino apenas se inició el proceso en la parte inferior quedando visible la hendidura. Aunque las figurillas muestran los brazos pegados al tronco, las incisiones profundas que los marcan evidencian una voluntad a separarlos un poco del cuerpo. Las manos no se representan en ningún caso sino que el brazo termina en forma ligeramente redondeada o se adelgazan a la altura de la cadera. La cabeza, sostenida ahora por un cuello alto, es la parte que más atención ha recibido: muestra la cabeza calva y las orejas se han trabajado en forma semicircular a ambos lados de la cabeza. Los detalles del rostro se han ejecutado evidenciando unos labios gruesos alrededor de la incisión que evidencia la boca, la nariz es ancha y chata. Los ojos se han excavado y vaciado ligeramente. Las dimensiones de este tipo se comprenden valores muy homogéneos: oscila entre 4.7-4.9 cm de altura y entre 1.6-2.1 cm de ancho y 0.7-0.8 de espesor. El canon de este grupo fluctúa entre 3.3-4.5. Proveniencia: Todas las piezas proceden del entierro 14 del TSE. Cabe mencionar que O. Cabrera (1995:274) sitúa todas las piezas, a excepción de la [287] en el tipo 5a. La autora apunta además que las piezas del tipo 5 presentan “una acanaladura y perforación en la parte posterior del cuello, lo que sugiere que fueron usadas para ser colgadas o para que se les atara algún aditamento, como por ejemplo un tocado desmontable.” (1995:271-272). En relación a la variante 5a que corresponde a «Figurillas con perforación de canal y tapa» menciona: “Esta variante se compone de tres figurillas que tienen un canal en la parte posterior de sus cuellos, que se cierra por medio de una pequeña y

el detalle y se ha trabajado mediante incisión la separación de las extremidades superiores e inferiores que apenas están insinuadas. Considero asimismo que si se parecen en algo es precisamente en estar desnudas.

delgada placa del mismo material, formando así una perforación. [...] (1995:272). La [287] la ubica en el tipo 5b En relación a la variante 5b que corresponde según su clasificación a «Figurillas con perforación de canal y posible tocado» menciona la presencia de adornos en su cabeza: “Uno de estos adornos consiste en dos pequeñas acanaladuras localizadas en ambos lados de la parte superior de la cabeza, por arriba de las aletas laterales que forman las orejas[...](1995:272). Por nuestra parte añadir que no consideramos diagnóstico de un subtipo distinto este elemento que tal vez podría estar señalando el acoplamiento de un tocado, porque priorizamos que la figurilla tanto morfológicamente como por dimensiones, materiales y técnica de manufactura, mantiene todos los rasgos genéricos de su grupo. Sugiyama (2005: fig. 68, p.150) apuesta por dos grupos en función de la cabeza: [291,292] para el grupo designado como C1 caracterizado por no presentar ningún rasgo especial en la cabeza y las [286, 287] para el grupo C2 que es el que presenta una acanaladura que posiblemente apunte a la presencia de ornamentos en la cabeza. Esta tipología se caracteriza por presentar cuerpos grandes y pesados, presentando proporciones estandarizadas y las extremidades separadas del cuerpo mediante una acanaladura. Todas presentan un canal en la parte posterior del cuello probablemente usado para atar un resplandor⁴⁸⁷.

La cronología postulada a partir de los datos procedentes del contexto de dicho entierro apuntan a 210 d.C. Véase ampliación de este tipo y discusiones al final de este capítulo.

TIPO F

Este tipo se compone de una única figurilla [283] detectada hasta la fecha, aunque tal vez pueda incrementarse a la luz de nuevas piezas que aparezcan en el futuro. O. Cabrera fue la primera que identificó este tipo, al que designó como tipo 2, «Figurillas con tocado de “T” invertida simple». Este tipo se integra por esta única figurilla de jadeíta a la que describe:

“...su cuerpo es plano y tiene un tocado en forma de “T” invertida simple, no presenta orejas ni orejeras. Como las otras piezas de esta colección, la separación de sus extremidades se hizo por medio de canales, y en medio de sus piernas se observa además una perforación. Sus pies se dirigen hacia los lados como si se vieran de perfil, presenta una acanaladura que separa las extremidades inferiores del tórax. Sus rasgos faciales se forman mediante cortes geométricos que señalan la nariz, la boca y los ojos.

En la parte posterior no muestra ningún detalle con excepción de un canal vertical que tiende más hacia un lado y que pudiera indicar que esta figurilla fue elaborada utilizando un material reutilizado.” (1995:269)

Para Saburo Sugiyama (2005: fig. 68, p.150) este tipo también se integra por un ejemplar único al que designa con la letra E y del que destaca la calidad y delgadez del material con que fue

487 Por resplandor conocemos una placa saliente que funcionaba como tocado y se insertaba en la parte posterior de la cabeza. Rubín de la Borbolla menciona al respecto: “Se ha llamado resplandor desmontable a una plancha de jade en forma de almendra [] Esta pieza, generalmente, tiene dos agujeritos en el centro. Abundan piezas idénticas, halladas en muchas regiones de México; pero, hasta ahora, no se había podido descubrir su verdadero uso.” (1947:66) aunque sugiere más adelante (1947:67) que se trate de representaciones de resplandores de papel o cuero.

elaborado, así como el grado de pulido obtenido en superficie. Añadiremos que al presentar un patrón tan plano, es posible que esto sea responsable en su ejecución de que los rasgos se insinuaran levemente, ya que con un espesor de poco más de 1mm, resulta complejo trabajar una superficie sin llegar a traspasarla, a pesar de la resistencia que pueda ofrecer el material. Las dimensiones de este tipo en base a un único ejemplar es de 2.67 cm de altura y 1.18 cm de ancho y un espesor de 0.16 cm. El canon de este tipo único es de 2.1. Proveniencia: La figurilla procede del entierro 14 del TSE y su cronología se ha fechado por contexto hacia el 210 d.C

TIPO G

Este grupo se compone por un total de tres figurillas [290, 162, 284]. Los rasgos que caracterizan a las figurillas son el presentarse desnudas y asexuadas, con cuerpos de contornos irregulares y parte posterior plana. Las figurillas fueron elaboradas en fuchsita y otras piedras verdes no determinadas para [162], y se muestran de pie y de frente. Su concepción general es más geométrica, especialmente por lo que se refiere al cuerpo. Las piernas apenas están separadas más que una pequeña horquilla en un caso [290] que se fue abriendo dando lugar a unas piernas que terminan en bases irregulares y redondeadas. En los otros dos casos restantes un canal vertical que no llega a traspasar, refleja la separación entre las piernas. Las figurillas muestran los brazos pegados al tronco y unos cortes superficiales en vertical o diagonal los separan del tórax. Una acanaladura horizontal separa extremidades inferiores del tórax. Las manos no se representan en ningún caso sino que el brazo termina en forma ligeramente redondeada o se adelgazan a la altura de la cadera. La cabeza es la parte que más atención ha recibido: muestra la cabeza calva y las orejas se han trabajado ocasionalmente en forma semicircular o rectangular a ambos lados de la cabeza. Los detalles del rostro se han ejecutado mediante cortes horizontales para ojos y boca, o diagonales que se inician en el ceño y bajan hasta las comisuras de la boca generando un triángulo que forma, esquemáticamente, el espacio ocupado por la nariz. Este tipo y los siguientes presentan similitudes formales con el denominado estilo mezcala. Las dimensiones de este tipo se comprenden oscila entre 2.5-3.2 cm de altura y entre 1.2-1.7 cm de ancho y 0.3-0.4 de espesor. El canon de este grupo fluctúa entre 2.2-2.9. Proveniencia: Dos de las piezas proceden del entierro 14 del TSE [284,290] y la restante [162] fue excavada en el marco del Proyecto 1962-1964 por Braulio García en un cuarto al norte del Palacio 1 o de Quetzalpapalotl. O. Cabrera en su propuesta tipológica sitúa los dos primeros ejemplares en el tipo 7 (1995: 274 y 276). Contrariamente S. Sugiyama considera que ambos ejemplares son representativos de tipologías distintas: asigna su tipo F único para la [284] y H2 para la [290]. El tipo F se constituye por un ejemplar caracterizado según el autor por llevar orejas y un maxtatl. Añade la que suscribe que presenta una morfología compacta, igual que el tipo D, y que la decoración de los rasgos anatómicos se ha ejecutado mediante incisión. También su rostro muestra una ejecución muy sintética a base de un triángulo que conforma nariz y boca e incisiones horizontales marcan los ojos y cejas. En este caso expresamos nuestro acuerdo con la Dra. Cabrera, ya que desde nuestro punto de vista ambas piezas pertenecen a un mismo tipo, al que nosotros hemos añadido la [162] por presentar características afines. La cronología de los dos primeros ejemplares por contexto asociado se ha fechado hacia 210 d.C. Del tercero no se disponen de datos al respecto.

TIPO H

Este grupo se compone por un total de cuatro figurillas [156, 172, 163, 122] aunque de una de ellas sólo se conserva parte de la cabeza hemos optado por incluirla en este grupo, ya que presenta semejanzas compositivas faciales y de tipo de material con sus homónimas. Los rasgos que definen a este tipo de figurillas se caracterizan por presentarse desnudas y asexuadas, con cuerpos de silueta prácticamente rectangular de contornos levemente redondeados y con la parte posterior plana. Se han marcado con un entrante la parte del cuello. No hay indicios de indumentaria, aunque en un caso existe la duda de si se quiso representar un gorro o casco en su cabeza [156] y en otro [122] aparece un tocado en forma de “T” invertida muy ancho. Las figurillas fueron elaboradas piedras verdes tipo serpentina oscura, presentan superficies muy pulidas y se muestran de pie y de frente. Las piernas rectas y alargadas, presentan una acanaladura vertical que pretende mostrar la separación de las extremidades que termina en una pequeña horquilla. Las figurillas muestran los brazos pegados al tronco y unos cortes superficiales en vertical o diagonal los separan del tórax. Las manos no se representan en ningún caso sino que el brazo termina en forma ligeramente redondeada o se adelgazan a la altura de la cadera. La cabeza es la parte que más atención ha recibido: muestra la cabeza y las orejas se han trabajado ocasionalmente en forma rectangular a ambos lados de la cabeza. Los detalles del rostro se han ejecutado de forma muy semejante al tipo anterior: mediante cortes horizontales para ojos y boca, o diagonales que se inician en el ceño y bajan hasta las comisuras de la boca generando un triángulo que forma, esquemáticamente, el espacio ocupado por la nariz. Este tipo y los siguientes presentan similitudes formales con el denominado estilo mezcala. Quisiera advertir que la [122] fue incluida en el grupo A Tipo Mezcala de la clasificación propuesta por Jarquín Pacheco (s/f:2, foto 1a). Las dimensiones de este tipo oscilan entre 4.3-13.8 cm de altura y entre 1.6-2.5 cm de ancho y 0.2-0.8 de espesor en base a los dos ejemplares completos. Quisiéramos advertir no obstante, que el fragmento de cabeza [172] presenta dimensiones mayores: 5.3 de alto, 6.2 de ancho y 2.5 de espesor. Por lo que puede presuponerse una pieza total de dimensiones que oscilarían entre 16 cm de altura si aplicáramos un canon de 2.9 o 18 cm si el canon fuera de 3.3. El canon de este grupo basado en los ejemplares completos fluctúa entre 2.9-3.5. Proveniencia: La [163] proviene de un salvamento en San Martín del que no logramos localizar los datos del informe correspondientes. La [156] procede de las excavaciones del PAT 62-64, en la V Temporada de excavaciones. Tampoco en este caso logramos acceder a los datos del informe técnico. La [172] fue excavada durante el PAT 80-82 en las excavaciones en La Ciudadela, en el lado Este de la plataforma denominada como “1G” y la [122] proviene del mismo proyecto arqueológico pero fue excavada en el Conjunto 1D de la Ciudadela concretamente en el Grupo A, en la sección 12 de excavación comprendida entre el cuarto 2 y el 5. Cronología: De los dos primeros ejemplares no existen datos relativos a su posible cronología. Por lo que refiere a la [172] y a la [122] al encontrarse sobre el piso del último momento ocupacional fueron fechadas en Xolalpan Tardío, 450-550 d.C.

TIPO I

Este grupo se compone por un total de cuatro figurillas [154, 155, 140, 133] si bien no todas están completas, existe una decapitada [155] y otra ha perdido la parte a la altura del tórax

[133], consideramos que las partes preservadas mantienen los caracteres definitorios del grupo en general. Las figurillas fueron elaboradas en pizarra, aspecto que consideramos distintivo de este grupo, y se muestran de pie y de frente. Los rasgos que definen a este tipo de figurillas se caracterizan por presentarse vestidas: con falda y huipil en dos casos [140, 155] y con una faja en uno [154]. Las que se han identificado como femeninas a partir de la indumentaria, llevarían un tocado de banda y en ocasiones el pelo se representa en los laterales de la cabeza cayendo hasta la altura del cuello. Quisiera señalar la semejanza morfológica de la [133] con la [156] del grupo anterior si no fuera por la discrepancia en el material. Los cuerpos a pesar de estar conformados a partir de una silueta rectangular, han diferenciado mínimamente los contornos del cuello, en algunos casos con un corte [133, 154] procedimiento que ya estaba presente en el grupo anterior, y presentan la parte posterior plana. Las piernas no quedan representadas en los ejemplares femeninos, ya que la falda las oculta en beneficio de mostrar los pies con incisiones que refleja los dedos. El ejemplar [154] presenta las piernas unidas y un corte en horizontal marca la diferencia con los pies. Las figurillas muestran los brazos pegados al tronco y unos cortes en diagonal los separan del tórax. Las manos no se representan en ningún caso sino que el brazo termina en forma ligeramente redondeada o se adelgazan a la altura de la cadera. La cabeza es la parte que más atención ha recibido: apenas existe el cuello sino que la barbilla parece que se apoya en el pecho como en la mayoría de los otros tipos mencionados. Los detalles del rostro se han ejecutado de forma muy semejante al tipo anterior: mediante cortes horizontales para ojos y boca, o diagonales que se inician en el ceño y bajan hasta las comisuras de la boca generando un triángulo que forma, esquemáticamente, el espacio ocupado por la nariz. Los tocados o bandas admiten variación en su diseño: tenemos una de las figuras [140] que muestra un diseño inciso en "X", el otro es liso [154] pero se corona por un segundo piso que muestra los extremos en ángulo agudo. Este tipo y los siguientes presentan similitudes formales con el denominado estilo mezcala. Las dimensiones de este tipo se contando los ejemplares completos para la altura oscila entre 6.1-8 cm de altura y entre 2.1-3.6 cm de ancho y 0.5-1.1 cm de espesor. Quisiéramos advertir no obstante, que tanto el [133] como el cuerpo [155] decapitado presentan dimensiones que entrarían dentro de este grupo. El canon de este grupo basado en los ejemplares completos fluctúa entre 2.3-2.5. Proveniencia: La [154] proviene de un salvamento en Cuartel Militar del que no hemos podido localizar los datos del informe correspondiente. La [155] procede las excavaciones del PAT 62-64 en la zona VI, en la V Temporada de excavaciones. Tampoco en este caso logramos acceder a los datos de los informes pertinentes. La [140] fue excavada en el Proyecto La Ventilla 92-94 y aunque los datos recopilados indican que apareció en Unidad 15, se le asignó el número de elemento 89, sección 5, cuadro 47-48, capa IV, no tenemos lamentablemente más datos relativos a su contexto. Finalmente de la que tenemos más datos es la [133] excavada en el marco del PAT 80-82, apareció en conjunto "1D" ubicado al norte de la TSE. La pieza apareció entre el pasillo del grupo "E" y "F", junto con otros materiales cerámicos y escultóricos de uso ritual. Jarquín Pacheco (2002) considera que originalmente deberían haber ocupado el interior de las estancias de este conjunto pero que en un momento dado, se acumularon *ex profeso* en este sector de paso. La cronología de este tipo es dudosa porque a pesar de que cuatro ejemplares la integran, sólo tenemos una única cronología para este último caso y apunta al momento final de la ciudad, 450-550 d.C, puesto que la figurilla se encontró sobre el piso del último momento ocupacional.

TIPO J: FIGURAS DE SILUETA ESQUEMÁTICA

Este grupo lo conforman cuatro piezas [138, 165, 173, 317] y formalmente se asemeja al tipo H. A pesar de que buena parte de las figuras se encuentran fragmentadas, los cuerpos preservados apuntan características de materiales, morfología y técnica de ejecución semejantes de modo que hemos optado por englobarlas dentro de este grupo. Los rasgos que definen a este tipo de figurillas se caracterizan por presentar unos cuerpos de silueta angular y con la parte posterior plana. Los detalles tanto de la indumentaria, como corporales se han ejecutado mediante cortes o incisiones horizontales, verticales o diagonales. Todo ello concede un carácter muy esquemático a la figura que presenta, podríamos decir, una simplificación acusada. Se han marcado con un entrante la parte del cuello. Las figurillas fueron elaboradas con piedras verdes de distintas tonalidades y composición, como la [138] que además es muy laminada, y se muestran de pie y de frente. Las piernas rectas, presentan una acanaladura vertical que pretende mostrar la separación de las extremidades que termina en una pequeña horquilla en el mejor de los casos. Las figurillas muestran los brazos pegados al tronco y unos cortes superficiales en vertical o diagonal los separan del tórax. Las manos no se representan en ningún caso sino que el brazo se inscribe dentro del propio cuerpo. Sólo tenemos un ejemplar que haya preservado la cabeza con lo que esta descripción atiende a este: una línea horizontal separa cuello de cabeza, de silueta aproximadamente cuadrada. Los detalles del rostro se han ejecutado de forma muy semejante al tipo anterior: mediante cortes horizontales para ojos y boca. En base sólo a este ejemplar sólo podemos añadir que no hay en este tipo, las diagonales que generaban el triángulo ocupado por la nariz. Este tipo y los siguientes presentan similitudes formales con el denominado estilo mezcala. Las dimensiones de este tipo basadas para la altura en el ejemplar completo, estarían alrededor de los 6 cm de altura, contando el resto obtenemos unos 2-2.8 de ancho y 0.4-0.9 cm de espesor. Las figurillas incompletas, no obstante, pueden inscribirse en estas dimensiones. Habría que intentar ampliar la muestra de este tipo para poder definir un poco más los caracteres definitorios. El canon de este grupo basado en el ejemplar completo resulta 3.4. Proveniencia: Tres de las figuras provienen del PAT 80-82 en la Ciudadela, en concreto en el conjunto habitacional 1D; la [317] se encontró entre el pasillo del grupo “E” y el TSE, la [138] en el pasillo entre el grupo “E” y “F”, mientras que la [173] procede del interior del cuarto 7 del grupo “B”. La [165] procede de un salvamento en San Martín pero el informe técnico no pudo ser consultado porque no se localizó. La cronología que se deriva de los tres ejemplares provenientes del conjunto 1D es tardía: como en los otros casos, al encontrarse en el piso del último momento ocupacional se fecharon hacia Xolalpan tardío, 450-550d.C.

TIPO K: ESQUEMÁTICAS ABSTRACTAS

Este grupo se encuentra representado por cuatro ejemplares de sexo indeterminado, posiblemente asexuadas [277, 149, 315, 316] uno de los cuales está incompleto [316]. Este tipo esquemático puede asociarse como algunas anteriores, a un grupo más general que parece evidenciar una tendencia mezcala. Los rasgos que definen a este tipo de figurillas se caracterizan por presentar una forma que, si bien en silueta mantiene una tendencia a lo rectangular, el tratamiento corporal es muy irregular y tosco en apariencia. El material es diverso: lutita [277] y otras piedras verde oscuro y

negras no identificadas. Las figuras se muestran de pie y de frente, aunque como mencionamos, apenas es posible distinguir piernas o brazos, ya que las acanaladuras irregulares son las que ayudan a conformar estas diferencias. Las piernas cuando aparecen, presentan una acanaladura vertical que pretende mostrar la separación de las extremidades que termina ocasionalmente en una pequeña horquilla. Las figurillas no muestran los brazos propiamente, sino que se intuyen a partir de cortes superficiales en vertical o diagonal y las manos no se representan en ningún caso. Ni siquiera la cabeza o el rostro aparece trabajado. En un solo caso, los detalles del rostro parecen haberse conformado con ayuda de un punzón para perforar y rehundir los ojos y un corte horizontal para la boca. Aparentemente se diría que la pieza estaba en proceso de ejecución y que no fue terminada, aunque no podemos afirmar que así fuera. Tal vez se trata de un tipo alejado de lo figurativo y tendente a lo abstracto. De todos modos este tipo y los siguientes siguen presentando analogías formales con el denominado estilo mezcala. Las dimensiones de este tipo se comprenden oscila entre 3.7-8.3 cm de altura y entre 1.4-4.6 cm de ancho y 0.3-3.2 de espesor. Quisiera hacer mención de que el ejemplar [149] a diferencia del resto, supera el espesor medio del grupo y está trabajada casi en bulto redondo. El canon de este grupo basado en los ejemplares completos es muy amplio y fluctúa entre 1.8-4. Proveniencia: La [315, 316] provienen del conjunto 1D de la Ciudadela, entre el pasillo del grupo E y F. La [149] proviene de un salvamento en San Francisco Mazapa. La [277] proviene de la Ofrenda 1 del pozo 3 bajo la escalinata de la Plataforma Adosada al TSE excavada durante el PTQ 88'. Precisamente esta pieza fue clasificada previamente por O. Cabrera a la que asignó para este ejemplar único su tipo 10 «Figurillas con rasgos esquemáticos». La autora señalaba entre otros aspectos que: “*Por sus características es posible que corresponda a las piezas que Turner denomina como “Figurillas Tzacualli”.* (1995:276 y 278). De hecho M.H. Turner menciona la existencia de pequeñas figurillas confeccionadas en esquisto o pizarra que aparecen en conjuntos situados al este y oeste de la Avenida de los Muertos, así como en otros sitios más distantes del centro ceremonial. Sugiere que muchas de ellos debieron emplearse en muchos niveles de la sociedad teotihuacana. (Turner 1992:92). Estas piezas son muy semejantes a las figurillas de esquisto y pizarra que M. Gamio halló en las excavaciones del túnel al este de la Pirámide del Sol (1922: lámina 100, i-n) (Fig.6.9). En 1933 J. R. Pérez (1935) en la exploración del túnel al poniente de la Pirámide del sol recabó figurillas de piedra “muy primitivas”, aunque es imposible dilucidar si se obtuvieron durante la exploración de la plataforma adosada o bien del interior de la pirámide misma. E. Noguera se encargó de parte del estudio de estos materiales (1935: lámina 25, p.48) y publicó algunas de estas figurillas en piedra (Fig.5.36) procedentes del citado túnel ⁴⁸⁸. Aunque no fue publicada su imagen, a juzgar por su descripción también se asemeja al tipo K un fragmento de una figurilla en esquisto o pizarra⁴⁸⁹ que apareció a pocos centímetros de una figura antropomorfa de obsidiana

488 “En primer lugar figura una serie de siluetas humanas talladas en pizarra figurando en forma esquemática el cuerpo humano. Como se podrá observar en la lámina XXV, figuras 1-5, 9-14, el cuerpo está hecho por medio de trazos angulosos que representan en un estilo rudimentario un cuerpo humano cuyos rasgos iban acentuados por medio de pintura roja. Sus dimensiones son muy variadas, hay algunas de cinco centímetros de ancho; en cambio otras pequeñas miden tan solo un centímetro, lo mismo que sus alturas son diferentes. [] Estos ejemplares ya eran conocidos, pues en el primer túnel que se abrió en el lado oriente de la pirámide, aparecieron estos objetos que fueron ilustrados por Gamio.” (1935:47).

489 “The fragment consists of the lower part of the body of a type of figurines in which an anthropomorphic is represented by means of rather crude incised lines on a flat piece of slate or shale.[...] The legs of the figurines we found are separated by a single deep incision and the incised lines that mark the lower edge of the arms are visible just below the line along which the fragment broke off from the rest of the figurine body.” (1965:24-25).

durante las excavaciones de Millon, Drewitt y Bennyhoff (1965:24-25) en las excavaciones en la Pirámide del Sol en 1959. F. Müller (1965a: lám. XXIII, c4, c5, d1, d2) menciona piezas en pizarra muy semejantes al tipo esquemático considerado (Fig. 6.10). En su publicación, las dos primeras piezas provenientes de la Plaza de la Luna, de un basurero del Palacio 1 y del cuarto 4 de la Estructura 1 respectivamente, las considera como piedras de afilar, mientras que las otras que se obtuvieron en el cuerpo inferior de la pirámide del Sol, túnel norte-sur, se consideran figurillas antropomorfas. **Cronología:** De los dos primeros ejemplares al encontrarse sobre el piso del último momento ocupacional fueron fechadas en Xolalpan Tardío, 450-550 d.C. No existen datos cronológicos que refieran la [149]. Sin embargo los materiales de la Ofrenda 1 fueron fechados por O. Cabrera⁴⁹⁰ hacia Tlamimilolpa temprano, es decir entre 200-250 d.C. Las piezas halladas en el interior del túnel de la pirámide del Sol se habían fechado por asociación cerámica para Patlachique y Tzacualli (150 a.C-150 d.C) . F. Müller consideraba que las figuritas antropomorfas arriba referidas en pizarra “...parecen ser los antecedentes del estilo hierático y esquemático de las pequeñas esculturas de piedra pulida” (1965:141) y las sitúa por su posición estratigráfica en Teotihuacan I-II, esto es 100-150 d.C o Tzacualli-Miccaotli. Sin embargo recientes publicaciones (N. Sugiyama et al., 2013:419) sostienen en base a nuevas dataciones radiocarbónicas que el túnel subterráneo de Noguera, de donde se obtuvieron estas figurillas, debería fecharse hacia 140-240d.C, esto es Tlamimilolpa Temprano.



Fig. 6.9 Tipos esquemáticos procedentes de las excavaciones del túnel al este de la Pirámide del Sol. Fuente: M. Gamio (1979 [1922]: Tomo I. Lámina 100).

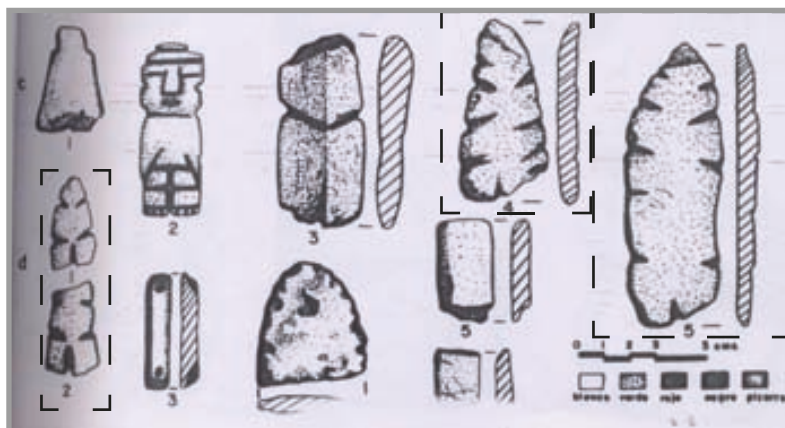


Fig. 6.10 Enmarcados por rectángulos de línea discontinua se encuentran los ejemplares reportados por F. Müller. Fuente: F. Müller (1965a: lám. XXIII, c4, c5, d1, d2)

490 Oralia Cabrera, comunicación personal julio 2012: “Estas ofrendas (Ofrendas 1 y 2 del PTQ 88-89) estaban bajo pisos de estuco que creemos que corresponden a la PSE, y que se extendían por toda la plaza. Estos pisos fueron claramente cortados para depositar las ofrendas, pero reparados antes de la construcción de la Plataforma Adosada. Consideramos que es posible que la deposición de estas ofrendas se haya dado en algún momento durante Tlamimilolpa Temprano.”

TIPO L

Este grupo se compone de un total de tres figurillas [134, 164, 137]. Los rasgos definitorios de las figurillas se caracterizan por estar elaboradas con una piedra verde, conocida comúnmente como «jaboncillo⁴⁹¹» y ser muy ligeras. Los cuerpos se muestran de pie y de frente, presentan contornos más suavizados, no tan angulares como en los tipos anteriores y en ocasiones las figuras muestran elementos de la indumentaria. Su concepción general es menos geométrica si se quiere, especialmente por lo que se refiere al cuerpo. Las piernas apenas están separadas más que una pequeña horquilla en un caso [164]. En el otro caso conservado en su parte inferior [134] se aprecia un canal vertical corto que no llega a traspasar la pieza y refleja la separación entre las piernas. Al mismo tiempo una incisión horizontal parece querer mostrar la separación con los pies. Las figurillas muestran los brazos pegados al tronco y unos cortes superficiales en vertical o diagonal los separan del tórax. Una acanaladura horizontal separa extremidades inferiores del tórax. Las manos no se representan en ningún caso. Dado que la mayoría de piezas están fragmentadas a la altura de la cabeza, apenas podemos basarnos en un único ejemplar que muestra la cabeza calva y destaca la ausencia de orejas. Los detalles del rostro se han ejecutado mediante cortes horizontales para ojos y boca, o diagonales que se inician en el ceño y bajan hasta las comisuras de la boca generando un triángulo que forma, esquemáticamente, el espacio ocupado por la nariz. Este tipo y los siguientes presentan similitudes formales con el denominado estilo Mezcala. Quisiera hacer notar que dentro de la clasificación propuesta por Jarquín Pacheco (s/f mecanoscrito) la autora considera que la [137] es representativa del grupo A que designa como Tipo Mezcala⁴⁹² (s/f: 2, foto 1, 1c) Sin embargo a nuestro modo de ver la primera clasificación que la autora propuso para este grupo tipo Mezcala es muy general e incluye a otras que hemos desglosado en distintas tipologías: es el caso de la [122] que en nuestra clasificación se encuentra en el tipo H, la [117] que ocupa el M2 y la [314] que consideramos dentro del tipo Ñ. Por otro lado la autora apuntaba primero a un uso como fetiches o amuletos para llevar colgados al cuello restringido a la elite y en una publicación mucho más tardía los considera elementos vinculados al culto acuático (2002). Es posible que la función de amuleto no obstante se mantenga para los ejemplares más ligeros y de menor formato, aunque dudamos de esta función en los ejemplares mayores como el [122] y/o más pesados.

Las dimensiones de este tipo en cuanto a altura las tomamos del único ejemplar completo de 3.1 cm. El ancho 0.9-2.3 cm y entre 0.2-1 cm de espesor. El canon de este grupo en base al ejemplar completo es de 2.7. Proveniencia: La pieza [137] fue localizada según Jarquín Pacheco (2002: vol. I: 105) en el A.8, patio que comunica el grupo B y el D del conjunto 1D de la Ciudadela. La [134] también proviene del mismo conjunto, pero se localizó entre el pasillo del grupo “E” y “F”. La [164]

491 Es posible que se trata de algún tipo de roca serpentinizada de alto contenido en talco. Reyes y Lorenzo mencionan las “Soap-Stones” *“porque su textura es parecida a la del jabón y son tan blandas como cualquier pastilla de éste. Su principal zona de extracción es el área limítrofe entre los estados de Puebla y Oaxaca.”* (1980:34). Por otro lado J.C. Rich menciona que las propiedades físicas la diferencian de la serpentina y lo sitúa dentro de la categoría del talco aunque el jaboncillo: *“... it differs from talc in its coloring impurity and is usually regarded as a metamorphic stone formed from former igneous rocks or high magnesium content.”* (1947[1988]:233).

492 Cuya forma general: *“es siluetada, esculpida en una superficie plana de entorno cerrado sin querer darle volumen: sus rasgos frontales insinuados levemente en algunos casos líneas, destacando el área de la cara y a veces el tocado, al contrario del resto del cuerpo del cual solo se insinúa su presencia, representando una estilización corporal desproporcionada de la realidad.”* (s/f: 2)

proviene de un salvamento posiblemente en San Martín del que no existen datos al respecto que hayamos podido localizar. Cronología: Puesto que de la pieza de salvamento no hay referencias a su posible contexto, sólo tenemos los datos que proceden del conjunto 1D de la Ciudadela que sitúan estas piezas en un contexto tardío, 450-550d.C.

TIPO M: MEZCALA VESTIDOS CON TOCADOS

Este grupo se compone a partir de tres ejemplares [117, 132, 319] subdivididos a la vez en dos posibles grupos más. Los rasgos idiosincráticos de las figurillas se caracterizan por presentarse vestidas y con tocado. Las figurillas fueron elaboradas en piedra verde y se muestran de pie y de frente. Su concepción general es más angular o geométrica, especialmente por lo que se refiere al cuerpo. Sus piernas se representan y juntas apenas un canal en vertical las separa, traspasando en dos ocasiones la figura y generando un corte en “V” invertida. Una incisión o acanaladura horizontal separa el tórax de las extremidades inferiores. Las figurillas muestran los brazos pegados al tronco, formando parte constitutiva de la pieza y unas incisiones verticales o en diagonal, marcan su separación con respecto al cuerpo. Las manos se representan de forma redondeada y se marcan a partir de un corte en horizontal. La cabeza que ante la ausencia de cuello, cae por encima del pecho, es la parte que más atención ha recibido. Todas las figuras muestran tocado, ya sea de banda o en forma de “T” invertida. A ambos lados de la cabeza caen o bien mechones de pelo en forma rectangular o bien unas orejas de la misma forma. Los detalles del rostro y las dimensiones son los rasgos que discrimino para separar los dos grupos:

M.1. Conformada por las piezas [132, 319]. Se caracterizan porque presentan el rostro típico de los tipos G, H, I, es decir: cortes horizontales para ojos y boca, o diagonales que se inician en el ceño y bajan hasta las comisuras de la boca generando un triángulo que forma, esquemáticamente, el espacio ocupado por la nariz. Fueron elaboradas probablemente con serpentina. Las dimensiones de este subtipo es muy homogéneo: oscilan entre 5.5-5.8 cm de altura y 2.9 cm de ancho y entre 1.1-1.3 de espesor. El canon de este grupo fluctúa entre 2.5-3. Proveniencia: Ambas fueron excavadas durante el PT 62-64 y provienen de la zona 6. Puesto que no existen datos relativos a su cronología no podemos precisar dato alguno en referencia a esta cuestión.

M.2 Constituida por un único ejemplar [117] que si bien mantiene la misma morfología de cuerpo que las anteriores, varía en cuanto al rostro, dimensiones y material. Quisiera hacer notar que dentro de la clasificación propuesta por Jarquín Pacheco (s/f mecanoscrito) la autora considera esta figura representativa del grupo A que recordemos designaba como Tipo Mezcala (s/f: 2, foto 1b). Sus dimensiones son mayores, ya que sus 11.3 centímetros la sitúan en unos valores en altura superiores a lo analizado hasta ahora. La pieza tiene 4.7 cm de ancho y 1.6 cm de espesor. Por otro lado, a pesar de que la técnica de ejecución sigue siendo la talla, este ejemplar parece que inicia una transición a otro tipo de técnica. Su rostro muestra cortes horizontales para marcar ojos y boca, pero muy refinados. La nariz triangular esta realizada en relieve. El canon es de 2.1. Proveniencia: Conjunto 1D de la Ciudadela. Pasillo Este. Cronología: En los datos de la cédula de inventario consta Xolalpan.

TIPO N

Este grupo se compone de una única figurilla [115] desnuda y asexual. Los rasgos definitorios de misma se caracterizan por no pertenecer al grupo plano, sino que en este tipo ya se detecta una intención por representar el volumen en la figura. Se ha elaborado en una piedra verde, tipo serpentina y la superficie está bien pulida. El cuerpo se muestra de pie y de frente y éste ya presenta contornos mucho más suavizados, no tan angulares como en los tipos anteriores, dando la sensación de mayor organicidad. Las piernas están separadas y una hendidura en forma de “V” ha llegado a traspasar buena parte de ellas. Una acanaladura horizontal separa extremidades inferiores de tórax. Los brazos ya no están pegados al tronco, existe un espacio ahuecado en ellos aunque sin que llegue a perforarse. Como consecuencia de esto se percibe un cuerpo de cintura estrecha y cadera ancha. Como detalle extraordinario que capta el naturalismo mencionamos que en los brazos se ha representado mediante una incisión horizontal el pliegue interior del codo. Las manos se representan mediante un corte en horizontal así como los dedos que se han ejecutado a partir de finas líneas incisas paralela, lo mismo que los pies. A pesar de no existir cuello, la cabeza se muestra mucho más liviana que en otros tipos. Lleva un tocado en forma de “T” invertida con dos salientes laterales y en la cabeza sobresalen las dos orejeras rectangulares a ambos lados de ésta. El rostro es semejante al del tipo D.1 pero más evolucionado y a su vez con detalles naturalistas: ojos excavados y vaciados, cejas rectas encima, nariz aguileña y saliente mostrando las aletas y boca alargada, con sus labios de los que bajan las comisuras. Las dimensiones de este tipo en cuanto a altura las tomamos del único ejemplar 17 cm, 5.2 de ancho y 3.4 de espesor. El canon de este grupo en base al ejemplar completo es de 2.7. Proveniencia: Posiblemente procede del conjunto 1D de la Ciudadela, pero no se lograron recopilar más datos al respecto. Cronología: Ante la ausencia de información de contexto no podemos inferir datos respecto a su cronología.

TIPO Ñ: FIGURAS CON BRAZOS CRUZADOS AL PECHO

Este grupo se encuentra representado por tres figuras que aunque se muestran asexuals [136, 314, 135] su conformación anatómica exalta las caderas y reduce la cintura, evocando lo femenino. Todas ellas muestran decapitación intencional y a una además le faltan parte de las extremidades inferiores [136]. A pesar de que la morfología del cuerpo puede variar, todas presentan la característica de llevarse los brazos cruzados al pecho, rasgo que consideramos distintivo de este tipo. Por esta misma razón pueden ponerse en relación con los denominados *camahuiles*⁴⁹³ abundantes figurillas antropomorfas asexuals en piedras verdes o cerámica muy esquematizadas, de amplia distribución en centro y sur de Mesoamérica trabajadas en una de sus caras que presentan los brazos doblados y unidos en el pecho del personaje. Andrés Ciudad (1986) a partir del hallazgo de un conjunto de *camahuiles* en el interior de un vaso depositado como ofrenda en un cementerio en Agua Tibia (Totonicapán) determina los rasgos característicos de estas figurillas. La distribución espacial es muy amplia y se han registrado desde finales del Preclásico hasta el Clásico tardío asociados tanto a ofrendas como a entierros, destacando su carácter multifuncional. Ciudad trae a colación el culto a las figurillas presente en Monte Alban donde indica “ *piezas muy semejantes a los camahuiles se encontraron en gran*

493 Agradezco a la Dra. Pepa Iglesias y al Dr. Andrés Ciudad de la UCM sus valiosos comentarios y ayuda en esta cuestión.

número y fueron datadas en el Clásico Temprano, asociándose a tumbas y enterramientos.” (Ciudad 1986:70). Destaca asimismo su simplicidad en la manufactura, su vínculo al mundo funerario así como su emplazamiento en lugares periféricos, pero importantes de la ciudad. Por otro lado menciona la semejanza con los penates de estilo mixteca-puebla que Bernal y Gamio excavaron en los patios A y B del palacio de Yagul y con las estatuillas de la tradición Mezcala. Sugiere A. Ciudad que aunque hay estilos locales su comparación permite la sospecha de un denominador común en cuanto a su origen. De su carácter multifuncional destaca que además de funcionar como amuletos “... fueron colocados como ofrendas votivas relacionadas con el culto a los antepasados.” (1986:78).

No obstante, este tipo también puede asociarse a un grupo más general que parece evidenciar una tendencia mezcala. El material de las figuras es piedra verde y color tierra en distintas tonalidades y las figuras se muestran de pie y de frente. Las piernas están juntas pero aparecen separadas por un canal en dos casos [135, 136] y en uno ya se muestran separadas [314]. Dos de las figuras presentan una composición más naturalista mientras que la tercera obedece a un modo esquemático [135] en el que los rasgos aparecen insinuados mediante acanaladuras y no se han trabajado en relieve. Las figurillas muestran los brazos doblados a la altura del pecho o tórax. Al haber sido decapitadas ritualmente, no podemos inferir datos acerca de la cabeza o rostro, ya que no hay constancia en la excavación de donde proceden que se obtuvieran estas partes que fueron seccionadas. En la clasificación por grupos propuesta por A.M. Jarquín Pacheco este tipo (s/f: 2, foto 1d) lo incluye dentro del grupo A general, al que recordemos subtitula como Tipo Mezcala. Las dimensiones de este tipo considerando que están incompletas en todos los casos son poco significativas. De manera aproximativa puede mencionarse que la pieza mayor [136], que cuenta con una altura de 13 cm está incompleta tanto superior, como inferiormente, por lo que su altura bien pudo llegar a ser 16 cm o más. La menor [314] a la que solo le falta la cabeza, mide 6.6 cm de altura. En éste caso si aplicáramos tentativamente un canon de 2.8 el resultado total de la pieza sería de 9 cm; si fuera un canon de 2.4 el resultado total de la pieza sería de 9.35 cm. La [135] mide 11.8 cm: el resultado de aplicar un canon de 2.4 sería una figura de 16.7 cm, aproximado. Insistimos en que esto son cálculos aproximativos y no deben considerarse bajo ningún caso como valores absolutos, sino como posibles referencias que deben ser revisadas en futuros trabajos. En cuanto a su ancho, las medidas comprenden entre 2.5-7 cm y 0.6-2.8 de espesor. El canon de este grupo no se ha podido calcular puesto que no contamos con ejemplares completos. Proveniencia: Las tres figurillas provienen del conjunto 1D, al lado norte de la Ciudadela, concretamente en las inmediaciones del grupo “A”. La [314] apareció en el costado sur de acceso al grupo “A”, la [135] en el interior del cuarto 4 de este grupo y finalmente la [136] asociado a la plaza de este grupo. Cronología: Puesto que las tres figuras se encontraron sobre el piso del último momento ocupacional, fueron fechadas hacia Xolalpan Tardío 450-550 d.C.

TIPO O

Este grupo se encuentra representado por cuatro figuras [166, 118, 180, 160] que se encuentran en todos los casos fragmentadas: en tres casos existió una decapitación de modo que conservamos dos

cabezas [166, 118] y un cuerpo [160]. Tan sólo una de ellas se mantiene completa con excepción del pie derecho [180]. Con las limitaciones que supone organizar un grupo con elementos fragmentarios, consideramos que la morfología general de este tipo y la técnica empleada, permiten sugerir que posiblemente se trata de una tendencia escultórica o tal vez dos dentro del mismo tipo. Quisiéramos advertir que el ejemplar [180] no fue examinado personalmente ya que no se ha localizado su ubicación actual. Por ello los datos que se infieren de provienen de la observación frontal de la fotografía publicada por A. Delgado (1963: foto 21) y de su dibujo lateral. También hay que admitir que a pesar de que la morfología, técnicas y material es bastante homogéneo en este tipo las dimensiones estimadas en este grupo no parecen ser un elemento común.

Los rasgos que constituyen este tipo se caracterizan por no pertenecer al grupo plano, sino que ya se detecta una intención por representar el volumen en la figura aunque se expresa en forma de alto relieve y no de escultura exenta. El material de las figuras es de color tierra ocre-verdoso y grisáceo en distintas tonalidades; la superficie está pulida. El cuerpo de los ejemplares conservados se muestra de pie y de frente y presenta, en unos casos más que en otros, contornos mucho más redondeados, concediendo la sensación de mayor corporeidad. En los dos casos en los que se conserva el cuerpo, la escultura se muestra vestida con una especie de falda de forma trapezoidal y a partir de esta indumentaria puede sugerirse que se trata de representaciones femeninas. Las piernas son cortas, pero están completamente separadas existiendo un espacio amplio entre ellas. Existe un ejemplar que parece que o bien no se terminó o si lo estaba, sería representativo de una fase incipiente de este tipo [180]. Este ejemplar presenta una acanaladura horizontal que separa extremidades superiores de tórax y aunque no poseemos imágenes de su parte posterior, la percepción que se desprende de la imagen es que la pieza no llega a abandonar el marco que la contiene: se percibe que se ha trabajado como si fuera un alto relieve porque su parte posterior es completamente plana.

Los brazos siguen estando pegados al tronco, mientras que en el ejemplar [118], a pesar de que se conserva poco más del pecho de la figura, parece que los espacios comprendidos debajo de los brazos se vaciaron. De este modo, podemos inferir que los brazos de este ejemplar estarían separados del torso. Un tercer ejemplar [160] resulta un tanto extraño, ya que es el único que a pesar de que presenta fragmentaciones a la altura de los brazos, éstos no se sitúan a lo largo del cuerpo como es convencional en éste y otros tipos, sino que sobresalen en horizontal a modo de muñón o aleta y se adelgazan a su término. En los dos ejemplares que las muestran podemos afirmar que las manos no se representan explícitamente. También ocurre lo mismo con los pies, apenas trabajados y terminan en forma redondeada. Los dedos de los pies no se han representado.

No existe la representación del cuello y la cabeza se muestra más contundente y pesada que en otros tipos. A razón de los tres ejemplares que conservan la parte correspondiente a la cabeza ésta lleva un tocado en forma de "T" invertida con dos salientes laterales⁴⁹⁴ y en la cabeza sobresalen las dos orejeras rectangulares a ambos lados de ésta que en el caso de la [180] se prolongan prácticamente hasta los hombros. El rostro es semejante al del tipo D.1 pero

494 F. Müller (1965:121-122) designa como tocado tipo montera el de la figura [180] seguramente por el carácter redondeado de su parte superior.

su forma general es más redondeada, sin apenas trabajar los pómulos y mostrando los ojos ovalados excavados y vaciados. En el ejemplar [118] se diferencia por ser más plano y mostrar una composición del rostro más angular, visible por ejemplo en la parte correspondiente a las mandíbulas. Esta misma estatua presenta las cejas curvas y la nariz realzada. En relación con los ojos cabe mencionar que es muy posible que se incrustaran algunas piedras en ellos, ya que el [166] muestra en las esquinas exteriores restos de dos perforaciones que bien son el resultado del vaciado por perforación o tal vez para insertar o acoplar por presión algún material. La [118] presenta en el ojo derecho restos de pigmento que tal vez pudo ser el resultado de la degradación de algún material insertado o de pigmento. En este tipo la boca es corta y se muestra entreabierta, y en un par de casos [166, 180] se detectan en las comisuras internas de los labios las huellas de perforaciones en las que se sujetaron incrustaciones de otros materiales. Las dimensiones de este tipo considerando que están incompletos en prácticamente todos los casos son poco significativas. De manera aproximativa puede mencionarse que la pieza más completa [180] cuenta con una altura total de 26 cm y tiene un canon de 2.1. La que le seguiría en altura superior es la [166] cuya parte conservada de la cabeza mide 24 cm y si le aplicáramos tentativamente el mismo canon resultaría una escultura de aproximadamente 50 centímetros de altura. Por debajo de ésta se encuentra la [118] que tiene 16.6 cm de altura de cabeza a la parte superior del torso. Si en este caso aplicáramos el canon de 2.1 la estatua supuestamente alcanzaría los 30 cm. Finalmente la [160] de la que solo conservamos un cuerpo decapitado es la más pequeña con sus 11.8 cm. En cuanto al ancho de este tipo, teniendo en cuenta que si en la mayoría de los tipos mencionados, los hombros solían dar la anchura máxima de la figura a excepción del tipo M1 y M2, en este caso, parece ser la cabeza la que ofrece la anchura máxima de la estatua ya que toda ella puede inscribirse en un rectángulo y sería el tocado o las orejeras los elementos que más sobresalen de la estatua. En la estatua [180] puede apreciarse como los brazos disminuyen progresivamente su ancho total a medida que descienden por el torso. Sin embargo resultaría aventurado aseverar que en los otros dos casos esto también se dio. Hay que mencionar por otro lado que la [160] al presentar una posición anómala en lo que parecen ser los brazos, con un ancho de 11.2 cm no permite ser incorporado a estas dimensiones generales. En base a lo anterior puede afirmarse que la cabeza es la que presenta mayor ancho por lo menos en dos ejemplares [180,118] y puede inferirse que las medidas comprenden entre 15-16.1 cm. Nos faltan los datos relativos al espesor de las estatuas [160, 118]; los dos restantes poseen 7.5 y 10.5 cm de espesor. El canon de este grupo sólo se ha calculado en base al único ejemplar que posee su altura completa y dio como resultado 2.1 Proveniencia: Las tres figurillas provienen de contextos muy distintos: la [166] aunque proviene de la ZAT se desconocen datos de su proveniencia. La [180] fue excavada en la V temporada del PT 60-62 entre los escombros de la parte sur del edificio 18 de la Zona 3 y en la Zona V-a, igual que la [160] que apareció en la Plaza de la Luna, asociada al Edificio I. Finalmente la [118] se excavó durante el PAT 80-82 y proviene del Conjunto NW al Norte del Río San Juan. Cronología: Contamos con escasos datos acerca de las tres esculturas que fueron excavadas en proyectos. No fue posible localizar los informes de excavación de la [180, 160] aunque la primera fue fechada tentativamente por A.Allain (2004: cat. A.68) hacia Xolalpan Temprano 350-450 d.C. Tampoco tenemos datos que apunten una cronología por asociación para la [118].

TIPO P: OLMECOIDES

Este grupo se compone a partir de siete ejemplares [131, 141, 19, 159, 185, 17, 20, 120, 28] subdivididos a la vez en dos posibles grupos más. De los ejemplares sólo cuatro están completos [20, 28, 17, 19], dos semicompletos [131, 141] junto con dos piernas [159, 185] que por dimensiones y tonalidad cromática del material sugerimos que debieron pertenecer a uno de los dos subtipos (P1). Finalmente contamos con una cabeza que fue seccionada [120] de su cuerpo y que por sus rasgos faciales puede sin duda adscribirse a este tipo. Quisiéramos advertir que la escultura [20] no proviene de excavación controlada, sino que fue adquirida por el MNAM de la colección de M. Covarrubias. Sin embargo por las características que presenta consideramos que puede integrarse plenamente a uno de los dos tipos que a continuación definiremos. Cabe mencionar que parte de este tipo olmecoide fue previamente determinado en una propuesta de grupos que A.M. Jarquín Pacheco (mecanoescrito s/f). La autora incluía en su propuesta del grupo B las esculturas [19, 141, 17, 120] así como la [169]. Sin embargo a nuestro parecer ésta última ha sufrido severas mutilaciones en el rostro que impiden detectar los rasgos faciales olmecoides propios de este grupo. Por otro lado añadiremos que por sus características corporales la consideramos más representativa de uno de los grupos de los que en adelante se hablará.

A nuestro parecer los rasgos idiosincráticos de las esculturas se definen por presentarse desnudas y asexuadas, a excepción de un caso que presenta lo que parece ser un máxtlatl [19] y que, contrariamente al sexo esperado, muestra una incisión vertical imitando tal vez una vagina. Estas esculturas se muestran de pie y de frente, en un estado de hieratismo⁴⁹⁵ contundente y aparecen mucho más trabajadas en bulto redondo, tratando de conceder mayor volumen al cuerpo y en ocasiones ya se trabajan las partes posteriores de las estatuas. Su concepción general es más orgánica por lo que se refiere al cuerpo, pero toscas, y se detecta cierta inquietud por reflejar aspectos de la anatomía, tales como las clavículas [20, 28, 131], rodillas [19] o los tobillos [20, 28, 185] en algunos ejemplares. Sus piernas se representan completamente separadas. Las figuras aunque tienen las manos unidas al cuerpo a la altura de las caderas, no obstante se han separado los brazos del tronco perforando el espacio intersticial creando así un ojal oblongo o elíptico. Las manos se representan de un modo mucho más naturalista: mostrando en los ejemplares conservados la separación entre dedos e incluso las uñas que se marcan mediante incisiones. Cabe notar que la posición de las manos adopta mayor variedad ya que nos hallamos frente a algún ejemplar que muestra la palma de la mano abierta hacia delante en actitud “dadivosa” [17, 28], otras muestran la misma posición pero con la mano cerrada mostrando los dedos y uñas [19] y otro ejemplar [20] mantiene las manos cerradas en puño y pegadas a las caderas. Una cabeza de composición cuadrangular, que en la mayoría de los casos se apoya sobre un cuello ancho (excepto la 141), es la parte que más atención ha recibido y en ocasiones muestra una especie de tocado de banda [131, 141, 19] o el espacio para insertar tal una diadema [28]. El pelo no se representa y las orejas no siempre se han definido en este grupo y en dos casos no se han representado [17, 19]. Un elemento a destacar en común es un orificio circular en la mayoría de casos o rectangular [20, 28] que se sitúa en el pecho o abdomen de la figura. Los detalles del rostro son sin duda los

495

que permiten acercarnos a este tipo: las cejas arqueadas bajo las que se sitúan unos ojos elípticos, vaciados o excavados que debieron servir de base para incrustar alguna piedra u otro material. La nariz es ancha y chata y presenta, en algunos ejemplares, perforaciones en el septum para poder colocar alguna nariguera u otra pieza semejante. La boca sin duda es también uno de los elementos diagnósticos de este grupo: se muestra grande y abierta, de labios gruesos y exhibiendo en algunos casos las comisuras hacia abajo.

Conviene mencionar que Jarquín Pacheco subdivide a su vez el grupo B en dos sub-grupos a los que identifica como sigue:

“1. - Esculturas que se caracterizan por ser olmecoides en la totalidad de sus rasgos, y realizadas en diferentes tipos de materiales alóctonos. [] en relación con el culto a los ancestros, y ser su origen, en momentos tempranos del desarrollo de la ciudad, lugar a donde llegaron posiblemente traído de regiones donde se les consideraba sagradas []”
(Jarquín Pacheco s/f: 4)

La autora sugiere entonces una primera etapa en la que llegan estas esculturas de lugares distantes, posiblemente de la zona olmeca y se caracterizan por ser plenamente olmecas. Después apunta un segundo momento más tardío, que se vincula a la imitación por parte de los teotihuacanos de este modelo olmeca, en el que la huella de la cultura madre convive con una factura que exalta los *“2.- rasgos típicos teotihuacanos con carácter dominante, realizados en material tanto alóctono como autóctono del área; habiéndose realizado su manufactura dentro de los recintos sagrados, así como en zonas lejanas a la ciudad. Este grupo se supone un poco más tardío al grupo 1.”* (Jarquín Pacheco s/f: 5)

Dicho lo anterior, añadiré que bajo mi punto de vista existen dos grupos posibles que pueden discriminarse en función del material, atendiendo a las dimensiones o bien en función del grado de naturalismo que llegan a adoptar. Si tomáramos el primer elemento surge la propuesta siguiente:

P.1. Conformada por las piezas [120, 17, 20, 28] elaboradas en una arenisca de color crema, mármol tipo tecalli o arenisca beige verdoso. Las dimensiones de este subtipo oscilan entre 26-47 cm de altura, 10-21 cm de ancho y entre 3.5- 4cm de espesor. Aunque existe un ejemplar que es sin duda, el de mayores dimensiones con 1.28m de altura. No contamos con otros ejemplares que alcancen tales dimensiones, pero morfológicamente la escultura se adscribe a las características arriba referidas. El canon de este grupo fluctúa entre 2.7-3.3. Proveniencia: Dos ejemplares proceden de las excavaciones del PAT 80-82 en el conjunto 1D de la Ciudadela. La [120] fue excavada entre el Grupo E y F y la [17] fue localizada por A.M. Jarquín Pacheco (2002: vol. I, 195) en el pórtico del Cuarto 2 del Grupo F. La [28] se excavó en el edificio 3 del complejo de Xalla. Como hemos apuntado *supra*, el ejemplar [20] procede de la colección M. Covarrubias y se desconoce su proveniencia. Referente a su cronología podemos apuntar que las dos piezas excavadas por el PAT 80-82 fueron fechadas en el último momento ocupacional del conjunto, a saber Xolalpan Tardío (450-550d.C), así como la [28].

P.2. Constituida por las esculturas [19, 131, 141] elaboradas en una piedra verde muy oscura. A pesar de estar dos ejemplares pulidos, el único que parece ser de una serpentina muy pulida es el [131]. Las dimensiones de este subtipo es muy semejante al anterior en lo que refiere a altura, ya que los ejemplares indican que oscilarían entre 26-47 cm de altura, 8-18 cm de ancho y entre 5.6-8 cm de espesor siendo el subtipo que mayor espesor presenta hasta este momento. El canon de este grupo se ha determinado a partir de la única escultura completa que resulta 3.5, es decir 3.5 cabezas se inscriben en la altura total de la escultura. Si aplicáramos este mismo canon a la [131] nos daría una altura aproximada de 45.5 cm. Para la [141] está claro que a pesar de estar incompleta es la menor de todo el grupo: aplicando un canon de 3.5 el resultado nos acercaría a unos 30 cm de altura total. Proveniencia: Dos ejemplares proceden de las excavaciones del PAT 80-82 en el conjunto 1D de la Ciudadela. La [141] fue excavada en la plaza sur del conjunto, colindante al TSE aunque A.M. Jarquín Pacheco sugiere que pudo haber estado en origen en el grupo F (2002: vol. I, 228). La [19] fue localizada en el pórtico del Cuarto 2 del Grupo F. La escultura [131] fue descubierta por L. Batres en 1905 en la Casa de los Sacerdotes, en el costado sur frente al denominado por el mismo autor, tablero de los frescos. Referente a la cronología podemos apuntar que las dos piezas excavadas por el PAT 80-82 fueron fechadas en el último momento ocupacional del conjunto, a saber Xolalpan Tardío (450-550d.C). De la excavación temprana de Batres no se tienen datos que apunten a su etapa o posición y que permitan inferir su cronología, aunque dado que la estatua también presenta mutilación, es posible ésta que corresponda a los episodios que acontecieron en el último momento de ocupación de la ciudad, lo que indicaría cuanto menos su uso a finales de la época clásica.

Si tomáramos las dimensiones como elemento definidor de los grupos podíamos dividir entre un subtipo mayor integrado por una única escultura de 1.28 m [28] y dos esculturas más de 47 cm de altura cada una [19, 17] pero con cánones que comprenderían entre 2.7-3.5 frente a otro grupo menor, con cuatro ejemplares [120, 20, 141, 131] que estarían alrededor de los 26-40 cm de altura total, dependiendo de los ejemplares.

Si finalmente consideráramos como indicador el acercamiento naturalista expresaríamos una gradación que se inicia con las esculturas [17-19] para situar un ejemplar de transición [141] donde ya se plasma mayor interés en captar detalles anatómicos y finalmente los ejemplares [131-120-20-28] que evidencian un dominio técnico en la ejecución de los detalles anatómicos.

TIPO Q

Este grupo se encuentra representado por cuatro figuras [27, 15, 16, 169] que se encuentran en todos los casos fragmentadas: en dos casos existió una decapitación de modo que conservamos un cuerpo al que además le falta la pierna izquierda [15] y medio torso con la mitad del rostro [169]. A otra le falta parte de un fragmento de la cabeza pero que no afecta en exceso al rostro, los dos brazos completos y las piernas, aunque una de ellas mantiene una parte del muslo [27]. Tan sólo una de ellas se mantiene completa con excepción de parte del brazo derecho y el brazo izquierdo completo [16]. Conviene detenernos para advertir que a pesar de la que la [27] desconocemos su proveniencia, los datos recuperados parecen apuntar a la antigua colección de M. Covarrubias,

que fue posteriormente adquirida por el MNAM. La consideramos, pese a su origen desconocido, representante de esta tipología. Es posible también que dos fragmentos que se conservan en el acervo de la ZAT y que proceden de excavaciones, hayan pertenecido a estatuas del tipo al que nos referimos: se trata de un brazo [150] y de una pierna [158].

Los rasgos que definen este grupo es su concepción como escultura de bulto redondo o exenta. El material de las figuras es del tipo serpentina de color verde oscuro y grisáceo con las superficies muy pulidas. El cuerpo de los ejemplares conservados se muestra de pie y de frente y presenta contornos más redondeados, concediendo la sensación de mayor corporeidad además de cierto interés por reflejar la anatomía. En los tres casos en los que se conserva buena parte del cuerpo podemos mencionar que si bien se muestran desnudos, como el tipo anterior las figuras no son asexuadas. Dos ejemplares rebelan a la altura del pubis [15, 27] una indicación circular que bien podría ser una alusión fálica y exhiben en el pecho lo que podrían ser unos pectorales remarcados en bajo relieve o tal vez las costillas. La escultura [16] a pesar de que no muestra el sexo implícito, refleja unas indicaciones circulares en bajo relieve a la altura del pecho que parecen querer representar unos senos. Si así fuera, posiblemente podríamos considerar esta, una de las pocas estatuas femeninas desnudas de la ciudad. Las piernas en los ejemplares completos son largas y están completamente separadas existiendo un espacio amplio entre ellas. Sospechamos que en este tipo los brazos se fueron despegando del tronco, ya que conservamos dos ejemplares cuyos perfiles demuestran que los brazos nunca se llegaron a apoyar en las caderas [15, 27] lo cual supone un logro técnico importante. Apenas contamos con un ejemplar [16] que muestra las huellas de haber tenido las manos apoyadas en las caderas. De este modo, podemos inferir de manera general que los brazos de esta tipología estarían ya separados del torso. No se nos han conservado manos que puedan evidenciar su forma y tratamiento, sin embargo se ha conservado un fragmento de brazo exento que no estuvo pegado al cuerpo [150]. A pesar de que sus dimensiones son reducidas, 13.8 cm, ya que los brazos estimados para este grupo oscilarían entre 17 y 20 cm, el tipo de material manufacturado es muy semejante a las serpentinas oscuras de este tipo. Podemos hacernos una ligera idea de cómo debió ser tal vez el brazo que ocuparía en estas estatua en base al [150]. Con respecto a los pies, partimos de dos ejemplares que los han conservado [16, 15] aunque uno de ellos está muy fragmentado y no es posible dilucidar los dedos y las uñas si las hubiera. El ejemplar más completo [16] muestra una separación de los dedos mediante líneas incisas. Un pie fue localizado [158] y con sus 18.6 cm bien pudo ocupar un lugar en una estatua de alrededor de 70-75 cm semejante a la [15]. En éste se han representado no sólo los dedos, sino que también las uñas se han remarcado con líneas horizontales.

En estos ejemplares destaca la representación del cuello, esbelto y delgado que sirve de apoyo a una cabeza ovalada, mucho más estrecha y liviana que el grupo P y con la barbilla ligeramente apuntada. A razón de los dos ejemplares que conservan la parte correspondiente a la cabeza una de ellas lleva un curioso tocado de banda asimétrico que permite ver el cabello [16]; el otro ejemplar que conserva parte del pelo no permite distinguir si llevó tocado, aunque es muy probable que se le insertara algún tipo desmontable u otros ornamentos, ya que conserva en la frente y en los laterales unos orificios perforados. De la cabeza sobresalen las dos orejeras rectangulares a ambos lados que llegan a mostrar considerables perforaciones. El rostro presenta esculpidos los pómulos

y exhibe unos ojos más proporcionados y pequeños que en el tipo anterior: ovalados excavados y vaciados. En relación con los ojos cabe mencionar que es muy posible que se incrustaran algunas piedras en ellos, ya que el [16] muestra en las esquinas interiores y exteriores restos de dos perforaciones que delatan que se vaciaron posiblemente para insertar o acoplar por presión algún material. En este tipo la boca se muestra más corta y un poco más abierta, dejando entrever un interior vaciado que seguramente fue objeto de incrustaciones. Las dimensiones de este tipo se establecen a partir de los dos ejemplares que se conservan más completos por lo que respecta a la altura: el ejemplar [16] mide 75 cm y el [15] teniendo en cuenta que le falta la cabeza, mide 71 cm. De manera aproximativa puede mencionarse que esta última pieza, completa debió medir entre 90 cm. Inferimos que la [27] con sus 53 cm actuales si le añadiéramos la parte correspondiente a las piernas, sus dimensiones estimadas oscilarían entre los valores arriba referidos. Por lo tanto la altura total de este tipo oscilaría entre 75-90 cm. En cuanto al ancho de este tipo, hay que mencionar que los hombros proporcionan la anchura máxima de la figura. Conservamos pocos datos al respecto ya que la mayor parte de las figuras presentan fragmentaciones en un costado: no obstante partiendo de que la estatua completa de hombros [27] mide 23 cm de ancho y de que hay una simetría bilateral en las estatuas reconstruiremos que la [16, 15] tendrían unos 20 cms de hombros, menos la [169] que tendría un ancho aproximado de 16 cm. Lo anterior nos lleva a proponer que este tipo tendría un ancho de entre 16-23 cm. Finalmente, los datos relativos al espesor de las estatuas oscilan entre 10-12.5 cm, tomando en cuenta que normalmente la cabeza es la parte que mayor espesor exhibe, como una fotografía lateral puede evidenciar. El canon de este grupo se ha calculado en base al único ejemplar que dio su altura completa [16] y el resultado es de: 3.3. Si aplicamos este canon a la cabeza de la estatua [27] el resultado de la altura total de la estatua sería alrededor de 70 cm, que concuerda con las dimensiones propuestas para este grupo. De modo inverso, aplicando el canon 3.3 al cuerpo de 71 cm del [15] nos daría como resultado que la cabeza faltante sería de unos 20 cm de altura⁴⁹⁶. Proveniencia: Las esculturas provienen de contextos muy distintos: la [169] se excavó durante el PAT 80-82 en la Ciudadela, concretamente en lado Este en la plataforma denominada como “1Q”. Igual que la [16] que se excavó en el mismo proyecto y se encontró dispersa en fragmentos alrededor de la plataforma “1G”. La [15] fue excavada en 1905 por L. Batres en la Casa de los Sacerdotes y como hemos mencionado la [27] fue publicada por primera vez en M. Covarrubias (1957, fig. 56, p.135) y se considera que perteneció a su colección privada. Los dos fragmentos corporales restantes provienen de excavaciones distintas: la pierna [158] fue excavada por J. Acosta en el marco del PT 62-64 en el palacio de Quetzalpapalotl; el brazo [150] proviene de las excavaciones del PAT 80-82 en la Ciudadela, pero no ha sido posible ubicar su proveniencia con mayor precisión. Cronología: Los datos de las tres

496 A.M. Jarquín Pacheco informe mecanoscrito s/f aduce para las esculturas de grupo B provenientes del conjunto 1D en la Ciudadela: “*Los cuerpos [] reflejan tensión de los músculos, sobre todo aquellos que se desarrollan con el ejercicio físico, rigidez llena de fuerza y vitalidad []*” (s/f:4)

Mme. Jeanne Roux refiere que durante su visita en 1905 Teotihuacan fue descubierto en transcurso de las exploraciones de L. Batres además del torso [15] una cabeza en el mismo material. La autora menciona: “*On remarque ensuite une tête d’homme de la même pierre, demi-grandeur nature, d’un modelé et d’une expression extraordinaires.*” (1906:61). No tengo constancia que L. Batres la publicara, sin embargo I. Marquina en Gamio (1922) publica una cabeza en piedra (Tomo I: lámina 23, c) que pudo corresponder a este cuerpo. La cabeza [329] mide 0.30m según I. Marquina y añade que eran dos: “*decoradas con diversos ornatos y limitadas por canas planas que se cortan en ángulos rectos.*” (Tomo I:123). No se ha localizado el paradero de esta estatua, pero es posible que primero se exhibiera en el antiguo museo que se abrió en Teotihuacan para guardar los ejemplares que salían de las excavaciones y que se encuentre en la actualidad en el acervo de la ZAT.

esculturas que fueron excavadas por el PAT 80-82 fueron fechadas en Xolalpan tardío 450-550 d.C al encontrarse en las últimas capas. Los informes relativos al contexto de la pierna [158] no se han localizado; de la [27] no existen datos acerca de su cronología.

TIPO R

Este grupo se encuentra representado por tres figuras [21, 22, 23] de las cuales dos de ellas se encuentran completas a excepción de la [21] que recibió golpes en el rostro y en el cuerpo. A causa de ello y a pesar de que el cuerpo puede reintegrarse, faltan $\frac{3}{4}$ partes de la cabeza.

Los rasgos que definen este grupo es su concepción como escultura de bulto redondo o exenta, aunque su parte posterior, en el ejemplar que ha podido ser examinado personalmente [21], se exhibe prácticamente plana. El material de las figuras es del tipo roca metamórfica en color grisáceo y verde oscuro con la abundante presencia de vetas en color gris claro y/o blanco que recorren la superficie. Esta particularidad hace probable que el material proceda de la misma cantera. El cuerpo de los ejemplares se muestra, como es habitual, de pie y de frente y presenta contornos más redondeados, concediendo la sensación de mayor corporeidad además de cierto interés por reflejar la anatomía. En los tres casos podemos mencionar que si bien se muestran desnudos, dos de las figuras son asexuadas [21, 23] y una parece ser femenina [22]. Este ejemplar exhibe a la altura del pecho lo que parecen ser senos y en la parte inferior del vientre, una línea o corte vertical que parece dibujar el pubis. Recordemos que la escultura [16] junto con ésta, posiblemente serían una de las pocas estatuas femeninas desnudas de la ciudad. Las piernas en estos ejemplares son cortas y están completamente separadas existiendo un espacio más o menos amplio entre ellas y los dedos de los pies se han marcado con incisiones verticales. Los brazos se sitúan a ambos lados del torso y se han despegado dejando el espacio intersticial vaciado en forma de ojal oblongo. Las manos no se han despegado de las caderas y muestran las manos colocadas o bien hacia atrás [21, 22] o bien en posición dadivosa, exhibiendo la “cazuelita” hacia el frente. Los dedos fueron trabajados mediante incisiones de líneas verticales y aparentemente las uñas no se han representado en estos casos. Sin embargo destaca la presencia en los casos en los que se muestra la mano al frente la presencia de una línea incisa que parece indicar el final del brazo y el inicio de la mano, en una forma semejante al tipo N.

En estos ejemplares destaca también la característica de que apenas hay representación del cuello: el ejemplar [21] es tal vez el que presenta un cuello más corto y estrecho; las otras dos esculturas prácticamente tienen la cabeza que recae directamente sobre el inicio de las clavículas, con unas barbillas anchas y redondeadas. Uno de los ejemplares no lleva tocado [23], sino que exhibe la parte superior de la cabeza con una forma cuadrada de esquinas ligeramente redondeadas. De la [21] dado que sufrió mutilaciones en esta parte, no es posible determinar si llevó o no tocado. La [22] por el contrario, lleva un tocado escalonado que corona la frente y cabeza en forma igualmente cuadrangular. En los dos casos que permiten observarlo, de la cabeza sobresalen las dos orejeras rectangulares a ambos lados que llegan a mostrar perforaciones en las que en un caso se ataron unas orejeras circulares elaboradas en concha [22]. Conviene destacar que en dos casos [21, 22] se aprecia asimismo debajo de la orejera rectangular y a la altura de la

mandíbula, unas perforaciones cilíndricas o cónicas que debieron emplearse para colocar algunos atuendos u ornamentos. El rostro muestra los pómulos y exhibe bajo unas cejas arqueadas unos ojos ovalados, ligeramente inclinados en su extremo exterior hacia arriba además de excavados y vaciados. Existen en dos casos que todavía contienen en su interior restos de una concreción amarilla polvorienta (jarosita) resultado de la oxidación de la pirita y concha. La nariz parece recoger los arcos que descienden de las cejas y guarda cierta proporción con el rostro. En este tipo la boca abierta se muestra más corta, de labios delgados que proyectan las comisuras hacia abajo, dejando entrever un interior vaciado que fue objeto de incrustaciones. Dan fe de ello dos de las esculturas [22, 23] que preservaron las incrustaciones en concha que imitaron las piezas dentales junto con algunos restos de cinabrio. Las dimensiones de este tipo se establecen a partir de los dos ejemplares que se conservan más completos por lo que respecta a la altura: el ejemplar [22] mide 30.58 cm y el [23] 25.4 cm. Cabe considerar que el ejemplar [21] teniendo en cuenta que le falta parte de la cabeza es mayor que los anteriores, mide 50 cm. Estimamos que la altura total de este tipo oscilaría entre 25-60 cm. En cuanto al ancho de este tipo, hay que mencionar que no son los hombros los que proporcionan la anchura máxima de la figuras sino la parte media del brazo y se encuentra comprendido entre 10-21 cm. Finalmente, los datos relativos al espesor de las estatuas oscilan entre 4-7.2 cm. Tomando en cuenta que la cabeza es la parte que mayor espesor por lo tanto consideramos que la [21] tendría un espesor mayor al que ahora se registra con sus 7.2 cm. El canon de este grupo se ha calculado en base a los dos ejemplares completos y el resultado es de: 2.9. Proveniencia: Las esculturas provienen de contextos muy distintos: la [21] se excavó durante el PAT 80-82 en la habitación 14 del Conjunto Plaza Oeste. Estaba asociada a un pequeño altar empotrado en el muro norte y a otra escultura [3]. Por otro lado las esculturas [22, 23] aparecieron en el curso del PPL, cuando fueron excavadas formando parte de la ofrenda central en el Entierro 2 de de la Pirámide la Luna. Cronología: Los datos del ejemplar [21] apuntaban a Xolalpan tardío 450-550 d.C al encontrarse en las últimas capas. Sin embargo una revisión de la cronología por A. Allain (2004: vol. II:47) lo antecede un siglo, situándola en Xolalpan Temprano (350-450d.C). Las dos piezas procedentes de la ofrenda del Entierro 2 fueron fechadas hacia 250±50 d.C.

TIPO S

Este tipo lo conforma una única escultura [26] que tiene la particularidad excepcional de haber sido manufacturada a partir de teselas de piedra verde, todas ellas de distintos tamaños y espesores sobre un soporte de madera (Filloy Nadal et al. 2006: fig. 2, 63). Se trata por lo tanto una escultura elaborada a partir de la técnica del mosaico estuvo unido a una parte dorsal hecha de madera, pero que ésta, a diferencia de la parte frontal, nunca se llegó a recubrir de teselas. Cabe mencionar asimismo que el aplastamiento que esta escultura sufrió al formar parte del entierro-ofrenda, implicó que durante el laborioso proceso de restauración se modeló con una plastilina no grasa una escultura, a semejanza de otras piezas coetáneas como las [22, 23], que sirviera de base para poder colocar las teselas, que luego sustituirán por una resina araldita (Filloy Nadal et al. 2006:69-71). Esto es importante porque implica tomar en consideración que las dimensiones originales de la pieza, así como algunas características anatómicas pudieron verse afectadas por el proceso y ser sensiblemente distintas.

Los rasgos que definen esta estatua vuelven a acercarse a una concepción de altorrelieve más que no a una escultura exenta puesto que, como hemos mencionado, la parte posterior es de madera y no se trabajó. El material empleado son teselas de roca metamórfica del grupo de la serpentinita en color grisáceo y verde. También emplearon una roca carbonatada llamada dolomía para las teselas correspondientes a los labios de la escultura y caliza microcristalina bituminosa para la pupila de los ojos (Filloy et al. 2006: 74). El cuerpo de la estatua se muestra, como es habitual, de pie y de frente, desnuda y asexuada. Algunos elementos de la indumentaria que se conservaron es una especie de diadema que sobresale en la parte superior de la frente, el collar de cuentas alrededor del cuello y unas orejeras que se encontraron a ambos lados de la cabeza que formarían parte de la escultura. Las piernas son toscas en cuanto a ejecución, bastante cortas y están completamente separadas existiendo un espacio amplio entre ellas. No se han representado los pies, sino que en este sentido, se han trabajado de un modo semejante al tipo O [180, 160] de modo que resultan ser una prolongación de la pierna que termina abrupta y recta. Los brazos se sitúan a ambos lados del torso y se han despegado dejando el espacio intersticial vaciado en forma de ojal oblongo. Las manos se han despegado de las caderas y están las manos colocadas hacia atrás. Los dedos de las manos fueron trabajados mediante incisiones verticales a una placa-tesela que funcionaba como mano. El ejemplar posee un cuello corto y de la cabeza que se inscribe en una forma trapezoidal sobresalen las dos orejeras circulares a ambos lados. La reconstrucción de la cabeza y el rostro es tal vez problemática, aunque nos limitaremos aquí a ofrecer la descripción del ejemplar restituído, sugerimos la observación detenida de la estatua tal y como fue hallada. Constatamos que existen ciertas semejanzas faciales entre esta escultura y las [22, 23] especialmente en la composición del rostro. Éste se caracteriza por realzar los pómulos y exhibir bajo unas cejas arqueadas unos ojos ovalados, ligeramente inclinados en su extremo exterior hacia arriba además de excavados y vaciados que fueron rellenados una roca de tipo carbonatada con la pupila en caliza microcristalina. En este tipo la boca abierta empero se muestra más grande, de labios formados por teselas de dolomía, dejando entrever un interior vaciado que fue objeto de incrustaciones con carbonato de calcio imitando así las distintas piezas dentales. La barbilla contrariamente al tipo anterior, aquí es mucho más fina y redondeada.

Las dimensiones de este tipo sólo se establecen a partir del único ejemplar que lo conforma con 31 cm de altura, 15.6 cm de ancho y 7.6 de espesor. El canon de este ejemplar es de 3. Proveniencia: La escultura formaba parte de la ofrenda central del Entierro 6 del Edificio 5 de de la Pirámide la Luna. Cronología: La cronología por asociación de actividad constructiva apunta a 300 ±50 d.C. Finalmente quisiera señalar en relación a la técnica que Laura Filloy et al., (2006: 73) sugieren un intento de secuencia técnica aunque admiten que nunca se conocerá a ciencia cierta el método empleado⁴⁹⁷. Por mi parte añadiría que debemos considerar que los teotihuacanos tal vez conocieran el uso de la técnica del mosaico⁴⁹⁸ por los zapotecas, con quienes mantenían contacto

497 La compilación más actualizada acerca del uso del mosaico en Mesoamerica proviene de Colin McEwan et al. 2006. Los autores revisan las colecciones de mosaicos mexicanos de turquesa del Museo Británico y lo preceden de una introducción acerca de los antecedentes y las fuentes como el Códice Florentino en que si bien representan las herramientas de trabajo en tiempos de la Conquista, podrían ser representativas del oficio y utensilios de carpintería en periodos más tempranos (2006:40) y las técnicas de los mosaicos mixteca/azteca. El análisis de algunos ejemplares al microscopio permite comprobar que las teselas se fijaron a la superficie usando resina de copal o pino (2006:40) o incluso una mezcla de cera de abeja y resina de pino (2006:41).

498 El arte del mosaico tiene una dilatada tradición en Mesoamérica y civilizaciones tempranas dejaron muestra de ello en

ya para este momento. Traemos a colación el pectoral del dios murciélago tallado en 25 teselas de jade y proveniente de la ofrenda en la base del adoratorio al este del Edificio H de Monte Albán. Dicho pectoral, hoy en el MNAM, atestigua el uso de esta técnica para el protoclásico, hacia 100 a.C-200d.C.

TIPO T

Este grupo se encuentra representado por dos figuras [3, 33] completas, a pesar de que una de ellas [3] fue encontrada rota en algunos fragmentos y luego fue restaurada.

Los rasgos que definen este grupo es su concepción como escultura de bulto redondo o exenta y si bien la parte posterior de las figuras no muestra demasiado volumen, la continuidad que se da en la decoración de la indumentaria en su parte posterior para el ejemplar [3], parece ser indicativa de una voluntad de esculpir y visualizar la figura en todo su conjunto⁴⁹⁹. El material de las figuras es del tipo roca metamórfica en color verde oscuro tipo serpentina y si bien en un caso el pulido es intenso [3], la otra pieza que no pudimos examinar personalmente, no parece, poseer este acabado final. El cuerpo de los ejemplares se muestra vestido con huipil o quechquémitl y falda, sugiriendo que se trata de representaciones femeninas⁵⁰⁰ que adoptan la convencional postura de pie y de frente. Ambos ejemplares, junto con la monumental diosa de las aguas [70] y posiblemente la [124] son de las pocas representaciones de estatuas femeninas vestidas de la ciudad. A pesar de los caracteres comunes existen sin embargo ciertas diferencias en detalles que comentaremos a continuación. Los motivos decorativos que se representaron sobre la indumentaria son distintos, pero no consideramos que éstos constituyan rasgos distintivos de este tipo. Las piernas en los ejemplares son muy cortas y toscas, están completamente separadas existiendo un espacio más o menos amplio entre ellas y los dedos de los pies se han marcado con incisiones verticales. Cabe constatar como en la [3] los pies se asemejan a la manera de la del tipo S, ya que propiamente no se han conformado adoptando la forma de pie, sino de un bloque cúbico recto, mientras que la [33] muestra un tratamiento más natural, incluso parece querer representar las uñas mediante una incisión horizontal. Los brazos por otro lado en la [3] no sólo han quedado ocultos por el quechquémitl sino que ni siquiera se insinúan bajo la tela. Apenas el ejemplar [33] parece querer representar en los extremos laterales lo que parecen ser los dedos de una mano que asoman.

En estos ejemplares destaca la característica de que apenas hay representación de cuello ya que la cabeza casi monta directamente sobre el inicio del cuello, aunque en el caso de la [33] la escultura parece llevar una especie de collar a su alrededor. Las cabezas presentan en general, unas barbillas más anchas y redondeadas. Ambas esculturas llevan un tocado de banda aunque con motivos decorativos distintos: un diseño geométrico espigado para la [3] que deja asomar el flequillo y

distintos materiales como piedras o minerales. El jade o la serpentina fue uno de los primeros materiales en emplearse cortada en teselas para mosaicos y se documenta en el Formativo para el sitio olmeca de La Venta (900-600 a.C) y en una tumba en Teopantecuanitlán (1400-500 a.C), Guerrero. En Teotihuacan hay evidencias de este tipo de trabajo en máscaras y en la escultura que nos ocupa. McEwan et al., (2006:14-15).

499 No podemos aseverar lo mismo para la [33] ya que no pudimos examinar la parte posterior y desconocemos de publicación que haya reproducido la misma.

500 Cf. Noel Morelos (1993:224-225) considera que se trata de un personaje masculino.

un tocado que imita plumas con una flor en el centro para el otro caso [33]. En un caso aparecen representadas las orejas con un pendiente que cuelga del lóbulo, mientras que en el otro el espacio que ocuparían éstas se encuentra ocupado por el cabello de la figura que cae liso a lado y lado. Los rostros son muy distintos y considero que no pueden considerarse diagnósticos de este tipo. Por un lado el ejemplar [3] muestra un rostro de forma más ovalada, con pómulos realzados, cejas rectas y ojos que siguen la misma disposición, ligeramente vaciados. La nariz es ancha y los labios finos perfilan una boca alargada. El rostro de la otra escultura [33] muestra las cejas arqueadas y los ojos almendrados, pero éstos a diferencia de lo visto en otros tipos, no se han vaciado, sino que sobre su superficie se ha trabajado en relieve incluso la pupila. Una nariz chata y de base ancha deja paso a una boca cerrada pero de labios muy gruesos. Las dimensiones de este tipo se establecen a partir de los dos ejemplares que oscilan entre 29-40 cm. En cuanto al ancho de este tipo, que fluctúa entre 13.2 y 17 cm, hay que mencionar que es posible que los extremos inferiores del quechquémitl señalen la anchura máxima de la figura. No podemos asegurarlo dado que no se disponen de imágenes frontales completas de la figura [33]. Finalmente, los datos relativos al espesor de las estatuas que encuentra su punto álgido en el rostro, oscilan entre 7-9 cm. El canon de este grupo se ha calculado en base a los dos ejemplares completos y el resultado es de: 2.4-2.9. Proveniencia: Las esculturas provienen del Conjunto Plaza Oeste, excavado durante el PAT 80-82; La [33] se excavó en la habitación 27 y estaba asociada a una escultura simbólica de alabastro blanco designada como gota de agua o sangre y a un cajete. La [3] procede de la habitación 14, asociada a una altar junto con otra estatua, la [21]. Cronología: Las piezas han sido fechadas tentativamente hacia 350-550 d.C.

6.3 DISCUSIÓN DE LOS TIPOS (I). LO MEZCALA EN TEOTIHUACAN: PROBLEMÁTICAS Y ANTECEDENTES

Desde luego el carácter Mezcala en Teotihuacan ha sido poco abordado, ya fuera tal vez por ser un rasgo minoritario o por el embrollo que suponía poner en conexión la urbe con una zona de la que se tiene comparativamente poca información y muy dispersa geográficamente. El mayor problema además residía en que el elemento referencial, los objetos de «estilo» Mezcala procedentes de Guerrero, hasta hace poco no fueron hallados *in situ* en contexto arqueológico (L.I. Paradis et al.1990, Paradis 1991) por lo que de cierto se sabía muy poco o casi nada, acerca de su función y su cronología⁵⁰¹. El tipo mezcala fue durante mucho tiempo una clasificación genérica, mal definida, de límites inciertos y resbaladizos ya que la mayoría de las publicaciones partían de estudios basados en ejemplares procedentes de colecciones particulares con lo que el supuesto tipo era en realidad una especie de «cajón de sastre». Este aspecto nos parece de interés así que aunque tal vez podríamos ubicar este capítulo en otra parte, optamos por exponerlo aquí a fin que el lector pueda examinar, *ab initio*, el estado de la cuestión.

501 Las excavaciones de Paradis en Ahuináhuac dieron como resultado el hallazgo de siete figurillas cuya datación por C14 dió una cronología comprendida entre 700-230 a.C (1991:65; 2002). En relación a la función de las figurillas aunque la autora recopila qué función parecen haber tenido las ofrendas de figurillas tipo Mezcala local en el Templo Mayor, en la Organera o en El Mirador, sostiene que “*Il est difficile de connaître le motif précis de ce geste; élément d’un culte des ancêtres, hommage aux divinités de la fertilité, consécration du lieu où l’on érige une nouvelle structure[...]*” (1990:210).

6.3.1 TEOTIHUACAN Y GUERRERO: RELACIONES Y PRÉSTAMOS

Las relaciones entre Guerrero y Teotihuacan durante la época Clásica han sido abordadas desde diferentes perspectivas⁵⁰² poniendo especial énfasis en las materias primas o productos terminados que interesaron a los teotihuacanos, así como a las rutas de circulación que permitieron el flujo de productos a la gran urbe. Cobre, cacao, productos del océano (pescado, moluscos, conchas, sal, espinas de manta raya, etc.) y las denominadas genéricamente “piedras verdes”⁵⁰³ son algunas de las materias primas que interesaron a los teotihuacanos.

Basándose en la lámina 20 de la Matrícula de Tributos y en el folio 30r del Códice Mendocino C. Niederberger, sostiene que desde el 1000 a.C ya existía una ruta de comunicación entre la Costa del Pacífico y el Altiplano central que debió mantenerse hasta la época Posclásica. Menciona que formando parte del sistema tributario de la Triple Alianza “ *varios pueblos del Oriente de Guerrero-incluyendo Chilapa-, proveían al Altiplano de algodón, trajes de guerrero, miel, copal, pigmentos amarillos y azules para teñir y [] lotes de piedra metamórfica verde, genéricamente llamada “chalchiuite”, así como objetos finos manufacturados en esta materia.*” (2002:182)

Además de esta variedad de materias primas, también merece atención aparte otro elemento, la producción cultural⁵⁰⁴ que desde Guerrero se difundió a otras regiones y en especial, al altiplano. En los años 60’ Rubín de la Borbolla haciendo referencia indirecta a la dilatada experiencia lapidaria de Guerrero desde el Preclásico, escribía: “ *no debe sorprendernos, si consideramos que fue tierra de hábiles lapidarios, capaces de producir todos los tipos de esculturas pétreas usada por los pueblos mesoamericanos.*” (1964:9). El autor sugería ya entonces que los diestros lapidarios se podían haber adaptado a los gustos y peticiones que podían haber llegado de otras culturas siendo entonces no sólo: “*... los conocedores de los tipos escultóricos prevalecientes en Mesoamérica [sino también] quizá los creadores de ellos [].*” (1964:25). Para Rubín de la Borbolla figurillas de barro teotihuacanas podían haber servido bien de modelo para los lapidarios guerrerenses. Añade en relación a estas segundas que: “ *las hay que claramente señalan un origen adaptado de formas hechas en barro.*” (1964:16). El autor sostiene que los guerrerenses desarrollaron una artesanía lítica tanto destinada a uso local como a la exportación. De dicha artesanía deriva la prosperidad económica de esta cultura: “*... cuyos productos sirvieron probablemente de intercambio facilitándoles la acumulación de riqueza, el contacto con otras culturas y un comercio provechoso por el elevado valor de sus piedras duras, preferentemente de las de color verde [].*” (1964:16). En relación al material subraya que si bien la abundancia del país en materias primas no siempre constituye un elemento diagnóstico para localizar el origen de las culturas, en este caso en concreto:

502 E. Taladoire (1976) propone conexiones estrechas con Occidente y Guerrero para el Clásico Temprano a partir de la comparativa del juego de pelota del mural de Tepantitla, de la estela de La Ventilla junto con cinco estelas seccionales procedentes de Guerrero.

503 En Guerrero no se han identificado fuentes geológicas de jadeita y serpentina, no obstante Niederberger (2002:198) señala que en el Conjunto Lomeríos de Teopantecuanitlán destaca el cinabrio, el ónix calcáreo o alabastro, la mica y la serpentina. Añade que en la actualidad en el estado de Guerrero se trabaja la serpentina.

504 L.I. Paradis (2002:83) observa que la organización interna del complejo residencial de Ahuináhuac le recuerda a los conjuntos departamentales teotihuacanos. Sugiere que tal vez Guerrero fuera el precursor de este tipo residencial que se desarrolla a finales del Preclásico y principios del Clásico o bien que tal vez la cronología de Teotihuacan sea demasiado reciente.

“es obvia la riqueza en materia prima y evidente la existencia de estilos locales constreñidos a una zona geográfica del Estado, y no aparece en ningún otro lugar del país, podemos deducir con mayores elementos de juicio, el posible y muy antiguo origen y desarrollo locales de una industria lítica que sobrevivió a la conquista española.” (1964: 13). Desde este centro de escultores consumados su producción se extendió “... por casi toda Mesoamérica, a través del comercio o intercambio de piedras en bruto y esculturas y de otros productos no existentes en Guerrero” (Rubin de la Borbolla 1964:25).

Si bien la difusión se irradió de Guerrero a otras partes, varios autores han constatado asimismo evidencias teotihuacanas de distinta índole en Guerrero ya fuera en la arquitectura, con la presencia del talud-tablero⁵⁰⁵, como a partir de las formas cerámicas o las figurillas⁵⁰⁶. Por lo que refiere a la piedra verde y a los productos manufacturados con ella, incluso se llegó a plantear que los teotihuacanos, conocedores de la materia prima de Guerrero se desplazaron hasta allí y dirigieron su extracción (Serra Puche y de la Torre 1993:174).

Sin embargo aunque mucho se ha escrito desde entonces, el vínculo que se dio entre Guerrero y Teotihuacan no ha sido suficientemente investigado y hoy nos quedan todavía importantes lagunas que cubrir. Reyna Robles sostiene en relación a la presencia de elementos y rasgos estilísticos teotihuacanos en Guerrero que “ cada vez más, las investigaciones emprendidas en fechas recientes indican que se trata de manifestaciones culturales aisladas, intrusivas y minoritarias en contextos culturales contemporáneos, regionales y vigorosos, pero aún poco conocidos.” (1994:105).

6.3.2 EL PROBLEMÁTICO «ESTILO MEZCALA»

I have it called it «Mezcala style» because it is found mainly along the Mezcala River basin, and is marked by stone objects that possess a distinctive and purely local personality.” (Covarrubias 1956:11)

Definido por vez primera por Miguel Covarrubias bajo la rúbrica de «estilo Mezcala» hoy se considera que el término forma parte de una arraigada tradición lapidaria local que se remonta

505 En 1944 en Mexiquito P. Armillas registró parte de un montículo desplantado en talud coronado por un tablero “de estilo teotihuacano” Reyna Robles (2006:55). Schmidt en 1968 llevó a cabo excavaciones en La Cueva. En su publicación de 1976 indica el sitio de Cerrito Chico, en el Valle de Chilpancingo. Allí registra que en un pozo de prueba encontró restos con “talud-tablero estilo teotihuacano.” Reyna Robles (2006: 82). También Antonio Porcayo en un Proyecto de Salvamento en Tezahuapa en 2001, detectó un conjunto habitacional de edificios palaciegos que descansan sobre basamentos talud-tablero. El sitio presenta una ocupación desde el Preclásico de modo que puede considerarse un “... ejemplo prematuro del talud-tablero que muy posteriormente se desarrollaría en Teotihuacan.” A. Porcayo apud Reyna Robles (2006:103). En Cerro de la Guitarra un rescate arqueológico descrito por Tovalín y Hernández (1995) evidencian un basamento saqueado que tenía talud-tablero tipo teotihuacano (Reyna Robles 2006:129).

506 El Proyecto Cocula de R. Cabrera (1979-1980) en Guerrero registra materiales cerámicos de formas teotihuacanas tardías así como fragmentos de figurillas del tipo Teotihuacan IV (Cabrera 1986: 186). El autor que también halló figurillas de piedra estilo mezcala, sitúa en el Clásico Tardío los hallazgos. (Cabrera 1986:196)

al Preclásico y continua, con algunas intermitencias, hasta el 1400d.C. La cultura Mezcala que se ubica en el centro-norte de Guerrero, cuyos límites regionales comprenden unos 22.500 km². Dicha cultura surgió unos cinco o seis siglos antes de n.e., sobrevivió a la época teotihuacana y alcanzó su máximo apogeo en el Epiclásico⁵⁰⁷ (650/750 d.C-900-1000d.C). Si bien desde la época Preclásica se han registrado en la región Mezcala objetos de estilo olmeca, se produce un lapso o hiato en la época Clásica, entre el 300-650 d.C, en que no se han hallado asentamientos destacables. Es una fase de existencia supuesta, pero no confirmada⁵⁰⁸.

Nuestro interés en tratar este estilo viene determinado porque esta producción local se difundirá por otras regiones del Centro de México durante el Clásico y hasta el Posclásico, tal vez como parte del sistema tributario⁵⁰⁹. Al menos eso parece demostrar la lámina 20 de la Matrícula de Tributos referida *supra*, Niederberger apunta que determinadas provincias del Guerrero Oriental “*tributaban no solamente grandes lotes de piedra metamórfica verde, sino también finas esculturas pulidas, tales como máscaras, testimonio de un arte regional desconocido (fig. 2-1).*” (2002:183). El estilo Mezcala local así como el Mezcala-Teotihuacano se ha hallado en otras regiones fuera de Guerrero, tanto en Xochicalco para el Epiclásico como en el Templo Mayor de Tenochtitlan⁵¹⁰ en el Posclásico, advirtiéndose que estos objetos fueron muy apreciados.

507 Reyna Robles (2000, 2002b:116) Cf. Paradis (2002) que considera que la región Mezcala-Balsas adquiere su apogeo cultural los primeros siglos antes y después de n.e. Reyna Robles (2002b:108), basándose en reportes arqueológicos de Cocula y Caracol, considera que la escultura de estilo Mezcala seguirá vigente hasta el Posclásico Tardío. Según Tovalín Ahumada y Hernández Rivero (1995) fuera de la región Mezcala, los rasgos que apuntan a este estilo se ubican en el Clásico-Epiclásico. Otras definiciones de Mezcala en Carlo T. Gay (1993:189). Carlo T. Gay (1993:222) se apoyará en la cuestión tecnológica para sugerir un inicio todavía más temprano para la tradición lapidaria mezcala, situándola entre el tercer y el segundo milenio a.C., y colocando a esta cultura como fuente original, llegando a influir incluso la evolución lapidaria olmeca. Su propuesta basada en el uso de la técnica rudimentaria de la abrasión “*-mediante raspadores de piedra arenisca o instrumentos de hueso y abrasivos- era la preferida de los lapidarios de Mezcala, por encima del más tardío y menos laborioso método del cincelado utilizado ampliamente por escultores teotihuacanos []*” (1993:218). También el empleo de taladros de hueso y madera con abrasivos en lugar del taladro hueco empleado por los olmecas le permite inferir que si los mezcalenses hubieran sido contemporáneos o posteriores a los olmecas hubieran implementado esta técnica.

508 Reyna Robles (2000:71, 2003:22) baraja entre las posibilidades que explican ese gran vacío en el Clásico de Guerrero por un lado la falta de investigación en la zona, una interrupción en la producción arquitectónica y por otro lado el auge de Teotihuacan en este momento “*cuyo poder y dominio quizá se extendió a territorio guerrerense, absorbiendo sus recursos y mano de obra.*” (2006:186). Sobre éste último aspecto vid Paradis (1986).

509 López Luján (1989:67-69) consideró que algunas de las esculturas estilo teotihuacano presentes en el Templo Mayor podían haber llegado a Tenochtitlán a través del tributo, sin embargo constata que en este importante documento no logró encontrar datos en relación a este aspecto. Rubín de la Borbolla también comentando esta fuente y el Códice Mendocino advierte: “*... que no todos poseían piedras en bruto ni fueron lapidarios de piedras duras. Es probable que, siendo fuertes productores de otros objetos, telas por ejemplo, o productos agrícolas, tuviesen capacidad económica para adquirir jade en bruto o trabajado, y pagar con él tributos []*” (1964:12).

510 Sobre el tema vid. González (1987), González y Olmedo (1990) y recientemente el catálogo de la exposición “La cultura Mezcala y el Templo Mayor” AAVV (2003). Para Reyna Robles la abundante colección de objetos estilo Mezcala que aparecieron en el Templo Mayor se debe a una situación de empobrecimiento de la región para el Posclásico Tardío, de manera que esta región se vería obligada a tributar al imperio azteca y “*...es muy probable que recurriera también a profanar sus antiguas tumbas, sus templos u otras construcciones para satisfacer la demanda. (Ekholm 1970)*” (2002b:117). No descarta asimismo un saqueo por los mexicas en territorio guerrerense, llevándoselas consigo como botín de guerra (2006:28). Por otro lado quisiera exponer la opinión de Johanna Broda que pone en duda que los ídolos de piedra verde, de rasgos estilizados que aparecieron en los depósitos de ofrendas del Templo Mayor sean testimonios del tributo Guerrero-Mezcala al Templo Mayor. La autora duda del estilo porque “*... similar idols dated to Pre-Hispanic times comes from the Zapotec and Mixtec area [...] also known from the Maya area, where they are documented archaeologically as well as ethnographically.*” (1984:224). Se refiere al estudio de Leonard Schultze-Jena que estudió estos ídolos en 1930 en Chichicastenango. Vinculados al culto de Turk’aj, un gran ídolo en la montaña más importante de la región los idolillos eran empleados como intermediarios en las oraciones y en las ofrendas a esta deidad. “*They were carefully wrapped in a cloth and were kept in the house of the diviner where they received regular offerings.*” (1984:224). Sugiere la hipótesis: “*... that the enigmatic oval-shaped idols that appear in such profuse quantities in the offerings of the Templo Mayor belonged to the cult of the Tlaloque as deified*

Sin embargo este estilo es todavía hoy objeto de controversia. El vasto territorio que ocupa un estado como Guerrero aunado a las excavaciones arqueológicas tardías, por no mencionar el saqueo de sitios, no ha contribuido mucho a su conocimiento⁵¹¹. Al parecer la adquisición de figurillas procedentes de Guerrero desató las ansias de coleccionistas que ya desde los años 20' (Castro 1993:72), empezaron a hacer acopio de figurillas que les proporcionaban los mismos habitantes o comerciantes de la región: “*As a consequence, all the ancient stone sculpture that has come from there- an estimated 20 thousand pieces, now dispersed in museums and private collections the world over- [...].*” (Gay, Pratt 1992:17). A la abundancia de objetos de tipo Mezcala distribuidas por colecciones de alrededor del mundo⁵¹² se une a la irreparable pérdida de su contexto, estamos ante las *sombras de un naufragio* en palabras de Ruiz Harrell (1993).

Cierto es que los recientes trabajos de Reyna Robles (2006) son muy esclarecedores y consiguen reordenar mucha de la información desperdigada que existe acerca de esta *terra ignota* como la definió ella misma⁵¹³ (2000:68), sin embargo todavía persisten lagunas importantes debido en parte a cómo se ha ido construyendo lo que conocemos como «estilo Mezcala».

Covarrubias basándose en la suya propia y en otras colecciones particulares⁵¹⁴ hizo una primera clasificación morfológica del estilo Mezcala (1948): contaba en su estudio con las figurillas que fue coleccionando cuya procedencia se desconoce, porque en su mayor parte fueron adquiridas a saqueadores o campesinos⁵¹⁵. En esta primera clasificación el estilo Mezcala quedó circunscrito en la quinta categoría, en los llamados “Objetos de estilos puramente locales” que a su vez presentaban tres tipologías⁵¹⁶. La primera de ellas es la que se corresponde al Mezcala y se caracteriza por estar integrados, entre otros objetos, por máscaras o figurillas votivas (Fig.6.11) a los que define por su presencia de rasgos:

“muy esquemáticos y estilizados, con un carácter vigoroso que los hace inconfundibles a pesar de su mecanismo técnico. Están hechos sobre la forma de hacha con cortes y planos arreglados de manera simétrica, con los rasgos apenas sugeridos. Los materiales empleados son piedras duras verdes, [] capaces de ser pulidas, muy especialmente una variedad de serpentina moteada de verde y blanco muy típica de Guerrero.” (1948:88).

mountains.” (1984:226)

511 En relación a los diferentes problemas que entraña la arqueología en Guerrero resulta imprescindible el texto de Schmidt y Litvak (1986). Creemos que aunque escrito en la segunda mitad de los 80' denuncia unas carencias y problemas algunos de los cuales todavía hoy no han sido resueltos como la identidad del estilo Mezcala o la relación entre Guerrero y Teotihuacan.

512 Fue así como en la primer cuarto del s.XX fueron coleccionándose y de “*curiosidades pasaban lentamente a la categoría de objetos con valor pecuniario y artístico en tanto que los estudios de antropología y arqueología entraban, también lentamente, a la zona iluminada de la vida cultural.*” (Widmer 1993:16)

513 Juego de palabras tomado de la célebre obra de Pedro R. Hendrichs, “Por tierras ignotas: viajes y observaciones en las regiones del río del Balsas” (1945-46).

514 Covarrubias contó además para este grupo con figuras de su colección, de Roberto Montenegro y Diego Rivera

515 Covarrubias (1948:87) menciona que los objetos de piedra tenían más valor comercial en Guerrero que no la cerámica, de ahí que considere que sean éstos los que hayan proliferado entre las colecciones privadas. Ya hemos referido los riesgos que conlleva basar clasificaciones o tipologías en piezas sin contexto.

516 Las otras dos tradiciones locales se alejan de la producción que identificamos como Mezcala en Teotihuacan. Son designadas como Chontal y Sultepec en propuestas de otros autores, p.e. Gay (1967).



Fig. 6.11 Objetos de estilo local de la Cuenca del río Mezcala. Fuente: M. Covarrubias (1948: XVII, fig. 4)

Covarrubias matizará su clasificación en publicaciones posteriores (1956, 1957) pero sigue destacando el alto grado de estilización y el esquematismo, así como la tendencia abstracta y una simplificación. Las figuras parten de una forma de hacha petaloide y que éstas, de pie o sentadas, presentan los brazos a lo largo del cuerpo o unidos en el pecho. Sus rasgos se elaboran a partir de incisiones alternadas con planos los cuales se disponen simétricamente y los rasgos faciales y de las extremidades apenas se insinúan. (1956:12)

A partir de él otros autores ofrecieron distintas aproximaciones, casi siempre desde criterios morfológicos y contando, en su inmensa mayoría, con piezas procedentes de colecciones particulares (Alcina 1956, 1961; Gay 1967, Serra Puche 1975, Gonzalez y Olmedo 1986, Gonzalez 1987, Serra Puche y de la Torre 1993, Girard 1999). Sin embargo, pese a las contribuciones posteriores acerca de este problemático estilo, la propuesta de Covarrubias sigue siendo señalada todavía en la actualidad como una de las mejores (Girard 1999:20,33).

Alcina (1961) en un estudio de la colección de esculturas antropomorfas procedentes de Guerrero del MNAM, evidencia tres procesos técnicos distintos: siendo el primero de ellos aquel “consistente en destacar los rasgos corporales y fisonómicos por medio de líneas cortantes y rehundidos profundos, acanalados, que van señalando (láminas I y II), ojos, boca, brazos y piernas.” (1961:302). Es de notar que las láminas que ilustra (Fig. 6.12) proveen de ejemplares que, si bien poseen mucho más volumen que las piezas que se han hallado en Teotihuacan y que hemos clasificado en la tipología mezcala, el proceso técnico y la forma parece obedecer a este tipo. De los distintos estilos que evidencia, considero que es el estilo esquematizante (1961:304-310) el que equivale a la tipología que se encuentra en Teotihuacan, aunque en la urbe del altiplano los ejemplares no se han tallado sobre un bloque prismático, ya que son muy planas y carecen de volumen.

En la clasificación de Serra Puche (1975) el grupo plano sería el ejemplo más cercano de los tipos que se encuentran en Teotihuacan. En su diccionario de cabezas que huelga decir presentan mayor variedad formal que los cuerpos, pertenecen probablemente al tipo 15, 16, 21, aunque también algunos ejemplares recogidos en el 11 o 12 podrían perfectamente adecuarse (1975:343). En el repertorio de cuerpos en la figura 2 (1975:344) los ejemplares que hallamos en Teotihuacan y que

hemos clasificado, pueden adaptarse a los tres primeros tipos (Fig. 6.13a). En una publicación posterior (Serra Puche, De la Torre 1993) los equivalentes son los mismos arriba citados exceptuando la cabeza 21 que ha sido suprimida y en su lugar ocupa la 20. (Fig.6.13b)

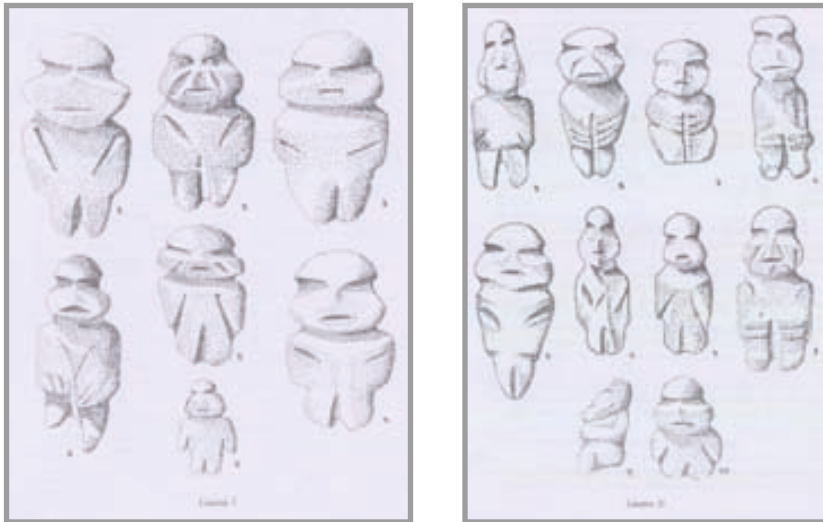


Fig. 6.12 Esculturas antropomorfas de Guerrero procedentes del MNAM analizadas por J. Alcina Franch (1961). Fuente: Alcina Franch (1961: lám I, p. 297; lám. II, 301).



Fig. 6.13a Fuente: M.C. Serra Puche (1975:343).



Fig. 6.13b Catálogo de cabezas y cuerpos. M.C. Serra Puche, De la Torre (1993:176-177).

P. Girard (1999) se ocupó también de analizar y comparar los ejemplares Mezcala de Guerrero con los ejemplares que fueron identificados como tipo Mezcala y que se excavaron en el PTQ 88-89. Destaca dos aspectos que hemos señalado antes: en primer lugar las piezas de Teotihuacan son más pequeñas en dimensiones que las que proceden de Mezcala y en segundo lugar su concepción lejos de acercarse al volumen, es bidimensional (1999:28). También el material no parece ser distintivo de la zona, ya que señala que en gran parte, la fuchsita fue el material empleado en el tipo Mezcala para Teotihuacan frente a la serpentina u otras piedras verdes empleadas en la región de Guerrero. En base a lo anterior el autor infiere:

“ les différences observées laissent des doutes quant au lien direct entre les artisans du Guerrero et les pièces mises au jour à Teotihuacan. Il serait alors plus réaliste de parler d’une influence technologique ou stylistique, moins directe mais qui aurait tout de même laissé sa signature dans les objets lapidaires de Teotihuacan, sans toutefois impliquer obligatoirement les artisans du Guerrero dans la production.” (1999:28).

Como colofón a este apartado evidenciar una vez más el dilema de la cuestión cronológica de esta tradición lapidaria Mezcala que ha sido discutida debido, en gran parte, a la ausencia de contexto confiable de las piezas que la conforman y a que buena parte de los estudios se han basado en ejemplares procedentes de colecciones particulares. El hecho que no se hubiera encontrado en contexto arqueológico⁵¹⁷ ninguna figurilla en Guerrero hasta finales de los 80 contrastaba enormemente con la numerosa cantidad de objetos atribuidos a dicha cultura en museos u otras colecciones privadas. Son varios los autores que han abordado un análisis estilístico y una secuencia temporal del estilo Mezcala que no siempre ha resultado satisfactoria. Por mencionar solo algunos citaremos que en el análisis de la lapidaria Mezcala Serra Puche que propuso la situación cronológica de la primera fase de estilo Mezcala y a partir de aquí su supuesta mecanización era indicio de evolución (1975:337). En otro orden de ideas, si en las primeras formas de Guerrero ya aparecen influencias teotihuacanas, la autora concluirá que los estilos locales se desarrollaran entonces a partir de ésta. El estilo Mezcala aparece en el Altiplano y en Xochicalco u otras áreas, descartando la posibilidad que se trate de un estilo propio ya que, considerando que lo fuera “ *tendría raíces propias e influiría sobre las demás áreas, en este caso no es así, existen fuertes influencias culturales del Altiplano Central durante el Clásico, y una fase de esculturas abstractas que son una interpretación mecanizada del grupo plano inicial []*” (1975:342). A *posteriori* Serra Puche y de la Torre el grupo plano inicial comparable a figuras procedentes de Monte Alban y Teotihuacan definiría el Clásico Medio modificado, en otra publicación más tardía, a principios de horizonte Clásico (1993:181), mientras que el grupo de bulto representativo de grupos locales de Guerrero, lo emplazaría en el Epiclásico y Posclásico. Cabe añadir asimismo que en la publicación posterior en la que efectúa algunas modificaciones admite la posibilidad de un cambio en el criterio evolutivo anteriormente expuesto (1993:181) (Fig.6.14). González y Olmedo (1986, 1990) en su análisis del estilo Mezcala en las ofrendas del Templo Mayor van a hacer referencia a la presencia de tipos teotihuacanos entre las ofrendas. Apuntan en una fase temprana de su investigación algunas cuestiones cronológicas. Parafraseando a los autores indican que las

517 Hasta el 2002 sólo se han recuperado objetos estilo Mezcala procedentes de siete excavaciones arqueológicas dentro de la región Mezcala. Reyna Robles (2002b:118).

figurillas de Guerrero con influencia teotihuacana se ubican en contextos del Clásico y Posclásico, mientras que las que son más propias de Guerrero aparecen en el Posclásico (1986:259-260). En posteriores publicaciones ya apuntan en base a su clasificación a una posible contemporaneidad entre el estilo mezcala y la tradición teotihuacana (1990:78). Clara Luz Díaz Oyarzábal a pesar de desechar emplear una terminología a su parecer confusa en su estudio de las colecciones de Guerrero del MNAM, fecha tentativamente este estilo en un momento de transición entre los rasgos Olmecas del Preclásico y los teotihuacanos del Clásico coincidiendo esta etapa con su etapa de mayor auge (1990:6). Finalmente Carlo T. Gay y Francis Pratt consideran que no hay evidencias que apoyen que la tradición de escultura portátil teotihuacana fuera determinante en el desarrollo Mezcala, sino más bien lo contrario puesto que para ellos la tradición mezcala se remonta al Preclásico proponiendo inicialmente una cronología que abarcaba de 300 a.C-300d.C (1992:235; 1993: 191). Por ello:

“... any superficial resemblance between Mezcala and Teotihuacan sculpture, sometimes suggested by the stance of standing figures, and the definition of the facial features on figures and face-panels, is obviously a pallid reflection of primal Mezcala style upon the later, decadent Teotihuacán. That the Mezcala tradition preceded the Teotihuacán, should, by now, be beyond dispute.” (1992:210; 1993:216).

Tal como señala Ruiz Harrell las disparidad de fechas entre los autores es “ *reveladora, entre otras cosas, de lo inútil que resulta el pretender fijar una cronología a partir del estudio de piezas aisladas y de vagas referencias estéticas, sin ningún dato estratigráfico confiable []*” (1993:47). Cabe añadir que las pocas esculturas estilo Mezcala halladas en contexto arqueológico⁵¹⁸ proceden de Ahuináhuac (Guerrero) y fueron fechadas hacia el 700-230 a.C (Paradis 1991:65; 2002) y las que excavó Reyna Robles en La Organera-Xochipala manufacturadas en piedra verde “ *tres figurillas de cuerpo entero y tres cabecitas de estilo mezcala in situ, en clara asociación a edificios del Epiclásico.*” (2003:26). Otros autores en El Mirador han hallado en contexto arqueológico objetos mezcala. La misma autora basándose en informes arqueológicos de Cocula y Caracol, considera que la escultura de estilo Mezcala seguirá vigente hasta el Posclásico Tardío (2002:108).



Fig. 6.14 Cuadro cronológico general. Las piezas enmarcadas en el rectángulo discontinuo fueron señaladas en la publicación anterior de Serra Puche (1975: cuadro 2) como Centro-Teotihuacan. La columna central se etiquetó como Guerrero y la última, como Oaxaca. El cuadro punteado de la tercera columna indica figurillas de Monte Alban, Montículo I (1975). Fuente: M.C. Serra Puche y De la Torre (1993: fig. 4, 184)

518 Vid. especialmente una revisión en P. Girard “Le Mexique et le style Mezcala en contexte” (1999:27-33).

6.3.3 USO Y SIGNIFICADO DE ESCULTURAS TIPO MEZCALA

Si la cuestión de la cronología no es tarea exenta de escollo, no lo es menos vincular una función a las esculturas tipo mezcala. Para las esculturas locales tipo Mezcala que proceden de Guerrero, dado que en la mayoría de ocasiones proceden de saqueo, fue difícil adscribir una función a las mismas. Covarrubias (1948:89) propuso una posible función como ofrendas y amuletos idea que será secundada por otros autores. Alcina Franch basándose en estudios preliminares de Piña Chan o Eduardo Noguera estima que pueda tratarse de dioses titulares o amuletos personales relacionados con la fecundidad y estar además vinculadas a la agricultura y a la tierra (Alcina Franch 1956:91, 1961:327-328). Para Rubín de la Borbolla su producción se orientó al culto a los difuntos o al ornamento personal como ofrendas funerarias. A pesar de que como se ha mencionado anteriormente la procedencia de las figurillas se desconoce, el autor atribuye a las mismas una función funeraria casi indiscutible, dejando margen a la duda acerca del lugar y distancia que ocuparía en relación al cuerpo. Así según su opinión, serían consideradas representaciones o efigies del difunto en los casos que presentan género y resolviendo el carácter asexuado como representación el espíritu o el alma del representado. (Rubin de la Borbolla 1964:19,23). Carlo T.E. Gay en su discusión final insiste en la asociación con entierros⁵¹⁹ aunque no representan a los difuntos sino que las figuras “... *came to represent the embodiment of the supernatural forces in an ax form.*” (1967:23). En otra publicación más tardía considerará que las esculturas eran importantes componentes del ajuar funerario, es decir era un arte funerario (Gay 1993:189) y no descartará ahora que sean representaciones de difuntos, de la familia o de acompañantes e incluso las almas de los fallecidos como apuntaba Rubin de la Borbolla (Gay y Pratt 1992: 136). Por otro lado el mismo autor secunda a Alcina Franch en tanto que considera que las representaciones femeninas pueden estar asociadas a conceptos de fertilidad y añade que la selección del material, piedra verde, esté asociado también con la fertilidad de la agricultura. Para L.I. Paradis considera que indiscutiblemente se trata de una práctica ritual, aunque es más difícil precisar su interpretación pudiéndose tratar de un posible culto a los ancestros o las divinidades de la fertilidad o en motivo de la consagración a un nuevo edificio (1990:210; 1991:66). También se pronunciaba Rafael Ruiz Harrell quien retomando las funciones anteriores, amplía la lista de las funciones de un arte naufrago “*Se ignora [] quiénes las hicieron, dónde, cuando y para qué [] lo cierto es que no sabemos si alguna vez fueron dioses adorados, acompañantes de los muertos, abstractos retratos de jerarcas, amuletos para ahuyentar el temor, símbolos propiciadores de la lluvia, o simplemente formas del amor o del poder.*” (1993:32)

Por lo que se refiere a esculturas que se han localizado en otras regiones, González y Olmedo (1990) para los hallazgos en el Templo Mayor ven una clara relación con el culto a Tlaloc.

519 Recordamos que las piezas proceden de colecciones particulares y su procedencia se desconoce, muy probablemente fueron compradas a saqueadores.

6.3.4 LA CONSTRUCCIÓN DE UN CONCEPTO: LO «TEOTIHUACANOIDE» Y OTROS TIPOS TRANSICIONALES. REVISIÓN DE LOS DATOS.

Al mismo tiempo que este estilo Mezcala originado en Guerrero se difundía por parte de Mesoamérica, una presencia de figurillas teotihuacanas se registraba en Guerrero y llamaba la atención de Miguel Covarrubias quién señalaba a propósito: *“Uno de los problemas que presenta la arqueología de Guerrero es la abundancia en objetos de piedra de estilo teotihuacano, los que por lo menos hasta ahora son raros en la zona de Teotihuacan.”* (1948:87). Esta escasez de máscaras y figuras de piedra en la propia Teotihuacan será señalada en otras publicaciones en las que también destacará su ausencia en centros mayas conectados fuertemente con la urbe del Altiplano como Kaminaljuyú y resaltará como en cambio son bastante comunes en el área de Puebla (1957:110).

Nuestro interés se centra especialmente en los objetos teotihuacanos y teotihuacanoides, pero nos vemos obligados a hacer mención a los objetos olmecoides puesto que como se ha señalado en el capítulo anterior, hay una considerable huella olmecoide en algunas esculturas antropomorfas en Teotihuacan. Covarrubias estableció cuatro tipologías o tipos transicionales más de las cuales nos centraremos en la tercera y la cuarta:

- (1) Objetos del estilo “olmeca” o “de La Venta”
- (2) Objetos olmecoides
- (3) Objetos teotihuacanos y teotihuacanoides
- (4) Objetos olmeca-teotihuacanos

Finalmente cabe señalar algo que ya ha sido anotado por otros autores (Serra Puche 1975:340, González y Olmedo 1990:35) en relación a la posición cronológica de estas tradiciones locales de Guerrero. Aunque Covarrubias (1948:86; 1957:104-105) admite que sin datos arqueológicos no es posible ubicar temporalmente el estilo, si que al tratar indirectamente de estilo “teotihuacanoide” y “olmecoide” hay una inevitable referencia a la secuencia cultural de Mesoamérica de manera que, al establecer estos tipos de transición se entiende que las tradiciones locales de Guerrero recibieron influencias coetáneas dando lugar a la formación de los tipos transicionales. Otros autores como Clara Luz Díaz Oyarzábal en su estudio de las colecciones de Guerrero del MNAM, rechazó usar términos como “olmecoide” o “teotihuacanoide” en sus descripciones de las esculturas y figurillas a fin de lograr mayor objetividad. Igualmente ofrece una descripción muy aséptica en cuanto a la materia prima, ya que según la autora, de lo contrario *“ cargarían con connotaciones respecto a afiliaciones culturales de las que no podemos estar seguros; además de que tales descripciones podrían dar al lector la idea de una temporalidad para dichas piezas que no ha sido comprobada por medio de excavaciones.”* (1990:7).

Como veremos más adelante esta cuestión, también será objeto de disquisiciones por parte de varios autores y tendrá el propósito de dilucidar cuando se originan estos tipos y lo más importante, si son resultado de influencias recibidas en Guerrero en el momento coetáneo a la cultura referida y producidas allí o si, contrariamente, son desarrollos tecnológicos o estilísticos locales de las otras culturas que estuvieron en contacto con Guerrero.

EL TIPO «TEOTIHUACANOIDE» O «TEOTIHUACAN-GUERRERO»

Del tipo teotihuacanoide o “Teotihuacan-Guerrero” como lo definiría posteriormente, Covarrubias infiere que recolectó algunas figurillas burdas de piedra verde en la zona de Iguala, Guerrero y que éstas corresponden a un estilo local mostrando “ *una degeneración y una mecanización del estilo y muestran formas de tocados y adornos ornamentales incisos peculiares [...]*” (1948:87). Ilustra (Fig. 6.15a) algunos dibujos de sus ejemplares recolectados de serpentina verde. Hemos podido localizar alguno de los reproducidos en los dibujos de la Figura A y B. El primer ejemplar presenta en efecto un peculiar tocado sin precedentes compuesto por una doble banda: la inferior presenta un motivo geométrico escalonado y el superior muestra un corte dentado. Lo que parece ser un recogido de plumas cierra por el costado derecho de la figura el tocado y cae por el hombro hasta media altura del brazo sin cubrirlo. Una pequeña perforación cilíndrica se encuentra comprendida entre el hombro de la figurilla y el tocado de plumas. No ha sido posible determinar la localización actual de esta figura y la única reproducción que se ha logrado obtener ha sido una fotografía del Archivo Miguel Covarrubias del CIRIA⁵²⁰ de la UDLAP [31], Puebla (Fig. 6.15b). Dentro de la tipología de las tipologías establecidas no se ha detectado un ejemplar que responda a estos caracteres: la posición del tocado de plumas en la cabeza, los ojos salientes con párpados abultados y el rostro en forma marcadamente trapezoidal. Las únicas partes que podemos considerar a nuestro juicio semejante a los tipos teotihuacanos son la composición del cuerpo así como la posición de las manos.

El segundo ejemplar (Figura B) ha sido localizado en las bodegas del MNAM⁵²¹. Se trata de una figura femenina que lleva falda y huipil y no muestra sus manos por debajo de la capa. Fue tallada partiendo de una base rectangular de la que sólo sobresale el tocado de la cabeza y los pies. El tocado de esta figura sin duda tampoco goza de antecedentes: una banda ancha con un círculo concéntrico inciso y perforado en el centro y en la parte superior un remate posiblemente de plumas hechas también mediante incisión.

Los otros cuatro ejemplares restantes no los hemos localizado. Destacaría que sólo el dibujo D se asemeja más por composición de cuerpo y tocado a un tipo clásico teotihuacano. El comentario de Miguel Covarrubias (1948:88) cuando menciona que le recuerdan las que se encuentran en Monte Alban y que pertenecen a las ofrendas de la III época considero que puede matizarse ya que observando los ejemplares de Monte Alban nos percatamos cuenta que la que más se asemeja a los tipos de Monte Alban es la figura D en cuanto al tratamiento del cuerpo ejecutado mediante planos e incisiones y por el tipo de tocado. Ninguna de las que A. Caso publica en los resultados de las excavaciones de la plataforma del montículo I en la Vª temporada presenta estos extraños tocados. (Fig.6.16)

520 Centro Interactivo de Recursos de Información y Aprendizaje. La fotografía lleva el n° 32944 y mide 24.7 x 13.2 cm. Otra copia en menor calidad con el n° 29087 de 13.5 x 9 cm. Ambas se encuentran dentro del expediente de Miguel Covarrubias, Teotihuacán, Xochicalco I – Fotografías. Consta como autora Rosa Covarrubias. La encargada de las colecciones especiales, la Sra. María de Lourdes Fernández Ramírez me informó (comunicación personal Agosto 2009) que la colección de M. Covarrubias fue donada al MNAM. Esta pieza no fue localizada en la investigación que llevé a cabo en diciembre de 2010 los materiales de bóveda del MNAM.

521 N° inventario 9-1767 y corresponde a la pieza [244].

Fig. 6.15a Figuras teotihuacanoideas de serpentina verde, recolectadas en la zona de Iguala, Guerrero. Pertenecieron a la colección de M. Covarrubias. Fuente: M. Covarrubias (1948: XV, fig. 2). Fig. 6.15b Centro. Fotografía de la colección M. Covarrubias, actualmente disponible en el Archivo Miguel Covarrubias del CIRIA, UDLA (Puebla), registrada en este corpus como [31]. Fig. 6.15c Derecha. Pieza de la antigua colección de Covarrubias, registrada en este corpus como [244] y actualmente en la bóveda del MNAM.



Fig. 6.16 Figurillas de piedra verde de tipo teotihuacano que corresponden a la época III de Monte Albán. Fuente: A. Caso (1938:figs. 8-10, p.9).

Casi una década después, José Alcina Franch (1956) en una breve publicación acerca de las piezas procedentes de Guerrero del MNAM, dedicará una breve referencia a este estilo teotihuacano presente en Guerrero. El autor desarrolló esta propuesta basándose de un conjunto de 91 esculturas antropomorfas de la colección del MNAM que, supuestamente, procedían en su mayor parte del Estado de Guerrero. Su análisis le permite determinar cinco posibles estilos a los que define como: el esquematizante, el de incisiones, el realista, el olmecoide y el teotihuacano. (1961:304). Si analizamos su propuesta está centrada entorno a unos focos que son en el material y la técnica de trabajo, el estilo, la interpretación y las tipologías. Considerar el material y la técnica como elementos discriminatorios de los distintos estilos fue sin duda una aportación innovadora. Sin embargo huelga decir que si hoy en día la cuestión del material es una problemática candente, en la década de los años 50' basar una tipología en este elemento resulta un tanto arriesgada. Por otro lado basar su propuesta tipológica en elementos formales como la posición de los brazos sobre la figura, sin atender por ejemplo a otros aspectos más diagnósticos, resulta a nuestro parecer, poco acertada. Respecto al tipo teotihuacanoide Alcina Franch sólo logra identificar una pieza procedente de Guerrero que pertenezca a esta categoría. Se trata de la número 85 (1961: lámina IX, 3, p.329; 1956, fig.1, p.93) (Fig. 6.17) de la que no hemos logrado localizar su actual paradero dentro supuestamente del MNAM. La pieza en cuestión la define como teotihuacanoide “... *ya que sin duda, corresponde a una influencia y no se trata de una pieza importada.*” (1961:326). Sin embargo unas líneas más adelante el autor se muestra un tanto dubitativo y acaba por admitir que “... *no descarta por completo la posibilidad de que se trate de una pieza importada de Teotihuacan.*” (1961:327). La define por tener una estructura general, tanto de la cabeza como del cuerpo, triangular. Su frente, amplia y despejada forma junto con la nariz una forma de “T” o martillo. Las cejas se trabajaron mediante incisión profunda igual que los ojos que presentan un carácter muy alargado. Destaca del cuerpo su carácter angular de los hombros y brazos el estar doblados en el vientre y el uso de una fina línea incisa para indicar la separación de unas piernas muy cortas⁵²².



Fig. 6.17 Solo la figura 3 de la lámina IX se indica como la única pieza de estilo teotihuacano que Alcina Franch identifica dentro de la colección analizada. Aunque inicialmente menciona que corresponde a una influencia teotihuacanoide, admite pocas líneas abajo que no descarta que se trate de una pieza importada de Teotihuacan. Fuente: J. Alcina Franch (1961: lámina IX, p.329)

522 En el catálogo final de piezas, la número 85 se acompaña de esta descripción: “Escultura en forma de piedra verde poco pulimentada procedente de Guerrero. Representa una figura humana en pie, de rasgos muy geométricos. Gran cabeza de amplia frente en la que se distinguen los ojos incisos bajo la línea de las cejas, nariz casi triangular y boca rectangular. Los finos brazos se doblan para llegar a unirse con el vientre. Las piernas apenas están indicadas por medio de una línea incisa. Dimensiones: altura:138; cabeza: 60; anchura: 66; espesor: 24.(Lám IX,3)”. (1961:346)

En motivo de la exposición en 1964 de la “Escultura precolombina de Guerrero” Rubín de la Borbolla publica un estudio que precedió un catálogo. Éste se integra por piezas procedentes de colecciones privadas, cuyas procedencias se desconocen en la mayoría de los casos. Aunque el autor se basa en sus precedentes, establece para las formas de representación antropomorfas cinco tipos básicos⁵²³ de los cuales el tercero se corresponde al tipo teotihuacano pero advierte claramente que sólo se aplica este tipo en aquellos ejemplares encontrados en territorio guerrerense, con independencia a los que han aparecido fuera de esta zona. (1964:20). A nivel técnico el autor infiere que las figuras de tipo teotihuacano plano parten de una forma básica de “... un hacha gruesa por lo general, pero de cuerpo plano, en forma de “falda de mujer”, con la cabeza redondeada, más angosta que la extremidad filosa [...]” (1964:22). En el tipo teotihuacano, así como en el local y en el olmeca, la figura humana se representa con los brazos a los lados del cuerpo o doblados sobre el pecho. Para el caso específico teotihuacano “... casi siempre se encuentran con tocado o banda en la cabeza y frente, rasgos faciales definidos y el resto del cuerpo plano; [...]” (1964:24). Aunque se representan esculturas sin indumentaria y asexuados⁵²⁴, indica que en las femeninas predomina el huipil y en algunos casos incluso las marcas de los senos. También apunta que estas observaciones no se dan en todas las esculturas: “las hay que son diferentes. Conocemos una figura de mujer con su sexo claramente delineado y una de un hombre con un cinturón [...]” (1964:23).

De sus cinco tipos básicos extrae otros cuatro subtipos complementarios entre los que destacamos el denominado “Guerrero-Teotihuacanoide” que se habría añadido con posterioridad a una base preexistente de tipo local. Este subtipo se hubiera elaborado partiendo de un patrón técnico local seleccionando una hacha de: “cuerpo cilíndrico, con una extremidad cónica a su vez terminada en punta como si fuera punzón o cincel, mientras que la otra extremidad termina en forma aplanada adelgazándose hasta formar el filo del hacha [...]” (1964:22). Esta hacha cilíndrica tomada como preforma implica que el escultor al seguirla emplee dos técnicas elementales: una a base de ranuras y otra mediante planos y ranuras. Dichas técnicas “obligaron al escultor a una simplificación extraordinaria en la forma como no se conoce en ninguna otra escultura mesoamericana.” (1964:23) Otra especificidad técnica que señala es el escaso uso por parte de los lapidarios de Guerrero del punzón giratorio o el taladro para perforar algunas partes faciales como ojos y boca u otras partes del cuerpo. De hecho indica que este puede ser un elemento discriminatorio de la técnica que se utiliza en la Mixteca Oaxaqueña, en la zona del Golfo y Sureste.

Pasemos a analizar las figuras humanas de tipo teotihuacano que conforman el catálogo de la exposición. La primera lámina que conforma la publicación sobre esta tipología corresponden a las ya citadas figuras de la colección de Covarrubias (Fig.6.15a) por lo que no vamos a extendernos en este punto. Sólo consideramos de interés mencionar que Rubín de la Borbolla, adecuándolo a su nueva clasificación propuesta, omite la distinción que Covarrubias hacía de ellas, ya que

523 1. Tipos locales guerrerenses; 2. Tipos olmecas; 3. Tipos teotihuacanos; 4. Tipos mixtecos de Guerrero; 5. Tipo tolteca. (1964:20). Nótese que añade dos tipos nuevos y omite el mixto constituido por el tipo “olmeca-teotihuacanos” de Covarrubias.

524 A los que el autor considera figuras masculinas.

recordamos que el autor distinguía entre el tipo 3) Teotihuacanos-Teotihuacanoides y el 4) Olmeca-Teotihuacanos. Las siguientes imágenes pertenecen a la colección William Spratling⁵²⁵ (1964: fig. 66, 69, 71 y 73) (Fig. 6.18), otras a la del coleccionista Milton Arno Leof⁵²⁶ (1964: fig. 67, 68 y 70) (Fig. 6.19a) y una pieza a la de Kurt Stavenhagen⁵²⁷ (1964: fig.72) (Fig. 6.19b). El primero de los problemas al que nos enfrentamos en este caso es a la confusión en el tratamiento de los datos del catálogo. Éstos se referencian en una lista (1964:129-130) que resume el número de la pieza, un descriptor y en algunos casos las dimensiones. Otra lista compila qué piezas pertenecen a cada coleccionista, y en algunos casos su lugar de origen, material y sus dimensiones. Advertimos sin embargo que los descriptores empleados en una y otra lista no coinciden de modo que, por ejemplo se usa el descriptor en la primera lista “Figura humana masculina con tocado de plumas” para la escultura de colección Kurt Stavenhagen y al revisar en el segundo listado para acceder a la información completa de la pieza correspondiente a las obras de cada coleccionista no existe dicho descriptor. Tal vez puede corresponderse con “Figura grande de pie calada. Serpentina. Guerrero. 345mm” o quizás con “Figura grande de pie. P verde claro. Mezcala. 340 mm.” (1964:139). Este en el mejor de los casos, ya que la colección de Kurt Stavenhagen sólo aporta una pieza teotihuacana al catálogo, pero la colección Spratling aportó cuatro piezas y los descriptores que constan en la segunda lista son tan ambiguos como “Hombre, Serpentina, Tepecuacuilco, 420 mm” o “Figura, Serpentina, Tepecuacuilco, 350mm” (1964:133). Así que ante tal incongruencia en los datos descriptivos y sin saber como mínimo las dimensiones de la pieza resulta prácticamente imposible acceder a los datos de su procedencia. Por ello sólo hemos podido completar la información de la colección Milton Arno Leof de la que constaban las dimensiones en la primera lista y ello nos permitió buscar su homónimo en la segunda lista. De la fig. 67 de la que sabemos que es jade verde y mide 140x42mm y la fig.68 descrita en la segunda lista como “Figura femenina de tipo teotihuacano de piedra verde negruzca, procedente de la región de Mezcala. 162mm” (1964:136) y finalmente la fig 70 que mide 216x75 mm se corresponde a “Figura masculina de tipo teotihuacano, de jade blanco”.

Aunado a la poca claridad documental se deriva otro problema que afecta a este catálogo y es que para la colección más documentada, la del Dr. Milton Arno Leof, en el segundo listado el descriptor “tipo teotihuacano” en las figuras humanas aparece en seis casos más aparte de los tres ya mencionados.

525 Sobre el arquitecto, aficionado a la arqueología y coleccionista entre otras aficiones vid Jaime Castrejón Díez, “William Spratling: anatomía de una pasión”. Mexico: 2003. Según esta fuente su colección fue donada parcialmente al MNAM y al Museo de la UNAM y una parte se quedó en un museo que construyó en su rancho de Taxco el Viejo. (2003:72-73)

526 Sobre este coleccionista vid. L. López Luján, Santos “El repetlacalli de la colección Leof: imagen cuatripartita del tiempo y el espacio”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 43, Enero-Junio 2012, especialmente la introducción a la colección en pp.8-14 también publicado en: “Un tesoro de Cuernavaca: la colección arqueológica de Milton Arno Leof” en *Tlacuache*, nº 506, 12 febrero 2012., Supl. Cultural de la Jornada de Morelos. pp.1 y 4. Sobre su biografía vid. B. Kimmelman “Milton Arno Leof, Dentist, Archeologist...” en *Journal of the History of Dentistry*, vol. 48, nº1, 2000, pp.31-34.

527 Kurt y su esposa Lore llegaron exiliados de Alemania en los años 40'. Se instalaron en México y durante cuatro décadas reunieron una importante y muy diversa colección de piezas de arte prehispánico. Actualmente parte de la colección (unas 500 piezas de las 2000) se exhibe en el Centro Cultural Universitario de Tlatelolco (CCUT). Esta parte de la colección fue cedida a la UNAM en el año 2011 por el hijo de estos coleccionistas, Rodolfo Stavenhagen y de aquí pasó al CCUT. Al parecer también realizaron años atrás donaciones de piezas al Museo Arqueológico de Xalapa y al Museo Regional de Colima.

Fig. 6.18 Esculturas que pertenecieron a la colección de William Spratling y que Rubín clasifica como de tipo teotihuacano. La última escultura corresponde a la [42] del corpus. Fuente: D. Rubín de la Borbolla (1964: fig. 66, 69, 71 y 73).



Fig. 6.19a Esculturas que pertenecieron a la colección de Milton Arno Leof y que Rubín clasifica como de tipo teotihuacano. Fuente: D. Rubín de la Borbolla (1964: fig. 67, 68 y 70). Las dimensiones que constan en el catálogo para cada una de las piezas son: 67 (140x42 cm); 68 (162x49 cm) y 70 (216x 75 cm). Fig. 6.19b. Derecha. Pieza de la colección de Kurt Stavenhagen que el autor considera de tipo teotihuacano. Fuente: D. Rubín de la Borbolla (1964: fig. 72).



A merced de los ejemplares analizados y provistos en este catálogo referido, considero que la tipología teotihuacana que Rubín de la Borbolla considera, salvo tal vez la fig. 72, el resto no se ciñe a un patrón de tipo teotihuacano.

El tercer elemento que quiero destacar es la localización actual de estas esculturas, exceptuando la fig. 73 [42] que fue publicada (Stierlin 1998: cat 130, p.128) el resto no han sido localizadas en otras publicaciones posteriores y suponemos que deben seguir en manos de colecciones particulares. No parece ser así en el caso de la colección Leof; una reciente publicación sobre ésta ha dado a conocer que se desde 2009 fue transferida primero al Museo de sitio de Xochicalco y

luego a principios de 2011 al Museo Regional Cuahnáhuac en Cuernavaca donde permanece en la actualidad. (López Luján, Santos 2012a, 2012b).

Apenas tres años después de la publicación de Rubín de la Borbolla, otra propuesta surge en relación a los tipos teotihuacanos. Carlo T.E. Gay⁵²⁸ (1967) publica para el Museum of Primitive Art de Nueva York un catálogo de la representación humana en la escultura Mezcala en piedra. Éste ha sido duramente criticado por su poco rigor (Reyna Robles 2006) ya que el material sobre el que afianza su propuesta procede en casi todos los casos de colecciones particulares y aunque insiste en su asociación de estas figurillas con entierros, faltaría acreditar estos supuestos datos de origen con información contrastable.

El autor estableció como punto de partida cuatro grandes tradiciones líticas presentes en Guerrero: la mezcala, la chontal, la teotihuacana y la olmeca. Aunque se centra en un análisis morfológico y una propuesta tipológica de la primera, menciona que detecta una influencia de la tradición mezcala sobre la teotihuacana que se habría dado en el desarrollo de ésta última. (1967:5). Presentó una tipología conformada por trece tipos⁵²⁹ e ilustrada con dibujos de figuras escogidas que eran las más significantes de su grupo, sin crear prototipos ideales. Sugiere por otro lado cuatro grandes fases de desarrollo que oscilan de figuras elementales de carácter formativo, ya que considera que las preformas con poco modelado corresponden a fases tempranas, hasta piezas híbridas más avanzadas con alguna influencia cultural. Detecta que el tipo tardío designado como M-22/M-24⁵³⁰ (Fig. 6.20) de su clasificación tipológica Mezcala presenta semejanzas, y no accidentales, con las máscaras teotihuacanas, lo que le induce a proponer que es a finales del estilo Mezcala cuando se da esta influencia en las formas sobre el estilo teotihuacano:

“Teotihuacan style seems to be the combined offspring of Chontal and Olmec style plus Mezcala influence. The Mezcala M-24 type is more likely to have influenced the shaping of Teotihuacan style than the reverse, as the latter seems to have had no independent formative cycle.” (1967:24)



Fig. 6.20 Tipos M-22 y M-24 según Carlo T.E. Gay. El M-24 de la derecha presenta afinidades con las piezas teotihuacanas y sugiere que este tipo mezcala influirá el teotihuacano. Fuente: C.T. E. Gay (1967: 18-19).

528 . Su propuesta cronológica tentativa sitúa el arte Mezcala entre 300 a.C-300d.C (Gay 1967; Gay y Pratt 1992:229-235; Gay 1993:218) pero en una publicación posterior intuye mayor antigüedad y propone III-II milenio a.C debido a su influencia en la evolución lapidaria olmeca (1993:222).

529 Emplea números pares (M-2, M-4, M-6, etc.) con la intención de usar los impares en futuras tipologías intermedias.

530 En una publicación posterior conjunta con Francis Pratt considera la relación entre materia prima y artefacto, de manera que para este tipo el material empleado parecer ser la serpentina verde (1992:23).

El estilo mezcala y con él el teotihuacano, contaron con otras aproximaciones de clasificación de la mano de autores posteriores. Mari Carmen Serra Puche ya definió en el mismo título revelador del artículo “Intento de seriación de las esculturas de Guerrero. Cronología del “estilo mezcala” las intenciones y la prudencia que había tras ese trabajo presentado en la XIII Mesa Redonda de la SMA y publicado en 1975. Quisiera hacer constar que las piezas que Serra Puche analizó en 1975 procedían de la bóveda del MNAM lo que no implica que procedan en todos los casos de contextos confiables, ya que el museo se hizo también con adquisiciones de particulares como señaló C.L. Díaz Oyarzábal (1990). Ésta comenta que al inaugurarse el nuevo edificio del MNAM en el 64’ no se habían llevado a cabo demasiadas excavaciones arqueológicas en el área de Guerrero por lo que “... *hubo de incrementarse (la colección) a base de compras para aumentar el número de piezas entre las cuales seleccionar las que se exhibirían en el nuevo local [] Actualmente la colección de Guerrero es de aproximadamente 1000 piezas, de las cuales pocas provienen de excavaciones o tienen procedencia exacta. La mayoría fueron adquiridas por compra o por donaciones de coleccionistas.*” (1990:7).

Atendiendo al aspecto morfológico de las esculturas de Guerrero del MNAM y empleando la taxonomía numérica logró crear una propuesta de tipos. Sin embargo la propuesta cronológica fue criticada ya que al no poseer datos de su contexto arqueológico la autora recurrió a la comparación con esculturas que procedían de contextos fiables de Monte Alban y Teotihuacan. Fue en base a esta comparación que propuso la situación cronológica de la primera fase de estilo Mezcala y a partir de aquí su supuesta mecanización era indicio de evolución (1975:337). En otro orden de ideas, si en las primeras formas de Guerrero ya aparecen influencias teotihuacanas, la autora concluirá que los estilos locales se desarrollaran entonces a partir de ésta:

“En Guerrero se aprecian, claramente, las influencias teotihuacanas en las formas de representación humana de piedra verde; observamos que éstas evolucionan, adquiriendo un carácter propio, repitiéndose y abstrayéndose hasta llegar a formar un grupo característico del área que, después como tradición local, se expande e influye en otras áreas culturales mesoamericanas.” (Serra Puche 1975:341).

La autora considera que ésta es la razón por la cual el estilo mezcala aparece en el Altiplano y en Xochicalco u otras áreas, descartando la posibilidad que se trate de un estilo propio ya que, considerando que lo fuera “ *tendría raíces propias e influiría sobre las demás áreas, en este caso no es así, existen fuertes influencias culturales del Altiplano Central durante el Clásico, y una fase de esculturas abstractas que son una interpretación mecanizada del grupo plano inicial[]*” (1975:342). De manera que el proceso creativo iría esta vez en este sentido: naturalismo → abstracción, proceso contrario pues a la anterior propuesta revisada de Carlo T.E. Gay en el que las preformas eran consideradas representativas de los estadios iniciales⁵³¹.

Sin embargo creo que la mejor contribución de Serra Puche fue la creación de un diccionario de formas totales y parciales (cabezas y cuerpos). Su compilación distingue 11 formas básicas

531 Como sostienen González y Olmedo: “ *desde un punto de vista estético, las formas o representaciones pueden desarrollarse también en un sentido inverso, es decir pueden ubicarse primero las más realistas y terminar por aquellas más abstractas*”(1990:23). Sin descartar que este criterio implique la posibilidad de coexistencia o de distintas fases de desarrollo en un mismo proceso de trabajo.

de cuerpos y 21 cabezas. (1975:343-344) que, en una publicación posterior, reducirá a 20 con algunas modificaciones⁵³² (Serra Puche y de la Torre 1993:176). De su repertorio tipológico quiero constatar como los tipos faciales 11, 12 y 13 con cuerpos 08 y 09 también se encuentran presentes en Teotihuacan (Fig.6.13b).

Respecto a la forma básica de cuerpo designada como 08 los autores publicarán que se caracterizan por ser:

“... planos, de perfil delgado; sus formas generales son rectangulares, más anchos en la parte del torso; los pies, y en ocasiones las manos, se encuentran señaladas mediante incisiones, así como la diferencia entre torso y parte baja del cuerpo; no se marcan brazos ni piernas, como si llevaran enredo a la cintura y manta sobre los hombros. Su parte posterior es lisa.” (Serra Puche y de la Torre 1993:178).

Mencionan asimismo que : “ *del grupo de dieciséis figurillas que comparten los rasgos de las cabezas 11, 12 y 13, con cuerpos 08 y 09, trece provienen de Monte Alban.*” (1993:180). Aunque traté de obtener más datos sobre la localización original y actual de estos trece ejemplares no fue posible⁵³³ También quisiera hacer notar que una de las imágenes que publicaron (1993:182) se trata de una de las piezas que analicé en diciembre de 2010 en la bóveda del MNAM [251] dentro del lote de figurillas teotihuacanas. Se refieren a ella como de estilo teotihuacano y la clasifican en su tipología 13/08.

Por otro lado, este estudio implica también una aportación a la cuestión técnica de la que infieren que hay dos técnicas empleadas en estas figurillas: “ *incisión por desgaste sin llegar a pulido; segundo, el pulido mismo que crea un volumen, dando lugar a la distinción de los rasgos físicos y de la indumentaria.*” (1975:338). La técnica que da lugar al patrón plano parece que se relaciona con los tipos o grupos de características teotihuacanas, mientras que el de bulto se vincula a los tipos locales de Guerrero, de modo que siguiendo el supuesto criterio evolutivo naturalismo → abstracción y otros enlaces comparativos, el grupo plano inicial comparable a figuras procedentes de Monte Alban y Teotihuacan definiría el Clásico Medio⁵³⁴ modificado, en otra publicación más tardía, a principios de horizonte Clásico (Serra Puche y de la Torre 1993:181), mientras que el grupo de bulto representativo de grupos locales de Guerrero, lo emplazaría en el Epiclásico y Posclásico. Cabe añadir asimismo que en la publicación posterior en la que efectúa algunas modificaciones admite la posibilidad de un cambio en el criterio evolutivo anteriormente expuesto (Serra Puche y de la Torre 1993:181).

532 En la publicación de 1993 la autora indica que se centra en la colección de 58 piezas del MNAM. Por omisión en su artículo publicado en 1975 no podemos saber con cuantos ejemplares se definió la primera propuesta, ya que no mencionaba la cantidad de su muestra, pero es de suponer que fue la misma.

533 M.C. Serra Puche me informó que ya no recordaba esa información pero que todos los ejemplares que analizó eran de la bóveda del MNAM. Comunicación personal octubre 2011. En su publicación posterior la autora sugiere que las figurillas procedían supuestamente de contexto arqueológico al indicar que fueron “ *localizadas en los edificios de las primeras épocas de Monte Albán[]*” (1993:181)

534 “ *Tal vez la cercanía tipológica de las figurillas de estas dos procedencias nos sirve como eje a partir del cual podemos ubicar otros de los grupos. Tal vez la cercanía tipológica es indicio de cercanía cronológica []*” (1993:180).

Apenas un año antes, Carlo T. Gay y Francis Pratt se ocupan sin grandes modificaciones de la clasificación en 13 tipos de la figura humana que ya el primer autor había publicado en el 67'. Con respecto a M-22/M-24 define que aunque ambos prototipos son cercanos el tipo M-24 presenta los elementos faciales, ojos, cejas y boca, mejor definidos. La representación de la espalda en las representaciones que constituyen este tipo es plana y el cuello casi llega a desaparecer. Los autores señalan unas conexiones morfológicas entre el tipo de configuración del rostro en M-24 y representaciones teotihuacanas "... evidenced by their triangular construction and overall proportion." (1992:93). Revisando el desarrollo gradual del estilo Mezcala como parte de una seriación tipológica los autores advierten acerca del carácter formativo del tipo M-24 que éste de algún modo influenció "... the basic Teotihuacan style of stone figures, face-panels, and masks, which developed in Tepecoacuilco and Cocula River drainages directly north of the Mezcala region." (1992:93).

EL TIPO «OLMECOIDE-TEOTIHUACANO»

La cuarta categoría de Covarrubias que comprende los objetos olmeca-teotihuacanos la define así: "hay figurillas y máscaras que muestran una combinación de rasgos "olmecas" (forma de la boca, tipo humano en general), con elementos teotihuacanos (esquematismo geométrico en la técnica, la horizontalidad de los rasgos de la cara, tocado en forma de montera, etc.)." (1948:88) (Fig. 6.21a). Tales observaciones le permiten proponer que este grupo, que también aparece en Cholula (Puebla), puede tratarse de un tipo de transición entre ambos estilos, aunque en un primer momento admite no poder afirmar que se trate de transición entre dos épocas o bien sea el resultado de influencias sobre los estilos locales, más tarde acabará por proponer que tal vez estos tipos transicionales son el resultado de una evolución estilística con implicaciones cronológicas, de modo que se daría sobre la base del estilo local primero una influencia olmeca, seguida por una de Teotihuacan⁵³⁵. Según el autor estas influencias en los objetos son visibles en una zona que discurre entre Zumpango del Río (Guerrero) y Cholula. (1957:111) (Fig.6.21b). Área que por otro lado considera de suma importancia y estratégica a fines de investigación especialmente por dos aspectos. El primero porque considera que el tipo "Olmeca-Guerrero" presenta similitudes formales con algunas figurillas del preclásico superior de Ticomán (Edo. México) y eso permitiría establecer un tipo transicional que cubriera el lapso entre los dos horizontes culturales Por otro lado estos tipos transicionales podrían explicar el origen de las figurillas y máscaras de piedra en Teotihuacan como adopciones o préstamos culturales procedentes de esta zona, ya que no hay tradición lapidaria que muestre una evolución estilística a la par que cronológica. Es decir, Teotihuacan adoptaría posiblemente estas tipologías escultóricas con resabios olmecoides como concesión a un antiguo culto popular olmeca (1957:111 nota al pie 5). Esta estrategia de adopción de rasgos olmecoides que, según Covarrubias llega de esta zona, creaba un vínculo entre la urbe y un pasado pretérito. Aunque en otro contexto creo que bien podría aplicarse aquí lo que Debra Nagao planteaba para la legitimación de los mexicas a partir de la imitación de otros estilos, entre los cuales también se encontraba el olmeca y el teotihuacano. De este modo: "By using elements

535 "... presence of an ancient "Olmec" stratum of the first magnitude, with a transitional style of sculpture between the "Olmec" Pre-Classic and Classic Teotihuacan; [...]" (1957:112). Rubín de la Borbolla propone que el estilo de transición olmecoide-teotihuacanoide de Covarrubias " podría ser anterior o contemporáneo con el verdadero estilo teotihuacano." (1964:16).

of great styles from the past, an elaborating upon them, the Mexicas advertised their roots and also proclaimed their supremacy over their predecessors and their contemporaries." (1989:100).

Volviendo al estilo transicional olmecoide-teotihuacano Covarrubias en la figura 3 (Fig.6.21a) muestra dos ejemplares que pertenecen a esta tipología. Ambos ejemplares pertenecen a su colección y pero solo hemos podido localizar en la bóveda del MNAM⁵³⁶ el primer ejemplar [254]. Se trata de un fragmento de torso con un tocado tipo en forma de "T" invertida bastante exagerado ya que la banda inferior es muy ancha para el remate superior. Este grupo que combina el estilo local con algunos rasgos olmecoides teotihuacanos será recuperada en una publicación posterior del autor en la que indica que:

"This tendency could be interpreted to mean that the Mezcala style was influenced by a developmental stage of Teotihuacan stone masks and figurines in which olmecoid traits were still prevalent. It seems clear that the Guerrero masks and figurines of Teotihuacan style were made locally, which would imply an important extension of the Teotihuacan culture in Guerrero." (1956:17; 1957:110)

Fig. 6.21a Fragmentos de figurillas de tipo "olmeca-teotihuacanas" encontrados en el área de Iguala-Guerrero. Col. Covarrubias. Fuente: M. Covarrubias (1948: XVI, Fig. 3)

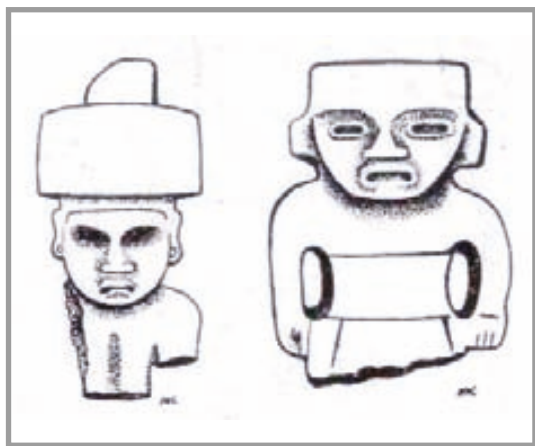


Fig.6.21b Figurillas y máscaras del Preclásico tardío "olmecoides" y Ticomán. Fuente: M. Covarrubias (1957: fig.48).



LA REALIDAD DEL CONCEPTO: LO "TEOTIHUACANOIDE" EN EL SUELO

Ya desde finales de los años 40' esta presencia teotihuacana en Guerrero fue objeto de artículos y revisiones. La Cuarta Reunión de la Mesa Redonda de la SMA sobre el Occidente de México reunió a investigadores que trataron la cuestión de la presencia teotihuacana a partir de hallazgos escultóricos. R.J. Weitlaner (1948:80-83) exploró la Sierra Madre y la Costa Grande⁵³⁷ de

536 N° inventario:9-1772 y corresponde a la ficha 254.

537 Recientemente Reyna Robles y Elizabeth Galeana (2010) dieron a conocer los hallazgos cerámicos de la exploración del sitio

Guerrero. Del segundo sitio infiere Coyuca de Benítez donde aparece cerámica tipo teotihuacano, candeleros y figuritas moldeadas y planas con tocados semejantes a los de Teotihuacan, aunque consideraba la presencia de estos objetos como intrusiones. Por otro lado, Pedro Armillas menciona que en el Balsas Medio, en “Cerro de los Monos” un sitio ubicado en el Epiclásico, hay escultura monumental y figuras teotihuacanoides (1948:74) pero no publica ninguna fotografía que ilustre los hallazgos⁵³⁸. Aunque según algunos autores adquirió en Tangahuato: “*un fragmento de figurilla de piedra verde, trabajada en forma geométrica, idéntica a las que se encuentran en Teotihuacan III y Monte Alban III*” (Apud Reyna Robles 2006:178). Armillas no publica la imagen ni tampoco la describe, así que a falta de descripción e ilustración de dicha figurilla, es difícil conocer si pertenece a un estilo teotihuacano o a otro tipo.

Pedro Rodolfo Hendrichs en 1944 formó parte de la expedición de P. Armillas. En su publicación ilustra un ídolo de piedra verde grisácea oscura (Fig. 6.22a) encontrado según indica a pie del dibujo sobre una pirámide del Cerro de los Monos⁵³⁹ (1945:fig.127, p.223). Años más tarde Reyna Robles (2006:68; fig. 21a) apuntará que la figurilla es de estilo teotihuacanoide.

En 1942 R. J. Weitlaner visitó Cocula donde al parecer adquirió varios objetos que serán publicados por Barlow. Junto a otros objetos de Cocula y Chilacachapa, merece especial atención una figurilla teotihuacanoide (Barlow 1947: fig.1, p.153) (Fig. 6.22b). Si bien sus rasgos responden a incisiones sintéticas más propias del estilo Mezcala, el ídolo presenta un tocado en forma de “T” invertida. R.H. Barlow indica acerca de la figurilla en cuestión que procede de El Rincón, cerca de Mina Vieja y que pertenece al Sr. Camerino Sánchez.

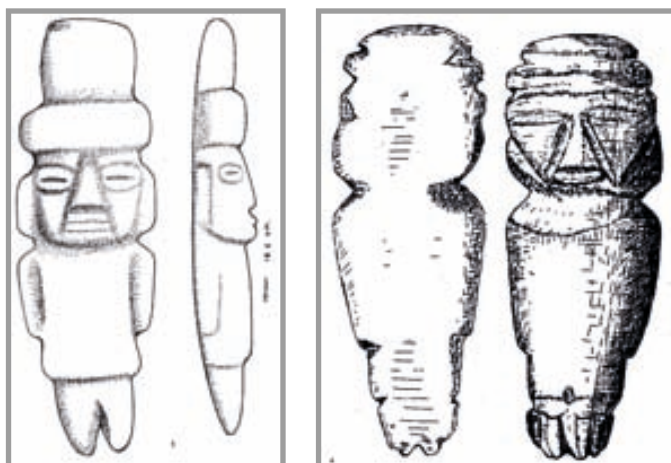


Fig. 6.22a En 1942 R. J. Weitlaner visitó Cocula donde al parecer adquirió varios objetos, entre ellos una figurilla que identifica como teotihuacanoide a partir del tocado en forma de “T” invertida. Fuente: Barlow (1947: fig.1, p.153). Fig.6.22b. Derecha. Ídolo de piedra gris, hallado en una pirámide de Cerro de los Monos. Fuente: P.R. Hendrichs (1945:fig.127, p.223).

El Embarcadero, municipio de Coyuca de Benítez en la Costa Grande. Esta subregión poco investigada ha proporcionado cerámica local pero de formas (vasijas efigie Tlaloc, incensarios tipo teatro) y estilo netamente teotihuacano sin antecedentes en la región. Además la cronología se sitúa en el Clásico Temprano de modo que se “... refuerzan las escasas evidencias que se tenían de que la Costa Grande Guerrero había sostenido relaciones culturales y comerciales con Teotihuacan en una época muy temprana.” (2010:105)

538 Reyna Robles indica en una referencia que no ha encontrado los informes técnicos de Armillas para este sitio (2006:nota 43, p.59). La imagen que nos sugiere la autora es la que Hendrichs publicó en 1945 y que reproduce la autora en la (2006: fig.21a), sin embargo el artículo de Armillas (1948:75) menciona para “Cerro de los Monos” figurillas teotihuacanoides no de piedra, sino de cerámica.

539 Hendrichs comete un error refiriéndose a esta imagen ya que añade en el cuerpo del texto la procedencia de la fig. 127 sobre la que dice: “... que adquirí en Arcelia y que fue encontrado en los terrenos de un horno de tejas sobre la margen izquierda del arroyo que atraviesa la población.” (1945:225). En realidad se refiere a otra figura que encontró en Arcelia y que rotula con fig. 128.

Hasta aquí ya hemos podido apreciar como el concepto “teotihuacanoide” se utiliza para designar algunas figurillas de piedra halladas en algunos sitios, aunque mal documentadas, o adquiridas en la región de Guerrero que al parecer presentan algunos rasgos diferenciales respecto las que son propias de aquella región. Nos ocuparemos más adelante de esta etiqueta, ya que por el momento consideramos de interés revisar los datos más relevantes que se han publicado acerca de esculturas “teotihuacanoideas” en Guerrero.

En la década de los años 60' Román Piña Chan sugería a partir de las evidencias escultóricas que Guerrero fue un área donde calaron las influencias teotihuacanas. Aunque registra por vez primera varios sitios arqueológicos de Guerrero, nos detendremos en uno que conlleva especial interés, el sitio de Piedra Labrada⁵⁴⁰. Situado a unos 8 Km. al sureste de la ciudad de Ometepepec tradicionalmente se ha considerado un enclave zapoteca que fue ocupado ya desde el Preclásico pero vivió su apogeo entre 200-900 d.C., momento en el que recibirá influencias teotihuacanas. Es de nuestro interés la circunstancia que más de una docena de esculturas, en su mayoría estelas labradas algunas de las cuales evidencian elementos teotihuacanos que han sido localizadas en el sitio. Piña Chan registra dos estelas (1960: foto 12 y 13) (Fig. 6.23a) procedentes del sitio con elementos teotihuacanos:

“hay que citar en primer lugar una que tiene 3.50 m de largo por 0.65 de ancho y la cual parece no haberse terminado de grabar. La figura recuerda un poco a Tlaloc o Chalchiutlicue, en el estilo de representación teotihuacana [] Otra gran estela de 4.33 de largo por 0.90m de ancho, tiene en la parte inferior el numeral 1 y un glifo de tigre o Cocijo [] el tocado de plumas guarda similitud con las representaciones del Tlaloc teotihuacano.” (1960:74)

Gerardo Gutiérrez Mendoza en 2007 elaboró un catálogo de las esculturas del sitio. Las descripciones de Piña Chan se corresponden respectivamente al monumento 1 (2007:fig. 254, p. 338; fig. 255, p.339) y al monumento 2 (2007:fig.256, p.340 ; fig. 257, p.341). En el monumento 1 pese a su lamentable estado de conservación actual, Gutiérrez señala además la presencia del glifo trapecio-rayo en el tocado, siendo éste un característico de Teotihuacan (Langley 1986:294) (Fig.4.2a). Finalmente señalamos el Monumento 12 (2007:fig. 264, p.348) que pese a no haber sido mencionado antes, presenta en la parte inferior un personaje con anteojeras y fastuoso tocado, sujetando con su mano derecha lo que parece ser un cetro. La parte superior de la estela muestra de manera descendente un ave rapaz con la cabeza de perfil, alas extendidas y garras abiertas que pudiera formar parte de la indumentaria del personaje. (Fig.6.23b)

Otro autor que se ocupó de este asunto fue Robert H. Lister (1971) que en su revisión del *statu quo* de la arqueología de Guerrero menciona que la Costa Grande o Costa del Pacífico muestra evidencias teotihuacanas. Advierte también que Covarrubias ya se percató de la frecuencia de máscaras de piedra y figurillas estilo teotihuacano en la región del Río Mezcala y que su afición a coleccionar durante 25 años le permite considerar una unidad cultural propia.

540 Gerardo Gutiérrez Mendoza elaboró un catálogo del sitio con sus esculturas (2007:333-354). A partir de los glifos hallados en algunos de los relieves el autor se inclina a pensar que el sistema de escritura tiene más conexiones con el Centro de México, Xochicalco, Cacaxtla o Teotenango que con Monte Alban.

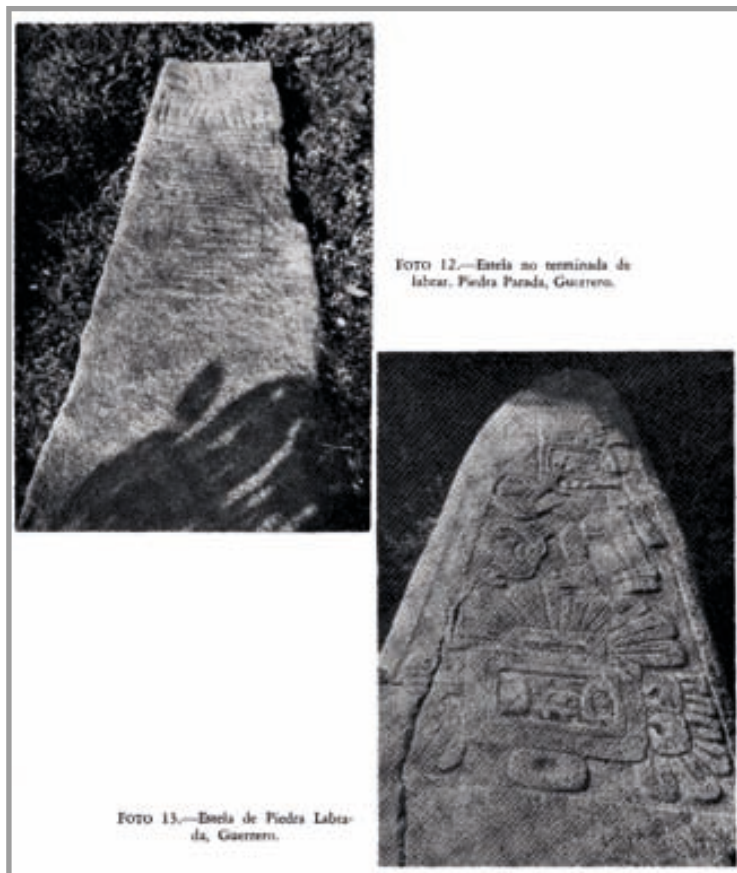


Fig. 6.23a Dos estelas de Piedra labrada, Guerrero. Román Piña Chan considera que ambas presentan similitudes. En el caso de la foto 12, a pesar de estar inacabada, la representación indica que representa a Tlaloc “en el estilo de representación teotihuacana”. En la foto 13 aduce la presencia de un tocado de plumas de estilo al Tlaloc teotihuacano.



Fig. 6.23b Gerardo Gutiérrez elaboró un catálogo de sitios arqueológicos de Costa Chica, Guerrero en 2007. Del sitio de Ometepec-Piedra Labrada el autor publica un dibujo del Monumento 1 e identifica en el tocado el glifo trapezio-rayo. Del Monumento 2 el autor muestra en un dibujo la escena tal como la describió Piña Chan. Fuente: G. Gutiérrez Mendoza (2007: fig. 255, p. 339; 257, p. 257). A la derecha el Monumento 12 con un personaje ataviado con anteojeras y llevando un exuberante tocado parece descender. En la parte superior un ave con cabeza de perfil, alas extendidas y garras abiertas, con dardos que parecen asomar detrás de las alas, parece formar parte tal vez de la indumentaria del personaje.

John Paddock señalaba de manera general y a partir de los datos publicados “... fuertes efectos del estilo teotihuacano en el desarrollo local, tanto en la costa como en el interior.” (1972b:238) y F. Müller (1977) se interrogaba acerca del significado que tenía la distribución de elementos teotihuacanos en Guerrero. De las siete regiones en las que se subdivide el estado la autora constata que hay elementos diagnósticos teotihuacanos en la zona del Balsas Bajo-La Villita, en el Balsas Medio donde de 22 sitios, 18 tenían evidencias diagnósticas, destacando además “... Cerro del Mono con sus montículos de piedra, esculturas y figurillas de estilo teotihuacanoide” (1977:345). También para la región Mezcala indica: “ sus principales elementos diagnósticos teotihuacanoide son las máscaras de piedra gris verde, gris, mármol y otros objetos de piedra verde como cuentas tubulares de verde marino y cerámica teotihuacanoide [...]” (1977:346) y finalmente una máscara teotihuacanoide en jadeita en la zona NE-Tlapa. Aunque el interés de la autora residía en recorrer estos elementos teotihuacanoide en Guerrero a fin de encontrar las rutas hacia el Pacífico, es innegable que su análisis recopilatorio inicia un camino en este ámbito.

En 1980 a partir de una denuncia de saqueo, María Antonieta Moguel reportó en un informe que en Santa Ana Zicaticoyan, Edo. de México, conoció algunas colecciones privadas de objetos Mezcala. Años después Reyna Robles publica la fotografía (2006:fig. 57, p. 132) cedida por Moguel e indica además que dos de las figurillas de dicha colección son de estilo teotihuacanoide: “En una de las fotografías se observa una máscara “teotihuacanoide”, en la otra, que aquí reproducimos, tres figurillas, dos cabezas y una máscara de estilo Mezcala o local y dos figurillas de estilo “teotihuacanoide” (2006:131; fig. 57, p.132). Se trata de las dos figurillas ubicadas en el a la izquierda de la imagen que presentan un tocado en forma de “T” (Fig. 6.24). Hasta este momento, las evidencias que se han obtenido son inconsistentes: siguen mencionándose en las publicaciones las referencias a estilo, aunque a decir verdad, exceptuando los monumentos de Piedra Labrada, ninguna figurilla había aparecido en contexto confiable.



Fig. 6.24 Escultura portátil en piedra hallada por Moguel en Santa Ana Zicaticoyan, Edo. de México. Las dos figuras de la izquierda de la fotografía que presentan tocado en forma de “T” se consideran de “estilo teotihuacanoide”. Fuente: R. M. Reyna Robles (2006: fig.57, p. 132).

Apenas siete años después, Louise-Iseult Paradis (1987) reabre el asunto Mezcala y se propone analizar a partir de evidencias arqueológicas (cerámica y figurillas, escultura y arquitectura) la presencia de Teotihuacan en Guerrero en sus cinco subdivisiones. Desde su análisis propone que la influencia teotihuacana no se dio por igual en todo Guerrero, destacando regiones con mayor o menor presencia. De su estudio considera que para la Tierra Caliente y Costa del Pacífico en base a los artefactos cerámicos la influencia teotihuacana en estas zonas fue “... *intrusive, scanty or sporadic, in an otherwise well established local cultural tradition.*” (1987:7), por lo que los objetos esporádicos teotihuacanos deben leerse como productos de viaje de gente de la región. De la zona Centro-Norte de Guerrero indica que si bien hay ocupación humana documentada ya desde la época Clásica, la cerámica no refleja ningún rasgo estilístico teotihuacano. La autora recaba información de las fuentes del s.XX⁵⁴¹ que aluden a esculturas de “estilo teotihuacano” halladas en Guerrero. Paradis constata a partir de tres escasos ejemplos lapidarios, que para Tierra Caliente y Norte de Guerrero se trataría de influencia teotihuacana, si bien considera que las dos estelas de Tepecoacuilco y Acatempan comparten iconografía teotihuacana pero la tradición lapidaria afirma ser de Guerrero. Es decir, “... *the lapidary tradition of the Mezcala area integrates and interprets Teotihuacan’s style and iconography.*” (1986:14).

Los años 90’ fueron más fructíferos. Morrison Limón Boyce inició un proyecto arqueológico en San Miguel Ixtapan, al SO del Edo. de México, lugar donde ya desde los años 60’ se conocía de la existencia de lápidas. El proyecto tuvo dos temporadas de excavaciones (1991-92 y 1992-93) en la que se excavaron construcciones arquitectónicas de la etapa de mayor auge del sitio, correspondiente al Epiclásico, del 700-850 d.C y al Posclásico 900-1200 d. A esta última fase se atribuyen los montículos, plataformas y el denominado Recinto de las Esculturas. A finales de la última temporada de excavación se inició la construcción de un museo de sitio para alojar los materiales recuperados, entre ellos las más de 30 esculturas y siguió la publicación de una obra compilatoria sobre los trabajos arqueológicos y los hallazgos. (Limón 1996). Cabe señalar aquí que en el trabajo compilatorio de Limón acerca del proyecto arqueológico si bien contiene estudios y análisis líticos y cerámicos no se dedica un capítulo a esta importante colección de las esculturas. Tan sólo breves referencias en la introducción al proyecto a las llamadas “de brazos cruzados” y a las más de 20 litoesculturas antropomorfas del Recinto de las Esculturas⁵⁴². Ni siquiera se menciona que posean rasgos teotihuacanos para justificar su inclusión aquí. Sin embargo una referencia posterior de Reyna Robles en relación a las esculturas que se exhiben en el museo de sitio de Ixtapan nos hizo dudar acerca de su posible estilo⁵⁴³.

541 Paradis menciona que Piña Chan para la Costa Chica del Pacífico expone el hallazgo de estelas y otros monumentos encontrados en contextos públicos ceremoniales en Ometepec y Comaltepec con influencia teotihuacana o de Monte Alban. La autora se inclina a pensar que aquí se trata más de influencia del último sitio. Por mi parte no he podido localizar el documento al cierre de este trabajo.

542 “... *casi todas antropomorfas en las que se representa solamente la cabeza del cuerpo. No hay espacio para describirlas individualmente pero sí hay que mencionar que casi todas son atípicas. Unas son bombas volcánicas en las que muy burdamente fueron tallados rasgos humanos, otras rostros con peinados exóticos y perforaciones en el cráneo, algunas con restos de estuco.*” (Limón 1996:19-20)

543 Acerca del museo de sitio indica: “*Las figuras de piedra que se exponen como “esculturas Mezcala” efectivamente corresponden a este heterogéneo estilo local pero también al teotihuacanoide [...]*” (Reyna Robles 2006:129) . No logramos contactar con este museo a pesar de que Victor Osorio (comunicación personal, febrero 2012) nos facilitó el contacto para pedir información acerca de las piezas.

Los datos arqueológicos apuntan que los primeros asentamientos en San Miguel Ixtapan pertenecen al Preclásico (400-100 a.C) y que entre la etapa de apogeo y decadencia de Teotihuacan, hay evidencias en el sitio⁵⁴⁴ de objetos teotihuacanos. Figurillas y cabecitas hechas con molde con iconografía típica de Teotihuacan pero manufacturadas con arcilla local (Aguirre 1996:55-62) atestiguan que “desde los años 450 al 650 de nuestra era, Ixtapan ya participaba de un trasfondo cultural similar al de regiones como la Cuenca de México y el Valle de Toluca.” (Osorio 2009:27). Osorio sugiere algunas propuestas acerca de la naturaleza de la relación cultural que se estableció entre los teotihuacanos y las culturas de la Tierra Caliente. Una alternativa que expone consiste en la emigración de los teotihuacanos cuando se colapsa la ciudad como ya R. Millon propuso. Sin embargo creemos que esta hipótesis explicaría la presencia de objetos después de la caída, pero no antes. El intercambio de mercancías entre regiones es otra alternativa que a diferencia de la anterior, permitió un contacto más prolongado entre la metrópolis del Centro y este municipio que cuenta entre otros recursos, con la sal.

Reyna Robles y Rodríguez (1994) extraen la que puede ser considerada la única figurilla teotihuacanoide (Fig. 6.25) que procede de un proyecto en Guerrero (Proyecto Arqueológico Oztuma) concretamente al sitio prehispánico de Acapetlahuaya, con ocupación del Clásico al Posclásico. Sin embargo el contexto del hallazgo parece ser una recolección en superficie. La autora expone el contexto del hallazgo: “Al noroeste de este último conjunto, muy cerca de un escurrimiento que alimenta el arroyo Coapango, uno de los lugareños excavó varios objetos de piedra: cuentas, un pectoral, y una figurilla. La figurilla, tallada en piedra verde opaca, es de estilo teotihuacano. Mide 10.6 centímetros de altura, 3.8 centímetros de ancho y 1.8 centímetros de espesor (figura 3)” (1994:101). Reyna Robles la vincula a la tipología 2b de Covarrubias y al “grupo plano” de Serra Puche⁵⁴⁵, asociado a una cronología temprana entre 200-500 d.C.

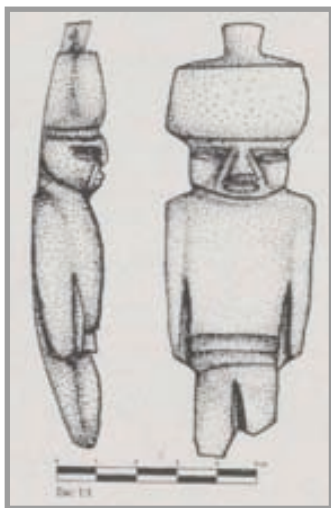


Fig. 6.25 Reyna Robles y Rodríguez extrajeron que puede ser considerada la única figurilla teotihuacanoide que procede de un proyecto en Guerrero (Proyecto Arqueológico Oztuma) concretamente en el sitio prehispánico de Acapetlahuaya. Fue fechada hacia 200-500 d.C. Fuente: Reyna Robles, Rodríguez (1994: fig. 3, p. 102).

544 Éstas se localizaron en las excavaciones de un patio que se encontraba entre dos edificios la “Maqueta” y la Cancha del Juego de Pelota.

545 En una posterior publicación Reyna Robles (2006:175, 186) frente a las dataciones radiocarbónicas invalida la propuesta cronológica de Serra Puche aduciendo que sólo la información contextual puede contribuir a una clasificación y ubicación cronológica válidas.

Un año después, Tovalín Ahumada y Hernández Rivero (1995) registran en un proyecto de rescate arqueológico en Cerro de la Guitarra una unidad habitacional que había sido saqueada (Estructura XII). En el proceso del sondeo hallaron una ofrenda de figurillas de piedra verde (1995: fig.10) y bajo los escombros se detectó un tablero-talud tipo teotihuacano (1995:17, fig. 11). Por asociación estratigráfica entre ambos elementos los autores lo emplazan hacia el s.VI d.C proponiendo tentativamente que corresponden a producciones de grupos culturales contemporáneos a Teotihuacan (1995:17). Quiero señalar aquí que los autores no referencian en ningún caso que las figurillas correspondan a estilos transicionales o teotihuacanoides, sino que en la fig. 10 donde se reproduce la estructura XII, los autores indican “Ofrenda figurillas Mezcala”. Incluso de la reproducción de siete figurillas de la ofrenda (1995: 12-13) morfológicamente ninguna se corresponde al tipo transicional. Sin embargo en una publicación más tardía de Ruben Nieto Hernández (2002:fig. 9) (Fig. 6.26) en la que se hace referencia a la anterior publicación de Tovalín Ahumada y Hernández se reproducen 8 figurillas, siendo la inferior izquierda un ejemplar de estilo teotihuacanoide o transicional. Llama la atención que esta figurilla no estuviera en la publicación anterior. Supongo entonces que Reyna Robles se refiere a esta fuente cuando advierte que las figurillas son de estilo local y transicional y que se sitúan hacia el 600 d.C. (Reyna Robles 2006: 211) ya que en la publicación de Tovalín y Hernandez no hay ninguna figura publicada que corresponda al estilo transicional.



Fig. 6.26 El fragmento de cabeza de la figura inferior izquierda se correspondería con el tipo teotihuacanoide. Fuente: R. Nieto Hernández (2002: fig, 9, p.173).

En 2002 Rubén Nieto Hernández publica el análisis de la escultura portátil de estilo local y transicional procedente de las dos primeras temporadas de excavaciones de Limón (1991-92 y 1992-93). El autor, basándose en materiales asociados a las esculturas, las fechó hacia finales del Clásico y Epiclásico (Nieto 2002:171). En su análisis que toma como punto de partida el estudio de Covarrubias (1948), menciona que dentro del grupo Mezcala hay ejemplares locales y otros que se inscriben en del grupo III, es decir, teotihuacanos, teotihuacanoides o Teotihuacan-Guerrero. (Nieto 2002:181). Sin embargo no reproduce en fotografía ningún ejemplar que responda a esta tipología. Por otro lado Morrison Limón publica en 2008 una revisión del sitio arqueológico y aunque se detiene en la descripción de las esculturas tanto del denominado “Recinto de las

Esculturas” como de otras procedentes del sitio, en ningún caso menciona explícitamente una tipología teotihuacana si en cambio alude al tipo mezcala en varias ocasiones (2008:255, 264).

ALGUNOS APUNTES CRONOLÓGICOS

Hasta la fecha la recopilación más exhaustiva acerca de la escultura Teotihuacan-Mezcala en Guerrero viene a cargo de Reyna Robles (2006). La autora compila en su obra la escultura Mezcala y Transicional que se ha registrado en la región de Guerrero. (2006:cuadro 20, pág. 177). Analiza en la mayoría de los casos mencionados arriba la procedencia y la adquisición. Atribuye que para Barlow, Armillas y Hendrichs se trata en los tres casos de un saqueo, por lo que la información contextual se ha perdido limitando su interpretación funcional y temporal. Sin embargo Reyna Robles sitúa el período Clásico Tardío-Epiclásico como etapa posible a la que pertenece el hallazgo. El caso de la figurilla de Acapetlahuaya en la Sierra Norte también es un registro de un saqueo y de nuevo lo ubica la autora para el Clásico Tardío. Una figurilla que Schmidt halló en Quiotepec, en el municipio de Chilapa (Apud Reyna Robles 2006:181), ubicada en el Centro-nordeste se trata de una recolección y de nuevo lo ubica tentativamente para el Clásico final-Epiclásico. Finalmente dos figurillas de Santa Ana Zicatecoyan que proceden de un saqueo se ubican según el cuadro arriba referido en el Protoclásico. Constituyen éstas las dos únicas figurillas teotihuacanoides dentro de la región con esa ubicación temporal. Por otro lado debemos admitir nuestra incompreensión a la propuesta de la autora a tal período procediendo, como en todos los casos referidos, de un saqueo.

Hasta el momento, las únicas tres muestras procedentes de excavación son las esculturas teotihuacanoides de San Miguel Ixtapan, Edo. de México, que se ubican en Clásico final-Epiclásico como se ha mencionado, el fragmento de cabeza de Cerro de la Guitarra en Tierra Caliente, también situado tentativamente en el Clásico final-Epiclásico y tal vez, la figurilla de Acapetlahuaya. En una publicación anterior, Reyna (2002b:117) apuntaba inicialmente a dos momentos de presencia escultórica portátil teotihuacana en Guerrero. Unas posiblemente traídas como reliquias, se inscriben en el Clásico Tardío en Guerrero, cuando ya el poder de Teotihuacan declinaba. Sería tal vez el caso del sitio la Organera-Xochipala donde Reyna Robles excavó un fragmento de máscara de piedra “*del más puro estilo teotihuacano, una cabecita de barro y escasos fragmentos de cerámica que sin duda proceden de Teotihuacan.*” (2003: 23). La autora sostiene que puesto que el sitio surge a la caída de Teotihuacan, es posible que fueran llevadas allí como reliquias. Por otro lado menciona que posteriormente se dan con más frecuencia y en otros lugares otros objetos “teotihuacanoides” ya inscritos en el Epiclásico.

Si afirma que en los primeros casos se trata de reliquias, no menciona ningún ejemplar de los considerados en su estudio como ejemplo. En alguna publicación más tardía y después de revisar más evidencias, la autora (2006:183) afirma que no hay duda que la tradición lapidaria local y regional de Guerrero se impone a Teotihuacan. Es decir, no sólo el tipo Mezcala es una tradición lapidaria autóctona de Guerrero sino que los denominados “estilos transicionales” o Teotihuacan-Guerrero [teotihuacanoides] también se desarrollaran aquí. Aunque reconoce la necesidad de contar con más datos, Reyna apunta que el tipo teotihuacanoide surgiría “... a la caída de Teotihuacan, es decir, en el Epiclásico, como una reminiscencia de la ideología de la gran urbe.” (2006:185).

A partir de esta información quiero hacer notar que la periodización asignada en prácticamente todos los casos, menos en el de San Miguel Ixtapan, es tentativa. En Reyna Robles predomina una tendencia a situar hacia el Clásico final-Epiclásico los hallazgos de figurillas teotihuacanoideas o transicionales. Para L. I. Paradis, aunque señalaba la problemática de los pocos ejemplares de este estilo hallados *in situ*, propuso que por su producción y estilo parecen relacionarse más con el Clásico (1990:210, 1991:66).

Para Reyna Robles (2006), es en la porción N del río Balsas y en el Valle de Chilapa⁵⁴⁶ donde abundan estos estilos transicionales y por ende, donde puede encontrarse su foco de origen y producción. En relación a la ubicación de los hallazgos en cinco de los siete casos reportados, proceden de la subregión de Tierra Caliente. Aunque debe contarse con mayores datos, por el momento, lo que se puede afirmar aparentemente es que esta región es la que más casos de figurillas ha registrado. Podemos cuestionar el estudio preliminar de L.I. Paradis que basado en artefactos cerámicos le permiten afirmar que para la Tierra Caliente y Costa del Pacífico la influencia teotihuacana en estas zonas fue: “...*intrusive, scanty or sporadic, in an otherwise well established local cultural tradition.*” (1987:7) y matizar ahora que tal vez lo fue en cuanto a cerámica, pero desde luego no para las figurillas.

6.3.5 LA PRESENCIA MEZCALA EN TEOTIHUACAN: ALGUNOS ESTUDIOS

Schmidt y Litvak (1986:43) subrayaron la huella que la influencia Mezcala en el Clásico y en Epiclásico del Centro de México dejó. Para el caso de Teotihuacan los nexos con Guerrero se registran en dos evidencias arqueológicas: en la cerámica y en la escultura. En el primer caso, la cerámica granular procedente seguramente de Guerrero, se halló en el Templo de la Serpiente Emplumada, por lo que constituye un indicio de su importación desde épocas tempranas⁵⁴⁷ (Cowgill 1998). Unos años antes, L.I. Paradis (1986) puso en relación la presencia de esta cerámica con los artesanos lapidarios de Guerrero que podrían haber emigrado a la gran urbe. Se anticipa aquí uno de los dilemas que abordaremos más adelante: ¿cómo debe interpretarse la producción lapidaria mezcala en Teotihuacan? ¿Debe interpretarse como la adopción o imitación de un tipo generado en la región de Guerrero pero elaborado en Teotihuacan por artesanos locales? Paddock (1972b:238) ya señaló en este sentido que las figurillas de piedra verde vinculaban la región de Guerrero con Teotihuacan y propuso que tal vez fueron un rasgo guerrerense adoptado en ésta última. ¿O puede sospecharse la presencia de un contingente de artesanos en Teotihuacan, de origen guerrerense responsables de la manufactura de este tipo?

Referente a las esculturas se han recuperado varios conjuntos de pequeñas figurillas antropomorfas de piedra verde, que no exceden los 15 cm de altura, presentan algunas poco espesor, otras son más volumétricas y atienden a unos caracteres poco concretos. Se designan en Teotihuacan bajo la etiqueta genérica de “tipo Mezcala” convirtiéndose en una especie de “cajón de sastre”. En la

546 En relación al valle de Chilapa la autora menciona una figurilla teotihuacanoidea mostrada por Schmidt en 2004, hecho que le permite ampliar el círculo del supuesto origen del estilo transicional. Reyna Robles (2006:185)

547 Cf. L.I. Paradis constató que la cerámica granular se restringía a Teotihuacan entre el 400-550 d.C (1986:11).

mayor parte se caracterizan por ser planas, talladas y con los rasgos tanto faciales como corporales muy esquemáticos, ejecutados a partir de incisiones o cortes, pero claro está que estos caracteres no son suficientes como para definir este tipo. Las figuras estilo o tipo Mezcala han sido objeto de considerables estudios, algunos mejor planteados que otros. Proponemos a continuación una revisión de los mismos para presentar al final, algunas consideraciones.

6.3.6 ANÁLISIS DE LA LAPIDARIA TIPO MEZCALA

Manuel Gamio (1922) fue de los primeros en publicar dentro de su monumental obra “La población del Valle de Teotihuacan” en el apartado titulado “Las pequeñas esculturas” una reproducción de figurillas que parecen corresponderse a esta tipología. El autor menciona tan solo que éstas no proceden del túnel de la pirámide del Sol sino de excavaciones más antiguas y las considera un modelo derivado de las esquemáticas (vid. Fig.6.9). No facilita información alguna sobre sus dimensiones, el material o la procedencia concreta dentro de la antigua ciudad. A pesar de disponer de las imágenes (Gamio 1922:Tomo I, lámina 100, fig. o y p) (Fig.6.27) no he logrado recuperar datos actuales sobre estas piezas y por ello no he generado las fichas correspondientes. Quisiera señalar que las figuras, femenina a juzgar por la indumentaria y asexualizada respectivamente, presentan un cuerpo plano con los brazos pegados al cuerpo e insinuados mediante incisiones. Sus rasgos faciales trabajados mediante incisión, con el característico marco triangular que acoge nariz y boca, presentan la estilización propia de este grupo. Las figuras se han trabajado a partir de la talla partiendo de una pieza de piedra de forma rectangular a la que se le han practicado dos cortes que pretenden distribuir la anatomía de la pieza. Encontramos uno de esos cortes en la parte correspondiente a la separación de cuerpo y cabeza, es decir al cuello y otro menos profundo en la parte equivalente a la cintura. También en la separación entre los pies se ha ejecutado un canal u horquilla. Por último quisiera señalar la semejanza entre la pieza “o” y la [251] o la [267] ambas actualmente en el MNAM.

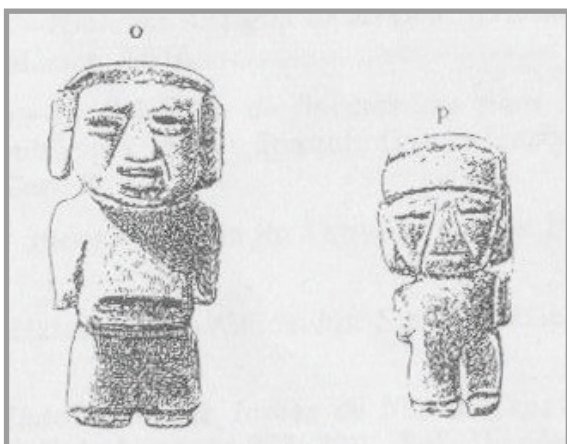


Fig. 6.27 M.Gamio publicó estas dos figuras antropomorfas que tanto su procedencia dentro de la antigua ciudad como ubicación actual se desconocen. El autor las considera posiblemente una derivación de los tipos esquemáticos antes reproducidos (Fig. 6.9). Fuente: M. Gamio (1979 [1922]: Tomo I. Lámina 100:o,p)

Poco después, en el transcurso de las exploraciones en 1932 del arqueólogo sueco Sigvald Linné excavó en los conjuntos habitacionales de Las Palmas y Xolalpan de donde surgieron algunas esculturas. De nuestro interés es la que publicó y que actualmente se encuentra en el Etnografiska

Museet de Estocolmo [325]. El autor, que no indica su procedencia dentro del conjunto, la menciona a propósito de las representaciones humanas en piedra:

“In fig. 262 is reproduced a figurine made of greenstone, rather rich in feldspar. It is strongly stylised, and not very artistically formed. The association in which it was recovered definitely places it with the Teotihuacan culture. It must have been carved by a tyro or mere artizan, while the mask just referred to is the work of a real artist.” (2003 [1934]:138)

La figurilla en cuestión presenta el cuerpo plano y de nuevo podemos observar como se parte de una pieza o preforma rectangular que se ha rebajado y a la que se le han practicado dos cortes: uno a la altura del cuello para dividir torso y cabeza y otro a la altura de la cintura. Es cierto que la figurilla no presenta la calidad de manufactura y el fino acabado visible en otros ejemplares. Esto puede obedecer a distintas razones: puede que sea una pieza inconclusa o como ya insinuó Linné, proceda de manos de un artesano no experto.

En nuestra clasificación tipológica se ha referido en varias ocasiones a la “presencia de rasgos mezcala”, algunos de ellos señalados previamente por autores anteriores, de manera que algunos de estos rasgos se encuentran presentes en mayor o menor grado, hasta en siete grupos: del G hasta el M. A continuación procedemos a revisar los proyectos arqueológicos y los salvamentos en los que han aparecido figurillas que han sido identificadas con esta etiqueta, haciendo especial hincapié, siempre que la información lo permita, de hacer inferencias acerca de su contexto.

Del Proyecto Teotihuacan 60-64 se excavaron en la zona 6 (entre N3W1 y N2W1), enfrente de la Pirámide del Sol y del lado oeste de la Calle de los Muertos 5 figurillas que por su morfología pueden corresponder al tipo Mezcala. (Tabla 4) Las alturas de este pequeño grupo oscilan entre 8 cm como máximo y 2.5 cm para la menor y un espesor máximo de 1.3 cm mientras el mínimo se encuentra en 0.4 cm. Acerca de las condiciones del contexto no podemos inferir más datos puesto que los informes arqueológicos correspondientes a las ubicaciones concretas de los materiales dentro de la zona 6 no pudieron localizarse.

TABLA 4. FIGURAS CON RASGOS MEZCALA DEL PROYECTO TEOTIHUACAN 60-64.

Nº DE FICHA	ALTURA	ANCHO	ESPESOR	MATERIAL
Ficha 132	5.8 cm	2.9 cm	1.3 cm	Piedra verde
Ficha 156	8 cm	2.5 cm	0.7 cm	Piedra verde
Ficha 155?	5.1 cm	3.6 cm	1.1 cm	Pizarra
Ficha 162	2.5 cm	1.2 cm	0.4 cm	Piedra verde
Ficha 319	5.5 cm	2.9 cm	1.1 cm	Piedra verde

El PAT 80-82 en las excavaciones de la Ciudadela proporcionó bastantes figurillas que fueron adjudicadas como del tipo Mezcala (tabla 5.1/5.2). Hemos tratado de ser exhaustivos, pero

en algunos casos no fue posible localizarlas en el acervo⁵⁴⁸ y en otros casos sus reducidas dimensiones y su frágil estado de conservación hizo que las obviáramos para esta investigación. Todas las figurillas referidas a continuación proceden de la Ciudadela, centro rector ideológico de Teotihuacan y concretamente del conjunto habitacional 1D situado al norte del Templo de Serpiente Emplumada que se comunicaba con éste mediante un estrecho pasillo en el lado sur del conjunto. En este conjunto, del que inicialmente se creía que pudiera ser una residencia de sacerdotes o de personas vinculadas a la Ciudadela, se confirmó más adelante “ *el lugar más bien parece habitado por personas dedicadas al aspecto intelectual, con funciones religiosas y las que estaban en relación y bajo la responsabilidad sacerdotal*” (Jarquín Pacheco 2002:168). Por otro lado se apuntaba a partir de los hallazgos arqueológicos en la riqueza de sus ocupantes así como en un uso no continuado del espacio: “ *en ésta área solamente realizaban funciones de tiempo parcial, viviendo en ella por temporadas, turnando su presencia entre los miembros del grupo, que formaba la fuerza política más importante.*” (Jarquín y Martínez 1982b: 126)

El conjunto de acuerdo al patrón teotihuacano esta formado por cinco secciones internas distribuidas: “ *apuestos porticados orientados en torno a patios centrales según los cuatro puntos cardinales.*” (Cabrera 1991:37). Una amplia escalinata en el lado este daba acceso principal al grupo C, un espacio porticado que al parecer controlaba el acceso al interior del conjunto, reforzado por espacios o aposentos laterales que debieron cumplir con la misma función restrictiva. Aunque el conjunto 1D fue inicialmente determinado con tres niveles de ocupación desde Miccaotli, Tlamimilolpa y Xolalpan Temprano, con algunas modificaciones hacia finales de esa etapa, Cabrera (1991:41) discrepa y advierte de la necesidad de analizar los materiales fechables en contexto.

Los doce ejemplares que hemos registrado proceden del edificio situado al norte del Templo de Quetzalcoatl, denominado conjunto 1D. De los doce, cuatro de ellos [133,134, 138, 316] se encontraron en el pasillo existente entre el grupo “E” y “F”⁵⁴⁹ y una [317] apareció entre el grupo “E” y el Templo de Quetzalcóatl. Una que [135] presenta unos rasgos anatómicos muy esquemáticos, procede del cuarto 4 del grupo “A” y parece que pudo estar asociada a un individuo desmembrado cuyos restos estaban dispersos sobre el cuarto oeste y la plaza del grupo⁵⁵⁰, indicando el violento proceso que puso fin a este conjunto. Otra figurilla [136], también en el mismo grupo, apareció asociada a la plaza. Cabe señalar que a ambos ejemplares les falta la cabeza y presentan un

548 El catálogo de fichas del ZAT/INAH del 87-89 me fue amablemente facilitado por el director de la ZAT, Alejandro Sarabia. En dicho catálogo se otorgaba un número a las piezas y la gran mayoría carecían de número de inventario. Posteriormente en 1997 se elaboró el “Catálogo de piezas arqueológicas. Acervo de la Ceramoteca.” donde ya constaba el número de inventario. Sin embargo algunas piezas del catálogo de fichas del 87-89 no constaban en éste último por lo que fue realmente complejo localizarlas. En algunos casos en los que no fue posible, hemos incluido todas las que estaban en nuestro conocimiento, pero somos conscientes que probablemente otras, muy a nuestro pesar, falten.

549 En el pasillo que divide los grupos 2E” y “F” :” *se localizaron dos zonas con una alta concentración de materiales, en relación posiblemente con los saqueos ahí realizados; algunos de los cuales se destruyeron probablemente con gran ira, entre estos materiales podemos mencionar: braseros de los llamados de “teatro”, gran concentración de excéntricos pequeños de obsidiana representando figuras humanas y serpientes y otros; cuentas de jade, abundancia de navajillas prismáticas, alguno que otro fragmento de escultura, así como gran cantidad de pizarra decorada con líneas rojas.*” (Jarquín y Martínez 1982b:103)

550 También el individuo (entierro 65) estaba asociado a plaquitas de jadeita y piedra negra, cuentas de jade, piedra negra y concha; una vasija estucada policroma con la representación de Tlaloc entre otros objetos. Jarquín y Martínez (1982b:103)

tratamiento anatómico esquemático, ejecutado mediante acanaladuras en el primer caso y con un leve modelado en el segundo. En el grupo A: “ se encontraron dispersos un conglomerado de objetos que reflejan sin lugar a dudas un importante y complejo proceso social de violencia y destrucción.” (Jarquín y Martínez 1982b:103). Otras tres figurillas proceden del grupo “B” una del interior del cuarto 5 [137], otra del interior del cuarto 7 [173] y otra no se determinó su ubicación concreta dentro del grupo [117] pero pertenece a éste. Otra figura (314) procede del grupo “C” y fue localizada en el costado sur del acceso al grupo “A”(Fig. 6.28).

TABLA 5.1 FIGURAS CON RASGOS MEZCALA EXCAVADAS EN LA CIUDADELA, CONJUNTO 1D, PAT 80-82.

FICHA	ALTURA	ANCHO	ESPESOR	MATERIAL
Ficha 117	11.3 cm	4.7 cm	1.6 cm	Piedra verde
Ficha 133	4.3 cm	2.1 cm	0.5 cm	Pizarra
Ficha 134	3.1 cm	1.2 cm	0.2 cm	Piedra verde jaboncillo?
Ficha 135	11.8 cm	3.1 cm	1.8 cm	Piedra marrón oscuro y verdoso
Ficha 136	13 cm	7 cm	2.8 cm	Piedra verde
Ficha 137	2.8 cm	0.9 cm	0.3 cm	Jaboncillo
Ficha 138	6 cm	2 cm	0.4 cm	Piedra verde
Ficha 173	3.6 cm	2.8 cm	0.6 cm	Piedra
Ficha 314	6.6 cm	2.5 cm	0.6 cm	Piedra
Ficha 316	2.9 cm	1.5 cm	0.7 cm	Piedra verde
Ficha 317	3.9 cm	2 cm	0.5 cm	Piedra verde

También del Proyecto Teotihuacan 80-82 en La Ciudadela se excavó una pieza con rasgos mezcala [315], que procede del conjunto pero no ha sido posible determinar su localización concreta en él. Finalmente mencionamos también un pequeño fragmento en piedra verde grisáceo posiblemente de tradición mezcala que procede la plataforma “1G” de la Ciudadela. Sólo se conserva una parte de la cara de figurilla [172], pero los rasgos faciales, ejecutados mediante líneas incisas presentan una morfología característica de esta tradición.

TABLA 5.2

FICHA	ALTURA	ANCHO	ESPESOR	MATERIAL
Ficha 114	4 cm	1.7 cm	n/d	Serpentina
Ficha 315	4.8 cm	1.4 cm	0.5 cm	Piedra jadeíta
Ficha 172	5.3 cm	6.2 cm	2.5 cm	Piedra verde

En la tabla superior hemos recogido estos ejemplares que aunque proceden de excavación, la falta de datos de localización concreto dentro del conjunto es el motivo que rige que las hayamos excluyamos para el análisis del contexto.

Fig. 6.28 Mapa de distribución de las litoesculturas tipo Mezcala halladas en el Conjunto 1D de la Ciudadela. Insertar pdf "Distribución 1C conjunto 1D"



Son pocos los ejemplares tipo mezcala que se conservan enteros y que procedan del Conjunto 1D por lo que, en este sentido, las dimensiones totales que indicamos pueden proporcionar datos poco relevantes. Únicamente en un caso la pieza no presenta signos de rotura que altere sus dimensiones originales; se trata de la [117] cuya altura es de 11.3 cms. Este tamaño viene seguido por dos ejemplares ya fragmentados que corresponden a la ficha [136] con 13 cms, el más grande para este conjunto y la ficha 135 con 11.8 cms. El resto poseen unas dimensiones que permite situarlas entre 2.8 y 6 cms de altura.

En relación a su ubicación, aunque hay que tener presente que tal vez el lugar donde fueron excavadas no nos indica su ubicación original, si se encuentran distribuidas de la siguiente manera: dos pertenecen al grupo “A” [135 y 136], dos al grupo “B” [137 y 173] y cinco proceden del pasillo entre los grupos “E” y “F” [133,134, 138, 316] y la [317] apareció entre el grupo “E” y el Templo de Quetzalcóatl. Su variedad en la distribución del conjunto es amplia y afecta a varios cuartos, así que aparentemente no podemos inferir un patrón de distribución determinado.

Por lo que se refiere al material exceptuando un solo caso que es pizarra verde oscuro [133] el resto fue identificado como piedra verde genérica, ya fuera del tipo metamórfica, serpentinita, fuchsita o jadeíta. Dado que no se ha podido precisar en todos los casos la materia prima, en apariencia parece que en esta tipología la selección no tanto del material, sino posiblemente del color del material fue un criterio tal vez determinante.

A nivel de composición formal las figurillas se presentan de pie y de frente pero algunas de ellas poseen un elevado grado de geometrización e incluso abstracción en sus formas que resulta complejo distinguir las extremidades. Destacaría un primer ejemplar [117] que de todo el conjunto es, sin duda, el mejor conservado y el más naturalista y pese a haber estado ejecutado mediante talla partiendo de una preforma o patrón rectangular en composición, muestra cierto volumen en sus planos. La figurilla muestra sus brazos junto al cuerpo y se encuentran dispuestos a lo largo del tronco. Una línea vertical incisa a cada lado del torso señala la separación entre extremidades superiores y éste. A su vez, una línea horizontal actúa de separación entre tronco y extremidades inferiores. En este caso las extremidades inferiores se encuentran separadas por una hendidura en forma de horquilla y la zona correspondiente a los pies se ha rebajada. La figura es asexual y parece vestir un huipil. La cabeza es sin duda la parte que más atención concentra, no sólo por su tamaño que aproximadamente es en altura de 5.2 cm, esto es casi la mitad de la figura, sino porque en ella se han concentrado los rasgos faciales compuestos a base de finas incisiones enmarcadas por unas orejas rectangulares o acaso el peinado. Una estrecha banda horizontal en la frente encima de la cual se encuentra otra más ancha presenta una hendidura en su parte superior.

Un segundo grupo cercano lo conformarían la figurillas asexuadas [134 y 137] ambas elaboradas con jaboncillo y de dimensiones y espesor reducidos: 3.1 cm de altura y 0.2 cm de espesor para el primer caso y 2.8 cm y 0.3 cm para el segundo. La técnica empleada es la talla y se han marcado levemente mediante incisión los elementos ornamentales que constituyen la separación entre tronco y parte superior e inferior, así como los rasgos faciales que, aunque burdos y severamente afectados en un caso, el otro permite vislumbrar un triángulo que enmarca en su interior la nariz

y la boca ejecutada mediante una incisión en horizontal; la misma técnica decorativa se emplea para señalar los ojos.

Un tercer grupo lo constituye el formado por las figurillas [135, 136 y 314]. Las tres figurillas están fragmentadas; la [136] por la cabeza y la parte inferior de las extremidades, y la [135 y 314] por la parte de la cabeza. Las dimensiones oscilan entre 13 cm para la mayor en altura, [136], y 6.6 cm para la figura [314]. El espesor de las figurillas parece corresponderse con su altura, ya que la más alta [136] es la que tiene mayor espesor 2.8 cm y la menor en altura, la [314], también es la que es más delgada con 0.6 cm, situando la pieza [135] como un ejemplar intermedio con 1.8 cm.

Comparten una ubicación cercana, ya que dos de ellas [135 y 136] aparecieron en el grupo "A", mientras que la [314] procede del grupo "C" en su acceso al grupo "A".

El material en este grupo presenta algunas dudas, ya que la pieza [314] únicamente fue identificada según la cédula del catálogo como piedra, posiblemente roca metamórfica y no la localizamos en el acervo. Por otro lado las otras dos piezas, [135 y 136] no muestran similitudes con otros ejemplares. La figura [135] es una roca metamórfica de color marrón oscuro que presenta un degradado a verde en su parte inferior. La [136] es una piedra más oscura en la parte inferior casi negra que en la parte superior, donde se aprecia un color café claro con puntos brillantes. Probablemente la parte ennegrecida se deba a las huellas del incendio.

Las tres piezas presentan una postura de pie y de frente y son asexuadas. Los detalles anatómicos se han insinuado en dos casos [136 y 314] y se han trabajado mediante incisiones acanaladas en el tercero [135]. Los brazos se unen a la altura del pecho en todas las piezas, este elemento que además de ser visible en el interior de la figura, se perfila también en el contorno de la silueta exterior. Estas tres figuras que se llevan las manos al pecho constituyen los únicos ejemplares con esta peculiar disposición de los brazos. Al no haberse conservado la cabeza de los tres ejemplares no puede hacerse mención a la relación de proporción que guardaría con respecto al cuerpo. Cabe mencionar finalmente que mientras la figura [136 y la 314] presentan una forma mucho más orgánica, de contornos ondulantes e irregulares, la pieza [135] es de concepción planimétrica, más geométrica y las incisiones que marcan el torso, reducido a una forma romboidal y las extremidades inferiores, obedecen a líneas rectas.

Finalmente otro subconjunto puede destacarse: se integra por dos piezas la [173] y [317]. Aunque proceden del mismo conjunto, provienen de zonas distintas: la figura [173] se encontró en el cuarto 7 del grupo "B" y la [317] en el pasillo entre el grupo "E" y el Templo de Quetzalcoatl. La altura de las figurillas es muy pequeña: 3.6 cm de alto y 3.9 cm respectivamente con 0.6 y 0.5 cm de espesor. Pese al pésimo estado de conservación de estas figurillas, una rota por la mitad superior a la altura del tronco [173] y la otra sólo conserva su parte central con los extremos seriamente erosionados, puede determinarse que la composición general de la forma humana atiende a una forma geométrica en ambos casos. El material es piedra verde en ambos casos y advertimos que no pudimos examinar personalmente estas tres piezas, ya que no se localizaron en el acervo. A nivel compositivo las figurillas asexuadas presentan una postura de frente y mediante incisiones

horizontales y diagonales se han insinuado los detalles anatómicos. En un caso se insinúan con mayor detalle los brazos que, extendidos a lo largo del cuerpo, muestran incisiones simulando posiblemente los dedos. Resultaría del todo inexacto tratar de inferir sus proporciones debido a su pésimo estado de conservación.

Por otro lado quisiera añadir que pese a que en las correspondientes cédulas de inventario de la ZAT elaboradas por Jarquín y Martínez, la mayoría de estas figurillas excavadas en el conjunto 1D se sitúan cronológicamente hacia Xolalpan Tardío-Metepec (450-550 d.C) es muy probable que sean anteriores. Oralia Cabrera menciona al respecto: *“Rubén Cabrera considera que posiblemente algunas de ellas pudieron ser parte de los materiales saqueados de las fosas del Túnel Antiguo [] de ser así este dato apoyaría la hipótesis de Rubén Cabrera quien plantea que el saqueo a la pirámide fue llevado en las últimas fases de Teotihuacan [] también se puede sugerir que estos objetos fueron reutilizados por los ocupantes del Conjunto 1D”* (Cabrera Cortés 1995:280)

Finalmente quisiera señalar la semejanza de estas piezas con una [165] que procede de salvamento en San Martín. Aunque su altura es un poco mayor, 4.6 cm, su ancho (2.6 cms) y su grosor (0.9 cms), su material, técnica y composición permite englobarla en este tipo que hemos designado como “J”.

En El Proyecto de La Ventilla 92-94 se reportaron algunas piezas que pueden también acogerse a estos rasgos mezcala (tabla 6)

TABLA 6. FIGURAS CON RASGOS MEZCALA DEL PROYECTO LA VENTILLA 92-94:

FICHA	ALTURA	ANCHO	ESPESOR	MATERIAL
Ficha 139	4.7cm/1.2 cm	0.2 cm/0.8 cm	0.2cm/0.5 cm	Pizarra verde
Ficha 140	6.1 cm	2.4 cm	0.6 cm	Pizarra

La [139] esta formada en realidad por un lote de siete fragmentos de figurillas planas todas incompletas que no superan los 4.7 cms de altura para el ejemplar más completo y los 0.8 cms de ancho y 0.5 cms de espesor. La [140] presenta unas dimensiones mayores, con 6.1 cm y 2.4 cm de ancho, pero su espesor permite situarla dentro del grupo de volumen plano. En el primer caso su procedencia es el frente 2, cerca del conjunto habitacional de tipo residencial denominado Conjunto de los Glifos. En el otro caso no logramos recopilar la información acerca de su localización exacta dentro de los cuatro frentes de excavación que se abrieron en éste. El material es pizarra en ambos casos, aunque en el lote de figurillas su color tiende a verdoso. La composición general es de forma geométrica. Tanto las figurillas fragmentadas que forman el lote como la figurilla [140] se presentan en postura frontal y son asexuadas, aunque de esta última podemos inferir su posible sexo femenino en función de la representación de una falda elaborada mediante incisiones. Los brazos descansan a lo largo del cuerpo y se separan de éste mediante una leve hendidura justo a la altura de las manos. Toda la decoración en superficie de esta escultura se ha ejecutado mediante incisiones que fueron cruciformes en el tocado de banda, horizontales y diagonales para insinuar los rasgos faciales así como para la indumentaria posiblemente formada

por un huipil ya que presenta el característico triángulo invertido a la altura de pecho y cintura. La proporción de la cabeza en relación al cuerpo es de aproximadamente 1/3 parte.

LA LAPIDARIA DEL PTQ 88-89: LOS ANÁLISIS DEL TIPO MEZCALA

En los análisis que O. Cabrera (1995) realizó en los ejemplares provistos por el PTQ identificó varios tipos de figurillas, que en el apartado de tipologías hemos mencionado en referencia a efectuar las pertinentes correspondencias. El tipo 7 definido por O. Cabrera como “Figurillas con orejas” se integra por ocho ejemplares de los cuales pudimos registrar seis [278; 284, 289, 290, 294 y 297]; (1995:270, fig.28 y p.277. fig. 31). Oralia Cabrera en la definición del tipo advierte que: “No presentan ningún tipo de atuendo ni están trabajadas en su parte posterior. Sus extremidades están formadas por pequeños canales, y se consideran figurillas asexuadas.” (1995: 276). Es en este tipo 7 de los mencionados supra donde se hallan algunos ejemplares que pueden considerarse de la tradición mezcala. Oralia Cabrera aunque advirtió estas semejanzas indica que Rosa Reyna Robles: “ considera que este tipo de figurillas no son del estilo Mezcala, y que se relacionan más con la porción noreste de Guerrero, que colinda con Oaxaca, el sur de Puebla y Morelos.” (1995:282)

De la clasificación tipológica propuesta por S. Sugiyama consideramos que la tipología F que afecta a la [284] y la H2 [300, 301, 289, 290, 294, 297, 288] presentarían algunos ejemplares que pueden englobarse dentro de algunos tipos o grupos que presentan rasgos mezcala. Tal es el caso de la [290, 284] que hemos incluido en el tipo G. Del resto, las figuras [300, 301, 294] que Sugiyama incluyó en su tipo H2, nosotros las hemos dejado sin determinar (N.D.) ya que, bajo nuestro punto de vista no se adscriben por igual a ninguno de los tipos creados. Por otro lado, las piezas [289, 297 y 288] también del tipo H.2 de Sugiyama, han sido en nuestra propuesta tipológica reubicadas en el grupo D.3 [289] y D.2 para las otras dos restantes, grupos que no presentan, bajo nuestra opinión, rasgos mezcala. (Vid. tabla 2).

También en Salvamento se han recuperado algunas piezas que pertenecen a esta tradición lapidaria. La mayoría proceden de San Martín de las Pirámides [165, 164?, 154?163] y una procede de San Francisco Mazapa [149]. (Tabla 7)

TABLA 7. TABLA DE LAS LITUESCULTURAS TIPO MEZCALA PROCEDENTES DE SALVAMENTOS.

FICHA	ALTURA	ANCHO	ESPESOR	MATERIAL
Ficha 165	4.6 cm	2.6 cm	0.9 cm	Piedra verde
Ficha 164	4.6 cm	2.3 cm	1 cm	Piedra verde
Ficha 154	8 cm	2.7 cm	N/D	Pizarra
Ficha 163	4.3 cm	1.6 cm	0.2 cm	Piedra verde
Ficha 149	8.3 cm	4.6 cm	3.2 cm	Piedra negra?

Observamos que las dimensiones de las figurillas oscilan entre dos grupos: unas entre 4 cms y 4.6 cm, teniendo en cuenta que éstas se encuentran fragmentadas y otro grupo constituido por dos

ejemplares alrededor de 8 cm. No podemos atribuir el empleo de una técnica distinta en función de los dos grupos que hemos destacado ya que por ejemplo la [154] presenta 8 cm de longitud y responde a un patrón plano, mientras que la [149] es la pieza con mayor volumen lo que le confiere un espesor de 3.2 cm. Quisiera señalar también que esta pieza se asemeja al tipo M-2 de la clasificación de Carlo T. E. Gay (1967:8) (Fig.6.29). Según el autor este tipo pertenece a las preformas elementales o formativas de la tradición mezcala:

“M-2 figures are experimental in character, executed with few cuts and fair workmanship. Relying on negative space to achieve plastic effect, the Mezcala carvers related a simple but organic form of sculpture. Devoid of trivial retail, the figure is based on two hollows making the orbits, a depression suggesting the neck, and a minimal separation of the legs. The arms are usually an integral part of the body or implied by a lateral and frontal recess of the legs. Only essentials volumes are described, with a softness of contour more proper to roughed-out form than to finished work.” (1967:8)



Fig. 6.29 Tipo M-2 según Carlo T.E. Gay y a la derecha la pieza [149].

Podemos constatar como en efecto, se dan ciertas semejanzas compositivas con esta tipología ya que presenta los característicos huecos rehundidos marcando la zona orbital de los ojos, la depresión que muestra el cuello y los brazos integrados al cuerpo indicados aquí además mediante incisión. Esta tipología que también se caracteriza por presentar un acabado de superficie pulido en general pero rugoso para la parte superior de la cabeza se comparte también en nuestro ejemplar. Incluso las dimensiones que el autor señala para este grupo, oscilan entre 7.62 y 11.43cm⁵⁵¹, adecuándose también a esta figurilla. Por lo anterior proponemos que es muy probable que esta figurilla [149] derive de esta tradición. De los ejemplares analizados éste sin duda constituye una excepción, ya que no se han hallado otros semejantes.

Por otro lado podemos mencionar que la pieza [163] y la [154] han resuelto sus detalles anatómicos a partir de incisión. Sin embargo en el primer caso aunque se haya partido de una preforma rectangular, la forma general de la silueta de la figura, más redondeada en la parte de la cabeza y más recta en la parte de las extremidades se ha vaciado y se le ha concedido más volumen y corporeidad a la figura. Formalmente se asemeja al tipo F que estableció Sugiyama para las del PTQ 89 [284]. La parte facial se ha ejecutado mediante una incisión triangular establecida en el centro del rostro que actúa como elemento distribuidor del resto de rasgos que se muestran

551 Entre 3'' y 4 ½ '' de altura. (Gay 1967:8)

muy simplificados. Unas delgadas líneas horizontales marcan la zona ocular subrayada por otras incisiones que actúan de cejas en la parte superior y dos salientes de forma rectangular levemente redondeado en las esquinas sobresalen a la altura del rostro simulando orejeras. Su postura de pie y de frente muestra los brazos dispuestos a lo largo del tronco marcadas con una acanaladura en diagonal. Las extremidades inferiores también se han ejecutado juntas y se han marcado con una incisión que las separa generando un canal. También las dimensiones son semejantes: la [284] presenta 3.87 cm de altura por 1.57 de ancho y 0.44 de espesor; la 163 son 4.3 cm, 1.6 cm de ancho y 0.2 de espesor. Ambas se muestran desnudas y asexuadas. Aproximadamente para ambas piezas 1/3 parte corresponde a la cabeza. Consideramos que la figurilla [156] también podría incluirse dentro de esta tipología, hecha en pizarra y con 8 cms de altura y 2.5 de ancho.

En el segundo caso, la pieza [154] parece partir de un patrón o talla rectangular a la que se le ha mantenido la rigidez inherente de la preforma, no se han intentado suavizar los ángulos, ya que apenas en el tocado sobresalen los salientes y en la parte del cuello se han marcado un entrante. Los detalles anatómicos fueron trabajados mediante incisión pero adquieren un carácter mucho más planimétrico. La incisión no llega a vaciarse, no se convierte en acanaladura por lo que la pureza de líneas de la figurilla destila sobriedad. El material empleado en este caso es pizarra lo que puede justificar su tendencia a trabajar la figurilla siguiendo un criterio mucho más planimétrico y con incisiones poco profundas. Tanto el tratamiento corporal como la postura sigue siendo, como es habitual, de pie y de frente con los brazos colocados a lo largo del tronco. El canon de proporciones de la cabeza con respecto al cuerpo correspondería a 1/3 parte. Advertimos que aunque con algunas diferencias como un tratamiento un poco más redondeado en el contorno general, consideramos que se asemeja a la pieza [140] de 6.1 cm de altura y también elaborada con pizarra y a la [138] de 6 cms y en un material muy laminado, muy posiblemente pizarra verde.

La pieza [165] aunque muy deteriorada presenta similitudes en lo que se refiere a material, dimensiones y técnica decorativa con otros ejemplares fragmentados que proceden del Conjunto 1D al norte del TSE [173 y 317] a los que nos hemos referido *supra*, pudiéndose constituir un tipo que englobara estos ejemplares.

DESPEJANDO LAS DUDAS: ¿INFLUENCIA, CONTACTO COMERCIAL, IMPORTACIÓN O PRESENCIA?

Ya hemos apuntado a lo largo de este capítulo que el debate acerca de la presencia de figurillas con rasgos mezcala en Teotihuacan se ha polarizado entre dos posiciones: considerar que son indicativas y deben interpretarse, en consecuencia, como elementos de comercio entre la región de Guerrero y Teotihuacan o por el contrario, considerar la presencia de artesanos lapidarios mezcala en Teotihuacan que fueran los implicados en la manufactura de estos tipos. Asimismo la presencia “teotihuacanoide” en Guerrero se podría explicar empleando, como veremos, ambos argumentos. Examinemos algunas de las aportaciones que se han propuesto para tratar de dar respuesta a estos dos interrogantes antes de presentar algunas consideraciones finales.

A propósito de la primera posición existen varias alternativas y un antecedente que sigue siendo objeto de controversia: recordemos como las comúnmente designadas como “máscaras

teotihuacanas” podrían haber sido manufacturadas en otros lugares, tal vez Puebla o el mismo Guerrero⁵⁵² como sugirió L. I. Paradis (1986:10) quién indicó que las técnicas de manufactura de las máscaras teotihuacanas le remetían al arte lapidario Mezcala. Carlo T.E. Gay (1967) parte de Guerrero como foco de origen cuando trata de explicar la presencia de estos objetos en otros lugares: “*A few pieces found in controlled excavations at Teotihuacan, and the few masks reportedly unearthed in the Valley of Mexico were probably trade pieces.*” (1967:6). Además afirma que la materia prima procede de Guerrero y que no hay evidencias de una tradición lítica temprana para la cultura teotihuacana. Por lo que respecta a las figurillas tipo Mezcala y su presencia en Teotihuacan, Paradis (1986) menciona que para la urbe del clásico no existe prácticamente tradición lapidaria propia y en cualquier caso, la única tradición lapidaria teotihuacana que existe fue la de las máscaras de piedra que habitualmente se ha pensado que fueron producidas en estilo teotihuacano por artesanos Mezcala o por discípulos de éstos. La autora ofrece una explicación alternativa que contempla que tal vez Teotihuacan llegó a controlar una parte de Guerrero. Por ello más adelante considera una interesante propuesta de artesanos Mezcala al servicio de Teotihuacan:

“...these craftsmen could have produced their art in Guerrero and also in Teotihuacan where they would have applied their art in the production of masks in pure Teotihuacan style. [...] The relationships between Teotihuacan and the Mezcala area would have been bidirectional, reciprocal, each gaining from the other. Teotihuacan would have dominated the Mezcala area, however: it employed its artists, probably imported raw material through tribute or commerce and thus exerted and economic control over the area. [...] we have here the only and most convincing case of economic and ideological, not to say political, control of Teotihuacan over a region of Guerrero.” (Paradis 1986:14).

La propuesta de Serra Puche y de la Torre (1993:174) parecía dar respuesta: los teotihuacanos concedores de la materia prima de Guerrero se desplazaron hasta allí y dirigieron su extracción, aunque no determinan si también dirigieron su producción.

Por otro lado M.H. Turner (1992:98-99) descarta que hubiera artesanos mezcala trabajando en Teotihuacan, ya que no hay evidencias que lo apoyen sino que considera más plausible que las piezas de tipo mezcala fueran hechas en Guerrero por artesanos mezcala y exportados a Teotihuacan.

Para la presencia teotihuacanoide en Guerrero Covarrubias (1948:90) consideraba que la presencia de la cultura teotihuacana en Guerrero era la responsable de esta influencia en el arte de la cuenca del río Mezcala y Alcina Franch (1956:92) resolvió que se trataba o de un contacto comercial intenso o bien de una influencia cultural. En los años 60’ Rubín de la Borbolla retomó la cuestión, pero tampoco despeja este asunto y deja un interrogante en el aire al preguntarse si estas figuras teotihuacanoides en Guerrero pueden ser indicativas de teotihuacanos viviendo

552 Ya Covarrubias (1948:87) indicaba que la mayoría de las máscaras teotihuacanas del tipo clásico procedían de Guerrero y Puebla. Ante la presencia de elementos de Guerrero en Teotihuacan Schmidt y Litvak (1986:43) traen a colación las máscaras de piedra que se encuentran en la sala teotihuacana del MNAM y que, a juicio de los autores, muy probablemente se tallaron en Guerrero. D. Heyden (1977c:31) sugirió contrariamente que las máscaras de piedra de Guerrero podían haber sido trabajadas en Teotihuacan por artesanos guerrerenses.

en este territorio (1964:24) o si desde este centro lapidario la producción se extendió a otros territorios mesoamericanos a través del comercio o el intercambio (1964:25). Carlo T.E.Gay (1967:5) quien a propósito de la abundancia de esculturas de estilo teotihuacano y olmeca procedentes de Guerrero, opta por proponer que no se trata de desarrollos periféricos sino de un desarrollo interno y local en un estadio de formación. Para Gay las máscaras y figurillas de piedra de tipo teotihuacano que aparecen en Guerrero fueron elaboradas localmente y, por lo tanto, no fueron importaciones de Teotihuacan. Casi diez años después R. Millon se planteará la posibilidad de teotihuacanos viviendo en Guerrero a propósito de la caída de la antigua urbe, cuando se interroga hacia donde migran los artesanos de esta ciudad: *“Did some of them disperse to other centres where their skills could have been used? Is this part of explanation for the presence of Teotihuacanoid art in other parts of Middle America during the latter part of the Late Classic Period?”* (1973a:59). Esto implicaría una presencia en el Epiclásico, ¿pero y en el Clásico? Finalmente Carlos Javier González González, en su estudio sobre el estilo Mezcala en el Templo Mayor también retoma el asunto de problemática tradición y su foco de origen. El autor opina que le parecería más lógico que los lapidarios de Guerrero, después de recibir la influencia olmeca y teotihuacana crearan sus propias formas y no a la inversa, es decir sobre un estilo ya maduro y definido modificarlo por las influencias externas (1987:151). Apenas unos años después González y Olmedo (1990) apuntan a una posible: *“contemporaneidad entre el estilo Mezcala y la tradición teotihuacana []”* (1990:78), básicamente porque las ofrendas estilo Mezcala en el Templo Mayor están estrechamente asociadas con piezas teotihuacanas.

En base a la compilación de datos expuesta en este apartado considero que las escasas figurillas teotihuacanoides halladas en Guerrero es muy posible que fueran imitaciones del tipo teotihuacano manufacturadas localmente, atendiendo a la enorme difusión que en esa época Teotihuacan irradió hacia otros centros culturales mesoamericanos. El análisis de algunas de esas supuestas figurillas teotihuacanoides nos ha evidenciado que, pese a la gran diversidad morfológica y tipológica, aparecen en Guerrero unos tipos “teotihuacanoides” híbridos e inexistentes en la propia urbe del Altiplano. Considero que si fueran producciones importadas directamente de allí, posiblemente encajarían con algunos de los tipos definidos. No descarto como sugirió Reyna Robles (2002b:117) la presencia en el Epiclásico de esculturas o figurillas que fueran reliquias originales procedentes de Teotihuacan, pero hacen falta más ejemplares publicados con contexto confiable para poder aseverar esta cuestión.

Por otro lado, de igual modo, un análisis de las formas Mezcala de Guerrero nos revela que “lo Mezcala” de Teotihuacan es distinto. A la luz de los ejemplares analizados y de la abundancia de elementos o rasgos mezcala presentes en los distintos tipos propuestos, puede considerarse esta ambigua presencia mezcala tal vez no es tanto un elemento de comercio o que implique la presencia de artesanos guerrerenses, sino que puede ser indicativa de una adopción-imitación-incorporación de algunos rasgos difusos mezcala a la producción teotihuacana. Considero que se trata de una producción local, que efectúa cambios en las dimensiones, manifiesta un gusto por la adopción o imitación de unos rasgos concretos como las incisiones para señalar rostro y extremidades, y que opta por la representación bidimensional frente al prisma característico del Mezcala de Guerrero. Reitero que si fueran producciones importadas directamente de allí,

posiblemente encajarían con algunos de los tipos definidos, algo que por lo que he podido analizar, apenas ocurre con poco margen de duda en el ejemplar [149].

Comulgo con la propuesta de P. Girard (1999) cuando se ocupó de establecer analogías entre los materiales de tipo mezcala que habían aparecido en el Proyecto TSE 88-89 con las esculturas de manufactura mezcala procedentes de Guerrero:

“ les différences observées laissent des doutes quant au lien direct entre les artisans du Guerrero et les pièces mises au jour à Teotihuacan. Il serait alors plus réaliste de parler d’une influence technologique ou stylistique, moins directe mais qui aurait tout de même laissé sa signature dans les objets lapidaires de Teotihuacan, sans toutefois impliquer obligatoirement les artisans du Guerrero dans la production.” (1999:28).

Sin embargo tampoco conviene descartar la propuesta de O. Cabrera que sugirió que “ algunos artesanos lapidarios estuvieron involucrados en la manufactura []. Estas piezas pudieron hacerse en Guerrero y más tarde importarse a Teotihuacan, y también algunos artesanos lapidarios pudieron haber llegado a Teotihuacan junto con las materias primas.” (2009a:194). Desde luego que es razonable que algunos artesanos lapidarios de Guerrero, vivieran en una urbe cosmopolita como lo fue la antigua Teotihuacan y adaptaran no solo el tipo mezcala de su propia tradición cultural a los gustos y exigencias del comitente teotihuacano, sino también adaptaron otros aspectos como el material o las dimensiones. Del mismo modo que en el centro de barrio de Teopancazco Manzanilla (2006:25) sugiere la presencia de artesanos a tiempo completo, tal vez foráneos cuando sospecha: “ que el linaje o “casa” que regía en Teopancazco tenía mano de obra de la Costa del Golfo trabajando en la elaboración de los trajes []” (2006:29), puede ser que parte de esos artesanos lapidarios de Guerrero vinieran a la ciudad, aunque lo que parece claro es que la producción que tenemos en Teotihuacan del “tipo Mezcala” es distinta a la producida en Guerrero, es decir, adaptada a unos gustos locales.

6.4 REFLEXIONES SOBRE LOS TIPOS ESQUEMÁTICOS

Dedicamos al tipo “K” definido como figuras esquemáticas abstractas una atención más detallada en este apartado. Recordemos como en este tipo las figurillas suelen ser asexuadas, presentando una composición de silueta vagamente antropomorfa, prismática unas veces, de contornos toscos e irregulares otros. Los rasgos anatómicos apenas se insinúan mediante incisiones o cortes; así no muestran los brazos o piernas bien definidos, sino que éstos se intuyen a partir de cortes superficiales en vertical o diagonal y las manos no se representan en ningún caso. En ninguno de los casos que conforman este tipo la cabeza o el rostro aparece definido. Por todo ello se ha convenido en etiquetarlas bajo la rúbrica de esquemáticas, como otros autores que nos precedieron. Puesto que las figuras que integran el tipo esquemático en nuestro corpus se limitan a cuatro ejemplares en piedras verdes consideramos oportuno mencionar la existencia de este tipo en otro material más frecuente, pizarra. Ofrecemos a continuación la historiografía de este tipo esquemático en Teotihuacan para posteriormente sugerir algunas consideraciones finales.

En 1922 Manuel Gamio dentro del capítulo dedicado a las “Artes Menores” de Teotihuacan adjuntó un apartado a las pequeñas esculturas encontradas dentro de los adobes al abrir el túnel este de la Pirámide del Sol. Gamio indica que junto con restos de figurillas de barro de tipo arcaico y una de tipo transicional aparecieron estas otras esculturas en pizarra de forma muy esquemática. El autor las define como: “*curiosas representaciones antropomorfas de pronunciado convencionalismo; están talladas en pizarra y casi todas presentan rasgos irregulares pintados con color rojo.*”(1922:T.I, p.184, lámina 100:i-n) (Fig.6.9). Como ya se ha mencionado Gamio propone que estas esculturas pueden ser arquetipos de otras figuras que publica (1922: T.I, lám. 100:o-p) (Fig. 6.27), ya que parecen ser “*...derivaciones de las anteriores; es decir, las figuras i, j, k, l, m y n tal vez son arquetipos de las figuras o y p.*” (1922: T.I, 184).

Una década después Eduardo Noguera (1935) planteó a partir de sus excavaciones que la Plataforma Adosada fue construida posteriormente a la Pirámide del Sol. Dentro de esta plataforma halló cerámica, figurillas de barro y obsidiana además de representaciones humanas en pizarra muy estilizadas (1935: lám XXV, fig.1-5, 9-14 p.48) (Fig.5.36). El autor menciona al respecto: “*el cuerpo está hecho por medio de trazos angulosos que representaban en un estilo rudimentario un cuerpo humano cuyos rasgos iban acentuados por medio de pintura roja. Sus dimensiones son muy variadas, hay algunas de 0.05 cms de ancho en cambio, otras miden tan solo 0.01 cms lo mismo que sus alturas son diferentes.*”⁵⁵³. (1935:47).

En las excavaciones en la Pirámide del Sol en 1959 F. Müller (1965a: lám. XXIII, c4, c5, d1, d2) menciona hasta 20 fragmentos en pizarra muy semejantes al tipo esquemático considerado (Fig. 6.10). En su publicación, las dos primeras piezas provienen del sector de la Plaza de la Luna, concretamente de un basurero del Palacio de Quetzalpapalotl y del cuarto 4 de la Estructura 1 respectivamente, las considera como piedras de afilar, mientras que las otras que se obtuvieron en el cuerpo inferior de la pirámide del Sol, túnel norte-sur, se consideran figurillas antropomorfas. La autora menciona “*Estas figuritas parecen ser los antecedentes del estilo hierático, y esquemático de las pequeñas esculturas de piedra pulida. Por su posición stratigráfica parecen ser marcadores para Teot. I-II y contemporáneos en parte de las figuras antropomorfas de núcleo de obsidiana hechas con la misma técnica de muescas.*” (1965a: 141). En esta misma lámina Müller incorpora dos figuras, la c-2 y c-3. La primera de ellas la define como una figura antropomorfa masculina esgrafiada procedente de la Ofrenda 9 de Tetitla. La c-3 es un cuerpo de figura antropomorfa procedente de la Pirámide del Sol, del túnel N-S del cuerpo inferior. Describe su forma: “*Es una placa ovalada muy parecida a un hacha de piedra, por medio de muescas se ha dividido en tres grandes partes al cuerpo humano, sugiriendo los rasgos [sic] corporales esquemáticamente. Hay dos formas de cabezas, una redondeada y la otra triangular. Las piernas son cortas en proporción al cuerpo.*” (1965a:141)

M.H. Turner (1988) menciona este tipo en pizarra y esquisto a las que se refiere como tipo Tzacualli de las que se encontraron algunos ejemplos en varias colecciones del TMP (1988: 203-205). Acerca de su función sugiere: “*... may have been used to represent human beings in ritual or ceremonies*

553 Advertimos la confusión del autor con los centímetros, ya que expresa en centímetros lo que corresponde a metros, de modo que sus 0.05 cm de ancho en realidad indican 0.5 cm de ancho.

held both in temples and households” (1988:202) y considera que el hecho que se hayan encontrado aisladamente hasta ese momento puede deberse a que se usaron en circunstancias muy concretas por los habitantes de la ciudad, aunque no descarta que por su aspecto extremadamente esquemático, se hubieran encontrado con más frecuencia pero que fuera un material descartado o desechado en las excavaciones arqueológicas. (1988:204). Turner pone de manifiesto la semejanza entre este tipo y las denominadas figurillas “Charlie Chaplin”⁵⁵⁴ que aparecen mayormente en depósitos rituales en sitios mayas de Belize, Guatemala, Honduras y área de Yucatán en México, durante el Preclásico Tardío y Clásico Temprano. Recientemente han sido objeto de estudio (Lomitola 2012) pero fueron designadas con singular nombre por J.E.S. Thompson que las halló en el sitio de San José, en base a su diminuto tamaño entre 2-4 cm de alto, su carácter esquemático con los brazos cruzados en el pecho y especialmente sus piernas juntas con los pies hacia fuera (Lomitola 2012:7). Lomitola apunta la dificultad en discutir acerca de su significado, pero determina que esta figurilla formó parte de un sistema de creencias rituales compartidas en el área Maya y que su variabilidad tanto en estilos, ubicación y disposición indicaba una particular apropiación de la práctica a manos de distintas comunidades Mayas. Advierte asimismo que en el mismo periodo que aparecen las “Charlie Chaplin” en el área Maya, aparecieron las figuras antropomorfas de obsidiana en la Pirámide de la Luna en Teotihuacan, que presentan las piernas separadas y una disposición de los pies muy similar, y que figurillas semejantes conocidas como “camahuiles”, también con brazos cruzados, piernas juntas, ligeramente alargadas en forma y más estandarizadas en estilo, aparecen en las Tierras altas de Guatemala en contextos similares desde el Protoclásico y siguieron en uso hasta el Clásico Tardío (2012:142-143). Sin pretender hacer un exhaustivo análisis al respecto, mencionamos que de acuerdo con M.H. Turner, las figurillas Tzacualli teotihuacanas comparten más el carácter general esquemático y abstracto que no la postura en si. Por otro lado Turner (1988:205) afirma que en realidad las “Charlie Chaplin” son más cercanas en forma a las figuras antropomorfas de obsidiana teotihuacanas que no a las de tipo Tzacualli, en lo que estamos plenamente de acuerdo. Sin embargo hay un par de ejemplares dudosos [136] y [314] procedentes del PAT 80-82 en La Ciudadela, concretamente provenientes del conjunto “1D”, una en la plaza del grupo “A” y otra en el costado sur de acceso al grupo “A” que pueden adaptarse a descripción formal de esta categoría, aunque nos hemos inclinado por adjudicarles otro tipo independiente, el “Ñ”. En el primer caso la pieza si bien está incompleta, faltándole la parte superior en inferior, presenta los brazos cruzados y en el otro caso muestran sus brazos alzados y juntos a la altura del pecho. Si bien sus dimensiones son 13 cm y 6.6 cm de altura respectivamente, es decir mayores respecto a las halladas en el área Maya, por su forma ambas son muy semejante a 3 figuras “Charlie Chaplin” en concha halladas en la estructura A-1 de Uaxactun (Lomitola 2012: fig. 10, p.27) (fig. 6.30a), aunque las piernas en el caso de la [314] terminan en punta redondeada. Fueron fechadas por su posición en la excavación para Xolalpan Tardío. El otro ejemplar [280] que hemos considerado posible referente “Charlie Chaplin” proviene de la tumba central, entierro 14 del Proyecto templo de Quetzalcoatl y fue fechado hacia 210 d.C. En este caso no sólo su morfología, con brazos cruzados y piernas separadas cuyos pies parecen dirigirse hacia fuera, sino también su altura, inferior a 3 cm, se adecua más a los ejemplares mayas. (Fig. 6.30b)

554 Agradezco al Dr. Andrés Ciudad y la Dra. Pepa Iglesias (comunicación personal 11/02/2013) sus comentarios con respecto al tipo esquemático teotihuacano y sus posibles analogías con los camahuiles vs Charlie Chaplin. Asimismo que me facilitaran un ejemplar de la tesis de Lisa M. Lomitola (2012) acerca del uso ritual de las figurillas “Charlie Chaplin” en las tierras bajas mayas.

Fig. 6.30a Tres figuras “Charlie Chaplin” en concha halladas en la estructura A-1 de Uaxactun (Lomitola 2012: fig. 10, p.27) se asemejan formalmente a las piezas [136] (derecha) [214], aunque en nuestra propuesta tipológica estas forman parte del tipo “Ñ”.

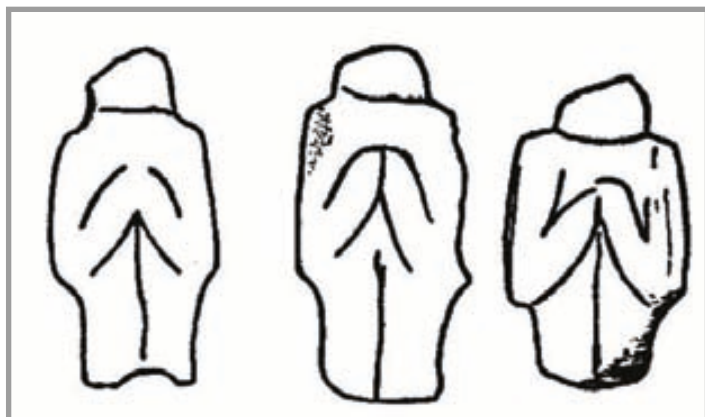


Fig. 6.30b La pieza [280] que consideramos del tipo “Charlie Chaplin”. A la derecha una figura Charlie Chaplin reproducida por L. Lomitola. Fuente Lomitola (2012: fig. 7, p.22)

Este tipo esquemático aunque no es muy numeroso, ha aparecido en excavaciones controladas, como por ejemplo las piezas [315] y [316] procedentes del conjunto 1D excavado durante el PAT 80-82. A.M. Jarquín Pacheco y E. Martínez Vargas identificaron como piedra verde o jadeíta⁵⁵⁵ y las clasificaron dentro del tipo mezcala. La cronología que los autores sugirieron fue, para ambos casos, Xolalpan Tardío (550d.C), por aparecer en el momento de última ocupación, pero pueden ser anteriores como ya sugirió M. Gamio.

También la [277] procedente de la Ofrenda 1 del Pozo 3, bajo la escalinata de la Plataforma Adosada dentro del PTQ 88-89' puede formar parte de esta tipología. O. Cabrera dentro de su tipología la ubicó siendo el único ejemplar en el tipo 10. La autora describe la pieza:

555 No se localizaron estas piezas durante nuestra estancia de investigación en el acervo por lo que no pudimos comprobar el material.

“... Su forma es irregular y está manufacturada en una roca identificada como lutita. Por sus características es posible que corresponda a las piezas que Turner denomina como “Figurillas Tzacualli”. Es de cuerpo plano, angosto en la parte superior y más amplio en la parte inferior. Los canales que dan forma a su cuerpo se observan solamente en su parte frontal y no están bien definidas las partes de su cuerpo, considerada por lo tanto una representación antropomorfa sin sexo definido. Mide 3.9 cm de largo, por 1.7 cm de ancho y 4 mm de espesor.” (1995:276 y 278)

Valorando en la medida de lo posible los contextos confiables procedemos a efectuar algunas referencias de orden cronológico para este tipo. Hay que tener presente que son pocos los contextos que hayan facilitado material, de modo que los datos aquí presentados sirven como hipótesis preliminar para seguir indagando en esta dirección. A pesar de que para Noguera (1935) los materiales cerámicos del túnel en el tramo que cruzaba la Plataforma Adosada se correspondían a Tzacualli (0-150d.C) y Miccaotli (150-200d.C), F. Müller las considera representativas de la fase Teot. I-II, es decir (0-150 d.C); E. Rattray (1998, 2001) fechó la Plataforma Adosada de la Pirámide del Sol en un momento más tardío, para 200-250 d.C y recientemente N. Sugiyama et al., (2013:419) consideran que si la pirámide puede fecharse entre Miccaotli, Tlamimilolpa Temprano- Tardío, entre 170-310d.C, la construcción de la Adosada debió ser en un momento inmediatamente posterior. Por lo tanto los materiales de relleno debieron ser o anteriores o de esta fase.

Por otro lado la ofrenda 1 del pozo 3 bajo la escalinata de la Plataforma Adosada del TSE [277] nos aporta una cronología cercana al 200 d.C y las figurillas esquemáticas que han aparecido en el conjunto 1D de la Ciudadela [315, 316] indican un momento posterior, ya en Xolalpan, lo cual puede ser indicativo tal vez de una reutilización posterior de este tipo.

6.5 EL DENOMINADO TIPO A : “CLÁSICO TEOTIHUACANO”

Designamos como tipo clásico las figuras elaboradas por lo general con distintos tipos de piedras verdes semipreciosas, entre ellas la jadeíta, que presentan a un personaje masculino, de pie y de frente con los brazos extendidos a la largo del cuerpo, ataviado con un maxtlatl y llevando un tocado en forma de “T” invertida. El patrón seguido en su manufactura es de bulto, concediendo así un tratamiento volumétrico próximo a la escultura, por ello las consideramos pequeñas esculturas. Una variante del tipo clásico se encuentra en las figuras que en lugar de presentarse en pie se muestran sedentes, con las piernas cruzadas en la denominada postura en forma de flor de loto y con sus manos reposando encima de las rodillas. Otro elemento compartido por estas figuras es el rostro, de apariencia amable y serena, cuya forma general es triangular aunque suavizado en su contorno. Los rasgos faciales se han ejecutado mediante incisión, especialmente los ojos que se muestran rasgados igual que la boca que se representa cerrada. En ésta el grado de detalle puede mostrar incluso unos labios bien perfilados. La nariz parece ser un pellizco triangular. Para el primer caso, es decir el que se presenta en pie, en ocasiones el tocado puede completarse con el resplandor fijado a la parte posterior y en casi todos los casos la cabeza presenta en los laterales

orificios para insertar, a lado y lado de la cabeza, las orejeras circulares o discoidales. Del tipo sedente no se han registrado más que un par de ejemplares [226,227] procedentes del entierro 3 de la Pirámide de la Luna con 6.1 cm y 5.8 cm de altura respectivamente.

Eduardo Noguera fue uno de los primeros en registrar este tipo al obtener la figurilla humana de cuarzo que halló en la Plataforma Adosada de la Pirámide del Sol (1935: lámina XXVI-fig. 10, p.52) (Fig.6.31). El autor la identifica como una figura masculina de pie, de cuerpo desnudo y con un tocado y advierte que figurillas de piedra de este tipo ya encuentran en otras excavaciones⁵⁵⁶. Destaca de ella sus ojos hechos a partir de incisión, lo que pone en relación con las figurillas de barro de transición. Sus dimensiones 6.5 cm de alto y 2 cm de ancho equivalen a este tipo clásico (1935:49).

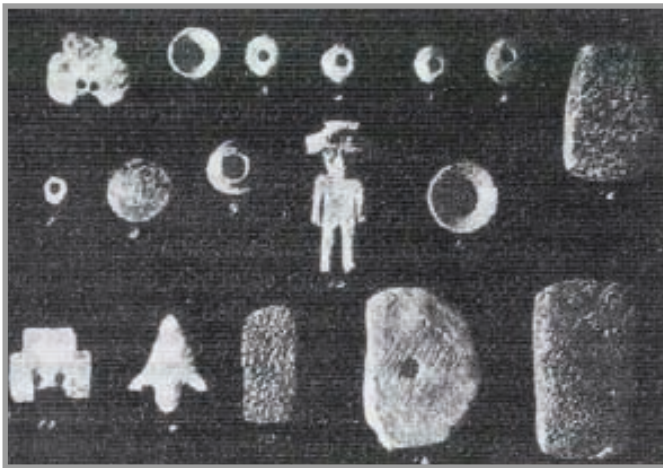


Fig. 6.31 El tipo clásico teotihuacano fue registrado en la Plataforma Adosada de la Pirámide del Sol. Fuente: E. Noguera (1935: lámina XXVI-fig. 10, p.52)

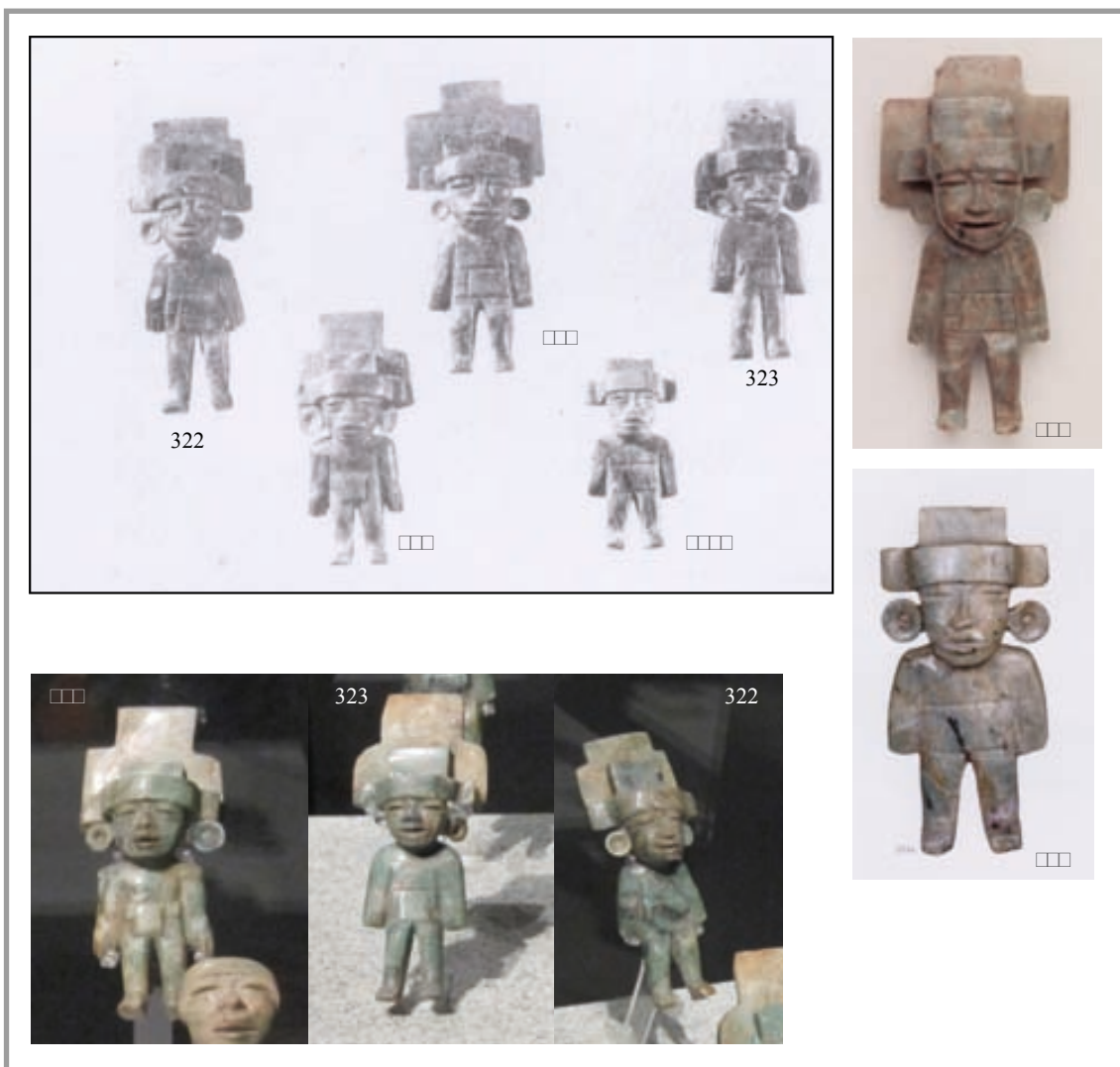
Alfonso Caso y José Reyes en 1939 hicieron algunas exploraciones en el pie de la escalera del Templo Viejo de Quetzalcoatl reportando la Ofrenda 1 con vestigios humanos, cuentas de piedra verde y caracolas entre otras ofrendas. Las exploraciones se interrumpieron y no fue hasta poco tiempo después que Daniel F. Rubín de la Borbolla y Ada D'Aloja inician una exploración en el Templo Nuevo. Allí mediante un pozo central y continuando hacia el interior de la pirámide por un túnel exhuman la Ofrenda 2 que dio como resultado huesos humanos, de animales y figurillas antropomorfas de jade que ya desde ese momento se trasladaron unas al Museo Nacional de Antropología y otras al museo de sitio de Teotihuacan (Rubín de la Borbolla 1941-46:61). De estas figurillas cuatro se exhiben actualmente en la Sala Teotihuacana del MNAM en la misma vitrina 3 [322, 323, 324, 213], dos estaban en exposición itinerante al momento de redacción de esta tesis [228, 229] y otras se encuentran en la bóveda y fueron examinadas y analizadas por la que suscribe estas líneas [235, 238, 239, 240] y muy posiblemente la [261]. El estudio de las Ofrendas 1 y 2 será publicado por Rubín de la Borbolla (1941-46:61-72) y por lo menos cinco de las figurillas mencionadas pueden adscribirse a esta tipología. De todos modos puesto que Rubín de la Borbolla

556 Nos quedamos con la duda ya que no concreta a qué excavaciones se refiere. De Leopoldo Batres no conocemos publicación donde se haga referencia a estas figurillas en piedra verde. Manuel Gamio menciona y publica (1922: Tomo I, lámina 100, figs. o, p.) algunas figurillas de piedra procedentes del túnel de la Pirámide del Sol, pero no se corresponden, tipológicamente con este grupo. Sigvald Linné en 1932 excavó en Xolalpan y constata grandes máscaras de piedra y alguna figurilla [325] pero tampoco se corresponde a este tipo referido. Linné (2003[1934]: 134-137).

propuso una clasificación tipológica para las figurillas que procedieron de las ofrendas, vamos a mencionarla y discutirla más adelante.

He logrado identificar la mayor parte de éstas figurillas con las de la publicación de Rubín de la Borbolla (Fig. 6.32) (Tabla 8). En algunos casos dicha publicación nos ha permitido concretar su procedencia, ya que la mayoría procedían de la Ofrenda 1 o 2 y en los datos de inventario consultados no había referencias. En otros casos sin embargo, se han generado algunas dudas, ya que la figura [238] no ha sido plenamente identificada en la publicación de Rubín de la Borbolla. En parte debido a la pésima calidad de la fotografía pero también porque en la parte posterior de la misma, que aparentemente pertenecería a una de estas dos ofrendas, se indica con un rotulador negro “Ofrenda 5”. Tampoco por la visión posterior de la fotografía hemos logrado identificarla puesto que en la imagen de Rubín de la Borbolla las dos figuras situadas en el extremo derecho podrían corresponderse con la [238] si no fuere porque ésta carece de pivote posterior.

Fig. 6.32 Figuras del tipo A clásico teotihuacano, con banda y pelo; orejeras y resplandor desmontable. Ofrenda 2. Fuente: Daniel F. Rubín de la Borbolla (1941-46, Fig. 18).



Aunque no consta en la cédula del catálogo del acervo de Teotihuacan datos de procedencia concreta, sugerimos aquí que la [113], que se encuentra actualmente en el Museo de Sitio de Teotihuacan, fue una de las piezas que perteneció a estas excavaciones de Rubín de la Borbolla. Por un lado, ya hemos indicado que Rubín menciona que algunas de las piezas de la excavación fueron expuestas en el Museo de Sitio y parece probable que algunas se quedaran aquí. Por otro lado, sus dimensiones 4.6 cm de alto, 2.3 cm de ancho y 1.3 cm de espesor se asemejan a la [229], que se localiza en el MNAM y posee unas dimensiones muy semejantes: 5 cm de alto, 2.3 de ancho y 1.4 cm de espesor y que procede de la Ofrenda 2.

Como hemos indicado, Rubín de la Borbolla propone una clasificación de las figurillas humanas de jadeíta en cuatro tipos basándose en su forma y atributos (tocado y orejeras):

“A: tipo plano de placa, sencillo, con resplandor desmontable (fig.15); B: tipo de escultura más abultado, con resplandor desmontable y pivote para fijarlo o adherirlo por la parte posterior (fig.15); C: tipo de escultura con banda en la frente, pelo cortado sobresaliente de la banda, resplandor y orejeras desmontables (figs. 1 y 18), y D: el tipo desorejado, forma natural, de tamaño mayor que los anteriores, sin banda ni pelo, con resplandor y orejeras desmontables (fig.17).” (1941-46:66)

TABLA 8. TABLA DE CORRESPONDENCIAS DE LAS FIGURAS PROCEDENTES DE LA OFRENDA 1 Y 2 DEL TEMPLO DE QUETZALCOATL IDENTIFICADAS A PARTIR DE LA PUBLICACIÓN DE R. DE LA BORBOLLA.

FICHA	PROCEDENCIA	ALTURA	ANCHO	ESPESOR	MATERIAL
261	Ofrenda 1	6.2 cm	3cm	1.7 cm	Jadeíta verdosa
213	Ofrenda 1	6.8 cm	No consta	No consta	Jadeíta verdosa
228	Ofrenda 2	7.5 cm	3.7cm	2.4 cm	Jadeíta verdosa
229	Ofrenda 2	5 cm	2.3 cm	1.4 cm	Piedra verde
322	Ofrenda 2	7 cm	3.2cm	2 cm	Jadeíta
323	Ofrenda 2	8 cm	3.6 cm	1.8cm	Jadeíta
324	Ofrenda 2	8.2 cm	3.5 cm	1.7cm	Jadeíta
235	Ofrenda 1	3 cm	1.3 cm	0.5 cm	Jadeíta
113	?	4.6 cm	2.3 cm	1.3cm	Jadeíta
238	Ofrenda 2?	2.6 cm	1.1 cm	0.8 cm	Jadeíta
239	Ofrenda 1	3.2 cm	1.2 cm	0.8 cm	Jadeíta
240	Ofrenda 1	2.7 cm	1.1 cm	0.7 cm	Jadeíta

Sometiendo a revisión y a discusión la propuesta tipológica de Rubín de la Borbolla evidenciamos cierta confusión⁵⁵⁷ en su tipo A, caracterizado por ser plano y con resplandor desmontable ya que concretamente la [235] que fue examinada y fotografiada podría corresponder a este grupo ya que sin duda es la más plana de todo el conjunto, con 0.5 cm de espesor. Contradictoriamente se

557 Pedro Armillas indicaba a propósito del informe de Rubín de la Borbolla: “ es confuso y no hace claramente distinción entre objetos encontrados en cada una de las ofrendas, parece que ambas eran bastante semejantes y que podemos fecharlas en la época de transición de la fase Miccaotli a la fase Xolalpan.” (1991c [1950]:206).

publica su cara posterior dentro del tipo B (Fig. 6.33, 6.34) caracterizado este grupo por ser una escultura más abultada, con resplandor y pivote posterior para poder fijarlo. Ésta figurilla carece de pivote como puede observarse. Deducimos entonces que debe tratarse de un error al componer la fotografía y que la 235 entonces pertenece al tipo A. Lamentablemente no disponemos de más ejemplares que puedan inscribirse dentro de esta tipología, aunque nos consta a partir de la publicación de Rubín de la Borbolla que existieron.

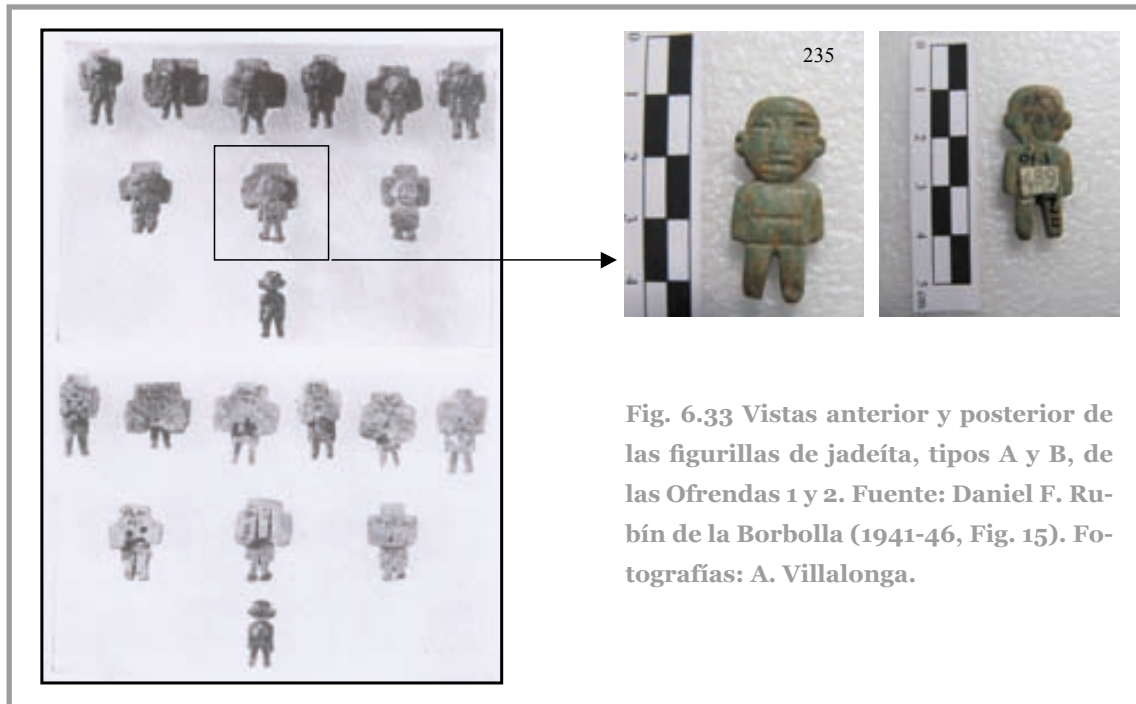


Fig. 6.33 Vistas anterior y posterior de las figurillas de jadeíta, tipos A y B, de las Ofrendas 1 y 2. Fuente: Daniel F. Rubín de la Borbolla (1941-46, Fig. 15). Fotografías: A. Villalonga.

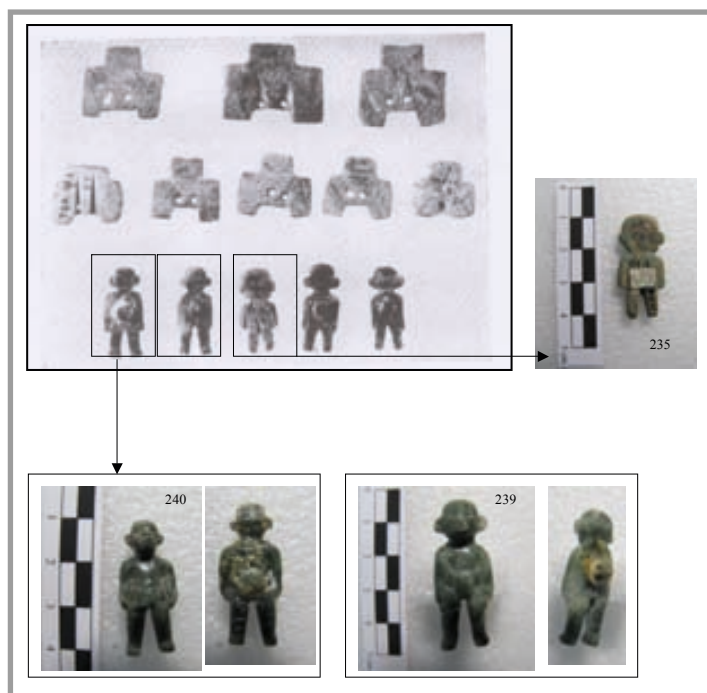


Fig. 6.34 Resplandores desmontables y vista posterior de figurillas de jadeíta, tipo B, con pivote y restos de pegamento. Ofrenda 1. Fuente: Daniel F. Rubín de la Borbolla: 1941-46, Fig. 16. Fotografías: A. Villalonga.

La [239] y [240] pertenecen dentro de su clasificación al grupo B, ya que podemos observar la existencia de pivote en la parte posterior y un tratamiento volumétrico más acusado a pesar de que su espesor máximo se sitúa alrededor de los 0.8 cm dadas seguramente sus reducidas dimensiones generales. Quisiera añadir que las dimensiones de este grupo B oscila entre los 2.6 cm de altura y los 3.2 cm como máximo con un ancho que no supera los 1.2 cm. Se trata pues de un grupo de reducido tamaño de gran calidad de factura y con detalles muy elaborados, véase por ejemplo como ha sido trabajado en relieve el maxtlatl de la figura [239] o [240] o las líneas verticales del cabello que han sido ejecutadas mediante incisión en la cabeza del ejemplar [239] que dicho sea de pasada, no supera los 3.2 cm de altura. También considero que la [238], pese a no poseer un rasgo distintivo de esta tipología, a saber el pivote en su parte posterior, puede parcialmente inscribirse a este tipo, ya que sus dimensiones, factura, material empleado y demás permiten una asociación. Ciertamente es que presenta algunas diferencias formales como el acabado de superficie, no tan pulido como las anteriores y la longitud de las piernas, por lo que no se descarta que pudiera constituir un subtipo dentro de la clasificación B propuesta. Finalmente señalar que estas tres figuras de cerca de 3 gramos de peso se sostienen en pie.

Al tipo C pertenecen las figuras [228, 322, 323, 324] y muy posiblemente la [113], a que la pudimos identificar previamente en una figura de la publicación del autor y la [229]. El autor las identifica por compartir banda rectangular en la frente y lo que denomina “pelo cortado sobresaliente de la banda”, con resplandor y orejeras desmontables. Añadiremos que su altura oscila entre los 7-8 cms, exceptuando los dos casos mencionados que carecen de resplandor, por lo que su altura es inferior, 4.6 y 5 cms respectivamente, en relación a los otros cuatro ejemplares. También al no existir el resplandor, el ancho de la figura es menor, concretamente de 2.3 cm para ambas figuras en lugar de estar comprendido entre 3.2 y 3.7 cm. Finalmente el espesor de los dos ejemplares, entre 1.3 y 1.4 cms, confronta con los 1.7 y 2.4 cm de espesor mínimo y máximo que se encuentran entre las cuatro primeras figuras. Por otro lado el material empleado es jadeíta en prácticamente todos los casos y comparten la postura de pie y de frente, con las piernas separadas y los brazos pegados al tronco. Lo que varía además de la longitud de las bandas y los resplandores es la técnica empleada para representar el maxtlatl: en todos los casos se emplea la incisión exceptuando las figurillas [322] y [324] que muestra en relieve esta característica pieza de la indumentaria masculina. También queremos señalar que la longitud de los brazos es variable conforme a uno u otro, aunque la gran mayoría hace coincidir el término de las manos aproximadamente con la línea horizontal inferior del maxtlatl, excepto en la figurilla 324 donde las manos se prolongan por debajo de éste. Con respecto a la posición de las manos en estas figurillas observamos una gran variedad: en algunos casos no se muestran los dedos y la mano termina en forma cuadrada [323, 229], en otros casos se han representado mediante incisiones lo que correspondería a los dedos y su término se muestra más natural [324,113]. En el ejemplar [322] se ha insinuado que la figurilla muestra sus palmas hacia atrás. La variedad en la conformación de las manos nos permite apuntar a que este rasgo no era determinante sino que podemos considerarlo una elección libre del lapidario. Este tipo C equivale al A.1 y A.2 de nuestra designación.

Finalmente al tipo D (Fig. 6.35) pertenecen la [261 y 213] con una altura entre 6.2 y 6.8 cm. El autor menciona que éstas se caracterizan por carecer de banda ni pelo y por tener resplandor

y orejeras desmontables. En realidad aunque no llevan banda, una hendidura a lo largo de la frente apunta a un posible gorro o casquete que les cubre la cabeza. Este tipo de casquete se encuentra presente en otros ejemplares de menores dimensiones como el [116] procedente de la plaza anexa al Norte de la Ciudadela o el [282] y el [285] ambos recuperados del Proyecto Templo de Quetzalcoatl 88-89. Su posición es compartida con el resto de figurillas mencionadas, de pie y de frente y con los brazos pegados al tronco. En este caso la insinuación del maxlatl se ha ejecutado en ambos casos mediante líneas incisas y los brazos terminan en manos de forma cuadrada sin mostrar los dedos.



Fig. 6.35 Figuras de jadeíta, tipo D, los “desorejados”, con perforaciones laterales para las orejeras desmontables. Ofrenda 1. Tomado de: Daniel F. Rubín de la Borbolla (1941-46: Fig. 17)

Rubín de la Borbolla se detenía en otro carácter que poseen en común todas estas figurillas, sea cual sea su tipología. De estas figurillas decía:

“ las teotihuacanas impresionan por el tipo facial, por la realidad de la expresión humana, porque todas tienen las extremidades superiores en posición natural y pegadas al cuerpo, las inferiores algo separadas y el cuerpo bastante bien conformado. En algo se parecen, facialmente, a las figurillas de barro llamadas retrato.” (1941-46:67)

Tal vez matizaríamos que especialmente es la tipología C y D de Rubín de la Borbolla la que participa de este carácter más individualizado que las asemeja a las cabecitas tipo retrato⁵⁵⁸ (Fig.

558 Conviene hacer notar que éstas también denominadas “portrait” en la literatura, además de constituir la categoría más numerosa

6.36) que, entre otras figurillas de barro humanas y de animales, reportó de la Ofrenda 1 del Templo de Quetzalcóatl Viejo.



Fig. 6.36 Cabecitas tipo retrato de cerámica. Colección de Marian White, Anthropology Research Museum at the State University of New York, Buffalo. Fuente: K. Berrin (1993:74). Derecha: Figuras completas tipo retrato del MNAM. Fotografía: A. Villalonga.



En este punto y ya que Rubín de la Borbolla fue quien sugirió esta semejanza, creemos conveniente hacer algunas observaciones en relación a las figurillas de terracota y a su valor como elemento de comparación con nuestro material. En primer lugar tal y como algunos autores han mencionado con anterioridad, la cronología de las figurillas puede no coincidir con la cronología cerámica de Teotihuacan (Montoya 2003:9). Las figurillas aunque se desconoce para qué se usaron: “*queda claro que formaban parte integral de la vida cotidiana del teotihuacano común.*” (Montoya 2003:4) y fueron poseedoras de un valor ideológico. Eso explica que tuvieran una dinámica de cambio mucho más lenta que los cambios acontecidos en la cerámica. A pesar de ello, la tesis doctoral de Warren Barbour de 1975, en la que a partir del análisis de figurillas de procedentes de recogida en superficie del TMP propuso una cronología de éstas en base a la cronología cerámica, es la que se sigue empleando en la actualidad. De todo ello se deriva que las figurillas de terracota en general no pueden ser un marcador cronológico fiable por si solas porque hay que refinar en primer lugar sus cambios asociados a fases cronológicas. Nuestra intención no pretende tanto conectar con la delicada cuestión cronológica que presentan sino ofrecer un marco comparativo especialmente de rasgos faciales y atuendos. Finalmente otra observación pertinente se refiere a las aproximaciones tipológicas que se han generado por diferentes investigadores pero que no se han consensuado para tratar de unificar tipologías y crear así una norma (Montoya 2003:9).

de todas las teotihuacanas, se habían asignado tradicionalmente a época Xolalpan (lámina X). Sin embargo tal y como señaló Sue Scott : “... few examples have been recovered in excavations to demonstrate their location in archaeological data. The sheer number of these heads probably has given weight to the argument that they were virtually the only figurines made during a long time period.” (2001:35)

Una vez aclaradas las cuestiones referidas, procedemos a revisar en las fuentes la controvertida tipología denominada retrato o portrait. Warren Barbour define el tipo a razón de “... *chiseled, clearly anthropomorphic structure and features of the head.*” (en Berrin y Pasztory 1993:228). El autor basándose ya en figurillas procedentes de excavaciones, indica que las de tipo retrato se encuentran ya a principios de Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano (1998:246) hechas a mano y a partir de Xolalpan Temprano se hacen a molde (en Berrin y Pasztory 1993:228).

Kim Goldsmith que analizó las figurillas de terracota procedentes de excavaciones estratigráficas de los frentes 1, 2 y 3 de La Ventilla y del grupo 5', coincide en señalar que para el tipo “portrait” aunque se dan escasos precursores en la fase Tlamimilolpa es en TMM⁵⁵⁹ cuando se da un verdadero incremento. Acerca de su individualidad la autora considera que si bien representan un realismo más acusado frente a otras tipologías, las diferencias entre unas y otras no son tal como para poder considerarlas representaciones individualizadas. Serían las variantes en los moldes las responsables de cambios en su expresión facial y en este mismo sentido propone: “*It is more likely that they are either all representations of the same person, or a “standardized” version of a certain group of people, i.e. “priests”, “rulers”, “performers”.*” (2000:52). Por otro lado la autora señala que las cabezas tipo retrato no llevan orejeras⁵⁶⁰ ni tampoco tocados, y estos rasgos suponen un problema ya que como hemos observado en los ejemplares de piedra, éstas llevan orejeras desmontables y casi todas llevan tocado.

Desde nuestro punto de vista y con el material analizado con el que contamos, advertimos que ciertamente existe una semejanza formal de los rasgos faciales de las figurillas tipo retrato con los rasgos de las figurillas procedentes de las ofrendas según Rubín de la Borbolla pero que, por un lado, la ausencia de orejeras y de tocado no hace posible que puedan vincularse a esta tipología, ya que según Goldsmith quedaba bien claro que en el tipo retrato estos dos elementos no aparecían. A nuestro modo de ver existe una cierta homogeneidad compartida en los rasgos faciales de las figurillas, algo que se denota con los [261 y 213] que presentan rasgos casi idénticos. Esto parece apoyar la propuesta de Goldsmith que proponía que tal vez pretenda estar representando a un colectivo más que a un individuo concreto. También quisiéramos señalar que las diferencias en los rostros verbigracia de los ejemplares [228, 324, 322 y 323] pueden ser producto de manos distintas y no necesariamente deben entenderse como representaciones individualizadas.

Tal vez sería más apropiado relacionarlas con la tipología de Goldsmith designada como “Cabezas redondeadas con orejeras” (2000:62) o “Cabezas triangulares con orejeras” (2000:63). Por otro lado si las figurillas procedentes de las ofrendas fueron fechadas tentativamente también hacia Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano, cabe mencionar que la tipología arriba comentada oscila para el primer caso de Tzacualli a Tlamimilolpa Temprano y de Tlamimilolpa a TMM para el segundo, siendo según Goldsmith las cabezas redondeadas un antecedente de la forma triangular.

559 Sustituye las fases Tlamimilolpa Tardío, Xolalpan y Metepec por TMM (Teotihuacan Mold Made). (2000:10)

560 Mientras sí que se encuentran dentro de la tipología cabezas, ya sea redonda o triangular con orejas u orejeras (2000:61-63). La autora indica que la forma de la cabeza semejante a un triángulo invertido es un rasgo compartido con la máscara teotihuacana, el “portrait” y la articulada.

Dentro de nuestra tipología mencionaremos la A.4 constituida hasta el presente por dos figurillas sedentes procedentes del Entierro-Ofrenda 3 en la Pirámide de la Luna que fueron excavadas en 1999 dentro del proyecto conducido por Saburo Sugiyama (Cabrera 2006k; Sugiyama y López Luján 2006a, 2006b; Sugiyama y Cabrera 2004). Este entierro estuvo integrado por cuatro individuos masculinos de distintas edades y procedencias⁵⁶¹. El entierro 3 se encuentra en el eje central Norte-Sur del edificio, debajo la fachada del Edificio 5 y formaba parte del relleno arquitectónico de un nuevo edificio siendo entonces un entierro-ofrenda dedicatorio o conmemorativo de la erección del nuevo edificio. (Cabrera 2006:19; Sugiyama y López Luján 2006c:132). El edificio 5 ha sido fechado tentativamente hacia el 300 d.C (Sugiyama 2004a:18-19) En el centro de las fosa se concentraron diferentes artefactos entre los que sobresalían estas dos figurillas antropomorfas de piedra verde que “... representan dignatarios sentados en flor de loto, con tocado, orejeras desmontables y braguero (*maxtlatl*)” (Sugiyama y López Luján 2006a:136; Sugiyama et al., 2004:31). Las figurillas iban ataviadas con cuentas y conchas y acompañaron entre otras ofrendas al entierro sacrificial.

Estas dos piezas de jadeíta [226 y 227] de 6.1 cm de altura por 3.44 de ancho y 5.8 cm por 3.27 de ancho respectivamente se muestran sedentes, con las piernas cruzadas en posición de flor de loto. Las manos descansan sobre las rodillas creando un vacío en el espacio generado entre los brazos y el torso. Sin duda son de las pocas figurillas en piedra que presentan esta postura, a diferencia de los numerosos ejemplares que se conservan en terracota⁵⁶², y que han sido vaciados de este modo concediendo a la figurilla un volumen y una corporeidad única. Las figurillas presentan ambas un tocado móvil y orejeras desmontables. El tocado en ambos casos presenta una decoración lineal incisa. Se trata de una línea que corre en paralelo al tocado en la parte correspondiente a la banda horizontal. A pesar que el rostro de las figurillas responde a la descripción arriba referida para este tipo clásico general, hay que destacar la presencia de incrustaciones de concha en la parte ocular.

Otra posible subvariante que presenta conexiones con el tipo clásico es el que hemos designado como B.1 y lo constituyen dos ejemplares [261 y 213] que en cuanto a material, forma y dimensiones son muy semejantes, aunque el tipo de tocado que llevan parece un gorro o casquete. Los ojos y boca se han trabajado también mediante incisión y presentan la peculiaridad de mostrar unos labios más gruesos y carnosos que los que presentan las otras figurillas. Además las figuras llevan por *maxtlatl* una banda o faja horizontal.

6.6 LITOESCULTURA OLMECOIDE EN TEOTIHUACAN

También merece la pena dedicar algunas líneas a la cuestión de la presencia de escultura con rasgos olmecoides en Teotihuacan. Como se ha mencionado en apartados anteriores, Covarrubias (1948:88) y otros autores posteriores notaron la huella que esta cultura ocasionó no sólo en Guerrero sino también en otras culturas y establecieron los estilos transicionales.

561 Algunos de los individuos inmolados poseían joyas semejantes a las de los sacrificados en el TSE y éstas eran distintas, de modo que los autores suponen que los individuos pertenecían a clases o grupos socio-políticos distintos (Sugiyama, López Luján 2004:30). Sobre la filiación étnica del entierro 3 Vid. G. Pereira; M. W. Spence (2004:35-36).

562 Vid. Scott (2001: pl. 39); Goldsmith (2000: il.33).

A mediados de los años 70's J.F. Scott definió como arte post-olmeca aquel que servía para describir las producciones de finales del Preclásico en ciertos sitios de Mesoamérica que retenían determinados aspectos del «estilo» olmeca⁵⁶³. Cabe señalar que, aunque el autor planteaba que la abundancia de artefactos en Guerrero sugería que tal vez podían haber sido trabajados en esta área, también contemplaba la posibilidad que tales objetos hubieran sido entregados a las élites locales por comerciantes olmecas en un intercambio de materia prima como la piedra verde. Apunta que en ese caso, “... *these portable objects could serve as models for local carvers. Appearance of such objects over a wide area of Mesoamerica, including regions not suspected of providing raw materials for the olmec, permits the belief that such trade was at least partially responsible.*” (1974:381). Partiendo de tal supuesto, podría darse entonces que fueran los mismos lapidarios de Guerrero los que manufacturaran, con inspiración olmeca, esculturas y demás objetos y desde aquí fueran distribuidos a otros lugares. En otro orden de ideas, Linda Schele (1995:105-122) explicaba la presencia de lo olmeca en Mesoamérica más allá del Formativo Temprano y Medio considerando que lo que ocurrió fue la conformación de un complejo que unificó Mesoamérica. Según la autora dicho complejo compartió cosmología, símbolos artísticos y actos rituales que podían estar combinados con versiones locales o regionales. Algunos de los elementos que conformaban el complejo son resistentes y persisten a lo largo de la historia. Basándose en tres temas: la montaña de la creación, el árbol cósmico y la imagen del rey como árbol, la autora persigue su representación desde su punto de partida hasta la conquista para evidenciar la continuidad de las ideas y símbolos. En este sentido:

“... like the Olmec before them and the Maya contemporary to them, the Teotihuacanos portrayed their ruler as the world tree. This meant a male ruler took on the guise of the Great Goddess, who stood at the center of Teotihuacan’s cosmos. Then, the ruler of Teotihuacan became the embodiment of the tree and the creature principal of the universe, wielding the same symbols of authority as his Olmec predecessors.” (1995:112).

Nuestro punto de partida se sitúa en la idea que lo que se transmiten son sólo algunos rasgos que se reinterpretan en función de la cultura. En ese sentido, como ya se refiere Christopher A. Pool (2007:300), nada que sea específicamente olmeca persiste a finales del período Formativo en la Cuenca de México, Morelos o Guerrero, por lo que cabe entender que la iconografía de deidades u otros rasgos que se han perpetuado no tienen tanto que ver con el legado olmeca, como con el producto de los contactos indirectos con las sociedades del período Clásico del Golfo de México.

De modo que si bien es cierto que algunas de las esculturas teotihuacanas apuntan a ciertos rasgos designados como olmecas, el estudio de la técnica y las características formales de la pieza expresan su filiación teotihuacana. En otro orden de ideas, las esculturas no presentan diferencias formales y técnicas tan discrepantes como para considerarlas tal vez una producción no local o foránea. Es decir, las producciones que adoptan ciertos rasgos “olmecas” consideramos que

563 “Provincial art produced in regional centres of Mesoamerica which were under Olmec hegemony already had certain special characteristics which differentiated it from art produced in the Olmec nuclear area: in iconography, plant forms are represented literally, large figures dominate smaller ones, and more complex ceremonies are shown, in technique, the artists preferred more tractable media, such as painting, relief carving, and ceramics, rather than work in three-dimensional basalt and greenstone which were the hallmark of the nuclear area carvings.” (Scott 1974, 381)

no son producciones autóctonas del área del Golfo o Guerrero, sino que posiblemente fueron creadas por distintas tradiciones artísticas y culturales, tal vez por artesanos lapidarios del Golfo en Teotihuacan, que hibridaron sus formas con algunos elementos olmecas.

Aparentemente aunque J.F. Scott (1974) señalaba la preferencia de los artistas por trabajar en formatos tales como cerámica o pintura, en Teotihuacan los rasgos estilísticos olmecas adoptados se ejecutan en la escultura. Es decir, los rasgos que definen lo olmecoide se expresan claramente en la escultura, no en las figurillas⁵⁶⁴ de cerámica ni tampoco tenemos constancia de adopción de rasgos en la pintura mural. Los rasgos que definen lo olmecoide se concretan a nuestro parecer especialmente en el rostro: ojos grandes y ligeramente inclinados, nariz ancha y chata además de una característica boca abierta con las comisuras hacia abajo o bien con el labio superior elevado. Además las esculturas suelen presentar un cuello corto y ancho y una constitución corporal robusta. Para L. López Luján et al., (2006a:180) el rasgo que define el carácter olmecoide en su corpus de esculturas es la boca, así diferencia entre boca naturalista y olmecoide. Como esculturas representantes de esta última se encuentran: [17] de la Ciudadela, la [22, 23] de la Pirámide de la Luna, la [27] del MNAM y la [5] de París. (Tabla 9). Independientemente de que nuestra tipología se ha cimentado sobre ejemplares que proceden de contextos confiables, nuestro criterio define lo olmecoide no solo en base a la boca, sino a otros elementos faciales y corporales que ya hemos expuesto. En consecuencia discrepamos de las dos procedentes de la Pirámide de la Luna señaladas por López et al., también de la [27] del MNAM.

TABLA 9. TABLA COMPARATIVA DEL CORPUS ESCULTÓRICO DE TEOTIHUACAN. EN GRIS SE HAN RESALTADO AQUELLAS ESCULTURAS A LAS QUE LOS AUTORES CONSIDERAN OLMECOIDES EN BASE AL TIPO DE BOCA. FUENTE: L. LÓPEZ LUJÁN ET AL. (2006A:180)

Corpus	Piedra	Altura (cm)	Canon	Estado	Incrustación	Atavío	Tetillas	Genitales	Boca	Cavidad torso	Polvos	Maleolo
Xalla	blanca	128.0	3.7	mitilado	sin	diadema	con	sin	realista	con	al frente	con
Casas Sacerdotes	verde	71.0	7	mitilado	sin	sin	con	pene	?	con	?	sin
Ciudadela 1	verde	75.0	3.6	mitilado	con	diadema	sin	sin	realista	sin	?	sin
Ciudadela 2	verde	47.5	3.3	completo	con	diad./braguero	sin	sin	realista	sin	al frente	sin
Ciudadela 3	blanca	45.0	3.5	completo	con	sin	sin	sin	olmecoide	sin	al frente	sin
Pirámide Luna 1	verde	30.6	3.4	completo	con	tocado	con	¿vulva?	olmecoide	sin	atrás	sin
Pirámide Luna 2	verde	25.5	3.0	completo	con	sin	sin	sin	olmecoide	sin	al frente	con
México 1	verde	54.0	?	mitilado	sin	sin	con	pene	olmecoide	sin	?	sin
México 2	verde	39.5	2.0	completo	con	sin	sin	sin	realista	sin	atrás	sin
México 3	blanca	25.4	3.2	completo	con	sin	con	sin	realista	con	a los lados	con
Nueva York	verde	40.0	?	mitilado	sin	sin	sin	sin	realista	sin	a los lados	sin
París	verde	76.0	4.2	mitilado	sin	sin	con	pene	olmecoide	sin	?	sin
Hamburgo 1	verde	42.0	2.8	completo	sin	sin	sin	sin	realista	sin	al frente	con
Hamburgo 2	verde	34.0	2.7	completo	sin	sin	sin	sin	realista	sin	a los lados	sin

564 A pesar de la existencia de figurillas que parecen representar a un posible dios Gordo que expresa conexiones con Costa del Golfo, las figurillas no exhiben los rasgos faciales característicos del tipo olmecoide teotihuacano.

Para el tipo olmecoide se han contabilizado un total de 7 piezas de la ZAT que podrían responder al tipo olmecoide. Cuatro casos proceden de la Ciudadela [17, 19, 120, 141], uno de la Casa de los Sacerdotes [131] y el de Xalla [28]. Se ha contabilizado asimismo un ejemplar formado por una pierna [185] que, por sus dimensiones y material, puede ajustarse con ciertas reservas a este tipo. Optamos por incluir excepcionalmente la estatua [20] cuya semejanza facial con la cabeza [120] es notoria. A pesar de que desconocemos su proveniencia original, salvo que perteneció a la colección de M. Covarrubias, Manuel Oropeza (1968:20) la registró en uno de los primeros catálogos a finales de los años 60's, de escultura teotihuacana. De ella no sólo destacaba la tradición olmeca sobre la que descansaba sino que también sugirió en esta escultura una aproximación al retrato frente a la idealización arquetípica del arte olmeca.

Como se ha señalado en el recuento de ejemplares, en las excavaciones del PAT 80-82 en la Ciudadela surgieron considerables esculturas que fueron etiquetadas por los autores del hallazgo como olmecoides. Algunas veces los autores adoptaron como caracteres definitorios de lo olmecoide aspectos discutibles tales como el peinado o el tocado. Vamos a revisar los datos a continuación, para después efectuar algunas consideraciones finales.

En la plataforma de la Ciudadela designada como "1G" por el PAT 80-82 se excavaron los fragmentos de una escultura [16] seriamente mutilada procedente de la estructura "1Q", basamento que se desplanta de la estructura "1G". Dada su localización y los hallazgos recuperados los autores sostenían que la escultura pudo estar asociada a la estructura colindante "1R" basamento que se interpretó como un posible templo. La escultura mencionada fue señalada por sus descubridores por presentar algunos rasgos olmecas e incluso según ellos, podría clasificarse como olmecoide. Concretamente la disposición del cabello de esta escultura y la decoración del tocado les recordaba a algunas cabezas olmecas (Jarquín, Martínez 1982c: 122, 126). A nuestro parecer esta escultura no presenta rasgos definitorios suficientemente evidentes como para considerarla dentro de esta clasificación y la hemos englobado en otra tipología (Q) constituida por cuatro ejemplares.

Sin embargo si estamos de acuerdo en que es en el conjunto habitacional 1D de la Ciudadela, concretamente en el grupo "F" y en su periferia donde los autores destacaban "... *la presencia de esculturas con rasgos olmecoides [...]*" (Jarquín y Martínez 1982b:103). Recordamos que a este conjunto residencial nos hemos referido ya para situar toda una serie de figurillas de tipo mezcala que aparecieron en el curso de las excavaciones durante el PAT 80-82. Se trata para unos de un conjunto residencial de carácter temporal para desempeñar funciones de tipo ritual cuyos ocupantes formaban parte del poder político de la urbe. Otros dudan de su carácter habitacional, G. Cowgill apunta que sus característicos espacios no se ciñen a las necesidades propias de un conjunto habitacional: detectar pocas diferencias de tamaño entre las distintas habitaciones y presenta pocas remodelaciones de Tlamimilolpa Tardío a Xolalpan.

La cronología de este conjunto y de las esculturas que mencionaremos a continuación fue atribuida por los autores del hallazgo a fechas tardías, concretamente a finales de Xolalpan Tardío hacia 550 d.C.⁵⁶⁵. Sin embargo datos más recientes basados en secuencias arquitectónicas

565 Catálogo de piezas arqueológicas del PAT. Vid también [17, 19, 120, 141] en el catálogo para contrastar las cronologías

(Cabrera 1998c:158-159) han indicado que el conjunto 1D presenta cuatro niveles de ocupación siendo el más reciente Xolalpan Temprano (350-450 d.C). Por ello sugiero que el grupo de esculturas que sigue a continuación debería tal vez reconsiderarse e inscribirse dentro de esta fase, ya que la vida de las esculturas sigue otros ritmos más lentos que otras producciones artísticas. Podemos asimismo considerar que su uso se prolongó hasta Xolalpan tardío, momento en que fueron destruidas.

En el grupo “F” y en sus inmediaciones aparecieron las esculturas [17, 19, 120, 122 y 141] (Fig. 6.37). La escultura [17] procede del Cuarto 4, Grupo D del Conjunto 1D de la Ciudadela. Este grupo se encuentra al norte del grupo “F”. La escultura [19] procede del pórtico del Cuarto 2 dentro del mismo grupo “F”. En el pasillo entre el grupo “F” y “E” se encontró lo que parece ser un fragmento de cabeza [120] que posiblemente estuvo unida a una escultura exenta. La parte inferior no pudo ser examinada puesto que actualmente se encuentra en exposición una vitrina en el museo de sitio, pero el dibujo que se presenta en la publicación para indicar que en la parte inferior de la cabeza hay restos de un posible cuello que evidenciaría su conexión con el supuesto resto de la escultura⁵⁶⁶. También los autores hicieron referencia a una escultura [122] que también procede de este grupo o de sus inmediaciones, sin embargo no pudimos localizar esta pieza en el acervo aunque la hemos documentado en el catálogo a partir de un dibujo que los arqueólogos hicieron de ella⁵⁶⁷. Finalmente en la plaza sur del grupo “F”, colindando con el Templo de Quetzalcóatl se encontró la [141]. (Tabla 9) Los autores englobaron este conjunto como “*esculturas antropomorfas menores*” y parten de los rasgos faciales conformados por labios gruesos y pómulos salientes como elementos definitorios. Estas esculturas fueron analizadas un poco más tarde y más exhaustivamente por A.M. Jarquín Pacheco (s/f: mecanoscrito) en una propuesta de clasificación preliminar de las esculturas antropomorfas que aparecieron en la Ciudadela en el curso del PAT 80-82. Según la autora pertenecen al que designa como Grupo B de las que destaca su cuerpo asexuado y vigoroso, oquedad en el pecho, el interés por plasmar la anatomía y las cabezas:

“proyectadas hacia delante del cuerpo, destacando sobre un cuello grueso y masculino. Muestran algunas deformación craneana del tipo tabular erecta [] nariz chata bajo la cual surge y destaca la boca de labios gruesos y gesto felino, en la parte superior sus órbitas oblicuas ahora vacías al faltar sus ojos trabajados en concha y obsidiana; estos rasgos se pueden clasificar como Olmecoides [...]” (s/f: 4). La autora subraya la importancia que tiene este conjunto olmecoide ya que considera que sugieren un indicio de adopción de ciertos rasgos culturales y su continuidad en forma de culto ancestral (s/f:5).

propuestas por otros autores.

566 Los arqueólogos que la descubrieron, A.M. Jarquín Pacheco y E. Martínez Vargas, anotaron en la ficha mecanoscrita de Catálogo de la ZAT n° 164 que la cabeza era un fragmento de era una escultura antropomorfa cuyo cuerpo no encontraron.

567 Vid. Jarquín y Martínez (1982b: lámina 6, p.114). Señalamos un posible error ya que el número de elemento al que corresponden las esculturas asignado por los autores en los dibujos de esta publicación (pp.113-116) y que nosotros hemos seguido en el catálogo ([120]: elemento 192; [122bis]: elemento 188; [17] elemento 186; [19]: elemento 195) no coincide con la descripción de los mismos en la publicación (1982b:123).

Fig. 6.37 Mapa de distribución de las litoesculturas antropomorfas olmecoideas del conjunto 1D de la Ciudadela. Insertar pdf. Olmeco-
desconjunto 1D

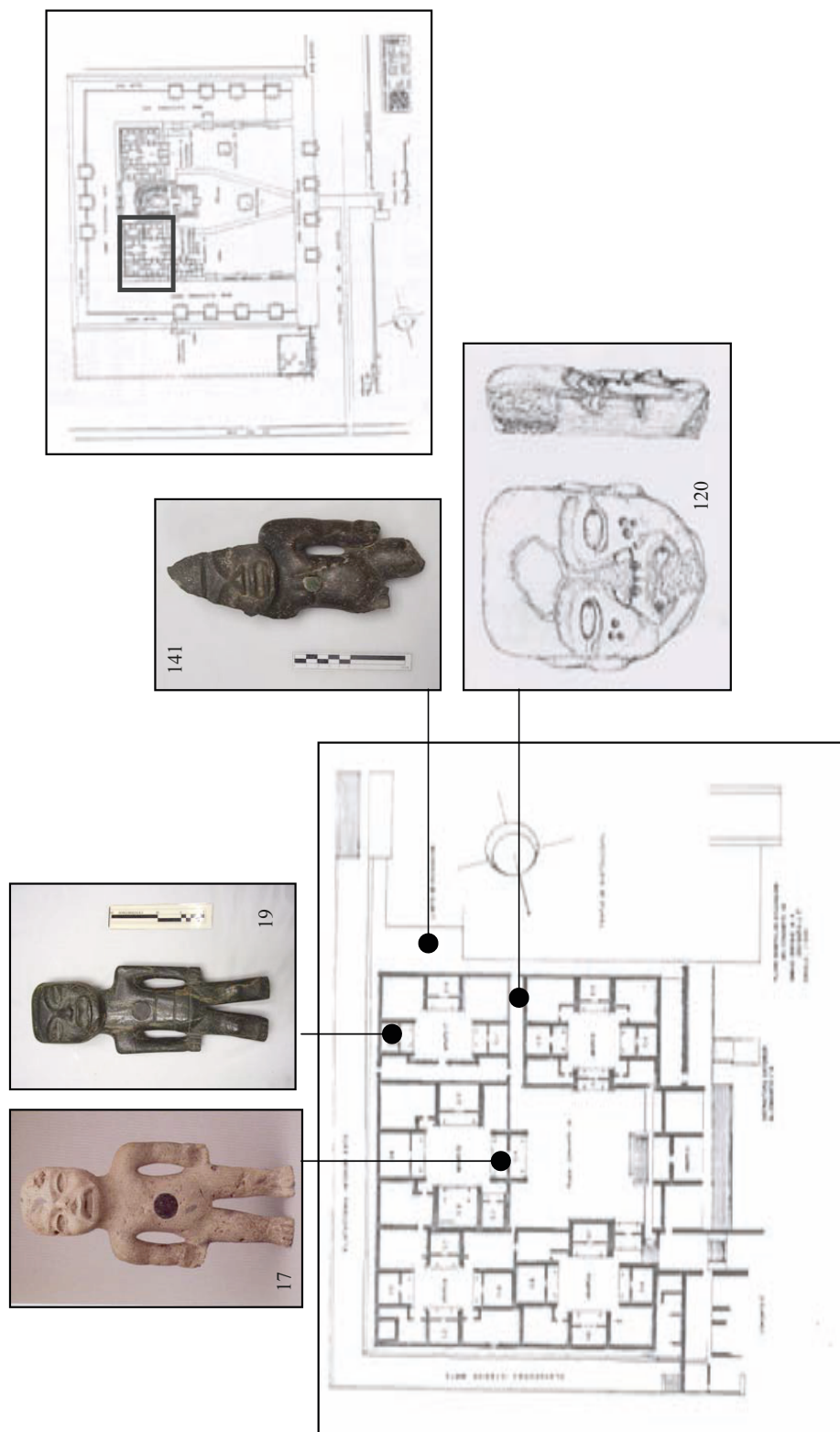


TABLA 10. LITUESCULTURAS ANTROPOMORFAS OLMECOIDES EXCAVADAS EN EL CONJUNTO 1D, LA CIUDADELA. PAT 80-82.

FICHA	ALTURA	ANCHO	ESPESOR	MATERIAL
Ficha 120	12 cm	11 cm	3.5 cm	Piedra verde
Ficha 17	47 cm	21 cm	4 cm o 9.4 cm? ⁵⁶⁸	Arenisca
Ficha 19	47 cm	18 cm	8 cm	Piedra verde
Ficha 141	21 cm	8 cm	5.6 cm	Piedra verde oscuro

En la tabla superior no hemos incluido la [122] ya que no poseemos datos de ella en relación a sus dimensiones, material y a su emplazamiento concreto dentro del conjunto. El resto poseen unas dimensiones que permite situarlas entre 30 y 47 cm de altura. Teniendo en cuenta que dos de ellas se nos han conservado completas con 47 cm de altura y una tercera, aunque más pequeña en proporción general y fragmentada en su parte inferior y superior seguramente llegaría a los 30 cm. Nos faltaría componer la cuarta de la que solo conservamos la cabeza [120] con 12 cm. Atendiendo a los 14 cm calculados y aproximados de alto de cabeza por 12 cm de ancho de la ficha 19 y los 13cms de alto de cabeza por 12 cm de ancho de la ficha 17, inferimos que la pieza 120 estaría, si mantuviera las proporciones similares a las anteriores, y al menos por lo que se refiere al alto y ancho de la cabeza lo mantiene, alrededor de los 47 cm de altura.

En relación a su ubicación, aunque hay que tener presente que tal vez el lugar donde fueron excavadas no nos indica su ubicación original, si se hace evidente que más que encontrarse en el grupo “F” y periferia yo indicaría una cierta tendencia a localizarse en el extremo sueste del Conjunto, ocupando concretamente el grupo “D” con un ejemplar entero [17] y el “F” también con un ejemplar sin signos de mutilación intencional [19] y otros dos ejemplares mutilados en el exterior del grupo “F”, uno justo en su parte sur [141] y otro en el pasillo intermedio entre el grupo “F” y “E”. Salvo este último caso, el resto no compartió protagonismo con otras esculturas del tipo mezcala que proceden de este conjunto.

Por lo que se refiere al material no parece que éste haya sido un elemento determinante ya que en tres casos es roca metamórfica verde, tal vez serpentina, con vetas en marrón oscuro y en tonos más claros y en uno es arenisca de color crema.

Por lo que atañe a la composición formal de la estatua dos de ellas, y muy probablemente la tercera [141] presentan una posición parada de frente pudiéndose sostener sin ayuda de ninguna base⁵⁶⁹. Con ello indicamos que el eje de simetría de estas piezas está perfectamente equilibrado. Las esculturas tienen los brazos dispuestos a lo largo del cuerpo mostrando la cara interna de éstos y con las manos unidas al cuerpo a la altura de la cadera, mostrándonos las palmas de éstas [17 y 141] o los dedos doblados marcándose las uñas mediante una incisión [19]. El espacio intersticial entre torso y brazos de las tres esculturas ha sido vaciado dejando un característico

568 Una discrepancia entre dos medidas, lo cual se debe posiblemente a haber tomado el espesor en la zona del pecho (4 cm) o en la del rostro a la altura de la nariz (9.4cms).

569 Lo pudimos comprobar personalmente con la [19].

ojal oblongo. Aunque la conformación de la corporeidad de los brazos no es la misma, señalamos que la [17] y la [141] presentan mayor naturalismo en el tratamiento anatómico, visible por ejemplo en el hombro redondeado, en el modo de trabajar pies y manos o en el arranque las extremidades inferiores de ambas. La [19] sin embargo posee un tratamiento corporal mucho más rígido y angular con menos volumen en general. Aunque las tres esculturas son asexuadas una presenta [19] una indicación más remarcada en forma de horquilla en la parte genital sin que ello nos lleve a considerar que pueda tratarse de la indicación del sexo, sino tal vez de una cuestión de acabado, ya que esta misma presenta líneas incisas a la altura de la cintura representando tal vez un maxtlatl. Dos de las tres están desnudas y no presentan indicación de ornamentos a excepción de una. En la parte posterior todas son planas y el volumen que les correspondería en consonancia a la parte frontal, ha quedado anulado y rebajado lo cual implica que la escultura que mayor espesor no supera los 10 cm.

Otro elemento del que queremos llamar la atención es el orificio circular que las tres presentan a la altura del pecho o vientre y que parece característico de este grupo olmecoide, aunque no es exclusivo de éste. Cabe llamar la atención que exceptuando estos tres ejemplares no se han excavado otras que presenten este mismo orificio circular⁵⁷⁰. Examinamos una de ellas [141] ya que el tapón, que estaba formado por una fina lámina circular de piedra verde y que sellaba el orificio, estaba desprendido. El interior estaba completamente vaciado en forma cilíndrica con una profundidad aproximada de unos 2 cms. y las huellas de la perforación circular eran visibles en las paredes (Fig. 6.38). La función de este orificio es difícil de determinar, y aunque nos ocuparemos en otro capítulo, anticipamos que ya que tanto podía haber servido para incrustar una piedra, concha u otro material precioso simulando un corazón o bien evocando a las *host figurines* de cerámica, pudo tal vez haber funcionado como un reliquiario. Es de notar que López Austin menciona que las reliquias⁵⁷¹ desempeñaron un papel importante en la relación de los dioses patrones y el grupo. Para ello retoma a Mendieta cuando refiere que los dioses inmolados en Teotihuacan para que el Sol se moviera:

“dejaron cada uno de ellos la ropa que traía (que era una manta) a los devotos que tenía, en memoria de su devoción y amistad Y estos devotos o servidores de los dichos dioses muertos, envolvían estas mantas en ciertos palos, y haciendo una muesca o agujero al palo, le ponían por corazón unas pedrezuelas verdes y cuero de culebra y tigre, y a este envoltorio le decían tlaquimillolli, y cada uno le ponía el nombre de aquel demonio que le había dado la manta, y éste era el principal ídolo que tenían en mucha reverencia, y no tenían en tanta como a éste a los bestiones o figuras de piedra o de palo que ellos hacían.” (Apud López Austin 1994:213). Si

570 El denominado cautivo de Xalla (ficha 28) es el único excavado que presenta un orificio, aunque no es circular sino rectangular, presentando una forma muy similar a la [120] del MNAM.

571 También lo subraya H.B. Nicholson para quien las reliquias conectadas con los ancestros eran objeto de culto sagrado y por ello se guardaban y se envolvían (1971c:409). Aunque no señala donde si entendemos que lo envuelto corresponde al mismo *tlaquimillolli* o *quimilhuia* al que Nicholson se refiere en relación a la destrucción del templo y de las imágenes que en él se encontraban es presumible que los paquetes envueltos en los que se guardaban las reliquias formaran parte de lo más sagrado, por lo que sugiero que se guardaron tal vez junto a las imágenes sagradas, de piedra o madera. En un sentido más amplio, D. Freedberg sostiene que la reliquia “*parece obedecer al sentimiento básico de que una sustancia u objeto colocado dentro de una imagen tiene unos poderes peculiares concretos, y a la creencia en que tales sustancias u objetos armonizan consustancialmente con lo que la imagen representa.*” (Freedberg 1992:119-120). En ocasiones lo que hace “funcionar” la estatua es la reliquia que ésta contiene.

las reliquias actuaban como elementos de transmisión de los poderes de los dioses a los hombres y renovaban las fuerzas de la deidad, parece lógico entonces que estas estatuas, representantes de dioses o antepasados, contuvieran ya sea reliquias o piedras de corazón que revitalizaran y renovaran las fuerzas y representaran simbólicamente a esos ancestros. No está de más recordar como H. B. Nicholson (1971c:409) menciona que a los ancestros fundadores se les invocaba bajo el término de *altepeyollotl* “corazón de la comunidad” y como era en el corazón donde residía según la composición de las almas residían las características étnicas y grupales, así como la que viajaba al mundo de los muertos. (López Austin 1996:486). Por otro lado en tiempos de conquistas no sólo se quemaba el templo y el altar sino que se acompañaba de la destrucción de la imagen: “... *carrying off of the latter’s image and/ or tlaquimilolli (if they had not been successfully hidden, as was often the case) as a trophy or “captive” of the victors.*” (1971:410). R. Siméon define *tlaquimilolli* como “Adj. Recubierto, envuelto, atado.” (2004[1885]:648).

Fig. 6.38 Detalle del pecho de la escultura olmecoide [141]. Se aprecia a la izquierda el tapón de jadeíta que cubría el orificio circular. A la derecha las huellas dejadas en las paredes del orificio. Fotografía: A. Villalonga.



Como se ha mencionado la cabeza y con ella el rostro es sin duda, el elemento más definitorio del tipo al que pertenecen. Este grupo olmecoide de la Ciudadela se caracteriza por la ausencia de orejas/orejeras al no presentar los salientes en los laterales de la cabeza que las indican. Apenas existe un caso dudoso en una pieza fragmentada de la que solo se ha conservado la cabeza, en que se han representado la oreja rectangular presenta una hendidura en su parte media [120]. Tampoco llevan tocado, sólo en un ejemplar [141] que a pesar de haber sufrido una mutilación severa puede insinuar en la parte superior de la cabeza algún tipo de banda que, dadas las condiciones de conservación y por el momento, resulta difícil de determinar. El otro ejemplar [19] presenta una hendidura horizontal de 1 cm de profundidad en la frente pero no podemos determinar si la intención era distinguir mediante ello un tipo de tocado o banda o bien que tal vez se anudara algo en esta zona, una cuerda, tejido o fibra u otro material. Las cejas se presentan de forma continua en la frente y enmarcan una nariz ancha y chata. En un caso [19] existe una perforación bicónica en la parte correspondiente al septum o tabique nasal (Fig. 6.39) tal vez para hacer pasar por ella un adorno o nariguera⁵⁷². Dos casos presentan una nariz maciza [17, 141] y en

572 Para E. Pastory (1992:302) la nariguera fue llevada por hombres y dioses siendo uno de los elementos distintivos de su vestimenta. Por otro lado infiere: “*On a structural level the hiding of the mouth suggests a cutting off of the speech and communication.*” (1992:302). Sugiere asimismo silencio, incomunicación o distancia (Pastory 1997:170). Algunas interpretaciones acerca de la

un caso [120] la existencia de dos perforaciones simétricas justo debajo de la nariz deja la duda de si llevó algún tipo de ornamento incrustado tipo nariguera. Tres pequeñas perforaciones cónicas se practicaron a la altura de las mejillas de esta cabeza, tal vez para incrustar algún material distinto. Los ojos tienen forma ovalada y se han excavado o ahuecado. Algunas de las cavidades oculares se han vaciado suficiente [17, 19] y presentan restos de las huellas de las perforaciones practicadas en las esquinas [120] o incluso conservan restos de algún tipo de sustancia aglutinante [141] como indicio de haber llevado en el pasado algún material incrustado (Fig. 6.40). La boca olmeca de la [17] es la típica ya que su forma es trapezoidal, con los labios gruesos especialmente el superior y muestra las comisuras hacia abajo. No obstante la “boca olmeca u olmecoide” en Teotihuacan admite variantes y su forma trapezoidal no es común porque las comisuras laterales no siempre caen. Sin embargo, sigue presentando el carácter olmeca al mostrarse abierta y con el labio superior y/o inferior muy grueso. En algunos casos se pueden apreciar dos huellas de las perforaciones en las esquinas de la boca posiblemente como vestigio del proceso de vaciado de la misma a partir de la perforación o para incrustar algún material o una pieza (Fig.6.39, 6.40).



Fig. 6.39 Detalle del rostro de la escultura olmecoide [19] excavada en la Ciudadela por el PAT 80-82. La nariz presenta los orificios de las fosas nasales que presentaban perforación bicónica unida al centro lo que permitió pasar algún adorno o nariguera.

nariguera-placa bucal le conceden un carácter funerario: la placa conserva el alma de los muertos que transmuta su condición. Para Ruiz Gallut “ *sería entonces una manera de comunicar, visualmente, que no se habla más, y por lo tanto, la placa bucal podría interpretarse como la representación antagónica de la virgula de la palabra [] como el aliento vital.*” (2005a:528). Para S. Sugiyama (2000:128, 134) la nariguera junto con el tocado constituye un código de identificación de una persona, grupo o entidad social vinculada con la autoridad en la sociedad teotihuacana. Por lo que respecta a su forma, aunque tradicionalmente la nariguera suele considerarse una estilización del cuerpo de la mariposa, para O. Cabrera (1995) la nariguera le sugiere la forma de la cola de la serpiente de cascabel. Sugiyama (2005:fig. 65, p.233) propone dos tipologías a partir de los ejemplares procedentes del Templo de Quetzalcoatl. Un interesante estudio sobre una nariguera excavada muy semejante a las que aparecen en las pinturas murales del pórtico 11 de Tetitla la proporciona Jorge Angulo (1969). Aunque el autor consideraba que era la banda labial del dios Tlaloc el análisis del signo le permite inferir conexiones con la cultura olmeca a partir del felino y de su vinculación con el agua. Considero que las narigueras no han sido objeto de un detallado estudio tanto a partir de ejemplares arqueológicos como iconográficos para diferenciar las formas y tipologías, los contextos en las que se dan y sus posibles asociaciones simbólicas.



Fig. 6.40 La escultura [141] presentó restos de desgaste así como de algún tipo de sustancia aglutinante en la zona ocular.

El ejemplar [131] que fue excavado por Batres en la Casa de los Sacerdotes no fue identificado por sus rasgos olmecoïdes por el autor. A pesar de que la pieza se encuentra fuertemente mutilada y apenas se conserva el busto, en los rasgos faciales se advierten los caracteres señalados. No podemos situar el inicio de esta escultura en el conjunto, pero podemos intuir que se mantuvo en uso hasta finales de Xolalpan Tardío momento en que fue mutilado, así como el de Xalla [28], que a nuestro parecer, presenta asimismo rasgos olmecoïdes.

Como conclusiones podemos apuntar lo siguiente: en Teotihuacan los rasgos que definen lo olmecoïde se encuentran presentes de manera tímida en la producción escultórica, encontrándose en 7 ejemplares. Si bien es cierto que algunos los cuerpos de estas esculturas tienden a ser más robustos y corpulentos, con un canon que oscila entre 2.7-3.5 cabezas para la altura total del cuerpo es, sin duda la cabeza y el rostro, lo que concede el carácter olmecoïde. Éste queda definido a partir de unos ojos grandes y eventualmente inclinados hacia arriba, una nariz ancha y chata y la boca abierta, de labios gruesos dibujando en ocasiones una forma trapezoidal. La articulación con el cuerpo suele hacerse por medio de un cuello corto y ancho, aunque en ocasiones es prácticamente inexistente [141]. Cabe señalar asimismo que si bien no es exclusivo de este tipo, las esculturas olmecoïdes suelen presentar un orificio circular o rectangular a la altura de pecho o abdomen.

Podemos considerar como apuntaba Jarquín Pacheco (s/f:4) la existencia de dos grupos escultóricos, uno más temprano que pudo ser traído como reliquia en un momento temprano de la ciudad y otro más tardío, donde los rasgos se fusionan con los teotihuacanos. Sin embargo la autora no distingue qué ejemplares está vinculando a un momento temprano y cual a uno tardío. También E. Pasztory (1997:179) apuntaba a la posibilidad de que alguna de las esculturas olmecoides hubiera sido traída como reliquia. Sin embargo a mi modo de ver, los rasgos olmecoides que detectamos en Teotihuacan son un pálido reflejo del arte olmeca de la costa del Golfo. Aunque considero que es prematuro esbozar cualquier interpretación en lo que refiere a su origen, ya que contamos con pocos ejemplares, sospecho que sean, más que reliquias olmecas, producciones autóctonas manufacturadas en Teotihuacan pero que hayan contado tal vez con mano de obra de Costa del Golfo que de nuevo, se haya adaptado a las peticiones y a los gustos locales. Por otro lado, si bien los materiales presentan una coloración distinta, la materia prima no difiere de la empleada en otras esculturas teotihuacanas. La técnica de manufactura apunta a una ejecución no tan diferente los unos de los otros. Así que sin considerar la existencia de dos subtipos en función de su origen, hemos optado por clasificar dos tipos en función del color de la piedra, las dimensiones, el canon, así como el grado de naturalismo anatómico que pueden llegar a adoptar proponiendo finalmente dos tipos (P1, P2).

Por otro lado, las cronologías a las que parecen apuntar las esculturas no nos permiten identificar, salvo en el posible caso del ejemplar que proviene de la Casa de los Sacerdotes, un momento más temprano. Esto puede deberse como ya hemos considerado en otras ocasiones, a la longeva vida de las estatuas, es decir el hecho que una estatua aparezca en contextos tardíos solo implica que estaba en uso en ese momento, no que fuera manufacturada en esa época. Tenemos suficientes evidencias en Teotihuacan para sostener la existencia de relaciones tempranas con Costa del Golfo. E. Fiorecano (1964) sostenía la llegada de un grupo de élite olmeca hacia 150-250d.C. Este grupo traería una nueva tradición que, como no se integró a Serpiente Emplumada, se creó una nueva deidad sincrética que combinaba jaguar, tierra, agua y fertilidad. En otro orden de ideas, Foncerrada de Molina (1982) sugirió el posible arribo a Teotihuacan de un grupo de olmecas-xicallanca de élite, como comerciantes y guerreros que facilitaría las conexiones de la metrópoli con Costa del Golfo. Lo que parece claro es que hacia el 250 d.C acontecen cambios religiosos, ideológicos y políticos en la ciudad que se evidencian en la arquitectura y en las artes plásticas. Tiene lugar la destrucción de la fachada oeste del TSE y se construye la Pirámide del Sol y al poco la Plataforma Adosada. En el Mural de los Animales Mitológicos fechado para este momento, R. Cabrera (1987b:349-371) identificó una posible representación de una lucha encarnizada de distintas facciones político-religiosas identificadas una de ellas con el jaguar como emblema. Para esta época se fecha también el mural de gran Puma en la Calle de los Muertos y en el Conjunto Plaza Oeste las alfardas de serpientes son recubiertas por felinos (Angulo 1998b:111), símbolo totémico del nuevo régimen. El Mural del Templo de la Agricultura, también fechado hacia 250 d.C, ha sido objeto de análisis por varios autores con el fin de esclarecer la relación con Costa del Golfo. E. Rattray (1990a:117) y H. Von Winning (1987a: T.I, 46) indican que el mural representa personajes de las regiones de Veracruz dando ofrendas a las deidades de Teotihuacan, por lo que se estima la llegada de gentes de ese territorio en esta época. Algo confirmado en el Barrio de los Comerciantes en Teotihuacan cuya ocupación se ha fechado en la transición de Miccaotli a

Tlamimilpa Temprano (150-250d.C) y tuvo vigencia hasta el 450-500 d.C, momento en que las relaciones con Veracruz al parecer se debilitaron.



7. IDIOSINCRASIA DE LA ESCULTURA ANTROPOMORFA

7.1 CARACTERES PLÁSTICOS Y ESTÉTICOS

Como no podía ser de otro modo, los escultores teotihuacanos: “... *furono fedeli ai principi stabiliti da un'arte esencialmente ufficiale, il che giustifica il loro rigido convenzionalismo.*” (De la Fuente, 2003 [1988]:112). Por ello los elementos que definen a la escultura fluctúan, dentro de los convencionalismos de un arte oficial, entre el geometrismo y la abstracción. En relación a esto, quisiéramos destacar la importancia que reviste la elección del material en relación a los aspectos plásticos obtenidos en el producto final ya que éste condiciona la técnica y el resultado final. Si por un lado la escultura en barro ofrece menor resistencia y consigue resultados más naturalistas y dinámicos, sirvan de ejemplo las figuras articuladas en terracota (Fig.6.5), por contra las litoesculturas antropomorfas y añadiré, en cualquier tipo de piedra y dimensión, son condenadas a un hieratismo sin concesión alguna. Más acusado además se encuentra en la producciones en roca volcánica porque “ *evitan este apego a lo real y prefieren la conceptualización abstracta. Indudablemente fueron concebidas como elementos monumentales y duraderos []*” (Díaz Balerdi 1985:41). Balerdi incide en el aparente desinterés por el detalle, consciente tal vez de la distracción que esto puede causar en el espectador. Ciertamente frente a algunas obras escultóricas monumentales, se omite prácticamente el detalle aunque nos queda la duda de si esto, como sugiere Díaz Balerdi, responde a una cuestión de percepción del espectador o bien porque se trata de obras de grandes dimensiones, para ser vistas desde cualquier punto de la ciudad. Una visualización lejana permite no recrear detalles, porque lo que importa es la concepción global de la pieza [70]. La ejecución excesiva de los detalles hubiera sido entonces tarea inútil, puesto que se perderían en la inmensidad. Para esta estatuaria en piedra de mayores dimensiones, Díaz Balerdi señala la preferencia por líneas rectas, “ *las superficies rígidamente trabajadas, las angulaciones bruscas, el hieratismo, la ausencia de movimiento y la solemnidad.*” (1985:41). En otro orden de ideas Beatriz de la Fuente denota la fuerte inclinación de los artistas teotihuacanos por la síntesis y la esquematización geométrica especialmente visibles en las representaciones pétreas del cuerpo humano. Esto aunado a la ausencia de expresión: “ *favorece los rasgos lineales y angulosos y la cualidad casi arquitectónica de los volúmenes. Los teotihuacanos tallaron imágenes esquemáticas definidas por ciertos elementos: rostro, manos, pies, vestimenta y tocado. Las esculturas suelen inscribirse en bloques prismáticos, se cierran sobre sí mismas y resultan de una pesantez abrumadora.*” (2004a: 33)

Por otro lado hallamos algunas obras de mediano formato, manufacturadas en piedras semipreciosas, en gamas verdes, blancas o grises y mucho más naturalistas. Posiblemente para ser observadas en un plano mucho más cercano al espectador, incorporan detalles que trascienden la representación de la indumentaria como conchas o piedras incrustadas ya sea en las aperturas del rostro [131] como en orificios practicados *ex profeso* a lo largo del cuerpo [16] que debieron generar múltiples focos de atención. Sin embargo su concepción sigue siendo bidimensional aunque se haya esculpido técnicamente en bulto redondo: sus perfiles son estrechos y la estatua apenas tiene profundidad o fondo. Otro aspecto a resaltar es que a pesar de que la geometría es un *leitmotiv* que está ampliamente representada en el arte teotihuacano y se encuentra implícita hasta en aquellas obras más naturalistas (Lombardo de Ruiz 1990) en estas obras se percibe un ápice de acercamiento a lo natural, una cierta renuncia a los contornos rígidos y ásperos propios de la dureza geométrica. Sin embargo, en pocas ocasiones llega a producirse la conexión del espectador que la contempla: en otras palabras, aun a expensas que el cuerpo se nos antoja más natural, asequible por ser humano, la imagen hierática que infunde respeto y nos aleja⁵⁷³ en un gesto atemporal. Parece ser que el interés por el hombre solo se manifiesta en su aspecto colectivo⁵⁷⁴, no individual, es decir: “*Only in men as members of a group, such as priests, warriors, or traders. All the stylistic features of Teotihuacan art such as flatness angularity, reduction of designs to standard units, and hierarchic composition serve to make the human figures appear inorganic and emotionally distant.*” (1978:120).

Finalmente la estatuaria de pequeño formato puede integrarse por figurillas abstractas-esquemáticas [315,316], ejecutadas por medio de planos e incisiones hasta ejemplares escultóricos naturalistas [226, 227].

7.1.1 TRATAMIENTO DE LOS VOLÚMENES.

Siempre ha generado cierta inquietud que las esculturas teotihuacanas exentas atendieran a un criterio volumétrico más propio de un relieve. L. Sejourné aborda el tema de la ausencia de perspectiva en pintura y es además una de las pocas autoras que dedica unas líneas a pronunciarse con respecto a las esculturas. A propósito de ellas menciona:

“la escultura atestigua enérgicamente que la ausencia de relieve es voluntaria. Porque exhibe su dependencia hacia la arquitectura que, al obligarla a adoptar superficies planas, le quita las dimensiones inherentes a su naturaleza, y también la falta de volumen de las estatuillas y su sujeción a otras leyes que las esculturales.” (1966b:316).

Es entonces la voluntad de suprimir el volumen y supeditar las formas a obedecer otras leyes que no son las propias de la disciplina. También menciona que en la escultura, el rechazo al tratamiento de volumen dialoga no obstante con el vacío. El volumen se compone de espacio

573 Acerca de la frialdad del arte teotihuacano, Pasztory menciona que esta cultura: “ *desarrolló un estilo abstracto y ornamentado, que parece frío y distante cuando se le compara con el arte olmeca, maya o azteca[...]*” (1993b:144)

574 Desarrolla el concepto de “persona colectiva” (1992:294) que encuentra su objeto más representativo en la máscara.



ocupado, sin embargo en la escultura teotihuacana hay vacío, se genera un espacio desocupado. Es el ejemplo de las perforaciones en partes del cuerpo de las estatuas ya sea para rellenarlas con otros materiales o bien para contribuir a crear ese volumen a partir del vacío. Esta idea se encuentra presente no solo en algunos cuerpos en piedra de tamaño medio sino también en unas enigmáticas producciones escultóricas cerámicas, las figurillas huésped (Fig. 4.12) o *host figurines*. Sejourné remite a ellas y considera que son divinidades las que ocupan esos huecos⁵⁷⁵ y “no representaban la realidad concreta, sino que constituían imágenes surgidas de una visión que traspasa la opacidad del mundo y trae a la luz la esencia de las cosas” (1966b:318).

Atendiendo a valores plásticos como el volumen, enseguida nos percatamos que son esculturas que obedecen a la ley de la frontalidad. La frontalidad domina en ellas, la parte posterior en pocos casos se ha trabajado en bulto redondo, como si de una escultura propiamente se tratase. Incluso podemos aseverar que el tratamiento volumétrico que les ha sido concedido se acerca más a la bidimensionalidad de un alto relieve que a la tridimensionalidad de una escultura exenta⁵⁷⁶. Esto puede relacionarse con el espacio que ocuparon y con la posición del espectador ante esa escultura. El espacio se entiende como la relación de los elementos representados y el entorno, así una escultura puede ocupar, transformar o crear espacios. En Teotihuacan algunas de las esculturas antropomorfas ocuparon y crearon espacios al interactuar con éstos, pero sobre todo

575 En una publicación posterior aunque Sejourné no establece la conexión con las *host figurines* referencia a Tezcatlipoca en relación con un ser fantasmal que presenta en el tórax una puerta (1972:119). La autora menciona como Sahagun relata la existencia de un ser descabezado, manifestación del dios que presentaba una puerta en su tórax con la que al abrir y cerrar producía unos terribles golpes que eran escuchados por los tlamacazque que llevaban ofrendas de noche a las cumbres de los montes. Al considerarlo de mal agüero la mayoría huían. A mi modo de ver me parece interesante la conexión entre Tezcatlipoca y el ser que lo representaba con una puerta en su tórax por sus similitudes con las *host figurines*. Al respecto Sahagun prosigue en relación a este ser fantasmal y a los hombres valerosos que iban en su encuentro. “Y cuando esto oía algún hombre animoso y esforzado y ejercitado en la guerra, no huía, mas antes seguía el sonido de los golpes hasta ver qué cosa era. Y cuando vía algún bulto de persona corría a todo correr tras él, hasta asirle y ver qué cosa era. [] era un hombre sin cabeza; tenía cortado el pescuezo como un tronco, y el pecho teniale abierto, y tenía cada parte como una portecilla que se abrían y se cerraban, juntándose en el medio, y al cerrar decían que hacían aquellos golpes que se oían *lexos*.” (Sahagun 1995: Libro V, cap. III p. 289-290). Una vez el valiente se encontraba frente a este ser fantasmal, le cogía fuerte del corazón y le pedía a continuación “que le hiciese alguna merced, o le pedía alguna riqueza, o le pedía esfuerzo y valentía para captivar en la guerra a muchos, y a algunos dávalos esto que pedían, y a otros no les daba lo que pedía, sino el contrario, que era pobreza y miseria y mala ventura.” (Sahagun 1995: Libro V, cap. III, 290). Esta idea nos remite a la puerta del tórax presente en estas figurillas y aunque resulta arriesgado asumir su conexión, podría ser que estas *host figurines* sirvieran como representaciones de seres que escuchan, asumiendo un papel semejante al del invisible y nigromántico Tezcatlipoca, depositarios de voluntades, capaces de ver y escuchar como Tezcatlipoca “... lo que estaba dentro de los corazones y de los pensamientos de los hombres...” (S. Trejo 2004:79). Otra interpretación la ofrece J.C. Berlo para quien las *host figurines* bien podrían ser representaciones de la Gran Diosa “... *in her aspect of protectress of warriors- as the Great Mother with her warrior subjects carried safely inside her.*” (1992:144). En otra interpretación figura W.Barbour (1993:210) para quien las *host figurines* eran una representación simbólica de la estructura social teotihuacana: de modo que las figurillas que ocupan el interior son representaciones de miembros de los conjuntos residenciales. Barbour y Millon defienden un sistema de creencias unificado entre los teotihuacanos basado en una: “... *metaphor linking the organization of society to the organization of the human body*” (2005:17). Los ciudadanos se veían a si mismos “...*as the arm, legs, heart, or hand of the state or a deity.*” (2005:17) Idea compartida por E. Pasztory (1993a:133, 1997:173) para quien las *host figurines* evocan al cuerpo político teotihuacano entre otras posibilidades. La aparición de una hollow figurine en un depósito formando parte del relleno de la estructura XIV de Becan, en las tierras bajas mayas (Ball 1974:2-9) pueden aludir metafóricamente, según E. Pasztory (1993a: 133) al mundo conocido.

576 Varios autores han señalado esta bidimensionalidad en la escultura y pintura teotihuacanas (Westheim 1970:216; Taube 2006b:153). En este sentido López Luján et al. como parte de una revisión de un primer corpus antropomorfo integrado por 14 ejemplares sostienen: “Se trata de representaciones marcadamente frontales y planas, de las cuales se obtiene poca o nula información cuando se les rodea. Domina en ellas una simetría y, ante todo, un geometrismo que se adapta con rigor a los bloques en que fueron esculpidas” (2006a:176). E. Pasztory mencionaba que el espacio en el arte teotihuacano: “... *is sometimes denied and sometimes asserted, as the artist explores the possibilities of two and three dimensions for expressive purposes.*” (2005:140)



transformaron el espacio ya que la escultura puede activar el lugar donde se encuentra y modificar su sentido.

Una escultura que no se trabaja en exceso en la parte posterior es indicativa de poco interés en esa zona, tal vez debido a su ubicación. Sabemos que los artífices teotihuacanos pudieron ser detallistas en las representaciones anatómicas de las esculturas. Los tobillos enfatizados, los pectorales marcados o las uñas de los pies incisas nos alejan de una visión de la escultura teotihuacana no naturalista y que no muestra interés en la representación del hombre. Sin embargo, si el espacio que va a ocupar la escultura va a privar de ciertas vistas la misma, es factible que se quisiera “economizar” en términos artísticos y se ahorraran los detalles y las representaciones que no iban a ser contempladas⁵⁷⁷. Si imaginamos la escultura frente a un nicho o altar de una habitación probablemente sea más convincente que imaginarla en el centro del altar. Lo que parece claro a mi modo de ver, es que muchas de las esculturas de tamaño medio, no fueron concebidas para ser vistas desde todos los ángulos.

7.1.2 COMPOSICIÓN, SOLIDEZ Y EQUILIBRIO

La escultura antropomorfa teotihuacana se caracteriza por ser compacta, centrípeta y no expansiva por lo mantiene su vínculo con la forma. No es expansiva porque es fiel a su composición, cerrada en ella misma. Vimos como a pesar que hay ejemplares que logran liberar la materia de sus brazos del tronco, dejando libre el espacio comprendido, vuelven a juntar sus manos a la altura de las caderas.

Las esculturas antropomorfas suelen también ser simétricas. Esta simetría se asocia con otros valores como el orden, con la rigidez y la estabilidad. La dirección de la estatuaria se establece a partir del esquema compositivo así como del eje que proyectan las líneas de la imagen. En nuestro caso, casi siempre las esculturas obedecen a una orientación vertical y en algunos casos sedentes, en diagonales que tienen su vértice en la cabeza. En otro orden de ideas, casi siempre las esculturas se inscriben en esquemas compositivos que atienden al rectángulo y suelen presentar simetría bilateral lo que permite, como hemos constatado en algunas ocasiones para algunos ejemplares que atienden a distintas dimensiones, que pueden mantenerse en pie sin ayuda de soporte. Su centro de gravedad está bien equilibrado e independientemente de su altura o peso, algunos de los ejemplares más logrados mantienen su equilibrio. Sirva de ejemplo a lo anterior la escultura [19] de cerca de 50 cm o las figuras [238] que con sus 2.6 cm de altura y su peso de 3gr es capaz de sostenerse en pie. (Fig. 7.1)

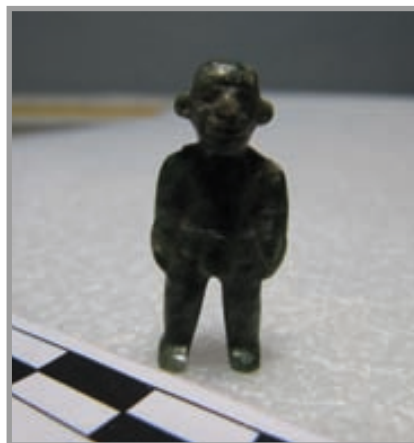
Otros elementos del lenguaje estético como el movimiento está ausente en estas esculturas, aunque como ya indicamos en otro apartado, la tensión interior puede percibirse en unos puños cerrados y fuertemente apretados a las caderas que lejos de proyectar una imagen de reposo o

577 Esto contrasta con lo que conocemos acerca del arte azteca, en el que las piezas dedicadas a los dioses estaban esculpidas en todo su conjunto, con todo detalle e incluso como la Coatlicue o en su parte posterior, elemento que llevó a considerar a algunos autores que tal vez la escultura debió estar colgada o suspendida



calma, reflejan una tensión inherente. También la postura predominante de pie en ocasiones refleja tensión.

Fig. 7.1 Las figuras [238, 240] conservadas en la bóveda del MNAM, proceden muy probablemente de las tempranas excavaciones del Templo de Quetzalcoatl por J. Pérez en 1939 o por D. Rubín de la Borbolla. Las figuras con sus 3 y 2 gr. de peso respectivamente se sostienen en pie. Fotografías: A. Villalonga.



7.1.3 NATURALEZA DE LAS LÍNEAS

En cuanto a las formas, Teotihuacan ha sido definido por mostrar un rechazo a lo naturalista y a los estilos curvilíneos de representación. En este sentido E. Pasztory afirma: “*The characteristic flatness, angularity and abstraction of Teotihuacan art contrast with more realistic three dimensional arts of the south*” (1988:50). Considero que esta generalización es válida parcialmente pero hay matices que deben tomarse en cuenta. Es decir no creo que pueda explicarse la escultura antropomorfa teotihuacana a partir de algunas muestras escultóricas. Debemos detenernos en el conjunto para afirmar que aunque hay ciertamente una tendencia al plano y a la concepción casi bidimensional de las estatuas, no obstante la angulosidad de las formas en unos casos es más acusada y en otros las estatuas parecen abandonar esta tendencia. Es así como empleando detalles curvilíneos, la dura superficie de las formas geométricas se suaviza para aproximarse a un tipo mucho más naturalista, que parece querer representar el cuerpo a partir de la traducción y la observación de la anatomía humana. Desde luego esto no se encuentra en la pintura mural, porque como ya hemos mencionado, el tratamiento del cuerpo humano se ve oculto por el vestido y en aquellos casos en los que se muestra el torso al desnudo su anatomía se ve reducida a un alto grado de esquematización y estandarización. Sirva de ejemplo la representación en el mural de los buzos del Pórtico 26 de Tetitla (de la Fuente 2006[1995]:289), los individuos del mural de las Ofrendas del Templo de la Agricultura (de la Fuente 2006[1995]: 104) (Fig. 7.2) o el mural del Tlalocan de Tepantitla (de la Fuente 2006[1995]: 142-147).

Por lo que se refiere específicamente a la escultura E. Pasztory escribía en los 90's: “*Teotihuacan sculpture is striking because of the reduction of form into geometric shapes. This does not,*



however, signify simplicity. Forms are often carved in layers that angle into each other and suggest greater depth than exists in fact.”(Berrin, Pasztory 1993:168)



Fig. 7.2 Templo de la Agricultura, mural de las ofrendas según M. Gamio (1922). Fuente: B. de la Fuente 2006[1995]: lámina 6, p. 106)

7.2 EL CUERPO HUMANO EN EL ARTE Y EN LA ESCULTURA

“La expresión teotihuacana del cuerpo humano permaneció casi inalterada durante siglos. Las formas corporales se sintetizan, en tanto que los ropajes y los tocados son fastuosos. De aquí se desprende que el interés era la comunidad teotihuacana en su conjunto y no el individuo.” (de la Fuente 2004a:33)

Para C.L. Díaz Oyarzábal, la cultura teotihuacana estuvo más preocupada en los dioses que en los hombres, *“no se caracterizó por las representaciones del cuerpo humano.”* (1990:50) y aun cuando en las estatuas se adopta esta forma [15] es, para la autora, una representación de un dios, no de un hombre. El cuerpo humano o lo antropomorfo se ha empleado en el arte mesoamericano como recipiente de lo sobrenatural, aunque cabe destacar que no es un mero recipiente porque la idea de lo divino impregna el propio cuerpo representado. En relación a lo anterior, considero mencionar aquí la fusión que existe entre el concepto de deidad y de su representación o imitación⁵⁷⁸ ya sea en una estatua, en un sacerdote o en un sacrificado. Para E. Pasztory en Teotihuacan la deidad se representa a través de la máscara de la elite y a su vez, los dioses se imaginan en forma antropomorfa. En cualquier caso, la autora declara que existe una estrecha conexión visual entre las deidades y la élite, al punto de llegar en ocasiones a la intercambio de identidades (1997:223). Por otro lado, Pasztory menciona que entre las representaciones antropomorfas: *“Not only were elites not represented in stone, but complete human figures too were absent from much of Teotihuacan art.”* (1998:72). Sugiere en su lugar que el drama ritual protagonizado por actores suplía la ausencia de imágenes en las primeras fases de la ciudad y que, en cualquier caso la escultura arquitectónica “

578 *Impersonator* n (gen) m/f se define como imitador/a; frente a *impersonation*: n (gen) imitación; *to do impersonations*: representar a otros/as. Fuente: *Collins Diccionario Concise Inglés-Español*, (1996 [1993]: 236).



pudo ser concebida como parte de un escenario y proscenio que amplificaban y contextualizaban la acción, pero no eran la acción en sí misma.” (2009:53).

Las esculturas si bien prestaban su cuerpo pétreo, presentan total ausencia de atributos identificables con las deidades, exceptuando tal vez un caso [70]. Pudieron tener papeles intercambiables si tomamos en consideración que, como Pasztory (1988:68-69) apuntaba, al cuerpo se le añadía un *assemblage* de ropas, joyas y tocados que le concederían su carácter distintivo si en esos textiles o en los tocados que la figura llevaba estaban los signos o atributos de los dioses. Pero como comentaremos más adelante, si la estatua va a llevar indumentaria textil o de otro tipo encima que la identifica, ¿por qué entonces diferenciar su género o por el contrario dejarlas asexuadas? ¿por qué esculpir en la piedra su vestido y en otros casos no? Considero que la respuesta, puede encontrarse identificando la función que debieron cumplir estas imágenes en piedra. Pese a las frecuentes generalizaciones de meterlas a todas «en un mismo cajón», parece no ser la misma en todos los casos. La autora a partir de la ausencia de atributos identificativos con la deidad o insignias optó por sugerir que podían tratarse de ancestros idealizados aunque se interrogaba acerca de los límites que permiten discernir entre un ancestro deificado y una deidad antropomorfa (1997:179-180). Finalmente resuelve que tanto en un caso como en el otro, el aspecto humano y el divino están presentes.

El concepto de ancestro puede relacionarse con la referencia más próxima que encontramos entre los aztecas, la noción de *teixipitla*. S. Rémi menciona en su diccionario de la lengua náhuatl este concepto dentro de la entrada *ixiptlatl* referido a “*delegado de alguien*” (2010 [1885]:219). En realidad la traducción del concepto conlleva ciertos problemas⁵⁷⁹ que fueron tratados ya hace más de cincuenta años por A. Hvidtfeldt (1958). El autor danés al interrogarse acerca del origen y significado del concepto sugería que la palabra no fue empleada en forma determinativa sino “... *could only be used with a possessive prefix which made it bear a concrete relation to somebody or something*” (1958:80). Lo anterior le conduce a considerar que los aztecas emplean el prefijo *teixiptla* “*which means «an ixiptla-tli of somebody», «somebody’s ixiptla-tli» []*” (1958:80). Partiendo de que la palabra deriva de *ixtli*, cara, y de que habitualmente se traducía como imagen o representación, el autor que considera ésta una definición muy peregrina ofrece una revisión del concepto a partir de sus usos en el Códice Florentino. Su revisión aporta interesantes observaciones como que en ocasiones no puede determinarse si son seres humanos o ídolos los vestidos por este concepto, ya que el tratamiento dado a ambos se refiere en ocasiones no a objetos sino a seres, así lo infiere por ejemplo de la fiesta *Tlaxipeualtzi* (1958:81). En otros casos, como en la fiesta del cuarto mes, *hwei tozotli*, fiesta dedicada a Cintéotl y Chicomecoatl (1958:84-85) no se menciona en qué consistía su *ixiptla*, pero el autor considera que el concepto náhuatl “*tlalia*” que acompaña el concepto, implica que estaba hecho de algún material. También menciona que existe el *ixiptla* del agave al que compara con la noción de mana. Tras analizar otras muchas fiestas en relación al término termina por concluir que físicamente el *teixiptla* puede referirse a un gran número de cosas: “... *a human being, a figure of dough, or a wooden frame provided by a mask.*” (1958:97). Más recientemente R. Townsend se refiere a las efigies de culto que los informantes del s.XVI mencionan en sus crónicas y afirma: “... *these idols were*

579 La complejidad en su traducción se ha evidenciado más recientemente en Wolf (2001:220, nota 5).



immobile replicas of the ritual functionaires known as impersonators of deity-substitutes, with the corresponding notion that such efigies and costumed personages acted as representatives of gods and goddesses." (1997:25). El autor cuestiona el significado tradicional que se le ha otorgado a este concepto y un poco más adelante refiere que "... *teixiptla is used not only to describe living, moving cult performers (costumed persons), but also efigies of stone, wood, dough, or simply any assemblage of ritual attire on a wooden frame that included a mask.*" (1997:28). Los *teixiptlas* son representaciones o encarnaciones de la divinidad ya sea a partir de un cuerpo humano, un ser escogido que se identifica con el dios así: " *el humano que personificaba a un dios se pintaba la cara, usaba los atavíos de ese dios []. Se pensaba que, al hacerlo, no sólo actuaba en el papel del dios; «el dios surge en él»*" (Wolf 2001:221). Pero también las encarnaciones de las deidades pueden darse bien a partir de una estatua u otro elemento que lo representa, ya que Sahagun menciona por ejemplo como los enfermos de enfermedades atribuidas a los tlaloques pedían a los sacerdotes que con una masa llamada *tzoalli* hicieran una figurilla en forma humana y las dotaban de rostro poniéndoles semillas de calabaza como dientes y frijoles negros de ojos (1995, Libro I, Cap. XXI: 61) y también lo describe en motivo de la fiesta Atemuztli (1995, Libro II, Cap. XVI:96) dedicada a los mismos dioses de los montes. Recientemente Fernando Zamora dedica un breve capítulo que lleva por título "El idolo, el ixiptla" (2007:330-334) en el que distingue entre ídolo e imagen y distingue entre representación y presencia. El autor incide que las esculturas o pinturas mexicas no representan las cosas de este mundo, sino las divinas. Al ser una presentación se convierte entonces en epifanía y propone en su definición que el ixiptla es tanto la estatua del dios, la divinidad aparecida en una visión, el sacerdote que lo «representa» o la víctima que se convierte en dios. (2007:332)

Exceptuando algunos pocos ejemplos, existen pocas esculturas femeninas en la urbe a las que concede un sentido más simbólico que político en si. Discrepo en cuanto que no se caracteriza por estas representaciones. Lo que conviene distinguir es el sentido de la forma que va más allá de la valoración formal. Penetrando en el ámbito interpretativo: el contenedor adopta forma humana, lo acerca a lo humano, aunque su sentido o significado apele a lo sobrenatural y su función sea ritual.

A partir de la pintura mural se hace visible que en los inicios hay cierta reticencia a representar figuras humanas. Se decantaban por representaciones de animales o de la naturaleza y símbolos, que tal vez eran depositarios de las incipientes ideas religiosas. Como señalaba E. Pasztory, en la escena de ofrendas del Mural de la Agricultura⁵⁸⁰ (Fig.7.2) los seres que son adorados no adoptan una fórmula de representación antropomorfa, aunque la sugiere a partir de los elementos del vestido y sus insignias. La cara no está presente físicamente pero cuatro elementos se sitúan entorno a ese rostro invisible: tocado, nariguera, orejera y collar (1988:69). Por otro lado la autora, en su análisis de la pintura mural de Tepantitla considera que se dio un cambio sustancial en lo que se refiere a la figura humana entre Xolalpan Temprano⁵⁸¹ y Tardío. A propósito afirma:

580 En el s.XX. E. Seler (1915[1998]:183) consideró que las grandes figuras de este mural podían identificarse con la "Diosa del Agua" o Chalchiuhtlicue.

581 Cf. R. Millon (1992:397) asevera que la figura humana en el arte se representa en el arte tardíamente, hacia Xolalpan Temprano.



“The early period figures have a more realistic rendering of the body, but the compositions are simple and static with emphasis on striking designs in flat shapes. The late period figures are rigid and inorganic, but the compositions are extremely complex, and interest is focused on the dynamic interrelationship of forms.” (1976: 101)

Cowgill (2009a:26) señala que la representación de la figura humana rehúye el carácter individualista y concuerda con Pasztory en que se busca la diferencia partir del vestuario y los atuendos más que en los rasgos faciales. Por ello es complejo tratar de resolver la cuestión de retrato, entendido como reproducción de la efigie de una persona (Fatás, Borrás 1995:207), ya que entraríamos en contradicción con el carácter individualista porque lo que caracteriza al retrato es precisamente, su fidelidad con el sujeto. Parece claro que si lo hubo no se dio en el ámbito pictórico. Tanto en la pintura aplicada sobre estuco en cerámica o en la pintura mural señala Sue Scott: *“... human figures are stiff and cartoon-like, and no attempt was made to make a realistic portrait.”* (2001:96). Sin embargo la autora sostiene que algunas de las figurillas de terracota podrían tratarse tal vez de retratos (plates: 53m, 53p, 54m) y afirma *“Terracotta figurines have a human factor not found in any other media [...] At this point it can be only be stated as a hypothesis that terracotta figurines, or at least some of them, were intentional depictions of real people.”* (2001:96)

En la pintura mural se determinó que los dioses o las imágenes de culto adoptaban posiciones frontales, mientras que las imágenes de perfil parecían representar a ídolos o sacerdotes, en cualquier caso a protagonistas secundarios o intermediarios (Kubler 1967:7) algo que ha sido aceptado por autores posteriores (Pasztory 1976:161-165; 1978b:117). En la escultura exenta las representaciones antropomorfas son frontales y en ese caso, Pasztory (1978b:125) admite que representan hombres y dioses a la vez, sin que una proposición invalide la otra; es decir hombres deificados o posibles ancestros. Añade que la ausencia de rasgos iconográficos no permite su identificación con ninguna divinidad, tan sólo la identificación del género (1992:307). En el apartado correspondiente al género de las esculturas ya consideramos que la asexualidad en las mismas fuera tal vez un rasgo representativo de su carácter de ancestro, de ahí que la estatua no posea atributos propios de la deidad que permitan su identificación como se da en otros casos.

Beatriz de la Fuente escribía estas líneas cuando observaba la colección teotihuacana del Museo Etnográfico de Berlín: *“La expresión del espíritu humano es sujeta a estructuras geométricas de rigurosa simetría. Líneas rectas, aristas y ángulos configuran formas y combinaciones fantásticas. Así, el espíritu parece moverse en un espacio irreal al margen de toda indicación temporal: una imagen inmaterial del hombre.”* (2003[1992]:174)

La figura humana en la escultura teotihuacana presenta, como ya hemos mencionado, un grado elevado de formalización. Respeto además dos principios fundamentales: el de la frontalidad y el de la simetría donde un eje vertical imaginario divide en dos mitades casi exactas los elementos corporales y faciales. Frontales son los cuerpos erguidos y las cabezas con los rostros al frente, anulando cualquier torsión o giro. Esta permanencia de la frontalidad va a obligar casi siempre a que la efigie, ya sea figurilla o escultura, adopte en el mejor de los casos, la apariencia de un alto



relieve, definiendo lo constitutivo de ella. Como afirma P.J. Sarro (1991:250) hay pocos ejemplares de escultura en bulto para ser contemplados en tres dimensiones y por ello casi siempre la escultura adopta la apariencia de un relieve que emerge del fondo priorizando la dirección frontal. En los casos de las esculturas que ocuparon un espacio arquitectónico, ya fuera en un nicho u hornacina [3, 21] o en otro soporte que se ubicara en un conjunto habitacional [28], en el interior de un cuarto o en un pórtico la imagen fue concebida para ser vista frontalmente y de cerca, por lo que la acción se focaliza en el frente. El escultor enriquece esta visión frontal con detalles o trabajando en distintos planos y presta poca o ninguna atención a la contemplación lateral ni dorsal que, por lo general, carece de una profundidad compensada con la que exigiría la altura de la imagen. Por otro lado, la parte dorsal de las esculturas o figurillas suele ser bastante plana y con un tratamiento mínimo de relieve. Es posible que los escultores teotihuacanos concibieran en este caso el bloque como dos relieves, uno frontal y otro dorsal que al esculpirse se encontraban. Creo que la escultura no se llegó a separar de la pared, del marco arquitectónico que la contenía, por lo que no hubo necesidad de contemplar el volumen en redondo y en consecuencia, se mostró poco interés a la parte posterior.

Mención aparte requieren las estatuas [70] y [124] que posiblemente fueron exhibidas a la intemperie y por lo tanto, parece que por sus dimensiones fueron concebidas para ser vistas ya desde una distancia alejada. Aunque la [124] se nos muestra hoy como un volumen de superficies redondeadas, su grado de erosión impide reconstruir su forma original. La [70] por el contrario, es una escultura en bulto completo; sin embargo su ejecución parece haber trabajado con la interacción de cuatro caras: dos laterales casi idénticas, la frontal y la dorsal. Por otro lado presenta un volumen configurado a partir de planos rígidos, de salientes. M. Oropeza afirmaba de ella que prioriza su vista frontal ya que las “ laterales son una mera prolongación de este contorno y la cara posterior, casi plana, sólo muestra la silueta de la diosa.” (1968:2).

La escultura teotihuacana posee ejemplares que responden a los principios de abstracción y síntesis en sus formas, sirvan de ejemplo las figurillas [277, 315, 316, 149]. En ellas la forma humana queda reducida a una expresión corporal mínima y aunque algunas de ellas están fragmentadas, eso no impide que se aprecie el carácter sintético que poseen. Su concepción y ejecución que parte de planos conlleva un volumen prismático en la mayoría de casos. Sin renunciar a la geometrización pero añadiendo detalles de ciertos aspectos corporales destacan algunos tipos. En primer lugar podríamos decir que le sigue el conjunto formado por [138, 165, 173, 317]. Apreciamos como sigue habiendo fidelidad en la concepción sintética de la forma del cuerpo, básicamente un rectángulo que suele estrecharse en la base. La innovación que surge aquí es la representación de algunos rasgos anatómicos mediante líneas incisas: pies, brazos o incluso detalles del rostro como los ojos se ejecutan con una estrecha línea horizontal sobre la superficie. De concepción igualmente plana y geométrica se encuentra el conjunto representado por [133, 140, 154, 155] sin embargo aquí la inquietud se manifiesta en una representación más pormenorizada de los rasgos faciales o corporales y de la indumentaria. Generando a base de incisiones un característico triángulo en el rostro, cuyo vértice se encuentra en la frente y se prolonga hasta las comisuras de los labios, se señala así un nuevo tipo que, como hemos mencionado, presta atención a la indumentaria para representar faldas y huipiles o tocados de banda sencillos, aunque alguno presenta decoración



[140]. Por debajo de la falda de este ejemplar asoman los pies que ya muestran representados los dedos mediante incisiones. Prevalece aun el carácter geométrico en otro tipo [117, 132, 319] pero se abandona la concepción planimétrica, para ganar en volumen y generar así un elemento que sobresale del cuerpo: la cabeza. Ésta logra despegarse del fondo concebido para adquirir mayor relieve, para destacarse del conjunto y las incisiones faciales se suavizan. La boca sigue siendo una incisión horizontal más o menos alargada, pero ya se aprecia una voluntad por hacerla más profunda. En general no se aprecia que haya una preocupación en estos ejemplares por encontrar el vacío del cuerpo y permitir la creación de aperturas, aunque creemos ver en el ejemplar [117] un primer intento al crear una hendidura de separación. Partiendo de esta tendencia geométrica, destacaríamos otro conjunto donde creo que se empieza a despertar el interés por la forma más naturalista del cuerpo [115, 118]. Especialmente el primer ejemplar permite observar como ya se da un intento en vaciar el espacio de separación entre los brazos y el tórax. Poco a poco la figura parece adquirir mayor corporeidad, sus formas anatómicas se redondean, limando ya los ángulos creados por los hombros o los pies. En el rostro de ambas figuras, que huelga decir consideraría en cuanto a concepción, más cercanas a esculturas que a figurillas, sigue siendo de contorno anguloso, pero hay un logro importante en la disposición de los elementos que lo conforman. Destacaríamos como se vacía también la cavidad ocular y aparece ya perfilada la ceja ya sea arqueada [118] o recta [115]; los labios y nariz se realzan en relieve proyectando una sombra que al mismo tiempo concede mayor profundidad y volumen. Este juego de luz y sombras y de planos que se superponen delante y otros atrás se concentran en la parte de la cabeza: en el tocado y en las partes que lo conforman así como en los componentes faciales; el cuerpo sigue estando en segunda posición. Hasta el momento, las figurillas antropomorfas se conciben como un plano rígido que parte de una preforma rectangular del que se destacan algunos detalles ya sea mediante incisiones en la superficie o por un bajo relieve.

Sin embargo sobresalen dentro del conjunto de figurillas algunos tipos que se alejan de esta concepción plana y geométrica y reflejan mayor interés por la recreación del cuerpo humano y por la adquisición de volumen. Siguen fieles a la rigidez y al estatismo, pero incorporan profundidad. Algunas de las figurillas, sirvan de ejemplo [295, 322] logran abandonar la concepción de relieve para transformarse casi en figuras en bulto completo. Se logra una profundidad a partir de los distintos planos del tocado, así como en los detalles en bajo relieve del maxtlatl. También las piernas se separan y aparece el característico corte en forma de “V” invertida que contribuye a que la figura gane en profundidad. Sin embargo hay que destacar que la parte dorsal de las mismas no se termina del todo, sigue siendo plano y apenas hay algunos rasgos de la indumentaria anotados en la superficie posterior. Cercanos ya al logro de la figura completa se da la conquista del espacio creando el volumen a partir del vacío. En este contexto situamos la figurilla [226] que implica un avance ya que no solo el cambio de la postura es importante, sino también los vacíos que se generan alrededor de los brazos que aun temerosos, se apoyan esta vez sobre las rodillas. La concepción de la figura gana en profundidad, no haciendo uso de recursos de planos superpuestos a partir del tocado, sino por su propia postura.

En la escultura teotihuacana se detecta otro conjunto de obras que se distancia de la abstracción y de la geometrización para acercarse al naturalismo. Esto no obstante, no conlleva a que



renuncien a otros caracteres arriba mencionados. Un conjunto formado por [135, 136, 314] parece abandonar la tendencia más sintética en beneficio de una representación corporal más cercana al naturalismo. El cuerpo adquiere mayor volumen, ya se insinúan los brazos sobre el pecho a veces cruzados encima; el contorno de la figura parece redondearse y adaptarse a una cintura, a unas caderas.

7.3 EL ESPACIO DE LA ESCULTURA: CONTEXTO Y LOCALIZACIÓN

Al igual que no podemos entender la pintura mural desligada de la arquitectura tampoco podemos considerar la escultura sin depender de un espacio de contexto. A veces el marco de contexto lo proporciona el monumento arquitectónico. Del mismo modo que D. Magaloni reivindicaba la interdependencia entre arquitectura y pintura mural⁵⁸² a partir de una cita de Miller (1973:36) para Ruiz Gallut la estrecha relación entre la pintura y la arquitectura iba más allá. A esta conclusión llega la autora después de intervenir y analizar las composiciones pictóricas repetitivas o escenas procesionales en tres conjuntos habitacionales, a saber Tepantitla, Atetelco y Tetitla. Según la autora:

“la representación repetitiva en un espacio arquitectónico real [] invita al espectador a formar parte del ritual. Se da en esta forma una transformación del espacio profano en espacio sagrado a través de la función de la pintura mural, la que lo convierte así en participativo, y en ese caso el ritual obedece a un modelo que debe ser repetido e imitado por el hombre.” (Ruiz Gallut 1998:191).

La escultura de bulto no ocupó lugares como escaleras, así lo señala en relación al templo y a sus partes Sejourné cuando destaca la pulcritud de sus fachadas como un elemento definitorio (1966b:114). Como señala E. Pasztory (1988:73) la escultura debió ser importante en áreas ocupadas por la elite o alta administración que no fueron cubiertas con pinturas murales. Sin embargo nuestra investigación permite postular que hubo una interacción entre la pintura y la escultura, ya que por ejemplo en la Casa de los Sacerdotes, L. Batres (1906:17) menciona que encontró restos de esculturas antropomorfas y máscaras frente al tablero de los frescos, por lo tanto parece que en algunos espacios sí que se dio una integración total de las disciplinas. Otras veces la conjunción de varias esculturas puede conceder el sentido, ya que las esculturas formaban parte de programas iconográficos totales, en los que seguramente se imbricaban todas las disciplinas. Para el caso contrario, cuando las esculturas se han desmontado, han perdido su espacio original o han sido reubicadas en otros lugares distintos a los genuinos, las contemplamos “*disjecta membra*”. A propósito señalaba Ignacio Bernal que asistimos a una irreparable pérdida, ya que “... una vez aisladas, han perdido su significado.” (1969:9). Esto es significativo porque la propuesta que aquí se plantea es un análisis de la escultura tratando, en la medida de lo posible, de reconstruir su contexto espacial. Esto es muy complejo en algunas ocasiones, ya que contamos

582 “La arquitectura está hecha para mostrar los murales, los murales le dan significado a lo arquitectónico. No tiene sentido, por lo tanto, considerar ya sea a la arquitectura como a la pintura mural, separada la una de la otra. La pintura mural es diseño arquitectónico.” (2006[1995]:189)



con agrupaciones de esculturas heteróclitas en espacios públicos de la propia ZAT o en almacenes de museos por citar algunos casos, que están despojadas como venimos indicando en varias ocasiones, de sus referencias de origen. En esos casos poco podemos hacer. También debemos hacer mención de lo que supone la desintegración del espacio que rodeaba la escultura y su visualización en un museo: ya sea en una vitrina, en un espacio abierto o en el centro de una sala. Como asentía I. Bernal : “ *sin el fondo para el que fueron pensados, sin el juego de sombras o de luces, sin los adornos hechos de materiales perecederos, es muy difícil reconstruir mentalmente su efecto de conjunto y su sentido original.*” (1969:9)

Y es que hay un par de elementos fundamentales que quisiéramos tratar en relación al espacio de la escultura: el lugar de la escultura y la luz. La escultura se concibe para ocupar un espacio determinado, suponemos que en ocasiones pudo ser pautado e indicado por el comitente al escultor. Por eso las esculturas en función del lugar debieron reunir ciertas exigencias o condiciones en relación al espectador: así parece que una estatua que debía ser contemplada de lejos, debería tener unas dimensiones considerables para poder ser aprehendida desde la distancia y en cambio minimizar la atención por los detalles. Al mismo tiempo tal y como aprecia (Martín González 1995:72): “*La escultura, en exteriores, está expuesta a una radiación difusa que quita prominencia a perfiles, pliegues y elementos salientes. El escultor sale al paso de esta circunstancia dotando la obra de mayores salientes.*” Este es el caso por ejemplo de la escultura de Chalchiutlicue que como ya mencionamos se configura a partir de unos volúmenes de planos rígidos, con salientes más abruptos sin olvidar que el material también es muy distinto, pero esto lo trataremos en otro espacio. L. Sejourné ya consideraba que el arte escultórico está íntimamente vinculado a la arquitectura sin la cual no tendría razón de existir, es por lo tanto, el marco que la contiene y la que dicta las normas a seguir. Refuerza su argumento trayendo a colación la estatua de la Diosa del Agua.

Podríamos afirmar asimismo que la escultura funcionó en un contexto arquitectónico (Morelos 1991c:243) porque unas y otras formaron parte de un conjunto de representaciones simbólicas. En este sentido igual que sucede con la pintura mural, “*La integración de las representaciones simbólicas a la arquitectura, hace que ésta se entienda entonces como un elemento social de integración y cohesión, que por si mismo ya debió haber sido necesario para la identificación de las zonas en la ciudad.*” (Morelos 1991c:244). Hasta aquí estamos de acuerdo, discrepamos sin embargo de la opinión de cierto grado de participación social en el proceso de ejecución artístico, ya que pensamos que fue la clase social dominante la que intervino en el proceso, definiendo el tipo de imagen a proyectar o a difundir, e impuso los cánones. Lo que tenemos hoy en día excavado de la ciudad nos reporta que un elevado porcentaje de la escultura antropomorfa procede del centro ceremonial de edificios civiles o religiosos de élite, por lo que se trata de una producción artística fundamentalmente para la élite. En ocasiones tenemos constancia que la arquitectura ofreció un cobijo a la escultura, ya fuera un nicho, un altar [21, 3] o un pedestal en el interior de una habitación [28]. En otras ocasiones la destrucción misma del conjunto donde se custodiaba la imagen ha impedido más allá que determinar su espacio, si su localización estaba en uno de estos elementos de sustento, aunque es muy posible que así fuera. El lugar más próximo al espectador privado en estos casos conlleva que la escultura se trabaje de un modo distinto a la



que va a ser exhibida en el exterior. Desde la selección del material hasta el gusto por los detalles implica que se considera que el lugar que ocupa la escultura determina su contemplación y la relación que se establece entre imagen y espectador. En otras circunstancias el hecho de que la escultura se deposite en el interior de un entierro-ofrenda parece que presta igualmente mucha atención a la ejecución de la obra y a su detalle, a pesar de que la contemplación por así decirlo no pertenezca ya al hombre, ya que no es éste el destinatario, lo es la divinidad por lo que se trata de una oblación dedicatoria a un edificio sagrado y divino. Esto es visible en las esculturas enterradas como ofrendas en la Pirámide de la Luna o a los recientes hallazgos escultóricos del Proyecto Tlalocan, depositados como ofrendas en el túnel que antecede las tres cámaras bajo la plaza de la Ciudadela (Fig. 7.3).



Fig. 7.3 Tres esculturas femeninas y una asexualada fueron descubiertas en el curso del Proyecto Tlalocan, debajo de la plaza de la Ciudadela, justo en el túnel que conduce a las tres cámaras donde se supone pudieron inhumarse los gobernantes de Teotihuacan.

La luz es otra cuestión que no debería pasar desapercibida en los análisis escultóricos, ya que tiene un papel muy importante desde un punto de vista del volumen así como escenográfico. Como señala Martín González, la escultura “*puede parecer más o menos estática, de mayor o menor resalto conforme varíe la luz que recibe.*” (Martín González 1995:69). Parecería lógico que una escultura que iba a ser creada para depositarse en el interior de un conjunto tuviera en cuenta este aspecto, aunque no siempre fue así. Siguiendo al autor diremos que la escultura posee dos luces: la propia o interior exaltada por el escultor al trabajar los planos del volumen con entrantes y salientes y por otro la exterior, la que procede de fuera ya sea un posible foco luminoso que otorga luz. La disposición de las habitaciones sin ventanas pero alrededor de patios abiertos en los conjuntos residenciales debió crear una atmósfera tenue en sus interiores, aspecto que sin duda contribuyó a la percepción del espectador y al culto o veneración a la imagen. No sabemos si el artista teotihuacano consideró el factor lumínico externo en el momento de concebir la escultura que se depositaría en un conjunto residencial, pero lo que sí parece probable es que el material elegido y el acabado de la escultura iba a veces determinado en función de su emplazamiento. Los ejemplares que proceden del interior de altares u otros espacios destinados al culto en edificios son, por lo general, esculturas de contornos redondeados y de textura muy pulida en el acabado. La luz que llegaría al espacio se deslizaría por su superficie de las esculturas. Asimismo, pese a haber sido concebidos para ocupar el oscuro espacio destinado a las ofrendas, por ejemplo las figurillas o esculturas acompañantes de entierros



de consagración, poseen también un tratamiento de acabado igualmente pulido en superficie. Por otro lado la estatuaria que iba destinada a ocupar los exteriores, suele estar manufacturada con roca volcánica que ofrece una textura más rugosa y tosca que las esculturas talladas en rocas semipreciosas y en consecuencia, su superficie áspera y de tendencia generalmente más angular, reacciona de forma diferente a la luz exterior que se proyecta sobre ella.

Junto al acabado y la luz hay que matizar que nos han llegado algunas esculturas con evidencias de haber estado originalmente policromadas pero esta cuestión será tratada más adelante.

7.4 LAS DIMENSIONES DE LA ESCULTURA: LA ESCALA Y LA PROPORCIÓN

“... one could suggest that the colossal works of sculpture and architecture and the small figurines suggest the distance between the gods and their surrogate rulers and the people. The murals and other intermediate-scale arts express, in a series of diagrams, the infrastructure that connected people to each other and to the cosmos [...]” (Pasztory 1997:232)

Pasztory se refería líneas antes de esta cita (1997:226) al carácter diminuto que, frente a la magnitud de su arquitectura imponente, se evidenciaba en otras artes plásticas teotihuacanas. Adornos, incensarios, figurillas conforman casi una miniaturización del objeto. Por otro lado, frente a otras culturas mesoamericanas en la que la escultura en cualquier material, estuco, barro o piedra, presenta unas dimensiones a tamaño humano e incluso mayores, en Teotihuacan apenas contamos con dos estatuas de dimensiones colosales [70, 132] y una tercera [124] susceptible de haberlo sido. El resto de esculturas pueden agruparse de acuerdo a una escala humana o a la miniaturización a que se refería.

Hemos advertido en la introducción la necesidad de discutir el emplear la noción arbitraria que el INAH designa como figurilla cuando la imagen escultórica es inferior a 25 centímetros y escultura para toda imagen mayor a esas dimensiones. Desde luego que por algún lugar hay que empezar y puede resultar un sistema de clasificación objetivo y válido para la arqueología, ya que pragmáticamente y descartando otras posibles valoraciones cualitativas, se identifica la pieza en función de una cinta métrica. Pero quisiera enfatizar que desde el punto de vista de la historia del arte, las dimensiones no condicionan que una representación lítica inferior a 10 centímetros no tenga identidad suficiente como para considerarla una escultura, de pequeñas dimensiones, si se quiere, pero escultura al fin y al cabo. ¿Quién puede dudar que la figurilla [228] o la [226] entre otras muchas han sido concebidas, manufacturadas con un carácter escultórico pleno? Desde luego el límite entre figurilla y escultura según mi criterio reside más en la concepción de la forma y en su manufactura que en sus dimensiones. Algo semejante apuntaba Karl A. Taube cuando mencionaba: *“There may have been considerable thematic overlap between Teotihuacan greenstone statuettes and stelae, and in fact some “statuettes” are truly monumental in their proportions.”* (2000: 45)



En relación a las proporciones, hay cierta tradición entre los historiadores del arte mesoamericanistas en la búsqueda de las proporciones armónicas de la escultura y arquitectura mesoamericana⁵⁸³. B. de la Fuente en “Los hombres de piedra” menciona: “*La impresión de unidad formal en las esculturas olmecas proviene de la armonía y de sus proporciones. Es evidente una relación de orden entre las partes y la presencia de un patrón matemático. Sabiendo que tal armonía no era casual, procedí a buscar el patrón []*” (1977:345). Llega a la conclusión que los olmecas basaron el ritmo constructivo de sus obras en la “sección áurea” o “número de oro” y estableció así tres grupos de clasificación de las cabezas colosales.

En nuestro caso puesto que la sección áurea había sido demostrada para varias esculturas mesoamericanas, incluidas algunas teotihuacanas (Sondereguer 2000), optamos por seleccionar 19 esculturas todas ellas procedentes de contexto arqueológico confiable y que pertenecen a distintas etapas. El estudio de las 19 piezas completas analizadas pretendía comprobar si el sistema compositivo de éstas tomó en consideración la proporción áurea. Para ello se seleccionaron los alzados frontales y se encargó su análisis a un arquitecto⁵⁸⁴ que había investigado acerca de la presencia del número de oro en la arquitectura. Las proporciones buscadas en la composición de las figuras fueron las siguientes 1, f , f^2 , $\sqrt{5}$ y la sucesión de Fibonacci, puesto que estas proporciones suelen ser empleadas en otras culturas que conocen el número de oro. Todas las proporciones en las figuras se buscaron atendiendo a tres métodos. El primero buscó las proporciones en zonas concretas de la pieza, no en su forma completa. El segundo insertó la pieza en un rectángulo de alguna de las proporciones ya citadas y se analizó su coincidencia en el conjunto de la pieza. Finalmente el tercer método analizó las proporciones en un solo eje vertical. (Fig. 7.4)

Fig. 7.4 Aplicando distintos métodos de búsqueda de la sección áurea sobre 19 ejemplares litoescultóricos teotihuacanos, todos ellos procedentes de excavación, indicó que éstos no se construyeron tomando en cuenta proporciones áureas.



583 Vid. C. Sonderegger “Sistemas compositivos amerindios...” (2000). M.T. Uriarte, M. Lang (2008:217-246). Sobre las proporciones armónicas agradezco a la Dra. M.T. Uriarte la recomendación de bibliografía al respecto. Vid. K. Elma, “Geometry of design” (2001), G. Doczi “The power of limits” (2005), S. Skinner, “Geometría sagrada” (2007).

584 Arq. Gerard Coromines. Vid. la contribución en: http://87.216.183.124/mates/trecerca/Gerard_Corominas_2002_2003.pdf



Las conclusiones obtenidas en función del método empleado son las siguientes (traducción propia.):

Para el método 1: se analizaron detalles de elementos faciales de las figuras, como los ojos, la nariz, la boca, pero también el tronco y las extremidades inferiores. Aparecieron puntualmente algunas coincidencias con las proporciones áureas, pero no de forma constante en las diferentes piezas.

Para el método 2: se encontraron coincidencias en 9 de las 19 piezas, teniendo como elemento común que su relación altura/ancho era de f^2 . Puesto que un rectángulo de proporción f^2 se construye geoméricamente a partir de la suma de un cuadrado y de un rectángulo áureo, se buscó si estas figuras se componían a partir de esta misma estructura. Los resultados obtenidos indicaron que aunque algunas de las piezas la cabeza tiene proporción cuadrada y el resto del cuerpo proporción f , no se da en todos los casos y por lo tanto, no puede considerarse una norma general.

Para el método 3: solo se tuvo en cuenta la altura general de la pieza, prescindiendo de su ancho. En este caso se partió de un punto de origen designado como cota cero identificado con la parte inferior de las extremidades inferiores, y una cota 1 que equivale a la altura de las espaldas. Con esta premisa las piezas acostumbra a poseer en la cota 0.5 el final de las extremidades superiores y en la cota f su altura total. Los resultados no arrojaron datos concluyentes respecto a este tercer método.

Como conclusión el informe indica que las piezas analizadas no están construidas a partir de proporciones áureas: *“En otras civilizaciones conocedoras del número de oro, estas proporciones se encuentran de manera evidente en la estructura de sus esculturas. Aquí [] se encuentran de manera muy puntual y nunca de manera clara. No se ha hallado un denominador común en las piezas en relación a las proporciones. En algunos casos se ha hallado algún indicio con el Método 2, y en otros con el Método 3, pero no de manera rigurosa.”* (vid. Informe Anexo 2)

Otra cuestión de interés relacionada con las proporciones implica el estudio del canon. Si adoptamos la definición de la R.A.L.E. el canon viene a ser la regla de las proporciones por las que se rige la figura humana, normalmente adoptando como elemento o patrón la cabeza. El procedimiento consiste en dividir la altura total de la cabeza por la altura total de la figura que se multiplica por 10, para obtener el resultado en base 10. Debe emplearse una fotografía frontal en buena definición para tomar el canon, así como los ejemplares deben presentarse completos⁵⁸⁵. Así en una figura que mide 11.1 centímetros y la cabeza 3.8 centímetros. Entonces: $3.8 / 11.1 = 0.345 \times 10$ (base) = 3.4.

En nuestro caso existía el estudio precedente de López Luján et al., (2006a:180) efectuado sobre un conjunto de catorce esculturas antropomorfas teotihuacanas, aunque no todas procedentes de contextos confiables, obtuvo resultados comprendidos entre 2 y 4.2. (Vid. tabla 9, Cap. 6) Consideramos que el canon puede estar relacionado con algunos tipos concretos. De hecho en nuestra propuesta tipológica se ha recurrido al canon como uno de los criterios que tal vez

585 En nuestra propuesta tipológica para algunos ejemplares fragmentados se ha optado, indicándolo previamente, a calcular el canon promedio del tipo del que pertenece.



contribuye a fijar la adscripción a una tipología determinada, aunque los cánones son variables y compartidos en muchos tipos distintos si que existen algunos casos en los que parece que el canon se mantiene estable o con poca oscilación dentro de una misma tipología. La tabla 11 pretende ilustrar esto. Las celdas vacías corresponden a piezas que no están completas y, en consecuencia, no se puede calcular este canon. El tipo A.2 integrado por tres ejemplares comprende un canon bastante estable, entre 2-2.5 igual que el A.3 que con sus cinco ejemplares permite establecer un canon de 2-2.4. El tipo D.3 con cinco ejemplares también, mantiene un canon que fluctúa entre 2-2.9, mientras que el tipo K integrado por tres ejemplares completos muestra un canon muy variable, entre 1.8-4. De los ejemplares analizados el canon 4.2 es el mayor hasta el momento [239], mientras que 1.5 [226] es el menor. Podemos extraer que el canon no parece que tenga que ver con la cronología de las esculturas o figuras, ya que hallamos piezas del 200 d.C que poseen un canon de 2 y otras de 4.

TABLA 11

TIPO/ PIEZA	ALTURA	ANCHO	ESPESOR	CANON	CRONOLOGÍA	MATERIAL
A1						
324	8.2	3.5	1.7		200-250 d.C	Jadeíta
228	7.5	3.7	2.4	3	200-250 d.C	Jadeíta
323	8	3.6	1.8		200-250 d.C	Jadeíta
322	7	3.2	2		200-250 d.C	Jadeíta
A2						
113	4.6	2.3	1.3	2.2	200-250 d.C	Jadeíta
276	6.3	3.8	1.4	2.5	210 d.C	Piedra verde
229	5	2.3	1.4	2.0	200-250 d.C	Jadeíta?
A3						
281	3.0	1.5	0.7	2.3	210 d.C	Fuchsita
279	3.3	1.4	0.6	2.4	210 d.C	Fuchsita
295	2.9	1.4	0.7	2.4	210 d.C	Fuchsita
293	3.2	1.4	0.7	2	210 d.C	Fuchsita
296	3.3	1.8	0.8	2.4	210 d.C	Fuchsita
A.4						
226	6.1	3.4		1.5	300 d.C	Jadeíta
227	5.8			2	300 d.C	Jadeíta
B.1						
261	6.2	3	1.7	3	150-200 d.C	Jadeíta
261 bis	6.8			3.5	150-200d.C	Jadeíta
B.2						
282	3.1	1.4	0.6	2.8	210 d.C	Fuchsita
285	2.5	1.0	0.5	2.8	210 d.C	Fuchsita?
C.1						
238	2.6	1.1	0.8	3.3	150-200d.C	Jadeíta



239	3.2	1.2	0.8	4.2	150-200 d.C	Jadeita
240	2.7	1.1	0.7	4.1	150-200 d.C	Jadeita
C.2						
278	2.75	1.2	0.4	2.6	210 d.C	Fuchsita
235	3	1.3	0.5	2.3	150-200 d.C	Piedra verde
D1						
114	4	1.7		2.8		Piedra verde
116	5	2.1		2.1		Piedra verde
D2						
288	2.8	1.1	0.3	2.5	210 d.C	Fuchsita
297	3.5	1.3	0.3	2.5	210 d.C	
D3						
289	2.7	1.4	0.4	2	210 d.C	
298	5	2.2	0.6	2.9	210 d.C	Fuchsita
299	4.8	1.9	0.6	2.7	210 d.C	Fuchsita
300	2.7	1.2	0.2	2.7	210 d.C	Fuchsita
301	3.1	1.5	0.5	2.8	210 d.C	Fuchsita
E						
286	4.9	1.6	0.7	3.7	210 d.C	Fuchsita
287	4.7	2.1	0.8	3.3	210 d.C	Fuchsita
291	4.9	1.8	0.7	4.5	210 d.C	Fuchsita
292	4.9	1.8	0.7	4	210 d.C	Fuchsita
F						
283	2.6	1.1	0.1	2.1	210d.C	Jadeíta
G						
290	2.6	1.2	0.3	2.4	210 d.C	Fuchsita
162	2.5	1.2	0.4	2.2		Piedra verde
284	3.2	1.5	0.4	2.9	210 d.C	Fuchsita
H						
172	5.3	6.2	2.5	**	450-550d.C	Piedra verde
156	8	2.5	0.7	3.3		Piedra verde
163	4.3	1.6	0.2	2.9		Piedra verde
122	13.8	2.3	0.8	3.5	450-550d.C	Piedra verde
I						
140	6.1	2.4	0.6	2.3		Pizarra
133	4.3	2.1	0.5	**	450-550d.C	Pizarra
154	8	2.7		2.5		Pizarra
155	5.1	3.6	1.1	**		Pizarra
J						
138	6	2	0.4	3.4	450-550d.C	Piedra verde
317	3.9	2	0.5	**	450-550d.C	Piedra verde
173	3.6	2.8	0.6	**	450-550d.C	Piedra verde



165	4.6	2.6	0.9	**		
K						
149	8.3	4.6	3.2	1.8		Piedra oscura
277	3.7	1.6	0.3	4	200-250d.C	Lutita
315	4.8	1.4	0.5	3	450-550 d.C	Piedra verde
316	2.9	1.5	0.7	**	450-550 d.C	Piedra verde
L						
164	4.6	2.3	1	**		Jaboncillo
134	3.1	1.2	2	2.7	450-550d.C	Jaboncillo
137	2.8	0.9	0.3	**	450-550d.C	Jaboncillo gris
M.1						
132	5.8	2.9	1.3	2.5		Serpentina
319	5.5	2.9	1.1	3		Serpentina
M2						
117	11.3	4.7	1.6	2.1	350-450d.C	Jadeíta
N						
115	17	5.2	3.4	2.7		Serpentina
Ñ						
135	11.8	3.1	1.8	**	450-550 d.C	Piedra verde
136	13	7	2.8	**	450-550 d.C	Piedra verde
314	6.6	2.5	0.6	**	450-550 d.C	Piedra verde
O						
166	24	22.3	10.5	**		Piedra ocre
118	16.6	15.1		**		Piedra gris
180	26	16	7.5	2.1		
160	11.8	11.2		**		Piedra ocre
P1						
20	26	10		3.3		Arenisca crema
17	47	21	4	2.7	450-550d.C	Arenisca crema
120	12	11	3.5	**	450-550d.C	Arenisca verde
185	11	5.5	6.5	**		Tecalli beige
28	128	46	20	3.3	450-550d.C	Tecalli/mármol
P2						
131	18	13.7	6.3	**		Serpentina
141	21	8	5.6	**	450-550d.C	Metam. verde
19	47	18	8	3.5	450-550 d.C	Metam. verde
Q						
169	20	11.5	10	**	450-550 d.C	Serpentina
16	75	18.5	12.5	3.3	450-550d.C	Serpentina
15	71	23	11.7	**		Serpentina
27	53	23	10.5	**		Serpentina
150	13.8	**	**	**	450-550d.C	Serpentina



158	18.6	**	**	**		Serpentina
R						
21	50	21.2	7.2	**	350-450 d.C	Meta. Verde gris
22	30.58	11.04	6	2.9	250±50 d.C	Meta. Verde gris
23	25.4	10.06	4	2.9	250±50 d.C	Meta. Verde gris
S						
26	31	15.6	7.6	3	300±50 d.C	
T						
3	40.2	17.4	7	2.9	350-550 d.C	Meta. Verde
33	29	13.2	9	2.4	350-550 d.C	Meta. Verde

7.5 LA ESCULTURA EN RELACIÓN AL MATERIAL

La identificación del material en el que se trabajaron las esculturas fue, durante mucho tiempo, un problema ya que aún con la mejor de las voluntades, la observación macroscópica por alguien no cualificado para este fin, es insuficiente para poder determinar la composición de una roca o mineral⁵⁸⁶. Como consecuencia de lo anterior, existen muchas identificaciones de materiales para una misma escultura. Por poner un ejemplo, tal como señalaba recientemente A. Allain (2004: I, 65) basándose parcialmente en Heizer y Williams (1965:nota 1, 63), para la estatua de la diosa Chalchitlicue existen más de cinco identificaciones distintas del material propuestas por distintos autores desde el s.XIX: andesita, tracita, basalto o genéricamente roca volcánica es tan sólo una muestra de lo citado anteriormente. No fue hasta que R. Heizer y H. Williams (1965:58) determinaron que la composición de la misma era andesita, que se descartaron las otras opciones sugeridas. Por otro lado las designadas piedras verdes, de las que nos ocuparemos más adelante, siguen siendo el campo recurrente que sigue a la identificación del material en los catálogos y cédulas técnicas de museos o colecciones. Hacen falta más estudios conducidos por geólogos que se apoyen en una caracterización mineral-química y en técnicas como el análisis por difracción de RX y la espectroscopía de infrarrojos para obtener resultados más concluyentes⁵⁸⁷ y poder avanzar con paso firme por este camino, pero como señalaba a propósito J. Gazzola (2007a:54) hay pocas posibilidades de aplicar estas técnicas⁵⁸⁸. Modestamente debemos admitir que nuestras

586 Reflexión sugerida por varios autores (Jiménez, et al., 2000:141), reproducimos aquí la de L. Mirambell: “ *la definición petrográfica requiere del trabajo del laboratorio, químico y petrográfico y que la verdadera clasificación de un mineral o roca, no la puede hacer el arqueólogo con sus medios usuales.*” (1968:97)

587 Desde hace varias décadas son varios los autores que reivindican la necesidad de análisis petro-mineralógicos ya que muchas piezas se identifican erróneamente por jade u otro material cuando es muy posible que no lo sean (Reyes y Lorenzo 1980:26; Olmedo y González 1986; Robles y Oliveros 2005:17). Entre los estudios mineralógicos recientes de lapidaria prehispánica destacan J. Robles Camacho, A. Oliveros Morales (2005) aplicado a 313 piezas de lapidaria de El Opeño. Destacan los análisis petrográficos, mineralógicos y geoquímicos de G. Querré (2000) que confirman que la roca con la que se esculpió la estatua [5] de procedencia desconocida y conservada en el Musée du Quai Branly de París se trata de serpentinita.

588 Nos consta que Gómez y Gendron (en prensa) han analizado por difracción RX materiales lapidarios procedentes de La Ventilla. En octubre de 2011 José Luis Ruvalcaba, investigador del IFUNAM, junto con los arqueólogos Emiliano Ricardo Melgar Tísoc y Reyna Beatriz Solís Ciriaco del INAH, recibieron el Premio Teotihuacan por su proyecto de investigación *Del centro de barrio al complejo palaciego: los artesanos lapidarios y las tradiciones de manufactura locales y foráneas vistas desde Teopanazgo y Xalla*. El estudio se apoyó en el análisis de 194 piezas lapidarias de los barrios. Para el análisis de la composición de los objetos se utilizó un acelerador de protones del IFUNAM -llamado Peletrón- porque permite “una mayor probabilidad de producir señales



limitaciones en el campo de la geología no nos han permitido dilucidar la identificación de los materiales escultóricos. Siendo coherentes con lo expuesto y sin la pretensión de menoscabar trabajos precedentes (Allain 2004), obviamos en este estudio el proponer el porcentaje de materiales empleados en la elaboración de las esculturas. Primero, porque no tenemos una identificación total de los materiales y en segundo lugar, porque siguen existiendo serias discrepancias recientes entre varios autores respecto a la identificación del material de una estatua. Sirva de ejemplo la [16] que fue identificada con materiales tan diversos como dasita (Jarquín, Martínez 1982c:122), serpentina (Berrin y Pasztory 1993: cat. 14 p. 178) y basalto metamorfozado según el catálogo de piezas arqueológicas del PAT, n° 175.

Algunos autores de la primera mitad del s.XX hicieron sus aportaciones en cuanto a las primeras identificaciones del material de las esculturas. Sobresale en este sentido M. Gamio (1922:183) que identifica andesita, jade y riolita para estatuillas esculpidas y pizarra para algunas tallas. F. Müller (1965) por su parte, dedicó también un apartado a las materias primas donde menciona el uso de la serpentina, diorita y piedra dura grisácea de procedencia local y el mármol o tecalli de origen foráneo, situando la proximidad y semejanza de unas canteras de Puebla. La autora menciona que la jadeíta verde-gris o verde oscuro indica que procedía probablemente de Guerrero, mientras que la que define como verde-espínaca proviene de Oaxaca. Los resultados de algunos estudios que cuentan con un análisis petrográfico en la ciudad vinieron conducidos por A. Sotomayor (1968:41-49). El autor partió del objetivo de localizar los distintos tipos de rocas existentes en el área y deducir los materiales arqueológicos que importaron a partir del análisis de diferentes muestras de objetos de los cuales determinó que el 60% se correspondía a rocas autóctonas del Valle de Teotihuacan, mientras que el 40% tiene un origen alóctono. Más recientemente, una relevante contribución vino de la mano de O. Cabrera (1995) que fue pionera en aplicar por primera vez a la lapidaria teotihuacana procedente del PTQ 88-89 análisis mineralógicos y petrográficos que pudieron determinar que un 76% de dichos objetos estuvieron manufacturados en fuchsita y que sólo un 7% lo estuvieron en jadeíta y unos pocos en serpentina (Cabrera Cortés 1995). Se pudo dilucidar la composición de esas piedras verdes entre las que se cuentan “ *jadeíta, serpentina, anfíbolita, guatemaltita, cuarcita, fuchsita, clorita, fluorita, jadeítita, prasinitas, esquistos verdes, serpentinita, dolomita, albita, magnesita, malaquita y crisocola.*” (Cabrera Cortés 2009:194). Resulta de interés mencionar que todos estos minerales tienen en común que dentro de las tonalidades en las que se los puede encontrar en la naturaleza, escogieron la verde y por otro lado que la dureza de algunos de ellos como la fluorita o la malaquita son relativamente fáciles de tallar, situándose entre 3.5-4 en la escala de Mohs. La autora incorporó un apéndice (1995: 338-349) que consiste en un informe del estudio petrográfico de 34 piezas arqueológicas del PTQ y su posible procedencia. También en el Proyecto Pirámide de la Luna durante la restauración de la estatua [26] se contó con la microscopía de polarización y difracción de rayos X para determinar que las teselas de la escultura pertenecían al grupo de la serpentinita, los labios de una roca carbonatada conocida como dolomía y la pupila del ojo derecho de una piedra

características de los elementos, sin producir cambios en los materiales”. También se realizaron experimentos a cargo de E. Melgar como el desgaste de travertino con basalto o incisiones sobre figurillas de pizarra con lascas de pedernal. http://www.fisica.unam.mx/noticias_premioteotihuacan2011.php



caliza⁵⁸⁹ (Filloy et al. 2006:73-74). Recientemente un análisis por difracción de RX conducido por S. Gómez y F. Gendron (en prensa) sobre muestras de materia prima, objetos y desechos de talleres lapidarios de La Ventilla incluyen: “... *jadeititas parcialmente alteradas, prasinitias y filita (esquistos verdes), serpentinitas, calizas, y minerales como dolomitas, jadeita, albita, magnesita, malaquita-brochantita y crisocola.*” (Apud Gazzola 2007a:54). Una de las síntesis más completas de los minerales mexicanos proviene de la publicación de William D. Panczner, a ésta nos remitimos para citar la posible procedencia de algunos de los minerales identificados en los análisis anteriores. La albita proviene de Oaxaca y de Baja California (Panczner 1987:87-88); la dolomita se encuentra entre otros, en los estados de Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, Michoacan, Puebla y Veracruz (Panczner 1987:182-183). La magnesita proviene de la Baja California, Chichuahua, Michoacan y Zacatecas (Panczner 1987:256), mientras que la malaquita se encuentra además de en los estados anteriores en otros como Chiapas, Guerrero, Guanajuato, Hidalgo, México, Puebla y Querétaro. (Panczner 1987: 259-262). Buena parte de estos estados estuvieron conectados por redes comerciales o de intercambio con la metrópoli del altiplano.

7.5.1 MATERIAS PRIMAS: FUENTES Y ABASTECIMIENTO

“También hay otra señal donde se crían piedras preciosas, especialmente las que se llaman chachihuites. En el lugar donde se crían, yerba que está allí nacida está siempre verde. Y es porque estas piedras siempre echan de sí una exhalación fresca y húmeda, y donde esto está, cavan y hallan las piedras en que se crían estos chalchihuites.” B. de Sahagun, Historia general de las cosas de Nueva España, Libro XI, Cap. VII, de las piedras preciosas. Párrafo primero (1995:789).

Introducimos el capítulo con una cita del fraile franciscano Bernardino de Sahagun a propósito de los chalchihuites o piedras verdes, una materia prima empleada y altamente apreciada tanto por los lapidarios mexicas como por los teotihuacanos. El conocimiento de las materias primas empleadas en época de la conquista, puede ser de gran utilidad ya las fuentes históricas del s.XVI nos proveen de ciertos elementos de referencia ya que mencionan materiales, posiblemente muchos de los cuales pudieron estar presentes también entre los lapidarios y escultores teotihuacanos, pero apenas referencian procesos tecnológicos, por lo que se hace indispensable recurrir a la arqueología a fin de reconstruir tales procesos para contrastar la información, como advierte L.

589 La escultura antropomorfa de mosaico fue sometida a un intenso proceso de restauración por lo que se llevaron a cabo análisis mineralógicos para determinar la composición de algunas de las 300 teselas que la conformaban. En relación a la boca, las restauradoras L.Filloy, M. E. Gumí y Y. Watanabe señalan que tenía los labios tallados en: “ *secciones de una roca carbonatada llamada dolomía y la pupila del ojo derecho en una piedra caliza microcristalina bituminosa. [] El estado precario en el que se encontraron las piezas que forman la esclerótica de los ojos y los dientes nos ha impedido hacer su identificación total. Podemos únicamente adelantar que se trata de un material rico en carbonato de calcio.*” (Filloy et al., 2006:74).

Además como elemento aglutinante entre el alma de madera de la escultura y las teselas de serpentina y de otras rocas el caso de esta escultura se señala el uso de una pasta grisácea que funcionó como adhesivo y para disimular los espacios intersticiales entre tesela y tesela.



Mirambell (1968:11). Sahagun, Duran o Landa son algunos de los cronistas que se ocupan en parte de esta cuestión, y remitimos a Mirambell para profundizar en este aspecto, ya que dada la extensión de este trabajo apenas nos detendremos en poner algún ejemplo. Bernardino de Sahagun trata de las piedras que emplean los lapidarios mexicas y de sus propiedades. En el libro XI, párrafo segundo se refiere a un género denominado *quetzalchalchihuitl* una piedra de un verde intenso de las que considera que las mejores son las que no tienen “... *mancha ninguna y son transparentes, y muy verdes; las que no son tales tienen razas y manchas y rayas mezclados*” (1995: 789). Luego estaría el *chalchihuitl* que las define por ser verdes pero no transparentes y con mezclas blancas. En el párrafo cuarto designa el alabastro, conocido como *itzacchalchihuitl* que dice ser blanca pero que como en ocasiones presenta vetas verdes o de azul claro por eso en su nombre se incluye el término de *chalchihuitl*⁵⁹⁰. (1995:791).

Los teotihuacanos debieron conocer las propiedades físicas de las materias primas empleadas, como su tenacidad y dureza⁵⁹¹, así como los métodos de trabajo y la eficiencia para cortar y desbastar de manera idónea, aunque esto no exime seguramente que muchos ensayos y errores fueron obtenidos a lo largo de años de experimentación (Langenscheidt 2006). En la antigua Teotihuacan los materiales empleados en la escultura antropomorfa incluyen las rocas ígneas o volcánicas [187, 188, 124, 125, 121, 148, 146] como el basalto y la andesita [152, 153, 184] (ambas de una dureza máxima de 5.5), el tezontle [310,144] o toba⁵⁹². Éstas se emplearon para herramientas, pero también para estatuaria más tosca y de gran formato como la diosa de la plaza de la Luna [124] o la Chalchiuhtlicue [70], o los braseros del dios viejo del fuego, así como para la escultura arquitectónica en general. F. Müller en un informe mecanoscrito sobre el material lítico de la ciudad menciona la existencia de adornos arquitectónicos en tezontle, como una cara, un pie [321] o figuras grotescas [161]: “ *de estilo muy abstracto y cubista, esculpidos en los que sólo se insinúan los rasgos faciales, la protuberancia está en forma de luna en cuadrante que representa el cuerpo, mientras que la parte inferior, es para sostenerla o era para empotrar en la pared []*.” (1965:115). Como señala Cook de Leonard (1971:207) el Valle de Teotihuacan proveyó de rocas volcánicas adecuadas no solo para la estatuaria, sino también para la construcción. Se identificaron dos canteras en uso en época prehispánica en Cerro Colorado o Nexcuyo de andesita roja brillante. De Hueyapan, cerca del Cerro Gordo, se obtuvo andesita compacta y roja. De Arroyo de Santiaguito se pudo obtener arena volcánica consolidada (xalnene), gris con vetas rosas y de Mepetec o cerro Patlachique se obtuvo andesita alterada por citar algunas canteras.

590 Uno de los estudios clásicos sobre el chalchihuitl o jadeíta en Mesoamerica y sus variedades en W.F. Foshag (955:1062-1070).

591 “*Para definir la dureza de una roca no existe un método exacto, ya que se basa en la dureza de sus componentes mineralógicos y es medida de una manera convencional por comparación con la escala de Mohs, formada por las durezas de 10 minerales más o menos comunes y bien conocidos []*” (Reyes, Lorenzo 1980:19). Tenacidad sg. R.A.L.E. Que opone resistencia a romperse o deformarse.

592 El estudio de A. Allain sobre todo el conjunto escultórico de Teotihuacan revela que las rocas volcánicas representan el 91% del total de las piezas (20004:I,63-64), de los cuales la andesita supone el 18%, seguido por el basalto en menores cantidades con un 4.5% y el tezontle con un 2%. El tezontle proviene de la forma azteca *tezontli* y se caracteriza por ser poroso. (Lothrop, Foshag, Mahler 1957:51). Otras rocas volcánicas fueron identificadas como materiales de algunas esculturas por M. Gamio (1922:183) y A. Allain (2004:TI, 66) señalan también el uso de la riolita para alguna escultura antropomorfa [151]. Así como la diorita para la escultura [15] que fue señalada recientemente en el catálogo de Teotihuacan. Ciudad de Dioses (2009:89). Otros autores señalan el uso de diorita y metadiorita para la estatuaria teotihuacana, López Luján et al., (2006: nota 52, p.181).



Las rocas metamórficas fueron las más empleadas en la escultura. Dentro de dichas rocas se incluye la lapidaria (trabajo en piedras y rocas preciosas o semipreciosas) como la pizarra⁵⁹³ [p. e. 154,155,140] o las piedras verdes-grisáceas [p. e. 19,21,33] como la anfibolita, fuchsita⁵⁹⁴ [p. e. 278, 279, 281, 282] jadeíta [p. e. 119, 226, 225, 227, 261, 213] o serpentina [p. e. 3, 16, 158, 114, 27, 235] y una roca serpentizada referenciada por algunos autores como jaboncillo⁵⁹⁵ [134, 137]. Las piedras verdes fueron muy apreciadas en Teotihuacan y la manufactura de los objetos producidos con estos materiales es de gran calidad. Con ellas se elaboraron objetos suntuarios como las máscaras y adornos como cuentas de collar, bigoterías o narigueras, orejeras y demás adornos que se representaron en los personajes que habitan las pinturas o las cerámicas (Matos 2009a:87). Su aplicación a la escultura se destinó fundamentalmente a una producción escultórica de tamaño medio o pequeño, como las esculturas obtenidas en ofrendas acompañando los sacrificados del TSE o en los individuos sepultados en la Pirámide de la Luna. El 84% de los objetos de rocas y minerales obtenidos del PTQ 88-89 (Cabrera Cortés 1995) correspondía a piedras metamórficas de color verde, designadas comúnmente “piedras verdes” o también conocido como “jade social” o “jade cultural”. Se corresponden a “... rocas y minerales que presentan un color que va del verde claro y verde-azul a verde oscuro, gris y en ocasiones casi negro.” (Gazzola 2007a:54). Sin embargo para los mineralogistas, como aclara C. Niederberger en su estudio de los productos de las redes de intercambio de Guerrero:

“el uso del término jade se limita a dos rocas: la nefrita, que es un silicato de calcio y magnesio, y la jadeíta que corresponde a un silicato de aluminio y sodio. Todos los jades mesoamericanos pertenecen a la jadeíta y a sus familias mineralógicas cercanas como la diosita-jadeíta o la chloromelanita que representa la forma ferrosa, de color verde muy oscuro de la jadeíta []” (2002:182).

Contrariamente J. Gazzola (2007a: nota 2, 55) sostiene que esta roca metamórfica verde de una dureza de 6.5 a 7 en la escala de Mohs, se compone del mineral jadeíta ya que no se han identificado yacimientos de nefrita⁵⁹⁶ en Mesoamerica ni tampoco se trabajó (Olmedo, González 1986:78). La jadeíta en Teotihuacan se empleó para la manufactura de objetos reducidos del tipo ornamentos personales y para pequeñas esculturas y figurillas [p. e. 225, 323, 324] inferiores a 13 cm. En realidad como menciona Cook de Leonard (1971), la abundancia de jade en el altiplano se puede inferir más a partir de su representación en la pintura mural y en las figurillas que no por los artefactos hallados.

Las serpentinitas son rocas metamórficas verdes más blandas cuya dureza en la escala de Mohs oscila entre 2 a 5 y fue un material muy apreciado en la lapidaria mesoamericana. Debe su nombre a las bandas serpentiformes presentes en la roca y presenta dos variedades distintas: la antigorita

593 Sobre el estudio de la pizarra sus contextos, fuentes de procedencia y simbolismo en Teotihuacan vid J. López (2005:7-11).

594 Ponemos apenas algunos ejemplos, pero conviene recordar que las figurillas analizadas por Oralia Cabrera (1995) procedentes de las ofrendas del FSP era en su mayor parte fuchsita.

595 Reyes y Lorenzo mencionan las “Soap-Stones” como estas rocas serpentizadas con alto contenido en talco “ su textura es parecida a la del jabón y son tan blandas como cualquier pastilla de éste. Su principal zona de extracción es el área limítrofe entre los estados de Puebla y Oaxaca.” (1980:34)

596 Foshag (1955:1064); Lothrop et al., (1957:47).



con las propiedades de las micas y el crisotilo, de características fibrosas. Su dureza es variable de 2-5 en función de los componentes que la integran como el crisotilo, lizardita, cromita y magnetita (Reyes, Lorenzo 1980:34). En este caso, además de la fuente de extracción del Valle del Río Motagua, existen otras en los estados de Puebla, Guerrero, Oaxaca, Guanajuato y Tamaulipas. Serra Puche y de la Torre propusieron que la zona central de Guerrero fue la fuente de piedra verde y sugirieron que: “ *teotihuacanos debieron llegar a ese lugar y, de alguna manera, dirigir la extracción y el trabajo de la piedra local.*” (1993:174).

La dificultad en la talla de la serpentina no reside en su dureza a diferencia de la jadeíta, sino en su fragilidad lo que implica unas manos hábiles y pacientes. A propósito señalaba C. Niederberger:

“La serpentina pertenece al grupo de los filosilicatos y tiene una estructura esquistofibrosa lo que hace difícil su talla y acondicionamiento de la preforma deseada [] en el Guerrero prehispánico, el valor de estos artefactos no residía en la escasez de la materia prima sino en la dificultad y en los largos periodos involucrados en la preparación y acabado del artefacto.” (Niederberger 2002:200).

Consideramos de interés mencionar aquí que González y Olmedo, de acuerdo con los estudios petrográficos-mineralógicos aplicados a las esculturas Mezcala del Templo Mayor, afirmaron un uso diferenciado de las materias primas según su morfología, de manera que, por ejemplo las serpentinitas: “ *se empleaban para la manufactura de piezas de tamaño diverso, desde figurillas planas hasta máscaras bastante grandes, existiendo una asociación clara- aunque no exclusiva- con objetos teotihuacanos.*” (1990:80). Es decir, las figurillas morfológicamente de tipo teotihuacanos o teotihuacanoides que fueron analizadas por ambos autores, estuvieron mayormente realizadas en este material. En Teotihuacan también las piezas en serpentinita son de mayor tamaño, desde máscaras a esculturas. La serpentina, como señala A. Allain en su estudio (2004:I, 68) está muy presente en la escultura antropomorfa, representando empero un 1% de su corpus escultórico.

De otras piedras verdes y minerales como las prasinitas, albita o malaquita-brochantita nos resta decir que hasta donde sabemos, no han sido identificadas en las esculturas.

Otras tonalidades distintas a las piedras verdes fueron apreciadas por los teotihuacanos, como aquellas rocas que poseían un color blanco cremoso y traslúcido. El tecali⁵⁹⁷[119], el ónix⁵⁹⁸ o la calcita son otras rocas metamórficas consideradas a la vez materiales semipreciosos, empleados para elaborar esculturas o figurillas aunque en menor medida. A pesar de su aparente semejanza y confusión en la literatura, Cook de Leonard advierte que el mármol, el alabastro, el ónix y el tecali presentan composición y dureza diferente⁵⁹⁹. La autora aduce que el más empleado por

597 Erróneamente llamado alabastro, se trata de un tipo de travertino. Etimológicamente proviene de la lengua náhuatl (*tecalli* o *tecalco* = lugar donde la casa es de piedra) Vid. además petrografía y uso arqueológico en Jiménez et al., (2000).

598 Algunos autores consideran el ónice mexicano u ónix un mármol bandeado o travertino, es decir una roca de carbonato de calcio, mientras que para otros se trata de “ *un ágata en planos paralelos, esto es, un bióxido de silicio.*” (Reyes y Lorenzo 1980:38)

599 Alabastro presenta dureza de 1.7 a 2 frente a 3.5-4.5 para el resto de los mencionados, exceptuando el ónix con una dureza de 6 en la escala de Mohs.



su abundancia debió ser el tecali, cuya principal cantera de Pedrera (Lothrop et al., 1957:50) se encuentra en la localidad de Tecali de Herrera, al sureste de la ciudad de Puebla, aunque también se han identificado otras en Miahuatepec, cerca de Tehuacán y en Xicotlan, Oaxaca. Sin embargo en el conjunto escultórico de Teotihuacan el tecali representa apenas el 1% del total de las esculturas (Allain 2004:I, 68). Por otro lado la calcita se encuentra presente en varios estados de México: Guerrero, Hidalgo, México, Oaxaca o Querétaro por citar solo algunos (Panczner 1987:127-135). Otra roca metamórfica presente en la escultura antropomorfa teotihuacana es el mármol. El mármol es: “ *producto del metamorfismo principalmente térmico sobre rocas preexistentes de tipo carbonatado. Los mármoles presentan características físicas muy semejantes a las calizas y dolomías de las que provienen.*” (Reyes, Lorenzo 1980:34). En este sentido es relativamente fácil de tallar ya que su dureza es de 3, igual a la calcita. López Luján et al., (2001, 2006a, 2006b) indican que la única escultura hasta la fecha ejecutada en mármol es el denominado cautivo de Xalla [28]. Estudios petrográficos y por difracción de rayos X han identificado que se trata de un fino mármol blanquecino de calcita cuyos yacimientos más cercanos se encuentran en Apasco, Edo. de México, en Zimapán y Nicolás Flores en Hidalgo, en los municipios de San Martín Atécatl, Acajete y Tepeaca, Puebla y en Pilcaya e Ixcateopan, en Guerrero (López Luján et al., 2006a:176-177; 2004:55).

Finalmente las rocas sedimentarias como el travertino [182]⁶⁰⁰, el gres o la caliza (de dureza 3) o minerales silíceos (cuarzo o calcedonia cuya dureza es de 7) se emplearon fundamentalmente para herramientas, aunque el travertino procedente de Puebla sirvió de soporte para máscaras, lápidas, almenas o esculturas exentas. (Matos 2009a:88). En cualquier caso, el estudio de A. Allain (2004:I:68) evidencia que la presencia de rocas sedimentarias apenas representan el 3.5% de toda la producción de estatuaria teotihuacana reunida en su corpus. Parafraseando a S. Gómez (2000:562) en La Ventilla las rocas sedimentarias se emplearon para cuentas, pendientes, recipientes, pequeñas esculturas y frisos, además de herramientas de trabajo como percutores, pulidores o perforadores.

Como hemos mencionado si los minerales y rocas ígneas se obtuvieron de yacimientos próximos a la ciudad, el resto de materias primas fueron importadas de distintos lugares, algunos de ellos muy distantes. En la región de Puebla, Oaxaca y Guerrero se hallan depósitos de yacimientos en piedras semipreciosas, pero la jadeíta, tiene hasta el momento una única fuente de explotación prehispánica conocida y se encuentra en el Valle del Motagua, en Guatemala⁶⁰¹. La materia prima no desbastada hallada en contextos arqueológicos de la ciudad ha permitido inferir que estos materiales se transportaban a la metrópoli como producto del intercambio o dentro de las redes comerciales ya sea en forma de nódulos, de hachas o en cantos rodados. La evidencia arqueológica permite apoyar que el alabastro llegó a Teotihuacan en forma de bloques prismáticos regulares (Gazzola 2005a:851-852: foto 3) y se han documentado yacimientos de esta materia en Guanajuato, Morelos, Hidalgo, Michoacan y Querétaro.

600 Su identificación es problemática y confusa a razón de lo expuesto supra: F Müller (1965a: fig. XIX, d-1) la identifica como mármol, en cambio el catálogo *Teotihuacan Cité des dieux* (2009, fig. 30, p. 239) lo identifica como tecali.

601 T. Proskouriakoff apuntaba otros posibles lugares en México de minas de jade, en Puebla y Oaxaca, donde se fabricaban réplicas de piezas antiguas, pero dichas minas no se han atestiguado. Apud Cook de Leonard (1971:212)



Está claro que en la elección del material estuvieron involucrados varios factores. Tal y como sostiene O. Cabrera (2002b), no sólo razones económicas estuvieron implicadas en dicho proceso, en la que funcionarían como marcadores de rango, sino que hubo razones ideológicas o simbólicas entre ellas y a razón de los contextos a ritos de fertilidad. G. Pérez Rico (en prensa) subraya en otro orden de ideas que las piedras verdes se asociaron simbólicamente a la vida, la fertilidad y el agua. Algunos autores (Duverger 1999:55-56) han sugerido además una asociación ternaria entre agua/sangre/jade en la que los colores rojo y verde serían intercambiables, constituyendo la evocación no solo de la fertilidad o del agua como se ha considerado tradicionalmente, sino evocando la sangre del sacrificio. El color y su simbolismo, la dureza, asociada al carácter de perdurabilidad, o la resistencia pueden ser otras de las características que hacen de la piedra como materia prima un medio idóneo para la escultura. En este sentido y salvando las distancias, podemos aplicar lo que señalaba Rubín de la Borbolla en su análisis de 91 piezas del MNAM procedentes de Guerrero. El autor identificó serpentina verde y negra, alabastro, diorita, andesita y otras piedras verdes extraídas de rocas metamórficas, según el autor todas de minerales y rocas procedentes de Guerrero (1964:18) pero destacaba que no todas las piedras seleccionadas eran verdes: *“En cambio son pocas las piedras suaves, lo que indica que dureza y color eran las dos cualidades más importantes”* (1964:12).

7.5.2 EL TRABAJO DEL ESCULTOR: SU IDENTIDAD, HERRAMIENTAS Y PROCESOS TÉCNICOS EMPLEADOS

Del oficio del escultor en Mesoamerica tenemos algunos datos dejados por los cronistas del s.XVI y existen algunos estudios posteriores, pero ni siquiera entre las fuentes coloniales que referencian a los aztecas, tenemos constancia, hasta donde sabemos, de un solo nombre de un escultor. Hallamos en las fuentes referencias al grupo corporativo al que pertenecen, lapidarios, los plateros, los oficiales que trabajan las plumas, las técnicas y los materiales que emplearon, los dioses que les auspiciaban y como les rendían culto, pero poco más se escribió en este sentido. Autores posteriores han escudriñado en la bibliografía existente en estas fuentes para concluir que la autoría se diluye en lo colectivo y lo anónimo. En este sentido Bernal sugiere:

“que este anonimato puede tener sus raíces en el sentido de la colectividad. La costumbre de trabajar colectivamente puede ocurrir en formas diferentes. Una, la más frecuente, estriba en la manera popular de atribuir a una ciudad, área o grupo étnico, la paternidad de una obra, aunque sea obvio por su naturaleza que tuvo que ser realizada por un solo individuo” (Bernal 1969:12).

Es posible que en la antigua urbe del altiplano también se diluyera el oficio individual de escultor en un sentido más colectivo⁶⁰². Tampoco ninguna firma ha sido reconocida en las esculturas halladas, por lo que se infiere que esta práctica fue desconocida, no promovida o incluso evitada, ya que lo que importa no es quién hace la obra, sino el sentido que ésta tiene.

602 En relación a la noción de artista y a su posible estatus dentro de la sociedad teotihuacana, R. Millon sostiene: *“Artists may have been traditionally associated with particular groups, much as craftsmen seem to have been, but we don’t know if artists occupied a higher status than craftsmen.”* (R. Millon 1976:235). Al parecer los escultores parecen haber tenido un papel relevante en los primeros estadios de la ciudad, aunque pronto su protagonismo tuvo que ser a la fuerza compartido o desplazado por los pintores que se ocupaban de la decoración mural de templos y demás edificios.



A propósito del anonimato de las obras de arte en Teotihuacan señala Noel Morelos (1991c:237) la dificultad que supone reconocer autores en la pintura mural y como esta dificultad se ha resuelto identificando estilos. En la escultura señalaremos además que resulta complejo identificar estilos, aunque se han asociado dos grandes etapas escultóricas en base a una comparativa formal y estilística con la pintura mural (Sarro 1991, Allain 2004). La complejidad en identificar estilos en la escultura reside por un lado en las pocas piezas datadas que procedan de contextos arqueológicos confiables y por otro lado que tenemos relativamente pocas obras que pertenezcan a una misma categoría formal o morfológica y que además compartan los mismos caracteres que permitan identificar una escuela escultórica. Por otro lado no se han hallado esculturas inacabadas o en proceso *in situ* en talleres excavados que pudieran adscribirse a un estilo propio o característico de ese taller. Aunado a esto conviene también introducir las limitaciones que conlleva el concepto tecno-estilístico de taller. Como exponen Chapa e Izquierdo en relación a dicho concepto:

“Y es que junto al reconocimiento de un maestro específico y sus aprendices o imitadores, hay que tener también en cuenta los estilos que definen a las ciudades y territorios, fruto de la interacción de la originalidad y la habilidad individual, de su nivel técnico, los gustos de una población y/o de su élite, y los condicionantes que imponen las materias primas locales. Todo ello da lugar a producciones que se consideran auto-representativas[]” (2012:239).

Saber detectar determinados diseños, patrones o fórmulas de trabajo es lo que permite atribuir el “sello de autor” pero para ello resulta imprescindible para que la aplicación de esta metodología sea lo máximo objetiva posible, contar con cierta homogeneidad que permita reconocer en las obras los modelos técnicos, formales y estilísticos. Como advierten las autoras:

“No hay que olvidar que son muchos los factores que interaccionan en la manufactura de un monumento escultórico, como la determinación canónica de unos modelos ajustados a la norma artística e ideológica, los gustos particulares de los clientes, las capacidades técnicas y creativas del escultor, y por supuesto, la disponibilidad de fondos, materia prima, espacio adecuado y tiempo necesario para su realización.” (Chapa e Izquierdo 2012:240).

En este sentido, tentativamente podemos esbozar que tal vez hay esculturas que por agrupación formal, técnica y material, podrían haber pertenecido a un mismo taller o escuela escultórica⁶⁰³, es el caso de las pequeñas esculturas que Rubin de la Borbolla publicó de la ofrenda 2 [228, 261, 213, 322,323, 324] del Templo de Quetzalcoatl. Su semejanza morfológica y tecnológica y en cuanto al material, parece ser indicativa de que seguramente fueron hechas en un mismo momento por una misma mano, probablemente para ser depositadas como ofrenda. Otros dos casos podrían ser el [15] y el [27]. Si para el primer caso la pieza proviene de las excavaciones de la Casa de los Sacerdotes, el segundo caso se desconoce su proveniencia pero ambas estatuas aunque incompletas presentan una dimensiones semejantes, un espesor comprendido entre 10-11 cm, el material parece ser una serpentina muy parecida en cuanto a la tonalidad, ambas presentan

603 Por lo que se refiere a probables escuelas lapidarias, solamente nos consta que F. Müller hiciera un acercamiento al tema al proponer para las pequeñas esculturas, así como para las máscaras una escuela de tendencia más realista o figurativa y otra escuela más abstracta. (1965a:156).



el supuesto sexo acotado por una ingles remarcadas y la manera de reproducir los pectorales en la parte frontal es simétrica y muy semejante. Ambas estatuas presentan en su parte posterior los omoplatos muy remarcados y divididos por una faja central. Otro ejemplo lo podrían constituir las esculturas exhumadas como ofrendas en el entierro 2 de la Pirámide de la Luna [22,23]: si bien el material es posible que provenga del mismo bloque o núcleo y hay ciertos aspectos comunes que parecen apuntar a un mismo taller: la concepción general, el tipo de oreja, la forma de la cara, el modo de proceder con las incrustaciones en ojos y dientes; hay otros aspectos que parecen apuntar a distintas manos o artesanos: difieren la manera de hacer los pies, las manos, y los hombros más redondeados en un caso que en otro, por ejemplo.

No existe demasiado consenso acerca de la dedicación o inversión de tiempo destinado al oficio de escultor y acerca de quién lo desempeñaba. Para las esculturas antropomorfas localizadas en el pasillo entre los grupos E y F del conjunto 1D de la Ciudadela Jarquín Pacheco refería: “ *son muestra del trabajo escultórico de los teotihuacanos, que posiblemente era tarea de algunos sacerdotes con dotes artísticas.*” (2002: vol. I: 171). Morelos señalaba en relación a los artesanos que éstos tenían: “ *dedicación a tiempo completo, especialización, manutención del Estado y cierta posición de prestigio, lo que afectó a la producción e incidió sobre el desarrollo económico.*” (1991c:251). Propone que su situación de prestigio favoreció posiblemente que su profesión se heredara y que por lo tanto, actuaran como si de una clase social diferenciada se tratara. Por otro lado al estado le interesaba mantener a este grupo porque si bien su producción estaba dictada, era efectiva en la cohesión de la sociedad. Esto último ha quedado demostrado en la organización social en el Conjunto Arquitectónico A en La Ventilla donde se expresa un estatus diferencial para los artesanos: es posible que los individuos adultos del conjunto residencial se dedicaran a las tareas más hábiles y que otros miembros de la misma familia se implicaran en otras partes de la cadena productiva como el bruñido. El papel otorgado a los sacerdotes⁶⁰⁴ es clave, ya que además de conducir el culto:

“controlando el retoque y mantenimiento de las herramientas de hueso y obsidiana [] conducía las ceremonias dedicadas a las deidades patronas de los artesanos lapidarios, en los templos localizados en las unidades más grandes (5, 6 y 11) facilitando la cohesión del grupo [] se encargaban de recoger los productos terminados los cuales podían tener varias destinaciones.” (Gazzola 2007b: 12).

Por otro lado en el Templo de barrio: “*sus ocupantes no sólo tenían a su cargo la práctica de las actividades rituales, sino que también estaban vinculados a la gestión y administración de los recursos generados en el barrio, ya que, probablemente en los almacenes del conjunto debió concentrarse parte de la plus producción que posteriormente se canalizaba a la autoridad central de la ciudad.*” (Gómez, Gazzola 2011:95).

La producción de herramientas para uso interno de los artesanos debió producirse en la unidad 11 y sugiere que la unidad 5 y 6 se enfocaba a la recepción, distribución de la materia prima y el

604 L. Manzanilla sostiene que es posible que los talleres estuvieran bajo control directo de los sacerdotes: “... some crafts were directly managed by a redistributive network maintained by the priesthood to promote their products in long-distance exchange.” (2001e:205)



producto final. Si bien sabemos que los artesanos residían en el conjunto, es probable que los encargos los recibieran aquí, aunque no puede desestimarse que se desplazaran a otras partes de la ciudad para buscar nuevos clientes.

HERRAMIENTAS

La información acerca de las herramientas empleadas proviene por un lado de la arqueología, ya que se han recuperado piezas en excavaciones o en procesos de prospección o recogida en superficie que han permitido conocerlas (Fig. 7.5, 7.6, 7.7). En muchos casos puede cotejarse con la bibliografía que ya desde el s.XVI ha mencionado algunas de las herramientas que empleaban los aztecas que muy posiblemente también pudieron existir en forma semejante en Teotihuacan.

Uno de los estudios preliminares enfocados a dilucidar aspectos acerca de las herramientas empleadas en Teotihuacan es la contribución de Ezequiel Ordóñez en M. Gamio (1922:164-168) que determinó que las herramientas empleadas estuvieron hechas con basalto compacto del Cerro Gordo, cuyas lajas se podían fracturar fácilmente formando triángulos que bien pudieron servir de cinceles o buriles, otras piedras más redondeadas se emplearon como percutores o martillos y el tezontle como pulidor (Fig. 5.33). Por otro lado el arqueólogo sueco Sigvald Linné (1934 [2003]:141-142) referenció algunas de las técnicas e ilustra herramientas y piezas manufacturadas, pulidores esféricos o planchas (1934 [2003]: fig.268-272) (Fig. 3.16) aunque considera que se emplearon para la construcción. También publica algunas esculturas y figurillas obtenidas durante las excavaciones en Xolalpan que pertenecen a época Clásica o al sitio de Las Palmas, del periodo Mazapan. Durante el TMP dirigido por el Dr. R. Millon se recuperaron en superficie de varios sitios, considerados posibles talleres lapidarios de los que trataremos más adelante, algunas de las herramientas empleadas en los procesos escultóricos. Otro de los proyectos que más ha contribuido al conocimiento sobre las herramientas en Teotihuacan es el Proyecto de La Ventilla iniciado en 1992 y dirigido por Rubén Cabrera Castro. En el conjunto A de La Ventilla se hallaron en las unidades domésticas, sobre los pisos o en los entierros, herramientas que por su morfología correspondían a perforadores o brocas, percutores, pulidores, bruñidores en piedra, punzones, gúbia hechas en piedras locales como el basalto, tezontle, pedernal y cuarcita (ambas de dureza 6-7), obsidiana pero también en piedras verdes o en calizas. También se recuperaron mesas de trabajo (Gómez 2000:570) y herramientas manufacturadas en hueso: ya fuera de animal como de perro, guajolote o venado y de humano previamente cocido para endurecerlo. Especialmente el fémur y húmero usados como cinceles y la parte occipital del cráneo como pulidores. Buriles y gúbias también se manufacturaron en este material. Materiales orgánicos como la piel, la madera o la fibra pudieron emplearse ya que dejaron huellas sobre los objetos terminados, pese a que no se han conservado en el registro arqueológico: *“Debieron usarse cañas o carrizos para lograr las perforaciones tubulares, fibras vegetales para cortar, madera para enmangar algunas herramientas, y pieles para bruñir.”* (Gómez, Gazzola 2011:109)

También las herramientas de hueso humano endurecido al cocer pudieron emplearse en los procesos de acabado y pulido. Al respecto J. Gazzola, siguiendo a A. López Austin señala una cuestión simbólica detrás de una herramienta que bien podía pertenecer a un antepasado: *“por lo*



que el estado anímico de los maestros fundadores del “gremio” traspasaban la energía vital, las habilidades a través de sus huesos” (2005a:864)

Fig. 7.5 Durante el Teotihuacan Mapping Project (TMP) se recolectaron en superficie cuarzos y otras piedras algunas de las cuales eran desechos de procesos lapidarios y otras piedras con huellas de uso se pudieron haber empleado como herramientas en procesos escultóricos o arquitectónicos. La observación macroscópica de algunas de ellas permite inferir que funcionaron como percutores o pulidores. Fotografías: A. Villalonga. Laboratorio Mapping, San Juan Teotihuacan.



Fig. 7.6 En el sector N1W3 se obtuvieron entre otros materiales líticos, herramientas como percutores, cincelos y brocas de cuarcita. Estas últimas pudieron emplearse para efectuar perforaciones cónicas. Fotografía: A. Villalonga. Laboratorio Mapping, San Juan Teotihuacan.





Fig. 7.7 Fragmento desechado de un proceso lapidario obtenida en el sector N1W2 durante el TMP. En una esquina muestra el corte y la huella de una perforación tubular. Fotografía: A. Villalonga. Laboratorio Mapping, San Juan Teotihuacan.

Acerca de los aplanadores o también denominados “planchas” frecuentemente se han considerado instrumentos propios de la construcción para aplicar estuco en paredes y suelos (Linné 1934[2003]: fig. 268-272; Berrin y Pasztory 1993:123). Sin embargo F. Müller (1965a) mencionaba que este artefacto, junto con cinceles, martillos o bolas para pulir fueron usados tanto en albañilería como para el trabajo de la piedra. También a propósito el Dr. Cowgill apuntaba: “... *their vesticular texture makes them ill-suited for finishing and polishing and better suited to some abrading operation*” (2003b, XIX)

En la actualidad se han abierto nuevas propuestas con arqueología experimental (Gilberto Pérez Rico, comunicación personal) que han permitido probar la eficacia del uso de ciertas herramientas⁶⁰⁵, algunas de las cuales se supone estuvieron fabricadas con materiales perecederos (cuñas de madera o hueso, cuerdas de fibras) y no ha quedado registro material, u otros aspectos como inferir el tiempo empleado en la tarea. En este sentido E. Melgar tiene experimentación semejante en los objetos de lapidaria del Templo Mayor de Tenochtitlan (2011:205-226). El análisis de las huellas de uso dejadas como improntas en las herramientas es una tarea que tenemos pendiente de análisis. En diciembre de 2010 se solicitó el permiso al TMP para obtener mediante tiras de acetato humedecidas con acetona que permiten recoger la huella y se evaporan sin causar efectos en la piedra, muestras de huellas de uso en herramientas, así como en algunas esculturas del acervo de la ZAT (Fig. 7.8, 7.9). Las muestras recolectadas están pendientes de ser procesadas y analizadas con lupa binocular y microscopía con la ayuda del Dr. Juan José Ibáñez del CSIC Milà i Fontanals y esperamos poder ofrecer en breve algunos resultados.

605 E. Melgar que ha realizado investigaciones y análisis con arqueología experimental menciona placas de arenisca para cortar piedras verdes y navajillas de obsidiana. A propósito J. Gazzola (2009a:67) añade que no hay constancia del uso de navajillas en Teotihuacan para tales fines y que si bien la arqueología experimental es relevante, debe siempre contrastarse la información obtenido con los datos arqueológicos procedentes de herramientas, estudio de desechos o huellas impresas. Recientemente Gómez, Gazzola (2011:109) descartan el uso de navajillas de obsidiana para cortar dada su extrema fragilidad.



Fig. 7.8 Muestra de la boca de la escultura [166] de donde se tomaron huellas en acetato para su posterior análisis. Para vaciar la boca pudieron emplearse perforaciones tubulares seguidas que luego con un golpe de cincel se uniformaban. En este detalle se aprecia en los laterales de la boca las perforaciones inacabadas. Éstas pudieron haberse conseguido mediante punzones de hueso y arena como abrasivo o bien perforadores de cuarcita, clasificados como brocas. (Cabrera Cortés 1995:191-200; Gómez, Gazzola 2011:112; Mirambell 1968). A la derecha una herramienta de cuarzo obtenida durante el recorrido de superficie llevado a cabo por el TMP, procedente del sitio 11:2: N3E3 con huellas circulares improntadas en una de las caras pulidas y desgastadas. En el resto de la superficie hay restos de pigmento rojo, tal vez polvo de hematita utilizado en la abrasión. Se aprecia el acetato mediante el que se recogió la muestra. Fotografías: A. Villalonga.



Fig. 7.9 De algunas de las esculturas custodiadas en el acervo de la ZAT se tomaron huellas en acetato. La escultura [131] (izquierda) la [121] (centro) y la [141] (derecha) con las indicaciones en círculos de las superficies donde se tomaron las huellas con acetato para su posterior análisis. Fotografías: A. Villalonga.



PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS

La contribución de L. Mirambell (1968) sobre técnicas lapidarias prehispánicas sigue siendo una referencia ineludible para poder abordar esta cuestión. La autora compila en la introducción los estudios realizados sobre este tema hasta la fecha de publicación y remitimos al lector a las fuentes que la autora recopila. Hemos partido de ésta y otras contribuciones más recientes relativas a Teotihuacan a fin de ofrecer un panorama más actualizado de los procesos técnicos involucrados en la producción lapidaria teotihuacana.

No se conocen los procesos de extracción y de explotación de las materias primas y ciertamente es la fase menos documentada, aunque se intuye que para obtener la materia prima pudo hacerse bien mediante su explotación en yacimientos mineros o bien obteniendo cantos rodados, por ejemplo de serpentina o jadeíta, en afloramientos naturales. (Olmedo y González 1986:90). Por lo que refiere a su obtención y forma de traslado a la urbe: se considera que grandes bloques⁶⁰⁶, materia prima amorfa o nódulos fueron transportados desde distintas regiones de Mesoamerica mediante la red comercial a Teotihuacan para ser distribuidos y trabajados en los talleres de la metrópolis. Si bien esta es la opción más ampliamente consensuada, no todos los autores coinciden que el proceso fue así. Mirambell además sugiere que tal vez la forma de la materia prima determine el objeto final, o el proceso inverso es decir: “ *que la materia prima haya sido buscada tomando en consideración determinada forma, de acuerdo con la idea preconcebida que tenía el lapidario acerca de la forma que iba a dar al objeto [...]*” (1968:11). Por otro lado S. Gómez (2000:587) propone para La Ventilla que la obtención de materias primas en Teotihuacan pudo darse a través de dos vías: a partir de un grupo de personas que pertenecen a la clase dominante (mercaderes, *pochtecas*, *tamemes*...) que proveen la materia prima desde los yacimientos y de aquí se distribuye a los talleres o bien que dichas materias primas puedan ser adquiridas en el mercado.

En relación al proceso de manufactura y acerca de si tuvo lugar en la cantera o fue transportado hasta la urbe han sido más bien pocas las aportaciones hasta la fecha. Por un lado Heizer y Williams partiendo del ídolo inacabado de Coatlinchan que se halló parcialmente trabajado en la cantera, sostenían que para la monumental diosa Chalchiutlicue, ésta fue previamente trabajada en la cantera y habría sido trasladada desde Coatlinchan a Teotihuacan, a unos 25kms. Respecto a su traslado proponen: “*This statue could have been dragged down to the shore of the lake Texcoco, placed on a raft, and carried north by water to a point where land transport was again resorted to. Alternatively, it could have been dragged overland on a sledge from the source to the city.*” (1965:58). Por otro lado parten de fórmulas estimadas para calcular la cantidad de hombres requeridos en dicha empresa que, para el caso de la estatua de la Chalchiutlicue oscilarían entre

606 Al respecto conviene mencionar la presencia en la ciudad de algunos bloques de piedra verde en forma de estelas, algunos de los cuales se hallan en la Pirámide del Sol o en el Conjunto Plaza Oeste. Para O. Cabrera (1995:191) estos enormes bloques que se encuentran en la Ceramoteca de la ZAT así como en la entrada del antiguo museo de sitio, “... *posiblemente fueron bloques para el trabajo de objetos de lapidaria.*”, mientras que para S. Gómez (2000:566, nota 15) es posible que estos bloques fueran empotrados en los pisos “ *a manera de estelas como símbolo de poder de la clase dominante o la realización de actividades rituales [] (pero no) para ser trabajadas.*” E. Pasztory (1997:179, 249) también refería en comunicación personal de R. Cabrera Castro el hallazgo en proyectos arqueológicos de grandes bloques de piedra verde en el interior de algunos conjuntos que supuestamente sirvieron para tallar máscaras y figuras. “*Large blocks of uncut greenstone still lie in the corridors of the Street of the Dead Complex as well as other buildings along the Avenue, indicating the material from which some of these images were made.*” (1997:179)



360 a 730 hombres, mientras que para el Idolito de Coatlinchan, si definitivamente se hubiera trasladado, pudieran haber estado empleados entre 1833 a 4025 hombres dado su peso. Otra propuesta vino de la mano de L. López Luján et al., (2004:55, 2006a:177) para el cautivo de Xalla. Los autores propusieron que desde el yacimiento más cercano de mármol de calcita, a unos 80 kms, debió transportarse a Teotihuacan un bloque prismático de unos 280 kgs o bien una preforma más ligera, de unos 220 kgs. Un largo recorrido antes de llegar al taller que le daría su forma definitiva. Como sostienen los autores, el esfuerzo implicado en el traslado al parecer debió ser, en este caso, insignificante especialmente si se compara con el traslado de la monumental Diosa del Agua de 24tn desde la cantera ubicada a unos 25 km al sur de la ciudad.

Las técnicas que han sido señaladas por varios autores comprenden la percusión el corte, la perforación y el desgaste (Cabrera Cortés 2009). Otros empero sintetizan a dos técnicas básicas: percusión y desgaste, ya que en el corte puede lograrse por el desgaste de la pieza y una perforación, el pulido o el bruñido puede obtenerse también por grados de intensidad distintos dentro de la misma técnica del desgaste. (Mirambell 1968, Gazzola 2007a)

La fractura por percusión fue una técnica poco empleada especialmente en aquellos casos en que el valor económico o simbólico de la materia prima fuera elevado. Para J. Gazzola (2009a:67) por lo que refiere a la producción de máscaras teotihuacanas indica que la percusión directa no se empleó, sólo la indirecta. Las lascas resultantes de la percusión directa supondrían fracturas imprevisibles, desperdicios de una costosa materia prima difíciles de aprovechar. La percusión indirecta se ejercía con percutores de forma esférica o elíptica que golpeaban cinceles, punzones, gúbias e instrumentos semejantes. El uso de mesas de trabajo también es señalado por la autora, además de sujetar también las piezas entre las manos o entre las piernas. La preforma del objeto se obtenía mediante incisión y corte por desgaste⁶⁰⁷ con la ayuda de fibras vegetales, algún abrasivo y agua: *“Las partes angulosas debieron eliminarse secuencialmente mediante cortes sucesivos o abrasión. Es factible suponer que en el proceso de elaborar la preforma el artesano debió realizar algunos trazos que guiaran el proceso.”* (2009:68) Los cortes lineales por desgaste *“se lograban al realizar un movimiento de vaivén longitudinal o transversal desde lados opuestos en dirección al centro del nódulo[]”* y no llegaban a juntarse al centro, sino que se acercaban y se desprendían mediante percusión indirecta o presión en la incisión. (Gazzola 2007a:58). Olmedo y González (1986:92) proponen para el corte por desgaste en el caso del jade el corte con cuerdas (de fibra natural, bambú o agave) y el corte con cuñas, tabletas de madera o pizarra, en ambos casos con ayuda de abrasivos humedecidos. Añaden que esta técnica sirve para conseguir:

“cortes lineales con el objeto de separar fragmentos de jade, remover porciones sobrantes, para lograr la separación de brazos y piernas en las figurillas, también para representar vestimenta, cabello, etc. marcando acanaladuras y ranuras finas. Otros empleos eran para la representación de rasgos faciales a base de líneas rectas en general, así como el trabajo del bajorrelieve []” (1986:92). También ocasionalmente se emplean herramientas puntiagudas, del tipo buriles de

607 L. Mirambell: *“... proceso al que se somete la materia prima durante el cual se le quitan o consumen las partes sobrantes poco a poco [...], hasta llegar a la forma deseada.”* (1968:27). La autora menciona para época prehispánica se usaron tiras de otate, cordeles de fibras vegetales y lascas de madera que se emplearon con abrasivos húmedos.



cuarzo y sin ayuda de abrasivos para lograr incisiones. No obstante, L. Mirambell (1968:28, 51) sugiere que será en la siguiente fase, durante el pulido, cuando se realizan los diseños en las figurillas o se efectúan perforaciones. En caso en que las incisiones se hayan efectuado durante el corte por desgaste, el pulido deberá entonces ser ligero para evitar borrar dichas incisiones.

Perforadores sólidos⁶⁰⁸ de punta de pedernal o huecos de hueso y carrizo o caña (bambú) fueron los instrumentos empleados en las perforaciones, para cualquiera de sus tipos (cónica, bicónica, tubular) auxiliado por abrasivos como polvo de hematita. Las puntas de perforación eran accionadas a mano con movimientos circulares y se emplearon para vaciar los ojos, la boca o la nariz de las esculturas. En algunas esculturas son visibles en las esquinas de ojos y boca, los núcleos cilíndricos remanentes de este proceso que no llegaron a eliminarse con un golpe de cincel. (Fig. 7.8 y 7.10)



Fig. 7.10. Detalle de los ojos excavados de la escultura [166] donde se aprecian, en las esquinas los núcleos cilíndricos que no fueron eliminados. Fotografía: A. Villalonga.

Conviene en este punto mencionar que el uso del arco de madera, si bien ha sido sugerido por algunos autores para mejorar la velocidad y precisión en el trabajo y para perforar aplicando el abrasivo (Langenscheidt 2006:59), no ha sido documentado arqueológicamente (Linne 2003[1934]:131; Mirambell 1968:28, Olmedo y González 1986:94, Gazzola 2005a:861). Recientemente S. Gómez (2000:578) referenciaba un aparente “estancamiento” del desarrollo tecnológico, a lo que J. Gazzola apuntaba al respecto: “ *es importante señalar que no se ha observado ningún desarrollo tecnológico a lo largo del tiempo que hubiera incidido en alguno de los procesos de trabajo, como sería el uso del arco para perforar y cortar.*” (2007b: 20). En este sentido también M. H. Turner (1992:89) sostenía que las técnicas lapidarias prehispánicas se mantuvieron sin grandes cambios desde el Preclásico al Posclásico. Según Gómez, Gazzola (2011:109) parece que no se utilizó en el trabajo lapidario y apuntan recientemente que los desprendimientos de perforaciones presentan paredes bastante irregulares y proponen un movimiento manual, rotatorio alterno mediante la fricción de ambas manos. Sin embargo el examen macroscópico de algunas perforaciones en esculturas difiere de las irregularidades arriba referidas por los autores y sugiere más un movimiento mecánico que no manual.

608 Olmedo y González apuntan para el jade el uso de perforadores sólidos de madera o hueso con una punta de de cuarzo enmangada en madera o hasta espinas de cactus para conseguir finas perforaciones que eran realizadas con abrasivos como polvo de obsidiana, cuarzo o arenas. Gómez (2000:572) por otro lado no descarta que instrumentos afilados de obsidiana hayan podido emplearse como perforadores.



Finalmente el pulido⁶⁰⁹ y el bruñido eliminaban huellas de herramientas dejadas en la superficie y le proporcionaban el brillo final: “*El pulido se lograba usando instrumentos de distinta forma y tamaños, hechos de tezontle, rocas silíceas e ígneas, núcleos de obsidiana agotados, algunas veces con fragmentos de las mismas rocas verdes, caliza y hueso.*” (Gómez, Gazzola 2011:113). Es posible que se usaran pulidores de madera, caña o bambú, tal como sugieren Olmedo y González para el jade (1986:94). El bruñido solía hacerse con pieles o cuero y tela junto con abrasivos y realizaba el brillo y color de la piedra. (Gazzola 2007b:11). Como sugieren Olmedo y González, el medio suave permite obtener un pulido regular y uniforme, ya que se llega a todos los sitios.

A pesar de que el orden en la exposición suele corresponder a los pasos técnicos, se ha observado en ciertos objetos en proceso de manufactura que las perforaciones se habían realizado después del bruñido. (Gómez, Gazzola 2011:112)

Como hemos evidenciado a lo largo de este apartado, los abrasivos tienen un papel muy extendido en la cadena productiva, ya que están involucrados en todo el proceso y son los responsables del corte en sí durante el proceso de desgaste. Abrasivos de grano mayor y más duro se reservan para las primeras fases, mientras que los polvos más finos se destinan al pulido y bruñido final. Entre los materiales empleados como abrasivos que se hayan documentado arqueológicamente destacan: “... *arenas finas con inclusiones de cuarzo y obsidiana y en algunos casos restos de pigmento rojo, posiblemente hematita en polvo, cuya dureza de 5-6 en la escala de Mohs lo hace un excelente abrasivo.*” (Gazzola 2005a:859). Entre los abrasivos que se identificaron en los talleres de La Ventilla llama la atención un polvo azul cuya composición a base de distintos minerales como “... *albita, cuarzo, mica moscovita, labradorita, anortosa, arcilla y un anfíbol, podría servir como abrasivo.*” (Gómez y Gendron, apud Gazzola 2009a:66) y también polvo de obsidiana que a pesar de su baja dureza, 5-5.5 grados en la escala de Mohs, pudo servir para materiales suaves (Gómez, Gazzola 2011:103). También Gómez (2000:569) sostiene que otros posibles instrumentos de abrasión pudieron ser los “tejos”, fragmentos de cerámica. A. Langenscheidt (2006, 2007) en sus estudios sobre los abrasivos propuso que para época prehispánica debieron emplearse puntas de diamante o corindón enmangadas en un buril para lograr los esgrafiados fluidos en piezas olmecas⁶¹⁰. No obstante tales materiales no han sido avalados en arqueología y no se han encontrado en el territorio mexicano por lo tanto resulta difícil de comprobar, a pesar de que el autor ha experimentado con los materiales citados y ha obtenido resultados positivos. Langenscheidt basa su estudio en que el abrasivo debe ser siempre de dureza igual o superior a la pieza que debe ser desgastada por lo que descarta materiales como la obsidiana, la fluorita verde, travertinos⁶¹¹, calizas o serpentinitas para tales fines, ya que son de dureza inferior. Otros abrasivos que menciona el autor han sido identificados en las fuentes escritas del s.XVI y documentados en arqueología, como el esmeril designado como *teuxalli* por Sahagún es una mezcla de granulos de corindón, magnetita, hematita y espinela y responde a una

609 Durante el pulido “ *el material era frotado con otro más suave [], madera [] o piedra junto con un abrasivo y agua, produciendo así un desgaste más controlado.*” Mirambell (1968:28)

610 “ *la gran dureza de la jadeíta los trazos curvos y muy fluidos sólo pudieron hacerse con un buril cuya punta fuera de una dureza más alta que la de la materia prima a grabar.*” Langenscheidt (2006:59)

611 E. Melgar en una réplica al artículo publicado en Arqueología Mexicana: 82 (2006:6) admite que el travertino fue empleado como abrasivo en época prehispánica y su uso ha sido demostrado por MEB.



dureza de 6-7 en la escala de Mohs, teniendo en consideración que se consideran suaves aquellas cuya dureza es igual o inferior a 6 en la escala citada. Su amplia distribución en localidades como Tamaulipas, Guerrero u Oaxaca sugiere que pudo ser uno de los abrasivos empleados en época prehispánica (2006:57). Del mismo modo el cristal de roca o cuarzo cristalino posee una dureza de 7 grados y se extrae de la descomposición de cuarcitas, areniscas y arenas cuarzosas. Sahagún lo cita como *tehuílotl* y su frecuencia en vetas y arroyos sugiere que pudo utilizarse también con estos fines. El pedernal, llamado *técpatl* por Sahagún es un cuarzo criptocristalino que ha sido reducido a arena. Su dureza entre 6.5-7 grados lo hace óptimo para este uso. La calcedonia cuya dureza fluctúa entre 5.5-6.5 tiene una amplia distribución en Mesoamérica, las arenas negras y tierra diatomácea, compuesta por sílice y de dureza y composición prácticamente igual a la anterior se cuenta entre los abrasivos empleados.

Es posible que otros abrasivos orgánicos se emplearan: en este sentido la piel de algunos peces constituyen un abrasivo natural (comunicación personal diciembre 2010 Rogelio Sánchez, taller de lapidaria del Museo de Geología de México).

UNA POSIBLE SECUENCIA TÉCNICA: LA ELABORACIÓN DE UNA ESTATUA

Siguiendo el proceso técnico propuesto por J. Gazzola (2009a) para la manufactura de una máscara, a partir de ejemplares completos y otros inacabados que fueron desechados, sugerimos a continuación una secuencia para la manufactura de una escultura.

Para la manufactura de una escultura proponemos una secuencia de pasos que, si bien sugiere un orden, hay que admitir que no puede determinarse si estos se dieron en la sucesión que aquí sugerimos (Fig. 7.11). Después de haber desbastado el bloque requerido y obtenido así la preforma deseada se iniciaría un proceso de definición tal vez marcando con trazos encima del bloque la composición previa de la estructura que la pieza debería tener (Fig. 7.11-A). Cabe considerar que algunas de estas estatuas una vez manufacturadas podían sostenerse en pie, lo que implica que el centro de gravedad de la misma debió estar presente ya en su misma concepción. Muestra de ello es la pieza que tomamos como ejemplo para sugerir esta secuencia técnica [19]. Mediante el desgaste podría haberse iniciado la primera fase que implicaría liberar la materia prima sobrante la pieza que se desea obtener. Este proceso podría haberse obtenido eventualmente por percusión indirecta controlada, aunque la técnica de desgaste sin lugar a dudas tuvo una presencia muy importante a fin de conseguir la forma o silueta deseada. La siguiente fase supondría rebajar de la preforma obtenida la parte correspondiente al cuerpo, rebajándolo aproximadamente a la mitad ya que en las esculturas la parte que más sobresale y que más espesor posee es la de la cabeza. Dentro de la secuencia, tal vez siguió la separación de las piernas que se produjo con un desgaste progresivo seguramente con fibras y abrasivos deslizando con un movimiento transversal hasta lograr el corte. Los brazos nunca llegaron a separarse del tronco y es muy probable que emplearan perforaciones continuas y seguidas que luego se eliminaron con un golpe de cincel (Fig. 7.11-B). Una vez lograda la perforación es posible que con fibras vegetales y abrasivos se limaran las rebabas e imperfecciones que podían haber quedado impresas o bien dejar esta parte para el pulido final. La parte posterior de la pieza se equilibraba mediante desgaste hasta ser prácticamente plana.



Ocasionalmente la parte posterior se trabaja dando relieve o en algunos casos, prolongando la decoración que podemos hallar en la parte frontal.

Una vez terminada esta primera secuencia es posible que se iniciara el proceso decorativo que lograría esbozar en la parte frontal aspectos de la indumentaria, detalles como dedos y uñas o los rasgos faciales. Ello se lograba mediante cortes o incisiones más o menos profundas en la superficie. Los cortes se conseguían mediante el desgaste y seguramente fibras más finas y abrasivos de distintos groesos eran empleados en el proceso. Los rasgos de la cara (Fig. 7.11- C) se ejecutaron de un modo muy semejante al descrito por J. Gazzola para las máscaras (2009a:69) mediante incisiones lineales se definían los espacios que iban destinados a los componentes faciales. Perforadores cilíndricos de diámetro y grueso distinto perforaban los extremos de boca y ojos y posiblemente perforadores tubulares seguidos terminados con un golpe de cincel terminaban por vaciar la cavidad bucal. En algunos casos hubo perforación también en el septum de la nariz, que se consiguió mediante una perforación bicónica que se juntaba en el centro y debió servir para colocar una nariguera u ornamento similar. En otros casos las perforaciones cónicas no se vaciaron, sino que únicamente simulaban los orificios nasales [3, 33]. También existen en algunas esculturas perforaciones tubulares se emplearon en las orejas para colgar ornamentos o bien para amarrar algún tipo de tocado o estructura hecha de materiales perecederos como sostenía E. Pasztory. En ocasiones las perforaciones cónicas en las orejas parecen indicar que seguramente se incrustaba alguna piedra verde u otro material [16]. Es frecuente que en muchas esculturas terminadas las comisuras de los ojos y boca muestren la perforación más profunda. Gazzola (2009a:70) sugiere que en el caso de las máscaras, tal vez era para conceder mayor realismo, aunque considero que no debe descartarse que sirviera para que la incrustación en concha o en cualquier material, que seguramente requería de alguna sustancia aglutinante, pueda adherirse o incrustarse mejor. Las perforaciones tubulares y cilíndricas también se emplearon en algunas de estas estatuas para generar la oquedad circular que muestran en el pecho o abdomen algunas estatuas [16, 17, 19, 141]. Finalmente (Fig. 7.11- D) lograron mediante el pulido y el bruñido afinar y uniformar la superficie, dar brillo y eliminar posibles huellas dejadas por algunas herramientas durante su proceso. Algunas de las estatuas fueron acabadas con un recubrimiento de estuco, ya que fragmentos de esculturas presentan restos de estuco y ocasionalmente restos de pigmentos adheridos. Tal vez el caso más sobresaliente sea el [169] que presenta pigmento rojo, probablemente polvo de cinabrio cuyo uso ha sido documentado también para algunas máscaras (Gazzola 2009a:73). También parece que fue una costumbre dar un acabado final a algunas esculturas mediante la incrustación de piezas elaboradas en concha u otros materiales que sirvieron para rellenar la cavidad ocular o imitar una dentadura.

A decir verdad, no hay muchos ejemplares que todavía los mantengan *in situ*. Contamos con las dos esculturas [22,23] que se depositaron como ofrenda en el centro del entierro 2 en la Pirámide de la Luna y la escultura antropomorfa de mosaico [26] ubicada en la parte central del edificio 5 y asociada al entierro 6. La [214] descubierta a finales de 2013 en el Proyecto Pirámide del Sol (Fig. 6.6) y una escultura asexual recuperada durante el Proyecto Tlalocan y publicada al cierre de esta tesis (Fig. 7.12). Las dos esculturas del entierro 2 llevan incrustaciones de pirlita y concha en los ojos y en los dientes. Como se ha mencionado que las esculturas mantengan estos elementos



aplicados intactos es difícil, sin embargo si que son visibles en varias esculturas las huellas del proceso técnico mediante el cual en algunos casos la excavación de las cuencas oculares dejaba la superficie interior con textura áspera para favorecer, mediante alguna sustancia aglutinante, una mejor sujeción de las piezas.

Hasta el presente solamente se ha registrado la aplicación de la técnica del mosaico para una sola escultura [26]. Las teselas de mosaico fueron aplicadas a una base o alma de madera. Las teselas presentaron dimensiones y espesores variables por lo que su articulación en la base de madera tuvo que requerir de una masa arcillosa muy plástica que funcionó las veces de aglutinante así como de relleno de los espacios intersticiales de las teselas. (Fig. 7.13). Éstas fueron ejecutadas mediante desgaste y percusión para generar la preforma y luego se suavizaron las imperfecciones con el uso de abrasivos y un pulido final concedió el brillo.

Fig. 7.11 Posible secuencia técnica de una escultura. A. Villalonga.

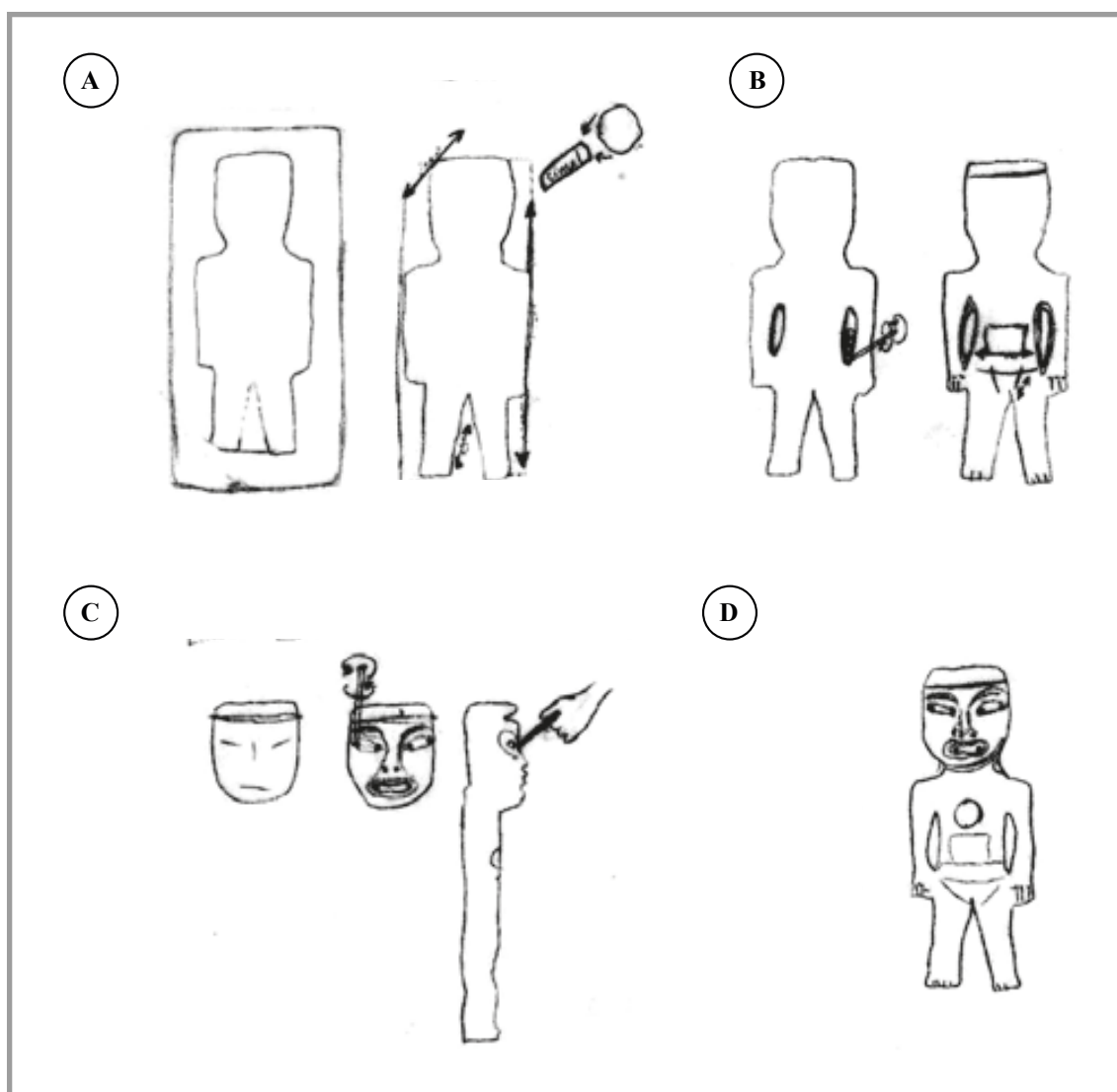


Fig. 7.12 Estas dos esculturas fueron halladas en el marco del Proyecto Tlalocan (INAH) al final del túnel que discurre por debajo de la Ciudadela y que desemboca en tres cámaras pendientes de explorar. Las cuatro esculturas conservan las incrustaciones de pirita en los ojos.



Fig. 7.13 Sección de las teselas de la escultura [26] donde se aprecia que el artista empleó un soporte de madera, una pasta de arcilla plástica y las teselas en piedra verde con distintas dimensiones y espesores que comprendían desde 1 mm hasta 21 mm. Fuente: L. Filloy et al. (2006: fig. 10, p. 74).

Un análisis llevado a cabo sobre la composición mineralógica de las teselas reveló rocas metamórficas del grupo de la serpentinita. Tal y como señalan los autores:

“Los yacimientos de serpentinita más cercanos al Valle de Teotihuacan se localizan en la zona de Tehuizingo-Tecomatlán en el estado de Puebla y en las estribaciones de la Sierra Madre del Sur -en los actuales estados de Oaxaca y Guerrero-, zonas que aparentemente se encontraban bajo la influencia teotihuacana.” (Filloy et al 2006:74).

7.6 TALLERES LAPIDARIOS EN TEOTIHUACAN

Varios autores han abordado la cuestión de la identificación y definición de los talleres lapidarios en Teotihuacan así como la dificultad en conocer como se organizaba la producción lapidaria en la ciudad. Identificar y detectar los indicadores que apuntan a la existencia de un taller lapidario ha sido una tarea no exenta de escollo y recientemente debatida por varios autores (Soto de Arechavaleta, 1986, Clark 1989, Gómez 2000:558-559, Gazzola 2005a, 2007a, 2007b, 2009a,



Gómez y Gazzola 2011) ¿Considerar una concentración de fragmentos rotos de distintas materias primas puede ser indicativo por sí solo de un taller? ¿Deben estar todas las fases de la cadena operativa representadas en el contexto arqueológico para poder afirmar su existencia? No existe un consenso al respecto y Gazzola y Gómez apuestan por los criterios restrictivos basándose en la identificación de un taller de obsidiana formulada por J. E. Clark⁶¹², mientras que otros autores se decantan por considerar que las etapas de manufactura que tienen lugar en un taller no siempre son las mismas, de modo que puede que existan talleres primarios que proveen a otros secundarios y por eso no se encuentran las evidencias de toda la producción lapidaria, sino una discontinuidad (Soto de Arechavaleta 1986) que tal vez permita entonces sostener la existencia de muy diferentes talleres en la ciudad.

A partir de los datos recabados parece que la organización comprendía talleres de barrio y talleres estatales que se caracterizan por su ubicación, materias primas y el destino de los objetos producidos en ellos. Cada uno de los talleres tenía su propia organización técnica, social y su forma de control sobre la producción. En el taller de barrio era donde se manufacturaban productos que podían tener una salida en el mercado de Teotihuacan y parte de la producción consumirse en el interior del conjunto. Parece claro que talleres estatales debieron existir, especialmente para la producción de estatuaria de mayor formato, ya que hasta el presente de los supuestos talleres excavados, en ninguno de ellos salvo en La Ventilla han aparecido esculturas de mediano formato por terminar.

En los años 60's el TMP dirigido por el Dr. R. Millon llegó a identificar vestigios de más de 400 talleres. Uno de ellos se registró a 2 km al este de la pirámide del Sol, en un sector de 6-8 conjuntos residenciales en Tecopac: N3E5.18 detectaron elevadas concentraciones de rocas y minerales: pizarra, serpentina, concha, jadeíta, tecalli o mica por citar algunos. Dichas concentraciones correspondían a desechos de talla, algunos fragmentos rotos y otros objetos en proceso de manufactura. (Fig. 7.14) Para contrastar la información obtenida mediante el muestreo en superficie se practicaron 28 pozos de sondeo, uno de ellos en N3E5 (Krotser 1987) que permitió a M. H. Turner plantear la existencia de un barrio de lapidarios y de una producción lapidaria como industria en la ciudad que tuvo dos tipos de talleres y dos niveles de producción diferentes (Turner 1987, 1988, 1992). Por un lado determina para Tecopac un tipo de taller local, situado en el término de una de las mayores rutas de acceso a la ciudad, Dicho taller tendría un control limitado bajo el estado teotihuacano y sería especialista en muchos medios (jade, concha, serpentina, tecali) que producía una variedad de bienes que excedía las necesidades del conjunto y por lo tanto, algunos de sus productos pudieron estar destinados al intercambio en la ciudad o fuera de ella (Turner 1988:69-70). La evidencia recabada le permite apuntar que Tecopac fue un taller de producción lapidaria cuya producción fue consumida por miles de personas de una clase media en la sociedad teotihuacana en su vida ritual o como ornamentos personales. (1988:99). Por otro lado la autora sugiere uno o dos posibles talleres (TE 5, N5W1; Zona 6) donde los lapidarios bajo

612 Clark (1989) definió la variedad de los talleres a partir de unos criterios: a) forma de la materia prima, b) técnicas de manufactura, c) instrumentos de trabajo, d) productos, e) tamaño del lugar de la actividad, f) nivel de producción (cantidad/calidad de la producción), g) número de artesanos, h) ubicación-relación con el resto del sitio y yacimientos de materia prima. Gazzola (2007b:5) añade y matiza algunos criterios como añadir la variabilidad al criterio d), identificar origen étnico y estatus de los artesanos en relación con el g) o identificar áreas de actividad, materiales constructivos y sus acabados para el h).



la restricción y dirección del templo o los oficiales del estado producían bienes especializados que fueron usados por aquellos de más alto estatus en Teotihuacan. Propone que es posible que los materiales preciosos fueran almacenados en algunos sectores del centro de la ciudad: “... and worked only when specific ritual or ceremonial items were needed as in the burial offering of an individual of high status.” (1988:149). Por ejemplo grandes cantidades de jadeíta no trabajada fueron obtenidas durante el proyecto de los años 60’s en el transcurso de las investigaciones en la Calle de los Muertos en la designada zona 6. La autora sugiere que dicha materia prima no trabajada “... it was being stockpiled for future use by lapidary craft specialists whose workshops may have been located in the central zone.” (1988:71). En este tipo de talleres de la zona central se producirían, bajo la supervisión del estado, bienes lapidarios destinados a las élites.

Fig. 7.14 Lascas de piedra verde, algunas posiblemente de serpentina, del sitio de Tecopac, recolectadas en 1967 durante el TMP. A la derecha fragmentos de piedras que pudieron emplearse como pulidores y otros objetos. La elevada concentración de rocas y minerales en distintas fases de la cadena operativa motivó que fuera considerado un posible taller lapidario. Fotografía: A. Villalonga, Laboratorio Mapping, San Juan Teotihuacan.



Contrariamente al planteamiento de M.H. Turner, S. Gómez (2000) descartó que se tratara de un barrio lapidario. En este mismo sentido, J. Gazzola (2005a) revisó recientemente las evidencias que se recuperaron por flotación de Tecopac, entre las que sobresalen 13 fragmentos de jadeíta, 232 de serpentina y otros materiales como cuarzo, cuarcita, tecali, mica o concha. Se recuperaron algunas herramientas y pulidores de cuarzo. A razón de lo expuesto la autora ratifica que la escasez de los materiales y la limitación de la excavación permiten revocar la hipótesis de Turner. Añade: “es más que cuestionable [], la pretensión de plantear la existencia de un barrio de lapidarios



únicamente a partir de los datos recuperados de un pozo de sondeo o, más aún, proponer niveles de producción y distribución controlados en mayor o menor medida por el Estado.” (2005:844)

También en la periferia sureste de la ciudad se encuentra el conjunto de Tlajinga 33: S3W1 que reportó evidencias de producción lapidaria para las primeras fases de ocupación en Tlamimilolpa Temprano y Xolalpan Temprano (Widmer 1987, 1991, Storey 1992:65-67). De esta fase se recuperaron pequeños microfragmentos de desechos, especialmente de basalto (94%), pizarra, pedernal, concha y mica, seguido de piedra verde (jadeíta, serpentina, malaquita), tecalli y hematita (Widmer 1987,1991). Recientemente J. Gazzola (2005a:843-844) revisó los datos de Widmer y concluyó que son muy pocas las piezas que evidencian huellas de trabajo, siendo en su inmensa mayoría desechos y que además no existen herramientas (Gómez, Gazzola 2011). En realidad 3.922 desechos de talla frente a 39 objetos trabajos (Widmer 1991: tabla 2) son analizados por el autor aduciendo que los productos terminados fueron sacados del sitio para distribuirlos en el mercado. Por otro lado (1991:142) reporta 5 herramientas cuya escasez atribuye a la dificultad en su identificación y confusión con manos y metates. Para Widmer el mejor indicador de una existencia de producción lapidaria y de su escala de producción son precisamente los desechos de talla (Widmer 1991:139). Concluye con dos evidencias del taller (elemento 37 y habitación 34) a partir de los cuales infiere que la producción excedía las necesidades de consumo del conjunto y, en consecuencia, fue una actividad económica importante para parte de los residentes del conjunto y su producción iba probablemente destinado al intercambio en el mercado de Teotihuacan. Ante la escasa presencia de piedra verde, hematita o tecali aduce que estos materiales no se trabajaron en este sitio.

El sitio de La Ventilla 92-94, al oeste del Gran Conjunto es el que hasta la fecha presenta evidencia más clara de la existencia de un taller lapidario en la ciudad que funcionó activamente durante cinco siglos. En el Conjunto Arquitectónico A, se evidenció que los ocupantes se dedicaron a la manufactura de trabajos en concha, obsidiana y lapidaria. Lo destacable fue que las evidencias rescatadas registraban toda la cadena operativa implicada en la producción lapidaria: nódulos de materia prima, herramientas de trabajo, desecho de manufactura, piezas a medio terminar y algunas pocas terminadas (Gómez 2000). Pudo asimismo comprobarse una especialización: cada unidad se dedicaba a la manufactura de materias específicas como por ejemplo en la unidad 8 a las piedras verdes y en la 9 a los artefactos en travertino, y una compleja organización social al interior del conjunto que implicaba desde recibir la materia prima a manos de individuos de mayor estatus que se encargaban de su distribución a los artesanos (Gómez, Gazzola 2011). La ausencia en los talleres de La Ventilla de esculturas de piedras verdes en gran formato deja algunos interrogantes acerca del lugar dónde se produjeron estas piezas. Gazzola de acuerdo con lo planteado supra por M.H. Turner, propone como explicación plausible que dicha ausencia que esta: “ *podría indicar que eran realizados en sitios como probables talleres estatales, lo que implicaría otro nivel de organizar la producción artesanal.*” (2007a:65). Estamos completamente de acuerdo con dicha propuesta ya que es posible que nuevos talleres lapidarios, localizados posiblemente en el centro, que se encargaran de la producción de estatuaria de mayor formato, fueran dirigidos y organizados directamente a través del estado. Gazzola (2007a:67) sugiere una producción de elevada calidad destinada a los gobernantes que serían empleados en ceremonias y rituales. Tampoco se han localizado sitios de almacenamiento que bien pudieron existir en otras partes de la ciudad.





8. ANÁLISIS DE LOS CUERPOS DE PIEDRA: SOBRE EL GÉNERO Y LA INDUMENTARIA.

8.1 SOBRE EL DESNUDO Y LO ASEXUADO

Para este análisis hemos considerado tomar como referentes las 140 esculturas y figurillas que proceden de excavación, dejando inicialmente al margen los ejemplares del MNAM que no procedían de excavaciones controladas y registradas (Tabla 12). En base a la información obtenida, exceptuando algunos casos, por lo general se distinguen dos categorías: o bien las esculturas teotihuacanas están vestidas con su indumentaria tallada directamente sobre la piedra merced a la cual podemos inferir su género. O bien si están desnudas, son en su mayoría asexuadas, salvando apenas cuatro ejemplares en los que se evidencia una referencia sexual más o menos explícita. Una preeminencia de lo asexuado frente a la representación explícita del sexo se comparte también en otras esculturas y figurillas de culturas mesoamericanas⁶¹³ ya desde el Formativo.

L. Sejourné ya se planteó la cuestión de la desnudez ante la abrumadora masa de figurillas de terracota que representaban un mismo tipo, “... *un individuo delgado, de cabeza rapada y de cuerpo desnudo modelado por el movimiento*” (1966d:19). La autora postulaba que la desnudez parecía ser un atributo de humildad y basándose en las descripciones de las fuentes coloniales sugiere que pueden ser representaciones de la presencia del individuo sagrado, que se despoja de lo terrenal, es así como “ *los sacerdotes cumplían numerosas tareas nocturnas, el penitente efectuaba ciertos ritos expiatorios, y los príncipes rezaban*” (1966d: 19-20). Al parecer la penitencia ante el dios exigía estar desnudo. Sahagun menciona para los penitentes responsables de haber cometido lujuria que se encomendaban a la misma diosa Tlazoltéotl y el sacerdote les apoyaba diciéndoles:

“Hijo, has venido a la presencia del dios favorecedor y amparador de todos. Veniste a publicarle tus interiores hedores y podredumbres. Vienes a abrirle los secretos de tu corazón.”

613 Es frecuente por ejemplo en la escultura mezcala como apuntaba Carlo T. Gay un 95% de los antropomorfos son asexuados frente a un 5% del total que presentaban atributos sexuales. (Gay & Pratt 1992:101; Gay 1993). En este sentido Ramon Parres consideraba que “ *es revelador de que, en vez de destacar las diferencias entre el hombre y la mujer, les preocupaba subrayar su identidad humana básica, la igualdad esencial entre unos y otros y el hecho de que sólo en conjunto integraban un sistema viviente.*” Parres (1993:70). En Tlatilco un 30% de 120 figurillas “... *avoid distinctive depiction of sexual characters in favor of generalizad features.*” (R. A. Joyce 2000:29)

[] *Desnúdate. Echa fuera todas tus vergüenzas en presencia de nuestro señor, el que se llama Yoalli Ehécatl, esto es, Tezcatlipuca. Es cierto que estás delante de él, aunque no eres digno de verle ni aún de que él te hable, porque es invisible y no palpable[]* (Libro I, cap. XII, p. 44-45).

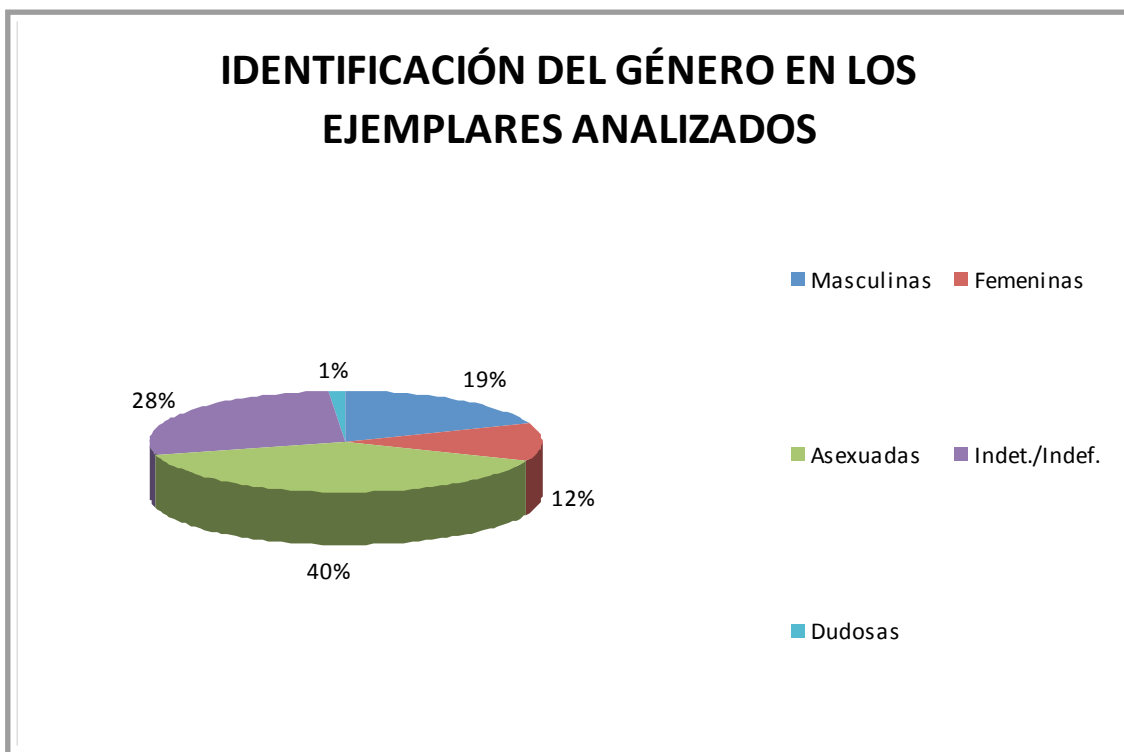
Oído esto, al sacerdote al que según cuenta Sahagun tenía por representante del dios le decía: “... En tu presencia *me desnudo* y echo fuera todas mis vergüenzas, cuantas he hecho. No te son, por cierto, ocultas mis maldades que he hecho, porque todas las cosas te son manifiestas y claras.” (Libro I, cap. XII, p. 45). Más adelante menciona que si los pecados cometidos no eran de gravedad, entonces el sacerdote le encomendaba a dirigirse para hacer oración ante el dios del vino, Totochtli por la noche y desnudo salvo cubierto con unos papeles por delante y atrás. Luego, “ cuando hecha tu oración te volveres, los papeles con que vas ceñido detrás y delante arrojarlos has delante de los dioses que allí están.” (Libro I, cap. XII, p. 46.) Más allá de la penitencia, las nociones de visibilidad, y transparencia personal se asocian, en efecto, a lo desnudo.

Mencionaba que a excepción de éstos, a los que designa como ascetas, para los hombres destaca la escasez de cuerpos desnudos, por lo imprescindible que suponía la prenda *maxtlatl* (1966d:90) para ellos. Para las mujeres también afirmaba: “La desnudez es tan rara entre los teotihuacanos que podemos preguntarnos si las raras figurillas encontradas con los senos descubiertos no son representaciones de extranjeras [...]” (1966d:212). La desnudez es, para Manuel Oropeza, algo semejante a la humildad que planteaba Sejourné. Según Oropeza: “ lo que trató de representarse fue al ser precario, desarmado frente a la divinidad.” (1968:18). Pero a decir verdad poco sabemos acerca de estas figuras desnudas en la escultura y menos aun cuando se encuentran sin indicación de rasgos sexuales, como los numerosos fragmentos de figurillas que aparecen por doquier y que a propósito mencionaba L. Sejourné. Revisemos algunas ideas que se fueron conformando para explicar este carácter. Una de las siguientes impresiones fue recogida por C. Millon en su preliminar análisis de la pintura mural teotihuacana donde la autora detectaba que una censura se hacía patente en la supresión de rasgos sexuales en la conformación pictórica del cuerpo humano. La autora apuntaba que únicamente se podía distinguir el género a partir de la indumentaria representada e interpretaba tentativamente este rasgo en términos de “*puritanical ascetism*” (1972:4). Sin embargo, sostenía que este elemento dejaba de ser “tabú” y se visualizaba en las figurillas de barro y en la escultura.

Nuestra investigación ha despejado que, aunque es cierto que en las litoesculturas antropomorfas desnudas existen muy ocasionalmente representaciones explícitas del sexo, la ausencia del género en ellas es sin lugar a dudas, el tipo dominante. Al menos eso parece apuntar el total de 55 esculturas o figurillas asexuadas frente a las 44 que, mediante la indumentaria, se han podido discriminar en masculinas, con 27 ejemplares y femeninas, con 17. Apenas solo contamos con cuatro ejemplares desnudos que muestran una indicación más o menos explícita de los rasgos sexuales. Existen 39 esculturas o figurillas que por estar en su mayor parte fragmentadas a la altura de la cintura, por presentar un grado elevado de erosión o por ser miembros del cuerpo aislados (brazos, piernas, cabezas) se han registrado en esta tabla y gráfico como indeterminado/ indefinido. Dos ejemplares [212, 278] por presentar dudas respecto a su género (¿masculino? o ¿asexuado?) han sido finalmente excluidas.



GRÁFICO 3: GRÁFICO CON LOS PORCENTAJES DEL GÉNERO EN LOS EJEMPLARES ANALIZADOS.



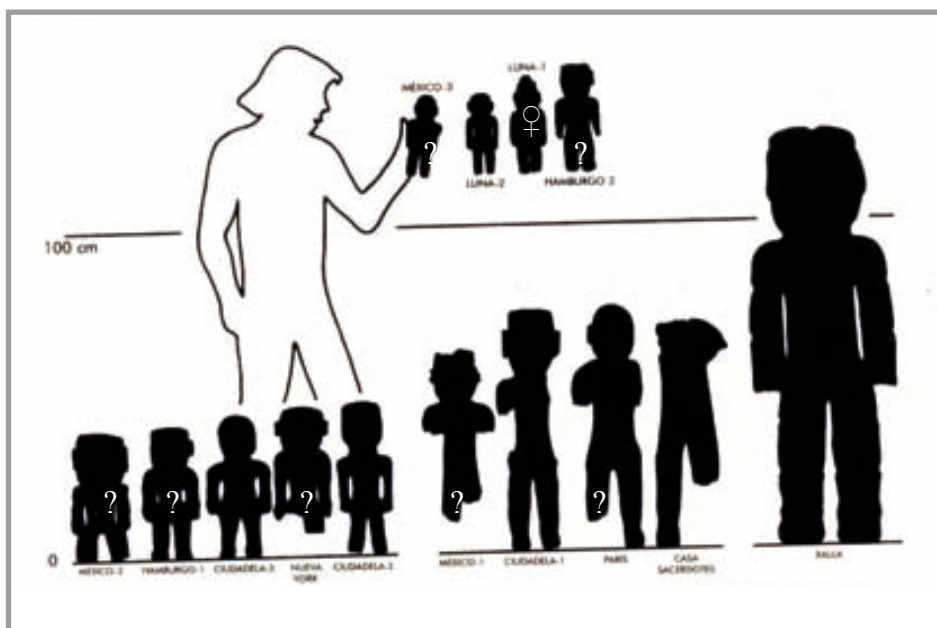
En consecuencia, no consideramos que esa concesión a la que se refería C. Millon se haya diluido por lo menos, en cuanto a la escultura se refiere. En este sentido R. A. Joyce indica que para el Formativo: “...*did not always choose to mark the sexual status of human actors, but often preferred to highlight other dimensions of variation, especially age and ritual status.*” (2000:179). Debemos admitir que la edad tampoco va a ser un rasgo que defina a las estatuas antropomorfas, ya que estas se representan en una edad atemporal, sin indicar signos de vejez ni tampoco de adolescencia, aunque algunos torsos desnudos parecen reflejar o apuntar a esta última.

La revisión del aspecto desnudo fue tratado más recientemente por López Luján et al. (2004: 56; 2006a:182). En un primer intento de configuración de un corpus de escultura masculina teotihuacana consideran que la desnudez es un rasgo intencional del corpus. Sin embargo hay algunos elementos a los que considero se debe prestar atención. En primer lugar el corpus escultórico antropomorfo reunido por los autores contempla junto a siete ejemplares que provienen de contexto arqueológico confiable [28, 15, 16, 17, 19, 22, 23] otros siete ejemplares cuya proveniencia es desconocida [27, 29, 20, 4, 5, 18, 24] tres de ellos se exhiben en el MNAM, uno procede de EEUA y tres más de Europa (Fig. 8.1). Habida cuenta de que se desconoce la proveniencia segura de estas esculturas considero que sólo los ejemplares confiables son los que deben tomar en cuenta y en cualquier caso, cotejar o comparar al final con otros ejemplares una vez se ha propuesto una clasificación firme basada en ejemplares estables. En segundo lugar los autores consideran que el corpus está integrado por ejemplares masculinos. Sin embargo se halla presente en el mismo un ejemplar que a todas luces ha sido identificado como femenino, a



juzgar por sus pechos y su corte en la vagina⁶¹⁴. Esta escultura que fue inhumada en el entierro 2 de la Pirámide de la Luna [22] será poco más tarde identificada por uno de los autores como femenina. (Sugiyama, López 2007:130,142). Por otro lado de las seis esculturas restantes con contexto, contamos con otra problemática: sólo dos de ellas representan supuestamente el sexo [15, 27]. Las cuatro restantes son asexuadas [28, 16, 19, 23]. No obstante los autores las consideran masculinas “ *tengan o no la mención expresa de los genitales.*” (López Luján et al. 2006a: 181). A este controvertido aspecto volveremos más adelante, pero no creo que la desnudez sea en este sentido un elemento distintivo del corpus antropomorfo masculino. Al mismo tiempo merece la pena valorar otro aspecto: los autores observan que las esculturas femeninas no van desnudas sino que los vestidos, tocados y demás partes de la indumentaria se tallan directamente en la piedra. Ya hemos mencionado el caso del ejemplar [22] y muy posiblemente del [16] aunque en este caso, solo se representen los pechos circulares.

Fig. 8.1 Corpus de escultura antropomorfa teotihuacana masculina. A pesar de que según los autores todas son masculinas, nosotros consideramos la mayoría de ellas asexuadas. Se ha sobrescrito encima del sombreado de las escultura el género femenino de una de ellas. Las figuras con interrogante (?) proceden de contextos arqueológicos no controlados. Fuente: L. López Luján et al.(2004: 56; 2006a:182)



Considero que aunque pueda parecer una obviedad, hay que interrogarse acerca de si hubo una voluntad en dejar desnudas y asexuadas estas imágenes por la función o significado que tenían o si en algunos casos fue una limitación impuesta tal vez por las dimensiones y/o por la técnica empleada en su manufactura. Las figurillas asexuadas se tallaron de un modo muy simplificado, anulando prácticamente cualquier detalle anatómico con excepción de los rasgos faciales que

614 En la tabla comparativa del corpus antropomorfo indican “¿vulva?” en el apartado correspondiente a los genitales. López Luján et al., (2004: Fig. 7, p. 180).



merecen más atención⁶¹⁵. Las esculturas por el contrario, aunque carecen en muchos casos de sexo, esto no ha significado una renuncia a otros elementos que conforman la anatomía humana como el remarcado de las clavículas, los maléolos en los tobillos, los glúteos o hasta los omoplatos. Creo que hay que prestar atención a este aspecto que implica la introducción de un componente anatómico humano en la escultura asexualada y valorar en qué situaciones se está produciendo.

En segundo lugar me atrevería a decir que no solo los rasgos sexuales, sino tampoco la anatomía no se refleja en las figurillas porque han sido trabajadas partiendo de una pieza por lo general bastante plana, una preforma rectangular y a partir de aquí, han ido rebajando los contornos y marcando mediante incisiones más o menos profundas los rasgos básicos del rostro así como las separaciones de los brazos. La separación entre las piernas se insinúa mediante un corte vertical en forma de “V” que puede ser más superficial [162, 284] o más profundo [135, 136, 163, 286, 291, 297] llegando en ocasiones a vaciar completamente el espacio dejado entre las piernas [114, 115, 116, 179, 287, 292, 298, 299, 314]. También para las figurillas asexualadas inferiores a 2.8 cm se ha optado por un vaciado en forma de “C” [280, 283, 288, 289, 290, 294, 300, 301, 315]. La simplificación de elementos como parte del proceso técnico puede ayudar a entender pero no explica porqué están desnudas.

Profundizando en algunos aspectos acerca del desnudo y lo asexualado en nuestro ámbito, se ha tendido a considerar que la gran mayoría de esculturas que se muestran desnudas y asexualadas parecen identificarse automáticamente con un individuo masculino⁶¹⁶. Esta identificación es cuestionable, tanto como la etiqueta de femeninas que se colgó a las figurillas desnudas y asexualadas de Tlatilco. En lugar de buscar identificar el género cuando no está presente, Rosemary A. Joyce sugiere “... *they may better be understood as media for presenting an aspect of human identity that is independent of sharply marked dichotomous sexes, a sexually neutral human image.*” (2000: 29). En este mismo sentido, Carolyn E. Tate razona que tal vez la ausencia de género en las figurillas de Tlatilco así como en las designadas “hollow baby” olmecas puede ser debido a varios factores. En primer lugar porque es la indumentaria la que contiene información acerca de los roles del género; que los que se representan son bebés que no cumplieron todavía con los ritos de asignación del género; que se reconocía la fluidez en los roles de género o bien que lo relevante en las figurillas no era el sexo. (2004:40). Creo que en nuestro caso en particular, las respuestas deben buscarse en la noción de la fluidez y la neutralidad.

En algunos casos se trae a colación la corporeidad de la imagen o sus rasgos faciales. Es el caso por ejemplo de A.M. Jarquín Pacheco (mecanoescrito s/f) que refiere en su propuesta de grupos escultóricos el designado como B del que dice que son asexuales pero añade “... *pudiendo*

615 Hay que subrayar empero que esto no es propio de todas las figurillas, ya que en otras ocasiones los artesanos expresaron su género a través de su indumentaria y de sus complementos y trabajaron con más esmero la forma corporal en general así como los detalles de sus atuendos

616 Además de las ya citadas, para la escultura asexualada [21] Morelos la considera masculina (1983:1, 1991d:193). Quisiera traer a colación que con un criterio semejante fueron identificadas primero y consensuadas después como masculinas las figurillas de cerámica desnudas y asexualadas de tipo retrato. Así lo expresa Warren Barbour cuando afirma: “*The portrait figurines represent males [...] seem to represent the Teotihuacan everyman.*” (Barbour 1993: 228, cat. 93) Aunque en este caso, el gesto y la postura dinámica que mostraban estas figurillas aunado al maxtlatl que algunas de ellas llevaban parecían apoyar definitivamente el género.



distinguirse ambos sexos solamente por sus rasgos corpóreos, ya que los de tipo masculino destacan fortaleza física []” (s/f:4). Referente a la escultura [16] la autora junto con E. Martínez infiere su género a partir de “[...] la suavidad de sus rasgos femeninos” (Jarquín, Martínez 1982c:123).

No obstante a nuestro parecer la indeterminación facial es un carácter presente en la escultura antropomorfa. No hay rostros propios de un sexo o de otro, son rostros ambiguos, ni las cejas ni la nariz ni tampoco la boca ayudan a discriminar el sexo del ejemplar que tenemos ante nosotros⁶¹⁷. Creo que esto puede percibirse al examinar detenidamente el rostro de dos ejemplares femeninos. El ejemplar [22] o el [33] obedecen al género femenino, en el primer caso por la representación de rasgos sexuales; en el segundo por su indumentaria. Me veo incapaz de advertir en ninguno de estos dos rostros ni un ápice de caracteres faciales que aludan a lo femenino. Los rostros se han conformado si bien distintos modos, con una gravedad y severidad contundente: no hay espacio aquí para lo delicado, lo frágil, son rostros de anchas narices y mandíbulas poderosas. Efectivamente es a partir de los tocados y de la indumentaria o bien mediante la representación de los caracteres sexuales los responsables de brindar la identidad. Lo anterior nos conduce a que en estos casos de asexuados no hay necesidad de individualizar al representado y menos aun de concederle un género a partir del rostro, por lo que consideramos que apoyarse en este argumento no ayuda a resolver algunos de los problemas que entraña esta cuestión.

TABLA 12

FICHA	MASCULINA	FEMENINA	ASEXUADA	INDETET/INDEFIN.
PROYECTO LA VENTILLA, 92-94				
119				X
139		X		
140		X		
146				X
147				X
148				X
PROYECTO ESPECIAL TEOTIHUACAN 92-94				
167				X
PROYECTO PIRÁMIDE DEL SOL 2008-2013 INAH				
214			X	
333			X	
PROYECTO PIRÁMIDE DE LA LUNA 1998				
22		X?		

617 Esta ausencia de género en el rostro de las esculturas es común en otras culturas prehispánicas mesoamericanas como ha constatado Rosemary A. Joyce para la escultura en Costa Rica: “*Conventionalized facial features crosscut male and female figures and render the sexual identity of detached heads indeterminable. Counterpoised to the generalizad character of facial feature is the particularity of hair treatment of each sculpture.*” (1998: 150). En este caso, mencionamos también que en las esculturas teotihuacanas hemos detectado particularidades en el tratamiento del cabello.



8. Análisis de los cuerpos de piedra: sobre el género y la indumentaria

23			X	
26			X	
226	X			
227	X			
225			X	
PIEZAS QUE SE EXCAVARON/PROC. DE LA ZAT PERO SIN REGISTRO AÑO				
113	X			
114			X	
124		X		
131				X
142				X
143				X
166				X
184				X
185				X
318		X		
PROYECTO ARQUEOLÓGICO TEOTIHUACAN 1980-1982				
3		X		
16		X?	X	
17			X	
19	X?			
21			X	
33		X		
115			X	
116			X	
117		X?		
118				X
120				X
122			X	
133				X
134		X		
135			X	
136			X	
137				X
138	X?			
141			X	
144				X
150				X
151				X
168			X	
169				X
170				X



171				X
172				X
173			X	
174			X	
179			X	
186				X
314			X	
315			X	
316			X	
317			X	
SALVAMENTOS Y CONVENTO DE ACOLMAN (A)				
149			X	
154		X?		
157				X
163			X	
164		X		
165			X	
175 (A)			X	
330			X	
331			X	
332			X	
LA VENTILLA 2007				
310				X
PROYECTO TEOTIHUACAN 60-64				
121				X
132			X	
152				X
153				X
155		X		
156		X		
158				X
159				X
160			X	
161				X
162			X	
176	X			
177				X
178				X
180		X		
181			X	
183	X			
212	X?		X?	



8. Análisis de los cuerpos de piedra: sobre el género y la indumentaria

319		X		
334			X	
MUSEO NACIONAL ANTROPOLOGÍA (MÉX.) PROC.EXCAVACIONES				
15	X			
28			X	
70		X		
123		X		
125				X
129	X			
182	X?			
187				X
188				X
213			X	
228	X			
229	X			
235	X			
238	X			
239	X			
240	X			
261			X	
275				X
320				X
321				X
322	X			
323	X			
324	X			
PROYECTO TEMPLO DE QUETZALCOATL 88-89'				
276	X			
277			X	
278	X?		X?	
279	X			
280			X	
281	X			
282	X			
283			X	
284			X	
285	X			
286			X	
287			X	
288			X	
289			X	



290			X	
291			X	
292			X	
293	X			
294			X	
295	X			
296	X			
297			X	
298			X	
299			X	
300			X	
301			X	
	24 +5?	14+ 3?	55+2?	39
TOTAL	140			

LA NOCIÓN DEL GÉNERO EN MESOAMÉRICA

*“Ca yz tonoc in tiquauhtli in tocelutl auh in ticueie in tiupile”
Difrasismo nahuatl.*

*“Aquí estás tu que eres un águila, tu que eres un guerrero (ocelote),
tu que posees la falda, tu que posees la blusa.”*

El género lejos de ser una entidad simbólica rígida y permanente, de fronteras definidas fue una categoría fluida y permeable en el mundo prehispánico mesoamericano presente ya en la composición misma de las deidades (Nicholson 1971c:410). El fenómeno del *cross-dressing* visible en los relieves del mundo clásico maya o en el papel del *cihuacoatl* mexicana⁶¹⁸ en las ceremonias es sólo una muestra del intercambio de género que impregnó en el escenario prehispánico. Algunos autores que se han ocupado antes de esta cuestión en relación con el binomio género y poder se han encontrado con esta situación incómoda frente a imágenes que a pesar de estar desnudas, no muestran características sexuales, ya sean primarias o secundarias (Joyce 2000:5). Joyce propone escapar de la ambigüedad del género, superar la idea heredada de las tradicionales teorías del género en antropología. Propone en lugar de que el género se corresponda con identidad, que el género sea un aspecto de la identidad, de lo que uno es. Ofrece una alternativa y una visión del género como actividad:

618 En México Tenochtitlan la estructura del gobierno se regía por la cósmica, en la que dos funcionarios integrarían un sistema binario complementario, así: *“En la cúspide del poder acompaña al tlatoani o rey otro gobernante que llevaba por título el nombre de la Diosa Madre: el cihuacoatl o “serpiente femenina.”* (López Austin 1996:482). Las descripciones del s.XVI mencionan al complemento del Tlahtoani mexicana, cihuacoatl como contraparte complementaria de éste en la que adoptar elementos de la indumentaria femenina formaba parte de las ceremonias. Al respecto vid. P. Johansson (1998:39-75). Recientemente se ha publicado sobre esta figura política, vid. C. A. Giordano Sánchez (2012).



“... something one does, a kind of performance.[...] people perform gender, and their performances are the fluid medium thorough which gender is reflexive shaped with specific social settings.[...] As performance, gender is a way of being in the world, a way of dressing, of using the body, of revealing, of concealing, [...]” (Joyce 2000:7).

En Mesoamérica existe una relación intrínseca entre cosmovisión y género. De hecho el desarrollo de los conceptos de género se fraguó a partir de la observación de las fuerzas opuestas del cosmos: día-noche, sol-luna, creación-destrucción, vida-muerte, occidente-oriente, masculino-femenino. En palabras de Noemí Quezada, *“Dentro de la cosmovisión, esta división binaria basada en la diferencia sexual determina las relaciones simétricas o asimétricas entre hombres y mujeres, el rol social asignado a cada sexo y la adquisición e identidad genérica.”* (1996:21). La autora sugiere que en la sociedad mexicana, fuertemente regida por la religión, el balance cósmico pero también social puesto que trasciende a esta esfera, reside en la complementariedad de estos valores presentándose como opuestos simétricos complementarios.

Dado que no existen textos prehispánicos que aborden la cuestión del género, éste se ha trabajado principalmente a partir de la reconstrucción de las fuentes históricas y mitos del s.XVI contando además con el valioso apoyo de las representaciones plásticas o de la etnografía actual. Una mirada a los dioses del Posclásico Tardío nos revela una existencia definida por algunos autores como “andrógina” en el sentido de unir dos sexos en uno o a nivel de atributos que los reúne en una sola persona. Desde Ometéotl cuyo principio dual creador supone la existencia del principio masculino y el femenino, u otras deidades a las que se refiere como “Padre-Madre” es el caso de Tlatecuhtli o Mictlantecuhtli e incluso el maxtlatl que visten la Diosa Madre y Xochiquetzal como parte de su indumentaria en los códices conforman un universo complejo que se balancea entre la dualidad y lo andrógino. (Heyden 1977b). Por otro lado la correspondencia casi automática que se suele hacer entre los opuestos occidente-oriente y masculino –femenino ha sido puesto en duda y matizado por algunos autores (Zuckerhut 2007). También el Norte, espacio asociado al inframundo y a Mictlantecuhtli, según Zuckerhut no es un espacio unívocamente masculino o femenino a pesar que son varios los autores que en la cosmovisión del altiplano central lo asocian a lo femenino (López Austin 1989a: 59; Quezada 1996:23). La autora apunta:

“El Norte es también la región de los antepasados, [] a ellos hay que dirigirse, casi siempre, con términos asexuales “mintontl⁶¹⁹i- o bisexuales -tonantzín, totatzín-, “nuestras madres, nuestros padres” como un solo término. Así, en el espacio del Norte, pero también en el concepto de la muerte, tenemos aspectos femeninos y masculinos juntos, del mismo modo como vida y muerte están íntimamente relacionadas con la representación de Mictlantéotl y Cintéotl.” (2007:74)

Pero no solo los dioses caminan en la dualidad, Sahagun relata que en la sociedad mexicana al nombrar a un nuevo dirigente *“ los principales le llamaban un guerrero águila, un guerrero jaguar, el que dirige, y una mujer (in ticueie, in tiuipile), la verdadera madre y el verdadero*

619 R. Siméon (2010 [1885]:227) traduce el concepto como biznieto, biznieta.



padre del pueblo. Ya que los dioses tenían características andróginas, [] el gobernante tenía que ser hombre y mujer [] (Apud Heyden 1977b:386)

Si Quetzalcóatl crea a la humanidad, son los dioses ancianos Oxomoco y Cipactónal quienes le conceden la diferenciación sexual (y también la división del trabajo), lo que se designa como *tlalticpacáyotl* o “calidad de la superficie de la tierra” (López Austin 2004a:32; 2004b:33). Sahagun del capítulo XXX al XXXVIII del libro VI menciona las distintas ceremonias o rituales de imposición del género que la partera efectuaba a los recién nacidos para propiciar esta división del trabajo. Para Carolyn E. Tate sin embargo la división del género ligado al trabajo nunca fue tan rígida ni restrictiva como supone el texto sahumantino. La autora secundando a otros investigadores, sugiere que si las mujeres elaboraban la cerámica casera, el papel y las figurillas en barro fue tal vez porque “*En estas actividades intervenía la manipulación de tierra y agua-elementos a los cuales se asocian conceptualmente las mujeres []*” (2004: 40) pero no descarta que en el proceso de extracción del barro o del papel intervinieran los hombres. Fue así como “*un vaso con escenas narrativas o un códice de papel pintado fueron entidades de género dual.*” (2004:40). También los ritos de autosacrificio de los hombres en su miembro sexual pretendían imitar las ofrendas femeninas de la sangre menstrual. Añade además un dato etnográfico: “*Los más dotados contadores de días del Momostenango actual, en Guatemala, son ancianos quienes se llama “padres-madres”, a los que se elije para encabezar un linaje y hacer rituales a nombre de dicho linaje y de la comunidad.*” (2004:39)

Por otro lado, si en algunas circunstancias el torso y la constitución general de los asexuados muestra cierta corpulencia asociada al género masculino, esto no se da en todos los casos y merecería por lo tanto, una revisión mucho más detenida. Quisiéramos hacer hincapié en esta cuestión ya que analizando con detenimiento los detalles corporales de las esculturas y figurillas podemos extraer algunas ideas que pueden ayudarnos a esclarecer algo. En cuanto a la cuestión de la representación anatómica distinguimos entre esculturas que intentan reproducir algunos detalles concretos del cuerpo humano que, por decirlo de algún modo, las humanizan un poco más y las acercan tal vez al género masculino frente a otras que aparentemente no muestran detalle alguno⁶²⁰ [17]. Esta concesión a elementos humanos, se puede llevar a cabo mediante la representación en la escultura de maléolos circulares [23, 28] (Fig. 8.2a), de marcas de rodillas [19, 21] (Fig. 8.2b) o de un pecho que sobresale más pronunciado [21, 141] (Fig. 8.2 c) o en las clavículas [28]. Sin embargo quisiera hacer notar que salvo el pecho más pronunciado, el resto de los elementos anatómicos no son propios del género masculino, son compartidos entre ambos sexos. Nótese al respecto como en la escultura femenina [22] se muestra aunque suavizada, la marca a altura de las rodillas y si tomamos como femenina la [16] a razón de los pechos circulares, la estatua presenta también las clavículas en relieve (Fig. 8.d). Con ello pretendo poner en duda que los elementos anatómicos que sobresalen sean en todos los casos indicativos de un género masculino.

Llegados a este punto creo que sería interesante a modo comparativo, recuperar los ejemplares del MNAM que aunque carecen de contexto nos permiten contrastar y determinar cuales de

620 Nunca se pudo examinar personalmente este ejemplar puesto que se encontraba en exposiciones itinerantes, de modo que no podemos asegurar que no muestre evidencias.



estos caracteres humanos también se visualizan. Contamos en este caso con un conjunto de figurillas asexuadas de tamaño inferior a 8 centímetros [233, 237, 255, 257, 258, 260] que no muestran ninguno de estos signos, muy posiblemente dadas sus dimensiones y el proceso técnico empleado en su manufactura. Una pieza [127] de unos 13 centímetros y de apenas 2 centímetros de espesor presenta una indefinición total: nada en su cuerpo permite su adscripción a un sexo u otro. Sin embargo, a partir de 15 centímetros contamos con algunas figurillas mayores [1] que aunque carecen de estos signos empiezan a mostrar mayor corporeidad. El grupo de las esculturas asexuadas nos revela que en los elementos humanos se hacen presentes: marcas de maléolos [20, 30, 130], clavículas y pecho remarcado [20, 130]. También se dan esculturas que no muestran ninguno de estos signos y que por lo tanto, muestran una indefinición total que se distancia de las anteriores en un caso por un tratamiento muy tosco y casi aplastante de las piernas [29].



Fig. 8.2a Esculturas [23, 28] con las marcas circulares de los maléolos en los tobillos. Fotografías: A. Villalonga.

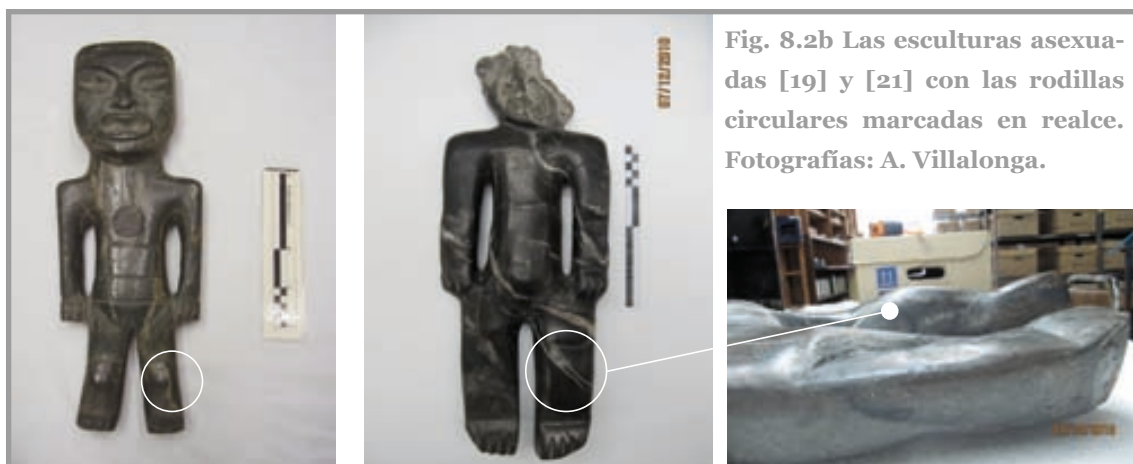


Fig. 8.2b Las esculturas asexuadas [19] y [21] con las rodillas circulares marcadas en realce. Fotografías: A. Villalonga.



Fig. 8.2 c Abajo a la derecha la escultura asexuada [21] con el pecho saliente y su detalle a la izquierda. En la parte inferior la escultura asexuada [141] con la parte del pecho más pronunciada. Fotografías: A. Villalonga.



Fig. 8.2d Las clavículas salientes, el pecho pronunciado así como las rodillas pronunciadas se suelen indicar como elementos que indican una masculinización de la figura, como en el caso de la escultura asexuada [28]. No obstante, algunos de estos elementos, como las clavículas, pueden identificarse también en la escultura asexuada [16] que incluso podríamos llegar a considerarla femenina a

razón de los pechos circulares. Por otro lado la escultura femenina [22] muestra las rodillas realzadas como en otros ejemplares asexuados. Fuente: López Luján (2007:49); K. Berrin, E. Pasztory (1993: cat. 14, p. 178); S. Sugiyama y L.López Luján (2006a: fig. 8, p. 20).



Pensamos que tal vez el desnudo podría explicarse a partir de la función que ejercieron las piezas en un contexto o espacio determinado. Examinando las figurillas asexuadas y su procedencia con más detenimiento observamos que 17 de ellas proceden del TSE, del entierro 14 [277, 280, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 297, 298, 299, 300 y 301], por lo que constituyen aparentemente una ofrenda, no tanto al a los individuos que fueron enterrados aquí sino al edificio mismo. Destaca de este conjunto su enorme variedad tipológica, su material (fuchsita en su mayoría) y su técnica, más propia de la talla que del bulto; su compleja distribución en el entierro, no ligada a ningún individuo en particular, salvo alguna excepción. También merece la pena destacar las reducidas dimensiones de las figurillas, que oscilan entre 2 y 4.8 cm y con tan solo un ejemplar que se sitúa en 5.04 cm [298]. Todas las figurillas, con una sola excepción⁶²¹, se muestran en postura de pie y de frente, con los brazos extendidos a lo largo del cuerpo y piernas más o menos abiertas. En conjunto y en base a lo anterior podemos valorar que en estas figurillas prima lo diverso, lo impersonal y lo anónimo; de hecho hay alguna de ellas en la que no se ha trabajado ni siquiera el rostro. Otro elemento que creo que debe considerarse es la capa de polvo arcilloso amarillento (jarosita) que podría corresponder a la desintegración de pirita, que recubre todavía alguna de estas figurillas [299, 300] y que encontramos en otros casos en los que también la imagen se ha depositado como ofrenda [225]. También podemos entender como ofrenda la figurilla [225] procedente del depósito-entierro 5 de la Pirámide de la Luna. Aunque en este caso la figura ya es de mayores dimensiones, 12.38 cm y además su tratamiento corporal dista mucho de las representaciones que acabamos de mencionar. La imagen aquí se ha trabajado como si de una escultura en bulto redondo se tratara y no como un relieve. Aunque aparentemente es asexuada, se le ha representado el pelo en rayas paralelas, se la ha adornado con joyas que fueron manufacturadas con el mismo material, la jadeíta. Orejeras, collares de cuentas y un pectoral fueron colocados a esta estatua. La idea es que a esta figurilla asexuada se le está concediendo la dimensión humana creo a través del ornamento y también de la postura, sentada. De hecho, S. Sugiyama y R. Cabrera en función de la relación que se daba entre esta figurilla situada detrás de los dos entierros 5A y 5B les sugería que podía tratarse de un ancestro venerado (2004:28).

Según lo analizado, no todas las figurillas asexuadas proceden de edificios religiosos, sino que algunas provienen de conjuntos residenciales. Esto se daría, por ejemplo en [135, 136, 314, 315] que aparecieron en el conjunto 1D al norte del TSE. En la mayoría de ellas en el grupo A, la [136] en el patio y la [135] en el cuarto 4 y la [314] aunque procede del grupo C se encontró en el cuarto de acceso al grupo A. Mencionamos finalmente que existe una [315] que salvo conocer que procede de este conjunto no existen más datos al respecto. Aunque en general las figuras oscilan en sus dimensiones entre 6 y 12 cm salvo alguna excepción⁶²², son figuras que acusan más corporeidad y en tres casos parecen cruzar las manos en el pecho. Aunque de estas piezas, más o menos simplificadas en cuanto a su tratamiento corporal no se conservan las cabezas ni tampoco hay explícitamente una representación de los rasgos sexuales, las caderas se han insinuado de forma prominente en tres ocasiones [135, 136, 314], algo que nos acerca tal vez más a un concepto femenino. Cabe señalar también que en este cuarto aparecieron dos entierros: el designado

621 La figurilla [280] presenta una postura semejante pero parece tener los brazos cruzados. De todas las asexuadas es la única que parece llevar una especie de casquete y que muestra los ojos circulares y perforados.

622 Salvo un ejemplar [315], con 4.8 cm de altura.



como E-72: “ se halló en el interior de un nicho el cual estaba situado en la pared oeste de este cuarto [] corresponde a un individuo adulto joven de sexo femenino.” (González, Salas Cuesta 1990:166). Los autores sugieren que tratándose posiblemente de un conjunto ocupado por la clase sacerdotal, sea este entierro el de una sacerdotisa. Los autores también mencionan que “ a la entrada de este mismo nicho se hallaba un entierro secundario colectivo, el cual fue inhumando en otro sitio y llevado ahí.” Y sugieren que este entierro secundario fue colocado para ofrendárselo al entierro 72. Al parecer la importancia de este grupo parece enfatizar no sólo la presencia de un miembro femenino, sino que la iconografía parece apoyar también el género, ya que las tres figuras antropomorfas lo parecen estar resaltando. Por otro lado tal vez el entierro secundario que según los autores fue ofrendado al entierro 72 debería interpretarse tal vez como un indicador de culto a los ancestros⁶²³ en el sentido en que unos restos humanos han sido recolectados y ubicados en otro espacio parecen querer expresar una veneración. En este mismo cuarto, por debajo del piso apareció otro entierro designado como E-85, éste se encontró en una fosa circular practicada en el tepetate y correspondía a un individuo masculino con una rica ofrenda⁶²⁴ asociada. Todo ello aunado a la ubicación en el grupo A, al norte del conjunto 1D, en el cuarto 4, al oeste, parecen apoyar su relación en este caso con un posible culto a los ancestros en el conjunto.

Otras ocasiones en las que las figurillas han aparecido en contextos domésticos son: un caso en el que procede de la habitación 36 del CPO [179] y que parece que fue un colgante a juzgar por la perforación que muestra en la parte superior de la cabeza. Otra que fue descubierta en la zona 6 en un cuarto de un palacio durante las excavaciones del PAT 60-64 [162]. Otra más procede de un salvamento en San Martín aunque no fue posible acceder a los datos del informe de excavación [163]; algo semejante ocurre con tres más [114, 115 y 116] que aunque fueron excavadas durante el PAT 80-82 y proceden de la Ciudadela, no ha sido posible acceder a los informes de excavación y la información disponible en los datos del acervo no aportan suficientes datos de contexto para poder vincularlas a un edificio con seguridad. En resumen, algunas proceden de conjuntos residenciales de elite, otras acompañan a entierros en edificios religiosos muy destacados.

Para el caso de las esculturas sobresale de nuevo la heterogeneidad en el tipo de espacio en los que han sido halladas. Se trata en casi todos los casos de esculturas que proceden de conjuntos residenciales de la élite: ya sea el conjunto 1D de la Ciudadela [17, 19, 141], en la habitación 14 del CPO [21], en el complejo de Xalla donde se asentaba sobre un pedestal en uno de los cuartos [28] o de un edificio [181] del lado oeste de la Calle de los Muertos, comprendido entre el Palacio de Quetzalpapalotl y la Pirámide del Sol⁶²⁵. Existe un caso dudoso y difícil de ubicar ya que de la escultura [16] presenta círculos salientes a la altura del pecho y aunque la hemos considerado

623 Cf. Cowgill (2003b:42) sugiere que las tumbas de los ancestros podían haberse ubicado en lugares más accesibles fuera de los conjuntos residenciales. Sin embargo subrayamos que el autor (1983:316) no considera que los designados palacios al norte y sur de la Ciudadela asumieran funciones residenciales más que en momentos puntuales y propone en su lugar que se trataba de edificios institucionales que funcionarían como sede del gobierno.

624 La ofrenda se compuso de 2 orejeras de jade, 2 discos de mica, un brasero matado con elementos marinos, un plato rojo y caracoles marinos. Quisiera señalar que M. Sempowski (1992: nota 5, p.46) señala que aunque el jade desaparece como bien de prestigio de los conjuntos residenciales de Tetitla, Ventilla o Zacuala, advierte que en este conjunto todo parece indicar como el estatus se mantiene.

625 A falta de mayores datos no podemos precisar mucho más; el informe indica que se encontró en la zona IV.



como asexuada, estos elementos circulares pueden remitir también a unos pechos. Además fue localizada rota y dispersa en la estructura 1Q de la Ciudadela y se desconoce exactamente su ubicación original, aunque los arqueólogos E. Martínez y A.M. Jarquín consideraban que pudo haber ocupado el templo en la estructura 1R (1982a:46). Finalmente las últimas dos esculturas asexuadas [23, 26] proceden de entierros-ofrenda de consagración en la Pirámide de la Luna. A pesar de esta heterogeneidad manifiesta en los espacios, López Luján et al. convienen en afirmar que el corpus escultórico preliminar la función de las esculturas fue el “*ocupar el oscuro interior de los oratorios o ser inhumadas dentro de las grandes pirámides.*” (2006a: 179). Personalmente creo que sólo basándonos en dos ejemplares que fueron ofrendas a la pirámide [23, 26] junto con la que supuestamente perteneció a un templo de la estructura 1Q de la Ciudadela y la de Xalla no podemos efectuar una asignación tan categórica para el resto, ya que quedan entonces cinco esculturas que ni fueron inhumadas en pirámides ni tampoco tenemos la certeza que ocuparon oratorios, sólo podemos aseverar que proceden de algunos cuartos en los conjuntos residenciales de élite en los que presumiblemente cumplirían con alguna otra función.

Finalmente el análisis de algunas propuestas interpretativas acerca del desnudo y lo asexuado en estas esculturas debería poder acercarnos no sólo a la comprensión de su verdadera identidad, oculta tras esta anulación de sus rasgos sexuales, sino también del mensaje corporativo, identitario y colectivo que, en el marco de una sociedad multiétnica como la de Teotihuacan, se quiso difundir a través de sus imágenes.

En lo referente a su interpretación, C. Millon planteaba, creemos acertadamente, que omitir los rasgos sexuales no deber ser forzosamente interpretado como un indicador de desinterés por las formas femeninas o masculinas, sino que la idea o concepto que a partir de la escultura se quiere expresar, no se mediatiza a través de lo sexual. Por su parte, L. Sejourne por otro lado (1966d:19) vio en el desnudo la humildad pero también la presencia del individuo sagrado, del sacerdote que ejercía sus funciones. La autora retomando las descripciones de Bernardino de Sahagun se detiene en el modo en que los ídolos mexicas se adornaban y se vestían para las celebraciones. Doris Heyden (1976:1) sugiere también apoyándose en las fuentes históricas, especialmente en fray Diego Duran, que las figurillas de tipo “retrato” o “títere” asexuadas y desnudas iban vestidas con papeles⁶²⁶ u otros materiales rituales para representar en las ceremonias a algunas deidades. Seguramente apoyándose en esta idea así como en la pintura mural, E. Pasztory (1992:307) sugería años más tarde que a pesar que gran parte de las esculturas asexuadas se muestran desnudas muy posiblemente fueron vestidas con ropajes, adornadas con joyas y exhibieron tocados de plumas. Esto permite explorar el papel polivalente o intercambiable que algunas de estas esculturas pudieron asumir a través del vestido: una escultura anónima, impersonal, asexuada cuyo cuerpo pudo ser vestido y adornado en distintas ocasiones en función del rol que cumplía. Por otro lado la acción de vestir o engalanar a las imágenes debe entenderse como uno de los “... *síntomas de una relación entre imagen y espectador claramente basada en la atribución de poderes que trascienden el aspecto puramente material del objeto. Son actos que demuestran la transición del producto humano al objeto dotado con poderes por la consagración [...]*” (Freedberg 1992:117-118)

626 F. Müller (1965a:156-157) mencionaba que la fabricación de papel o tela de corteza vegetal pudo haber servido para la vestimenta de las esculturas.



Creo que debemos recuperar una idea de E. Pasztory que sugiere el carácter escenográfico que tuvieron las máscaras teotihuacanas, enfocado también a las esculturas. La autora planteaba que las máscaras debieron funcionar *“Such multimedia figures, perhaps dressed differently for seasonal rites or for different status and occupation groups, may have been some of the most highly valued and venerated ritual images at Teotihuacan.”* (1988:64). Este sentido las esculturas desnudas tal vez también se prestaron al intercambio de atuendos, indumentaria o joyas asumiendo así diferentes papeles o ejerciendo de actores distintos según la ocasión. Aunque sin duda es una propuesta interesante y sugerente a la vez, también hay que tener en cuenta que algunos de los desnudos tienen un cuerpo esculpido con detalles anatómicos que, ocultos por su vestimenta, no explicarían el esfuerzo y empeño del escultor en resaltar estos rasgos. También las emblemáticas oquedades que presentan en el pecho o en otras partes del cuerpo, supuestamente para las incrustaciones quedarían, si estuvieran vestidos como se ha propuesto, cubiertas. Cabría entonces considerar que tal vez estas oquedades con sus incrustaciones no debieron ser visibles, sino que formarían parte de lo oculto de la imagen.

Otra propuesta alternativa la ofrecen López Luján et al. (2006a, 2004) quienes señalan que la desnudez en varias esferas espaciales-temporales mesoamericanas alude al cautivo que va a ser sacrificado. Tal vez haya ejemplares que se adaptan por sus evidencias materiales perfectamente a esta explicación, sea el caso incontestable del llamado cautivo de Xalla [28], sin embargo no creo que debamos aplicar esta interpretación al resto de las estatuas asexuadas. Aunque la postura sea semejante, creo que la ausencia de relieves distintivos como los dardos que aquí fueron insinuados así como los restos de pintura o las huellas dejadas por haber sido atada a un poste no aparecen en ningún otro caso.

Bajo mi punto de vista, algunas de las estatuas asexuadas que fueron ubicadas en conjuntos residenciales pretenden ser representaciones de los ancestros. Siguiendo a P. Zuckerhut en relación al concepto de antepasado que antes ya hemos mencionado, la autora se refiere a éstos con el término asexual “mintontli” porque los que han muerto ya no tienen género, porque ya no son realmente humanos⁶²⁷, no tienen sexualidad (2004:75). Esto creo que puede explicar la ausencia de sexo en estas esculturas y al mismo tiempo las identifica como representaciones de antepasados. Recientemente E. Ocampo en una excepcional aportación al arte primitivo mencionaba que la estatuaria antropomorfa constituía en su mayoría estatuas de antepasados: ya fueran reales, míticos o totémicos. Los define así:

“Son obras que tienen sentido en un culto funerario, y que a través de rituales y ofrendas permiten que el espíritu del antepasado ejerza un efecto beneficioso. En estas esculturas reside la potencia de los muertos, y a través de los rituales en los que tienen un papel fundamental se crea un lazo entre los vivos y los muertos, una continuidad entre las generaciones. En la medida en que no representan a los antepasados, sino que los

627 En Omeyocan y Mictlan se aprecia una expresión de principio y fin. Concluye: *“tenemos una dualidad e intercambiabilidad de género: la dualidad de las deidades así como [] una asexualidad de los muertos que se quedan en el Mictlan y que durante su vida fueron mujeres u hombres. En muchos modos la cosmovisión mesoamericana explica la importancia de la muerte para la vida, de la vida para la muerte, así como las contribuciones femeninas y masculinas para la existencia de la vida humana y del cosmos.”* (Zuckerhut 2007:81-82)



simbolizan, no existe en estas figuras ningún elemento de retrato ni particularización o individualización alguna, sino tan sólo figuras que están esculpidas con los rasgos propios de los estilemas de cada cultura.” (2011:135-136)

En el apartado que sigue a continuación vamos a proponer una revisión de los indicadores de culto a los antepasados en Teotihuacan para tratar de demostrar que parte de las esculturas pueden considerarse en efecto representaciones de ancestros. En este sentido es de crucial importancia valorar el contexto en el que se han hallado las estatuas y demostrar que estaban inscritas en un espacio ritual, formando parte de un culto doméstico o funerario. Considero que la despersonalización, la renuncia a la individualización como apunta Ocampo, la ausencia de esos rasgos físicos en beneficio de la implantación de un estilema cultural es otro argumento a considerar para apoyar nuestra propuesta, sin olvidar que lo asexuado, como hemos comentado es precisamente un rasgo definitorio de los ancestros dentro del corpus ideológico-religioso del México prehispánico.

ANTEPASADOS EN TEOTIHUACAN

“The practice of ancestor veneration ultimately is not about the dead, but how the living make use of the dead [...] it is a type of active discourse with the past and the future [...]” (P. Mcanany 1995:162)

El culto a los antepasados no fue sólo una práctica del ritual doméstico y funerario común a muchas culturas prehispánicas⁶²⁸, sino que se dio entre sectores sociales distintos: elite y no elite y pudo tener una visibilidad oficial en rituales de contexto público o por el contrario, ser su acción privada en espacios domésticos (Mcanany 1995). Aunque en muchos casos, el carácter de los ancestros como “ *fundadores biológicos del mismo grupo de parentesco- parece haber constituido una preocupación ideológica clave en la articulación del aparato político de las élites mesoamericanas.*” (Rovira 2008a: 13). Los ancestros tienen una posición liminal en términos de E. Leach (1978:113) intermedia entre el pasado y el futuro y como define P. Mcanany: “... *their presence both materially and symbolically lent weight to the claims of their mere mortal descendants.*” (1995:1). Cumplen así varias funciones dentro de la esfera ideológica-política-social: son los protectores de los gobernantes y los garantes de su legitimidad⁶²⁹, de ellos reciben el poder que luego transferirán a sus sucesores. (Graulich 2001a:16). En general, a los antepasados reales se les rinde culto pero no a todos; son sólo algunos los elegidos ya sea por cuestiones personales o institucionales que trascienden y llegan a convertirse en antepasados divinos a los que se les dedican ceremonias (Mcanany 1995: 60). Sin embargo los ancestros

628 Vid. Plunket y Uruñuela (2002a) y Uruñuela y Plunket (2002) en Tetimpa, Puebla. Las autores atestiguan que desde finales de la fase Tetimpa (50a.C-100d.C) los indicios apuntan a que hubo una estructura de linajes y culto a los ancestros visibles en los altares centrales de los patios de este asentamiento. Estos altares que ocuparon la posición central actuaban de elemento de contacto con el inframundo y: “... *created a boundary between this world and the supernatural, a liminal space where celebrant might perform ritual acts.*” (Plunket y Uruñuela 2002a:31)

629 Como declara Doris Heyden: “*La legitimidad del poder se basaba en gran parte en los ancestros míticos y biológicos.*” (1977a:251)



bien pudieron haber sido míticos o legendarios, conmemorando así “ *acontecimientos habidos en el comienzo de los tiempos, orígenes míticos y también hechos de héroes civilizadores y de los primeros humanos.*” (Ocampo 2011:136). De todos modos como incide la autora, no existe diferencia a la hora de representar un ancestro mítico a uno que fue real, que perteneció a un linaje al que orgullosos se vinculan sus descendientes y reclaman su legitimidad. Para los mayas o los mexicas tenemos bien atestiguado a partir de fuentes arqueológicas, iconográficas, epigráficas y también las fuentes escritas del s.XVI la veneración que éstos rindieron a sus ancestros, a ellos se dirigían en términos asexuados como ya hemos indicado o de “padre-madre”. También recordemos como según un relato mítico Quetzalcóatl baja al inframundo para coger los huesos y cenizas de los ancestros⁶³⁰, mezclarlos con su sangre y crear con esta masa la humanidad. Para Teotihuacan, como en muchas otras regiones de Mesoamérica, resulta complejo verificar su presencia ya que sólo pueden documentarse sus indicios a partir de datos arqueológicos y tal vez mediante análisis iconográficos (Ruiz Gallut 2005a). En Teotihuacan parece tenemos evidencias de un culto funerario vinculado a los antepasados en un ámbito más íntimo, privado y doméstico y no tanto en una esfera pública. La presencia de estatuaria dentro de algunos conjuntos residenciales y no solamente en edificios religiosos suelen desvelar una parte del culto privado. Los ejemplares escultóricos procedentes del conjunto residencial 1D en la Ciudadela, colindante al TSE entrañan una complejidad especial ya que el conjunto mantuvo sus accesos restringidos desde el principio, por lo que fue “ *vedado para los no pertenecientes a un grupo específico que gobierna probablemente a partir de lo ideológico pero con fines de explotación económica [...]*”(Jarquín Pacheco, Martínez Vargas 1982b: 123). También presentó en apariencia escasas evidencias de actividades productivas o domésticas y la abundancia de los elementos de carácter ideológico-religioso que en los cuartos se concentraron fueron de una variedad y dispersión tal que sugieren inmediatamente a los arqueólogos responsables de su excavación “... *en una gran riqueza u opulencia de sus moradores.*” (Jarquín Pacheco, Martínez Vargas 1982b: 103). El marcado carácter ideológico-religioso del conjunto, con accesos restringidos, situado en las inmediaciones del TSE refuerza la idea de un centro con funciones de carácter sagrado pero ocupado por sacerdotes o gobernantes que desempeñarían actividades rituales. Dentro de tales actividades considero que las esculturas asexuadas representaron aquí ancestros divinizados que fueron también objeto de culto. López Austin (1996:479-481) menciona la importancia de los ancestros especialmente como nexo de articulación común en los barrios de Teotihuacan así como la importancia de guardar sus reliquias.

En primer lugar trataremos de revisar algunas de las propuestas que se han planteado acerca de la existencia y visualización del culto a los ancestros en Teotihuacan. Durante el transcurso de este análisis espero poder sugerir algunos aspectos en relación a los ejemplares escultóricos a los que concibo como representación de antepasados. Propongo esta interpretación para los ejemplares escultóricos procedentes del conjunto 1D de la Ciudadela que fueron localizados respectivamente en el cuarto 4 del grupo D, pórtico 2 del cuarto 2 del grupo F y en la plaza sur del conjunto [17, 19, 141] y que pertenecen al tipo olmecoide de nuestra clasificación tipológica.

630 Creo que es interesante que sea a partir del mito que se explique la importancia de los ancestros y de sus restos (cenizas, huesos). En ellos reside la creación del hombre y así deben sentirse ellos mismos formando parte de los ingredientes de los ancestros “... *los huesos eran considerados la materia regeneradora del cuerpo y la sangre una sustancia vivificante[...]*” (López Austin 2004b:18)



Doris Heyden abordó en la segunda mitad de los 70's esta compleja cuestión en Teotihuacan valiéndose de las crónicas del s.XVI acerca del culto a los ancestros practicado por los mexicas y retomando algunas ideas que podían ser aplicadas a Teotihuacan. Según Heyden hay varios indicios de que en Teotihuacan pudo practicarse un culto a los ancestros. La autora menciona en primer lugar la importancia de las cuevas según algunos mitos prehispánicos como lugar de creación y regreso⁶³¹: desde Chicomoztoc “lugar de las siete cuevas” a Colhuacan o Teocolhuacan “Lugar de abuelos o ancestros o ancestros divinos”, varios son los términos que parecen señalar a las cuevas como lugares de antepasados. Sin afares exhaustivos basta sólo aquí recordar la importancia de las cuevas como espacio de culto sagrado en esta antigua metrópoli (Heyden 1975, 1981, 1998, 2000; Moragas 1996b, 1998; Taube 1986). También Heyden menciona a Duran que en la “Historia de la Indias de la Nueva España” relata como Moctezuma I hizo erigir su imagen y la del Tlacaélel en unas rocas en Chapultepec⁶³². Es así como “*Los reyes y señores hicieron esculpir sus imágenes para ser honrados en su ausencia [] estos relieves deberían haber formado parte del culto a los muertos []*” (1977a:250). Tenemos pues evidencias de que los *tlatoqueh* hicieron erigir imágenes en piedra en espacios abiertos para ser recordados. Sin embargo la diferencia que creo que existe es que el culto debió tomar una forma más o menos pública, oficial, para tener “*memoria de ellos y de su grandeza*” mientras que en Teotihuacan, tiene un carácter de culto más privado que tuvo lugar en un conjunto residencial, una forma común ya que “*los espacios habitacionales de las élites prehispánicas en Mesoamérica podrían haber fungido como núcleos de veneración a los ancestros.*” (Rovira 2008a: 14). No hay en Teotihuacan representaciones de posibles ancestros supervisando al sucesor presentes en algunos relieves públicos, visibles y representativos del arte oficial del mundo maya (estela 29 de Tikal) o entre los olmecas (estela 2 de La Venta). Es por todos sabido que las representaciones de los gobernantes no tuvieron cabida en el arte teotihuacano, pero es posible que la representación de ancestros haya tomado otras formas menos narrativas, menos públicas y más íntimas a partir de la escultura exenta de uso privado. De hecho, como sugería A. Headrick (1999) la existencia de un culto a los ancestros de linajes explicaría la ausencia de un arte oficial y público, al estilo maya que exaltara las hazañas y logros personales de un único gobernante.

Doris Heyden menciona también que algunos símbolos recurrentes en Teotihuacan como la flor de cuatro pétalos⁶³³ o el signo del año⁶³⁴ podían haber funcionado como insignias de linajes y/o estar asociados a ancestros míticos y reales; “*tenemos varios símbolos fitomorfos, theriomorfos o cosmológicos que pudieran haber funcionado como ancestros míticos y que hubieran representado varios linajes []*” (1977a:253). En nuestro caso, podemos aplicar lo anterior ya que los 5 grupos habitacionales distribuidos alrededor de la plaza central del conjunto 1D de donde

631 Añadimos que Torquemada menciona también que después de 40 días los restos de las cenizas del monarca y emperador Xolotl se depositaron en una cueva, vid. Libro 1. Cap. XXXIV, p.87.

632 Añadimos que Torquemada en “Monarquía Indiana” también lo menciona. Vid. libro XIII, cap. XXIV, p.253.

633 López Austin (1989b:34) sugirió que la flor de cuatro pétalos puede haber representado “*un dios pluvial, cuádruple, dador de riqueza agrícola, con su dominio representado por la flor de cuatro pétalos que forma el plano terrestre []*”. Es decir, indica que pudo ser el glifo de la ciudad de Teotihuacan.

634 Sobre el signo del año y una revisión de su significado en Mesoamérica vid. Heyden (1979:61-86). La autora sostiene que en Teotihuacan “*al principio simbolizaba la fertilidad, el agua, los mantenimientos y el fuego; más tarde empezó a asociarse con el poder, con ciertos grupos dirigentes y con el calendario.*” (1979:65)



proceden las esculturas estuvieron presididos por la presencia de almenas algunas con el signo del año, otras “con un glifo o símbolo específico que posiblemente indicaba función o rango especial.” (Jarquín Pacheco, Martínez Vargas 1982b: 123)

Recientemente otros autores se han ocupado de visibilizar la veneración a los ancestros en conjuntos residenciales teotihuacanos. M. E. Ruiz Gallut (2005a) sostiene una versión renovada de la pintura mural del pórtico 11 de Tetitla (Fig. 4.14). La autora, basándose en un análisis iconográfico de los elementos que conforman la representación frontal de la denominada “diosa de jade” concluye que se trata de la representación de un bulto mortuario⁶³⁵ y por ende, de un espacio para la veneración de los ancestros. De este modo: “la presencia del Señor Muerto de Tetitla sugiere una renovación del tiempo mítico, ligado quizás a los ancestros [] Así, el bulto de muerto consagra el espacio y le otorga, al mismo tiempo, un sentido de protección.” (2005: 529). Para el Conjunto Arquitectónico de La Ventilla en el Frente 4 Unidad A, R. Rovira (2008a, 2008b) a partir del análisis de las formas cerámicas predominantes y sus capacidades plantea la existencia de banquetes comunales⁶³⁶ que se podrían haber celebrado coincidiendo con actos ceremoniales dirigidos a los antepasados. L. Manzanilla (2001d) a partir del estudio del ritual doméstico y funerario en dos conjuntos residenciales, Teopanazgo y Oztoyahualco, infiere que en Teotihuacan es frecuente encontrar entierros que revelan un culto a los ancestros. La autora menciona los elementos relacionados con el ritual doméstico es decir, los indicadores de actividades rituales en el interior de los conjuntos entre los que destaca la presencia de vasijas Tlaloc, presentes tanto en entierros como en ritos de abandono, esculturas Huehuetéotl preferentemente en patios rituales⁶³⁷ o en habitaciones al este, incensarios tipo teatro en patios rituales y en entierros y candeleros. Otros elementos indicadores de actividades de tipo ritual son los excéntricos de obsidiana, cuentas de jade y moluscos marinos, navajillas prismáticas y pizarra, por citar solo algunos.

Concretamente en el grupo F y en el pasillo entre E y F donde proceden parte de las esculturas asexuadas mencionadas se hallaron dos zonas con una elevada concentración de materiales rituales y suntuarios que fueron destruidos tal vez dentro de rituales de desacralización del espacio o bien durante el saqueo. Destacan: braseros tipo teatro, excéntricos antropomorfos y animales, navajillas de obsidiana, cuentas de jade y elevadas cantidades de pizarra con decoración de líneas rojas (Jarquín Pacheco, Martínez Vargas 1982b: 103). Las navajillas prismáticas pudieron emplearse en los ritos de autosacrificio y extracción de sangre que, como se ha documentado para el área maya aparecen estrechamente vinculados a los actos conmemorativos a los ancestros

635 Posibles bultos mortuarios han sido atestiguados en varios entierros a partir de los restos de textiles, por ejemplo en La Ventilla B, vid. Serrano, Lagunas (2003 [1999]:55). A veces aunque no perduren los textiles la posición del cadáver así lo sugiere. A tal efecto González Miranda y Salas Cuesta (2003 [1999]:239) al analizar los 171 entierros excavados durante el PAT 80-82 concluyen que en general “el cadáver era preparado para su inhumación en forma de bulto mortuario, el cual se envolvía y ataba con fuerza para conservar la forma flexionada o sedente.”

636 Como sostiene Mcanany, “The banquets per se are relevant to the issue of ancestral veneration, since some of them were organized to commemorate ancestors.” (1995:33)

637 Los patios rituales con los altares fueron en este sentido multifuncionales y sirvieron también de espacio de veneración a los ancestros “Some interior courtyards have central altars, like those in other Teotihuacan residential compounds, wherein veneration of the compound’s ancestors was probably the central concern.” (Sanders, Toby 2005:316)



(Mcanany 1995:34) y los excéntricos de obsidiana antropomorfos⁶³⁸ a su vez, podían haber sido representaciones de ancestros, como también se ha sugerido (Mcanany 1995:46). Los braseros tipo teatro se han relacionado recientemente con representaciones de bultos mortuorios, posiblemente de guerreros según algunos autores (Sugiyama 2002:198) y la pizarra “ *cumplía fines rituales, muy frecuentemente funerarios.*” (Manzanilla 2001c [1995]: 212).

Por otro lado la habitación permanente de los señores o sacerdotes del conjunto 1D estaba fuera, en los palacios del centro ceremonial y este conjunto pudo ser una residencia temporal. En este conjunto se han encontrado otros grupos deidades representativas del panteón teotihuacano, como por ejemplo una vasija Tlaloc y un disco de barro con un Tlaloc rojo fue encontrado sobre el cuarto oeste y en la plaza asociado a un entierro en el grupo A, en el mismo grupo pero en el cuarto este se halló un Huehuateotl asociado a varios Tlaloc; Huehuateotl se encontraron además en los grupos B y E, en los pórticos de los cuartos Este. Si tomamos en consideración la propuesta de Arellano para quién Tlaloc además de sus advocaciones como dios ctónico y de la fertilidad además del sacrificio, también tendría un carácter inframundano, relacionado directamente con los antepasados (2002:177) parece que nuestra propuesta cobra mayor consistencia. En resumen, por la abundancia de elementos recuperados el conjunto fue considerado hipotéticamente como:

“ un centro con funciones básicamente religiosas, cuyos ocupantes recibían posiblemente como tributo productos suntuarios y de subsistencia de la masa de los habitantes, los cuales posiblemente existían en cantidad para la realización de sus ritos religiosos, y que en su mayoría fueron saqueados []” (Jarquín Pacheco, Martínez Vargas 1982b: 123).

Los ancestros no sólo actúan como garantes de la legitimidad de los gobernantes sino que suelen ubicarse en lugares cercanos a los recursos que supuestamente deben custodiar o salvaguardar (Mcanany 1995: 100). Además el marcado carácter ideológico-religioso del conjunto, con accesos restringidos, situado en las inmediaciones del TSE refuerza la idea de un centro con funciones de carácter sagrado pero ocupado por sacerdotes o gobernantes que desempeñarían actividades

638 Los excéntricos antropomorfos tuvieron un carácter ritual-simbólico y se han encontrado en contextos diversos. Por un lado han aparecido en conjuntos como el que nos ocupa del que no tenemos más datos acerca de su cantidad/disposición original, sólo que fueron acumulados en estos pasillos referidos. Han aparecido también depositados puntualmente en ofrendas de entierros como en Tlamimilolpa (S. Linne, 2003 [1942]: entierro 4, p. 134-135, fig. 263-264) o en Xolalpan (S. Linné, 2003 [1934] entierro 1, p. 152-153, fig. 315-318). Pero desde luego, donde fueron depositados en considerables cantidades fue formando parte de las ofrendas depositadas en los principales edificios religiosos de la ciudad, como por ejemplo en la Pirámide de la Luna o en el Templo de Quetzalcóatl. Aunque la silueta es antropomorfa, pocos intentos se han hecho para identificar qué pueden estar representando. En este sentido, S. Sugiyama propuso una reconstrucción de uno de los excéntricos antropomorfos del Entierro 14 del TSE en la que se representaría un cautivo con las manos atadas a la espalda (Apud Carballo 2007a:fig.7d, p.184). Carballo apoya esta posibilidad y añade: “*Anthropomorphic figures with squared torsos appear to have represented sacrificial victims with their arms tied behind their backs [...] contextual association with actual human sacrifices with bound arms or being encircled by dart points (as was the case with the Sun Pyramid deposit) make their associations with themes of warfare and sacrifices a strong one.*” (2007a:186). Aunque no pongo en duda que en determinados contextos los excéntricos respondan a este carácter militar, creo que debería examinarse su significado en otros contextos. Por otro lado quisiera señalar un par de aspectos más. En primer lugar la ausencia en las manifestaciones artísticas teotihuacanas de representaciones de cautivos-víctimas, al menos en la forma que se encuentra presente en otras culturas y que describe el Dr. Sugiyama, por lo que sería entonces una excepción. (Paszatory 1990:183). En segundo lugar quisiera mencionar que aunque sería necesario un estudio más exhaustivo y no es nuestro propósito, no todos los excéntricos antropomorfos responden con fidelidad a una silueta que parezca mostrar las manos atadas a la espalda, a saber los ejemplares excavados por S. Linné referidos supra.



rituales e institucionales. Dentro de tales actividades considero que las esculturas asexuadas representaron aquí ancestros divinizados que fueron también objeto de culto. Por otro lado, siguiendo la propuesta de la cosmovisión de Sugiyama (1993, 2000) presente en Teotihuacan, la Ciudadela y por ende, el conjunto 1D estaría situado en un plano cósmico en el inframundo, lugar de los muertos y los ancestros. También la idea de la representación metafórica del inframundo se ha propuesto recientemente para el túnel bajo el TSE en la Ciudadela (Gómez, Gazzola, 2014 ponencia).

Otra cuestión relacionada con el culto a los ancestros se refiere a los entierros de sus restos. Normalmente la presencia de entierros secundarios suele ser indicativa en el registro arqueológico, junto con otros indicadores de actividad ritual, de culto a los antepasados. Un entierro secundario implica que los restos de la persona han sido extraídos del lugar donde tuvo lugar la incineración o la inhumación han sido recolectados para depositarlos en un nuevo espacio, se asume que con un fin de venerar los vestigios ya que se asume que en un contexto de culto a los antepasados “... *the physical remains of a powerful deceased person continue to have potency. Because of this quality, bones of ancestors are often curated by living descendants [...]*” (Mcanany 1995: 12). En el área maya para el Formativo y el Clásico los ancestros se enterraron en dos posibles ubicaciones: en un contexto residencial/ritual o por el contrario en un espacio no residencial, sino únicamente ritual como una pirámide (Mcanany 1995:50). En el caso que nos ocupa, si regresamos al conjunto 1D ya mencionamos la existencia en el cuarto 4 del grupo A de un entierro secundario que tal vez perteneció a alguien destacado, un posible ancestro. Para Mcanany: “ *ancestors «slept» within the construction mass of residencial compounds to insure the chain of continuity in resources as transmitted between the generations.*” (1995:161)

Mcanany añade que el lugar de entierro de los ancestros legitima no sólo el acceso al poder del gobernante, sino también su vínculo de derecho con respecto al territorio. Sin embargo entre los mayas frente al modelo de ocupación regido por la ancestralidad-autoctonía, surge un modelo de excepción caracterizado por “ *la reivindicación de un origen extranjero prestigioso.*” (Michelet, Arnould 2006:67). Sería el caso por ejemplo de Jasaw Chan K’awiil en Tikal (682-734 d.C) quien insiste en la conexión de su reino y el de la ya extinguida Teotihuacan o en Copan con las alusiones a las ascendencias teotihuacanas. En ambos centros: “ *el recuerdo mediante imágenes y/o textos, del origen -gloriosamente-foráneo de los reyes, tuvo aparentemente importancia sobre todo en tiempos de turbulencias político-militares o justo después.*” (Michelet, Arnould 2006: 82). Creo que en nuestro caso, la adaptación de este modelo basado en la reclamación de un origen foráneo es plausible.

Su adopción explicaría en Teotihuacan el problemático tipo olmecoide cuya distancia cronológica, como se planteaba R. Cabrera (1998b) impide pensar en ellos como objetos de comercio. Parafraseemos a nuestro respetable maestro cuando se interrogaba ¿qué significa la presencia de objetos de épocas tan tempranas en Teotihuacán en un contexto tardío? ¿Se manufacturaron en la ciudad? ¿Sería con el fin de recordar alguna tradición lejana de aquella cultura? Es muy probable que el levantamiento de estas estatuas, tuviera lugar en un momento políticamente conflictivo o inestable en Teotihuacan, eso explicaría la presencia de un tipo olmeca. Cowgill considera que los



teotihuacanos “... *were uninterested in copying from their neighbors, except, early on, those in the Gulf Coast, with whom they probably had close connections.*” (2001:727). Como hemos señalado en otro lugar, hacia el 250 d.C acontecen profundos cambios ideológicos, políticos y religiosos que suelen ponerse en relación con cambios en la iconografía de la escultura arquitectónica pública así como en la pintura mural en distintos sectores de la ciudad: el Mural de los Animales Mitológicos, el del Gran Puma o el del Templo de la Agricultura se han fechado hacia este momento y parecen expresar por un lado la exaltación del jaguar, asociado tal vez a la llegada de un nuevo grupo foráneo que pudo constituir una facción política religiosa. E Fiorescano (1964:151-152) planteaba que la llegada a la ciudad de un grupo de élite procedente de Costa del Golfo con una ideología “olmeca” pudo haberse dado entre 150-250 d.C. También para este momento se considera que es el momento de máximo contacto con costa del Golfo y se crea el Barrio de los Comerciantes en Teotihuacan. Sugiero entonces que una posibilidad es que tal vez este grupo de élite fuera el responsable de ordenar la manufactura de los ejemplares de la Ciudadela. O bien su aparición podría explicarse como una necesidad, en tiempos conflictivos e inestables de pérdida de poder, de vincularse al pasado o de integrar a la nueva facción representante en el poder. Por lo que refiere a la segunda pregunta: es probable que su manufactura se diera en este momento y la presencia tardía en el contexto arqueológico debería poder atribuirse a la vida de las estatuas cuyo uso y culto permaneció vigente 250 años más, hasta el final de la ciudad. Como he señalado en otras ocasiones, la manufactura en piedra implica mayor esfuerzo no sólo en términos de fuerza física contando con las herramientas en piedra, acceso a materia prima que tenían y en inversión de tiempo, sino también en cuanto a concepción volumétrica del espacio que la escultura ocupa. Por ello considero que la vigencia de la escultura debió de ser a la fuerza mucho mayor así una obra escultórica iniciada por ejemplo en 200 d.C pudo haberse mantenido en uso hasta doscientos años o más. En este sentido deben considerarse dos elementos: primero la inversión de tiempo y energía empleada frente a otras disciplinas como la pintura y en segundo lugar la piedra por su carácter eterno y el carácter portátil sugieren a su vez un mantenimiento durante mucho más tiempo, frente a una pintura mural sobre un muro de una residencia sometida a renovaciones.

Como ciudad multiétnica, tal vez fueron artesanos del Golfo familiarizados con este tipo olmecoide y que vivían en Teotihuacan los artífices de estas esculturas. Como ya se discutió en otro capítulo, a pesar de los rasgos faciales con características olmecoides, el resto de la escultura no difiere, ni compositivamente ni formalmente, en exceso de otros tipos ubicados en Teotihuacan, así que aunque no podemos ni afirmar ni desmentir que se manufacturara en la metrópolis mi opinión personal es que se elaboró aquí, probablemente a manos de escultores familiarizados con el tipo olmecoide, tal vez escultores procedentes del Golfo. Es muy probable que las ejecutaran siguiendo las directrices y el gusto de los comitentes, que no renunciaron a la materia prima, técnicas y ciertos caracteres teotihuacanos comunes. Retomamos que fue Román Piña Chan quién sostuvo ya a partir de sus excavaciones en La Ventilla A (1963) que gente procedente de la costa de Veracruz viniera a vivir a la ciudad, tal vez como artesanos de la piedra y la concha. L. Manzanilla et al., (2011:60) sostienen que pudo haber en varias zonas de la ciudad una mano de obra especializada que fuera alóctona. Esto explicaría la fidelidad a un modelo olmecoide muy próximo sin duda al grupo de Costa del Golfo, y tal vez imbuido de un significado ideológico poder y autoridad (Schele 1995) en un momento frágil. Tampoco hay que descartar que evocaran lo olmecoide en un contexto más



tardío, con la voluntad de recuperar o reclamar un vínculo con los olmecas, los primeros hombres del Golfo. Finalmente no creo que la intención fuera rememorar una tradición escultórica, sino afianzar una relación con el pasado mediante el culto privado a unos ancestros foráneos.

Otro indicio que puede avalar la práctica de la veneración a los ancestros reside en la tradición de erigir imágenes del difunto, aunque fuera en materiales frágiles como la madera, y que se atestigua a través de fuentes etnohistóricas del s.XVI. Fray Juan de Torquemada menciona que a la muerte de un señor destacado una vez incinerado recogían las cenizas y restos de huesos no consumidos:

“y todo junto lo ponían en la caja donde tenían puestos los cabellos, y buscaban la piedra esmeralda que le habían puesto en la boca cuando lo amortajaron, que dijeron ser su corazón, y juntamente la guardaban con las cenizas; y encima de esta caja hacían una figura de palo que era imagen del señor difunto y componíanla de sus adornos y delante de ella hacían sus ofrendas y sufragios [] y a esta ceremonia llamaban quitonaltia, que quiere decir: Danle buena ventura.” (Libro XIII, cap. XLV, p. 301). El autor menciona que delante de esta imagen y de la caja se le concedían ofrendas anualmente durante cuatro años en las que se sacrificaban codornices, conejos, mariposas y otras aves además de ofrecerse comida. Todas estas acciones rituales formaban parte de culto al difunto pero ya transfigurado en venerable ancestro, expresado también a partir del culto a sus restos. La existencia de altares caseros en los que se veneraban las imágenes se ha documentado en varios cronistas del s.XVI como ya ha atestiguado Doris Heyden (1976:2, 2002:138) basándose en fray Diego Duran. Bernal Díaz del Castillo menciona al respecto: *“ así tenían en esta tierra de la Nueva-España sus casas de ídolos llenas de demonios y diabólicas figuras; [] tenían cada indio o india dos altares, el uno junto a donde dormía, y el otro a la puerta de su casa, y en ellos muchas arquillas de madera, y en otros que llaman petacas, llenas de ídolos, unos chicos y otros grandes []”* (1982, T. I, Cap. CCVIII: 646).

También Diego de Landa menciona como entre los mayas tenía lugar la renovación periódica de estatuas de madera representantes de los antepasados, así como los peligros que entrañaba su proceso de elaboración, esquivado con frecuencia por los escultores. También el espíritu debía habitar la estatua, idea implícita además en el propio concepto de la estatua según afirma Carolyn Tate cuando menciona:

“Many maya monuments contain a self-referential verb, u-bah (“the self of”) which labels a sculpture as the actual self of the being represented. Similarly, the nahuatl Word ixiptla (“substitute” or “representation”) refers to images of supernatural forces or ancestors- whether sculptures or human deity impersonators- as fully embodying that supernatural entity.” (2001:126)

Por otro lado R. Townsend recupera la noción de *teixiptla* vinculada no solo a las personificaciones de deidades, sino a las efigies de culto a los ancestros para el caso mexica. El autor afirma que a la muerte del gobernante se erigía una estatua de culto que simbólicamente se vinculaba a un fenómeno o fuerza natural, ya que éstos estaban en relación armónica con las fuerzas del cosmos y de ellos dependía su buen funcionamiento. Para Townsend: *“... these teixiptlas reminded the*



community that the worship of the natural elements was inseparably connected with the memory of the deceased; indeed, teixpitlas affirmed a traditional and continuing tutelary relationship between venerated magnates and their people.” (1997:31). Estas efigies expuestas en templos y altares de la ciudad recordaban que el culto a los fenómenos naturales se conectaba con la memoria del difunto, así: “ *cult efigies validated the social order by reminding the population of their ancestral dead and the comunión of the group with a larger universal order.*” (1997:34). Para el autor cada clan tendría un líder ancestral que le permitiría mantener la conexión del grupo con lo sobrenatural.

La reliquia interviene con un papel activo que posibilita el rito, es un mediador, un intermediario, por ello si la propia imagen llega a convertirse en contenedor, es entonces la imagen la que se convierte en el elemento de transición. Como señala Ocampo, las estatuas de antepasados “ *tienen sentido en un culto funerario, y que a través de rituales y ofrendas permiten que el espíritu del antepasado ejerza un efecto beneficioso. En estas esculturas reside la potencia de los muertos []*” (2011:135) porque esta “potencia” que reside en los restos se activa mediante el ritual. Quisiera también señalar que una aproximación a las tres esculturas nos permite aseverar que comparten la perforación circular en el abdomen o en pecho, muestran las palmas de las manos vueltas hacia delante y en un caso imitan el puño cerrado [19]. Respecto a la oquedad en el pecho, aunque ya dedicamos más adelante un apartado a sus distintas interpretaciones, quisiera hacer aquí mención a la idea que A. Headrick planteó para la oquedad que mostraba el busto en cerámica referido arriba en forma de tapa rectangular. La autora aunque en una nota al pie no descarta que tuviese un espejo o un fragmento de piedra verde como tradicionalmente se había propuesto, considera que pudo haber servido como un reliquiario al afirmar que el orificio pudo contener “... *a bone of the deceased ancestor [...]*” (1999:75). Creo que esta idea es muy sugerente y perfectamente coherente con lo expuesto. De hecho propongo que la función de las tapas que se han conservado en estos casos y que cubrían las oquedades circulares en las estatuas tipo olmecoide [17, 19, 141] pudo haber sido la de preservar restos orgánicos de ancestros venerados.

La práctica entre los aztecas de guardar ciertos restos humanos, como los cabellos que se juntaban con las cenizas después de la incineración queda atestiguada por las crónicas del s.XVI como nos hemos referido supra. Fray Juan de Torquemada menciona al respecto como:

“cortábanle unas guedejas de cabellos de lo alto de la cabeza y guardábanlos, porque decían que en ellos quedaba la memoria de su ánima y el día de su nacimiento y muerte; y estos cabellos juntaban con otros que en su nacimiento habían cortado y todos juntos los ponían en una cajita bien labrada [] y los tenían dibujados en piedras y maderos.” (Torquemada: Libro XIII, cap. XLV, p.299).

Fray Diego de Landa en la “Relación de las Cosas del Yucatán” menciona la práctica entre los mayas yucatecos de colocar en la parte posterior vaciada de estatuas de madera las cenizas del cuerpo del difunto una vez incinerado⁶³⁹. También en la isla de Cuba o en La Española, Torquemada (Libro

639 “*La demás gente principal hacía a sus padres estatuas de madera a las cuales dejaban hueco el colorillo, y quemaban alguna parte de su cuerpo y ecbaban allí las cenizas y tapábanlo; y después desollaban al difunto el cuero del colodrillo y pegábanselo allí, enterrando los*



VI, Cap. XVII, p.63-64) refiere a Cristóbal Colón quién mencionó la existencia de estatuas huecas de madera, de piedra u otras materias donde introducían los huesos de sus padres.

Las estatuas que actúan como representantes de los antepasados, como contenedores espirituales y a su vez como contenedores de restos físicos del difunto debieron participar de una fase crucial que conlleva la trasmutación de estatua sin valor a estatua de antepasado. Tal vez este momento correspondería al momento en que se practica el orificio para poder depositar en él los restos del difunto. Así sucede, salvando las distancias, entre los bembé del Congo, cuando el *nganga* (chamán) introduce en una oquedad de la estatua, ya sea en el ano o en el abdomen, fragmentos de piel, uñas y otros restos del difunto, para después cubrir o taponar el orificio. Es a partir de este momento que la estatua se trasmuta en el difunto.

Por último quisiera referirme a otro aspecto que apoya que las estatuas que hemos sometido a análisis, pueden ser en efecto, representaciones de antepasados. En este caso me centraré en los ojos de las tres figuras que fueron vaciados para poder llevar tal vez incrustaciones de materiales o sustancias que lamentablemente no se han conservado en la mayoría de los casos. En una de ellas [141] si bien no estaban vaciados la parte correspondiente estaba rebajada y presentó restos de algún tipo de adherencia o concreción amarillenta en ellos, muy posiblemente restos de pirita⁶⁴⁰.

El uso de la pirita en Teotihuacan se encuentra asociada comúnmente a los designados como espejos. La pirita se empleó formando teselas de corte poligonal que, como si de un mosaico, se tratara fueron adheridas mediante sustancias aglutinantes sobre un soporte de pizarra u otro material de forma circular o cuadrada. Se han encontrado espejos sencillos en contexto confiable en la ciudad, aunque son varios los espejos con interesantes representaciones figurativas en relieve, a veces incluso estucadas o con restos de otros minerales, en su cara posterior que proceden de colecciones particulares (Berrin y Pasztory 1993: cat. 180, 181). Los espejos podían haberse empleado en ritos o ceremonias de carácter adivinatorio- oracular, como fuente de conocimiento divino y como elemento de comunicación con los dioses o los ancestros (Taube 1992a:55, 58, 81; 1992b:170, 197; Pereira 2008, AAVV, 2009:397). Una de las propiedades de la pirita es su capacidad de crear un reflejo, y parafraseando a G. Pereira (2008:7) es este reflejo lo que explica porque los espejos son considerados objetos mágicos: a través de su visión se permite contactar con seres sobrenaturales. Precisamente por su carácter esotérico su uso se restringió a personas distinguidas del aparato político-religioso y militar de Teotihuacan. La arqueología y la iconografía confirman que los espejos en Teotihuacan estuvieron en manos de estos poderosos grupos sociales, especialmente como atavío de su vestimenta, cosido posiblemente a un cinturón en la parte posterior de su indumentaria. Así parece representarse en la iconografía de algunas pinturas murales de Tetitla o Atetelco donde se muestran figuras antropomorfas, sacerdotes o guerreros ataviados con un gran espejo en la espalda a modo de broche en lo que sería una

residuos como tenían de costumbre; guardaban estas estatuas con mucha reverencia entre sus ídolos." (Diego de Landa, ed. Rivera Dorado 1992: cap. V:101)

640 J.M. Arreola (Apud Cook de Leonard 1971:215) menciona que el hierro meteórico fue usado por los teotihuacanos para los espejos y puntualmente en los ojos de las máscaras. El deterioro de la pirita se expresa en una concreción polvorienta de color amarillento conocida como jarosita. La pirita en México se encuentra en varios estados como Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, México, Oaxaca, Puebla, Querétaro o Veracruz por citar solo algunos (Panczner 1987:309-316).



versión temprana del *tezcacuitlapilli* del Posclásico (Cabrera 2006j [1995]: fig. 18.5, p. 208; fig. 18.7, p.211, lámina 18-19, p.222). García-Des Lauriers (2000:82-86) considera además que no sólo los espejos constituyeron una parte importante de la vestimenta del guerrero sino que su combinación con atados de colas de coyote o plumas también podrían sugerir la identificación de los miembros de una clase militar. También se ha acreditado esta modalidad del espejo como parte constitutiva de los atavíos dorsales que algunos sacrificados debieron llevar consigo en los entierros conmemorativos de algunos edificios destacados: sirva de ejemplo el entierro 190 del proyecto Templo de Quetzalcoatl del que se extrajeron asociados a 15 individuos, 20 discos de pizarra, con restos de pigmentos amarillentos adheridos, posiblemente pirita (Cabrera et al. 1991: 78; Sugiyama 1991b:312-315). También en la Cueva de la Pirámide del Sol se ha relacionado la presencia de espejos dorsales con ritos de adivinación (Heyden 1975a:142). Aparecen asimismo asociados a entierros-ofrenda y también en relación con algunas esculturas y figurillas. En la Pirámide de la Luna apareció un gran disco de pirita debajo de la estatua [22] en el entierro-ofrenda 2, detrás de la figurilla sedente [225] del entierro-ofrenda 5 se localizaron posibles restos de un espejo de pirita y también en el 6 asociado en este último caso a una escultura de mosaico [26] (Sugiyama et al. 2004:22; Sugiyama, López Lujan 2006a: 133, 141; 2006b: 38, 45; Sugiyama, López Lujan 2007:130, 138, 140).

Fuera de Teotihuacan los espejos tuvieron una considerable difusión que involucra a los sitios con influencia de la metrópolis del altiplano, especialmente en el área maya (Rivera Dorado 2004), pero también en Michoacán y Zacatecas (Pereira 2008). A propósito de la presencia de estos espejos en distintos sitios de Mesoamérica, K. Taube lo consideró muestra de contacto y “... *hallmark of Teotihuacan costume and influence*” (1992b:198) además de funcionar como objetos ceremoniales que mostraban cuanto menos relaciones con Teotihuacan. Es posible incluso que en algunos casos se convirtieran en objetos de legitimación del poder político; sirvan de ejemplo los dos espejos de iconografía, y posiblemente manufactura teotihuacana, que se encontraron en el interior de una canasta en la tumba de la reina Margarita en Copan de los que Jesper Nielsen sugirió al respecto: “ *resulta tentador plantear la hipótesis de que K'inich Yax K'uk' Mo' los trajo consigo desde Teotihuacan, lugar que pudo haber visitado como parte de su preparación para convertirse en el nuevo gobernante dinástico, antes de su entrada en Copán.*” (Nielsen 2006:7). Para los mayas los espejos encontrados en entierros y ofrendas, también aparecen frecuentemente representados en intrincadas escenas en los vasos cerámicos. Un estudio de su iconografía asevera que están muy ligados a las visiones, al inframundo o Xibalbá, al conocimiento sacro y a la comunicación con los ancestros⁶⁴¹. (Rivera Dorado 2004:99-116).

Pero regresando a Teotihuacan, la pirita no sólo aparece en los discos de pizarra sino que también aparece aplicada a los ojos de algunas esculturas [22, 23] como se ha atestiguado en las dos procedentes del entierro-ofrenda 2 de la Pirámide de la Luna (Sugiyama et al. 2004:21; Sugiyama, López 2006:133; Sugiyama, Cabrera 2003:45), a los de tres figurillas antropomorfas en piedra verde y de una pequeña máscara de serpentina hallados recientemente en un depósito

641 “El espejo es pues el vehículo de una privilegiada comunicación con los poderes espirituales residentes en el inframundo. Y no es baladí el hecho de que la mayor parte de los espejos aparezcan pintados en vasijas que fueron modeladas para servir de ofrenda funeraria colocadas en las tumbas de los personajes prominentes.” Rivera Dorado (2004:112).



de ofrendas en la Pirámide del Sol⁶⁴². Las piezas, que forman parte del depósito de la ofrenda a nivel de tepetate, consagrarían el inicio de la construcción. Al cierre de esta tesis salieron a la luz los resultados preliminares del Proyecto Tlalocan: camino bajo la Tierra (INAH), de entre los que destacamos las cuatro esculturas antropomorfas, tres de ellas asexuadas y una femenina, que formaban parte del Elemento 46 (Fig.7.3, 7.12). Fueron depositadas como ofrenda casi al final del túnel bajo el TSE, en la Ciudadela y todas conservaban las incrustaciones de pirita en los ojos. (Gazzola, ponencia 2014)

Karl Taube se ha ocupado del uso y la interpretación de los espejos en Teotihuacan a partir del análisis de los contextos iconográficos en los que se encuentran representados o asociados. Considero que hay un par de indicios que ponen en relación los espejos de pirita aplicados en los ojos de las estatuas con la comunicación con los ancestros. En primer lugar una de las propiedades de la pirita es su capacidad de crear un reflejo, y parafraseando a G. Pereira (2008:7) es este reflejo lo que explica porque los espejos son considerados objetos mágicos a través de su visión se permite contactar con seres sobrenaturales. La composición en teselas de pirita crea una imagen fragmentada y distorsionada, que no se corresponde a esta realidad, sino a otra realidad paralela, a otro espacio en correspondencia a lo que Rivera Dorado (2004:111-112) designa como la imagen invertida del mundo de los vivos, es decir el inframundo. Por eso indica que los espejos constituyen el medio idóneo para lograr esa comunicación con los ancestros que residen allí. En segundo lugar Taube identifica como espejos de pirita los elementos circulares se representan en figurillas de cerámica que representan bultos mortuorios (2000:308) e incluso en algunas de las figurillas interiores que habitan en las denominadas figurillas huésped⁶⁴³. En tercer lugar, el autor evaluando las relaciones de los espejos con varios contextos en Teotihuacan en los que se muestran conexiones (cuevas, fuego, agua, etc.) afirma respecto a los espejos empleados como ojos, que el uso de la pirita, así como de la obsidiana o de la mica, se emplearon en la escultura teotihuacana para rellenar las cavidades oculares (1992:181). Pereira sugería que “ *si los espejos pudieron fungir como lugares de paso entre el mundo de los humanos y mundos sobrenaturales, su ubicación en puntos específicos del cuerpo no debe de ser anecdótica.*” (2008:12). Al respecto añadiré que *tezcatl* equivale al sustantivo que designa ojo en nahuatl, cuya traducción también etimológicamente indica “El espejo” (López Austin 1989a[1980]: vol.2, 185). Si la pirita en si misma pudo constituir un espejo en el ojo de la imagen del mismo modo que “... *mirrors were vital passageways from which gods and ancestors communicated with the world of living.*” (1992:197), sugiero entonces que las incrustaciones de pirita o de otros materiales brillantes que funcionaban como ojos en las estatuas, fueron el puente privilegiado de comunicación con los ancestros.

Es posible que la escultura [181] y la [21] tengan una interpretación semejante localizadas también en conjuntos residenciales de la élite, comparten ciertos elementos formales. Una de ellas [21]

642 INAH Noticias, “Hallan ofrenda originaria de la Pirámide del Sol” 13 de Diciembre de 2011. Consultado en: <http://www.inah.gob.mx/index.php/boletines/17-arqueologia/5411-hallan-ofrenda-originaria-de-piramide-del-sol>

643 “*At Teotihuacan, a number of large, hollow ceramic “host figures” contain figurines in the region of the navel [...] Two of these smaller, interior figurines have the corroded remains of miniature pyrite mirrors in the center of their bodies, as referent to the tlaticco hearth as a pyrite mirror.*” (Taube 2000:317)



fue encontrada en el CPO junto a un altar que se encuentra en el lado sur en una habitación de mayores dimensiones respecto al resto del conjunto y cuyo acceso se da desde la plaza principal, donde se encuentra un adoratorio en el centro y constituye el espacio religioso. Esta escultura junto a otra femenina se asociaron a un altar integrado al muro norte donde posiblemente fueron exhibidas⁶⁴⁴. En el resto del conjunto “ *se recuperaron objetos relacionados con actividades como la molienda (ya sea de maíz o cal para el estuco en muros y pisos, o bien de arena, de materia para los colorantes, etc.) o vasijas cerámicas de uso seguramente doméstico.*” (199:67). Aunque Noel Morelos (1983: 4-5; 1993:195) en un esfuerzo por integrar la decoración escultórica de las habitaciones con los fragmentos de un friso con una deidad agrícola señalaba la posible intervención de ambas estatuas antropomorfas en ritos de fertilidad⁶⁴⁵, a nuestro parecer la estatua de *per se* carece de estos elementos, no hay representación de sexo y tampoco le vemos la relación de fertilidad con su homónima. Morelos no aclara esta cuestión y deja pendiente en base a qué establece esta supuesta relación de fertilidad de las estatuas. Otra propuesta metodológica e interpretativa la ofrece T. Villa Córdova. El autor concibe los conjuntos arquitectónicos piramidales como expresiones de una hierofanía, como un escenario que reproduce mitos. Para el caso concreto del CPO se centra en el mito de la creación del maíz del posclásico y sugiere en este espacio rituales o ceremonias de consumo de maíz⁶⁴⁶ considera las dos estatuas [21] y [3] “... *bien podrán representar la pareja descrita en el mito del origen del maíz, siendo este recinto representación de la caverna donde «un dios llamado Piltzintecutli estaba acostado con una diosa llamada Xochipilli» [...]»*”(2005: fig. 4 p. 579, 586). Más adelante identifica a la estatua [21] como: “... *el dios de las cuevas, y de la mujer verde [3], preciada Xochiquetzal, padres de Cintéotl.*” (2005:592) Dicho sea de pasada, el dios Cintéotl se identificaría según el autor con la escultura antropomorfa que apareció en la habitación 27 [33]. Sin embargo a partir de la indumentaria que lleva el representado se infiere que se trata de un personaje femenino, no masculino.

Por ello, a falta de mejores datos y puesto que el formato escultórico en cuanto a dimensiones y postura se adecua más al grupo que hemos analizado del conjunto 1D de la Ciudadela, presentimos que se trata de una representación de un ancestro. En este sentido la pérdida de la parte correspondiente a la cabeza supone un total desconocimiento acerca de los elementos que conformaban el rostro, los cuales podrían completar este planteamiento tentativo.

En el CPO la interacción en los conjuntos residenciales de espacios religiosos ubicados en el centro y otros de uso doméstico que se encuentran en forma radial conlleva la idea que “ *los espacios periféricos tuvieron funciones relacionadas directamente con el centro del conjunto. Los espacios distribuidos alrededor de la plaza central contenían los objetos de la actividad cotidiana del servicio, o de actividades productivas o sociales, mientras que en ésta se encuentran los objetos*

644 Morelos sostiene que los agujeros que presenta la estatua femenina [3] en la parte posterior de la cabeza debieron servir para sujetarla mediante tiras de cuero

645 “*Existe la posibilidad de que las representaciones escultóricas recuperadas de las habitaciones a ambos lados del acceso principal, permitan suponer una integración de las unidades arquitectónicas sobre la Plaza y sobre la Estructura. Por un lado la pieza del jaguar colocada en un nicho y por el otro las estatuas antropomorfas tradicionalmente asociadas a ritos de fertilidad.*” (Morelos 1983: 49).

646 Aunque relaciona algunos datos arqueológicos como la presencia de metates u otros objetos en algunas de las áreas en las que inscribe en su discurso mítico, en realidad no se apoya en datos paleobotánicos que validen su argumento sino que invierte el proceso y concluye enunciando lo que debería encontrarse en los suelos.



usados para el ceremonial.”(Morelos 1993:67). Esta distribución espacial parece obedecer a la necesidad de vincular:

“el ceremonial durante el desarrollo de las actividades cotidianas sociales y de producción. Mantener y reproducir el esquema físico de los espacios significó sostener y repetir la unión entre los fenómenos ideológicos y el conjunto de las actividades sociales en Teotihuacan.” (Morelos 1993:67). Por ello la escultura desnuda y asexuada, representativa tal vez de los ancestros, situada en el espacio sagrado del conjunto convive con y perpetúa la memoria de éstos⁶⁴⁷.

Finalmente mencionar que el estado de conservación de la [181] aunado a la escasa información acerca de su recuperación en la excavación, los datos mencionan que se recuperó de la zona IV pero no el edificio, dificulta la tarea de proponer más datos al respecto. Es posible que procediera de uno de los conjuntos o tal vez de los templos o estructuras administrativas a lo largo de la calle de los muertos, pero poco más podemos añadir.

8.1.1 INDICACIONES DEL GÉNERO

Para el caso que nos ocupa en la mayoría de las esculturas desnudas no hay indicaciones de género explícitas. De hecho hay solamente dos ejemplares que podrían haberse mostrado itifálicas y en ambos casos el supuesto miembro se encuentra fragmentado o ausente. Ambas esculturas se encuentran en el MNAM [15 y 27] (Fig. 8.3). Una de ellas [15] procede de la exploración de Leopoldo Batres a un grupo de edificios localizados a unos 20 metros al SO de la pirámide del Sol a los que denomina la Casa de los Sacerdotes. Este edificio situado en la plataforma sur de la pirámide del Sol, dada su cercanía con uno de los principales monumentos ceremoniales de la ciudad y la riqueza del arte lapidario que proveyó debió ser durante algún tiempo la residencia de miembros políticos más importantes (Cowgill 1992b:99). Al parecer el hallazgo de esta escultura se puede ubicar con cierta aproximación⁶⁴⁸ en el lado occidental del templo, frente al tablero de los frescos. Allí junto a esta escultura que denomina *torso*⁶⁴⁹, halló también tres fragmentos de caretas (máscaras) de piedra dura y un ídolo mutilado (Batres 1906: fig.10 y 11, p.17).

El torso captará su atención y considerará que es una auténtica joya escultórica. Aunque le dedicará pocas líneas menciona su materia prima y algunos detalles visibles en su superficie: *“ mármol verde oscuro con vetas blancas []. En él se ve el principio del modelado anatómico*

647 Debemos asimismo recordar que Desiré Charnay menciona (1885) en el capítulo VIII que fue en el interior de un palacio teotihuacano, ubicado en lo que actualmente es el CPO, donde localizó doce entierros de niños y media docena de adultos masculinos (Apud L.A. González, M.E. Salas Cuesta: 1990, 163). No podemos concretar a qué parte del actual CPO se refería ni en qué condiciones se dio dicho entierro.

648 Traemos a colación lo que G. Cowgill (2003a:25) apuntaba en relación a las limitaciones que se derivan de un contexto desconocido. A pesar de que a partir de las exploraciones de L. Batres no podemos saber obviamente a qué periodo constructivo se pueden vincular las esculturas citadas, por lo menos nos indica donde se localizaron y otros objetos asociados que aparecieron juntos.

649 Aunque Batres menciona que el torso mide 51 cm de alto (1906:18) en nuestro catálogo constan las dimensiones tomadas por el MNAM, 71 cm en su cédula de registro.



del cuerpo humano [...]” (Batres 1906:18). También publica dos fotografías del anverso y reverso de esta escultura más adelante (1906:105 y 107). En esa misma época Mme. Jeanne Roux que visitaba las pirámides describe el hallazgo de Batres. Aunque para ella se trataba de una estatua de mujer en pórfido verde no hay lugar a dudas de que se trata de la misma obra: “*Les jambes sont brisées au-dessus des genoux. Il n’y a plus ni bras ni tête; le tronc est long et mince; les épaules sont étroites et remontés, les seins et les muscles sont à peine indiqués [].* (1906:60-61). La autora menciona que la cavidad que exhibe la estatua en la parte inferior del vientre fue “ *destinée probablement à recevoir un objet quelconque.*” (1906:61)



Fig. 8.3 Arriba: La escultura [15] (K. Berrin, E. Pasztory (1993: cat. 13, p.177) y detalle de la zona genital. Abajo: La escultura [27] y detalle. En este segundo caso no tenemos constancia de la procedencia de la estatua, a pesar que se conserva en MNAM y que M. Covarrubias (1957) la publicó como tal. Ambos ejemplares son los únicos desnudos que podrían haberse mostrado itifálicos. En ambos casos el supuesto miembro se encuentra aparentemente fragmentado [27] o ausente [15]. Exceptuando la primera imagen, el resto de fotografías: A. Villalonga.

Una observación atenta a la superficie de la fragmentación se muestra extraña ya que la horadación dejada en la piedra es pulida y no muestra signos de haber sido cortada. El orificio de forma perfectamente circular además presenta una concavidad más propia de haber servido para incrustar alguna pieza, tal vez de otro material, tal vez en forma itifálica o no.



En cuanto a su interpretación pocas han sido las propuestas que se han planteado acerca de esta estatua. Felipe Solís se refería a esta estatua cuando menciona la existencia de cultos fálicos⁶⁵⁰ en época teotihuacana:

“conocemos representaciones de individuos que exhiben el pene erecto, o bien imágenes fálicas en bulto redondo que exaltan la energía y el poder de la masculinidad en el desarrollo de la vida, considerándolo no sólo el órgano reproductivo, sino también el símbolo de la Tierra fecundada por el Sol []” (2004b:23).

Otros autores sin entrar en detalle acerca de la función que pudo tener una estatua con estas características, sugieren que el corte o mutilación del supuesto sexo masculino en la estatua vino como consecuencia de la práctica ritual de sangrarse el pene (*motelpulitzio*) (Aguilera y Cabrera 1999:11). Me inclino por una propuesta más coherente con lo que sucedió en gran parte de las esculturas del centro ceremonial que se vieron implicadas en un proceso de mutilación probablemente formando parte de lo que se conoce como rituales de terminación. Es posible entonces que esta estatua, y la que sigue [27] que ya de por sí presentan evidentes signos de destrucción intencionada que afectaron cabeza, brazos y piernas, fueron también sus respectivos miembros viriles objeto de esta virulenta destrucción.

El otro caso que representaría un sexo masculino [27] procede supuestamente de Teotihuacan según M. Covarrubias quien lo publicó por primera vez indicando que representaba un estilo transicional designado como “olmecoide” (1957: fig. 56, p.135). Su pertenencia a la ciudad consta en los datos de la cédula del MNAM, sin embargo no ha sido posible determinar el lugar exacto, cuando fue hallada y en qué circunstancias ya que no existen más datos al respecto. Para esta escultura destacamos su similitud formal con la anterior: en el torso apreciamos cuatro arcos, en lugar de dos, que pretenden seguramente mostrar los pectorales. Sin embargo los dos arcos inferiores no se corresponden anatómicamente con los pectorales, tal vez con la caja torácica. Sue Scott documenta en las figurillas de terracota de la colección de Sigvald Linné los llamados “articulated torsos” que muestran representaciones de las costillas, de los pectorales o de la caja torácica (2001: pl. 67-70) (Fig. 8.4). El ejemplar correspondiente a la pl. 70a tal vez el prototipo más similar a esta estatua, donde según Scott: *“The well-defined chest area [...] is the strongest evidence that a rib-cage is intended. Nipples were usually indicated by small indentations.”* (2006:36). Como en la escultura, se muestran también representados los pezones. Una pequeña oquedad circular se ubica en justo a la altura del ombligo, constituyendo el único ejemplar de los analizados que posiblemente lo representa⁶⁵¹ y debajo, enmarcado

650 Quisiera mencionar la existencia de una escultura lítica de calcedonia en forma alargada y de apariencia fálica con un diámetro de 2.7 cm (nº inventario 10-336603). La pieza se encuentra en el catálogo de piezas arqueológicas de la ceramoteca. Desafortunadamente se desconocen los datos en relación a la procedencia de esta pieza. Durante el Proyecto Teotihuacan 1960-64 F. Müller (1965: lámina XIX, fig. d.2) menciona que uno de ellos se encontró como ofrenda de un desagüe en el palacio 3 (palacio de los jaguares) de la zona II y otro más en el edificio 17 de la zona 3. También durante el Proyecto La Ventilla 1992-94 en el patio 1 del conjunto arquitectónico A de este conjunto residencial se descubrieron un par (Allain: 2004, cat. 95). Habría que ahondar un poco más en los contextos de los falos pero tal vez existe una relación con el personaje de falo erecto pintado sobre un piso, casualmente también junto a un desagüe, en La Ventilla interpretado como Xolotl (Cabrera 1996, Aguilera y Cabrera 1999). Acerca de los cultos fálicos en Mesoamérica la tesis de licenciatura de P. del Carmen Guzmán Argáez, B. E. Servín Hernández, especialmente: “Cap. III. Cultos fálicos.” (2005: 68-72) Disponible en: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lha/guzman_a_pd/indice.html.

651 De manera explícita, ya que aunque hay otra escultura [16] que muestra perforaciones circulares en varias partes de su torso,



entre las ingles, aparece el sexo cercenado que además presenta un orificio circular perforado en su centro.



Fig. 8.4 Izquierda: Dibujo de la escultura [27] por M. Covarrubias (1957: fig. 56, p.135). La estatua posee cuatro arcos: los superiores pueden corresponder a la representación de los pectorales. Los dos inferiores tal vez a la caja torácica. A la derecha S. Scott documenta en las figurillas de terracota de la colección de Sigvald Linné los llamados “articulated torsos” que muestran representaciones de las costillas, de los pectorales o de la caja torácica. Fuente S. Scott (2001: pl. 70a)



A la derecha S. Scott documenta en las figurillas de terracota de la colección de Sigvald Linné los llamados “articulated torsos” que muestran representaciones de las costillas, de los pectorales o de la caja torácica. Fuente S. Scott (2001: pl. 70a)

Una escultura fue descubierta durante las excavaciones del PAT 80-82 en la Ciudadela [16] y se identificó en un primer momento como una deidad sin precisar su género, poco más tarde se definió como femenina⁶⁵² (Jarquín, Martínez 1982a:36). En el torso muestra dos elementos circulares realzados en relieve que parecen insinuar pechos redondeados, lo que la podrían identificar como femenina. Quisiéramos señalar que aunque esta forma de representar los pechos no es habitual en otros medios plásticos en Teotihuacan, en parte porque como ya comentamos las representaciones de figuras desnudas son escasas, hemos observado que una escultura femenina de la bodega del MNAM procedente de Guerrero y catalogada por C.L. Díaz Oyarzábal (1990:16) representa en esta misma forma los pechos. (Fig. 8.5)



Fig. 8.5 En la escultura [16] (Fig. 8.2 d centro) aparecen representados los pechos como elementos circulares realzados y ello ha sido considerado por algunos autores (Jarquín Pacheco 2002: vol. I, 48) como una representación femenina. No es habitual en Teotihuacan la representación de los pechos circulares en las estatuas. No obstante, una escultura de la bodega del MNAM procedente de Guerrero y catalogada por C.L. Díaz Oyarzábal (1990:16) como femenina representa en esta misma forma los pechos.

ninguna de ellas se corresponde por espacio al ombligo. Aunque F. Müller considera que el torso [181] “*lleva una concavidad circular para señalar el ombligo*” (1965:120) a pesar de no haber localizado la pieza y por lo tanto, analizarla a partir del dibujo que G. Dulché hizo para F. Müller, a nosotros no nos parece que se corresponda por su localización con el ombligo, ya que éste debería estar más abajo.
652 Recientemente Jarquín Pacheco indica que puede ser una representación femenina “*debido a sus rasgos anatómicos bastante finos, aunque otros investigadores la han considerado asexual*” (2002: vol. I, 48). Aunque admite una corporeidad humana en la escultura, justifica su carácter de deidad alegando solemnidad y trascendencia. “*No se presenta con vestimenta alguna, como se indicó, no le es necesario, en cambio su cuerpo se cubre con incrustaciones de materiales valiosos [] lo que causaba temor y daba una impresión de magnificencia.*” (2002: vol. I, 48-49).



Otra posible representación desnuda femenina la identificamos en el ejemplar [22] procedente del entierro-ofrenda 2 de la Pirámide de la Luna. La figura nos exhibe los pechos caídos y el sexo señalado mediante un corte. Aunque algunos autores la dieron por masculina (López Luján et al. 2006a) pronto convergieron en considerarla femenina a razón de los caracteres ya mencionados (Sugiyama, López L. 2007:130,142). Nos queda la duda de si la escultura [19] que aunque aparentemente viste maxtlatl puede ser identificada como perteneciente al sexo femenino, pues presenta un corte profundo en la zona correspondiente a la vagina. La ausencia de otros caracteres sexuales que contribuyan a esclarecer su identificación lo complica. Quisiera incidir en este momento en el valor que otorgamos a la indumentaria como elemento definidor del género y de la identidad. Rosemary A. Joyce observó que por definición las figuras que llevaban un taparrabos no mostraban los genitales masculinos, pero aun y así, han sido generalmente asumidas como representaciones masculinas sin dejar lugar a dudas. La antropóloga estadounidense mencionaba que: *“In part an unconscious assumption of continuity and a part in adoption of the naturalistic approach to imaginery, this ease of classification also reflects the presumption that female status will be signed secondarily by the presence of developed breasts on the chest [...]”* (2000:30). En el caso de la escultura [19] la confusión que se produce es visible, distorsiona la posibilidad de un maxtlatl en un cuerpo femenino.

En conclusión, exceptuando cuatro casos, el resto de esculturas o bien están vestidas y podemos inferir a través de la indumentaria su sexo o si están desnudas aparecen asexuadas. Podemos entonces traer a colación la afirmación de F. Solís en la que según el autor no *“será hasta el florecimiento del estado Mexica, cuando se realicen imágenes escultóricas de mujeres desnudas, con el sexo marcado.”* (2004b:26). En Teotihuacan pues, aunque desde luego no fue lo más común, parece que hay evidencias que permiten sostener por lo menos la existencia de dos ejemplares escultóricos femeninos desnudos.

8.2 CUERPOS: LA POSTURA Y EL GESTO

“En el arte, la figura humana adquiere la dimensión con la que el hombre se percibe en el universo. El cuerpo se convierte en líneas, color, luz y textura, elementos que devienen en movimiento o quietud, en solemnidad o sensualidad; los cuerpos son monumentales o pequeños, agregados al dato visual o idealizados, esquemáticos o complejos.” [...] “Sea presente o ausente, el cuerpo narra la estancia del hombre en su entorno, la percepción que guarda de sí mismo y las relaciones que establece con el ambiente que lo rodea.” (Beatriz de la Fuente 2004b:15)



Tal y como menciona Beatriz de la Fuente el hombre se siente adscrito a su espacio, al contorno inmediato que lo rodea y a la percepción que de él mismo tiene. De esta relación con la naturaleza y el lugar que ocupa en el mundo se extrapola el vínculo que tendrá con el universo. Y es que,

siguiendo a López Austin (2004a, 2004b) el principio de la coesencia se encuentra implícito en el cuerpo humano: los dioses crean al hombre y por eso la criatura mantiene parte de la esencia de su creador que, a su muerte, regresará a la bodega cósmica del inframundo para recrearse en otro ser. Los hombres se hacen semejantes a los dioses, por eso la transfiguración de unos en otros es característica de las representaciones mesoamericanas. En Teotihuacan ha sido especialmente complejo poder discernir si estamos ante una imagen humana o divina, porque ante la ausencia de los atributos que acompañan a los dioses, el cuerpo se muestra igual en apariencia, la frontera o el límite de dioses y hombres se desdibuja entonces.

En Mesoamérica, como mencionaba Sergio R. Arroyo (2004d:18), cada cultura privilegió su particular mirada al cuerpo humano y su representación evocaba en aquel entonces: “*sucesos particulares para la memoria colectiva, emite mensajes con significados específicos tanto para la sociedad como para todos y cada uno de sus miembros.*” (Beatriz de la Fuente 2004a:32). Sin embargo hoy en día estas esculturas se nos presentan mudas, como un significante del que desconocemos el significado. Imágenes por otro lado difíciles de diseccionar para llegar a su verdadero sentido porque, a diferencia de otras manifestaciones plásticas como la pintura, en las que se nos facilita cierta narratividad de modo que podemos “leer” la imagen y el contexto espacial ayuda a configurar su interpretación, en la escultura como sugirió Cecilia Urueta a propósito de los penates mixtecos: “*su iconografía depende de su contexto, que involucra su ubicación espacial así como el color de la materia prima.*” (2004:84). Y como se ha mencionado en reiteradas ocasiones, el contexto espacial original no ha acompañado a todas las esculturas, por lo que la “información” que de éste hubiéramos podido obtener se ha perdido. Sin embargo no creo tampoco que esto deba impedirnos poder sugerir algunos aspectos en relación a cómo los teotihuacanos concibieron los cuerpos de piedra y que sentido pudo tener para ellos.

En la antigua metrópolis las miradas al cuerpo escultórico proyectan una postura frontal, rígida, exenta de movimiento, en reposo que solo a veces se rompe con ciertos elementos de tensión. Ya sea en las pequeñas figurillas [282] o en las esculturas de mayores dimensiones [28] ataviadas o desnudas, su cuerpo es frontal, con las manos pegadas a los costados y las piernas juntas o ligeramente entreabiertas. Esta fue la mirada que sin duda predominó, la del reposo que involucra a formas rectas y verticales y que tanto contrasta con la variedad de posturas, gestos y actitudes visibles en algunas pinturas murales, sirva de ejemplo el Juego de Pelota de Tepantitla. Allí la mirada se detiene en unos cuerpos dinámicos y agitados, de posturas muy variadas, danzando, sentados o de pie. De espaldas inclinadas o arqueadas y hasta contorsionadas con los brazos elevados, ora se entrecruzan y se juntan unos con otros, ahora señalan con un dedo extendido o sostienen objetos como ramas y bastones (Fig. 2.4). En definitiva un repertorio de gestos, actitudes y poses que invitan a observar con detenimiento convirtiéndose la postura y el gesto en un elemento activo de la comunicación no verbal. No podemos decir lo mismo para las esculturas antropomorfas: ausentes de movimiento y de información más allá de su contundente y casi inevitable frontalidad. Sin embargo la ausencia del movimiento en escultura no conlleva una incapacidad expresiva, sino que esa ausencia es precisamente: “*... un factor al servicio de un contenido [] Reverencia, veneración y jerarquía son inseparables de esta quietud escultórica.*” (Martín González 1995). Por otro lado no debemos pensar que los cuerpos en reposo se traducen



en lo monótono, también hay lugar aquí para la variación. Pero obviamente no debemos buscarla en el movimiento y en la postura, sino en la concepción del cuerpo en sí mismo, como forma. Los cuerpos pueden ser esquemáticos, con un tratamiento casi inapreciable de la articulación o la organicidad corporal, simples sostenes de una cabeza y sirva de ejemplo [291, 292] o por el contrario, partir de una búsqueda de la naturaleza humana, de sus formas internas que se traducen bajo la piel llegando en ocasiones a representar con un alto grado de fidelidad elementos que deben haber surgido de la observación atenta del cuerpo, especialmente del tórax. Este volumen interno se traduce en forma orgánica: clavículas emergen de la piedra en bellos ejemplares escultóricos [131, 16, 169, 15] en los que apreciamos la preocupación por alcanzar la perfección en la forma anatómica. Volúmenes configurados a partir de superficies curvas, entre los que sobresalen los hombros redondeados, pechos marcados, pectorales salientes visibles en sus imágenes de perfil [20, 21, 141] u omóplatos y glúteos remarcados en su vista posterior [15, 20, 27, 28, 169]. Son estas superficies corporales, por otro lado muy pulidas, las que invitan o incitan al tacto. De hecho, reivindica Beatriz de la Fuente la importancia de este sentido en la escultura cuando afirma: *“Fra le arti visive, la scultura richiama anche il senso del tatto; per questo in molte sculture preispaniche si avvertono l’asperità, la tersezza o la rugosità, così come le altre peculiarità della materia.”* (2003[1988]:17)

Siguiendo a Martín González (1995:41) la base corporal del hombre, la carne, se caracteriza por ser blanda. Esta propiedad llegamos a percibirla en estos ejemplares, más cercanos a nuestra sustancia, a nuestra corporeidad, porque: *“Si lo terso aleja, lo blando aproxima.”*

Un análisis de la litoescultura antropomorfa teotihuacana pone en evidencia una amplia tipología de ejemplares: algunos responden a los principios de abstracción y síntesis en sus formas. En ellas la forma humana queda reducida a una expresión corporal mínima, casi sintética. Su concepción y ejecución parte de un volumen prismático en la mayoría de casos (Fig. 8.6). Sin renunciar a la geometrización pero añadiendo detalles de ciertos aspectos corporales destacan algunos tipos como el J (Fig. 8.7). Apreciamos como se mantiene la fidelidad en la concepción sintética de la forma del cuerpo, básicamente un rectángulo que suele estrecharse en la base. La innovación que surge aquí es la representación de algunos rasgos anatómicos mediante líneas incisivas: pies, brazos o incluso detalles del rostro como los ojos se ejecutan con un corte inciso sobre la superficie. De concepción igualmente plana y geométrica se encuentra otro tipo, el I, representado por (Fig. 8.8) sin embargo aquí la inquietud se manifiesta en una representación más pormenorizada de los rasgos faciales o corporales y de la indumentaria. Generando a base de incisiones un característico triángulo en el rostro, cuyo vértice se encuentra en la frente y se prolonga hasta las comisuras de los labios, presta atención a la indumentaria para representar faldas y huipiles o tocados de banda sencillos, aunque alguno presenta decoración. Prevalece aun el carácter geométrico en otro tipo (Fig. 8.9) pero se abandona la concepción planimétrica, para ganar en volumen y generar así un elemento que sobresale del cuerpo: la cabeza. Ésta logra despegarse del fondo concebido para adquirir mayor relieve, para destacarse del conjunto y las incisiones faciales se suavizan. La boca sigue siendo una incisión horizontal más o menos alargada, pero ya se aprecia una voluntad por hacerla más profunda. En general no se aprecia que haya una preocupación en estos ejemplares por encontrar el vacío del cuerpo y permitir la



creación de aperturas. Partiendo de esta tendencia geométrica, destacaría otro conjunto donde creo que se empieza a despertar el interés por la forma más naturalista del cuerpo, el tipo O (Fig.8.10). Especialmente el primer ejemplar permite observar como ya se da un intento en vaciar el espacio de separación entre los brazos y el tórax. Poco a poco la figura parece adquirir mayor corporeidad, sus formas anatómicas se redondean, limando ya los ángulos creados por los hombros o los pies. En el rostro de ambas figuras, que huelga decir consideraría en cuanto a concepción, más cercanas a esculturas que a figurillas, sigue siendo de contorno anguloso, pero hay un logro importante en la disposición de los elementos que lo conforman. Destacaría como se vacía también la cavidad ocular y aparece ya perfilada la ceja ya sea arqueada; los labios y nariz se realzan en relieve proyectando una sombra que al mismo tiempo concede mayor profundidad y volumen. Este juego de luz y sombras y de planos que se superponen delante y otros atrás se concentran en la parte de la cabeza: en el tocado y en las partes que lo conforman así como en los componentes faciales; el cuerpo sigue estando en segunda posición. Algunos tipos se alejan de esta concepción plana y geométrica y reflejan mayor interés por la recreación del cuerpo humano y por la adquisición de volumen. Siguen fieles a la rigidez y al estatismo, pero incorporan profundidad. Algunas de las figurillas que aparecieron acompañando el Entierro 14 que fueron recuperados en el Proyecto Templo de Quetzalcoatl 1988-1989, dirigido por Rubén Cabrera Castro y George L. Cowgill, logran abandonar la concepción de relieve para transformarse casi en figuras en bulto completo. Se logra una profundidad a partir de los distintos planos del tocado, así como en los detalles en bajo relieve del maxtlatl. También las piernas se separan y aparece el característico corte en forma de “V” invertida que contribuye a que la figura gane en profundidad. Sin embargo hay que destacar que la parte dorsal de las mismas no se termina del todo, sigue siendo plano y apenas hay algunos rasgos de la indumentaria anotados en la superficie posterior. Cercanos ya al logro de la figura completa se da la conquista del espacio creando el volumen a partir del vacío. En este contexto situamos las dos pequeñas esculturas de jadeíta sedentes [226, 227] que acompañaron como ofrendas el Entierro 3 en la Pirámide de la Luna. Fechadas hacia el 300 d.C implica un avance ya que no solo el cambio de la postura es importante, sino también los vacíos que se generan alrededor de los brazos que aun temerosos, se apoyan esta vez sobre las rodillas. La concepción de la figura gana en profundidad, no haciendo uso de recursos de planos superpuestos a partir del tocado, sino por su propia postura.



Fig. 8.6 La pieza [149] de poco más de 8 cm de altura procede de un salvamento en San Francisco Mazapa. Se trata de una figura de concepción muy esquemática y sintética, representante de la tipología K. Acervo ZAT. Fotografía: A. Villalonga.





Fig. 8.7 Figurilla antropomorfa [138] procede de La Ciudadela. La pieza de apenas 6 cm se excavó en el pasillo entre el grupo “E” y “F” en el conjunto 1D. La composición del cuerpo sigue siendo muy geométrica y los detalles anatómicos se han ejecutado mediante cortes, representativa del tipo J. Acervo ZAT. Fotografía: A. Villalonga.



Fig. 8.8 La figurilla [133], representante del tipo I, fue excavada por Ana María Jarquín Pacheco y Enrique Martínez Vargas en el curso del PAT 80-82. La pieza procede del pasillo del grupo “E” y “F” en el conjunto 1D de La Ciudadela. Acervo ZAT. Fotografía: A. Villalonga.



Fig. 8.9 Esta pieza [117] proviene de La Ciudadela, del conjunto 1D. En esta figura la cabeza logra sobresalir y despegarse del fondo para adquirir mayor relieve. Las incisiones faciales que presenta este tipo se suavizan. Se considera representativa del tipo M.2. Museo de Sitio (Sala 4 Vitrina 3). Fotografía: A. Villalonga.



Fig. 8.10 Este ejemplar [118] fue excavado en el curso del Proyecto PAT 80-82 en el Conjunto NW al Norte del Río San Juan. La figura empieza a adquirir mayor corporeidad y las formas anatómicas se dulcifican. La zona comprendida entre el tórax y los brazos se vacía. Museo de Sitio (Sala 4 Vitrina 3). Fotografía: A. Villalonga.



Aunque en el arte escultórico la postura dominante es la frontal y de pie, existen algunas excepciones como por ejemplo las dos mencionadas arriba a la que añadiremos la [225] procedente del entierro-ofrenda 5 de la Pirámide de la Luna. Conocida esta posición como en flor de loto muestra al personaje sentado, con las piernas cruzadas, el torso ligeramente inclinado hacia delante, rompiendo con la verticalidad absoluta y reposando sus palmas de las manos encima de las rodillas. Tal y como señala Sugiyama y López Luján: “Esta posición denotaba majestad y alto rango prácticamente en toda Mesoamérica, y en la iconografía era exclusiva de los dioses y las élites en el poder.” (Sugiyama, López Luján 2006b:33). Esto se confirma en la iconografía, ya que aparece representada en pinturas murales como por ejemplo en el muro 3 de Tepantitla (Uriarte 2006a [1995]: 241, fig. 46), en el Mural de las Ofrendas del Templo de la Agricultura (De la Fuente 2006 [1995]: Fig. 10.3, 104) (Fig. 7.2). En la cerámica se encuentra al parecer en las figurillas de cerámica asociadas al tipo host figurines (Berrin y Pasztory 1993: cat 61b, 62, 64, 66) en algunas figurillas articuladas (Berrin y Pasztory 1993: cat 106) y en figurillas que aparecieron en contextos domésticos de uso ritual (Berrin y Pasztory 1993: cat 81) y finalmente en escultura es la postura típica, con algunas variantes, del dios del fuego Huehuetotl. Las figurillas pese a no superar los 13 centímetros de altura, son verdaderas esculturas en bulto completo, tridimensionales por así decirlo, con una alternancia de vacío y lleno en su materia. Beatriz de la Fuente (2004a:32) mencionaba que el cuerpo humano en relieve fue la forma dominante en el Clásico, mientras que los inicios y el fin del arte escultórico mesoamericano se caracterizaron por la tridimensionalidad. Hemos apoyado, en no pocas ocasiones esta afirmación, insistiendo en la dificultad de los cuerpos por desprenderse del marco bidimensional que las contiene, marco de fondo que actúa como aprisionamiento permanente que se da ya en sólidos ejemplares escultóricos [180] o en figurillas [115, 117]. Pero esta bidimensionalidad parece haberse diluido en estos tres ejemplares en los que el volumen queda atrapado pero esta vez en el espacio. No es un volumen contundente, sólido, sino etéreo: en la pequeña estatua percibimos como circula el aire por los orificios, penetra el espacio a través de ellos.

Una observación detenida en los cuerpos permite constatar que dentro de la postura básica erguida, de pie y frontal existe una variación sutil: la posición de las manos. Cabe señalar que en las figuras de menores dimensiones apenas se mencionan, y se conciben en su gran mayoría mediante un adelgazamiento del extremo distal del brazo terminando en forma de cuña: presente en el tipo D [114, 116, 289, 298, 297, 288, 299, 300, 301] y en el tipo E [291, 292, 286, 287] y en algunos otros ejemplares del tipo G [284, 290, 294]. Otra modalidad que a nuestro juicio indica la mano se expresa como una prolongación del brazo marcada por un corte abrupto horizontal que indica su término. Este caso se observa en los tipos A3 [293, 296, 281, 295, 279], B.1 [261, 213] y en [285, 282, 235, 299]. Seis figurillas muestran la mano a partir de un corte horizontal que separa brazo de extremidad que normalmente se redondea dando de la impresión de ser una “manopla”. Esta modalidad aparece en distintos tipos, por ejemplo en el A.1, B.1 es propia del tipo N [115], el M.1 [132, 319], M.2 [117] y en el I [140, 154]. Otras tres figurillas del tipo C.1 muestran las manos con las palmas planas hacia el interior del cuerpo [238, 239, 240] y un par de figurillas indican las manos a partir de un muñón [276, 278]. Unos ejemplares más naturalistas aciertan a representar la mano no mediante su forma, sino indicando una palma de dedos remarcados mediante incisiones superficiales. Según parece esta modalidad es propia del tipo A1 [322, 324, 323, 328], del A4 [226, 227] y el ejemplar [113].



Para las esculturas de tamaño medio hay que mencionar que en muchos casos al estar mutiladas partes del cuerpo, los brazos con las manos se han perdido y por ello son pocos los casos en los que se conserva esta información. En primer lugar advertimos que se repite alguna modalidad presente en las figurillas, por ejemplo en un ejemplar [180] la mano se muestra como una prolongación del brazo marcada por un corte horizontal. Por otro lado deberíamos indicar que las manos en las esculturas se ordenan en tres tipos básicos: manos de frente con las palmas hacia atrás, manos mostrando las palmas y manos hacia el interior del cuerpo. En el primer caso tendríamos las dos esculturas [22, 26] procedentes de los entierros-ofrenda de Pirámide de la Luna y la [21] procedente de la habitación 14 del CPO. Aparentemente la mano se muestra relajada, los dedos se han trabajado en relieve o mediante incisión en los tres casos. La interpretación de esta postura nos sugiere una actitud de reposo natural. No existen demasiados estudios específicos acerca de la postura y el gesto en el arte prehispánico. Nancy P. Troike (1982) encabeza un interesante estudio acerca de la interpretación de las posturas y gestos a partir de los códices mixtecas. La autora que propone varias definiciones de posturas en los códices considera que podrían aplicarse y ser válidas a otras partes de Mesoamérica pero advierte asimismo que cualquier semejanza de posturas en otras culturas debería analizarse y ponerse en relación con su propio contexto. En este caso consideramos no obstante que sí existe una correspondencia en esta postura. Al respecto Troike infiere:

“When a person was pictured standing, kneeling, or reclining, however, often both arms had to be shown; to indicate that a visible hand was not functioning to express information, it was drawn hanging down at the figure’s side or behind the back, and shown empty and with the fingers straight or slightly curved as through relaxed.” (1982:193-194).

Por otro lado, la actitud de reposo en la escultura implicaría en condiciones de exposición o exhibición de la imagen ante el espectador: “... un comportamiento contemplativo por parte del espectador. El reposo es aliado de lo sobrenatural, es una manera de imponer la idea de superior. [] efigies herméticas, rígidas, distantes, cuya quietud sobrecoge []” (Martín Gonzalez 1995:57). La estatua [21] según los datos de contexto fue exhibida en un altar de la habitación 14 en el CPO, acompañada de una imagen femenina. Sin embargo en este caso las estatuas [22 y 26] si fueron exhibidas en un primer momento de uso de las imágenes lo desconocemos porque el contexto a partir del que podemos inferir una interpretación fue el último, el del entierro-ofrenda de donde procede o quizás el primero si fueron esculpidas con esta finalidad. En cualquier caso considero que podemos mantener la dimensión sobrenatural que por actitud parece desprenderse de las tres.

Para el segundo tipo se muestra lo que designamos como *macpalcomolli* o hueco palmar que según el diccionario de las partes del cuerpo de López Austin indicaría “*Palma de la mano acucharrada./ El hoyo de la palma de la mano*” (1989a[1980]: vol.2:168). Los ejemplares que constituyen este grupo son cuatro: dos que proceden del conjunto residencial 1D al norte de la Ciudadela [17, 141], uno procede de un entierro-ofrenda de la Pirámide de la Luna [23] y finalmente el cautivo de Xalla [28] que muestra la cazuelita o hueco bien remarcado y muestra el dedo pulgar en el lateral y las uñas aunque erosionadas parecen haberse representado también. Quisiera asimismo señalar



que en una ocasión aparece un ejemplar [19] procedente del conjunto 1D de la Ciudadela que muestra la palma de las manos al frente, pero con los dedos y las uñas marcadas doblados hacia arriba, es decir, sin mostrar la característica cazuelita vacía que hemos determinado. A pesar de la diferencia me parece factible que esta escultura se conciba como las demás y creo que la ausencia del hueco puede deberse a una forma corporal todavía muy dependiente de la bidimensionalidad, con poco tratamiento naturalista ya que la figura en toda ella se concibe todavía con una fuerte impresión geométrica y muy angular en los contornos.

Esta postura que muestra el personaje con el hueco palmar remarcado posee una tensión interna. Ya no es una posición de reposo absoluto porque no es una postura natural, es forzada. Podemos identificar esta pose⁶⁵³, aunque con ciertas diferencias, a partir de un análisis de la pintura mural. En el mural de las ofrendas del Templo de la Agricultura (De la Fuente 2006 [1995]:104, fig. 10.3 y 106, lámina 5) (Fig. 7.2) los distintos personajes nos muestran aunque no con el brazo extendido, sino con el brazo en ángulo recto, la mano abierta mostrando las palmas que en su interior sostienen distintas ofrendas como una paloma o un plato con maíz o frutos. La acción de sujetar un objeto u ofrecer se representa de un modo muy semejante en algunas imágenes del Juego de Pelota en el mural de Tepantitla (De la Fuente 2006 [1995]: 142, lámina 12; 143 lámina 13, 146 lámina 27). Pero también algunos personajes de este mural no sujetan nada y muestran empero el brazo un poco elevado de frente al cuerpo y cierto ademán se percibe a partir de la palma de la mano cuando están hablando (2006 [1995] : 146, lámina 24; Uriarte 2006a [1995]: 238, fig. 39). Sin embargo en las imágenes escultóricas, el brazo está junto al cuerpo y la palma de la mano se dirige hacia el frente mostrando el hueco palmar. En una ocasión T. Uriarte señala una escena poco convencional precisamente por la ausencia de movimiento en el muro 5 del suroeste (conocido como talud de la ciencia médica). En relación a la figura 65 indica: “*Los dos sujetos de esta escena, están uno frente a otro, el de la izquierda semi inclinado dirige su brazo y mano derechos a la boca del otro individuo, que tiene los brazos pegados a los lados del cuerpo, hacia abajo y las piernas juntas semiflexionadas.*” (2006a [1995]: 247; fig. 65 p.248) (Fig. 8.11). La postura de la figura derecha es muy semejante a las esculturas se muestra rígida con las piernas juntas, brazos pegados, *macpalcomolli* marcado hacia fuera. Esta imagen parece que se corresponde con mucha fidelidad a los ejemplares escultóricos analizados. Esta secuencia nos muestra como la figura que por su postura se puede identificar con las esculturas recibe un objeto que dado el estado de conservación de la pintura, ya no permite su identificación. Sugiero entonces que la postura y el gesto que se nos muestra en estas esculturas es la de recibir y no la de ofrecer: la imagen recibe una oblación y por eso abre su hueco palmar para recibirla. Por otro lado aunque resulta tentador imaginar que esta imagen de Tepantitla represente a una escultura quisiera señalar no obstante dos aspectos que puedan parecer contradictorios. En primer lugar la supuesta imagen va vestida con un maxtlatl anudado en la parte posterior; en segundo lugar pese a la rigidez de la imagen vemos como de la boca surge la vírgula de la palabra. Creo que esta acción no debe contrariar nuestra propuesta porque a las imágenes se les habla, se les viste, se les

653 Quisiera hacer notar que E. Pasztory menciona la mano abierta de la que fluyen corrientes de agua, piedras semipreciosas o semillas como uno de los temas recurrentes en la pintura mural y apunta: “*Este tema también es evidente en las figuras esculpidas que ponen énfasis en las manos vueltas hacia arriba.*” (1993b:141). Sin embargo aunque reconoce la postura no precisa qué significado le da en estos casos.



ruega, se les ofrece alimento y tal vez en respuesta suya, la imagen ofrezca también su discurso o su réplica comunicándose con su oferente.

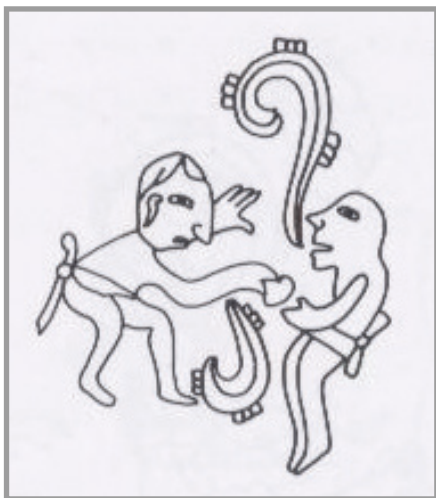


Fig. 8.11 Detalle del talud de la ciencia médica de Teopantitla, en la que la figura de la derecha, que por su postura se puede identificar con las esculturas, recibe un objeto y abre su hueco palmar para recibirla. Fuente: M.T. Uriarte (2006a [1995]: 247; fig. 65 p.248)

Finalmente la tercera modalidad que muestra las manos hacia el interior del cuerpo, presentes como hemos indicado en tan sólo tres figurillas no han aparecido entre las esculturas excavadas hasta la fecha en ningún ejemplar. Sin embargo, quisiéramos señalar la escultura [20] de proveniencia desconocida y que se conserva en el MNAM, sí presenta esta disposición en las manos, y además muestra los puños cerrados hacia adentro indicando mediante incisión los dedos y uñas. En este caso la quietud o el reposo se romperían con esta contención en los puños, que concentra la tensión.

En cuanto al cuerpo, mencionar que la parte correspondiente a las manos es tal vez y en algunas ocasiones el único elemento poseedor de información. Por otro lado se afirma que prestaron, en general, poca atención a las extremidades inferiores, ya que con gran economía de medios trataron de representar los pies y son pocas las excepciones que se encuentran al respecto. Vale la pena considerar que a diferencia del arte azteca en el que F. Solís (1977:106) detectó que en la escultura lo masculino y lo femenino quedaba evidenciado en el uso de distintas posturas, en la escultura antropomorfa teotihuacana no se ha observado una diferenciación de posturas en relación al género, sino que hasta el momento podemos afirmar que las posturas son compartidas por el género.

8.2.1 RASGOS FACIALES Y COMPARATIVA

“... el hombre cuando despierta, “vuelve a su rostro”, “recobra su rostro”, “adquiere su rostro” [...] si para el hombre de Mesoamérica prehispánica, el que despierta es quien regresó a su rostro, quien lo recobra, quien lo adquiere, es posible afirmar que para aquel hombre el rostro representa la manifestación de la conciencia y de la facultad de entrar en relación con el mundo.” (Beatriz de la Fuente 2003[1985]:222)



El análisis de los cuerpos, de ciertos gestos y actitudes nos ha permitido extraer algunos rasgos de su carácter. Por lo que se refiere a la expresión facial la situación no es menos compleja. Sin duda tanto en las pequeñas figurillas como en las esculturas, el rostro fue una de las partes a las que se dedicó atención, pero no con la intención de individualizar sino de valorar su capacidad expresiva. Beatriz de la Fuente en “Lo humano y lo digno en los rostros” menciona que es en los rostros donde “ *se advierten no sólo las más variadas y sutiles expresiones de la conciencia, sino que también se revela el lenguaje plástico de la cultura en cuyo seno fueron realizadas.*” (2003[1985]:222). En la cabeza se concentran cuatro sentidos y por ello la importancia que debió tener esta parte del cuerpo explica que se dedicara cierto esmero en su ejecución. Siendo fieles a sus convenciones, los rostros teotihuacanos se nos antojan en parte desvitalizados y carentes de expresividad. Un rostro pétreo en el que apenas, como menciona Beatriz de la Fuente, nos recuerda unas facciones lejanamente humanas compuestas por una concentración de síntesis (2003[1985]:222) y de vigor al mismo tiempo. La representación de los rasgos faciales en las esculturas teotihuacanas sigue estando alejado del concepto de retrato tal y como lo concebimos, no obstante una mirada a algunos ejemplares escultóricos nos permite discernir entre los rostros estereotipados normalmente destinados a las pequeñas figurillas en piedra verde frente a los rostros de la estatuaria portátil de tamaño mediano. Aunque en otra parte ya hemos señalado que parte de la desvitalización y de expresión del rostro de las esculturas se debe a la pérdida de las incrustaciones que ocupaban ojos y boca, conviene tenerlo presente. En base a lo anterior debemos contemplar entonces que estos rostros mudos fueron antaño, mucho más vitales, expresivos si se quiere. Por otro lado si, como sugiere de la Fuente, sometemos a cierta flexibilidad la noción de retrato podemos llegar a adaptarla⁶⁵⁴ configurándose entonces como retratos que “ *buscan la idealización y la transfiguración del modelo, [y] mantienen, sin embargo, aspectos de su fisonomía natural.*” (2003[1985]:225). Si en relación a la escultura Mezcala, Javier Widmer señalaba: “*La frente, la nariz, las cuencas oculares, la boca, se indican con una gran economía de medios. Más que detalles son señas, alusiones, guiños, que no perturbaron la unidad, la forma esencial de la escultura*” (1993:25) considero que podemos aplicar la misma idea al rostro de las figuras y esculturas de menor formato, incisiones horizontales marcan sobre la superficie el espacio concedido a los ojos y a la boca, excepcionalmente un ejemplar presenta perforaciones circulares [280] en los ojos. A veces se hunden las cavidades oculares y se rellenan con otros materiales como por ejemplo concha y obsidiana ayudándose de algún aglutinante orgánico que suele preservarse en el contorno de los ojos de las figurillas [214, 226, 227, 295, 296, 278, 298]. La nariz suele tomar dos modalidades: ya sea resaltada suavemente en relieve en forma triangular como un pellizco o más ancha y plana, marcada por dos diagonales que se juntan en la frente. Los labios si bien son variables en longitud y se nos antojen entreabiertos, no emiten sonido alguno, son figurillas silenciosas. En cualquier caso la sencillez y sutilidad genera rostros estandarizados, anónimos e impersonales. No se pretende en estas figuras de pequeñas dimensiones, según mi opinión, identificar al sujeto, estamos frente a una imagen ideal, no natural y las pequeñas diferencias existentes entre unos rostros y otros no se deben a una voluntad de reflejar individuos sino posiblemente a las manos del lapidario o la misma dificultad y magistral habilidad, por otra parte, que entraña concebir y tallar una pieza de 2.3 centímetros de altura [238]. Como se

654 M. Oropeza en relación a la estatua [20] menciona un acercamiento al retrato y se mostraba proclive al concepto de retrato, del que las máscaras serían una de sus expresiones.



ha comentado en otro lugar, considero que el tipo C.1 [238, 239, 240] es el único cuyos rostros poseen una huella de identidad y delatan una voluntad de individualización.

Por otro lado en la estatuaria de mayor formato se dan algunas diferencias: en primer lugar puesto que las dimensiones lo permiten ya que al ser mayores la ejecución del vaciado es más controlada, los ojos y boca se han vaciado o rebajado para acoger distintos materiales que, incrustados, ofrecerían una imagen muy distinta a la que hoy podemos aprehender. Una imagen completa la constituye la escultura [26] procedente de un entierro-ofrenda en la Pirámide de la Luna. Los ojos en caliza y obsidiana dan muestra de la importancia que debieron tener estas incrustaciones para sugerir una imagen mucho más vital y expresiva. La boca de labios gruesos deja entrever la fila superior de los dientes, mismos que aparecieron en otros ejemplares [22, 23] procedentes del mismo edificio. En otro apartado nos ocuparemos de la cuestión del relleno en las esculturas, así que por el momento sólo indicaremos que la forma de los ojos es almendrada, no tan rasgada, la nariz admite más variaciones y la boca, de labios amplios y abiertos debió contener en la mayoría de los casos también incrustaciones en distintos materiales. Desde luego hay excepciones como las dos estatuas que por su indumentaria identificamos como femeninas [3, 33] y no se concibieron en origen para llevar incrustaciones en su rostro.

8.3 LA INDUMENTARIA, LOS PEINADOS Y LOS TOCADOS

En aquellos casos en los que el análisis de la vestimenta nos permitía identificar el sexo del representado hemos procedido a identificar la indumentaria⁶⁵⁵ que éste llevaba. Para ello nos hemos valido del corpus de figurillas con complementos que L. Sejourné (1966d) publicó a partir del análisis de los 22.467 fragmentos de figurillas que procedieron de sus excavaciones en Zacuala (1955-58) y Tetitla (1963-64). Desde las cabezas con los peinados, sus tocados, los pendientes, los collares o los vestidos son analizados y dibujados con sus múltiples variedades. Frente a la enorme variedad que se observa en los dibujos representados por Mendoza y Romero contrastamos fuertemente con la ausencia de esta variedad en la escultura. En nuestro caso la escultura presenta comparativamente muy pocos elementos de la indumentaria presente en el barro, posiblemente por lo mencionado en otros capítulos, como por ejemplo la existencia de otros materiales percibles que conceden identidad a la imagen. Para lograr reunir un corpus partiremos del trabajo previo de la autora para llevar a cabo algunas posibles identificaciones y consideraciones. También hemos recurrido para aspectos puntuales como en los peinados o tocados, a las referencias de Sue Scott (2001) y Kim Goldsmith (2000) para las figurillas.

Para este análisis hemos considerado tomar como referentes las esculturas y figurillas que proceden de excavación, aun así para algunos de los elementos como los peinados, los complementos o la indumentaria, hemos incorporado en los listados piezas que proceden del MNAM porque mostraban los mismos tipos que se habían detectado para piezas confiables. Por

655 De P. Rieff Anawalt 1990 [1983] destaca su estudio de la vestimenta mesoamericana a partir de los códices y se sugiere el capítulo dedicado a los aztecas (1990:15-60). Parte de los nombres mencionados en este análisis provienen de la semejanza de las piezas con las homónimas empleadas por los aztecas, por lo que se mantiene su nombre en náhuatl.



otro lado también en ocasiones hemos mencionado la existencia de algunos tipos originales que se dan en el museo pero que no se han registrado, hasta donde yo conozco, en ninguna pieza que procede de excavación. Finalmente también hemos descartado algunos individuos aislados que presentaban tipos únicos, extraños y no identificados para Teotihuacan.

8.3.1 PEINADOS

Descartamos de este análisis las piezas fragmentadas total o parcialmente por la cabeza, así como las que presentan un elevado grado de erosión. Quedan en reserva algunos casos dudosos que, por su estado de conservación o identificación de la pieza, dificultan su categorización⁶⁵⁶

No en todas las figuras se han representado los peinados: hay una cantidad considerable de esculturas y figurillas que no representan ningún tipo de peinado, sino que presentan su cabeza completamente lisa⁶⁵⁷ [17a, 23a, 27?m, 29a, 30a, 130a, 114a, 119a?, 137a, 162a, 163a, 174a?, 179a, 233a, 237a, 250a?, 256a?, 260a, 278m, 284a, 286a, 287?a, 288a, 289a, 290a, 291a, 292a, 294a, 297a, 298a, 299?a, 300a, 301a]. Un análisis de los datos anteriores nos permite afirmar que, salvo un par de excepciones, todos los individuos que integran este conjunto son asexuados. Una de las excepciones [27] procede del MNAM y si bien perteneció a la colección de M. Covarrubias, la realidad es que se desconoce su ubicación original. Aparte de ésta, advertimos que otras piezas del MNAM las hemos tomado en consideración para este apartado referente al peinado a pesar de desconocer su procedencia [29, 30, 130, 233, 237, 250, 256, 260] a fin de ampliar la muestra y cotejar en este rasgo, los datos obtenidos.

En cuanto a las piezas de esta selección sin peinado y asexuadas que proceden de contexto controlado la mayoría fueron las figurillas depositadas como ofrendas en el entierro 14 del TSE [278, 284, 286, 287?, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 297, 298, 299?, 300, 301], una escultura fue colocada como parte del entierro-ofrenda 2 de la Pirámide de la Luna [23], dos esculturas y una figurilla procede del conjunto residencial 1D de la Ciudadela [17, 137, 174] y otra figurilla se excavó en el PAT 80-82 en la Ciudadela, pero sin poder precisar su localización [114]. Otra posible escultura procede de la excavación La Ventilla 92-94 [119] pero sin localización exacta. Otra figurilla más [162] de un posible conjunto residencial, al norte del palacio 1 en la Zona 6 durante el Proyecto 62-64 y otra [179] de una habitación del conjunto Plaza Oeste. De salvamento procede otra figurilla más [163]. En base a lo anterior no parece que pueda establecerse un patrón de relación estable acerca de la presencia de este conjunto de asexuadas sin peinado, aunque si existe un predominio de las figuras asexuadas sin peinado que fueron depositadas como ofrenda. Acerca de la ausencia de pelo Sejourné ofreció algunas interpretaciones al respecto basadas principalmente en fuentes coloniales. Sugería que pudo estar ligado a la penitencia o

656 [141,142, 151, 178, 243, 236, 245, 246, 249, 252, 254, 259, 264, 265,266, 270, 274]

657 Los interrogantes al lado del número de catálogo indican que la pieza puede estar fragmentada pero que al conservar un porcentaje elevado de la pieza no impide su clasificación. La inicial que acompaña el número indica su género (a: asexuada, f: femenina; m: masculina). Un interrogante detrás explica una identificación del género dudosa, ya sea por fragmentación de la pieza o por otras causas.



como signo de piedad, “... muestra a los hombres rapados como movidos por una voluntad de desprendimiento.” (1966d:23).

Algunas de las esculturas sin peinado presentan no obstante una incisión en la parte superior de la frente, que en algunos casos se prolonga hacia la parte posterior de la cabeza, y que tal vez debió servir para encajar alguna pieza o para colocar algún complemento como una diadema [28] o tal vez para separar frente de inicio del cuero cabelludo [19, 131] o hasta para representar el inicio de un gorro ceñido. Una presenta en los laterales de la cabeza marcas de un posible tocado que pudo encajarse [27]. Otra en el mismo lugar, empleó una hilera horizontal de teselas en relieve para sugerir tal vez el peinado [26].

El peinado suele representarse mediante la incisión de líneas verticales paralelas y ocurre en distintos modos. En ocasiones en la cabeza completamente despejada se aprovecha para representar en ella mediante líneas incisas el cabello, aparentando las púas de un peine [225, 239]. Cabe señalar que este tipo no es muy frecuente.

En varios casos ha sido posible constatar que algunos tocados dejan entrever el cabello por debajo de los mismos. En el caso de las representaciones femeninas hay dos modalidades de peinado: un tipo muestra bajo el tocado, el pelo a modo de flequillo corto y también a los lados de la cara, justo terminando a la altura de las orejas se aprecia un saliente trapezoidal, más ancho en su base, por lo que podríamos denominar un corte de media melena. En un solo caso se muestran las incisiones verticales que insinúan el cabello en estos laterales [3] y en el resto las incisiones se han suprimido quedando solo la forma. Podemos distinguir no obstante que en algunos casos de figurillas femeninas asociadas al tipo esquemático y plano se tiende a representar de manera muy simplificada este tipo de peinado. Aprovechando la preforma rectangular se muestran dos divisiones: una a la altura de las manos e inicio de las extremidades y otra en el cuello. Aquí parece que se produce un corte haciendo coincidir el final del cabello con el inicio del cuello [117, 251, 267, 269]. Esto también ocurre posiblemente en algunas masculinas que pertenecen al tipo esquemático o a sus variantes [132, 133, 154, 156, 255?, 263, 273, 319]. Cabe la posibilidad que en algunos casos de este último conjunto no hubiera la intención de representar el peinado, sino que la preforma rectangular de la que se parte para tallar la pieza como se vacía sólo parcialmente y preserva su estructura geométrica, puede estar dando esta impresión o bien lo que algunos autores han sugerido, es que se tratara de orejeras rectangulares. Esto mismo puede darse en alguna escultura femenina [180, 253] en la que se mantiene su fidelidad a la estructura rectangular del bloque en que se talló generando a los costados de la cara dos elementos rectangulares que algunos autores han identificado como orejeras (Müller 1965:121-122 [180]).

Al parecer otra modalidad de peinado queda representada en algunos ejemplares femeninos que proceden del MNAM. En estos casos el cabello representado mediante incisiones de líneas verticales paralelas se sitúa a ambos lados de la cara y no se detiene a la altura de las orejas, sino que cae por encima del hombro hasta la altura del pecho [244, 268 y posiblemente 241]. Cabe destacar que ningún ejemplar en piedra con este tipo de peinado ha aparecido hasta el momento



en contexto arqueológico controlado, aunque se han reportado varios ejemplares en cerámica (Sejourné 1966d:fig. 149, 153).

También se dan casos en los que se representa el tocado o bien una especie de casco o gorro y no hay ninguna alusión al peinado, pero el espacio ocupado antes por el cabello se sustituye en estos casos por orejeras en sus diferentes variantes, ya sea talladas directamente en la cabeza o insertables. Esto se da en ejemplares femeninos [33, 22, 70, 126, 318], en masculinos [2, 128, 129, 183, 226, 227, 228, 229, 235, 238, 240, 242?, 248, 261, 213, 262, 276, 279, 281, 282, 285, 295, 322, 323, 324] y en asexuados [1, 2, 115, 116, 118, 127, 131?, 166?, 257, 258]. En el apartado correspondiente a orejeras mencionaremos los casos excepcionales en los que el tocado no se acompaña de este complemento.

En términos comparativos las figurillas de cerámica son pertinentes, ya que muestran un extenso repertorio de tocados, bandas e incluso la cabeza sin ningún tipo de peinado que también se visualizan en la litoescultura. Para este caso que presenta la cabeza redondeada sin tocado y de superficie lisa, Kim Goldsmith (2000:52) apuntaba la posibilidad que se tratara de representaciones de cabezas calvas o afeitadas.

Dentro de los peinados de hombre hemos identificado el mechón en la parte superior de la cabeza (Fig. 8.12a) en un solo caso [20]. Sejourné apoyándose en las fuentes de cronistas coloniales menciona que el mechón “*único y en la cima del cráneo, es la marca del más alto valor. Valor de los guerreros tanto como de los sacerdotes sacrificadores.*” (Sejourné 1966d:33). Sue Scott también documentó las cabezas tipo retrato que presentaban mechón en el centro o a los lados de la cabeza (2001:30, plates 16-17, 91) (Fig. 8.12b) y según la autora constituyen un tipo transicional, ya sea por su técnica de manufactura (elaboradas a mano y no en molde) y según posición estratigráfica aparecen a partir de la época Miccaotli-Tlamimilolpa. Por su parte Kim Goldsmith que denomina esta tipología como “mohawk” lo caracteriza por presentar una banda de pelo del frontal a la parte posterior de la cabeza estando afeitado el resto. Sugiere que aunque puede tratarse efectivamente de una representación de pelo, no descarta que pudiera tratarse de un tipo de tocado (2000:64, il. 27).

También otra modalidad de peinado atestiguado en las figurillas (Sejourné 1966d: fig. 17) (Fig. 8.13a) y en una de las esculturas [310] consiste en recoger el pelo hacia arriba en varias hileras adoptando una forma cónica muy peculiar. Sejourné (1966d:fig.19) (Fig. 8.13b) se refiere a unas cabezas rapadas con líneas distribuidas a lado y lado que le sugieren estrías de cabellos. En la pintura mural este peculiar peinado aparece en una cabeza como parte de una ofrenda que emana del llamado Tlaloc verde o diosa de jade en el mural 1 y 2 del pórtico 11 de Tetitla (de la Fuente 2006 [1995]: T.I: 277, lámina 44) (Fig. 8.13c). Algunos autores han prestado atención a este detalle. Por un lado A. Miller (1973:154, fig. 324, 325) mencionaba que este rostro de perfil tiene una apariencia olmecoide. Para J.C. Langley (1991:296, fig. 20 p. 294) le parecía la cabeza de una figurilla “... *ethnically foreign to Teotihuacan.*” Hemos podido identificar este tipo de peinado en dos ejemplares [252] y [310] procedentes de La Ventilla en el cuarto 1 del Conjunto Arquitectónico D. Sue Scott identifica este tipo de cabeza como “pointed head” (2001: 31, plate 95) (Fig. 8.14a)



y al parecer tuvo su aparición en época Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano manufacturada a mano y continuará haciéndose en molde más adelante. Por su parte Kim Goldsmith señala como “cascade”(2000:64-65) este tipo que asocia con una posible representación de la mazorca de maíz y coincide con Sue Scott por lo que se refiere a cronología. Es posible también que la cabeza de andesita [142] y conservada en la ZAT expresara un tocado semejante pero el grado de erosión impide mayor reconocimiento.

Fig. 8.12a Izquierda: Peinado que consiste en un mechón en el centro de la cabeza, a veces acompañado por dos laterales. Fuente: L. Sejourné (1966d:figs.11-12, p.32). Fig. 8.12b. Derecha: Detalle del peinado designado como “mohawk” por K. Goldsmith y S. Scott. Fuente: S. Scott (2001: pl. 91)

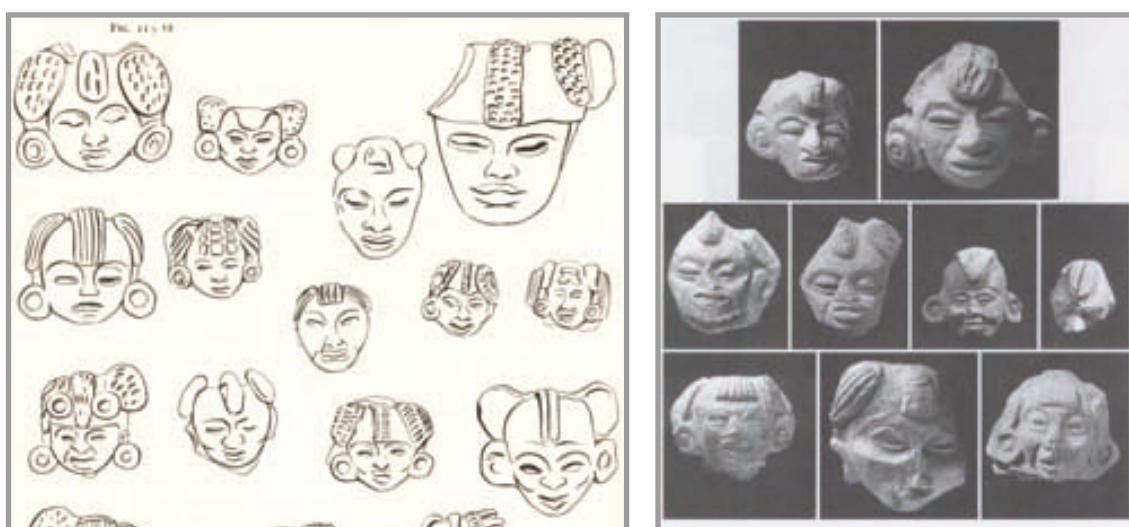


Fig. 8.13a Izquierda: Modalidad de peinado que consiste en recoger el pelo hacia arriba en varias hileras adoptando una forma cónica. Fuente: L. Sejourné (1966d: fig. 17). Fig. 8.13b: Centro: cabezas rapadas con líneas distribuidas a lado y lado. Fuente: L. Sejourné (1966d:fig.19).



Fig. 8.13c: Detalle del mural de Tlaloc verde o diosa de jade en el mural 1 y 2 del pórtico 11 de Tetitla donde se aprecia una cabeza con este peinado como parte de la ofrenda que cae de las manos dadivosas. Fuente: B. de la Fuente (2006 [1995]: T.I: 277, lámina 44)





Fig. 8.14a Las llamadas “pointed head” por Sue Scott (2001: 31, plate 95)

8.3.2 TOCADOS

Los tocados son los complementos de la cabeza que admiten más variaciones⁶⁵⁸.

Para el género masculino aparecen los tocados en forma de “T” invertida con sus variantes (T.1, T.2). Designamos como T.1 [p.e. 2] aquel cuya altura del remate superior no supera la base; el T.2 [p.e 191] cuando el remate superior llega a doblar la altura de la base del tocado, dando la apariencia de un sombrero de copa alta. Al tocado en forma de “T” invertida se le puede añadir algún complemento adicional como el tocado tipo resplandor, una pieza en forma de placa trapezoidal que suele acoplarse a la parte posterior de la espalda de la figura, encajándose mediante una protuberancia a éste sobresaliendo del contorno o silueta de la figura. Finalmente destacan dos tipos más de tocado: el casco hemisférico, de apariencia rígida y el gorro ceñido.

Los tocados en forma de banda se asemejan a los turbantes rectangulares y aparecen en representaciones femeninas. En pocas ocasiones son completamente lisos, ya que suelen presentar motivos decorativos en la parte frontal como un disco concéntrico o flor rodeado de plumas [33] o detalles geometrizados como cruces [140, 241, 318] o un diseño estilizado del tipo espiga [3] (Fig. 8.14b). La escultura [33] presenta un tocado ceñido o adaptado a la cabeza que presenta en la parte frontal un disco concéntrico y el resto decoración de un elemento en forma ovalada, tal vez plumas, muy semejante al de Sejourné reproduce (1966d:fig.57A, dibujo c) (Fig. 8.15a) y es idéntico al que J. Testard y M.C. Serra Puche han identificado como “tocado de círculo central sobre atajo de plumas” (2011:227) presente en un conjunto de figurillas fechadas para el Epiclásico 600-900 d.C, procedentes de depósitos rituales en la Pirámide de las Flores de Xochitécatl, Tlaxcala⁶⁵⁹. Otro

658 Sejourné (1966b:79) indica que estos “andamios aéreos” fueron copiados con minuciosidad prestando atención a los detalles en frescos y esculturas. Sin embargo en la litoescultura antropomorfa no se da tanta variedad y los detalles se simplifican extraordinariamente.

659 Las autoras consideran a partir de un análisis de los tocados y la indumentaria de 246 figurillas presentes en siete depósitos de



ejemplar procedente de excavación [16] pero en este caso de atribución de género dudosa, ya que como hemos inferido, podría ser femenino a razón de los círculos que se insinúan en el pecho, permite documentar un tipo de tocado asimétrico ejemplar único en la escultura por el momento. Éste muestra un tocado de banda rectangular con una asimetría en el centro que permite dejar al descubierto el peinado que cae sobre la frente en las líneas paralelas. Este tipo de peinados conjugados con tocados fueron documentados por Sejourné en figurillas (1966d, fig. 20) (Fig. 8.15b) pero afirma que en las fuentes no se menciona nada acerca de ellos. También Kim Goldsmith los designa como “dual headress” (2000:84-85) y Sue Scott (2001: pl. 73a-f) quién afirma que este tipo de tocados de forma asimétrica responden a un significado simbólico. Un ejemplar asexualado del MNAM cuya procedencia es desconocida [128] parece hibridar dos formas de tocado: el tocado de banda con unos salientes laterales que parecen imitar otro de los tipos de tocado que mencionaremos más abajo. Merece atención aparte un ejemplar femenino conservado en la bodega del MNAM [244] que perteneció a la colección de Miguel Covarrubias. Su tocado se compone de una banda rectangular con un diseño grabado de un círculo concéntrico y encima de la banda remata con otro elemento en la parte superior que se ha reproducido posiblemente con un diseño plumario. En Sejourné encontramos algunas reproducciones tomadas de figurillas de cerámica similares (1966d: fig.40, 44). La apariencia de este tocado se asemeja a la vista lateral de un tampón de estampar, sin embargo conviene ser cautelosos, ya que la procedencia de esta pieza es dudosa y su dibujo fue publicado en un artículo sobre la escultura de Guerrero (Rubín de la Borbolla: 1964, lám. 65).

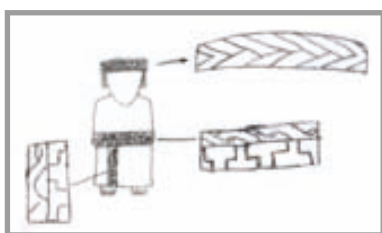


Fig. 8.14b Diseños en las bandas de la cabeza y en la indumentaria de las esculturas femeninas [3] y [33]. Dibujo: A. Villalonga.

Fig. 8.15a Tocado con disco concéntrico y plumas alrededor. Fuente: L. Séjourné (1966d:fig. 57C). Fig. 8.15b Derecha peinados/tocados asimétricos. Fuente: L. Séjourné (1966d: fig. 20) y el dibujo del peinado/tocado de la escultura [16].



la pirámide que evidencian prácticas sacrificiales de personas en honor a las diosas Xochiquetzal y Tlazoltéotl: “ nos parece factible que las figurillas de Xochitecatl representen imágenes de mujeres sacrificadas durante este tipo de ceremonias. Materializan unos individuos cuyas características se asemejan fuertemente a las deidades aztecas Xochiquetzal y Tlazoltéotl.” (2011:246-247).



Los tocados más frecuentes son los que presentan una forma de “T” invertida con los extremos variables en longitud o incluso levemente redondeados, que se emplean indistintamente para ambos géneros, aunque con un predominio en las maculinas y en las asexuadas. Para esta categoría se pueden encontrar dos variantes: los tocados en forma de “T” invertida simple se dan en representaciones masculinas [118?, 132, 183] y en un único caso asexuado cuya procedencia desconocemos [1]. Otra variante de este tipo es mucho más común en las representaciones y se caracteriza por presentar unas solapas o salientes laterales que suelen retraerse hacia atrás y que algunos autores han venido en designar como tocado estilo de montera (Müller 1965:121-122). Este tipo se encuentra más representado en individuos masculinos [2, 113, 115, 129, 166?, 226, 227, 228, 129, 127, 229, 276, 279, 281, 293, 295, 296, 322, 323, 324] en menor grado en femeninos [180, 251?, 253] y en una figura asexuada del MNAM cuya procedencia es desconocida [127]. Por otro lado, a los tocados en forma de “T” invertida puede acoplarse una pieza designada como “resplandor” por Rubín de la Borbolla que complementa posteriormente el tocado, y además le da más volumen y profundidad a la figura. Suele encajarse o fijarse a la figura mediante un botón en relieve en la parte posterior de la figura. Este elemento suelen llevarlo las figuras masculinas en piedra verde del tipo A.1, A. 2 [276, 328, 322, 323, 324], aunque no es único de este grupo, ya que dos ejemplares del tipo C.1, sin tocado en forma de “T”, también lo llevan. Es decir, parece que el resplandor no es únicamente un complemento puntual en el tocado en forma de “T” invertida, sino que depende del personaje que lo lleva, ya que en las figurillas excavadas en 1939 por Rubín de la Borbolla (1947:fig. 15, 18) en el Templo de Quetzalcoatl varios resplandores se asociaron a figurillas que no llevaban ningún tipo de tocado y que son representantes del tipo C.1 que hemos definido [239, 240]. Resulta de interés mencionar que López Austin et al. (1991) sostienen que la forma del resplandor llevada por algunas figurillas como tocado, se asemeja en efecto por su silueta al tocado *cipactli* presente en la fachada del templo referido. Si en este caso es Quetzalcóatl quien carga sobre su cuerpo “*el tocado del día cipactli como símbolo abstracto del tiempo.*” (1991:41), sugieren que es posible que el simbolismo cargador/carga esté presente en las figurillas de piedra que lo “cargan”. Cabe mencionar asimismo que O. Cabrera (1995:280) anotó que gran parte de las figuras representadas en el pórtico 2, mural 2 de Tepantitla, el llamado Tlalocan, parecen llevar este mismo tipo de tocado en forma de “T”.

También se ha registrado una especie de casco y/o gorro bien ajustado a la parte superior de la cabeza que se ha encontrado como un elemento característico de algunas representaciones masculinas [156?, 133?, 178?, 235, 238, 240, 248, 257?, 261, 263?, 280, 282, 285]. Sólo se ha constatado en un par de casos femeninos: la [318] es una pieza que se conserva en el MS pero de la que desconocemos su ubicación original y actual⁶⁶⁰, aunque es de suponer que procede de la ZAT. El otro caso procede del MNAM para una figurilla⁶⁶¹ cuya procedencia se desconoce [126]. También se han registrado un par de casos de figurillas asexuadas procedentes de contexto confiable. Una procede de la excavación del entierro 14 de TSE [280] y la otra [116] procede de las excavaciones del PAT 80-82 en la Ciudadela. Quisiéramos añadir que nos queda la duda de

660 En la ficha de catálogo de las piezas arqueológicas de la ZAT indica MS (Vitrina 1, Pieza 6) pero no se ha localizado este ejemplar.

661 En la cédula de museo consta que la figura lleva un tocado de banda trenzado, pero me inclino más por un gorro, ya que la forma del gorro se adapta a la cabeza, mientras que el tocado de banda es rectangular y se muestra más rígido.



algunas piezas a las que ya nos hemos referido en el apartado anterior [19, 131?, 141] ya que cabe la posibilidad de que quisieran estar representando un gorro mediante esta incisión que recorre horizontalmente la frente.

Los cascos representados en este conjunto difieren ya que pueden adoptar literalmente la forma de un casquete en forma hemisférica de apariencia más o menos rígida [156, 235, 240, 248, 257, 282, 285] o bien de gorro ceñido a la cabeza como si se adaptara a la forma de ésta [116, 126, 178, 238, 261, 213, 263, 280]. En ambos casos suelen ser lisos, es decir sin decoración [116, 133, 156, 235, 238, 240, 248, 257, 261, 213, 263, 282, 285, 299?], aunque algún ejemplar presenta una estrías en relieve [280, 178]. Merecen atención aparte tres ejemplares de la bóveda del MNAM. Ambos son colgantes o pendientes antropomorfos dos de ellos muestran un busto [234, 252] y el otro corresponde a una cabeza antropomorfa [246]. En el caso de [234] éste lleva una especie de gorro que cubre los ojos, a modo de antifaz, terminando a la altura de las mejillas que son prominentes. Se asemeja a las designadas como “chubby faces” por Sue Scott (2001: 40, pl. 94e). El otro colgante [252] muestra un tipo de gorro puntiagudo o peinado cónico con diseño inciso de triángulos. Una variante de este peinado se documenta en una escultura proveniente de la ZAT [310] y se corresponde a un tipo de tocado de figurillas que Eduardo Noguera designaba como cabecita de “gorro frigio⁶⁶²” (1975 [1965]:146, fig. 44-B). Otra tipología muy semejante lo constituye una: “Cabeza larga, piramidal que se observa que desde la orilla de la frente hasta la coronilla está cubierta de doble hilera de bandas estriadas a modo de pelo y en arcos abiertos ascienden una sobre la otra. Hay la dificultad de si lo que se quiso representar es pelo, gorro o peinado artificial (figura 44-C)” (1975 [1965]: 146, 1962: fig. 6C). Ambas pueden asemejarse a la categoría de figurillas designada como “pointed heads⁶⁶³” por Sue Scott (2001: pl.24, pl.95). En el caso del colgante [252] en realidad las estrías son muy distintas ya que aquí forman un diseño de triángulos⁶⁶⁴. El tercer colgante representa una cabeza y parece llevar un casquete sujetado por una especie de cinta con estrías que se prolonga hasta la parte posterior [246]. Sue Scott basándose en Von Winning (1987a) señala: “*The use of faces as necklace pendants (or as other adornment) is rare at Teotihuacan in any art form, but common in other contemporary contexts and geographical areas [...]*” (Scott 2001:39). Personalmente y tal vez exceptuando el caso dudoso del rostro rechoncho no creo que ninguno de estos dos colgantes, dicho sea de pasada de adquisición desconocida, sean producciones de la cultura teotihuacana.

Dejamos para el final algunos casos insólitos de los que apenas tenemos una muestra representativa integrada por más de un ejemplar que proceda de excavación. Un tipo de tocado del cual sólo se posee un ejemplar hasta la fecha es el escalonado o tipo almena [22] que posee la estatua femenina depositada como ofrenda en el entierro-ofrenda 2 de la Pirámide de la Luna. Que tengamos

662 E. Seler menciona ya en 1915 este modelo de gorro frigio “Phrygian cap” ([1915]:469; 1998:211).

663 Para E. Seler este tipo en las cabecitas o figurillas frecuentes en Teotihuacan o en Jalapazco, pero extrañas en Azcapotzalco, se definen por: “*They have elongated pointed pyramidal shape and are trimmed from the Edge of the forehead to the crown with a double row of hair-like striped cross strips rising in curves one above the other (pls. XVIII, XX, I, XXIII, 1)[...]*” (1915:472 [1998]:211). El autor afirma desconocer si representan un tipo de tocado o bien un arreglo o composición artística del propio peinado.

664 Quisiéramos señalar la inferencia que K. Taube (2001a:733) señala en relación a un tipo de peinado semejante a éste y que podría tratarse de un atributo que asemejara una mazorca de maíz, que en otros contextos podrían apuntar a la existencia de una diosa del maíz.



constancia no se ha documentado en otros medios artísticos, aunque como comentaremos más adelante su forma parece reproducir una almena o una pirámide. Otro caso puntual se da en un ejemplar del tipo plano en pizarra en el que se ha detectado el tocado con una base rectangular encima de la cual se sitúa otra de parecidas dimensiones pero creando un entrante o corte hacia la parte interior de la figura [154]. Otros tocados extraños que no han aparecido más que en alguna ocasión es el que llevan los mayores esculturas que ha producido la cultura teotihuacana: el Idolo de Coatlinchan [123] y la diosa del agua [70] que lleva un tocado compuesto por un bloque cuadrado con una línea en el centro y en la parte superior una especie de hendidura.

Finalmente quisiéramos destacar un posible tocado que forma parte de una figura incompleta de la bóveda del MNAM [247]. La pieza posiblemente reutilizada, muestra una silueta de cuerpo de felino con la cabeza del animal representada, pero en su lomo aparece representado un rostro humano en posición frontal. Resulta una composición extraña ya que según se observe la pieza, parece que en realidad de la cabeza humana parece emerger un felino, formando parte quizás de un elaborado tocado. Kim Goldsmith (2000:101-102) y Sue Scott (2001:47-49, pl. 138-139) detectan el “feline headress” para las figurillas de cerámica. También este tipo de tocado se documenta en las pinturas murales, ya sea llevando al animal encima de la cabeza, como las figuras oferentes representadas en el mural de las ofrendas del Templo de la Agricultura (Miller 1973: pl. 68, p. 63) (Fig. 7.2) o bien como parte de un elaborado tocado donde sobresale el animal como en el mural 2 de la habitación 2 de Tepantitla (Miller 1973: pl. 173, p.100-101).

Acerca del material con el que se confeccionaron estos tocados, resulta complejo determinar como se elaboraron y de que materiales estaban hechos aunque existen algunas propuestas. L. Sejourné (1966d: 68) consideraba que los tocados podían haberse elaborado con algún tipo de material rígido como cuero, papel o corteza de árbol y algodón o fibra vegetal para las telas y tal vez se empleó una especie de un armazón interno que actuara de sostén (1966d:55).

Sejourné señala en relación a la gran variedad de tocados que ofrecen las figurillas que “*deben estar sometidos a leyes y formar parte de un riguroso sistema de signos, puesto que es improbable que esa complejidad de la indumentaria haya estado desprovista de la significación jerárquica que posee []*” (1966d:68). También M. Graulich alentaba al lector a interrogarse acerca de este elemento que remata las cabezas de las imágenes, si son sólo eran tocados “... o si son conjuntos que contribuyen a precisar la identidad del personaje.” (2001b:nota 20, p.24). Desde luego en la pintura mural la profusión de tocados que inunda las cabezas de los representados, ya sean sacerdotes en procesión o deidades, es mucho más abundante que los pocos casos en los que pueden contarse representaciones del tocado en forma de “T” invertida, hasta donde yo conozco, restringidos a algunos de los personajes que parecen habitar en el mural de Tepantitla.

8.3.3 OREJERAS Y PENDIENTES

Las orejeras y pendientes forman parte de los adornos corporales junto con los collares. Cabe mencionar que no siempre es fácil distinguir si se trata de la representación de una oreja, o bien



de unas orejeras, ya que habitualmente son pocas las ocasiones en que éstas se reproducen de un modo naturalista [p.e 20, 33, 131]. Por eso hemos optado por clasificar este campo como oreja/orejera. Las orejas/ orejeras representadas pueden presentarse como circulares en forma de disco concéntrico, a veces son desmontables y se insertan mediante un tapón a los laterales de la cabeza [p.e. 226, 227]. También se representa una especie de placa rectangular colocada en vertical y bien adosada al rostro que designamos como oreja/orejera rectangular [p.e. 129, 16], ya que puede tratarse de una representación sintética o simplificada de la oreja. Finalmente se ha constatado un tipo que hemos designado como híbrido presente en algunos ejemplares [p.e. 2, 127, 333] y caracterizado por un arranque rectangular en la parte superior que se transforma en semicircular al llegar al lóbulo. En el caso de los pendientes L. Sejourné observó que en las figurillas, exceptuando los discos circulares, el resto de ornamentos eran escasos. Aunque hizo acopio de ellos (1966d:fig.53 a la 59; 1994:230, 231) predominan las orejeras circulares a veces decoradas con variados motivos.

Para este análisis se han considerado los ejemplares procedentes del MNAM y los que proceden de la ZAT, aunque hemos separado aquellos que se conservan en el MNAM pero de los que tenemos certeza que procedían de Teotihuacan y tienen, por lo tanto, un contexto arqueológico confiable. Del total de 116 esculturas que se han considerado para este análisis⁶⁶⁵, 77 poseen un contexto arqueológico confiable (66%) y 39 ejemplares (34%) tienen una proveniencia desconocida. (Tabla 13, gráficos 4 y 5)

Nuestro análisis ha clasificado cuatro grupos iniciales: “con tocado y con orejeras”, “con tocado y sin orejeras”, “sin tocado y con orejeras” y “sin tocado y sin orejeras”. Del primer grupo “con tocado y con orejeras” para los ejemplares obtenidos de contexto controlado suponen el 50% y un 51% para los ejemplares recabados del MNAM de modo que el grupo con tocado y orejeras es la más frecuente en los ejemplares analizados. De este grupo se han clasificado seis subtipos o variantes. Uno de ellos se corresponde con orejeras circulares que queda representada por 4 ejemplares, 3 de sexo masculino y una femenina [70, 183, 235, 238] procedentes de excavación o con contexto confiable (5%). Este tipo admite una variante que estaría constituida por las orejeras discoidales desmontables que se insertan en los laterales del cuello o de la cara. Para este subtipo hemos identificado 19 ejemplares que proceden de contexto confiable [276, 279, 280⁶⁶⁶, 227, 282, 281, 285, 225, 226, 261, 213, 295, 228, 229, 293, 296, 322, 323, 324]; la mayoría son figurillas masculinas que proceden de las ofrendas recuperadas durante las excavaciones del TSE ya sea de las de Rubín de la Borbolla o las del PTQ 88-89. Esta variante constituye un 25% del total de las que poseen un contexto controlado, siendo la segunda más representativa de este tipo. Otro tipo es la orejera semicircular con figuras que llevan tocado, representada por tres ejemplares del MNAM [234, 237, 248] y por dos procedentes de contexto confiable [238, 310]. De los ejemplares del MNAM sin procedencia confiable no se han localizado ejemplares de los dos primeros tipos.

665 Se han descartado del análisis ejemplares dudosos, muy fragmentados o erosionados que no permitían su identificación: [123, 245, 243, 241, 236, 247, 246, 265, 249, 252, 256, 266, 274,] del MNAM y [21, 144, 141, 142, 143, 169, 151, 172, 134, 138, 174, 175, 162, 178, 157, 149, 139, 146, 147, 277] proceden de distintas excavaciones dentro de la ZAT

666 Cabe la duda que la perforación del cuello en este caso no se empleara para colocar unas orejeras desmontables.



Sejourné (1966d: 80) mencionaba que las figurillas con tocado, ya sean representaciones de hombres o mujeres tenían por lo general las orejas con ornamentos siendo el más habitual un círculo encerrado con un disco. Sin embargo en este caso, las orejeras circulares son apenas un 5%, un 23% las circulares desmontables para los ejemplares que proceden de excavación y un 3% para el ejemplar del MNAM.

Otro tipo identificado en el grupo con tocado es la orejera rectangular que está formada por una placa más o menos rectangular que se adosa en vertical al rostro de la escultura o figurilla. A veces esta placa puede presentar perforaciones en las que asumimos que se colocaban otros adornos u orejeras circulares como nos ha revelado algún ejemplar [22]. Contamos con 9 ejemplares (12%) procedentes de contexto controlado para este tipo [166, 16, 180, 166, 156, 154, 115, 318, 118] y no parece haber ningún tipo de relación entre este tipo de orejera y el género de la figura, ya que se encuentran tanto individuos masculinos, asexuados y femeninos. Para los ejemplares procedentes del MNAM y cuyo origen no se puede determinar, tenemos que este tipo constituye el más representado, con un total de 13 ejemplares [1, 129, 237, 126, 242, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 262, 264] que representan a su vez el 32% del total de las piezas analizadas del museo. Siendo coherentes con lo observado en los ejemplares procedentes de excavación, aquí el género también se encuentra representado de manera muy dispersa en este tipo, ya que existen ejemplares masculinos [129, 262], femeninos [126, 253] o asexuados [1, 255, 257, 258] por citar solo algunos ejemplos.

Otro tipo identificado para este grupo parece ser una hibridación entre una orejera rectangular y una circular, ya que si bien se muestra un arranque vertical en el rostro, la orejera va adoptando una forma más circular semejante a una “D” o bien la parte superior de la orejera es rectangular y la inferior tiende a ser circular. Cabe señalar que esta última subvariante ha aparecido recientemente en contexto arqueológico [333] formando parte de la ofrenda 2 en la Pirámide del Sol (Sugiyama et al., 2014). Hasta este momento solo contábamos con tres ejemplares del MNAM cuya procedencia se desconocía [2, 127, 128]. El género es en todos estos casos asexuado.

Otro tipo que aparece con tocado es la representación de la oreja con mayor o menor fidelidad. Contamos solamente con tres ejemplares procedentes de excavación lo que supone un 4%. Un ejemplar es femenino [33], el otro asexuado [116] y uno desconocido [131]. De nuevo deberemos esperar a obtener más ejemplares para trazar alguna relación, si la hubiera, entre el género y el tipo de tocado, ya que de momento, no parece darse ninguna. Para los ejemplares recabados del MNAM solo hay un caso, de dudosa atribución y género indeterminado por estar la pieza fracturada, que puede incluirse en este tipo.

El tipo “con tocado y sin orejeras” se representa con 8 ejemplares [3, 132, 133, 113, 140, 293, 296, 283] de géneros variables que proceden de contexto controlado (11%). Contamos con 10 ejemplares más del MNAM [244, 251, 268, 269, 270, 272, 273, 267, 263, 117] que supone un 25% y el segundo tipo más representado en el conjunto de piezas analizadas. Este tipo en el MNAM se caracteriza por estar ampliamente representado por el género femenino, ya que seis de las piezas pertenecen a este tipo y además, como mencionábamos supra, el peinado, que se desliza a ambos



lados de la cara, parece estar sustituyendo el espacio de la orejera como observamos en otros casos en los que parece que el peinado se ha simplificado.

El tipo “sin tocado y sin orejeras” se representa con 6 ejemplares [17, 19, 288, 137, 179, 163] procedentes de contexto controlado (8%) de los cuales todos son asexuados lo que supone por otro lado uno de los primeros tipos en los que parece que se da cierta relación entre género y ausencia de ornamentos. Los ejemplares del MNAM se adecuan parcialmente a este tipo ya que no tienen tocado y tampoco orejeras, pero sin embargo se han representado las orejas con mayor o menor grado de fidelidad en un par de casos [20, 250], aunque en uno se nos presenta dudoso [250]. No hemos documentado esto en ejemplares que procedan de contexto confiable y hemos optado por no crear un tipo versado en este supuesto conjunto del que sólo existe un ejemplar.

Finalmente del tipo “sin tocado y con orejeras” mencionar que supone el segundo grupo más numeroso de entre los obtenidos en contexto controlado con un total de 25 ejemplares que representan un 32%. En este conjunto destaca un predominio de orejeras rectangulares [120, 214, 284, 319, 291, 292, 294, 301, 23, 119, 182, 28], seguido de las semicirculares [238, 287, 289, 290, 298, 297, 299, 300] y 4 ejemplares con orejeras circulares [278, 239, 240] y una de ellas desmontable [26]. Por lo que se refiere a los ejemplares procedentes del MNAM, contamos con 6 ejemplares que representan el 15% en este conjunto. De nuevo el tipo rectangular sigue siendo el dominante tanto para ejemplares asexuados como masculinos [29, 27, 130, 233] y un ejemplar presenta la fórmula híbrida [30] y otro parece querer representar la oreja [260].

En base al análisis anterior podemos concluir como en la escultura vuelven a simplificarse los adornos, ya que cuando existen discos no suele darse decoración en ellos elemento que Sejourné señalaba para los que se aplicaron a las figurillas (1966d: fig. 54-58, 1994 [1964]: 231). Los discos u orejeras discoidales, desmontables o no, han aparecido con mayor frecuencia en representaciones masculinas. En un par de ocasiones el ejemplar es asexuado [280, 26] y en otro es femenino [70]. Quisiera señalar que esta figura femenina, la identificada como Chalchiuhtlicue, parece querer representar el disco y una banda de papel o tela que cae de él. Sejourné publicó un ejemplar de orejera muy semejante que parece coincidir con esta modalidad (1966d: fig. 59p, 1994 [1964]: 230).

Por otro lado la orejera rectangular sin perforación lobular es la más frecuente y se encuentra tanto en representaciones masculinas o asexuadas [1, 130, 129, 182, 233, 255, 257, 258] como femeninas. [126, 180, 318, 253] por citar solo algunos ejemplos. Menos ejemplares muestran la orejera rectangular con perforación lobular [22, 27, 29] para poder colgar seguramente otros ornamentos. Merecen atención algunos casos que podemos considerar híbridos, mitad orejera rectangular en proceso de fusión con un disco por ejemplo [2, 30, 128, 127, 234, 333] o de manera más discreta queriendo imitar tal vez el lóbulo [254, 260]. De todos ellos solo un ejemplar [333] procede de excavación. Esto nos acerca a una tendencia más natural que se da en algunos ejemplares procedentes del MNAM que imitan con cierta precisión el pabellón auditivo [250] y otros además presentan también un orificio o perforación que podría haber servido para colocar un pendiente [20]. De este tipo apenas se cuentan tres ejemplares procedentes de excavación que



parecen querer representar la oreja [131, 33, 116]. El ejemplar exclusivo [131] fue descubierto por Batres en 1905 en la Casa de los Sacerdotes y representa una oreja del tipo rectangular pero con un estilizado diseño inciso en la parte del pabellón auricular que termina en una pequeña orejera circular. Müller publica el dibujo de una máscara que excavó en el palacio 1 de la zona 6 (1965, fig. XIX, c1.) cuya oreja, a nuestro parecer, se asemeja mucho al diseño que presenta el fragmento de escultura que Batres descubrió. Por otro lado quisiéramos señalar otra semejanza que hemos detectado en la oreja de una máscara de tipo teotihuacano procedente de Guerrero que perteneció a la colección Covarrubias que fue publicada por Rubín de la Borbolla (1964: fig.112).

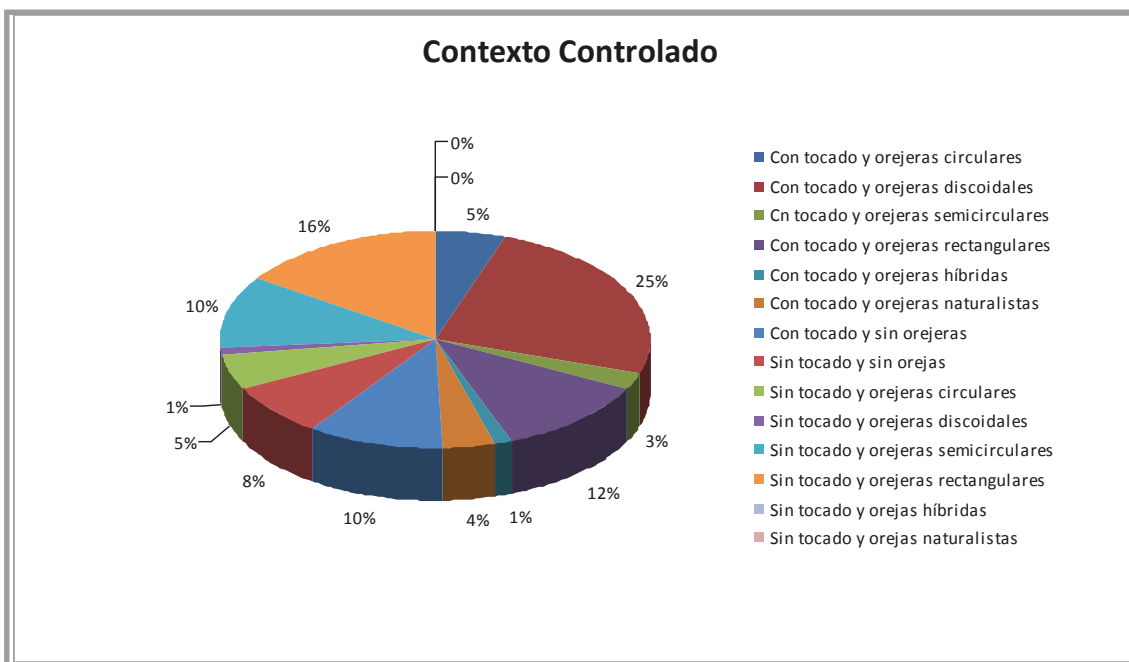
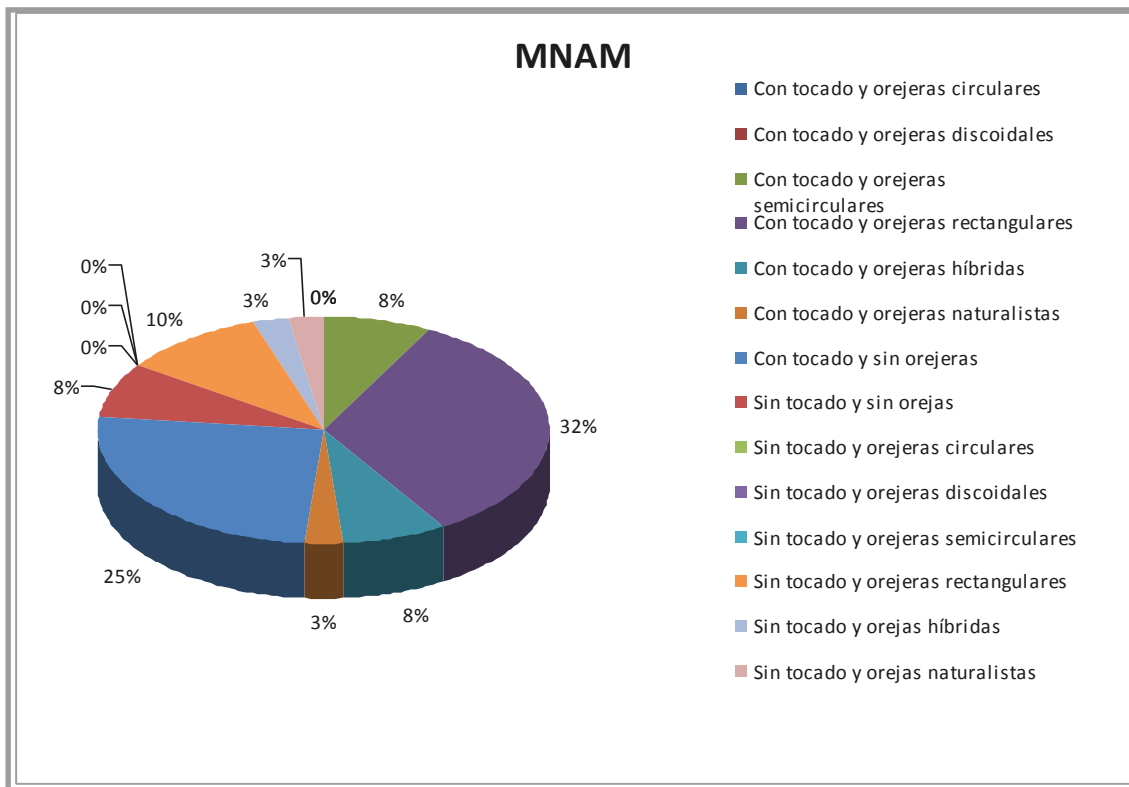
Finalmente quisiera llamar la atención acerca de la ausencia del tipo de orejera rectangular, tan frecuente como hemos detectado en la escultura, en el resto de medios artísticos. No he logrado encontrar un solo ejemplar en las pinturas murales ni tampoco en figurillas de cerámica. ¿Debería tal vez entenderse entonces más que como una orejera rectangular, como una simplificación de la propia forma de la oreja como hemos apuntado?

La figura femenina [33] parece representar una oreja con una bolita que cuelga como pendiente o arete, aunque este tipo aparece documentado en Sejourné (1966d: fig. 59r; 1994 [1964]:230) no se han localizado otros ejemplares en piedra. El [116] es tal vez el más problemático ya que aunque parece representar la oreja, podría incorporarse a otra de los tipos que hemos propuesto como híbridos.

TABLA 13 Y GRÁFICOS 4 Y 5.

RELACIÓN VARIACIÓN TOCADOS Y OREJERAS	MNAM	% MNAM	CONTEXTO CONTROLADO	% CONTEXTO CONTROLADO
Con tocado y orejas circulares	0	0	4	5,19
Con tocado y orejas discoidales	0	0	19	24,68
Con tocado y orejas semicirculares	3	7,69	2	2,60
Con tocado y orejas rectangulares	13	33,33	9	11,69
Con tocado y orejas híbridas	3	7,69	1	1,30
Con tocado y orejas naturalistas	1	2,56	3	3,90
Con tocado y sin orejas	10	25,64	8	10,39
Sin tocado y sin orejas	3	7,69	6	7,79
Sin tocado y orejas circulares	0	0,00	4	5,19
Sin tocado y orejas discoidales	0	0,00	1	1,30
Sin tocado y orejas semicirculares	0	0,00	8	10,39
Sin tocado y orejas rectangulares	4	10,26	12	15,58
Sin tocado y orejas híbridas	1	2,56	0	0,00
Sin tocado y orejas naturalistas	1	2,56	0	0,00
TOTAL	39	100,00	77	100,00
SUBTOTAL				116





8.3.4 COLLARES Y PULSERAS

Collares propiamente sólo los hemos registrado en tres figuras femeninas [70, 124, 33] y pulseras sólo han sido halladas en un único ejemplar femenino [70]. Llama la atención la escasez de



representaciones de estos ornamentos, ya que la pintura mural o las figurillas de cerámica muestran un repertorio dilatado y variado, así que sólo podemos inferir que tal vez no se representaban en la piedra sino que se elaboraban en otros materiales y se colocaban literalmente estos ornamentos alrededor del cuello o de los brazos como veremos en algún ejemplar que así los ha conservado. Chalchiuhtlicue [70] lleva un collar sencillo de tres vueltas de cuentas semejantes a las que Sejourné publicó (1966d: fig. 111A; 1994 [1964]:234) (Fig. 8.16) y dos pulseras de cuentas en cada muñeca (Sejourné 1966d: fig. 67). También la designada como diosa globular [124] presenta un collar muy semejante de tres vueltas, aunque por su estado de erosión resulta imposible poder concretar algún aspecto sobre las joyas que podían haber adornado los brazos o muñecas. La escultura [33] es posible que lleve un collar de una vuelta encima del reborde del quechquémitl, pero este es más sencillo. Hemos registrado un par de casos de esculturas asexuadas que llevaron collares [26, 225]. Ambas proceden de entierros-ofrenda asociados a los edificios que integraban la Pirámide la Luna. En estos casos el collar no se ha trabajado sobre la escultura sino que fue un collar formado por varias cuentas en piedra verde y actúa como un ornamento separado que fue colocado a la escultura una vez se trabajó en jade o piedra verde. Nos queda la duda de si la hachuela antropomorfa [183]⁶⁶⁷, aparentemente masculina a juzgar por la representación del maxtlatl, quiso mediante cinco perforaciones en el cuello representar tal vez un collar de cuentas. Si así fuera podríamos considerar entonces que es la única representación probablemente masculina que muestra en la que se representa un collar.

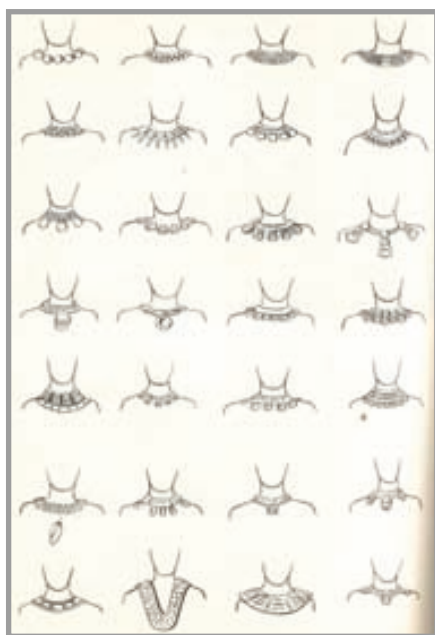


Fig. 8.16 Tipos de collares en las figurillas de cerámica. Fuente: L. Sejourné (1966d:fig. 111A).

Parece ser que para el caso masculino los collares se debieron suplantarse por una especie de bufanda como señaló O. Cabrera (1995) o tal vez una especie de capita corta como la que reproduce L. Sejourné detectada en algunas figurillas (1966d: Fig.111A). Este tipo de complemento se ha registrado únicamente para las figurillas masculinas que proceden de las ofrendas en TSE [279, 281, 282, 293, 295, 296] y que llevaban este complemento alrededor del cuello. En una ocasión

667 Conocemos su existencia a partir del dibujo que publicó F. Müller (1965a, lám. XXI- c3) pero ha sido imposible de localizar.



se ha registrado un pectoral ovalado de piedra jadeíta o piedra verde similar que al parecer fue colocado en el pecho de la figurilla [225] depositada como parte de la entierro-ofrenda a la Pirámide de la Luna. Recientemente en la escultura que formaba parte de la ofrenda 2 en la Pirámide del Sol [333] colgaba una pequeña cuenta de jade.

Finalmente nos llama la atención que la placa nasal que Sejourné (1966d:154) menciona no ha aparecido en nuestro conjunto, aunque hay que admitir que algunas esculturas presentan perforaciones en el septum de la nariz que bien pudieron servir para colocar algún tipo de placa o adorno, es el caso de [131, 16, 19, 27, 28] por nombrar algunos.

La pintura mural nos ha proporcionado algunos ejemplos de adornos que se encuentran en las figuras humanas de lo que se ha identificado como sacerdotes o en dioses. En Techinantitla (Cabrera 2006g [1995]: fig. 14.1 p.131 y 14.2 p.132) (Fig. 8.17) el personaje 1 de la parte baja y el personaje 2 del muro norte identificados como Tlaloc en distintos aspectos, presentan un collar, para el primer caso, de doble hilera de cuentas y una orejera circular de la que cuelga lo que parece ser papel y que nosotros hemos identificado en una sola escultura de la diosa Chalchiuhtlicue [70]. Este mismo tipo de orejera se observa en los sacerdotes en procesión del conjunto de los Jaguares en el sector 2 de La Ventilla (Cabrera 2006i [1995]: fig. 17.17, p. 186 y 17.20, p. 187) por lo que se puede afirmar que no se trata en absoluto de un adorno exclusivo de las deidades. Precisamente a la llamada Diosa de Jade del pórtico 11, mural 2 de Tetitla, llamado también Tlaloc verde (De la Fuente 2006 [1995]: lám.45, p. 278) (Fig. 4.14) correspondería llevar tal vez este tipo de orejera, pero observamos como en realidad lleva como adornos un collar de una vuelta, dos orejeras circulares y una pulsera. También el que fuera identificado como Sejourné como “Quetzalcoatl rojo” de Zacuala, en el pórtico 2, mural 2, lleva un collar de discos, pulseras y orejeras circulares que se muestran visibles a pesar de estar semicubiertas por un exuberante tocado (De la Fuente 2006 [1995]: fig. 21.3, p. 324) (Fig. 8.18). Finalmente en la zona 5A del Conjunto del Sol se muestra en los murales 1-3 del cuarto 23 una serie de figuras frontales con tocado, posiblemente deidades. Aquí se emplean dos discos concéntricos, uno encima del otro, como orejeras y un collar de cuentas en el cuello. (De la Fuente 2006 [1995]: fig. 6.15, p.78). Entonces podemos concluir que los ornamentos no contribuyen a conceder identidad al representado, aunque es probable que estén vinculados con su rango.



Fig. 8.17 Personaje 1 en la parte baja del muro oeste, Techinantitla. El sacerdote de Tlaloc lleva un collar de doble hilera de cuentas y una orejera circular de la que cuelga lo que parece ser una banda de papel. Fuente: Cabrera 2006g [1995]: fig. 14.1 p.131





Fig. 8.18 Zacuala, Pórtico 2, Mural 2. Figura frontal que lleva un gran collar de discos, pulseras y orejeras circulares. Fuente: De la Fuente (2006 [1995]: fig. 21.3, p. 324)

Veamos a continuación los ornamentos que acompañan a los que hasta ahora se han identificado en su mayor parte como figuras de sacerdotes. En Teopancaxco los sacerdotes frente al disco solar que se representan en el cuarto 1, mural 1 llevan orejeras circulares, un collar de cuentas encima de la capa y pulseras también de cuentas. (Cabrera 2006h [1995]: fig. 16.1, p.157). En el Patio Blanco de Atetelco en los murales 5-7 del pórtico 1 (Cabrera 2006j [1995]: fig. 18.2, p.206) nos revela en medio del espacio reticulado, figuras humanas como cánidos llevando orejeras circulares pero decoradas con un punteado en su interior. Otro tipo de decoración en las orejeras circulares se puede apreciar en los sacerdotes enmarcados con flores de cuatro pétalos del Gran Conjunto y que también llevan una sencilla pulsera en cada muñeca (Cabrera 2006c [1995]: fig. 2.1, p. 19). También los sacerdotes de la zona 3, Plataforma 14 nos muestran además de collares de grandes cuentas, orejeras circulares con un diseño punteado a su alrededor semejante a chalchihuites (De la Fuente 2006 [1995]: fig. 8.2, 8.3, 8.4, p. 88). Esta diversidad de diseños en las orejeras que se expresa en la pintura mural o en las figurillas de cerámica no se constata para la escultura, ya que todos los ejemplares que hemos analizado son lisos, como ya hemos mencionado.

Pulseras de tres vueltas y orejeras circulares lleva la figura antropomorfa del pórtico 2 (Cabrera 2006j [1995]: fig. 18.5, p.208) y en el pórtico 3 las figuras danzantes que ocupan los murales del 1-4 llevan además de las orejeras circulares, tres hileras de collares combinados entre otros elementos, por una hilera de discos. (Cabrera 2006j [1995]: fig. 18.7, p.211). Collares de cuentas circulares llevan las figuras humanas con disfraz de ave de la zona 5A del Conjunto del Sol (De la Fuente 2006 [1995]: fig. 6.11, p.75). No podemos concluir este apartado sin antes mencionar el mural de las ofrendas del Templo de la Agricultura (Fig. 7.2) , al que ya nos hemos referido en relación a un posible tocado que ornamentaba un relieve del MNAM. En este mural hombres y mujeres van ornados con orejeras circulares y collares de cuentas (De la Fuente 2006 [1995]: fig. 10.3, p.104).

8.3.5 VESTIDOS

Para analizar la indumentaria de las esculturas y figurillas hemos seleccionado los ejemplares procedentes de contexto controlado que no estuvieran fragmentados o incompletos, naturalmente que no estuvieran desnudos y que mostraran buenas condiciones de conservación, descartando



los ejemplares erosionados⁶⁶⁸. También nos hemos apoyado en los ejemplares del MNAM descartando los casos anteriores así como los ejemplares dudosos. Se han contabilizado diez ejemplares femeninos de contextos confiables y 8 procedentes del MNAM.

En base a lo anterior puede considerarse que una parte de la indumentaria femenina se compone de la falda y el *quechquemitl*⁶⁶⁹ que cubre el pecho hasta la cintura ya sea en forma recta (Sejourné 1966d: fig. 144) o creando un triángulo (Sejourné 1966d: fig. 145, 146) (Fig. 8.19 y Fig. 5.37). Se cuenta con siete ejemplares procedentes de contexto controlado [139, 140, 33, 134, 155, 70, 319] que presentan esta indumentaria tradicional habitualmente marcando el triángulo. Por otro lado tres ejemplares del MNAM sin procedencia presentan también estos elementos [126, 268, 273] aunque con ciertas variaciones que trataremos a continuación.

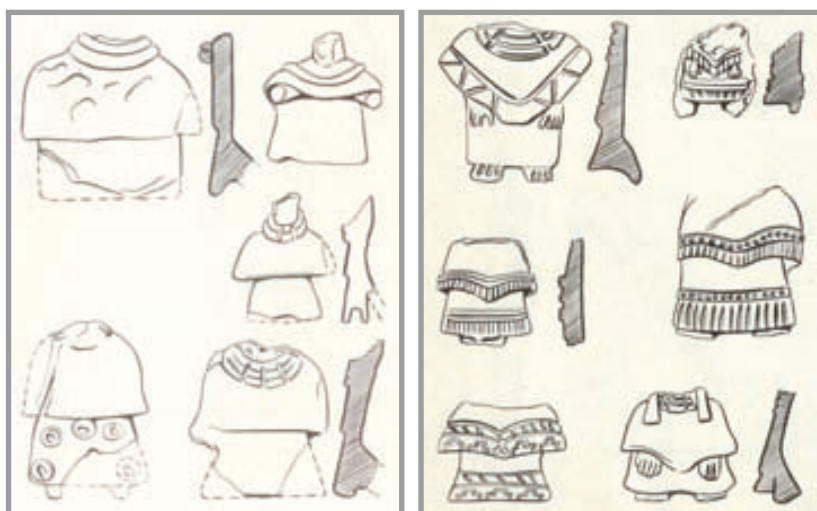


Fig. 8.19 El *quechquemitl* y las modalidades en las figurillas de arcilla. Fuente: L. Sejourné (1966d: fig. 144, 146).

En las esculturas femeninas provenientes de contexto arqueológico llevan representada habitualmente el *quechquemitl* que cubre el busto o torso o cae recto hasta la altura de la cintura o bien crea un triángulo a la altura de la cintura [33, 70, 140, 155]. En cualquier caso en algunos de estos ejemplares, no sólo los brazos, sino también las manos quedan ocultas bajo esta pieza. No obstante, encontramos algunos casos que merecen ser mencionados. En el ejemplar [70] la diosa de las aguas horizontales levanta esta pieza recta con sus manos dejando así éstas visibles al frente. En la figurilla [140] dos manos esquemáticas sobresalen de esta pieza para situarse a ambos lados de la falda y posiblemente la escultura [33] creo que pretende reflejar en los

668 Se han descartado por presentar algunos de los elementos anteriores: [124, 154, 164, 156, 180, 123, 22, 16].

669 Sejourné menciona que las mujeres de Teotihuacan empleaban una falda, una capa anudada bajo el mentón y el *quechquemitl*. No hemos localizado en los ejemplares analizados representaciones de capas anudadas. Al respecto del concepto aclara: “La palabra *quechquemitl* está compuesta por *quechtli*, cuello, hombro, y *quemitl*, vestido, que Rémi Siméon traduce por “especie de vestimenta que cubre el cuello”. Lo que distingue el *uipilli* del *quechquemitl* es, entonces, principalmente el hecho de que, por su forma larga y derecha, el *uipilli* necesita enmangaduras, mientras que el *quechquemitl* es de una sola pieza, sin costuras: o sea que, mientras que el *quechquemitl* cubre los brazos, el *uipilli* los deja invariablemente afuera, tenga o no mangas.” (1966d: 215). El origen de esta prenda se vincula a la región del Golfo y al complejo Teteinnan o Madre Tierra en las versiones de Tlazoltéotl y Xochiquetzal. (Testard, Serra Puche 2011:219). P. Rieff Anawalt (1990:58) apunta que entre los aztecas el *quechquemitl* fue una prenda empleada en propósitos especiales, restringido a un ámbito ritual-ceremonial lo que a su vez implicaría que es una indumentaria que conlleva significados históricos o religiosos especiales.



laterales de su cuerpo los dedos de las manos con las uñas⁶⁷⁰. En los casos analizados anteriores y aunque no sea una muestra muy extensa o representativa, hemos detectado que el quechquemitl triangular parece que permitía que las manos salieran hacia el exterior y esto no se concedía al parecer en los rectangulares. Los ejemplares del MNAM se adaptan también a este tipo, ya sea con un quechquemitl triangular [268, 273]. Sin embargo se detecta que en un caso “anómalo” de quechquemitl recto [126] que permite que las manos salgan hacia el exterior.

El huipil⁶⁷¹ es otra prenda que se ha identificado en contextos controlados, con tres ejemplares [318, 3, 117] y en cinco ejemplares del MNAM [267, 269, 244, 251, 253].

Respecto a la decoración o diseños que se encuentran acompañando a estas prendas cabe advertir que los ejemplares analizados que normalmente son lisos y no presentan decoración, corresponden a las esculturas de menores dimensiones; todos los ejemplares escultóricos presentan diseños que se concentran en el reborde inferior. Llama la atención la variedad de estos: diseños de entrelaces combinados con una hilera de motivos geométricos en forma de “T” o Tau⁶⁷² [3], diseños de triángulos que parecen imitar flecos [33]. Algunos de ellos también se han documentado con cierta exactitud en parte en algunas de las figurillas de cerámica [3] (Sejourné 1966d: fig. 148h) o [33] (Sejourné 1966d:fig.148b). La estatua monolítica de Chalchiuhtlicue [70] lleva un quechquemitl adornado en su parte baja con dos franjas paralelas y la tercera tiene un diseño de espiral muy erosionado, pero todavía visible. Este diseño se repetirá en la parte baja de su falda y es semejante al que publica Sejourné para la indumentaria de las figurillas (1966d: fig. 145 y 148; 1994: 229) y aparece de manera más fiel en el Pórtico 11 de Tetitla donde la diosa de jade o Tlaloc verde muestra este diseño en las corrientes de volutas continuas que salen de su mano (de la Fuente 2006 [1995]: lámina 45 y 46, p.278).

La falda o *cueitl*⁶⁷³, más larga [126, 164, 272] o menos, con caída más recta [33, 251, 244, 253] o más trapezoidal [3, 70, 180, 155, 140, 318, 267, 269], es la prenda que se representa en estas piezas femeninas. Volvemos a constatar como en los ejemplares escultóricos se da, exceptuando un par de casos [180, 123] decoración de la misma. Ya hemos comentado el diseño que presenta la estatua de la diosa [70]; los otros dos ejemplares siguen el mismo patrón de diseño que aparecía también en el huipil: para [3] encontramos el diseño en forma de “T” y los elementos de entrelaces en vertical y para la [33] el reborde inferior de la falda reproduce el diseño del reborde de la pieza superior. Por lo general y según lo observado, podemos concluir que no

670 No pude contemplar esta pieza en su contorno, y aunque lo creo, no puedo aseverar que se trate de los dedos. Tal vez se quisiera representar unos flecos como los que se han documentado para figurillas (Sejourné 1966d: fig. 147i)

671 Sejourné advierte que el huipil, como especie de camisa que deja los brazos al descubierto se restringe al género masculino: “ *se trata, pues, de una réplica del traje de los dignatarios teotihuacanos, mientras que las damas de la antigua metrópoli llevan exclusivamente el quechquemitl.*” (1966d:212 y 214). Sin embargo P. Rieff Anawalt sostiene que esta prenda fue la vestimenta típica de las mujeres aztecas de cualquier clase y lo define como “... *a closed-sewn, sleeveless tunic or shift that came to a little below the hip or the top of the thighs.*” (1990 [1983]:52) Asimismo menciona que suelen tener una franja rectangular decorada sobre el pecho.

672 Para M.H. Turner esta forma de tau aparece incisa en el vestido de la figura y: “... *may identify the figure as Teotihuacano of high status or as a person related to the Teotihuacan temple/palace hierarchy.*” (1988:191)

673 Esta prenda puede pertenecer según su grado de elaboración, a un contexto secular o ritual. Rieff (1990 [1983]:33-34) añade además que el grado de decoración en el cuerpo de la falda no sólo implica entre los aztecas referencias a la clase social y al contexto ritual, sino también a la edad.



se representan diseños en las faldas de las figurillas de menor formato, aunque destaca un ejemplar del MNAM [126] en la que es posible apreciar una incisión en diagonal que se inicia a nivel del pie derecho cruza prácticamente el cuerpo de la falda. Este tipo no ha sido reportado antes por L. Sejourné y tampoco, hasta donde yo conozco, no se ha representado en otros medios plásticos. Por otro lado otra figurilla [251] presenta un diseño del tipo damero que fue grabado en el cuerpo de la falda. Dicho diseño tampoco ha sido evidenciado en piezas procedentes de contexto arqueológico.

Los hombres suelen llevar taparrabos o *maxtlatl*⁶⁷⁴ como prenda básica que cubre los genitales y así se atestigua en los 31 ejemplares procedentes de contexto controlado y en los 6 procedentes del MNAM. Analizaremos primero los que poseen un contexto controlado para definir los tipos que aparecen y luego nos apoyaremos en otros ejemplares del MNAM.

Aunque no sea una de las modalidades más representadas en las esculturas y figurillas, la más sencilla de todas las reproducidas por Sejourné tiene su representación en algunos de nuestros ejemplares provenientes de contexto controlado [239, 240] (1966d:fig.65a, b), [261] (1966d: fig. 65c) (Fig. 8.20). En algunos casos el *maxtlatl* se ha representado en forma de banda o faja ancha muy simplificada, como una franja horizontal lisa más o menos ancha insinuada mediante dos líneas paralelas grabadas una a la altura de la cintura y la otra unos centímetros justo por debajo, a veces coincidiendo con las manos que se encuentran a lado y lado del cuerpo [132, 154, 235, 238, 213]. Llama la atención que en realidad ambas líneas que pretenden recrear el taparrabos se encuentran por encima de la zona donde debería haberse representado. De hecho la línea inferior a veces actúa de delimitador de las extremidades inferiores. En algún caso también se han duplicado las franjas horizontales y además se han marcado las ingles en la figurilla, aunque no podemos estar seguros de si en realidad lo que se quiso mostrar fue la insinuación de un taparrabos. Pero en la inmensa mayoría de ocasiones no es esta la forma más común sino que se ha rellenado esta banda o faja con un elemento trapezoidal frontal, un poco más estrecha arriba y más ancha en su base [129, 228, 229, 322, 323, 324, 276, 278, 279, 281, 282, 285, 293, 295, 296, 138, 156, 226, 227⁶⁷⁵, 113, 183]. Este mismo diseño se suele reproducir en la parte posterior de la figurilla, aunque se dan un par de excepciones [138, 156]. Merece atención aparte un ejemplar sedente en arenisca [176] que permite ver la tira de un *maxtlatl* que recorre la parte posterior de la escultura y una escultura [19] que parece representar un taparrabos pero invertido ya que aunque los genitales no se han representado, la banda o faja se encuentra a la altura de la cintura y el elemento trapezoidal ocupa la zona del abdomen. También destacamos un ejemplar [117] presenta una especie de camisa o huipil y un pantalón, ya que se aprecia un corte en la cintura y otro justo en el inicio de los pies. Finalmente mencionamos otra figurilla [273] que publicó Gamio (1922: Tomo I, lám. 99) y que hoy se encuentra depositada en la bóveda del MNAM. Parece representar una faja rectangular a la altura del pecho ocupada por un insólito diseño inciso en forma de “V” que se duplica en la parte inferior, llegando a la parte superior de las extremidades.

674 “ la prenda tradicional mesoamericana [] una angosta tira de tela, que se pasaba por la entrepierna, sujetándose a la cintura, cubriendo el sexo, protegiéndole y principalmente ocultándolo []” (F. Solís 2004b: 21)

675 Nos queda la duda, no pudimos examinar la figurilla. A falta de mejores datos la hemos incorporado en este conjunto.





Fig. 8.20 El maxtlatl y sus variaciones en las figurillas de arcilla. Fuente: L. Sejourné (1966d: fig. 65).

Para los seis ejemplares que proceden del MNAM, uno muestra una modalidad desconocida de maxtlatl en el que una especie de cinta cae a la altura de la cintura cruzando por delante esta pieza [262], tres presentan las modalidades documentadas en contextos controlados [2, 263, 128]. Nos llama la atención que la figurilla [2] muestra un corte muy descuidado a la altura del maxtlatl, seguramente producido cuando se cortaba para separar las piernas. Huelga decir también que el corte de la línea superior horizontal de la faja también debió llegar hasta los brazos, ya que sendas marcas pueden apreciarse. Dos ejemplares [264, 248] parece que quisieran representar una especie de pantalón, como se ha detectado hasta el momento, en un único ejemplar confiable.

Sejourné observa que aquellas figurillas que llevan sólo un maxtlatl presenten casi siempre otros adornos en muñecas y tobillos y en otras partes de brazos y piernas (1966d:90). Es de notar que en las representaciones escultóricas tales adornos complementarios están ausentes. Finalmente apuntar que el vestido, lejos de manifestar el cuerpo, lo oculta. No hay lugar aquí para la insinuación: la tela cubre totalmente la anatomía que se esconde debajo de ella.

8.3.6 CALZADO

Apenas contamos con un único ejemplar en contexto [70] que representa en efecto el calzado⁶⁷⁶ semejante a una sandalia, que muestra al frente las uñas frontales y redondeadas, y

676 La escultura [175] aunque parece llevar algún tipo de calzado, la erosión que presenta dificulta su identificación. Por otro lado se ha fechado en el Posclásico Tardío y procede del Convento de Acolman.



en la parte del empeine el detalle de la sandalia con plumas de flecos. Resulta un tanto insólito que sea éste el único ejemplar en el que se ha representado un tipo de calzado y segundo, este tipo de sandalia no se asemeja tanto a los ejemplares documentados a partir de las figurillas de cerámica (Sejourné 1966d: fig. 68) pero si ha aparecido documentada en las pinturas murales de Techinantitla, donde en el muro oeste Tlaloc lleva una sandalia muy semejante, aunque los flecos reposan encima de una borla (Cabrera 2006g [1995]: 136, fig. 14.3, 14.4). Merecen atención aparte dos esculturas que posiblemente representan el calzado: ambas son representaciones de pies. Una de ellas es un pendiente o colgante del MNAM [320] que muestra un pie plano con las uñas y los dedos marcados. Calza sandalia con talonera y en el empeine cruzan las tiras de la misma. La otra pieza [321] procede de la Plaza de la Pirámide de la Luna y muestra un pie que aunque está bastante erosionado, permite visualizar las marcas de las falanges y un par de tiras en el empeine que podrían corresponder a las de una sandalia.

El resto de esculturas o figurillas cuando muestra los pies lo hace desde un modo más esquemático o simplificado [180, 22, 26, 113, 228, 229, 261, 213, 322, 323, 324, 275, 276, 283] o bien acercándose a una tendencia más naturalista. Algunos ejemplos, tanto escultóricos como de figurillas, propios de la tendencia simplificada nos muestran no obstante, unas incisiones verticales ya sean simplemente grabadas o ligeramente vaciadas, que pretenden mostrar la separación de las falanges [3, 16, 17, 19, 21, 23, 115, 179, 140, 226, 227, 239, 275, 333]. Es de notar que en algunas esculturas una línea horizontal pretende señalar las uñas [28, 33, 158, 185] y otras se acercan a la tendencia más naturalista representando los tobillos en relieve acusando su forma circular [28, 158, 159, 23, 185]. Hay que advertir que ambos detalles anatómicos no ha sido apenas localizado en figurillas. Señalamos como ejemplos magistrales la pierna de una figurilla [275] que aunque se conserva en la bóveda del MNAM, procede de las excavaciones del 62' en el cuerpo adosado de la Pirámide de la Luna. La pierna, de apenas 6.2 cms de altura y 3.4 de base, tiene las incisiones que marcan la separación de los dedos. Esto puede apreciarse también en la figurilla [239] que, con poco más de 3 cm de altura, muestra el minucioso detalle de los dedos incisos. También sobresale por ser la única que representa doble hilera de uñas [28]: una encima de la otra. Al parecer las superiores pudieron haber sido talladas después de insertar la estatua en un basamento y comprobar que éste cubriría la primera hilera⁶⁷⁷ de uñas.

Hay algunos ejemplares que no muestran los pies [183, 132, 277] y sin duda, en la mayoría de los casos analizados, simplemente indican su inicio a partir de una línea horizontal o una depresión marcada al final de las piernas o de la falda [114, 116, 117, 134, 138, 164, 173, 154, 163, 155, 156, 318, 319, 238, 240, 278, 279, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 291, 293, 295, 296, 298]. Algunos ejemplares terminan en forma de muñón redondeado [135, 160, 168, 280, 284, 289, 290, 292, 294, 297, 300, 301, 314, 315] y en un solo caso parece que el pie se ha representado de perfil [299].

Entre los ejemplares procedentes del MNAM⁶⁷⁸ se advierten los mismos tipos antes mencionados: ejemplares que no muestran los pies [255], depresiones o líneas horizontales que marcan el inicio

677 López Luján et al., (2006a: nota 16, p. 175-176).

678 Como en otras ocasiones, hemos descartado el ejemplar [249] por considerarlo dudoso. El [260] no permitió, dado el estado de conservación de esta parte, incorporarlo a esta clasificación.



de los pies [2, 126, 127, 128, 129, 233, 235, 244, 248, 251, 253, 258, 263, 264, 267, 268, 269, 272], marcas de los dedos mediante incisiones [1, 29, 30, 130] o el muñón más o menos redondeado [245, 257]. También en un ejemplar escultórico se da la tendencia más naturalista que muestra las uñas y los tobillos remarcados [20]. Destacamos finalmente un caso en el que los pies se han representado de perfil [237].

8.3.7 MISCELÁNEA:

CÍRCULOS SOBRE LA FRENTE

Un ejemplar con el que contamos [182] muestra los dos círculos sobre la frente y dos mechones distribuidos a lado y lado de la cabeza con el centro rasurado⁶⁷⁹. Posiblemente este fragmento de cabeza de estatua formaba parte de un cuerpo que no se ha localizado (Oropeza 1968: 29), ya que en la parte de la nuca hay insinuación de continuidad de forma, prolongándose tal vez hacia un cuello. Esta cabeza se halló en el edificio 1 del patio de la Pirámide de la Luna. Se conocen como eye googles o anteojeras los círculos encima de los ojos que exhiben algunos individuos en las representaciones iconográficas de figurillas, cerámicas o pinturas murales. Fueron atribuidos inicialmente al dios Tlaloc conformando uno de sus característicos atributos, pero estudios posteriores han revelado que no son exclusivos del dios y que también son llevados en otros contextos como complementos de los guerreros o militares (Pasztory 1974:15, García-Des Lauriers 2000: 146-147). Asimismo Taube (2000:274) sugirió que su presencia en guerreros conecta posiblemente Tlaloc a una advocación de dios marcial. Analizando la presencia en las figurillas y en la cerámica, Sejourné señaló también que los círculos sobre los ojos que llevan las figurillas eran distintivos de personajes de alto rango “*ya que los portadores de esos curiosos lentes presentan los signos de gran señor: penachos suntuosos, túnicas a menudo cubiertas de plumas y asientos que pueden ser tronos.*” (1966d:129). En nuestro caso no hay en nuestro corpus esculturas que lleven círculos en los ojos, pero sí sobre la frente. En la arqueología se han detectado estos círculos: Sejourné (1966d: lámina 32 y 33) ofrece dos reconstrucciones de círculos de nácar encima de la frente (Fig. 8.21a). Aunque publica las figurillas que atestiguan esta segunda modalidad con sus correspondientes variaciones (1966: fig. 102, lámina 34, 35 y 36) no precisa nada al respecto de su interpretación. También S. Linné (2003 [1942]: fig. 283, 285 p.139) reporta como parte de la ofrenda del entierro 13 en Tlamimilolpa un par de discos en concha, aunque a parte de indicar que el desgaste de los dientes del difunto le sugería una edad considerable, no indica en qué localización dentro del entierro y en relación con el cuerpo estaban. También se han reportado para el entierro 57 de Tlajinga 33 (Storey 1992:82, 97, fig. 4-3, p. 98) y en el entierro 2 de Ozttoyahualco (Valadez 1993:776, fig. 478).

Doris Heyden (1976:4-5) asocia el empleo de círculos sobre la frente o el tocado a varias interpretaciones: por un lado al sol, a la mariposa y como signos de distinción social ya sea para mostrar la membresía del representado a un grupo determinado (p.e. jorobados) como a la pertenencia a la organización dirigente. Von Winning (1987a: T. I, p. 123) menciona en relación

679 Nótese la similitud con el peinado de la escultura de barro publicada por Sejourné (1966d: lámina 34 y 36).



a la mariposa que en ocasiones los discos perforados indican la muerte del representado y que derivan de los ojos de la mariposa, insecto de carácter mortuorio. Taube (1992a:59) partiendo del tocado de la forma ancestral de Xiuhtl en la fachada del TSE determina que los anillos que lleva arriba esta deidad son lentes protectoras que llevan los guerreros teotihuacanos. Finalmente C. Conides y W. Barbour (2002:420) asocian la presencia de los aros de concha a los tocados de los individuos en los entierros de los conjuntos más modestos como símbolo de status vinculado a instituciones afiliadas.



Fig. 8.21a Reconstrucción con dos círculos de nácar sobre la frente, en una disposición semejante a la cabeza [182]. Fuente: L. Sejourné (1966d: lámina 33); fotografía: A. Villalonga.

8.4 RELACIÓN VACÍO Y LLENO

Algunas de las esculturas analizadas presentan distintas perforaciones: ya sea a lo largo del cuerpo, en el pecho o abdomen o concentradas en el rostro y mejillas. Existen algunos ejemplares de pequeñas dimensiones elaborados en piedras verdes que preservan las incrustaciones en los ojos [214, 226, 227] y otras que presentan las evidencias de haberlas llevado en el pasado [278, 296, 298, 333]. De todos modos, parece que esta práctica estuvo mucho más extendida a los ejemplares escultóricos de tamaño medio. Es posible que limitaciones impuestas por las dimensiones reducidas unido al poco espesor que tienen algunas de estas figurillas indujeron a trabajar los rasgos faciales mediante incisiones, y no vaciando material. Por otro lado, las esculturas antropomorfas trabajadas con rocas volcánicas presentan perforaciones en el pecho, pero sin embargo no muestran evidencias de incrustaciones en el rostro.

Estas perforaciones o huecos en la materia fueron llenados con otros materiales, en algunos casos para simular ojos y dientes, en otros casos se incrustaron posiblemente materiales valiosos o apreciados en distintas partes del cuerpo. En cualquier caso, las incrustaciones forman parte del acabado y de lo que hemos definido en este apartado como la relación entre el vacío y el lleno. Además contribuyeron a modificar, por lo menos en parte, la percepción de la imagen. Como señalaba Ignacio Bernal: “*Es entonces evidente que el efecto que produciría la imagen es muy distinto al actual y que unos ojos cuya mirada hoy podemos considerar introspectiva, no la tendrían cuando en sus párpados lucían córnea de nácar y un iris de obsidiana.*” (1696:9). Por poner un ejemplo, es evidente que la escultura [16] debió aparentar muy distinta en el pasado, cuando en las oquedades que hoy observamos como sombras que se encuentran a lo largo de



su cuerpo, eran rellenas con fragmentos de jade u obsidiana o de otros materiales. Hoy en día son relativamente escasas las estatuas que presentan intactas dichas incrustaciones y las que lo conservan, las muestran en el rostro [22, 23, 26]. Indudablemente pueden considerarse testimonios de esa imagen final, acabada y de su apariencia en el pasado.

Atendiendo a las esculturas que presentan dichas oquedades hemos subdividido dos categorías principales: las perforaciones en el cuerpo y en el pecho y las perforaciones en el rostro, que a su vez pueden hallarse en ojos, boca y mejillas.

8.4.1 LAS OQUEDADES CORPORALES: EL PECHO Y EL ABDOMEN

Resulta una incógnita todavía en nuestros días poder ofrecer una interpretación a las perforaciones que algunas estatuas femeninas presentan en el pecho [70, 124] o algunas asexuadas en el pecho [141, 19, 17] o en la zona abdominal [16, 20].

De acuerdo con las fuentes históricas del s.XVI conocemos que una piedra verde se colocaba en la boca del difunto. En relación al corazón que reside o habita en las imágenes, López Austin trae a la memoria que las estatuas de piedra de los dioses “ *podían tener un receptáculo para colocar en su interior un corazón también de piedra []*” (1994:169). Más adelante indica que:

“El corazón debe entenderse no sólo como la esencia que da su naturaleza a las cosas, sino como la fuerza que los antepasados -los que transmitieron de la naturaleza divina a la mundana en los orígenes del tiempo- dan a los seres de este mundo para que crezcan y se reproduzcan.” (1994:170).

Es precisamente en el corazón donde reside una de las tres almas⁶⁸⁰ según los nahuas. Por otro lado según la cosmovisión mexicana, en el centro de la superficie de la tierra se encontraba el centro “... *el ombligo, se representaba como una piedra verde preciosa, horadada...*” (López Austin 1989a[1980]: 65).

“Como imagen del cosmos, el ombligo marcaba el centro del cuerpo, concebido como un punto de distribución de conductos hacia todo el resto del organismo. El ombligo era, además, la parte del cuerpo que ligaba al individuo con el sitio de sus funcionales sociales más importantes[]” (López Austin 2004b:36). A pesar de nuestro desconocimiento respecto a la concepción del cuerpo entre los teotihuacanos, podemos extrapolar esta idea de la visión nahua de modo que podría existir cierta correspondencia entre las partes escogidas para realizar la perforación y las entidades anímicas que se identificaban con éstos.

680 Según López Austin, esta era indispensable para el hombre ya que sin ella no podía vivir. “*De ella recibía sus características humanas, a las que se agregaban las étnicas y grupales. Era el centro más importante del pensamiento y era la entidad que viajaba al mundo de los muertos.*” (1996:486). Las otras dos residen una en la cabeza, donde se depositaba la individualidad y la otra en el hígado, donde se alojan las pasiones.



Por lo que se refiere a las dos esculturas femeninas antes citadas, la oquedad que muestran es pequeña, redonda o cuadrada con ángulos ligeramente redondeados y se sitúa debajo del collar. En relación con la Diosa del Agua [70] y la deidad que describió W.H. Holmes [124], E Seler basándose en fuentes históricas sugirió que la Chalchiuhtlicue llevaba un chalchuítl (1998[1915]:193) idea que será secundada por otros autores (Kubler 1962:33) que además señalaron para estas oquedades la presencia de una piedra verde o de una pluma como símbolo del alma (Oropeza 1968:21, Sejourné 1975:66). Recientemente Barba Ahuatzin (2007:69) ha sugerido para esta estatua además del jade otros materiales, como la concha o la obsidiana.

En relación a la estatua que estuvo alguna vez en pie en la Pirámide del Sol, S. Linné advertía ya acerca del material y la función que pudo cumplir tal propósito:

“... In this may possibly have been fixed a stone disk, let-in, thus providing the figure with a “heart”, in other words, made it a living thing. Tradition has it that the god image on the Sun Pyramid carried on its breast a golden shield of circular shape. This, to say the least of it, is improbable, especially as gold has never been discovered in Teotihuacan. Altogether impossible might perhaps not be that this image’s heart was of obsidian, and that this obsidian disk in course of time was transformed by popular imagination into a golden disk” (2003[1934]: 34-35).

En la descripción arriba citada aparece mencionada la estatua de la Pirámide del Sol, aquella a la que apenas conocemos a partir de las descripciones de Boturini y Clavijero. El arqueólogo sueco comulga con lo expuesto arriba y sugiere que pudo llevar una piedra que le hiciera de corazón⁶⁸¹. Linné descarta asimismo que se tratara de oro el disco que supuestamente se encontraba en su pecho de la estatua. Sugiere en su lugar que fue un disco de obsidiana, Karl Taube propone acertadamente que puede tratarse de espejos de pirita dorados (Taube 1986:54-55; 1992a: 81) material del que si tenemos constancia en Teotihuacan para la época clásica. Es posible asimismo que fuera otro mineral brillante como la mica, la que se encontrara en estas oquedades.

Otras esculturas que pertenecen en nuestra propuesta a la tipología olmecoide [141, 19, 17] se caracterizan por ser asexuadas. De éstas se conserva en algunos casos restos de la fina lámina circular en pizarra o en otros materiales que cubrían la perforación circular del pecho o el abdomen, aunque no podemos aseverar que en todos los casos la placa circular que las cubre sea la original. En relación a este conjunto escultórico hemos presentado en otro capítulo algunas sugerencias en relación a la función de la imagen así como de la oquedad. Si bien no podemos descartar que se encontrara en su interior una piedra de jade o similar, proponemos que pueden tratarse de reliquiarios o similares de modo que la imagen sería una estatua de culto a los ancestros.



681 Varios autores comulgan con esta idea, para P. Westheim instalar en el hueco del corazón la piedra era una acción revestida de importancia porque: “ se embutía en solmene ceremonia, la imagen se consideraba divina. La fuerza mágica que actuaba en la obra le confería significación y valor.” (1963[1956]:42)

Esta relación vacío lleno concretada a la altura del pecho se encuentra presente en otras obras plásticas teotihuacanas. Traemos a colación las figurillas huecas tipo huésped⁶⁸² o “*host figurines*” (Fig. 4.12), llamadas así porque contienen otras figurillas más pequeñas en su interior. Ocultan o esconden sus imágenes interior, que se revelan al espectador una vez se descubre su tapa frontal. Sejourné que constataba también otras que eran personajes sentados, a veces incluso sin rasgos faciales que funcionaba como un contenedor de figurillas de fastuosos atuendos. Mencionaba al respecto: “*Es evidente que ese cuerpo cuyos órganos están mudados en una constatación de seres humanos no puede indicar otra cosa que el triunfo sobre la necesidad, la transmutación de la materia en una sustancia íntima.*” (1966d: 293, 297). Asimismo las esculturas cerámicas designadas semi-cónicas o figurilla busto que muestra un cuerpo reducido a una simplificación de lo que parece ser una atadura del bulto mortuorio, podrían encajar en este binomio. Esta tipología que también exhibe las perforaciones a la altura del pecho ha sido interpretada como posibles representaciones de los bultos mortuorios de los ancestros (Cowgill 2008b:26; Berrin y Pasztory 1993: pl. 60). A. Headrick a propósito de los orificios que presentan en su parte torácica fue quien sugirió una función distinta a las que se habían planteado hasta ahora. La autora aunque en una nota al pie no descarta que contuviera un espejo o un fragmento de piedra verde, propone que pudo haber servido como un reliquiario cuando afirma “... *this object could have been a bone of the deceased ancestor [...]*” (1999:75). Creo que esta idea es muy sugerente y perfectamente coherente con lo expuesto. De hecho creo que la función de las tapas que se han conservado y que cubrían los orificios circulares en las estatuas [17, 19, 141] fue tal vez la de preservar restos orgánicos de ancestros.

Por otro lado dos esculturas asexuadas exhiben una oquedad cuadrada o rectangular mayor en el abdomen [28] y [20] y es posible que ésta sirviera para alguna de las dos funciones antes mencionadas. Quisiéramos notar que aunque su localización se encuentra próxima al ombligo, su forma no se responde con esta parte anatómica.

Existen un par de esculturas excepcionales: una de ellas recuperada de La Ciudadela [16] en la que además de presentar las oquedades habituales, muestra varios orificios ubicados de forma simétrica a lo largo del cuerpo, tres en cada pierna, en el torso se encuentra uno a la altura en el esternón, justo donde se encuentra la insinuación de las clavículas, otro en la parte genital y a ambos lados a la altura del ombligo. Podemos suponer que en los brazos también tendría estas perforaciones distribuidas simétricamente, aunque efectuamos la suposición a razón de la única que se conserva en el fragmento. Tal como señaló Rubén Cabrera probablemente tales oquedades⁶⁸³ servirían: “*para incrustar algún material decorativo (jade, obsidiana o concha)*” (1982a:33). Cabe añadir que tal y como se muestra en las fotografías, la escultura tiene también presenta las mismas oquedades en su parte posterior. Algo que nos lleva a plantearnos entre otros interrogantes, su ubicación. Revisamos algunas propuestas que los autores sugieren en relación a este tema. R. Cabrera (1982a:37) consideraba que la escultura de esta supuesta deidad, cuyos fragmentos

682 Ver algunos ejemplos en Berrin y Pasztory (1993: 210-215, pl.61-66); Cowgill (2008b:24-25); Sejourné (1966d: fig. 193, lámina 71); AAVV (2009: cat 108, 109, 111).

683 También comulgan con esta opción los arqueólogos responsables de la excavación del lado este de la Ciudadela, Ana María Jarquín Pacheco y Enrique Martínez. (1982a:126).



fueron dispersados alrededor del basamento piramidal, se encontraba en el interior del templo. Si hubiera estado colocada dentro de un templo, como propone Cabrera debió estar en un espacio que permitiera su contemplación en todos los lados ya que poco sentido habría tenido invertir esfuerzos en perforar también esas partes no visibles de la escultura. Aunque cabe la posibilidad que el criterio de la visualización por parte de una audiencia⁶⁸⁴ no fuera tenido en cuenta *a priori* su emplazamiento o bien que en el interior del templo la escultura pudiera haber sido vista desde cualquier punto. Por otro lado, Martínez y Jarquín primero indicaban sin concretar demasiado que “... ocupaba un lugar importante en la parte del templo” (1982a:46) para detallar unas páginas más adelante que esta escultura tal vez “... ocupara la parte superior en el templo de la estructura 1Q” (Jarquín, Martínez 1982c:123). Entendemos que con ello sugieren que la escultura estaría al descubierto, es decir, a la intemperie. Sin embargo esta idea no es muy afín a lo que Noel Morelos señalaba en relación a la fragilidad de los materiales de la techumbre de los templos. Debido a su mismo carácter endeble fue difícil recuperar restos de cubiertas de templos y por ello el autor recurre a las representaciones pictóricas de templos para proponer una reconstrucción de las cubiertas de estos edificios. Morelos considera que no permitirían soportar mucho peso en la cornisa, de modo que aunque tuvieran un tablero para ostentar decoración es muy posible que ésta consistiera en “... plumas, enramado, papel u otros materiales ligeros [] este adorno se haría para ocasiones festivas y por lo tanto no formó parte del carácter arquitectónico de estas construcciones” (1991:150). Ante esta supuesta fragilidad de materiales no parece entonces que la escultura pudiera haber ocupado este lugar. Contrariamente Sejourné parte de la existencia de almenas de piedra y cerámica documentadas arqueológicamente y en la pintura de conjuntos (Tetitla, Tepantitla) y de recipientes cerámicos para sugerir que estos techos podían efectivamente soportar una carga pesada⁶⁸⁵ (1966b:131, 151-154). Sin embargo no se han encontrado ejemplares en representaciones pictóricas que reproduzcan en el exterior de las fachadas de los templos con esculturas, por lo que nos inclinamos a pensar que éstas ocuparon el interior.

Otro caso semejante lo ofrece la escultura [20], conservada en el MNAM y de procedencia original desconocida. La figura en cuestión presenta siete orificios justo debajo de la insinuación de las clavículas y se prolonga hasta los hombros. El agujero del centro, hacia donde convergen, es más ancho que el resto. En esta estatua también la oquedad que ocupa el abdomen presenta una forma rectangular.

Las oquedades en el cuerpo analizadas en la estatuaria evidencian que si bien predominan aquellas circulares a la altura del pecho y ombligo, en algunas ocasiones la forma atiende a un rectángulo. En cuanto a su función se ha considerado que pudieron servir en unos casos tal vez como reliquiario, en otros para incrustar alguna piedra verde a modo de corazón. Algunos ejemplares presentan otras perforaciones menores en distintas partes del cuerpo, aunque de momento solo

684 Resulta importante tomar en cuenta la figura del espectador o audiencia que tiene acceso a las obras. Para el caso de la pintura, puesto que los espacios que ocupa son conjuntos habitacionales muy distintos en cuanto a estatus y distribuidos en diferentes zonas de la ciudad y en palacios o templos del centro ceremonial, autores como E. Pasztory (1988, 2008:61) ha señalado que atendiendo a su localización, no se estima un público numeroso en su contemplación. E. Pasztory sugiere asimismo la posibilidad que la escultura ocupara un lugar importante en áreas ocupadas por la alta administración y en espacios que no se cubrieron con pinturas (1988:73).

685 Vid. también Von Winning “Representaciones de fachadas de templos en la cerámica de Teotihuacán” (1983: 297-303) y Villagra Caletí (1951:168).



tenemos un ejemplar que proceda de contexto confiable. Tal vez en el futuro aparezcan otros casos semejantes que permitan proponer algunas interpretaciones al respecto. Lo que parece hasta la fecha probado es que pertenecen a un formato escultórico mayor y mediano, ya que no se han registrado hasta el presente pequeñas esculturas o figurillas que presenten esta particular oquedad en pecho o abdomen.

8.4.2 LOS RELLENOS DE LOS OJOS Y LA BOCA

Uno de los primeros autores en interrogarse acerca de los rellenos en el rostro de las esculturas fue E. Seler. Menciona y dibuja (1915 [1998: fig. 26, p. 196] algunas de las máscaras y figuras de piedra antropomorfas que L. Batres había hallado en la Casa de los Sacerdotes y afirma en relación a las oquedades que exhibían: *“The mouth opening and eyes are deeply hollowed. These hollows were evidently filled in with other stones or little pieces of mussel shell, which imitated the white of the eye together with the pupil, and the teeth.”* (1915 [1998]:193). El autor propone el uso de otras piedras o de pequeñas conchas para imitar la esclerótica. Por otro lado, Manuel Gamio para las esculturas esculpidas menciona que: *“Tanto las máscaras como las estatuillas, tienen superpuesto el globo del ojo y figurado por un fondo blanco, hecho de hueso o de esteatita, o simplemente pintado, en tanto que la pupila aparece, por lo general, tallada en obsidiana.”* (Gamio 1922:T.I, p.183). En este caso el autor considera el uso de hueso o esteatita junto con la obsidiana para formar el globo ocular en las estatuas y máscaras. También Sigvald Linné unos años después mencionaba a propósito del relleno de los ojos y la boca de las grandes máscaras de piedra que encontró en Teotihuacan lo siguiente: *“The eyes were provided with inlays of mussel-shells or obsidian, and certain cases probably mica. The lips are slightly parted, and the teeth are indicated by shaped pieces of shell.”* ([1934]2003:137). En este caso, además de los materiales antes señalados se refiere a la mica para los ojos y a los dientes imitados en concha. Sin ánimo de citar a todos los autores que contribuyen en este sentido a aportar datos sobre este aspecto señalamos a Jorge Acosta que en el Palacio del Queztlapapalotl, mientras describe el jaguar recostado de tecali, advierte que los ojos y la boca estuvieron trabajados con un cincel de piedra para lograr cierta aspereza y observa:

“Esto nos indicó que fue hecho a propósito para pegar con alguna resina (Sic), “algo” de otro material que, en el presente caso, bien pudo tratarse de algún material óseo o de concha [] Desde luego esta modalidad fue muy común en las esculturas prehispánicas de Mesoamérica []” (1963: 35).

Acosta subraya que la aspereza que se evidenciaba en los ojos y la boca sugería que alguna sustancia aglutinante debió adherirse a estas partes a fin de lograr que otro material se incrustara con más facilidad.

Como se ha mencionado al principio, es difícil que las esculturas mantengan estos elementos aplicados intactos, sin embargo si que son visibles en varias esculturas las huellas del proceso técnico mediante el cual en algunos casos perforaban para vaciar y así conseguir mejor sujeción



de las piezas. En otras esculturas procedentes también de contextos arqueológicos la boca fue vaciada y mediante dos perforaciones ubicadas en las comisuras de los labios hemos sugerido que probablemente iba incrustada una pieza, tal vez entera, que simulaba la dentadura. Es el caso por ejemplo de cuatro esculturas que proceden de la Ciudadela y fueron excavadas en el PAT 80-82 [16, 17, 19, 141]. También en el acervo de la ZAT se conserva un fragmento de cabeza de 24 cms que debió pertenecer a una escultura [166] que presenta visiblemente estas huellas perforadas en las comisuras indicativas de una posible incrustación en el pasado (Fig.7.8). Otra modalidad se encuentra en el cautivo de Xalla [28], ya que en este caso el orificio se encuentra en el centro de la boca, donde se halló *in situ* una cuenta de jade. Es posible que la estatua aunque no las conserva, tuviera incrustaciones en las cuencas oculares, ya que éstas se han vaciado. Finalmente señalar dos casos distintos: en un caso de una escultura procedente del MNAM [27] se ha rebajado todo el perfil interno de los labios de la escultura tal vez con la misma intención y por otro lado los ojos evidencian las huellas de haber sustraído mediante golpes el material de relleno (Fig. 8.21b) . En otro caso, se trata de una escultura descubierta por L. Batres en la Casa de los Sacerdotes y que actualmente se conserva en el acervo de la ZAT[131]. Este busto fragmentado muestra una boca abierta con una fina incisión horizontal que bien podría servir para también separar unos dientes incrustados en concha. Asimismo los ojos (Fig.9.3) fueron vaciados y no se pulieron, sino que presentan la textura áspera y rugosa tal vez para fijar en ellos un relleno.



Fig. 8.21b El rostro de la estatua [27] evidencia como se ha vaciado la boca y los ojos probablemente para incrustar distintos materiales. La parte correspondiente a los ojos evidencia algunas huellas que son resultantes de la extracción del material a la fuerza con algún instrumento tipo cincel.

Un ejemplar excepcional lo constituye la cabeza de la escultura [120] la cual presenta además, orificios en las mejillas formando un triángulo. A.M. Jarquín Pacheco la relaciona con la escultura [20] del MNAM que presenta las mismas oquedades. Sugiere que fueron rellenas con fragmentos de jadeíta o turquesa (2002: vol. I: 181) y menciona su posible conexión con la representación estilizada de corazones humanos partiendo de la idea de Sejourné.

La circunstancia que en algunas esculturas se hayan mantenido las incrustaciones ha contribuido a esclarecer el uso de los materiales empleados (Fig. 8.21c). En este sentido mencionamos las



esculturas del entierro 2 del Proyecto Pirámide de la Luna [22, 23] que ya han sido referidas en otro lugar y cuyos análisis en cuanto al relleno de los ojos evidenciaban pirita⁶⁸⁶ y la escultura de mosaico [26] del entierro 6 que presentó piedra caliza bituminosa para las pupilas y concha, travertino para los dientes y los labios fueron hechos de piezas de dolomita. Las figuras [226, 227] procedentes del Entierro 3 de la misma pirámide conservaron las incrustaciones de concha en los ojos. En el transcurso de las últimas excavaciones en la Pirámide del Sol fue hallada una máscara procedente de la ofrenda 2. El análisis composicional fue a cargo de J.L. Ruvalcaba que identificó: *“Two small spheres identified as pyrite were found very close to the mask and probably functioned as the eyes inlays.”* (N. Sugiyama et al., 2013:417 y nota 2, pg. 432). La figura [214] hallada en la misma ofrenda 2 presentó intacto el relleno de concha y obsidiana en los ojos y la [333] si bien había perdido las incrustaciones oculares mantenía algunos restos de concreciones a la espera de ser identificados. Recientemente las cuatro esculturas halladas bajo el túnel del Templo de la Serpiente Emplumada, en el curso del Proyecto Tlalocan, revelaron la presencia de restos de jarosita o pirita como relleno de los ojos (Gazzola, Lina 2014) (Fig. 7.12).

Como conclusión podemos apuntar que los materiales empleados para el relleno de las oquedades en ojos y boca fue la pirita, la concha, la obsidiana y tal vez la pizarra. Es muy probable asimismo que emplearan alguna sustancia aglutinante, tipo resina como adherente para lograr mayor fijación a la superficie. Como hemos mencionado esta práctica se ha documentado en escultura en lapidaria de mediano o gran formato. Aparentemente no hay evidencias de relleno en las cavidades oculares en la escultura antropomorfa de mayores dimensiones manufacturada en roca volcánica. En un caso [124] dado el estado de conservación de la parte del rostro, admitimos que es complejo determinarlo, en el otro [70] los ojos se han trabajado en un bajo relieve y la insinuación de la pupila se hizo con un ligero rebajado, por lo que no es posible dada su escasa profundidad, que se incrustara otro material. Advertimos asimismo que algunos ejemplares de dimensiones inferiores a 5 cm presentaron restos de concreciones en los ojos y boca. Estas figurillas fueron manufacturadas en piedras verdes y proceden del entierro 14 del PTQ 88-89. Por citar algunos ejemplos mencionamos la [278] inferior a 3 cm de altura o la [296]. Uno de ellos, el [298] de 5 cm conservaba incluso en uno de sus ojos una pequeña incrustación esférica.

Fig. 8.21c Las esculturas [22, 26, 214] son algunas de que poseen in situ los rellenos de los ojos y en dos casos de la boca, que ha permitido identificar los materiales de relleno los mismos.



686 Sugiyama y Cabrera (2003:45); Sugiyama et al., (2004:21); Sugiyama y López (2006:133).



8.5 APLICACIÓN DE PINTURA EN LAS ESCULTURAS

“...es inútil tratar de otorgar a los colores valores simbólicos estables, como si se tratase de iconos reconocibles cuyo origen y evolución es posible rastrear [...]. Los colores no son símbolos en sí mismos, sino que establecen un código en su propia interrelación y con respecto a los demás elementos plásticos de la composición” D. Magaloni (2003:164)

En el arte escultórico teotihuacano las estatuas no sólo llevaban incrustaciones en distintos materiales sino que algunas de ellas parece que además estuvieron pintadas. El color aplicado en el cuerpo de acuerdo a las culturas prehispánicas, debió desempeñar a su vez un papel expresivo, simbólico y comunicativo⁶⁸⁷. Existen varios estudios acerca del color y su simbolismo especialmente aplicado a esculturas y a las representaciones de los dioses en los códices del Posclásico (López et al., 2005; Dupey 2006, 2009, en prensa; Taylor 1985; Nicholson 1985; Galdemar 1992). En Teotihuacan los estudios pictóricos se han centrado en el arte mural y si pretender ser exhaustivos, existen catálogos (Miller 1973), algunos de ellos recientes (de la Fuente 2006 [1995]) que cuentan con estudios especializados. Sobresalen por un lado los numerosos estudios iconográficos derivados de algunos conjuntos (Uriarte 2006a [1995]: T.II, 227-290, 2006b[1995]: T. II, 391-399, 2006c:17-38, 2009:97-130), seguidos por los estudios técnicos acerca de la pintura mural en la antigua urbe de Magaloni Kerpel (1998:223-241; 2006[1995]:187-225) que permitieron esbozar cuatro fases técnicas y sus constantes formales y las aportaciones de S. Lombardo acerca del estilo pictórico (2006[1995]:3-64). Frente a esto, es relativamente escaso lo escrito para la aplicación pictórica en esculturas de Teotihuacan. Al respecto tenemos alguna breve referencia de la mano de M. Gamio quien apuntaba que:

“Las estatuillas y máscaras esculpidas están hechas [] en rocas de estructura compacta que, por lo bello de su colorido natural no necesitan ser coloreadas artificialmente []; sin embargo hay que advertir que en ocasiones aparecen pintadas [], bandas decorativas en la frente, manchas en las mejillas, etc.” (1922:184). Ciertamente el grado de pulimento que presentan algunas de las esculturas en lapidaria no requerirían de un acabado policromado, sin embargo se encuentran sus vestigios en algunos ejemplares. Ana Garduño (1996:9) en su estudio general acerca de la escultura mesoamericana mencionaba que la policromía no se aplicaba en los casos en los que el propio color del material contenía un simbolismo en él mismo, fuera el caso del alabastro, la jadeíta u otras piedras verdes. En el caso de Teotihuacan aunque son pocos los fragmentos escultóricos en los que se ha preservado el pigmento, podemos afirmar que existen algunas esculturas en lapidaria, ya sean piedras verdes, tecali o mármol que fueron policromadas. Gamio más adelante hace mención de los colores tanto de las esculturas así como de los colores más frecuentes: rojo, amarillo, azul verdoso y negro. El autor añade además que éstos podrían haber visto su tono modificado

687 No obstante algunos autores consideraron que fuera de su finalidad de “acentuar la expresión” este rasgo no era imprescindible (Armillas 1991b [1969]: 241).



por el paso del tiempo. También contamos con un análisis llevado a cabo por R. Millon en los murales Wagner procedentes en su mayoría del Barrio de las Pinturas Saqueadas. Esto le permite constatar algunas apreciaciones en relación al simbolismo del color, especialmente para el verde y el rojo:

“In Teotihuacan color symbolism green most often represents what is precious, whether it be jade, resplendent feathers, the “green bird of the sky”, the fertility in general and life itself. Red, on the other hand, most often is associated with fire, blood, and destruction, and by extension with drought, the searing heat of the sun, war, sacrifice, and death.”
(1988a:103)

Recientemente D. Magaloni (2003) partiendo de sus estudios previos se ha centrado en el análisis del simbolismo en la aplicación cromática durante las dos primeras fases técnicas, pero de acuerdo a la autora, el simbolismo de los colores actúa en la pintura mural teotihuacana en relación al espacio que lo envuelve y debe ser interpretado de acuerdo a éste. Es de suponer que estamos lejos de poder interpretar los tímidos restos de pintura que aparecen en algunos ejemplares escultóricos, por lo que apenas aquí nos limitaremos a presentar la evidencia añadiendo algunas consideraciones del sistema cromático mexica a modo de referente.

En Teotihuacan es difícil que se preserven restos de pintura adherida a las esculturas, aunque tenemos algunos ejemplares que han conservado parte de estos pigmentos (Fig. 8.22). En la pierna fragmentada de tecali o mármol [185] que se conserva en el acervo, fue posible apreciar restos todavía de pigmento azul en el maléolo de la figura. Aunque lo tomemos como referente, apuntamos que el color azul según el sistema cromático mexica estaba reservado a los hombres. E. Galdemar (1992:161) en su estudio acerca de la pintura facial de la mujer mexica a través de los códices y fuentes del s.XVI, sostiene que el color azul y el amarillo en las pinturas faciales y corporales pueden estar reflejando aspectos de la sociedad mexica. El color azul pertenece a una esfera masculina, religiosa y político-guerrera; el color amarillo presente en imágenes femeninas, sugiere fuertes conexiones y equivalencias con la base agrícola, con el maíz.

Por otro lado hay restos de pigmento rojo, tal vez cinabrio o hematita en el dorso de la estatua [169]. Éste se encuentra distribuido de manera irregular en la parte posterior, especialmente aplicado en los omóplatos que fueron trabajados en relieve y que presentan una superficie ligeramente rugosa, que posiblemente se deba a una capa de estuco aplicada para soportar el pigmento, comparada con la pulida de la parte anterior. No obstante cabe señalar que si bien en menor medida, también se detectan algunos restos de pigmento rojo en la parte anterior. En lo que se refiere al pigmento, si bien es cierto que no podemos afirmar con certeza que se trate de hematita o cinabrio, es posible que los teotihuacanos la extrajeran de minas cercanas, ya que L. López Luján et al. (2005:19) mencionan la existencia de minas de hematita en la Sierra Patlachique. En una pierna [158] probablemente en serpentina, se detectaron concreciones de estuco que tal vez obedecían a restos de la aplicación de algún pigmento encima de éste. Magaloni (2003) sostiene distintas interpretaciones para el color rojo en función del mineral: así confronta el rojo claro del cinabrio de tono brillante con la idea del nacimiento, frente al rojo hematita y



óxido de hierro, oscuro, asociado con la muerte. Asimismo plantea la posibilidad que el color rojo se asocie al tiempo mítico, a la puesta y a la salida del sol y por extensión, a la idea del sacrificio del sol cuando se pone por el oeste.

Finalmente si bien no podemos admitir que se trate de pigmentos, en algunas de las figurillas en piedra verde procedentes del entierro 14 del TSE presentaban restos en la superficie de una textura arenosa amarillenta, tal vez jarosita [299, 300] o blanquecina [301].

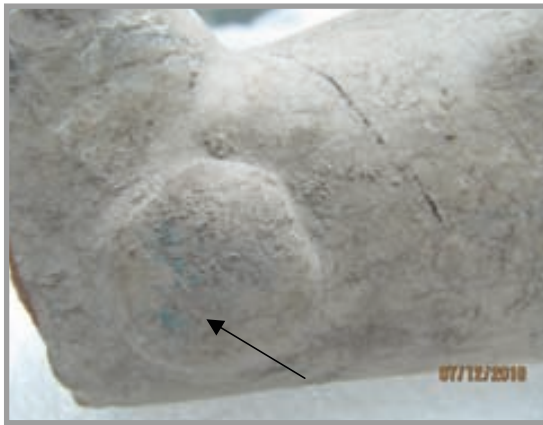
Al parecer la aplicación de la pintura se dio con más frecuencia en la escultura trabajada en roca volcánica [125, 187, 188], preferentemente aquella que cumplía una función arquitectónica como remates de alfardas o espigas. Se conservan restos mejor preservados de estuco y pigmentos en éstas, especialmente en aquellos ejemplares zoomorfos o que presentan motivos simbólicos. Muchos de ellos son visibles todavía, por ejemplo en las esculturas que se encuentran actualmente en la base de la Pirámide del Sol, en el Conjunto Plaza Oeste o en el llamado Bosque de las Esculturas, depósito de estatuas al aire libre cerca del museo, donde se localizan entre otras piezas, braseros con restos de estuco. Un examen detenido de la Chalchiuhtlicue [70] que hoy se encuentra en la sala de Teotihuacan del MNAM, permite evidenciar trazos de pintura blanca o estuco en la parte posterior de la falda (Fig. 8.23). Es posible entonces que estuviera pintada. Asimismo la otra estatua globular [124] que se encuentra in situ en la ZAT, presenta algunos vestigios ligeros en color rojo en su superficie así como en la cavidad que presenta en el abdomen.

El designado como cautivo de Xalla [28] presentó después de su limpieza y reconstrucción: “*rojo de hematita en las escotaduras de la cabeza, el iris de los ojos y la cavidad del abdomen, y negro de humo en las escleróticas, el interior de la boca y sobre el rostro, formando dos líneas curvadas que comienzan en los ojos y terminan en la base de las mejillas.*” (López Luján et al., 2004:55; 2006:176). Los autores sostenían basándose en fuentes iconográficas en códices, que los ojos rojos y las líneas negras que cruzan el rostro son atributos del Xipe Totec del Posclásico. (2004:57)

En relación a la identificación de este sujeto y de acuerdo a la importancia en la elección del material, E. Dupey supone que “*los productos escogidos para adornar a una deidad no respondían exclusivamente a necesidades cromáticas [] las propiedades intrínsecas de cada uno debían de intervenir en su elección para colorear determinadas divinidades.*” (2006:73). En este sentido conviene mencionar que el negro de hollín empleado aquí fue un colorante de amplio uso en el mundo mexica (*Tilpopotzalli*) asociado exclusivamente a lo masculino, a dioses mayores “*...y a los grupos sociales dominantes de la sociedad, es decir a los nobles que eran guerreros y/o sacerdotes ...*” (Dupey 2006:79). Sin embargo para la autora (2006:73-74), el negro de hule se empleaba para colorear a los dioses del agua y de la tierra, pero también a Xipe Totec que ostentaba hule líquido en la boca o barbilla. Conviene mencionar que en este caso es negro de hollín, y no de hule, el identificado para esta estatua. En consecuencia o en este caso no se aplica el simbolismo cromático sugerido para el Posclásico o tal vez la representación no se identifica con la deidad propuesta por los autores.



Fig. 8.22 Arriba: Detalle de los restos de pigmento azul en el tobillo exterior de una pierna derecha fragmentada [185]. Pieza entera. Acervo ZAT. Fotografía: A. Villalonga. Abajo: Restos de hematita o cinabrio en la parte posterior de una escultura [169] obtenida durante el Proyecto Arqueológico Teotihuacan 80-82 en la Ciudadela. Fotografía: A. Villalonga.



8.23 La estatua [70] Chachiuiltlicue presenta aún visibles trazos de pintura blanca, tal vez estuco, en la esquina izquierda posterior de la falda.



